

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH
Escola de Comunicação – ECO
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

Milena de Carvalho Campe

**Lugares de encontro como obras de arte:
o coletivo Opavivará! e a estética relacional**

Rio de Janeiro
abril de 2014

Milena de Carvalho Campe

**Lugares de encontro como obras de arte:
o coletivo Opavivará! e a estética relacional**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha Tecnologias da Comunicação e Estéticas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof. Dr^a Victa de Carvalho

Rio de Janeiro
2014

Milena de Carvalho Campe

**Lugares de encontro como obras de arte:
o coletivo Opavivará! e a estética relacional**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha Tecnologias da Comunicação e Estéticas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Victa de Carvalho, PPGCOM ECO UFRJ

Prof^ª. Dr^ª. Anita Leandro, PPGCOM ECO UFRJ

Dr. Fernando Gonçalves, PPGCOM UERJ

Rio de Janeiro, _____ de abril de 2014.

Para Cléo, Iara e Lukas.

"Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência.

Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos.
Estamos à sua mercê.

Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através da sua ação.

Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro,
mas o agora."

Lygia Clark, 1968

AGRADECIMENTOS

Muito grata à minha orientadora Victa de Carvalho pelo cuidado e atenção que dedicou à evolução deste trabalho e à minha experiência como pesquisadora.

Aos integrantes do Laboratório Fotografia, Imagem e Pensamento, em especial aos professores Antônio Fatorelli, Teresa Bastos e Leandro Pimentel e aos colegas Jane Maciel, Bia Morgado e Luciana Dantas que contribuíram com discussões e com ideias ao longo da realização desta pesquisa.

Ao professor Denilson Lopes pelas boas contribuições na qualificação e aos professores Fernando Gonçalves e Anita Leandro pela valiosa contribuição durante a defesa dessa dissertação.

Ao professor Marcelos Campos do PPGARTES/UERJ pelas discussões realizadas durante os cursos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

Aos professores e funcionários do PPGCOM ECO.

À CAPES, pela bolsa.

À Marise, José Carlos, Danilo e Terezinha pela ajuda diária com a trabalhosa logística infantil característica do terceiro milênio.

À querida amiga Glauca Cruz, que fez a revisão do texto e me apoiou em momentos de tensão dissertativa.

Grata a Sylvestre, pelo apoio incondicional em todos os momentos e por proporcionar uma rotina constante de estudo e de bom humor.

RESUMO

CAMPE, Milena de Carvalho. Lugares de encontro como obras de arte: o coletivo *Opavivará!* e a estética relacional. 2014. 129f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estéticas) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

O presente trabalho apresenta um estudo sobre as práticas relacionais e participativas utilizadas nos trabalhos criados pelo coletivo *Opavivará!*. Considerando que essas práticas se estabelecem na forma de lugares de encontro, foram abordadas questões pertinentes a esse processo colaborativo, tais como a participação do espectador, a estética relacional e a autoria compartilhada. A ideia de função-autor, estabelecida por Michel Foucault (2009), e a de autoria múltipla, estabelecida por Boris Groys (2008), nos ajudaram a compreender a estrutura presente em obras de arte que se estabelecem na forma de plataformas de convívio. Nos espaços que são cuidadosamente elaborados pelo *Opavivará!*, certas ações, tão presentes no cotidiano normal e corriqueiro da vida comum, são reencenadas e experimentadas na forma de uma ação coletiva. Buscamos compreender não só as origens deste processo, como também a maneira pela qual essas práticas relacionais e participativas podem expandir o campo das artes rumo a uma interação maior com certas práticas sociais e cotidianas, normalmente realizadas por indivíduos anônimos.

Palavras-chave: *Opavivará!*, estética relacional, função-autor, cotidiano, arte participativa

ABSTRACT

This dissertation addresses relational and participatory practices used in the work created by the arts collective *Opavivará!*. Considering these practices are held as gathering places, issues relevant to this collaborative process were addressed, such as the participation of the spectator, relational aesthetics and shared authorship. The idea of function-author, established by Michel Foucault (2009), and the multiple-authoring, established by Boris Groys (2008), help us to understand the structure present in works of Art that are established in the form of convivial platforms. In the spaces that are carefully crafted by *Opavivará!*, certain actions so present everyday and commonplace of ordinary life are recreated and experienced in the form of a collective action. We seek to understand not only the origins of this process, but also the manner in which these relational and participatory practices may be expanding the field of Arts towards a greater interaction with social and everyday practices, which are normally carried out by anonymous individuals.

Keywords: *Opavivará!*, relational aesthetics, function-author, daily life, participatory art.



Opavivará!, *Chuvaverão*, Parede da Gentil Carioca, Rio de Janeiro, 2014.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
<u>CAPÍTULO 1 - Os dispositivos de captura do autor</u>	28
1.1 O autor como protagonista e como um "princípio de economia"	28
1.2 A função-autor como um modo de existência	33
1.3 Função autor, autoria múltipla e estética relacional	36
1.4 A renúncia autoral como estratégia em dispositivos relacionais	41
1.5 Como fica a questão da autoria?	45
<u>CAPÍTULO 2 - A estética relacional e o espectador emancipado</u>	48
2.1 Lugares de encontro como obras de arte	49
2.2 O real como ficção	56
<u>CAPÍTULO 3 - O surgimento do espaço relacional na arte</u>	61
3.1 - O espaço instalativo e a autoria múltipla	62
3.2 - <i>Environments, Happenings</i> : os espaços-tempos de Allan Kaprow	66
3.3 - LYGIA CLARK: o artista como propositor e o espectador como participante	75
<u>CAPÍTULO 4 - O coletivo Opavivará!</u>	84
4.1 - <i>Opavivará! Ao Vivo!</i>	84
4.1.1 - Dispositivos de produção de encontros em espaços públicos	90
4.1.2 - Comida, diversão e arte	96
4.1.3 - Inclusão social ou arte contemporânea?	99
4.2 - Obras relacionais em espaços institucionais	103
4.2.1 - Atuação em museus	104
4.2.2 - Atuação em galerias	107
4.2.3 - Atuação em feiras de arte	112
Considerações Finais	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	122

"Perco cada dia mais a minha personalidade aparente, e entro no coletivo buscando um diálogo e me realizando ainda através do espectador" (CLARK, 1996, p. 86).

Lygia Clark, 14 de novembro de 1968,
em carta a Helio Oiticica

1 - Introdução

Na última década, no Brasil e afora, a cena artística contemporânea tem apresentado um número considerável de obras de arte baseadas em estratégias colaborativas que envolvem a participação de pessoas nos espaços propostos. Esse interesse recente parte do pressuposto de que as pessoas envolvidas nas ações formam o eixo central, não só artístico, como também material, desses trabalhos. A orientação em favor da inserção dessas práticas sociais no campo das artes cresceu bastante nesse período, tendo se tornado um fenômeno global muito frequente em bienais e exposições. Em tais práticas, a busca pela coletivização da obra de arte normalmente é instaurada a partir do desejo de romper com as antigas delimitações existentes em relação ao objeto de arte, ao artista e ao espectador, ao mesmo tempo que o artista associado a tais propostas passa a ser visto menos como um produtor individual de objetos e mais como um produtor de situações ou experiências.

Um exemplo desse tipo de ação é a obra "Essas Associações", criada pelo artista Tino Sehgal¹. Esse trabalho é formado pela atuação de 230 pessoas que se revezam em turnos de quatro horas (divididos em grupos de cerca de 50 pessoas por vez) e que, ao longo de seis semanas, realizam a ação de andar e contar suas próprias histórias reais para os visitantes de um determinado museu ou galeria. Em 2012, Tino realizou essa ação na galeria Tate Modern, em Londres, onde os *performers* alternavam caminhadas, corridas e abordagens aos visitantes com histórias sobre amor, ritos de passagem e memórias de infância. Em março de 2014, essa obra foi realizada no Rio de Janeiro na rotunda do Centro Cultural Banco do Brasil, com os participantes focando em temas escolhidos por Sehgal, tais como "chegada" e "pertencimento".

Partimos do pressuposto de que os artistas que demandam um certo tipo de participação em seus trabalhos atuam como facilitadores de encontros que permitem aos participantes colocarem a sua própria experiência individual em prática. Além disso, identificamos em tais práticas não mais somente a presença da individualidade do artista criador, mas também a individualidade de cada participante, que passa a se expressar através de uma experiência coletiva. Desse modo, a obra de arte produzida por tais encontros define-se a partir de uma ação coletiva baseada nas experiências individuais adquiridas por cada

¹ Tino Sehgal nasceu em Londres em 1976 e participou da sua primeira Bienal em 2005, em Veneza. Foi vencedor do Leão de Ouro na 55ª Bienal de Veneza e finalista do Turner Prize, ambos em 2013.

participante no cotidiano da sua própria vida particular. Trata-se de uma obra de arte que se constrói a partir da reprodução de histórias que fizeram parte da vida daquelas pessoas, cuja missão é trazer e comunicar, naquele local, as suas próprias experiências.

Acreditamos que esse mesmo contexto participativo e colaborativo permitiu que, em maio de 2012, um coletivo de artistas cariocas denominado Opavivará! ocupasse a praça Tiradentes, situada no bairro do Centro do Rio de Janeiro, com a instalação de uma cozinha e de uma lavanderia coletivas. A praça foi equipada com forno à lenha, tanques para lavagem de alimentos e de roupas, uma grande mesa para preparação dos pratos, bebedouros com água potável, redes, cadeiras triplas e até mesmo uma vitrola, que proporcionava um som ambiente para a ação. Nesse trabalho, denominado *Opavivará! Ao Vivo!*, algo de inesperado se faz presente no ambiente comum e cotidiano formado pelos entornos da praça Tiradentes e pelas pessoas que ali circulam. Quem passava por ali era convidado pelos artistas a cozinhar de forma colaborativa, podendo contribuir com uma receita, com algum alimento ou com uma simples "mão-de-obra" para que o trabalho pudesse acontecer.

Percebemos que, além de promover o lugar de encontro entre pessoas, o Opavivará! reinventa formas de ocupação do espaço público ao propor que as pessoas permaneçam naquele local, cozinhando, conversando ou simplesmente passando um tempo juntas, ao invés de atravessarem a praça como sempre fazem. Trata-se de um certo "convite" à participação feito pelos artistas às pessoas que porventura estejam passando por ali e que possam interessar-se pelo acontecimento ali proposto. É interessante notarmos que, quanto mais pessoas participarem da proposta, mais heterogêneo será o lugar de encontro proposto pelos artistas e mais marcante será a sua presença no espaço público.

Esta pesquisa parte do princípio de que as ações do coletivo Opavivará! se inserem no contexto das obras relacionais que foram comentadas por Nicolas Bourriaud em seu livro *Estética Relacional*². Nesse contexto, Bourriaud analisa certas obras que surgem no início da década de 90 e que normalmente se apresentam como jogos, brincadeiras, festas ou *happenings*. O trabalho *Untitled (Free)*, de 1992 – no qual o artista Rirkrit Tiravanija³ cozinha comida tailandesa para os visitantes da Galeria 303, em Nova York –, é visto como

² BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Editora, 1998.

³ Rirkrit Tiravanija nasceu em Buenos Aires, em 1961, mas foi criado na Tailândia, Etiópia e no Canadá. Desde os anos 1990, Tiravanija tem alinhado sua produção artística com uma ética de engajamento social, sempre convidando participantes a habitar e a ativar os seus trabalhos.

uma espécie de precursor dessas práticas relacionais. Para Nicolas Bourriaud (1998), Tiravanija propõe novos modelos de sociabilidade, na medida em que reflete um desejo coletivo de criar novos espaços de convívio e de experiências.

As obras de arte do coletivo Opavivará! se apresentam como lugares de encontro e podem ser entendidas como *dispositivos relacionais* que, de algum modo, direcionam as ações realizadas pelos indivíduos que irão participar dessas propostas. Esses locais de encontro, que são também entendidos como obras de arte, constituem o objeto de estudo desta dissertação. É importante ressaltar que, no início da pesquisa, tínhamos como objeto de estudo alguns coletivos cariocas, entre eles o coletivo Opavivará!, e nossa proposta baseava-se mais no entendimento daquilo que seria uma prática coletiva autoral e não envolvia diretamente as obras. Nesse contexto inicial, focávamos na questão da autoria compartilhada existente nos coletivos e nas transformações que essa prática poderia ocasionar em formações históricas mais estabelecidas, como a ideia de autor e de autoria. No entanto, na medida em que a pesquisa foi se desenvolvendo, essas questões deixaram de ser centrais e as transformações colocadas diretamente pelas obras participativas e relacionais tornaram-se o foco do trabalho. Observamos que os coletivos não constituem, em si, um objeto único, já que são muito variados com relação aos seus modos de atuação e não dão conta de fechar um conceito, uma ideia, uma estética ou um conjunto. No entanto, decidimos manter no primeiro capítulo nossas discussões acerca da autoria, acreditando que não só os coletivos, mas também as obras relacionais produzidas por eles, exigem que esse conceito seja repensado na atualidade.

Nossa estratégia será pensar os trabalhos relacionais propostos pelo Opavivará! a partir da sua concepção e do seu impacto no campo das artes. Entendemos que os trabalhos desse coletivo geralmente envolvem a criação de situações, oportunidades, realizações e compreensões que buscam alcançar um público mais ampliado de espectadores que muitas vezes são "achados" em espaços públicos e que caracterizam-se por passantes, anônimos ou pessoas comuns. Mesmo não tendo tido a intenção de se dirigir a um museu, essas pessoas são "encontradas" pela arte no seu próprio dia a dia, no lugar normalmente consagrado ao curso da vida e não ao da arte. Nosso enfoque abordará tais questões a partir da produção das obras, do potencial estético que apresentam e da sua proposta relacional. Na medida em que espaços relacionais ou lugares de encontro são criados, buscaremos compreender o que esses encontros estão propondo em termos de potência (DELEUZE, 2010). Que discursos estéticos

ou políticos estariam por trás dessas propostas? Qual o potencial sensível ou de transformação que essas obras possuem?

A palavra "coletivo" passou a ser muito utilizada pela mídia⁴ logo após a virada do século XXI e, atualmente, enxergamos de forma natural a existência de tantos coletivos, não só de artistas, como também de fotógrafos, designers, músicos etc. Sem dúvida, a multiplicação de coletivos artísticos parece colocar em xeque a questão da autoria e a forma como ela vem sendo pensada desde a modernidade. Antes considerada uma forma de prestígio pessoal para o indivíduo moderno (BARTHES, 2004), a autoria é definida por Michel Foucault (2009) como uma função-autor, na qual o autor se manifesta como presença-ausência na obra ou como um gesto que é capturado por um dispositivo de poder e que, ao mesmo tempo em que possibilita uma expressão, instala nele um vazio. Ao considerarmos a possibilidade de que um autor pode atestar-se também pela sua ausência, as estratégias de compartilhamento e colaboração elaboradas pelos coletivos demonstram que o lugar de "um" pode ser ocupado também por "muitos", sem que, por isso, deixe de haver um autor no final desses processos. Do mesmo modo, no momento em que a construção de um lugar de encontro cria a possibilidade de uma arte participativa ou colaborativa, entendemos que o tradicional lugar do artista enquanto criador único de sua obra também se modifica nesse processo.

Em *Mil Platôs*, Gilles Deleuze e Felix Guattari (1995) afirmam que podemos chegar "ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU" (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 11), trazendo à tona a ideia de um rizoma cujo aspecto de rede substitui a ideia de uma raiz central representada pelo autor único e genial. O aspecto de trama presente nesse conceito estabelece a noção de que qualquer ponto ali presente pode (e deve) ser conectado a outro ponto. Ao deslocarmos esta ideia para as práticas colaborativas presentes na arte contemporânea, é possível pensarmos que quando o eu é "muitos", podemos estar vivendo o fim de um mito – o do autor – cuja morte significaria apenas a comprovação da existência de um elemento coletivo presente desde sempre em toda criação dita autoral.

Nesse sentido, queremos pensar naquilo que pode ser o sentido do "coletivo" dentro de um coletivo artístico. Se toda criação é coletiva, independentemente do número de autores envolvidos no processo, como pensar a autoria na contemporaneidade? Se o "fazer coletivo"

⁴ Ver o artigo de Juliana Monachesi, "A explosão do a(r)tivismo". *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, pp. 4-9, 06 de abril de 2003.

pode contribuir para pensarmos a comunicação como lugar da inovação e do acontecimento – no qual a abertura a novos agenciamentos entre indivíduos estaria abrindo possibilidades a novas formas de subjetivação e a novas partilhas sensíveis (RANCIÈRE, 2005a) –, em que medida o surgimento de diversos coletivos de arte hoje pode ser visto como sintoma do esgotamento do modo de compreender a autoria baseado no autor como um indivíduo genial e original?

A utilização de dispositivos relacionais como obras de arte, entretanto, não é uma estratégia exclusiva desses coletivos. O movimento Dadaísta, por exemplo, durante a década de 20, propôs ações de certo modo similares às intervenções abordadas nesta dissertação. Durante a *Dada-Season*⁵ parisiense, em abril de 1921, André Breton juntou-se a um grupo de Dadaístas e sugeriu uma série de "excursões ou de visitas" pelas ruas de Paris para que o público pudesse ser "encontrado" em ambientes públicos ao invés de em teatros ou salas de exibição (KIRBY, 1995a, p. 15). A ida até a igreja *Saint Julien le Pauvre* juntou mais de cem participantes, apesar da chuva torrencial. Após essa iniciativa, o próprio Breton foi o criador do termo *Artificial Hells* (BISHOP, 2006a), que tinha o intuito de descrever essa nova concepção "dadaísta" de eventos que propunham a saída da arte para fora dos *halls* dos cabarés em direção às ruas.

Em um contexto diferente, os *happenings* de Allan Kaprow ocorridos durante as décadas de 50 e 60, nos Estados Unidos, juntamente com as performances do grupo Fluxus⁶, também ajudaram a demarcar o espaço onde ocorre um tipo de apropriação ou uso de formas sociais que termina aproximando a arte de uma experiência mais cotidiana. Ainda que essas estratégias tenham como função tirar a arte dos limites dos museus, confrontado os parâmetros estabelecidos a respeito de um objeto artístico, cada um desses movimentos responde a questões éticas, estéticas e políticas específicas de sua época.

No Brasil, os artistas Lygia Clark e Helio Oiticica buscaram aproximar a arte do cotidiano ao criarem trabalhos que clamavam pela participação do público. A famosa obra de Lygia, *Corpo Coletivo*, realizada em 1986, parece apontar para o surgimento de uma arte grupal que buscava construir vivências de forma conjunta. No caso de Clark, essas trocas

⁵ Expressão utilizada por Claire Bishop (2012) no seu livro *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of the Spectatorship*, que pode ser traduzida por "Temporada Dadaísta".

⁶ Fluxus é uma rede internacional de artistas, compositores e designers, que ficaram conhecidos a partir dos anos 60 por misturar diferentes linguagens e formas de expressão artística.

acabaram evoluindo mais para o campo psíquico por meio da arte terapia. A crítica de arte Claire Bishop (2006a) sugere alguns outros exemplos de artistas mais recentes que constroem dispositivos relacionais e que atuam por meio da arte participativa:

Trata-se de práticas artísticas que desde os anos 60 apropriam-se de **formas sociais** como um meio de fazer com que a arte aproxime-se da vida: são experiências intangíveis como sambar (Helio Oiticica) ou dançar *funk* (Adrian Piper); beber cerveja (Tom Marioni); discutir filosofia (Ian Wilson) ou política (Joseph Beuys); organizar um bazar (Martha Rosler); gerenciar uma lanchonete (Allen Ruppersberg, Daniel Spoerri, Gordon Matta-Clark), um hotel (Alighiero, Boetti, Ruppersberg) ou uma agência de turismo (Christo, Jeanne-Claude) (BISHOP, 2006a, p. 10, tradução nossa, grifo nosso).

Um dado importante seria o de apontarmos a diferenciação existente entre a arte participativa (abordada nesta dissertação) e a arte interativa. Segundo Claire Bishop (2006b), enquanto a primeira possui a dimensão coletiva de uma experiência social que se constrói pela participação ou colaboração, a segunda se propõe a ativar um observador individual numa dada instalação, necessitando do engajamento físico deste observador com a obra de arte. Além disso, embora os registros fotográficos e videográficos da arte participativa aproximem-na da arte da performance⁷, elas se diferem da mesma quando procuram abolir as distinções existentes entre o *performer* e o público, profissionais e amadores, produção e recepção. Nas imagens disponíveis sobre os espaços relacionais, não conseguimos distinguir muito bem quem são os artistas e quem são os participantes, já que a ação é performatizada por todos de forma igualitária, sem hierarquias. Por outro lado, enquanto a performance possui um caráter mais vanguardista e experimental – presente nos trabalhos realizados pelo Fluxus durante a década de 60 e que baseavam-se numa estratégia calcada num conflito ou numa oposição –, as ações mais recentes, como as do coletivo Opavivará!, não procuram tanto um efeito de choque, mas de integração. A partir do momento em que essas obras

⁷ Gênero artístico surgido nos anos 70, a performance possui uma relação complexa com a fotografia e o vídeo. Para Fernando Gonçalves (2003), a performance "representou um *topos* de experimentação com as linguagens cênica, corporal, textual e imagética e uma experiência de ressignificação dos códigos culturais. Estabelecendo uma estética problematizadora, a performance constituiu um importante recurso que não apenas permite repensar discursos e práticas sociais cotidianas e da arte, mas também pensar a comunicação para além de seu aspecto midiático" (GONÇALVES, 2003, p. 12).

demonstram uma naturalização ou um aproveitamento de gestos presentes no nosso cotidiano, podemos pensar que hoje os entrelaçamentos entre arte e vida se fazem de um modo diferenciado, que fica ainda por determinarmos qual é. Ao abordarmos os trabalhos relacionais propostos pelo coletivo Opavivará! pretendemos, portanto, tentar compreender certas transformações existentes nas obras de arte contemporâneas no que diz respeito a esses entrelaçamentos.

O trabalho *A Rua é Um Espetáculo*, realizado pelo coletivo em 2011, no Centro do Rio de Janeiro, é formado pela instalação de cadeiras de praia coletivas em calçadas com bastante movimento de pessoas. Nesta ação, os artistas convidavam qualquer pessoa que passasse pelo local para sentar e passar um tempo conversando e observando a paisagem. As cadeiras são colocadas com o intuito de incentivar a criação de relações entre pessoas distintas e de incentivar a conversa e a observação do próprio espaço público por aqueles que decidam participar. Chamando esse trabalho mais de uma antiação do que de uma ação⁸, o coletivo propõe a observação da rua como uma obra de arte, na medida em que decide enxergá-la como o lugar de um espetáculo. As pessoas comuns – que normalmente encontram-se na posição de observadores – é que serão observadas por aqueles que decidirem participar da ação, sentando nas cadeiras. Há, portanto, uma clara afirmação de que a rua é o lugar da arte ou que a arte está na rua, trazendo à tona experiências estéticas que se situam para além do campo da arte, isto é, experiências que se interrelacionam com o próprio cotidiano. É um trabalho que surge de uma proposta coletiva e que se mantém por meio da criação de um espaço aberto à intervenção de todos, os quais poderemos chamar de participantes e não de espectadores, já que a sua atuação é imprescindível para a realização da obra. Podemos pensar que essa proposta funciona como uma plataforma que é colocada à disposição para ser modificada, construída, vivida ou experimentada por todos aqueles que aceitarem participar.

Não se trata, aqui, de dizer que o sujeito observador de obras de arte desapareceu, mas de apontar o crescente número de trabalhos contemporâneos que somente ganham vida no momento em que determinados indivíduos aceitam participar, construindo a obra de arte de forma coletiva e colaborativa. Jonathan Crary explica que o sujeito observador é sempre um produto histórico, ou seja, "o lugar de certas práticas, técnicas, instituições e modos de subjetivação" (CRARY, 1992, p. 5). Segundo ele, um observador sempre se configura a partir de um sistema heterogêneo de relações que formam uma gama de possibilidades já prescritas.

⁸ Disponível em <http://www.opavivara.com.br/p/a-rua-e-um-espetaculo/a-rua-e-um-espetaculo>, acesso em 05/11/2013.

Na medida em que as regras e as forças plurais que compõem o campo em que a percepção pode ocorrer se modificam, as capacidades perceptivas desse mesmo observador também sofrem modificações. De modo análogo, acreditamos que o sujeito que participa e que constrói de modo colaborativo uma obra de arte também seja objeto de um sistema heterogêneo de relações que atua a partir de possibilidades pré-estabelecidas ou de certas condições históricas. Não buscaremos fazer uma análise detalhada de todos os elementos presentes nesse sistema, mas aproveitaremos a ideia de dispositivo (FOUCAULT, 2010) para tentar compreender de que modo as obras relacionais do coletivo proposto estruturam-se no contexto histórico atual.

Sabemos que apesar das obras relacionais terem se multiplicado desde os anos 1990, a utilização de estratégias de colaboração e de participação em obras de arte não é algo recente. Segundo Claire Bishop (2012), as obras relacionais podem ser entendidas como tentativas de repensar a arte de forma coletiva, afirmando que,

de uma perspectiva europeia e ocidental, esta virada 'social' na arte contemporânea pode ser contextualizada por dois momentos históricos anteriores, ambos sinônimos de um levante político e de uma busca por mudanças sociais: as vanguardas históricas na Europa que se iniciam por volta de 1917 e as chamadas 'neo' vanguardas que seguem até 1968. A notável ressurgência da arte participativa durante os anos 90 me obriga a colocar a queda do comunismo, em 1989, como um terceiro ponto de transformação (BISHOP, 2012, loc. 84-85, tradução nossa).

Ampliando esse histórico, é interessante notarmos as profundas transformações sofridas pelo próprio objeto de arte ao longo do século XX. Em 1924, Kurt Schwitters⁹ cria um tipo de instalação em sua própria casa, em Hanover, Alemanha, que foi chamada de *Coluna* ou de *Catedral da Miséria Erótica*. Ao comentar sobre esse trabalho, Michael Kirby (1995a) afirma que "o teto e as paredes foram cobertas com formas angulares e abstratas, haviam luzes, painéis secretos deslizantes e um quarto/caverna com um manequim feminino nu e manchado se sangue" (KIRBY, 1995a, p.10). No ambiente construído por Schwitters, o objeto de arte ganha a forma de um espaço instalativo que podia ser "penetrado" pelos visitantes. O local, contudo, não sobreviveu ao tempo, tendo sido destruído por bombas durante a Segunda Guerra Mundial.

⁹ Kurt Schwitters foi um artista alemão que atuou com diversas mídias, como pintura, poesia, escultura, design e tipografia, apontando para o surgimento da arte de instalação. Muito famoso por suas colagens, chamadas de *Merz Pictures*.

Andy Warhol¹⁰ dá prosseguimento à construção do espaço instalativo com seu trabalho *Brillo Box*, de 1964, no qual reproduz não só cópias exatas de caixas de sabão em pó, como também a mesma disposição em que eram colocadas nas prateleiras dos supermercados da época. Com o surgimento da instalação, o objeto de arte que antes restringia-se a um objeto amplia-se para um espaço dentro do qual a obra de arte irá acontecer. Com relação a trabalhos envolvendo performances, as de Allan Kaprow, John Cage e Claes Oldenburg, realizadas nos anos 50, contribuíram com a utilização de elementos do acaso, retirando, tanto de espectadores quanto de artistas, o peso de ter que agir de acordo com regras pré-estabelecidas.

Se o século XX trouxe muitas mudanças e experimentações para o campo das artes – inicialmente com as vanguardas históricas e, posteriormente, com o surgimento da instalação e da performance –, Bishop comenta que nessas experimentações havia uma atmosfera utópica que ditava as regras sempre que a arte repensava a sua relação com a esfera social e com o potencial político que havia ali. Tal entrelaçamento entre arte e sociedade refletia-se nos modos pelos quais a arte podia ser produzida, consumida ou discutida. No entanto, é no teatro e na performance que Bishop vai encontrar os elementos cruciais para o surgimento da arte participativa, uma vez que o engajamento participativo se expressa de forma clara quando há o encontro "ao vivo" entre os participantes que atuam em contextos específicos¹¹.

A performance emerge como um gênero artístico independente a partir dos anos 1970 e demonstra o uso do corpo humano como sujeito e força motriz de um ritual (GLUSBERG, 1987). Com o advento da performance, a arte não está mais nos objetos, mas na relação que será construída entre eles e, especialmente, na relação que será construída entre os indivíduos participantes. É como se o indivíduo que realiza a performance assumisse o lugar da arte não porque ele atua como um gênio artístico, mas porque ele entra em relação tanto com o objeto que será modificado durante a ação, quanto com os outros indivíduos que participam da experiência. Com relação aos dispositivos relacionais tratados nesta dissertação, percebemos que as ações cotidianas escolhidas para serem reproduzidas ali são performatizadas como se fossem parte de um rito que não se destaca com relação à vida e que perdem, dessa maneira, a

¹⁰ Andy Warhol (1927-1987) inicia sua carreira como artista em Nova York durante os anos 1950. Seus trabalhos demonstram o uso de elementos da cultura visual americana, como bandeiras, fotografias de jornais e *readymades*. Junto com os artistas Roy Lichtenstein e James Rosenquist, entre outros, Warhol contribuiu enormemente para a configuração da Arte Pop.

¹¹ Em seu livro *Artificial Hells*, Claire Bishop procura repensar a história da arte a partir da perspectiva do teatro e não da pintura (como faz Clement Greenberg) ou a partir do *readymade* (como faz Krauss, Bois, Buchloch e o livro de Foster *Art Since 1900*, publicado em 2005).

sua autonomia, já que buscam reencenar a própria vida naqueles espaços. Por outro lado, no momento em que este reencenamento é performatizado a partir de um dispositivo, um outro tipo de autonomia artística é produzida ali. Podemos pensar numa autonomia paradoxal que, ao mesmo tempo em que se inspira na vida, afasta-se dela no momento em que se declara como uma obra de arte.

A questão que nos parece relevante aqui e que poderá apresentar-se como um objeto a ser estudado não envolve a investigação da organização dos coletivos em si, mas a investigação daquilo que eles produzem em termos de práticas coletivas e relacionais. É interessante notarmos que nas obras relacionais a ideia de coletivo aparece com mais clareza. De certa forma, o cerne de um trabalho coletivo é a anulação da autoria única, mas não a anulação da autoria em si. A partir daí, não importa muito se o trabalho foi criado por dois, três ou dez integrantes. A autoria se pulveriza porque a obra permite que isso aconteça: ela não se constitui mais como um objeto e sim como um espaço, ela estabelece-se como um dispositivo (FOUCAULT, 2010) coletivizante e não mais como um objeto de caráter homogêneo que é fruto de um saber-fazer específico.

No trabalho *Opavivará! Ao Vivo!*, não conseguimos identificar qual artista organizou o varal, arrastou o fogão para a praça ou aquele que pendurou a rede para que a ação acontecesse. Será que a autoria coletiva se adequa à obra relacional ou é a obra relacional que se adequa ao coletivo? Talvez uma coisa ressoe na outra. O que podemos identificar, no entanto, é a existência do conceito de dispositivo em ambas, considerando-o como uma organização de elementos heterogêneos em forma de rede. Deste modo, um coletivo como o *Opavivará*, que se organiza em rede, propõe, nas suas obras, essa mesma lógica.

Trata-se, portanto, não mais de pensarmos somente a questão do coletivo, pois esta tornou-se uma falsa questão. O que podemos pensar como objeto de pesquisa hoje é a relação do coletivo como um modo de organização que influencia ou reproduz esta mesma lógica nas propostas relacionais criadas por eles. Há um certo princípio coletivizante e relacional que está presente no modo de organização do coletivo *Opavivará!* que se reflete também nas suas obras e que só poderá existir a partir do momento em que a arte puder ser entendida como uma forma de relação entre indivíduos. Desse modo, a nossa proposta inicial de pensar sobre os coletivos acabou se desdobrando na questão colocada pelas próprias obras relacionais deste coletivo específico. Se este princípio coletivizante é uma das marcas do momento contemporâneo, nossa hipótese de trabalho gira em torno do surgimento de um tipo de organização, no campo das artes, que se coloca a partir da valorização de uma coletividade.

A prática relacional e participativa é um sintoma da arte contemporânea que está tendo uma grande aceitação pelo sistema das artes desde os anos 90, com os trabalhos de Rirkrit Tiravanija e, mais recentemente, com os de Inti Hernández¹² e de Tino Sehgal. Claire Bishop cita também o coletivo Superflex e os artistas Alfredo Jaar, Lucy Orta, Jeanne van Heeswijk e Annika Eriksson como outros exemplos. Segundo ela, a problemática relacional continua sendo abordada na contemporaneidade e traz questões relevantes para a atualidade. O artista chinês Ai Weiwei é outro "adepto" dessa prática. Em 2012, ele construiu um espaço relacional no jardim da Galeria Serpentine, em Londres, chamado de *Serpentine Gallery Pavilion*, tendo criado uma plataforma feita de cortiça onde as pessoas podiam sentar, conversar e admirar a paisagem¹³. Percebemos que uma das principais características dos trabalhos que assumem o lugar de encontro como estratégia artística é a de estimular relações inter-subjetivas entre os indivíduos que participam. No momento do encontro proposto pelo artista, estes participantes acabam percebendo a obra coletivamente e não mais individualmente. Mesmo com o elevado grau de aceitação desses trabalhos em feiras de arte e em galerias, apostamos que tais propostas apresentam questões interessantes que perpassam a experiência sensível e as práticas sociais.

A vontade de criar lugares de encontros dissemina-se pela arte contemporânea e pode acontecer de diversas maneiras, inclusive com a participação exclusiva de artistas. Foi dessa forma que Franz Manata e Saulo Laudares¹⁴, integrantes do projeto SoundSystem¹⁵, criaram em 2010, juntamente com outros artistas, o projeto *Abotoados Pela Manga*¹⁶, que ocupou um galpão no bairro de Pinheiros, em São Paulo, por duas semanas. Entre os artistas que ocuparam o espaço estava o coletivo Opavivará!, além de André Sicuro, Bernardo Mosqueira,

¹² Inti Hernández é um artista cubano que atualmente reside na Holanda. O seu trabalho possui um aspecto colaborativo que se estrutura através da conversação e do diálogo. Os participantes são "convidados" a interagir dentro das estruturas criadas por Hernández e, desta forma, constroem suas obras de arte.

¹³ Como exemplo da arte que produz lugares de encontro ao invés de objetos de arte, o trabalho *Serpentine Gallery Pavilion*, do artista Ai Weiwei, foi realizado em conjunto com os designers Herzog & de Meuron, durante o *London 2012 Festival*. Disponível em http://www.serpentinegallery.org/2012/02/serpentine_gallery_pavilion_2012.html, acesso em 15/07/2013.

¹⁴ Franz Manata é artista, curador independente e professor. Mestre em Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Desde 2004 é professor da EAV Parque Lage, RJ. Participa desde 1994 de projetos solo e coletivos no Brasil e no exterior, destacando-se o projeto SoundSystem em parceria com Saulo Laudares.

¹⁵ Disponível em <http://exst.net/soundsystem/#>. Acesso em 10/07/2013. Este projeto integra obras de arte instalativas que utilizam diversos tipos de som para compor ambientes que serão visitados por pessoas.

¹⁶ Disponível em <http://exst.net/abotoados/#>. Acesso em 07/07/2013.

Cristiano Renó, João Maciel, Rafael Polo, Vivian Caccuri e o coletivo Filé de Peixe. Em entrevista disponível no site Vimeo¹⁷, Franz Manata (2010) explica que, desde o seu início, esse projeto buscava um espaço onde os artistas pudessem realizar um tipo de troca, discutindo e mostrando ideias que não estivessem no foco nem das instituições formais, nem das galerias.

Durante essa imersão coletiva, alguns artistas resolveram transferir seus ateliês para o galpão escolhido como espaço de exposição, continuando a fazer ali o que normalmente fazem no seu dia a dia. Outros apresentaram performances, participaram de encontros com as pessoas que os visitavam (o espaço era aberto ao público) ou atuaram nas redes sociais, publicando conteúdos e registros gerados durante a ação. O projeto propunha uma construção coletiva que pudesse criar uma maneira de se reconhecer e de fazer arte baseada na troca de laços e em cujo centro não estivesse mais o objeto estético como resultado final. As ações concentraram-se no fluxo da elaboração das obras, performances ou instalações, com todos os artistas participando e trocando conhecimentos sobre os trabalhos dos outros. Segundo o próprio Franz:

Essa prática artística que possibilita esse encontro fundador é importante para nós neste momento, pois quando trabalhamos no fluxo, reduzimos o tempo do fluxo, temos que estar juntos, experimentar juntos. Esse trabalho é dedicado para o outro, é um trabalho de compartilhar afeto para o outro. (MANATA, 2010).

Podemos identificar que a vontade de fomentar uma espécie de aglutinação de pessoas que possam compartilhar experiências é uma característica presente em muitos trabalhos contemporâneos. Mas será que podemos pensar que aquilo que está por trás dessa vontade de união seja o desejo de desvalorizar a figura do autor único e genial? Talvez esta figura do autor no papel de um sujeito central seja uma questão permanente na história da arte e, no momento atual, os trabalhos relacionais possam estar tentando, de algum modo, criar uma forma de organização consciente e política que se fundamenta em função da desvalorização desse mesmo autor.

A questão do coletivo coloca-se, hoje, num contexto diferente do da modernidade, quando o indivíduo se contrapunha à massa. Segundo o filósofo Antônio Negri (2004), a massa sugere um todo uniforme e indiferenciado que, sem poder tomar decisões por sua própria iniciativa, necessita de algum tipo de manipulação externa. Atualmente, os indivíduos

¹⁷ Disponível em <https://vimeo.com/36991669>. Acesso em 01/07/2012.

se colocariam sob a perspectiva da multidão, configuração que se alimenta da sua própria diversidade interna e das diferenças individuais presentes em seu todo. Nela, a comunicação e a cooperação entre os indivíduos pode acontecer a despeito das diferenças, fato que estaria produzindo sujeitos sociais ativos na constituição de uma vida em comum.

Curiosamente, Pascal Gielen (2009), afirma que o número de pessoas que se definem como "artistas" não para de aumentar a cada década e que essa categoria seria hoje mais aceita pela sociedade como um todo. Segundo o autor, durante os últimos vinte anos, a arte foi promovida da posição marginal que ocupava anteriormente para o coração da sociedade, ou como o filósofo italiano Paolo Virno ousou dizer: "a arte diluiu-se na sociedade como uma aspirina num copo d'água" (VIRNO apud GIELEN, 2009, p. 2, tradução nossa). Contudo, Gielen argumenta que no momento em que a prática artística se alinha a certas políticas neoliberais que dominam a prática econômica presente na economia pós-industrial¹⁸, tal prática acaba permitindo que os artistas atuem como empresários de si mesmos, produzindo trabalhos que caracterizam-se mais como projetos e que lhes proporcionam uma maior mobilidade física e mental.

Ao analisarmos o comportamento dos artistas que participam do Opavivará!, como Domingos Guimaraes e Daniel Toledo, podemos observar que eles mantêm seus trabalhos individuais ao mesmo tempo que participam das ações coletivas. O fato de fazerem parte do grupo não os impede de terem carreiras e exposições individuais e, muitas vezes, isso pode até permitir um certo tipo de renovação criativa nas ações tanto coletivas quanto individuais. Outra característica é o constante entra e sai de artistas. No início da sua formação, em 2005, o coletivo era composto pelos artistas Caroline Valansi, Daniel Toledo e Pedro Victor Brandão. Em seguida, entraram os artistas Domingos Guimaraens, Julio Callado, Ana Hupe e Daniela Serruya Kohn, sendo que essas duas últimas, junto com Pedro Brandão, desligaram-se do grupo recentemente. O coletivo parece atuar como uma "entidade" que possui características ou personalidade próprias e que funciona de forma independente da vontade dos seus integrantes. Mesmo com a alteração sofrida devido à entrada e à saída de pessoas, a sua estratégia de atuação não se modificou: o Opavivará! continuou fazendo trabalhos que se apresentam como lugares de encontro e que envolvem elementos como a comida, a festa e a celebração da vida.

¹⁸ Segundo Pascal Gielen (2009), o campo da arte se enquadra perfeitamente dentro do espírito capitalista de acumulação de mercadorias. Ele cita os autores Luc Boltanski e Eve Chiapello ao afirmar que a arte contemporânea somente funciona a partir do sistema de trabalho neoliberal.

Esse formato de autoria parece ter relação com a estratégia escolhida pelos artistas no momento em que decidem atuar no mundo, já que o grau de interação com um público cada vez mais ampliado torna-se o grande diferencial para que o trabalho "apareça" no meio artístico. Além disso, os trabalhos relacionais parecem causar um certo desconforto quando tentamos analisá-los segundo os antigos critérios utilizados para observar obras de arte. Uma obra de arte formada pelo encontro de pessoas reunidas para cozinhar nos faz pensar no rompimento das categorias artísticas que envolviam conceitos como escultura, pintura e literatura. Podemos perceber que tal lógica amplia um pouco o processo de criação de objetos e cria lugares, que curiosamente são lugares de encontros, nos quais os objetos parecem diluir-se para que a arte passe a ter uma interação maior com o cotidiano, com a vida, ou seja, com o próprio ato de produzir encontros e de refletir sobre estes lugares de encontros. Os objetos utilizados nessas ações não podem ser definidos como os objetos relacionais propostos por Lygia Clark, que se baseavam num ato fenomenológico da ativação e da descoberta de um "eu", mas apresentam-se como elementos ativadores de encontros ou reuniões que traduzem a busca por uma integração com um público variado. A proposta dos coletivos passa por um tipo de oferta que permite aos participantes se sentirem convidados ou acolhidos na ação e que lhes proporciona a vivência de uma experiência naquele local.

O resultado dessas ações ainda não sabemos qual é. O que sabemos é que, seja ele qual for, trata-se de uma criação conjunta que não pode ser reduzida à soma das suas partes. Não estamos tratando aqui de uma simples aglomeração de pessoas, mas de um lugar ao mesmo tempo físico e simbólico que é construído num determinado tempo e num determinado espaço e que permite que múltiplas singularidades possam se exprimir por meio de ideias, objetos, ações e atitudes. Daí surge um tipo de agregação de discursos ou, como definido por Gielen (2009), um murmúrio de uma multidão artística formada talvez por artistas-participantes e por participantes-artistas.

A maior parte desse texto foi produzida através de uma análise do material existente no site do coletivo Opavivará e na sua página do Facebook. Nos trabalhos *Opavivará Ao Vivo* e *Bota Na Roda* (do qual esse texto não trata) a autora esteve presente e conversou com artistas sobre seus processos criativos. Gostaríamos de ressaltar a dificuldade existente no estudo dessas obras que se colocam como espaços efêmeros, já que as ações somente se realizam num espaço de tempo de algumas horas e em dias específicos, não havendo uma continuidade em sua apresentação.

No primeiro capítulo da dissertação, investigaremos a questão do autor e da autoria, levando em consideração as diversas formas autorais que se constituíram desde a virada do século XIX para o XX. Abordaremos a questão através da noção de função-autor (FOUCAULT, 2009) que nos direciona para o conceito de dispositivo (FOUCAULT, 2010) e que compreende o autor como um modo de existência capaz de tomar forma a partir de mudanças sociais, culturais, econômicas ou políticas que podem ocorrer em determinada sociedade. Faremos uma descrição da concepção foucaultiana do autor moderno como um "princípio de economia" que acaba colocando-o no papel de um regulador da ficção. Partindo do pressuposto de que nem a obra nem o autor deveriam possuir uma transcendência específica ou uma verdade inalterável no tempo e no espaço, Foucault busca entender o autor como um modo de existência que se estabelece através de uma função classificatória em relação ao discurso. Aproveitaremos esses conceitos para pensar a questão da autoria múltipla (GROYS, 2008) e da arte participativa (BISHOP, 2012) instaurada pelos dispositivos relacionais do Opavivará!.

No segundo capítulo, faremos uma análise da estratégia de produção de relações utilizada pelos coletivos para construir os seus trabalhos. Utilizaremos o conceito de estética relacional (BOURRIAUD, 1998) para tentar compreender obras de arte que se apresentam como jogos, brincadeiras, festas, *happenings* ou encontros. Colocaremos em discussão a polêmica existente entre Nicolas Bourriaud e Jacques Rancière sobre a questão relacional e suas ligações com a estética e com a política. Em seu livro *O Espectador Emancipado*, Rancière critica o modo pelo qual Bourriaud parece privilegiar a capacidade dos dispositivos relacionais de subverterem laços sociais bem determinados (os da sociedade do espetáculo) em detrimento da produção de laços sociais em geral. Ao compreender a realidade como um modo de ficção, Rancière (2010) desestabiliza certas oposições geradas pela noção de uma arte ativista que procura intervir e transformar diretamente a vida, indo em busca de melhorias sociais.

No terceiro capítulo desta dissertação faremos um mapeamento histórico dos primórdios da arte participativa, a partir da segunda metade do século XX. Seguindo uma orientação da pesquisadora Claire Bishop (2006a), que situa as raízes desse tipo de prática nos *Happenings*, no Neoconcretismo e no Situacionismo, abordaremos, nesse capítulo, somente os dois primeiros movimentos por meio dos trabalhos de Allan Kaprow e de Lygia Clark. Tentaremos apontar nesses movimentos certos elementos que possam ter se mantido nos dispositivos relacionais criados pelo Opavivará!, assim como as diferenças existentes. O

movimento Situacionista, apesar de importante, não pôde ser abordado durante o período em que foi realizada esta pesquisa, tendo sido postergado para pesquisas futuras sobre esse tema.

No quarto e último capítulo, foram escolhidas algumas obras do coletivo Opavivará! para serem comentadas. A primeira delas, *Opavivará Ao Vivo*, é a obra que utilizamos como referência para as práticas relacionais e participativas aqui comentadas. Na medida em que ela se insere num espaço público, de caráter amplamente democrático, como a Praça Tiradentes, este dispositivo demonstra a vontade dos artistas de criar trabalhos que possam incorporar pessoas anônimas, transeuntes, trabalhadores ou passantes, isto é, as pessoas que normalmente circulam por grandes centros urbanos. Nesse capítulo, também serão comentados outros trabalhos do coletivo, inclusive aqueles que utilizam uma estratégia similar, ou seja, que criam em espaços institucionais os mesmos dispositivos relacionais criados em espaços públicos. Levando em consideração que em todos os seus trabalhos o Opavivará! utiliza a estratégia de produção de lugares de encontro, percebemos o estabelecimento de um processo artístico específico que cria situações nas quais os participantes reproduzem certas ações cotidianas e comportamentos sociais numa esfera que não é mais a da vida, mas a da arte, produzindo entrelaçamentos e fricções entre os dois campos que nos levam para a descoberta de novos agenciamentos e linhas de fuga (DELEUZE, 1996) nessas mesmas esferas.

1º Capítulo - Os dispositivos de captura do autor

Este capítulo tem como objetivo analisar os diferentes modos de atuação daquilo que Michel Foucault (2009) denomina de *função autor*. Consideramos que esta expressão já contém, em si mesma, a ideia de dispositivo, conceito que foi elaborado por Foucault e retomado por Giorgio Agamben (2009). Tentaremos compreender que forças estavam atuando na sociedade e na cultura e que podem ter contribuído para a individualização do autor ao longo do século XIX e para a sua (suposta) desintegração ao longo do século XX. Para tanto, analisaremos, desde um ponto de vista histórico, o período que se coloca desde o último quarto do século XIX, até os dias atuais. Faremos uma retrospectiva teórica de como a função autor (ou o dispositivo autoral) foi assumindo diferentes formatos ao longo deste período.

1.1 - O autor como protagonista e como um "princípio de economia"¹⁹

As estratégias compartilhadas e colaborativas presentes em diversas criações coletivas atuais, permitem que nós façamos um contraponto com as práticas autorais existentes durante a era moderna, mais precisamente durante a passagem do século XIX para o XX, quando muitos pintores iniciaram um rompimento com o sistema clássico de pintura e decidiram partir para uma investigação mais pessoal acerca das técnicas e das formas de expressão e representação das imagens. Édouard Manet (1832-1883) e, em seguida, Paul Cézanne (1839-1906), foram pintores que procuraram formas de expressão que fossem únicas e que tivessem uma "marca" autoral. No caso de Manet, essa marca concretizou-se pela busca por temas cotidianos e citadinos (como no quadro *Music in The Tuilleries Gardens*, de 1862), pelo uso de tons puros e pela representação de pessoas comuns. Essas mudanças influenciaram não só o movimento Impressionista que viria em seguida, como também o trabalho de Cézanne, que investiu num regime de pesquisa livre sobre a forma, quebrando a dependência do espaço tridimensional e passando a ter uma linguagem própria. Até hoje, podemos reconhecer a marca individual que tais artistas puderam "imprimir" em suas imagens através do simples ato de contemplá-las. É como se tais imagens pudessem exprimir uma força individual e única que só aquele determinado artista poderia conter. Dessa maneira, entendemos que o final do

¹⁹ FOUCAULT, Michel. O Que é um Autor? In: _____. *Ditos & Escritos III. Estética: Literatura e pintura, Música e Cinema*. pp 264 - 298. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

século XIX marca o início de um processo de individualização dos artistas na medida em que, a partir deste período, "ser artista" era descobrir uma linguagem única, individual e original de construção das imagens.

A época moderna, se caracteriza, portanto, por colocar o autor em um papel de fundamento originário de um discurso ou de uma obra. Nesta visão, o autor é entendido como um sujeito livre capaz de "animar" ou "dar vida" a uma determinada linguagem, manifestando, desta forma, certas pretensões que lhe são próprias. O que esse sujeito expressa vem do seu mais profundo ser e se eleva, por este motivo, a patamares de autenticidade e de originalidade. Roland Barthes (2004) afirma que com o surgimento da época moderna a figura do autor começa a ser vista como representação de um indivíduo genial e único. Nesse momento histórico, o prestígio pessoal do indivíduo teria sido finalmente descoberto, de modo que, na modernidade

a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua 'confidência' (BARTHES, 2004, p. 2).

Em *O Que é um Autor?*, Michel Foucault (2009) ressalta que a noção de autor ou de autoria pode surgir devido a um movimento de individualização ocorrido na "história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências" (FOUCAULT, 2009, p.267), ou seja, antes que a importância do conceito, do gênero literário ou do tipo de filosofia criados pelos autores pudesse se desenvolver, a unidade primeira, mais sólida e fundamental – devido a esse mesmo processo de individualização –, passou a ser o próprio autor e a sua obra. Foucault ressalta

Como o autor se individualizou em uma cultura como a nossa, que estatuto lhe foi dado, a partir de que momento, por exemplo, pôs-se a fazer pesquisas de autenticidade e de atribuição, em que sistema de valorização o autor foi acolhido, em que momento começou-se a contar a vida não mais dos heróis, mas dos autores, como se instaurou essa categoria fundamental da crítica 'o homem-e-a obra', tudo isso certamente mereceria ser analisado (FOUCAULT, 2009, p. 267).

Para Foucault, contudo, o principal motivo dessa eufórica atribuição de autoria individual na modernidade – antes de ser o da propriedade – era o fato de que os discursos transgressores precisavam ser punidos, e, para tal, seus autores precisavam ser identificados.

Dessa maneira, o autor de um ato (lícito ou ilícito) se transforma, de um ponto de vista histórico, no autor de um bem (produto ou coisa): primeiro através de um processo de apropriação penal e, somente depois, pelo surgimento de regras sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. É neste sentido que ele afirma ter sido o discurso, historicamente, "um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades" (FOUCAULT, 2009, p. 275). Deste modo, o ato de transgressão adquire, cada vez mais, o aspecto de algo literário ou de um imperativo da literatura e o autor é colocado no sistema de propriedade que caracteriza a nossa sociedade, se tornando parte do "sistema jurídico e institucional que contém, determina e articula o universo dos discursos" (FOUCAULT, 2009, p. 279).

No entanto, o autor moderno e individualizado é também, para Foucault (2009), um "princípio de economia na proliferação do sentido" (FOUCAULT, 2009, p. 287). De acordo com esse princípio, o autor é o instrumento através do qual o perigo da proliferação de ficções sobre o mundo pode ser afastado; a sua presença inibe qualquer proliferação de significações em um determinado discurso, uma vez que, na visão moderna, o único significado possível será aquele presente no autor como fonte causal e originária da obra. O autor é visto aqui como um ser transcendente a todas as linguagens e a sua genialidade passa a ser aquilo que "prende" o sentido da própria obra. Essa forma de compreensão do autor acaba colocando-o no papel de regulador da ficção. Deste modo, Foucault entende que este autor é um "certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção" (FOUCAULT, 2009, p.288).

Para Foucault (2009), o momento histórico em que o processo do autor como um princípio de economia se inicia é o momento em que o desenvolvimento industrial e o crescimento da burguesia acabam enaltecendo os princípios do individualismo e da propriedade privada. Segundo ele, a mesma parcimônia que o mundo pré-industrial possui com seus recursos e com suas riquezas - demarcando-os, regulando-os e tornando-os objeto de propriedade individual – está presente na forma como o autor se transforma num delimitador de significações e discursos ao longo da era moderna.

No entanto, Foucault considera que "o autor não é uma fonte infinita de significações que viriam a preencher a obra, o autor não precede as obras" (FOUCAULT, 2009, p. 288). Sua proposta é a de que deve haver uma libertação contra a visão tradicional do autor como uma instância criadora e genuína, como um ser tão diferente de todos os outros seres. Essa

libertação tornaria possível o surgimento de "uma cultura em que a ficção circularia em estado absolutamente livre, à disposição de cada um, desenvolvendo-se sem atribuição a uma figura necessária ou obrigatória" (FOUCAULT, 2009, p. 288). Em 1969, ano em que Foucault apresenta a conferência *O Que é o Autor?*, o filósofo já apontava o surgimento de outras formas possíveis de autoria, nas quais o sujeito-autor transcendente e criador não seria o fator mais fundamental. Segundo ele,

No momento preciso em que a sociedade passa por um processo de transformação, a *função autor* desaparecerá de uma maneira que permitirá uma vez mais à ficção e aos seus textos polissêmicos funcionar de acordo com um outro modo, mas sempre segundo um sistema obrigatório que não será mais o do autor, mas que fica ainda por determinar e talvez por experimentar (FOUCAULT, 2009, p.288).

Para mostrar que a autoria não foi sempre exercida de maneira universal e constante, Foucault (2009) ressalta ainda que, na época dos pré-modernos, na qual predominavam as epopéias, tragédias e comédias, o conhecimento do nome de um autor não era algo tão importante, pois o anonimato não era um problema e não impedia que os discursos fossem valorizados, aceitos e postos em circulação.

Foucault propõe uma libertação em relação à figura de um autor genial e genuíno que possuiria a verdade de um saber ou uma correta forma de interpretação de uma expressão. O filósofo não cita diretamente os processos artísticos em suas discussões, mas achamos que podemos expandir suas ideias para esse campo. Partindo destas considerações elaboradas por Foucault (2009) acerca das condições a partir das quais um indivíduo pode expressar um determinado saber e de como este saber se transforma na medida em que vai sendo interpretado por outros indivíduos, podendo adquirir outras significações, procuraremos investigar, neste capítulo, como se configura o sistema ou o dispositivo autoral que estaria sendo formado na nossa cultura atual, no qual o compartilhamento de autorias é uma questão central não só no campo da arte, mas também no campo da literatura, da música e de outras áreas que envolvam a criatividade.

Vilém Flüsser (2011a) afirma em seu texto *Autor e Autoridade* que, na cultura atual, profissões como editores e fabricantes de discos estão se tornando obsoletas na medida em que tais funções estão sendo assumidas por "aparatos de multiplicação" (FLÜSSER, 2011a). Flüsser propõe que a autoridade que promovia o impulso original e que era o lugar de uma crença e de uma tradição estaria em crise ou teria se tornado supérflua. Nesse contexto, o

autor não é mais entendido como uma figura central de um dado discurso ou obra, uma vez que os aparatos de multiplicação (xerox, fotografias, vídeos, programas de computador, emails, redes sociais, *sites* de compartilhamento de informações etc) adquiriram uma importância cada vez maior numa cultura em que compartilhar ou reproduzir uma informação tornou-se algo tão valioso quanto criar uma informação.

Se em grande parte dos trabalhos do coletivo Opavivará a questão da reprodução de ações cotidianas encontra-se presente, em que medida esses artistas podem ser comparados a impulsionadores de aparatos capazes de engendrar novas ficções? Uma vez que as obras construídas pelo coletivo funcionam como plataformas que possibilitam o surgimento de interações pessoais, acreditamos que elas também podem estar servindo como aparatos de multiplicação de discursos e de relações. Nesta visão, essas plataformas seriam como os representantes "reais" de plataformas virtuais como o Facebook, Orkut, Instagram, Twitter etc, sites criados também para agenciar encontros e relações sociais. Para Flüsser (2011a), o autor não pode voltar a ser como era antes dos aparatos porque autores e autoridades já não são mais críveis, tendo perdido de vez a capacidade de imprimir alguma confiança, já que "ninguém pode possuir esta espécie de informação deslizante de documento para documento, pois elas não podem ser possuídas, não se deixam aprisionar em nenhum lugar, mas antes se alargam automaticamente" (FLÜSSER, 2011a).

Ao comentar sobre a prática fotográfica em seu texto *O Aparelho*, Flüsser (2011b) admite que o aparelho fotográfico liberou o homem do trabalho para o jogo, pois aquilo que tem valor nos aparelhos são as virtualidades neles contidas, as quais possibilitam a instauração de um brincar: "É o aspecto mole, impalpável e simbólico o verdadeiro portador de valor no mundo pós-industrial dos aparelhos" (FLÜSSER, 2011b, p.47). Ao considerarmos que a maior parte das obras relacionais criadas pelos coletivos constrói-se a partir de elementos lúdicos, como se fossem jogos ou brincadeiras nas quais os artistas não produzem um objeto final e acabado, como na arte moderna, mas situações, entendimentos ou vivências, entendemos que somente considerando tais obras como dispositivos em rede poderemos compreender que transformações elas estariam repercutindo na nossa compreensão do papel do autor no contexto contemporâneo.

1.2 - A função-autor como um modo de existência

Descrevemos como a figura do autor na modernidade possui uma força que centraliza e que limita a livre circulação da ficção em determinada sociedade e que age sob o signo de uma autoridade e de uma genialidade que lhe são atribuídas. Neste item, abordaremos a maneira pela qual esta condição pode ser ultrapassada já no período moderno, pois tanto Barthes (2004) quanto Foucault (2009) ressaltam que, ao mesmo tempo que a modernidade possibilita a individualização do autor, ela também abre um espaço para que a sua atuação seja amenizada. Em *A Morte do Autor* (escrito em 1968), Barthes (2004) enumera alguns elementos que estariam rompendo com uma ligação tão única e íntima entre o autor e sua obra. Para ele, o poeta Stéphane Mallarmé²⁰ (1842-1898) já havia proposto a retirada do autor da função privilegiada de ser o único indivíduo capaz de conferir significado às suas obras. Mallarmé teria retirado o autor desse lugar e colocado ali não só a própria linguagem, mas também o leitor ou o espectador. Do mesmo modo, Barthes (2004) cita Valéry e Proust como autores que estariam questionando qualquer recurso à própria interioridade de um autor e a escrita automática surrealista como outra estratégia que contribuiu para dessacralizar a imagem do autor, na medida em que o poder criativo do artista, nesse caso, estaria ligado a um fluxo inconsciente não programado que escaparia a um controle mais racional. O livro *Os Campos Magnéticos*, de André Breton (1896-1966), foi o primeiro livro escrito utilizando o método da escrita automática.²¹

Assim como Barthes, em *O Que é Um Autor?* Foucault (2009) constata que o apagamento do autor (ou a sua morte) havia se tornado um princípio ético fundamental na escrita contemporânea. Para ele, isso pode ser evidenciado na forma como a própria crítica literária moderna começa a tratar as obras: não mais somente em torno de um criador individual, mas segundo seu gênero e sua espécie, seus elementos recorrentes e suas variações. Foucault (2009) inicia, portanto, uma investigação acerca do nome do autor e dos problemas que esse nome suscita, já que não se trata de um nome próprio comum que pode ser tratado com uma descrição definida.

Foucault (2009) destaca a "morte do autor" como uma ação em que o indivíduo que escreve não fica amarrado na linguagem, pelo contrário, nessa ação a própria linguagem seria

²⁰ Stéphane Mallarmé foi um poeta e crítico francês. Participante do Simbolismo francês, o seu trabalho antecipou e inspirou movimentos como o Dadaísmo, Surrealismo e Futurismo.

²¹ Disponível em http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=7013, acesso em 23/02/2014.

aquilo que possibilita o surgimento de um espaço "onde o sujeito que escreve não para de desaparecer" (FOUCAULT, 2009, p. 268). Ele utiliza os exemplos de Flaubert, Proust e Kafka como escritores que são "assassinados" ou "sacrificados" pelas suas obras e que perdem, portanto, suas características individuais neste processo. Nas obras desses autores, Foucault (2009) percebe o apagamento de qualquer pista que possa remetê-las à individualidade particular de quem as produziu. Por isso ele diz que "a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência" e que "é preciso que ele (o autor) faça o papel do morto no jogo da escrita" (FOUCAULT, 2009, p. 269). Tal afirmação parece concordar com a de Barthes (2004), mas Foucault vai mais além do que seu conterrâneo, pois afirma que tanto a noção de obra quanto a noção de escrita, as quais vêm se contrapor à figura do autor com o objetivo de aniquilá-lo, acabam servindo justamente para esconder certos fatos que deveriam ser destacados.

Para Foucault (2009), a teoria da obra não existe, de modo que não é possível deixar de lado o autor para que a obra possa ser estudada. A compreensão daquilo que seria a "unidade da obra" é para ele algo tão problemático quanto o que seria a "individualidade do autor", o que nos dá a entender que nem a obra nem o autor devem possuir uma transcendência específica ou uma verdade inalterável no tempo e no espaço. Quanto à noção de escrita, Foucault (2009) afirma que ela acaba preservando com sutileza a existência do autor. Tal noção deveria dispensar qualquer referência ao autor, mas, no entanto, ela acaba dando um estatuto a essa nova ausência que se manifesta como o pensamento de uma condição geral de qualquer texto, algo como um "anonimato transcendental" (FOUCAULT, 2009, p. 270). Ao elevar a escrita à categoria de um estatuto originário, Foucault afirma que a crítica contemporânea acaba mantendo aspectos transcendentais ou sagrados na discussão sobre autoria na contemporaneidade e acaba questionando a estratégia contemporânea de pensar o autor como ausência. Tal crítica estaria repetindo a mesma estratégia utilizada por uma tradição artística e religiosa, na qual o princípio estético da sobrevivência da obra e da sua manutenção devia manter-se sempre para além da figura do autor. Foucault (2009) procura, portanto, um modo de pensar a desaparecimento do autor que não caminhe para um bloqueio transcendental, reafirmando a sua pretensão em se libertar da tradição-histórico transcendental do século XIX.

Neste sentido, Foucault (2009) procura investigar o lugar deixado vago pela morte do autor, as suas lacunas e falhas, e não simplesmente afirmar que o autor morreu, como Barthes (2004) o faz. Trata-se de pensar que funções essa desaparecimento estaria ativando. Vimos que o

nome de autor não é simplesmente um elemento que faz parte de um discurso, mais do que isso, ele exerce uma função classificatória em relação ao discurso. Ele permite que um tipo de "economia" em relação aos discursos possa acontecer. Em tal economia (que aqui não possui o sentido restritivo anterior, mas sim de "jogo" entre partes), os discursos são agrupados e reagrupados, valorizados e desvalorizados, lembrados e esquecidos, dependendo do tipo de função que o nome de autor possa obter em determinada sociedade. Esse nome, caracterizado pela expressão "função autor", longe de ser o elemento de conexão entre um discurso e o indivíduo real que o produziu, aponta para a ocorrência de um conjunto de discursos que dará origem a um "modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade" (FOUCAULT, 2009, p. 274). Nessa visão, o nome de autor possui uma singularidade paradoxal que

não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc): ele (o nome de autor) exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória: tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si (FOUCAULT, 2009, p. 273).

O "nome de autor", portanto, instaura um conjunto de discursos formado por um modo singular de ser, por uma relação de filiação, homogeneidade ou autenticação de um discurso com outro. Por exemplo, o fato de um discurso possuir um autor, na época moderna, é o que nos permite identificá-lo como algo fora do cotidiano, isto é, como algo transcendente, originário e possuidor de certo status dentro de uma sociedade e de uma cultura. No entanto, o "nome do autor" não pode ser encontrado na ficção da obra, na pessoa do autor ou no papel que este representa na sociedade, mas na ruptura que instaura um grupo de discursos singulares. Justamente por considerar o autor como um modo de existência e não como uma pessoa individual, Foucault utiliza a expressão *função autor* (FOUCAULT, 2009, p. 274) para caracterizá-lo.

Entretanto, Foucault (2009) admite que o discurso não é um material inerte a partir do qual é possível reconstruir-se uma determinada função autor. Ele afirma que um "texto sempre contém em si mesmo um certo número de signos que remetem ao autor" (FOUCAULT, 2009, p. 278); sejam eles os pronomes pessoais, os advérbios de tempo e de lugar e a conjugação dos verbos, em suma, os elementos chamados de *dêiticos*²² pelos

²² Elementos dêiticos são aqueles que indicam o lugar ou tempo em que um enunciado é produzido, assim como os seus participantes.

gramáticos. Em discursos em que está presente a função autor, tais signos atuam de forma complexa e variável: em um romance, por exemplo, os signos da localização não remetem imediatamente ao escritor, ao momento em que ele escreve ou ao gesto da sua escrita; mas sim a um *alter ego* que não pode ser resumido nem na parte do escritor real, nem na parte do locutor fictício presente na história.

A função autor se efetua, portanto, dentro de uma cisão, isto é, a partir de algo que se divide e que assim se distancia. Todos os discursos providos da função autor possuem uma pluralidade de egos, já que é próprio dessa função o incentivo da dispersão de egos simultâneos. Foucault conclui seu raciocínio com a seguinte afirmação: a função autor "não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar" (FOUCAULT, 2009, p. 280). Outra característica da função autor é que ela não se define pela "atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas" (FOUCAULT, 2009, p. 279), que variam de acordo com as épocas e com os tipos de discurso. Foucault vai chamar a atenção, aqui, para o fato de um autor ser construído como um ser de razão ou como uma projeção cuja forma se estrutura a partir do tratamento recebido por seus textos, sejam eles, aproximações, continuidades ou exclusões.

1.3 - Função autor, autoria múltipla e estética relacional

Ao considerar o autor não como uma pessoa individual, mas como uma função, Michel Foucault (2009) contribui enormemente para que possamos compreender a atuação do coletivo Opavivará e a forma como constroem os seus dispositivos relacionais. Num primeiro momento, a leitura mais óbvia sobre um coletivo de arte seria a partir da ideia de que eles questionam a autoria única porque formam um grupo e porque não assinam seus trabalhos de forma individual, isto é, com os seus nomes próprios. No entanto, a partir do momento em que passamos a compreender que o papel do autor atua como uma função, acabamos rompendo com a tradicional dicotomia existente na oposição *indivíduo x coletivo*, passando a entendê-los não mais a partir do lugar representado pelo autor individual, mas como um dispositivo composto por elementos heterogêneos e dentro do qual o autor é somente um dos elementos em questão.

Vimos que durante a modernidade os artistas buscavam uma forma de se auto-expressarem, uma linguagem através da qual pudessem construir uma visualidade ou uma expressão singular. A técnica era importante neste processo pois garantia o status do artista enquanto um sujeito que sabia se expressar por meio de um suporte ou que tinha um domínio sobre uma determinada linguagem. A "função autor" presente nesse contexto pode, a princípio, sugerir uma forma de atuação mais individualizada por parte desses artistas. Entretanto, como afirmam Harrison e Cynthia White (1993) em *Canvases and Careers*, os pintores impressionistas dependiam enormemente de negociantes e de galeristas para que seus trabalhos pudessem chegar ao público, tornando evidente que a função autor, desde então, já se formava como uma rede de indivíduos que atuavam em conjunto para que todo o processo artístico pudesse acontecer.

Já no contexto da arte contemporânea, com o surgimento dos espaços instalativos nos anos 60²³, vemos que os artistas passam a incorporar certas estratégias de apropriação e de seleção de objetos ou de imagens em seus trabalhos (GROYS, 2008), mesmo que muitos continuem a fazer uso de imagens e de objetos produzidos por eles próprios por um processo manual. Ao colocarmos a questão da autoria a partir destas obras contemporâneas, podemos observar que mesmo que a autoria soberana do artista único e individual "sofra" uma certa modificação devido ao uso dessas estratégias de apropriação e de seleção, ela não poderia desaparecer totalmente. Para Groys (2008), não seria o caso de decretarmos o fim ou a morte do autor (como pensou Barthes (2004)), mas de pensarmos numa transformação do mesmo, que passa a ser definido como um autor múltiplo, o qual engloba não só o artista que seleciona e que autoriza, mas também o curador da exposição e a instituição envolvida no processo (já que ambos também selecionam e autorizam a seleção prévia feita pelo artista)²⁴. No sistema atual das artes predomina o que ele chama de autoria múltipla ou heterogênea que, ao combinar decisões ou escolhas tomadas por múltiplos indivíduos, concretiza-se somente através de uma participação coletiva e não individualizada. Segundo Groys

Se a escolha, a seleção e a decisão a respeito da forma de exposição de um objeto são atos reconhecidos de criação artística, toda e qualquer exposição individual pode ser considerada como o resultado de muitos processos de decisão, escolha e seleção. Desta circunstância, resulta uma autoria múltipla,

²³ A instalação *Brillo Box*, de Andy Warhol, é um bom exemplo.

²⁴ Groys (2008) acrescenta a esse grupo arquitetos e comitês que estejam na gerência de uma dada exposição.

desigual e heterogênea que age através da mistura, da sobreposição e do entrecruzamento de elementos, tornando impossível a redução destes atos a um autor individual e soberano (GROYS, 2008, p. 97).

Uma consequência dessa mudança é o fato do artista contemporâneo não ser mais julgado a partir dos objetos que ele produz, mas a partir das exposições e dos projetos nos quais ele teve participação ou algum tipo de envolvimento. Para Groys, "conhecer um artista hoje é olhar para o seu currículo vitae e não mais para as suas pinturas" (GROYS, 2008, p. 97).

Se no sistema autoral atual predomina o que Groys (2008) chama de autoria múltipla, a principal questão levantada pelos coletivos não poderá ser o fato de que eles atuam de forma coletiva ou múltipla, uma vez que, dentro desse sistema, até mesmo artistas que atuam de forma individualizada não conseguem fugir dessa fórmula. No entanto, para além da autoria múltipla formada pelo vínculo necessário existente entre artistas, curadores, arquitetos e galeristas, muitos artistas parecem investir no estreitamento de relações com o público, incitando os espectadores a participar ou a colaborar com seus trabalhos. Segundo a crítica de arte Claire Bishop (2006b), artistas contemporâneos de renome, tais como Francis Alÿs, Pierre Huyghe, Matthew Barney e Thomas Hirschhorn (que assinam seus trabalhos individualmente) vêm utilizando a colaboração participativa com espectadores como uma forma de extensão de suas práticas conceituais ou esculturais. Para a autora, mesmo que os produtos finais desses artistas sejam muito diferentes entre si, todos parecem investir na potencialidade criativa presente em ações coletivas e no compartilhamento de ideias. Além disso, Bishop (2006a) reafirma que, do ponto de vista técnico, a maior parte da arte contemporânea é produzida coletivamente mesmo que a autoria das obras permaneça individual²⁵.

A formação de um coletivo de arte, na atualidade, parece ser, portanto, algo pertinente ao próprio sistema das artes, o qual já contém, em si mesmo, a estratégia de uma autoria múltipla. Outro fato interessante sobre a coletivização da autoria seria que, além de estar presente entre artistas, curadores e equipes institucionais, este tipo de autoria também se faz presente entre os artistas e seus espectadores, isto é, em meio aos indivíduos que deveriam apreciar as obras. O grande número de obras colaborativas e participativas existente na atualidade propõe a retirada dos espectadores de um lugar de inação em direção a uma

²⁵ Em seu trabalho *De Lama Lâmina*, exposto em Inhotim em 2004, Matthew Barney contou com uma numerosa equipe que colaborou com o artista nas etapas de elaboração da obra, que envolveram: a construção de um domo geodésico de aço e vidro, a colocação em plano inclinado de um trator florestal e uma gigantesca escultura de uma árvore em polietileno de alta densidade.

situação em que devem fazer alguma coisa para que o objeto de arte possa existir. Se a função autor acontece de um modo coletivizado desde a modernidade através do modelo crítico/negociante (WHITE & WHITE, 1993) e continua a atuar dessa forma na contemporaneidade através da ideia de autoria múltipla (GROYS, 2008), entendemos que a grande novidade trazida pelo coletivo Opavivará! não envolve somente o fato de serem um coletivo, mas a relação que estabelecem entre a autoria coletiva e a arte participativa presente nos dispositivos relacionais que propõem.

De um modo geral, podemos identificar que as obras criadas pelo Opavivará! são propostas na forma de eventos sociais que incitam a participação ou a colaboração por parte do público que terá acesso às mesmas. O coletivo atua como um facilitador de encontros, criando plataformas ou espaços interativos dentro dos quais as pessoas irão se relacionar. Além da autoria múltipla presente no simples fato de formarem um coletivo, a estratégia relacional que utilizam acaba diluindo ainda mais a função autoral presente nesse contexto, uma vez que os artistas mesclam-se às pessoas comuns dentro dos espaços relacionais e não assumem (ou admitem) tal status frente ao público. Ao atuarem dessa forma, os artistas acabam dissolvendo as antigas separações existentes entre curador, autor e espectador, além de realizarem um certo tipo de "transferência" de poder autoral para os participantes, já que as relações vividas por eles nestes espaços é que irão "dar corpo" aos trabalhos. Um dado pertinente a essa postura é o fato dos artistas do Opavivará! não divulgarem os seus nomes próprios para a imprensa.

Nos trabalhos produzidos neste contexto colaborativo, percebemos não ser mais possível a distinção de uma marca pessoal ou autoral como pertencente a cada artista, como acontecia nas vanguardas históricas. Em movimentos como o Dadaísmo e o Surrealismo, mesmo que os artistas fizessem parte de um grupo ou de um movimento, eles ainda assinavam os seus trabalhos individualmente. Artistas como Tristan Tzara, André Breton, Kurt Schwitters e Marcel Duchamp puderam imprimir sua marca individual em seus trabalhos, mesmo fazendo parte desses movimentos. Deste modo, a criação coletiva presente nos trabalhos do Opavivará! pode, por um lado, ser considerada anônima na medida em que há a omissão dos nomes individuais dos autores, contudo, por outro lado, ela deixa de ser anônima quando decide utilizar um nome de autor, isto é, o nome do próprio coletivo, que neste caso passa a funcionar como uma espécie de "entidade criadora".

Tais práticas cooperativas nos permitem pensar em novas formas de produção artística nos dias atuais, nas quais artistas e participantes assumem uma relação mais horizontalizada

na "feitura" da obra de arte que se torna mais democratizada neste processo. Qualquer pessoa que possa ter contato com o campo de atuação da obra relacional proposta pelo coletivo sente-se convidada a integrá-la, podendo, dessa forma, contribuir na qualidade de um indivíduo "realizador" da obra. Segundo Claire Bishop,

Há um interesse artístico recente por coletividade e colaboração, com engajamento direto em eventos sociais. Embora estas atividades tenham tido, no passado recente, uma fraca performance no mundo comercial da arte – projetos coletivos são mais difíceis de serem comercializados que trabalhos individuais, além de se parecerem menos com "obras" e mais com *eventos sociais, publicações, workshops ou performances* – elas ocupam, apesar disso, uma presença crescentemente notável no setor público (BISHOP, p.1, 2006b, tradução nossa).

Os integrantes do Opavivará afirmam que sua proposta é "realizar experiências poéticas coletivas interativas"²⁶, dando a entender que apostam numa poética que sobrevive mais no âmbito das relações entre os participantes do que naquilo que é enunciado pelo autor ou nas características intrínsecas à própria obra de arte. Se os artistas se preocupam mais em criar um dispositivo de produção de encontros do que um objeto único, aquilo de mais fundamental nesse processo é o jogo, a brincadeira que será inventada em cada obra-dispositivo²⁷ em questão. Ao definirem os dispositivos criados por eles como "espaços envolventes", dentro dos quais se desenvolvem "ações interativas-imperativas"²⁸, o Opavivará! acaba afirmando que a participação das pessoas não é vista como algo que pode acontecer, mas sim como algo que deve acontecer, tornando evidente que o coletivo depende da participação, do relacionamento e do compartilhamento de experiências entre os indivíduos para que os trabalhos possam ser realizados. Nos espaços propostos, o coletivo busca por uma experiência quase laboratorial: o artista, o autor, o crítico, o curador, o galerista, o público e o espectador devem trocar de lugar entre si, "gerando alterações de ordem perceptiva e política

²⁶ Disponível no endereço eletrônico <http://opavivara.com.br/sobre/>. Acesso em 09/05/2013.

²⁷ Segundo André Parente e Victa de Carvalho, o conceito de dispositivo surge primeiro no cinema, para depois se expandir para outros campos teóricos, em particular o da arte-mídia, no qual ele se generalizou. Seu uso está presente na fotografia, no cinema, no vídeo, em instalações etc, permitindo que "as obras de arte e as imagens não se apresentem mais necessariamente sob a forma de objetos, uma vez que se "desmaterializam" e se "dispersam" em articulações conceituais, ambientais e interativas" (PARENTE, CARVALHO, 2009, p. 38).

²⁸ Disponível no endereço eletrônico <http://opavivara.com.br/sobre/>. Acesso em 09/05/2013.

sobre todo o nosso universo de relações e desencadeando um questionamento reflexivo sobre nossas experiências cotidianas"²⁹.

Numa reportagem³⁰ para o jornal *O Tempo*, de Daniel Toledo, o grupo responde coletivamente sobre a forma como trabalham: "Nosso método é estar junto, conviver. Temos regularmente duas reuniões por semana, mas, na verdade, nos encontramos quase todos os dias. Acreditamos que o coletivo é justamente esta convivência". Outra: "Nossas propostas são interativas, imperativas, hiperativas e integrativas. Propomos a criação de espaços envolventes capazes de desconstruir temporariamente estruturas de poder. É fundamental para nós que o público tenha contato, não só visual, mas multisensorial e participativo com os trabalhos". "Mais do que participar, o público deve fazer o trabalho", defendem.

1.4 - A renúncia autoral como estratégia em dispositivos relacionais

Não são poucos os termos utilizados pela literatura crítica na tentativa de definir as práticas relacionais presentes na arte contemporânea. Seja através do estabelecimento de uma forma de trabalho com comunidades já existentes, (como na ação *Opavivará! Ao Vivo!*³¹, que atuou nas proximidades da Praça Tiradentes), ou do estabelecimento de uma rede interdisciplinar própria (como no trabalho *Moitará*, que forma-se através da troca de objetos entre os participantes), essa estratégia artística possui diversos nomes, tais como arte socialmente engajada, arte comunitária, arte dialógica, arte participativa, arte intervencionista ou arte colaborativa. Claire Bishop (2006b) identifica o surgimento de tais práticas no início dos anos 90, quando a queda do muro de Berlim "privou a Esquerda dos últimos vestígios revolucionários que uma vez ligaram o radicalismo político ao radicalismo estético" (BISHOP, 2006b, p. 2). A autora aponta que a desilusão com os regimes socialistas ocorrida após a queda do muro teria permitido o surgimento de estratégias artísticas baseadas na crença sobre a capacitação criativa de ações coletivas e sobre o compartilhamento de idéias.

No âmbito internacional, o panorama heterogêneo de práticas socialmente colaborativas é formado por artistas como o coletivo Superflex, Annika Eriksson, Jeremy Deller, Lincoln Tobier, Jeanne van Heeswijk, Lucy Orta, Pawel Althamer, Jens Haaning, Phil Collins e o coletivo Oda Projesi, entre outros, que estariam compondo, segundo Bishop, a

²⁹ Idem.

³⁰ <http://opavivara.com.br/clipping/>, acesso em 10/05/2013.

³¹ Utilizaremos a sigla OAV para nos referirmos ao trabalho *Opavivará! Ao Vivo!*.

vanguarda artística na atualidade: "são artistas que usam práticas sociais para produzir projetos desmaterializados, não-comerciáveis e politicamente engajados que carregam a intenção modernista de 'misturar' a arte com a vida" (BISHOP, 2006b, p. 2). De acordo com a autora, a atuação dos artistas é entendida pela crítica como uma forma de utilizar a energia criativa das práticas participativas para "re-humanizar" ou "tirar da alienação" uma sociedade entorpecida e fragmentada pela atuação repressiva do capitalismo. Ela argumenta que os dispositivos relacionais correm o risco de serem entendidos somente como gestos artísticos de resistência cuja tarefa essencial seria a de estreitar certos laços sociais anteriormente perdidos devido ao predomínio de estratégias capitalistas nas sociedades contemporâneas.

Bishop (2006b) argumenta ainda que o crescimento da arte socialmente colaborativa produziu uma virada ética na própria crítica de arte, a qual passou a julgar os artistas não mais pelas suas obras somente (isto é, por sua estética), mas pelos seus processos de trabalho. Ela identifica este momento como uma virada da estética em direção à ética, no qual quanto mais colaborativas e participativas forem as propostas criadas pelos artistas, mais bem colocadas elas estarão frente à própria crítica, que procura identificar modelos de colaboração bons ou ruins da seguinte maneira: se o artista permite que anônimos possam se expressar de forma livre e espontânea ele será julgado de forma positiva, mas se, de algum modo, ele explora os participantes pagando-os por sua participação ou colocando-os em situações difíceis (o artista Santiago Sierra, por exemplo, os coloca dentro de caixas de papelão), ele será julgado de forma negativa. Em ambos os casos, contudo, o entendimento do trabalho ocorrerá desde um ponto de vista ético e não estético, o que para Bishop (2006b) é um grande problema na atualidade.

A abordagem ética nos leva a um ponto em que o processo artístico é valorizado em detrimento do produto final, numa situação em que os meios acabam prevalecendo sobre os fins. Para Bishop (2006b), tal predileção a favor dos processos se justifica na medida em que a visão capitalista, que preza os fins sobre os meios, opera justamente de maneira contrária. Não pretendemos identificar se esta tendência a favor da valorização do processo e em detrimento dos objeto final faz parte ou não de uma necessidade, por parte dos artistas, de confrontar estratégias capitalistas, no entanto, podemos identificar nos trabalhos do Opavivará! um desejo de diluir ou de disfarçar qualquer elemento que possa identificá-los como artistas controladores, egocêntricos ou dotados de algum tipo de maestria. Em tais trabalhos, podemos observar uma vontade de anulação do autor, como um auto-sacrifício autoral, que culmina na tentativa de produção de um elevado nível de colaboração consensual

possível, o qual surge, na prática, quando anônimos tomam conta do espaço relacional e ali se expressam. Além disso, devido ao fato de formarem um coletivo, a colaboração consensual já está, de certa forma, implícita no *Opavivará!*.

A vontade de construir uma plataforma relacional que seja compartilhada por todos e que não seja entendida como um projeto pessoal ou individual aparece no trabalho *Opavivará! Ao Vivo!* (OAV) realizado em 2012 na Praça Tiradentes, no Centro do Rio de Janeiro. Esse trabalho será comentado com mais detalhes no quarto capítulo desta dissertação, mas podemos adiantar que ele é formado por uma cozinha coletiva disponibilizada no meio do espaço público e que permite que o público em geral possa cozinhar, comer, beber, sentar, conversar, ouvir música e até mesmo lavar roupa. Os artistas misturam-se com o público e não identificam-se como artistas, negando a posição privilegiada do autor que em outras épocas precisava ser reconhecido pelo público para que o trabalho pudesse acontecer. Através dessa estratégia, os lugares demarcados entre autor e espectador são radicalmente apagados, permitindo que o ato participativo realizado por ambos – e que ocorre sem limites hierárquicos –, seja valorizado do mesmo modo durante todo o processo em que o trabalho se constrói.

OAV surge como uma plataforma relacional através da qual os participantes são estimulados a exercer uma grande influência em tudo aquilo que for feito durante a ação. No vídeo³² realizado por Julia Bernstein sobre esse trabalho, podemos ver que a travesti Marcela Carvalho, que vivia nos arredores da Praça Tiradentes, toma a iniciativa de atuar como "apresentadora". Ela é a pessoa que vai conduzindo a câmera que passeia por toda a praça e que vai apresentando os moradores de rua e as pessoas que utilizam a praça como dormitório, além de ajudar a distribuir o jornal produzido pelo coletivo que continha informações sobre trabalhadores informais da região (vendedores de churros, chaveiros, artesãos). Marcela é uma pessoa-chave no vídeo, que não identifica o rosto de nenhum dos artistas pertencentes ao coletivo em questão.

Bishop identifica essa estratégia como uma "renúncia autoral" (BISHOP, 2006b, p. 5), definindo-a como uma forma de ação capaz de demonstrar um modelo superior de autoria colaborativa, no qual ocorre a construção de uma relação entre os artistas e seus colaboradores de forma que tanto a densidade conceitual quanto o significado artístico do trabalho passam a ser definidos a partir dessa relação. A tendência apontada pela autora é que

³² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0OHbbx-DdsI>, acesso em 20/02/2012.

tanto os artistas quanto a crítica de arte parecem acreditar que quanto maior o grau de inclusão social capaz de ser promovido por tais ações, melhor a qualidade do trabalho em si.

O entendimento da arte como uma forma de reestabelecer um laço social perdido encontra, segundo Bishop (2006b), suporte na maioria dos escritos teóricos sobre arte contemporânea. Grant H. Kester, em *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, afirma que a arte possui uma posição privilegiada de combate num mundo em que "nós estamos reduzidos a uma pseudocomunidade de consumidores e os nossos sentidos anestesiados pelo espetáculo e pela repetição" (KESTER apud BISHOP, 2006b, p. 3). Já a curadora sueca Maria Lind argumenta que o coletivo Oda Projesi não se interessa em mostrar ou exibir um objeto de arte, mas em "utilizar a arte como um meio de criar e recriar novas relações entre as pessoas" (LIND apud BISHOP, 2006b, p. 3).

A vontade de renúncia autoral, entretanto, parece durar somente o tempo da ação. Apesar de estarem misturados aos participantes, os artistas documentam todas as ações por meio de vídeos e de fotografias e utilizam estes registros como prova da sua atuação como artistas. As imagens são disponibilizadas no site³³ do grupo e são, por sua vez, devolvidas à esfera artística. É interessante notarmos que mesmo que os artistas sejam vistos como indivíduos capazes de abrir mão da assinatura individual – isto é, da sua marca pessoal, sempre tão associada às práticas neoliberais – e também do lugar de honra na história da arte (o lugar destinado ao artista), no final desse processo, eles terminam por "tomar" a obra para si novamente, mesmo que através de uma assinatura coletiva. A "retomada" autoral é um ato bastante plausível, uma vez que os artistas precisam sobreviver no meio artístico, no entanto, ela demonstra que a vontade de participação e de colaboração que a renúncia autoral permite acontecer restringe-se ao momento da ação sem estender-se para antes ou depois do acontecimento que permitiu o encontro.

Outro efeito da redução do status autoral a um mínimo seria, segundo Bishop (2006b), a semelhança existente entre as práticas relacionais, mesmo que elas ocorram em diferentes países. Tais práticas reproduzem-se por fórmulas bem conhecidas pelo público, tais como *workshops*, discussões, refeições, exibições de filmes, passeios, enfim, encontros diversos nos quais as pessoas envolvidas realizam algum tipo de ação de forma colaborativa. Ao abrirem, portanto, os seus trabalhos para a livre intervenção do público, tais artistas esperam produzir um tecido social mais criativo e participativo. Entretanto, correm o risco de ter como produto final ações que assemelham-se às relações produzidas em outros dispositivos relacionais

³³ Disponível em <http://www.opavivara.com.br/>, acesso em 15/11/2012.

produzidos por outros artistas, além do risco de semelhança natural que tais encontros irão ter com a própria vida.

1.5 - Como fica a questão da autoria?

Gostaríamos de fazer uma distinção importante entre a ideia de *colaboração* e a ideia de *participação* e, para isso, utilizaremos certas noções desenvolvidas por Claire Bishop (2009) sobre essa diferenciação. Para a autora, participantes são os indivíduos que estão submetidos aos parâmetros colocados pelos artistas numa determinada ação. A participação depende de um convite feito pelos artistas e o participante terá que se adequar ao trabalho proposto. O crítico de arte Dave Beech acrescenta, ainda, que "a participação sempre envolve uma formação específica da subjetividade do participante, mesmo quando a tarefa pedida pelo artista é 'seja você mesmo' " (BEECH, 2008, p. 3).

Já os colaboradores seriam aqueles que possuem a "permissão" dos artistas para realizar uma co-autoria, isto é, tomar decisões que possam modificar de alguma forma a estrutura final do trabalho. Eles possuem certos "direitos autorais" sobre a obra que não se estendem aos participantes.

Para Bishop (2009), no entanto, mais importante que essas distinções é a não identificação de uma obra de arte "boa" a partir desses critérios participativos ou colaborativos. Não podemos avaliar uma obra de arte de forma positiva tomando como referência somente a quantidade de participantes que ela ativa ou o escopo de poder de decisão que é concedido aos seus colaboradores. Nessa lógica, obras que não utilizam participantes ou colaboradores seriam descreditadas, o que seria algo desarrazoado.

O trabalho *Wall Enclosing a Space*, de Santiago Sierra³⁴, no qual somente é permitido que cidadãos com passaporte espanhol possam entrar num galpão colocado na Bienal de Veneza, em 2003, seria, por exemplo, desconsiderado como um trabalho artístico, já que trabalha com a exclusão, ao invés do incentivo de uma integração coletiva. Para Bishop (2009), nós devemos ser capazes de avaliar os efeitos dessas estratégias de coletivização das obras de arte no estatuto da autoria sem que critérios como integração, comunhão ou união nos seduzam a ponto de excluirmos trabalhos que utilizam a participação ou a colaboração

³⁴ Santiago Sierra nasceu em 1966 em Madrid e é um artista instalativo. Seus trabalhos normalmente são formados por pessoas de classes sociais mais baixas que realizam tarefas comuns e ordinárias. No trabalho *Wall Enclosing a Space*, Sierra foca em mudanças políticas ocorridas devido ao crescimento do capitalismo em certos países, que inclui a restrição do livre acesso a determinados lugares e a exploração de classes desprivilegiadas.

como uma forma de antagonismo ou coersão. Segundo esta autora, "manipulação e coerção não invalidam uma obra de arte se ela constrói um diálogo crítico com um contexto social e político mais amplo" (BISHOP, 2009, p. 3), não devendo haver, deste modo, uma regra que obrigue aos artistas trabalharem sempre a favor de uma participação que possa gerar uma inclusão social. Além disso, as obras não deveriam ser julgadas pela capacidade que possuem de gerar um benefício social, referindo-se aqui a obras socialmente engajadas que utilizam a energia criativa de práticas participativas e colaborativas com o intuito de retirar da alienação uma sociedade considerada tola e fragmentada por um capitalismo repressivo.

O trabalho *Picnic*, do coletivo Oda Projesi, que é formado por três artistas turcas, é um bom exemplo deste tipo de arte politicamente correta. Nesse trabalho, o coletivo convida os seus vizinhos para participarem de um grande piquenique público com o argumento de que eles desejam criar um contexto onde possa haver a possibilidade de um intercâmbio e de um diálogo, motivado pela vontade que possuem de integrarem-se com as pessoas do seu ambiente mais próximo. Segundo Bishop, "eles falam em criar espaços vazios ou 'buracos' na face de uma sociedade superorganizada e burocrática, além de tornarem-se 'mediadores' entre grupos de pessoas que normalmente não têm contato entre si" (BISHOP, 2006b, p. 4).



Figura 1. Oda Projesi, *Picnic*, 2001. Evento instalativo com participação da comunidade local. Istambul, junho de 2001.

Se a maior parte dos trabalhos artísticos contemporâneos produzidos de forma participativa não deixam de ter o 'nome de autor' associado às suas práticas, mesmo que este nome seja de um coletivo, a diferença que estas práticas produzem não seria tanto a descaracterização do modelo de autor singular associado a um individualismo privatista e ao estabelecimento de um valor de mercado, mas a produção de uma obra de arte que não pode

ser tão facilmente colocada à venda (como uma pintura ou escultura) e que não é produzida a partir de um domínio técnico específico de um artista isolado. Ainda que produzida de forma colaborativa ou participativa, essa obra de arte não deixa de ter um domínio soberano estabelecido por um artista (coletivo ou não). Mesmo as obras de arte que são mais abertas e que se dão através de um processo ainda estão circunscritas a essa identidade artística. Para Bishop, "mesmo quando os artistas incluem em seus trabalhos os nomes dos colaboradores como co-autores, ainda são estes artistas que atuam como facilitadores ou motivadores da ação que produzem a identidade final do trabalho" (BISHOP, 2009, p. 3).

Nosso desafio, portanto, é o de encararmos a autoria individual não mais somente como um elemento que é parte do sistema neoliberal ou como algo que fomenta um determinado mercado. Apesar do uso recente de práticas mais participativas e colaborativas no campo das artes, o modelo autoral que parece se formar a partir desse contexto não se opõe diretamente ao modelo neoliberal, ao contrário, ele parece estruturar-se pelo surgimento de várias camadas ou formas autorais que variam desde o extremo do autor singular e único até a sua anulação completa por meio de práticas mais comunitárias. O que podemos perceber até agora é que, independentemente do formato autoral escolhido pelos artistas, a autoria hoje pode ser um fenômeno tanto individual quanto coletivo capaz de produzir trabalhos que geram novos entendimentos e compreensões sobre antigas concepções referentes aos conceitos de autor, de espectador e de obra de arte.

2º Capítulo - A estética relacional e o espectador emancipado

Nesta parte, analisaremos a estratégia utilizada pelos coletivos para criar dispositivos de produção de encontros que muitas vezes são colocados em espaços públicos e se oferecem para um público mais ampliado que normalmente não frequenta galerias nem museus. Nessas ações, a apropriação de elementos da vida e do cotidiano acontece em espaços urbanos repletos de anônimos, transeuntes e trabalhadores, os quais, ao serem capturados nos dispositivos (FOUCAULT, 2010) propostos, se transformam em espectadores participantes da ação, constituindo-se naquilo que dará "corpo" aos trabalhos e que será a sua própria matéria efêmera e múltipla.

Para esse debate, retomaremos o trabalho de Nicolas Bourriaud (1998), crítico de arte e curador que escreveu o livro "Estética Relacional", numa tentativa de definir um certo tipo de prática artística que se firmou nos anos 90 e que possui como horizonte teórico a "esfera das interações humanas e seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado" (BOURRIAUD, 1998, p. 19). O autor afirma que o projeto de problematizar a esfera das relações dentro do campo das artes surge como efeito do nascimento de uma cultura urbana mundial ocorrido após a Segunda Guerra Mundial. A urbanização generalizada presente nas décadas seguintes ao fim da Guerra teria permitido

um aumento extraordinário dos intercâmbios sociais e uma maior mobilidade dos indivíduos (graças ao desenvolvimento rododiferroviário e das telecomunicações e à progressiva abertura dos locais isolados, simultaneamente a uma maior abertura das mentalidades) (BOURRIAUD, 1998, p. 20).

Segundo ele, a urbanização crescente das cidades contribuiu para que a experiência artística também se urbanizasse, permitindo que a obra de arte passasse de um objeto que podia ser adquirido para uma experiência que podia ser vivida numa duração. A cidade é vista, desta forma, como aquilo que permitiu e que generalizou uma experiência de proximidade, isto é, um "estado de encontro fortuito imposto aos homens" (ALTHUSSER apud BOURRIAUD, 1998, p. 21)³⁵. Tal proximidade teria sido possível através de um regime de encontros intensivos e casuais que se coloca em vigor nas grandes cidades. Segundo o

³⁵ Segundo Bourriaud, a ideia de "encontro fortuito" em Althusser coloca-se em oposição à ideia de "estado de natureza", concebida por Jean-Jacques Rousseau, que entende a civilização como uma selva densa e sem história, incapaz de gerar encontros duradouros. Louis Althusser, *Écrits philosophiques et politiques*, Paris, Stock-IMEC, 1995, p.557.

autor, teria sido o fator civilizatório – de uma multiplicidade de encontros que geravam um tipo de experiência não tão dependente dos aspectos materiais dos objetos – que teria tornado possível a criação de práticas correspondentes no campo das artes. A partir desse regime, surge "uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e [que] tem como tema central o estar-juntos, o 'encontro' entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido" (BOURRIAUD, 1998, p. 21). A experiência artística que coloca em jogo interações humanas e que é fruto da invenção de relações entre sujeitos, é chamada por Bourriaud (1998) de Estética Relacional.

2.1 - Lugares de encontro como obras de arte

"Artistas têm muito em comum.
Todos sonham em fazer algo que seja mais social,
mais colaborativo e mais real que a própria arte"
Dan Graham
(BISHOP, 2006b, p.1, tradução nossa)

Bourriaud (1998) afirma que, ao longo de sua história, a arte sempre esteve relacionada com campos externos a si mesma: no período da arte sacra, ela se relaciona a um campo transcendente; e no período da Renascença, ela se relaciona com os objetos. Neste sentido, a história da arte é também a história das diversas maneiras pelas quais a arte produziu algum tipo de relação com o mundo, sempre intermediada por uma classe de objetos e práticas específicas. No entanto, Bourriaud (1998) ressalta que recentemente a prática artística tem se concentrado na esfera das relações inter-humanas. Na medida em que os artistas se preocupam em criar relações com seu público e em inventar certos modelos de sociabilidade, Bourriaud aposta que um novo domínio formal calcado em uma nova ideologia e numa nova prática estivesse surgindo no final do século XX. Esse novo domínio, segundo ele, toma como referência certas práticas da esfera das relações humanas que naquele momento começavam a ser utilizadas no campo das artes, entre elas

as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais (BOURRIAUD, 1998, p. 40).

Nessa visão, os objetos artísticos, independentemente de serem esculturas ou pinturas, não visam somente a um consumo estético, pois os artistas relacionais não privilegiam o aspecto visual das mídias – característica determinante da geração anterior, dos anos 1980, como Jeff Koons, Richard Prince e Jenny Holzer –, mas sim o contato com estes objetos por meio de uma qualidade tátil. A partir dos anos noventa, ele cita Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno e Liam Gillick como artistas que criam objetos capazes de produzir algum tipo de sociabilidade: objetos que são o resultado de relações humanas, pois concretizam um trabalho e, ao mesmo tempo, objetos que produzem mais relações, pois organizam modos de socialidade e regulam encontros. Ao invés de produzir, portanto, uma obra de arte autônoma e independente do seu contexto, a arte relacional seria, ao contrário, totalmente dependente das modificações ocorridas no ambiente no qual ela se desenvolve e na audiência que interage com seus trabalhos.

Segundo Claire Bishop (2004), o conceito de audiência envolve todos os participantes que permeiam a obra relacional e é visto por Bourriaud (1998) como uma comunidade. Neste contexto,

ao invés de uma relação única entre obra de arte e observador, a arte relacional cria situações nas quais os observadores não são somente abordados como uma entidade coletiva e social, mas a eles é dado também os meios para criar a sua própria comunidade, mesmo que isso pareça algo temporário ou utópico (BISHOP, 2004, p. 54, tradução nossa).

Bishop também observa que a arte relacional prefere estimular o uso de objetos e de espaços através de uma determinada ação em detrimento de uma atitude mais contemplativa por parte dos participantes. Na arte relacional, não é possível identificarmos se o artista produziu com suas próprias mãos todas as "partes" da obra. Além disso, muitos trabalhos apropriam-se não só de objetos cotidianos, mas também de obras de outros artistas, remixando os elementos à sua maneira.

Rirkrit Tiravanija, por exemplo, não trabalha com a criação de objetos de arte tradicionais, geralmente produzidos para serem apreciados. O seu trabalho consiste em dispor objetos do cotidiano em forma de instalação para que o público possa interagir com eles no espaço proposto. Em 1992, na Galeria 303, situada no *SoHo*, em Nova York, o artista apresentou o trabalho *Untitled (Free)*, no qual trouxe para a parte da frente da galeria o escritório que se situava na parte de trás, ocupando o espaço dos fundos com uma cozinha. Ali ele cozinhou arroz com curry, um típico prato tailandês, e serviu para os visitantes. Desde

então, as suas instalações são compostas por materiais de acampamento, fogões, mochilas, utensílios de cozinha, colchões etc, objetos que traduzem a intenção do artista em criar espaços e oportunidades – geralmente em museus ou em galerias – onde as pessoas possam estar juntas, trocar experiências e fazer novos contatos. O foco da ação era as pessoas, pois a comida era somente um meio através do qual o artista podia desenvolver uma relação amigável com os participantes. A lógica seguida por Tiravanija é relacional na medida em que a participação do espectador é o diferencial que forma a obra em si. Segundo o próprio artista,

Não se trata de olhar para o objeto artístico. Trata-se de estar no espaço e de participar de uma atividade. A natureza da obra se modifica para enfatizar o espaço da galeria como um lugar de interação social. A transferência de certas atividades como cozinhar, comer ou dormir para o lugar de exibição artística coloca os visitantes num lugar muito íntimo e imprevisível. Esta troca de lugares cria uma noção bem acurada do que seria o público e o privado. A instalação funciona como um experimento científico: a troca de lugares se torna uma ferramenta e expõe a maneira através da qual o processo deste pensamento científico se constrói. E o visitante se torna um participante deste experimento.³⁶



Figura 2. Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free)*. 303 Gallery, NY, 1992.

Para Claire Bishop (2004), Tiravanija é um dos artistas atuais mais bem estabelecidos e influentes, além de ser uma figura onipresente no circuito internacional de arte. O seu

³⁶ <http://collabstudio.blogspot.com.br/2009/02/relational-aesthetics-and-rirkrit.html>, acesso em 01/07/2013, tradução nossa.

trabalho foi, segundo ela, crucial para a emergência da estética relacional como uma prática teórica, além dele ter conseguido "saciar" o desejo curatorial por "obras abertas" que pudessem desenvolver-se como uma experiência laboratorial.

Segundo Bourriaud (1998), esse tipo de obra se multiplica ao longo da década de noventa com uma quantidade crescente de trabalhos que passam a oferecer um determinado serviço ou um modelo de sociabilidade através de um espaço vivencial ao invés de um objeto acabado. Com a influência das performances e dos happenings criados por Allan Kaprow (1927-2006) e pelo grupo Fluxus³⁷, assim como do espaço de reflexão aberto pela ideia de "coeficiente de arte"³⁸, trazida por Marcel Duchamp (1887-1968), os trabalhos ditos relacionais operam sobre uma indisponibilidade do objeto artístico. A obra de arte não é mais aberta a um público universal porque a sua existência não é constante no tempo ou no espaço. Ela não pode ser "consumida" a todo momento, mas somente no tempo do acontecimento do encontro e do envolvimento com um determinado público.

Vimos que Tiravanija compara a sua obra de arte a um experimento científico dentro do qual um acontecimento deve surgir ou algo deve acontecer. É algo da ordem do acontecimento, portanto, que ocorre a partir de um movimento ou fluxo, aquilo que compõe a obra relacional. Para Gilles Deleuze, uma coletividade pode constituir-se como sujeito a partir de um processo de subjetivação que só vale na medida em que, quando acontece, escapa "tanto aos saberes constituídos como aos poderes dominantes" (DELEUZE, 2010, p. 222). Mesmo se, na sequência, esses processos engendrem novos poderes ou passem a integrar novos saberes, a espontaneidade presente nos processos de subjetivação nos permite pensar em *acontecimentos* que "não se explicam pelos estados de coisa que os suscitam, ou nos quais eles tornam a cair" (DELEUZE, 2010, p. 222). Deste modo, Deleuze estabelece uma ligação entre subjetivação e acontecimento, definindo-os como um estado de elevação ou uma oportunidade que é preciso agarrar:

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o

³⁷ Fluxus é uma rede internacional de artistas, compositores e designers, que ficaram conhecidos a partir dos anos 60 por misturar diferentes linguagens e formas de expressão artística.

³⁸ Em 1957, Marcel Duchamp menciona a ideia de um coeficiente de arte na palestra denominada "O Ato Criativo", realizada em Houston, Texas. Segundo ele, o coeficiente de arte é formado por uma lacuna ou uma brecha existente entre a intenção do artista e a obra que ele realiza. Duchamp afirma, nessa palestra, que o coeficiente deve ser refinado pelo espectador, que ao participar da obra de arte a coloca em contato com o mundo, contribuindo, dessa maneira, com o ato criativo inicial feito pelo artista. Disponível em <http://www.iaaa.nl/cursusAA&AI/duchamp.html>, acesso em 26/09/2012.

mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos. [...] Necessita-se ao mesmo tempo de criação e povo (DELEUZE, 2010, p. 222).

O que as pessoas irão fazer quando se juntam nos dispositivos relacionais propostos pelos artistas constitui, portanto, o cerne deste acontecimento. Acreditando na comparação feita por Tiravanija, percebemos que tanto a obra relacional quanto o experimento científico possuem, sim, traços em comum: a metodologia criada por eles envolve o estabelecimento de um ambiente controlado (como um dispositivo) dentro do qual se permite que o "objeto natural" colocado ali (no caso, as pessoas) possa escolher o que fazer e como fazer. O foco em mais de uma ação, isto é, em ações que ocorrem simultaneamente, e a não utilização de um roteiro pré-definido são elementos trazidos dos happenings e das performances para as obras relacionais, que também passam a fazer parte desse experimento.

Ao analisarmos a atuação de alguns coletivos de artistas que se formam na primeira década do século XXI, podemos observar que muitos continuaram atuando na lógica da produção de relações e da criação de laços entre artistas e participantes (além do Opavivará, no Rio de Janeiro, podemos citar o Coletivo Gia, em Salvador, e o Frente 3 de Fevereiro, em São Paulo). Essa lógica da produção de um trabalho que suscite pontos de encontros casuais, nos quais os autores não possuem um controle sobre o que vai acontecer, se mantém entre diversos grupos artísticos que se organizam de modo coletivo, estendendo a lógica da relação plural e coletiva presente nas obras para o modo de compreender o que é a autoria em uma obra.

Existe, no entanto, um forte questionamento com relação ao trabalho de Nicolas Bourriaud (1998), feito pelo filósofo francês Jacques Rancière (2010) em seu livro *O Espectador Emancipado*, publicado em 2008. Em *Estética Relacional*, Bourriaud enxerga o novo domínio formal baseado na produção de "microterritórios relacionais intermediados por superfícies-objetos ou oferecidos à experiência imediata" (BOURRIAUD, 1998, p. 46) como oportunidades de resistência à sociedade do espetáculo – que foi definida por Guy Debord (1997), em livro homônimo publicado em 1967, como uma inversão concreta da vida, foco de um olhar iludido e de uma falsa consciência. Os "espaços-tempos relacionais e as experiências inter-humanas" (BOURRIAUD, 1998, p. 62), construídas pelas obras relacionais seriam, para Bourriaud, lugares onde se elaboram sociedades alternativas ou modelos críticos capazes de se libertarem das restrições ideológicas de uma comunicação de massa baseada no

modelo capitalista de dominação e que acaba produzindo uma sociedade baseada no espetáculo das suas próprias imagens. Ele entende que a arte relacional pode criar relações mais justas e modos de vida mais densos que poderão ser combinados em oportunidades de existências múltiplas e mais fecundas (BOURRIAUD, 1998) em relação a uma existência menos densa, que seria a da sociedade do espetáculo. Para Debord "o espetáculo é, por definição, imune à atividade humana, inaccessível a qualquer forma de revisão ou de correção. Ele é o oposto do diálogo. [...] Ele é o sol que nunca se põe no império da passividade moderna." (DEBORD, 1997, p. 17).

Devido à troca de lugares entre artistas e espectadores e à "desaturatização" do objeto artístico propostas pela arte relacional, Bourriaud cria uma aproximação entre os trabalhos relacionais e as vanguardas do século XX. No entanto, há uma distinção entre os trabalhos dos artistas relacionais dos anos 90 com relação ao trabalho das vanguardas históricas que, segundo ele, atuavam através do conflito e da negação na busca de uma utopia social e de uma esperança revolucionária. No trabalho dos artistas relacionais não existiriam utopias, mas construções de espaços concretos baseados em "negociações, vínculos e coexistências" (BOURRIAUD, 1998, p. 63), isto é, em invenções de alianças e parcerias. Para Bourriaud,

Sabe-se, porém, que o tempo do Homem novo, dos manifestos futurizantes, dos apelos a um mundo melhor com as chaves na mão, já passou: vive-se hoje [anos 90] a utopia no cotidiano subjetivo, no tempo real das experimentações concretas e deliberadamente fragmentárias (BOURRIAUD, 1998, p. 62).

O cotidiano é, portanto, o lugar onde a obra relacional procura algum tipo de experimentação. Através da criação de laços com qualquer indivíduo que entre em contato com o campo de atuação da obra, os artistas relacionais dos anos 90 procuravam criar um interstício social que pudesse servir como uma reencenação de práticas do próprio cotidiano. Com a reprodução do seu próprio apartamento dentro de uma galeria de arte³⁹, Rirkrit Tiravanija permite que os visitantes possam dormir, cozinhar ou até tomar um banho naquele

³⁹ No trabalho *Untitled 1999 (Tomorrow Can Shut Up and Go Away)*, realizado no ano de 1999, Tiravanija instala uma réplica do seu próprio apartamento, em tamanho original, na galeria Gavin Brown's Enterprise, situada em New York. Feita em madeira de densidade média (MDF), a réplica ficava aberta ao público 24 horas por dia e era normalmente ocupada por estudantes.

espaço. Já Félix González-Torres⁴⁰, em sua obra *Untitled (Blue Mirror)*, de 1990, torna possível que qualquer visitante da exposição possa levar para casa uma folha com um retângulo azul impresso em papel *off-set*. Trata-se de um simples ato de encorajar a participação do público, além de perceber o objeto artístico como algo que pode ser desintegrado no dia a dia, isto é, que possui uma característica transitória como muitos objetos do cotidiano. É interessante observarmos que ali estava a ideia de que a obra não dura indefinidamente no tempo e no espaço, pois em *Untitled(Blue Mirror)*, quando a pilha de papéis acaba, a obra inicia-se novamente com a colocação de uma nova pilha, trazendo uma ideia de morte e de regeneração que atuam através de um fluxo. Há também aqui a ideia de que cada visitante poderá dar um sentido diferente à folha de papel, que dependerá da sua experiência de vida pessoal.

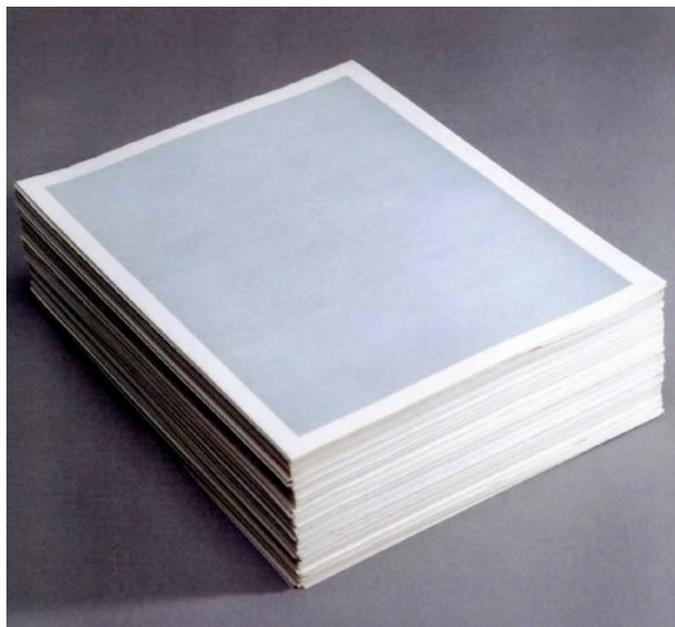


Figura 3. Félix González-Torres, *Untitled (Blue Mirror)*, 1990.

A crítica à estética relacional se dá justamente porque Rancière entende que Bourriaud ainda se mantém atrelado a uma visão utópica da sociedade que ele tanto critica quando menciona as vanguardas. Enquanto Bourriaud entende que os trabalhos da estética relacional não se destinam à produção de laços sociais em geral, mas que devem ser uma subversão de laços sociais bem determinados - os da sociedade do espetáculo, isto é, aqueles que são

⁴⁰ Félix González Torres nasceu em Cuba, mas se mudou para Nova York em 1979. Seu trabalho é composto por instalações e esculturas nas quais o artista utiliza materiais como fios de luz, relógios, pilhas de papel e papéis de bala.

prescritos pelas formas do mercado, pelas decisões dos governantes e pela comunicação midiática -, Rancière afirma que ele acaba se mantendo restrito a uma concepção de arte ativista que terminaria por antecipar o efeito das obras.

Rancière admite que a tentativa de levar a arte para a vida não é uma prerrogativa exclusiva da modernidade. Segundo ele, o paradigma da obra autônoma não começa a ser questionado com as vanguardas ou com a contracultura nos anos 60 – momento em que o surgimento da "cultura comunicacional, publicitária e comercial teria embaralhado a fronteira entre grande arte e arte popular, obra única e reprodução, arte e vida cotidiana" (RANCIÈRE, 2005b, p.9) –, mas antes disso, no início do século XIX, período em que a arte começa a ser descrita com A maiúsculo e no qual começam a se desenvolver a reprodução, a arte industrial e a indústria literária.

A principal questão para Rancière, na atualidade, não seria a constatação da existência de um entrecruzamento da vida com a arte, mas a natureza dessa mistura, que atualmente não envolve a simples "perda" da arte nos objetos e trabalhos do mundo, mas se faz presente em certos trabalhos contemporâneos através de uma fórmula de atuação que, por um lado, pode propor um testemunho sobre uma determinada realidade e, por outro, atua como uma intervenção direta nessa realidade. Essa forma de atuação artística, segundo ele, é aquela que produz diretamente "coisas do mundo ou intervenções no mundo" (RANCIÈRE, 2005b, p. 11), tais como as múltiplas tentativas contemporâneas de reproduzir em museus certas ações da realidade exterior.

2.2 - O real como ficção

"A verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor." (CLARK, 1996, p. 84)

Em seu texto *Os Paradoxos da Arte Política*, Rancière (2010) mostra como uma performance ou uma ação artística que procura reencenar uma realidade cotidiana (como a performance dos Yes Men com respeito à catástrofe de Bophal, na Índia⁴¹) pode assumir um efeito de paródia com relação à própria vida. Rancière questiona o fato de certas performances serem criadas para que gerem um efeito específico na realidade, já que, desta

⁴¹ *The Yes Men* é uma dupla de ativistas culturais que busca chamar atenção para determinados problemas sociais através de performances nas quais se fazem passar ou interpretam personalidades que desejam criticar. Na performance citada por Rancière, um dos integrantes da dupla apresenta-se como responsável pela companhia Dow Chemical frente à emissora de televisão BBC.

forma não haveria qualquer participação (de produção de sentido) do espectador no processo. Para o autor, a participação do espectador só pode acontecer quando a obra permite que ele se emancipe do resultado final buscado inicialmente pelo artista. Nesse caso, mesmo a produção de relações sendo um dos principais elementos da arte contemporânea – e este processo é muito bem descrito por Nicolas Bourriaud –, as relações produzidas nesses trabalhos não poderiam ser enquadradas dentro de um sistema ativista que entende que os efeitos produzidos pelas obras serão sempre aqueles pretendidos pelos artistas. O que Rancière vislumbra para a arte é uma liberdade sem precedentes que engendraria uma "sociedade de tradutores", ou seja, uma sociedade formada por espectadores capazes de compreenderem por si mesmos os efeitos, as questões, as ideias, as relações e os objetos colocados pelos trabalhos; uma sociedade formada por

espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da 'história' e dela fazerem a sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e tradutores (RANCIÈRE, 2010, p. 35).

A crítica de Rancière baseia-se no fato de que muitas obras e exposições contemporâneas possuem a tendência de ligar uma certa forma de ativismo artístico com uma lógica representativa já muito utilizada na época moderna e também na clássica, quando o lugar que um determinado quadro ocupava na parede determinava a sua importância. Na tentativa de provar um efeito de subversão na ordem social, as obras relacionais que utilizam objetos do cotidiano se servem do valor previsto no lugar ocupado pelo espaço de exposição, isto é, de museus e de galerias, repetindo, desta forma, uma estratégia de atuação ligada ainda à época moderna. Nessa crítica, está a impossibilidade de uma arte que não quer ser mais arte (que quer sair para fora de si mesma), mas que ainda se serve de estratégias da arte. Tal impossibilidade, na visão de Rancière, tornaria a obra apenas uma demonstração simbólica que serve para nos mostrar que alguns artistas podem estar usando a estética relacional como uma nova forma política de ação coletiva e não como um novo domínio formal, como propunha Bourriaud. O artista relacional que é visto como imediatamente político estaria correndo o risco de "apagar a singularidade das operações por intermédio das quais a política cria um palco de subjetivação própria" (RANCIÈRE, 2010, p. 112).

Já vimos que o termo *Estética Relacional*, usado por Bourriaud, busca definir certas práticas artísticas que levam em consideração as relações humanas a partir do seu contexto social. Contudo, se as obras acabam trazendo essas relações para espaços independentes ou

privados – justamente os espaços autônomos que foram consagrados pela arte moderna –, Rancière admite uma certa ineficácia em mudar os temas da arte ou trocar os seus jogadores de lugar, já que tanto a arte quanto a vida seriam lugares de ficções ou de atravessamentos. Para ele, a arte relacional quer propor um novo jogo, mas continua se valendo de regras antigas. É como se a arte, ao inserir objetos do cotidiano e ações cotidianas em seu próprio sistema, pudesse reproduzir modos de vida ou modelos de ação que existem dentro da própria realidade, ou seja, no "mundo real", muitas vezes considerado do "lado de fora" da arte no contexto moderno. Ao entender que o artista, o espectador e os objetos não possuem mais uma separação hierárquica, mas que são parte de um mesmo *comum* constituído por laços, relações e encontros, a experiência da arte relacional pretende ser a de uma experiência coletiva – baseada no próprio real e no próprio cotidiano – e não mais uma experiência individual separada da realidade.

Para Rancière, "não existe um mundo real que [seja] o lado de fora da arte", assim como "não existe real em si, mas sim configurações daquilo que nos é dado como o nosso real" e, desta forma, "o real é sempre o objeto de uma ficção", uma ficção dominante ou consensual, "que denega o seu caráter de ficção fazendo-se passar pelo próprio real" (RANCIÈRE, 2010, p. 112). As separações entre arte e vida, entre representação e realidade, entre o individual e o comum, são apenas ilusões construídas para criar um possível entendimento do mundo a partir de como ele é percebido e pensado por nós. Para Rancière, a arte não pode se aproximar da vida ou reencenar a própria vida porque tanto ela, quanto a vida, já são reencenações, ficções produzidas por nós, humanos, que atravessamos o mundo visível de maneiras diferentes. Tanto a arte quanto a política contribuem para criar novas visibilidades, novas partilhas e novas polêmicas que podem contribuir para gerar o que seria uma nova arte ou uma nova política, que estaria fora de um regime de consenso. Rancière destaca um modo de criar ficções, seja na política ou na arte, que não parte do princípio que o artista já saiba de antemão o efeito que a sua obra irá causar nos participantes. Ao invés de buscarem uma explicação econômica (de ajuda a necessitados) ou política (de inversão de modelos sociais) para seus trabalhos, os artistas poderiam se aventurar por áreas que ainda não dominam, explorando uma "potencialidade de riqueza sensível partilhável" (RANCIÈRE, 2010, p. 117).

O termo "política da arte" é utilizado pelo autor para identificar um tipo de ação que se afasta da visão calcada no que seria "uma maneira correta de atuação" de uma ética sociológica ou econômica em determinada sociedade. O que ele propõe é uma suspensão

dessa visão do que seria o correto e o justo numa sociedade, para que a potência do pensamento e da ação que pertence a cada indivíduo possa surgir; para que cada indivíduo possa se confrontar com aquilo que pode. O embaralhamento do visível proposto por Rancière não se constitui numa simples troca de lugares que teria um efeito já conhecido *a priori*, mas numa re-potencialização dos termos que engloba até mesmo o ato de "afrontar o impartilhável" (RANCIÈRE, 2010, p. 119). Em suma, o fazer artístico que não precisa "entrar" na vida porque nunca esteve fora dela (ambos são ficções) e que, ao mesmo tempo, será sempre separado, pois nunca poderá ser a própria vida (ambos atravessam a ficção que é o real de maneiras diferentes).

Ao analisarmos as obras participativas do Opavivará!, tentaremos não repetir a mesma fórmula de Bourriaud, quando este acaba alinhando o julgamento estético ao ético-político, que, no dizer de Rancière (2005b), iguala a política da arte à arte da política. Buscaremos a potência presente em tais obras tendo em mente que o simples fato de produzir um diálogo ou um encontro entre pessoas não constitui característica suficiente para considerá-las uma obra "boa" ou de qualidade, como coloca Bourriaud.

No momento em que a obra relacional reproduz ou reencena determinadas ações cotidianas dentro de um dispositivo construído pelos artistas, o desafio que se coloca para a análise desta estratégia artística não envolve tanto a compreensão de que a arte pode ser composta de elementos do cotidiano, mas o entendimento de que o cotidiano pode atuar como uma forma de arte. Uma vez que Rancière (2003) aponta a passagem de elementos do cotidiano para o campo das artes desde o Romantismo, acreditamos que o desafio proposto por tais atravessamentos na atualidade envolve mais a compreensão dessas ações cotidianas como obras de arte, isto é, como formas "puras" e ficcionais, desligadas ou desconectadas do seu significado comum e ordinário tão presente na vida comum.

No trabalho *Self Service Pajé*, realizado em 2011, o Opavivará! cria um espaço relacional dentro da feira ArtRio⁴² formado pelo oferecimento de chás de ervas aromáticas e medicinais aos participantes, que podiam se servir à vontade e escolher a sua própria combinação de ervas para compor o chá que seria consumido. Além da possibilidade de realizar este tipo de ação num espaço expositivo que normalmente se consagra a reforçar a autonomia existente em objetos de arte que são produzidos para um consumo comercial mais

⁴² A terceira edição da ArtRio, em 2013, consolidou o evento como uma das mais importantes feiras do mundo no cenário das artes. A feira, que recebeu público total de 52 mil pessoas, contou com a presença de 106 galerias e ocupou área de 20 mil metros quadrados nos armazéns 1, 2, 3, 4 e 5 do Píer Mauá. Disponível em <http://www.artrio.art.br/pt-br>, acesso em 05/03/2014.

direto, o que o Opavivará! coloca em evidência é a possibilidade de que uma ação cotidiana, como o simples ato de tomar um chá, pode tornar-se uma ação estética capaz de produzir novas visibilidades sobre aquilo que antes era envolto numa atmosfera banal e acessível. No momento em que a ação comum torna-se uma ação estética, ela rompe com o senso ordinário e traz novas possibilidades de compreensão para algo que se encontrava "morto" em significações e em novos modos de experiência.

Capítulo 3 - O surgimento do espaço relacional na arte

Nosso objetivo nesse capítulo será o de apontar alguns acontecimentos históricos que podem ter contribuído para o desenvolvimento da ideia de obra de arte como um lugar de encontro, tão presente na arte contemporânea. Para que isso seja feito, retomaremos a noção de instalação e de autoria múltipla abordadas por Boris Groys (2008) e partiremos dos trabalhos de Allan Kaprow e de Lygia Clark para refletirmos sobre as possibilidades de ruptura que propunham acerca do objeto artístico nos anos 50 e 60. Acreditamos que estes artistas contribuíram para o surgimento de obras de arte que se colocam como lugares de encontro, formados pela construção de relações interpessoais na contemporaneidade. Ainda nesse período, identificaremos algumas estratégias desenvolvidas por esses artistas que permitiram que determinadas ações cotidianas pudessem ser reconhecidas como acontecimentos artísticos.

É interessante notar que a ideia de uma obra de arte que funciona como um gatilho para a participação não constitui uma novidade na história da arte. Além dos artistas acima citados, podemos pensar no Fluxus, na arte da performance dos anos 70 e na declaração de Joseph Beuys⁴³ (1921-1986) "todos são artistas". Em tais exemplos, já estavam as ideias de democracia e de emancipação, tão presentes na defesa de Bourriaud (1998) com relação à estética relacional. O filósofo Walter Benjamin (1994), ainda nos anos 30, em seu texto "Autor como Produtor", já propunha situar a obra de arte dentro de contextos sociais vivos, nos quais os autores permitiriam aos espectadores ou leitores tomarem a palavra, ou seja, terem acesso à condição de autores no processo criativo. Benjamin traz a ideia de um autor como produtor para ilustrar a maneira como poderia ocorrer a "literalização das condições de vida" (BENJAMIN, 1994, p. 125) em determinada sociedade que, de acordo com ele, só seria possível com o surgimento das técnicas de reprodutibilidade maquínica que facilitaria o declínio de uma dimensão autônoma da arte.

Para Benjamin, a fusão entre os conceitos de autor e produtor questiona a própria distinção entre os conceitos mais tradicionais de autor e leitor. Nesta fusão, já estaria presente a noção de que certas obras não possuem mais um caráter autoral único, extinguindo a ideia da criação como fruto somente de experiências individuais. Seriam as inovações técnicas tão aludidas por Benjamin que estariam refuncionalizando o papel do autor na sociedade. O

⁴³ Joseph Beuys foi um artista alemão que produziu happenings e performances, tendo trabalhado também com escultura, instalação e teoria da arte. Criou a ideia de "escultura social" para a arte, que considera a participação do público como uma forma de atuar na sociedade e na política.

filósofo ilustra como exemplo de literalização das condições de vida o movimento Dadaísta, cuja "força revolucionária estava em sua capacidade de submeter a arte à prova de autenticidade" (BENJAMIN, 1994, p.128), na medida em que suas obras eram compostas por objetos encontrados no dia a dia, como bilhetes, carretéis e pontas de cigarro.

O domínio técnico era, para Benjamin, fundamental no processo de fusão entre autor e produtor, pois tal domínio permitiria ao autor superar certas esferas compartimentalizadas de competência dentro de um processo de produção intelectual. A força produtiva material e a força produtiva intelectual, antes separadas, teriam possibilidade de se unir devido à utilização de uma determinada técnica. O autor não seria mais somente aquele que cria obras, mas aquele que cria meios de produção, ou seja, aquele cujas obras têm uma função organizadora na sociedade, seja ensinando, modelando e orientando outros autores no processo criativo, seja transformando em colaboradores os próprios espectadores.

As tentativas de incluir a participação do espectador nas obras de arte ocorridas ao longo do século XX demonstram um movimento em direção a uma negação da contemplação – que passa a ser vista como uma atitude passiva e não engajada – e à favor da afirmação da obra de arte como uma "forma social" capaz de produzir relações humanas.

3.1 - O espaço instalativo e a autoria múltipla

Em seu texto "Autoria Múltipla", publicado em 2008, Boris Groys busca uma reflexão sobre o papel do artista contemporâneo e sobre as obras produzidas nesse contexto. Segundo ele, os artistas passam a incorporar certas características, tais como a seleção e a autorização de objetos presentes no cotidiano. Com isso, o artista assume um papel muito semelhante ao de um curador. Um dos efeitos desse processo, na atualidade, seria a ideia de que mesmo que um artista crie os seus objetos com suas próprias mãos, isto não seria mais suficiente para considerá-lo um artista. Desde os anos 60, artistas como Andy Warhol desenvolvem estratégias de seleção de objetos que podiam ser produzidos por eles mesmos, por outros artistas ou pela própria indústria cultural, isto é, objetos que fazem parte da esfera comum do cotidiano. Desenvolve-se, desde então, a ideia de uma atividade artística que se sustenta através do desdobramento de certas práticas pessoais de seleção que começam a ser postas em prática pelos artistas⁴⁴. Esses primeiros trabalhos são denominados de "instalações".

⁴⁴ Boris Groys (2008) cita Marcel Duchamp como o artista que inicia o processo da identificação entre criação (o ato criativo) e seleção (o ato seletivo) na arte. Isso não quer dizer que todos os objetos artísticos passam a ser

Segundo Groys (2008), enquanto um objeto escolhido e selecionado por um artista, ao ser exibido, transforma-se numa obra de arte, o objeto que não é exibido (por não ter sido escolhido pelo artista) permanece um objeto do cotidiano. Para que sejam considerados objetos de arte, tais objetos precisam ser selecionados e exibidos em uma exposição artística. Nesse processo, o lugar ou o espaço de exposição que será ocupado por estes objetos começa a ganhar uma presença muitas vezes até maior do que os próprios objetos. A rede que se estabelece entre os objetos, na medida em que passam a fazer parte de uma instalação, se faz presente através do elemento considerado por Groys como a unidade elementar da arte hoje: o espaço instalativo. É a partir daí que o autor irá pensar numa "topologia de lugares particulares" (GROYS, 2008, p. 94) que passam a compor a arte na sua atualidade. Essa "topologia" parece-nos plenamente de acordo com a nossa proposta de investigar os lugares de encontro como obras de arte no modo como se apresentam na atualidade.

A instalação *Brillo Box*, realizada em 1964 por Andy Warhol, demonstra uma ambivalência artística que se tornaria muito presente em outros trabalhos surgidos na sequência: ao mesmo tempo em que o artista se apropria de imagens idênticas às dos objetos do cotidiano (caixas de sabão em pó da marca Brillo Box, nesse caso), ele também cria um discurso específico sobre esses objetos, demonstrando que o modo de dispor-los no espaço instalativo é uma atitude "privada, individual e subjetiva" (GROYS, 2008, p. 94), relativa ao modo de pensar de cada artista. Warhol reproduz em uma galeria de arte não só objetos idênticos, mas a mesma arrumação que as caixas de sabão em pó possuíam nos supermercados. O grande choque produzido por esse trabalho foi a utilização e a disposição de cópias perfeitamente idênticas às mercadorias existentes nos supermercados da época. Warhol realiza aqui uma apropriação na íntegra, sem modificar em nada o objeto original. Contudo, o artista coloca em discussão conceitos de originalidade e reprodutibilidade na esfera artística, produzindo com essa instalação certos questionamentos e certas declarações que vão além da materialidade física das caixas. A fisicalidade dos objetos possui um grau zero de originalidade e, além disso, os objetos são iguais entre si. No entanto, ao ampliarmos as características para o campo conceitual, identificamos que o trabalho dialoga com a vida pois, ao querer "estar no mundo" ele propõe uma relação direta com o momento da cultura de massa e com o alto grau de industrialização presente no final da década de 1960.

fruto de uma apropriação, mas sim que, "desde Duchamp, não há mais diferença entre um objeto que é produzido por uma ou por outra pessoa: todos devem ser selecionados para que possam ser tratados como obras de arte" (GROYS, 2008, p. 93).



Figura 4. Andy Warhol, *Brillo Box*, Tinta sobre madeira, 1964.
Dimensão: (43.3 x 43.2 x 36.5 cm)

O suporte da instalação não é uma tela, não é um bloco de pedra ou a superfície sensível de um filme. Segundo Groys, "o suporte da instalação é o próprio espaço" (GROYS, 2008, p. 94) e ali está a sua materialidade. Os objetos selecionados pelo artista instalativo demonstram a sua capacidade de decisão e de controle sobre o trabalho, cuja proposta não se limita a copiar ou a reproduzir as relações entre estes objetos da forma como elas já acontecem no próprio cotidiano. Segundo Groys, o artista instalativo continua tendo a mesma soberania antes concedida a qualquer autor de uma obra de arte tradicional, mesmo que na instalação ele atue por meio de estratégias de seleção e não de produção artesanal. Para o autor,

a instalação não é uma representação das relações existentes entre os objetos da forma como aparecem regulados pela economia ou por outras ordens sociais; ao contrário, a instalação oferece a oportunidade do uso de uma introdução explícita de ordens subjetivas e de relações entre objetos para que estas próprias ordens que supostamente existem 'lá fora' na realidade sejam postas em xeque (GROYS, 2008, p. 95, tradução nossa).

Identificamos acima uma declaração que ressalta a capacidade das instalações de criarem novos agenciamentos⁴⁵ (DELEUZE, 2010) entre objetos do cotidiano e, dessa forma,

⁴⁵ Segundo Gilles Deleuze, todas as formas de criação têm nos circuitos de informação e de comunicação o seu inimigo comum, já que estes circuitos são preparados de antemão. No momento em que conseguimos ultrapassar discursos já condicionados, damos oportunidades a traçados mais criativos e a caminhos menos prováveis que surgem como agenciamentos ricos e complexos. O filósofo afirma ainda que cabe tanto ao cérebro quanto à arte o poder de criar novos circuitos e agenciamentos.

de produção de subjetividade, na medida em que as ordens sociais vigentes que determinam o uso e os valores atribuídos a determinados objetos por uma dada cultura podem ser postos à prova através dos lugares e das relações propostas pelos artistas no ambiente instalativo. Groys (2008) conclui que deve haver um certo tipo de declaração individual por parte do artista, já que o objeto precisa perder a sua "vida mundana" ou o seu uso cotidiano representado pela sua "aderência" ao mundo, para que ele possa se configurar como um objeto de arte.

É justamente a busca por uma não literalidade do seu uso cotidiano que está presente no dispositivo proposto por uma instalação. O dispositivo instalativo irá propor uma espécie de jogo que lança questões, que provoca questionamentos e problematizações, através do qual os espectadores são instigados a atribuir significados e a compreender historicamente o contexto, vínculo ou ideia. A partir daí, talvez possamos pensar que não existam imagens ou objetos artísticos *a priori*, mas que qualquer imagem ou objeto (proveniente ou não da esfera cotidiana) será passível de deixar de ser literal e romper com a sua "aderência" ao mundo para passar a fazer parte de um dispositivo artístico. Além disso, não se trata de uma questão de materialidade para que isso aconteça, mas sim uma questão de jogo, de relação entre partes, entre peças. O espaço instalativo será, portanto, a unidade de trabalho presente na arte contemporânea que irá permitir a performance deste jogo.

De acordo com Groys, a instalação define as "regras universais para o espaço no qual todas as imagens e não-imagens passam a funcionar como objetos espaciais" (GROYS, 2008, p. 95). No momento em que o espaço instalativo adquire um papel mais central nos trabalhos artísticos contemporâneos, ele passa também a modificar antigas concepções sobre a obra de arte. A mais ampla e significativa mudança acontece justamente em relação àquilo que entendemos como "autoria" na arte.

Os movimentos das vanguardas históricas contribuíram enormemente para que a figura do autor, entendido como gênio criativo e dotado de uma subjetividade artística, fosse atrelada às estruturas de poder presentes no sistema das artes. A atribuição da autoria passa a ser vista como uma convenção utilizada pelas instituições artísticas, pelo mercado de arte e pela crítica que se apoiavam nas imagens dos artistas como gênios atormentados na tentativa de obter lucros com a venda dos seus trabalhos. No entanto, acreditamos que a genialidade de um artista pode existir independentemente do apoio que este possa ter por parte da crítica, das instituições ou do mercado. Nesse caso, a transformação da ideia de autoria ocorrida ao longo

do século XX deve-se não somente às críticas colocadas pelos movimentos de vanguarda, mas também porque o próprio objeto de arte se transforma nesse período. Se a marca autoral pode ser algo mais do que um simples "alimento" para o sistema das artes, o que ela é, de fato?

Ao refletirmos sobre a questão da autoria a partir das obras instalativas presentes na arte contemporânea, podemos observar que a autoria soberana de um artista individual se modifica devido às estratégias de apropriação e de seleção citadas anteriormente. No entanto, ela não poderia desaparecer totalmente. Para Groys (2008), esta autoria não acaba, mas se transforma em uma autoria múltipla representada não só pelo artista que seleciona e que autoriza, mas também pelo curador da exposição e pela instituição envolvida no processo (já que ambos também selecionam e autorizam a seleção prévia feita pelo artista)⁴⁶. Desse modo, no sistema atual das artes estaria predominando o que ele denomina de autoria múltipla ou heterogênea que, ao combinar decisões ou escolhas que são tomadas por múltiplos indivíduos, concretiza-se somente pela participação coletiva e não individualizada. Uma consequência dessa mudança é o fato do artista contemporâneo não ser mais julgado a partir dos objetos que ele produz, mas sim a partir das exposições e dos projetos nos quais ele participou ou teve algum tipo de envolvimento. Para Groys, "conhecer um artista hoje é olhar para o seu currículo vitae e não mais para as suas pinturas" (GROYS, 2008, p. 97).

3.2 - *Environments, happenings*: os espaços-tempos de Allan Kaprow

"A arte é, na verdade, o abandono da arte. Mas você precisa tê-la para poder deixá-la."
(KAPROW, 2003, p. xxix)⁴⁷.

Em seu livro *Essays on the Blurring of Art and Life*, Allan Kaprow (1927-2006) busca romper com a ideia de arte como um sistema fechado repleto de regras e de convenções, que procurava dar conta do que seria o sentido da arte ou uma experiência da arte. Para o artista, interessa mais ir ao encontro do sentido da vida do que ir atrás de um sentido da arte, que só poderia ser dado pelo cumprimento de certas regras determinadas por todo um sistema de representação determinado por fórmulas academicistas. Segundo o editor do livro

⁴⁶ Groys (2008) acrescenta a esse grupo arquitetos e comitês que estejam na gerência de uma dada exposição.

⁴⁷ Tradução livre sobre o original "Leaving art is the art. But you must have it to leave it."

mencionado acima, Jeff Kelley, Kaprow se coloca no fluxo daquilo que John Dewey⁴⁸ chamou de "os eventos cotidianos, afazeres e sofrimentos que são universalmente reconhecidos como formadores de experiências" (KAPROW, 2003, p. xiii), sendo altamente influenciado pelo nascimento e pela expansão das tecnologias de cultura de massa que possibilitaram a reprodução de tantas imagens, seja na vida artística ou na vida comum, na sociedade americana dos anos 1950. Para Kaprow, as novas tecnologias representavam uma maneira através da qual a arte poderia romper com seus limites convencionais. Mais do que produzir um antiformalismo, ele desejava que "as formas, os limites e as durações da experiência por ela mesma pudessem prover a 'moldura' dentro da qual o sentido da vida pudesse ser intensificado e interpretado" (KAPROW, 2003, p. xiv).

No entanto, enquanto Dewey define a arte como uma experiência e localiza a fonte da estética na vida cotidiana, Kaprow define a experiência como participação, "empurrando" a filosofia de Dewey para o contexto experimental da interação social e psicológica cujo produto final é totalmente da ordem do imprevisível. Ao escolher participar, o espectador pode agora alterar o trabalho: os objetos, os temas e os significados. Embora o artista continue determinando os termos da "equação" gerada por seus trabalhos, os espectadores serão os seus manipuladores, mantendo, desta maneira, o sistema aberto à participação. Para Kaprow (2003), a ideia de participação na arte somente pode ser compreendida como um todo capaz de engajar mentes e corpos em ações que transformam a arte em experiência e a estética em sentido. Portanto, ao manterem o foco na participação, os artistas concentram-se também na intercomunicabilidade e na reciprocidade entre os indivíduos.

Tal postura vai de encontro ao formalismo de Clement Greenberg⁴⁹, que pregava a eliminação de tudo o que não fosse essencial a determinada categoria artística, como por exemplo, a política, que não devia ser essencial à pintura, revelando assim as tensões existenciais e profundas do objeto estético. O objeto artístico, na visão de Kaprow, devia atuar de maneira justamente oposta, colocando-se em relação com o meio, com a sociedade e com os participantes e, dessa maneira, traduzindo eventos da vida cotidiana. A lógica participativa e interativa parece ter permanecido não somente nos domínios da arte contemporânea – que possui inúmeros trabalhos que discutem essa temática –, mas também nos meios de

⁴⁸ John Dewey (1859-1952) foi um filósofo americano cujas ideias influenciaram a educação e a reforma social. É considerado um dos fundadores da psicologia funcional, tendo escrito também sobre epistemologia, metafísica, estética e arte.

⁴⁹ Clement Greenberg (1909-1994) foi um crítico de arte americano bastante associado à Arte Moderna. Ajudou a promover o Expressionismo Abstrato, principalmente o trabalho de Jackson Pollock.

comunicação atuais, ao utilizarem enormemente a forma mais horizontalizada e democrática de comunicação presente nas redes sociais. O ato participativo, no contexto atual, passa a fazer parte do nosso comportamento social como algo extremamente necessário ou como algo que não podemos deixar de fazer.

Ao eliminar qualquer tipo de convenção que pudesse identificar imediatamente um objeto artístico, Kaprow abraça as convenções da própria vida – "escovar os dentes, pegar um ônibus, vestir-se em frente ao espelho, telefonar para um amigo" (KAPROW, 2003, p. xvii) – e faz uso de um limite formal provisório e não definitivo. É interessante notarmos que ele foi um dos primeiros artistas – e também um dos primeiros teóricos – a considerar que a experiência moderna na arte baseia-se num movimento aberto a um *feedback* e a um aprendizado.

Seu trabalho busca "substituir" certas zonas de especialização existentes na arte – que eram responsáveis pela produção de obras no sentido mais tradicional do termo – por acontecimentos e particularidades da vida cotidiana que deveriam, por sua vez, demonstrar o esforço do artista em seu comprometimento, observação e interpretação dos processos da própria vida, no seu enraizamento numa experiência do comum. Desejava, portanto, uma arte participativa que tivesse raízes na experiência cotidiana. Kaprow inicia-se na pintura, mas, após alguns anos, decide abandonar os pincéis, tornando-se conhecido como o inventor dos *happenings*: "forma de arte que surge no final dos anos 1950 e que utiliza elementos como cores, sons, odores e objetos comuns, orquestrando-os na forma de um evento que funcionava como uma paródia da vida moderna cotidiana" (KAPROW, 2003, p. xii). Ele é descrito por Kelley (2003) como um artista que produz *lifeworks*:

O *happening*, segundo Kaprow, consiste numa nova forma artística que não pode ser confundida com pintura, poesia, arquitetura, música, dança ou teatro, colocando em evidência a vontade deste artista em se distanciar do passado europeu calcado em certas crenças, tais como: posse de objetos, eternidade, controle e técnica, criatividade, publicidade, fama e, por fim, a crença no mercado de arte. Kaprow foi aos poucos eliminando estes dogmas através do uso de certas estratégias: realizava as ações somente uma vez, não fazia nenhuma propaganda do que iria acontecer e passou a utilizar espaços afastados do meio artístico, como paisagens remotas e locais escolhidos pelos próprios participantes. Desta forma, ele relata em seu texto *No Caminho da Não-Arte* que a sua audiência torna-se restrita a um pequeno número de pessoas que se juntavam a certos passantes que eram convidados a participar das ações *in loco*. Segundo ele, as ações deveriam "retirar a arte da arte, que em termos práticos

significava desfazer-se das características artísticas" (KAPROW, 2003, p. xxvii).

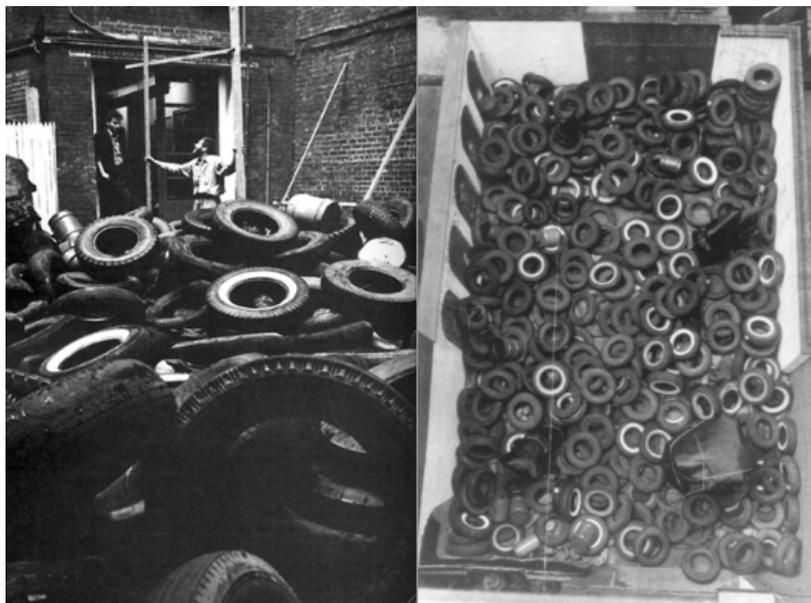


Figura 5. Allan Kaprow, *Yard, environment*, 1961.

Na imagem acima podemos identificar a utilização do método denominado por Kaprow de *environments*, que permitia ao artista criar ambientes através da apropriação de objetos da vida comum, como os pneus usados colocados nessa ação. Um *environment* era um tipo de acumulação que poderia ser tanto um monte de lixo colocado num canto de uma galeria, quanto um ambiente repleto de luzes e sons. Os visitantes eram convidados a entrar nos espaços e podiam mexer nos objetos, modificando os seus lugares. Em *Yard*, os participantes podiam andar, subir e passar por dentro dos pneus acumulados dentro de um espaço delimitado. O trabalho demonstra a clara passagem de um ambiente instalativo feito para ser admirado (como a instalação *Brillo Box*) para um ambiente adequado à escala humana, onde os participantes podem interagir com os objetos. Michael Kirby descreve o *environment* como "uma obra de arte que cerca ou rodeia o participante por todos os lados" (KIRBY, 1995, p. 11). Nos *environments*, entretanto, os objetos ainda estavam no centro da ação.



Figura 6. Allan Kaprow, *Yard, environment*, 1961.

Com suas próprias palavras, Kaprow descreve esse tipo de ação:

... nós devemos utilizar as substâncias específicas da visão, som, movimentos, pessoas, odores, toques. Todo o tipo de objeto constitui matéria para esta nova arte: pinturas, cadeiras, comida, luzes elétricas e de neón, fumaça, água, meias velhas, cachorros, filmes e milhares de outras coisas que serão descobertas pela atual geração de artistas. [...] Eles nos revelarão acontecimentos e eventos inéditos achados em latas de lixo, arquivos policiais, lobbies de hotel; vistos em vitrines e nas ruas; percebidos em sonhos e em terríveis acidentes. O cheiro de morangos amassados, a carta de um amigo, um anúncio de soda cáustica; três batidas na porta da frente, um arranhão, um suspiro, uma voz pregando sem parar, um clarão ofuscante e súbito, um chapéu-coco – tudo isto se tornará matéria desta nova arte. (KAPROW, 2003, p. 9, tradução nossa)

Ao incorporar elementos variáveis presentes nos próprios ambientes onde se davam as ações – variações de clima, sons e materiais percíveis –, Kaprow estabelece linhas de abertura para esses trabalhos que passam a conter elementos do acaso e tiram do autor a responsabilidade por toda a ação criativa. Segundo ele, "os jovens artistas de hoje não precisam mais dizer 'Eu sou um pintor' ou 'um poeta' ou 'um dançarino'. Eles são simplesmente 'artistas'. A vida toda se abrirá para eles." (KAPROW, 2003, p. 9). A possibilidade de rompimento com as categorias específicas de criação de objetos de arte demonstra uma necessidade em ampliar os limites não só estéticos, como também éticos com relação à criação artística. Artistas como Kaprow passam a modificar não só o aspecto físico dos trabalhos – demonstrando uma forma de arte cuja visibilidade fica muito próxima aos acontecimentos presentes na própria vida – mas também o tema a ser abordado, trazendo à

tona uma preocupação em tratar de assuntos que envolvam a questão da sociabilidade, da relação e do comportamento entre indivíduos em uma determinada sociedade.

Os *happenings* permitem que nós façamos uma ligação direta com os *environments* e com os *readymades* através da utilização de objetos apropriados que continuam sendo utilizados nestas ações. No entanto, nos *happenings* os participantes começam a fazer parte do material artístico, sendo encorajados a interagir dentro dos espaços onde se realizam as ações e com as pessoas que habitam os ambientes. Os espectadores são substituídos por participantes, já que todos os envolvidos trabalham para a formação da obra coletiva e contribuem para atribuir-lhe um significado. No momento em que as pessoas realizam algum tipo de ação performática nos espaços propostos, a sua presença é amplificada e os *environments* transformam-se em *happenings*. Para Michael Kirby, "no papel de um *environment*, a pintura se apodera do espaço e, como um tipo de *environment* repleto de ação, ela se torna então um *happening*" (KIRBY, 1995, p. 10).

Segundo definição do próprio Kaprow,

Um *happening* é uma colagem de eventos que é performatizada ou percebida em tempos e lugares múltiplos. Um *happening*, diferentemente de uma peça de teatro, pode ocorrer em um supermercado, rodovia, debaixo de um monte de farrapos ou na cozinha de um amigo, ao mesmo tempo ou sequencialmente. Se sequencialmente, a duração pode se estender por mais de um ano. O *happening* é performatizado de acordo com um plano, mas sem ensaio, audiência ou repetição. Trata-se de arte mas parece muito próximo à vida (KAPROW, 2004, p. 5, tradução nossa).

O *happening Household*, criado por Kaprow, demonstra a preocupação em elaborar um plano de ação que fosse combinado com os participantes antes do dia do evento. Performatizado em um campo abandonado fora dos limites de Nova York, esse *happening* envolve várias ações paralelas entre um grupo de homens e de mulheres. Em um determinado momento, as mulheres começam a lamber um carro que havia sido coberto de geléia pelo grupo de homens e os homens destroem um varal em forma de teia que havia sido construído pelas mulheres. Mesmo que a ação pareça espontânea e improvisada, tudo isso foi elaborado cuidadosamente por Kaprow três meses antes da ação, que se deu em maio de 1964. Todas as ações presentes no *happening* foram descritas num roteiro que se encontra disponível no livro *Some Recent Happenings*⁵⁰, publicado por Kaprow em 1966. A falta de uma sequência lógica

⁵⁰ KAPROW, Allan. *Some Recent Happenings*. New York NY: Something Else Press. A Great Bear Pamphlet, 1966. Disponível em http://www.kim-cohen.com/artmusictheoryassets/artmusictheorytexts/kaprow_recent.pdf,

para os acontecimentos traz à tona uma forma de ação chamada por Kirby (1995) de performance não-matrixada que possui inspiração Futurista-Dadaísta.



Figura 7. *Household*, 1964, *happening* de Allan Kaprow.
Foto Sol Goldberg/Ithaca Journal.

Enquanto que na performance matrixada há um espectador que observa a ação e que possui informações sobre o contexto a partir do qual emerge o ator/*performer* em cena, na performance não-matrixada nenhuma informação é imposta pelo roteiro ou pela situação vivida pelo *performer*, cuja localização no tempo e no espaço vai se tornando ambígua. Segundo Kirby (1995), esse é o tipo de ação que acontece nos *happenings*: uma performance não-matrixada⁵¹. Ao realizarem este tipo de performance, os participantes dos *happenings* não são dirigidos como atores numa peça de teatro e vão ganhando um grau de liberdade maior. No entanto, como já dito, os *happenings* não são improvisados ou compostos de uma hora pra outra sem algum tipo de preparação. A ação é indeterminada, mas não improvisada.

Outra característica dos *happenings* é que os participantes são chamados de *performers*. A sua atuação restringe-se ao que foi determinado pelo autor do *happening*, não devendo estes inventarem coisas diferentes ou usar da sua criatividade individual para

acesso em 15/11/2013.

⁵¹ Segundo Michael Kirby (1995), o tempo e o lugar que envolvem uma determinada ação teatral ou performance podem ser compreendidos como "matrizes" externas ao *performer*. Estas instâncias, no entanto, podem se tornar ambíguas ou podem ser completamente eliminadas em determinadas performances. Neste caso, a ação se abstrai do tempo e do espaço, produzindo uma performance não-matrixada. Para o autor, esse tipo de ação é a que acontece nos *happenings*.

modificar o que foi determinado pelo autor. O *performer* deve ser "inanimado", segundo Kirby, ao afirmar que "*performers* se tornam objetos e objetos se tornam *performers*" (KIRBY, 1995, p. 8).

Como podemos ver com o *happening Household*, identificamos que o processo, antes privado de criação de obras de arte, torna-se público e performativo. Diferentemente de uma peça de teatro onde há uma audiência que observa a ação uniforme dos atores em cena, no *happening* não há garantia de que todos participantes estarão vendo ou percebendo a mesma história ou acontecimento, pois a ação que se desenrola é múltipla e pode acontecer em vários lugares ao mesmo tempo. Além disso, não há enredo ou trama pré-definida, isto é, não existem aquelas etapas gradativas muito comuns em peças teatrais, tais como, desenvolvimento, clímax e conclusão de uma história que está sendo contada. Para Kirby (1995), a estrutura presente nos *happenings* pode ser chamada de insular ou compartimentada. Enquanto o teatro faz uso de uma estrutura informacional e acumulativa para que os espectadores compreendam o que se passa ali, a estrutura compartimentada baseia-se num "arranjo e numa contiguidade de unidades teatrais que são completamente auto-contingentes e herméticas. Nenhuma informação é passada de um compartimento para o outro, que podem ser arrumados de forma sequencial ou simultânea" (KIRBY, 1995, p. 4).

No trabalho *18 Happenings em 6 Partes*, Kaprow faz uso tanto da estratégia simultânea quanto da estratégia sequencial: trata-se de três quartos separados onde a ação se desenrola ao mesmo tempo, no entanto, tudo isto ocorre em seis partes sequenciais, formando um total de dezoito ações diferentes. O roteiro da ação foi cuidadosamente definido por Kaprow, que acaba criando um ambiente interativo através da manipulação dos participantes. Cada um recebia três cartões com instruções sobre o que deveriam fazer durante as seis etapas da performance e só eram permitidos aplausos no final da ação. As instruções também estipulavam quando os participantes deveriam mudar de lugar e mover-se para os quartos seguintes que formavam a instalação. Podemos perceber que nesse trabalho, mesmo havendo grande participação do público, o que fazer e quando fazer não ficavam a cargo do público de forma independente. Kaprow controlava tudo o que acontecia, tornando evidente que mesmo tendo a intenção de suplantar a autoria e todo tipo de regras academicistas, de alguma forma ele manteve algum tipo de controle sobre as suas obras.

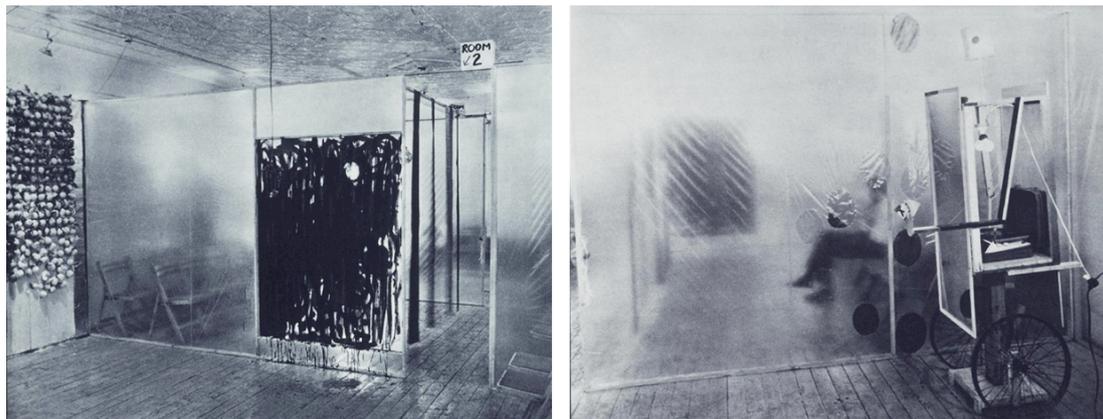


Figura 8. *18 Happenings in 6 Parts*, Allan Kaprow, Reuben Gallery, Nova York, 1959.

Um dado importante levantado por Kaprow (1966a), é que durante os *happenings* deve haver um respeito mútuo e um comprometimento entre os participantes, que precisam ter uma ideia muito clara a respeito daquilo que irão fazer no momento da ação. Apesar de toda esta preparação aproximar, de alguma forma, o happening do teatro, a grande diferença está no fato do primeiro não envolver atores profissionais em suas ações. Contudo, mesmo com toda a organização e controle, Kaprow define os happenings como formas capazes de romper a barreira entre a arte e a vida.

Na visão de Kaprow, participantes seriam os indivíduos capazes de se engajarem em atividades nas quais possam apreender algum significado e que tenham métodos de construção mais naturais, mais próximos aos da própria vida. Contudo, numa tentativa de melhor definir as características desse participante, Kaprow (1966a) admite que se um indivíduo qualquer se depara com um *happening* numa avenida movimentada de Nova York e, depois de alguns minutos, continua a caminhar como se nada tivesse acontecido, ele não poderá ser considerado um participante de forma efetiva. Essa pessoa será simplesmente parte do ambiente (ou do *environment*, como ele coloca). Já o indivíduo que se engaja conscientemente com um artista ou com um *performer* e que aceita o objetivo de concretizar uma determinada ação em conjunto pode ser considerado, segundo ele, um verdadeiro participante.

Ao fazer uma colagem de eventos dentro de certos fluxos de tempo e de certos limites de espaço, o material de trabalho dos *happenings* inclui não somente as pessoas, mas também os ambientes ou os espaços nos quais se desenvolvem as ações. Os materiais utilizados num happening não devem chamar muita atenção, devendo ser os mais comuns possíveis para que não se tornem objeto de considerações racionais. Kaprow desejava que o nosso lado racional

que estetiza, que contempla ou que analisa pudesse ser deixado de lado, permitindo assim que o lado mais intuitivo, espontâneo e sensitivo pudesse se expressar numa dada atividade, evitando criar o que seria um ideal da arte mas vivendo-a como um acontecimento possível. A forma do happening, portanto, deveria emergir daquilo que os materiais pudessem produzir naquele momento. Segundo Kaprow,

O lenço de papel Kleenex pode ser algo da ordem do comum, mas quando uma quantidade enorme de Kleenex é utilizada num *happening* ela irá imediatamente liberar tudo aquilo que nós tenhamos pensado sobre o Kleenex nos seus usos mais íntimos. (KAPROW, 1966a, p. 267).

Desse modo, uma experiência da ordem do não-cultural e do não-intelectual se abre para o artista que se torna livre para estabelecer conexões artísticas com objetos que ele anteriormente costumava desconsiderar em seus trabalhos. Além disso, passa a fazer parte da obra de arte o evento total que envolve som/objeto/movimento/cor, além das próprias relações entre os indivíduos participantes.

3.3 - LYGIA CLARK: o artista como propositor e o espectador como participante

Lygia Clark inicia a sua carreira artística no final dos anos 40, no Rio de Janeiro, dedicando os seus primeiros anos de trabalho a estudos com tinta a óleo e carvão, sobre temas predominantemente geométricos. Em 1954, ela passa a integrar o Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa e formado por Helio Oiticica, Décio Vieira, Rubem Ludolf, Abraham Palatinik, entre outros. No mesmo ano, com a tela *Descoberta da Linha Orgânica*, Lygia começa a explorar os limites do quadro de cavalete, ao levar a cor da tela para a moldura. Dois anos depois, Lygia afirmaria que havia descoberto a função dessa linha orgânica: ela não seria uma linha gráfica, mas seria algo análogo às linhas de junção que existem em objetos da vida real, como portas, caixilhos, assoalhos, etc. A "Linha Orgânica", como definida pela artista, "era real, existia em si mesma, organizando o espaço (...), era uma linha/espaco, fato que eu só viria a perceber mais tarde"⁵².

A partir desse momento, Lygia começa a trabalhar com a ideia de "superfícies moduladas", que se tornariam a unidade de trabalho de uma obra de arte que pretende passar do estado bidimensional, ainda preso à parede, para a ocupação de um campo experimental

⁵² Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>, acesso em 15/02/2014.

que se estrutura por meio de um ambiente tridimensional. Suas figuras geométricas continuam a se projetar para além dos limites do suporte, ampliando a extensão de suas áreas. As superfícies moduladas começam a ser trabalhadas em madeira condensada, sendo cortadas em diferentes dimensões e pré-estudadas de forma a compor objetos tridimensionais.

Em 1959, Lygia alia-se ao movimento Neoconcreto, ao lado de Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann e Lygia Pape, cujo manifesto declara o repúdio às atitudes científicas e positivistas na arte concreta e propõe o resgate do problema da expressão. Segundos os artistas, o racionalismo da arte concreta "rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica"⁵³.

Nesse momento, Clark seguiria em busca de um modo de criação mais espontâneo e intuitivo, baseado na ideia de que a pintura não estaria mais se sustentando em seu suporte tradicional e no desejo de suas obras de "ganhar" o espaço. A superfície modulada transforma-se num "espaço modulado", expressão que dá nome aos seus trabalhos desse período. Para Clark, o espaço modulado seria "o início da expressão de um espaço-tempo"⁵⁴. No trabalho *Unidades*, de 1959, a artista pinta a moldura da mesma cor da tela trazendo à tona uma completa fusão entre a moldura e o espaço pictórico. Dessas proposições, nascem os *Casulos* que, feitos em metal, podem ser manipulados ou dobrados, permitindo que os espectadores tenham um tipo de interação sensorial com a obra. Para o curador Felipe Scovino, os *Casulos* são pinturas tridimensionais ou esculturas bidimensionais, que se formam através de superfícies sobrepostas e que demonstram muito bem a passagem da bidimensionalidade para a tridimensionalidade⁵⁵. Nesses trabalhos, contudo, Lygia Clark ainda utilizava a base pictórica do quadro preso na parede de exposição para alcançar uma expressão sobre o próprio espaço. Isto iria se modificar nos trabalhos seguintes, com os seus objetos relacionais sendo colocados no centro do espaço de exposição.

Segundo Clark, "meu objetivo era fazer o espectador participar ativamente desse espaço expresso, penetrando-o e sendo penetrado por ele"⁵⁶. A ideia de espaço, portanto, para Clark, é a de um campo ativo que possui inúmeras possibilidades de arranjo e que tem o tempo como duração de uma experiência entre o espectador e o objeto manipulado. Sobre o

⁵³ Disponível em <http://www.literal.com.br/ferreira-gullar/por-ele-mesmo/ensaios/manifesto-neoconcreto/>, acesso em 21/11/2013.

⁵⁴ Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>, acesso em 15/02/2014.

⁵⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=67KZUV1xzfM>, acesso em 12/02/2014.

⁵⁶ Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>, acesso em 15/02/2014.

seu trabalho *Bichos*, de 1960, Clark afirma que "os Bichos não têm avesso"⁵⁷, ilustrando de forma direta que os seus objetos não possuem uma forma específica que seja correta ou ideal. As esculturas são compostas por superfícies de alumínio e interligadas com dobradiças que promovem a articulação entre as diferentes partes que compõem o seu "corpo". Os espectadores são convidados a descobrir as inúmeras formas que essa escultura aberta oferece ao manipularem as suas peças de metal. Ao substituir os planos da superfície pictórica por superfícies dobráveis, Clark propõe um movimento em direção ao espaço real. *Bichos* consolida o dismantelamento do quadro pictórico para que a noção de espaço pudesse surgir. Em oposição ao concretismo e ao neoplasticismo, esse trabalho cria a "necessidade de se estabelecer com o outro uma relação perdida" (PEDROSA, 2007, p. 164), cuja ideia de participação envolve o fato da artista permitir que o espectador mexa no trabalho, alterando a sua forma e estabelecendo uma nova relação entre ambos. Com a série *Bichos*, Clark torna-se a artista pioneira em arte participativa mundial, ganhando em 1961 o prêmio de melhor escultura nacional na VI Bienal de São Paulo.

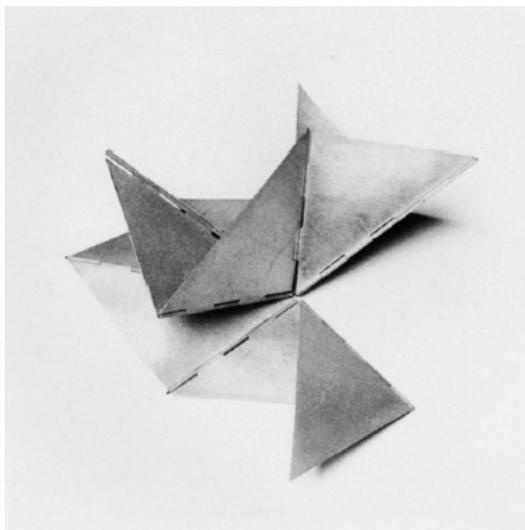


Figura 9. *Bichos*, Lygia Clark, 1960

O objeto de arte, nesse momento, é concebido como uma entidade orgânica (viva ou ativa) que pressupõe a existência de algum tipo de relação entre ele e o espectador, transformado agora em "participador", o qual deve agir, de alguma forma, para que a relação se realize. Para Clark, "é impossível entre nós e o *Bicho* uma atitude de passividade, nem de

⁵⁷ Idem.

nossa parte, nem da parte dele"⁵⁸, demonstrando que a relação entre a obra e o observador passa do campo ótico-visual para o campo da sensorialidade ou da materialidade, tornando-se, a partir desse ponto de vista, uma relação efetiva. A relação proposta entre o objeto e o participante ajudou a formar a ideia de um objeto relacional, isto é, um objeto que permite ao participante conjugar os seus próprios gestos às respostas produzidas pelo mesmo objeto. Por outro lado, este objeto relacional teria a potência de criar, com cada indivíduo, uma relação única que traz a ideia de um corpo-a-corpo entre duas entidades vivas, ou seja, de um diálogo a partir do qual a obra de arte e o participante estimulam-se mutuamente.

Com o trabalho *Caminhando*, de 1964, Clark parece, cada vez mais, propor trabalhos que pudessem envolver os participantes com um grau de liberdade cada vez maior com suas obras. Formado por uma tira de papel que copiava o formato da famosa fita de Moebius⁵⁹ (forma presente na escultura "Unidade Tripartida", de Max Bill⁶⁰ e que representava a herança construtivista no Brasil), nesse trabalho o participante é convidado a cortá-la, a seu modo, formando desenhos livres com a tesoura. A única restrição de Lygia era que o participante não poderia separar a fita em dois pedaços, mantendo, deste modo, a unidade do objeto final. Ela explica, em seus diários⁶¹, a maneira como qualquer pessoa poderia participar dessa proposta artística:

Faça você mesmo um 'Caminhando'. Com a faixa branca de papel que envolve um livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Moebius. Tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento, tendo cuidado para não cair na parte já cortada - o que separaria a fita em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita ou cortar à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho."⁶²

⁵⁸ Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>, acesso em 15/02/2014.

⁵⁹ Fita de Moebius é uma figura geométrica ou um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita após efetuar um giro de meia-volta numa delas. Deve seu nome ao matemático August Ferdinand Möbius que a estudou em 1858.

⁶⁰ Max Bill foi um escultor, pintor e designer suíço que abraçou o conceito universalista de arte concreta de Theo van Doesburg. Acreditava na relação entre o design e a precisão matemática.

⁶¹ Segundo Yve-Alain Bois, professor de Artes e de Cinema que escreveu a introdução do livro *Nostalgia of the Body*, de Lygia Clark, a artista era uma escritora apaixonada, tenho descrito em seus diários o processo criativo de muitas de suas obras.

⁶² Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>, acesso em 15/02/2014.

A liberdade de escolha concedida ao participante associa-se diretamente à inclusão de uma ação da ordem do imprevisível ou do acaso, na obra de arte. É como se Lygia estivesse se retirando da obra enquanto artista que assina e que detém a autoria, para que o espectador tomasse conta do espaço de atuação ali proposto. Trata-se de uma performance que envolve o corte da tira de papel, no entanto, a performance será realizada pelo participante e não pela artista, que se satisfaz com a sua proposição e não "precisa" mais ser aquela que realiza pessoalmente a ação proposta.

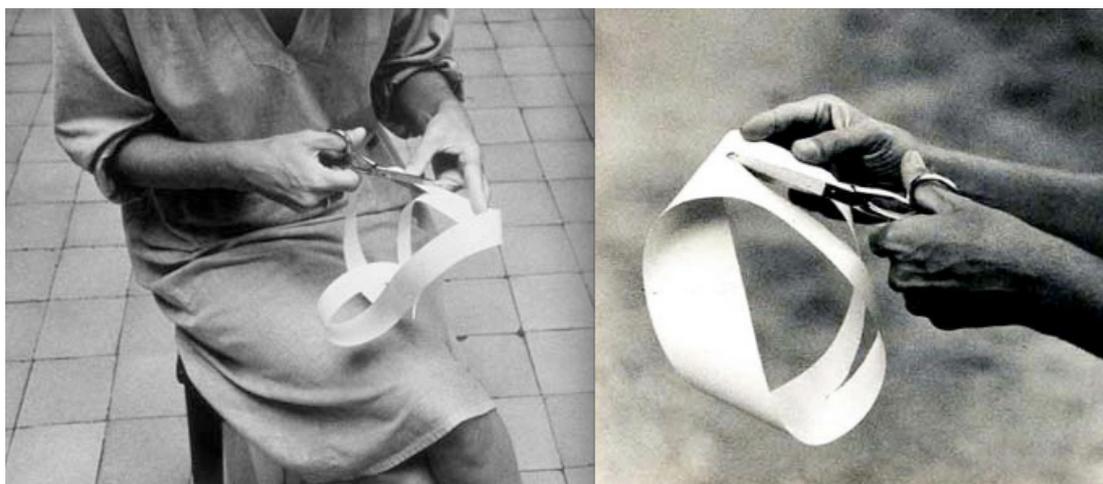


Figura 10. *Caminhando*, papel e tesoura, Lygia Clark, 1964.

A ideia de um espectador-autor já estava presente no trabalho "Bichos", contudo, ela aparece em "Caminhando" com toda a sua força. Cada objeto final surge como um devir, uma realidade imanente que se revela durante o tempo de expressão desse mesmo espectador-autor, a quem é dado o direito de "modelar" a obra de acordo com a sua própria vontade. No entanto, é importante ressaltarmos que a liberdade concedida aqui ao participante envolve um tipo de ação artística calcada ainda na relação entre um artista e seu objeto. Mesmo que Clark tenha, de fato, revolucionado a arte e criado um novo paradigma nas Artes Visuais brasileiras, a autoria que a artista "libera" para o participante baseia-se ainda no modelo autoral modernista de produção de objetos por meio do domínio de técnicas manuais.

O trabalho *Diálogos de Mão*, criado por Lygia Clark com a colaboração de Helio Oiticica, em 1966, traz um dado novo para as pesquisas da artista. Mantendo a ideia de performance, nesse trabalho dois participantes têm os seus punhos direitos atados por uma fita de Moebius elástica, de modo que suas palmas das mãos permaneçam em direções opostas, isto é, sem se tocar. Sempre que tentam unir as mãos ou separá-las, os participantes enfrentam

a resistência do material e têm os seus gestos restringidos. Ainda que Clark estivesse mantendo sua pesquisa com relação aos objetos sensoriais, o que a mão humana pode sentir não é mais algo da ordem da natureza, como pedras ou conchas, ou da ordem da produção industrial, como plásticos ou elásticos⁶³. O que a mão humana irá sentir aqui é a materialidade de outro corpo humano, a sua pele e os seus limites corporais. A fita de Moebius não possui mais o caráter autônomo e racional presente na escultura "Unidade Tripartida", de Max Bill, ao contrário, em *Diálogos de Mão* a fita é o elemento que permite a experiência de uma "performance exploratório-sensitiva" entre dois dos participantes. Ao restringir os seus movimentos através do elástico em seus punhos, Lygia retira o toque entre duas mãos da ordem do banal e do cotidiano para propor sensações ainda inexploradas por estas mesmas mãos. Devido às limitações impostas pela fita, novas percepções podem ser atingidas na medida em que as mãos colocam-se em posições incomuns e diferentes partes do corpo podem ser percebidas.



Figura 11. *Diálogos de Mão*, Lygia Clark, 1966.

Para o curador Felipe Scovino⁶⁴, os trabalhos de Lygia trazem um novo entendimento de performance, uma vez que o corpo da artista desaparece nesses trabalhos. Segundo ele, o conceito mais generalizado no tocante à performance traz a ideia do estabelecimento de um

⁶³ Os trabalhos *Pedra e Ar* e *Desenhe com o Dedo*, ambos de 1966, demonstram a preocupação de Lygia em criar objetos que pudessem estimular o sentido do tato. No primeiro, uma pedra é apalpada sobre um saco plástico cheio de ar e no segundo um dedo desliza sobre um saco plástico resistente que contém uma mínima quantidade de água, formando desenhos com este movimento.

⁶⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=67KZUV1xzfM>, acesso em 12/02/2014.

ato teatralizado por parte do artista, ou seja, a demonstração de algum tipo de ação ou de competência na qual o artista em questão se envolve diretamente com o seu corpo. Nas proposições de Clark, entretanto, o entendimento do corpo do artista como um *performer* que ocupa uma posição central nos trabalhos desaparece, uma vez que o corpo central vai sendo "substituído" pelo corpo do espectador. Scovino explica ainda que no momento em que são oferecidas réplicas dos trabalhos de Lygia para novos públicos (como a exposição "Lygia Clark: uma retrospectiva", ocorrida em 2012 no Itaú Cultural em São Paulo), em momento algum a presença da artista é questionada ou entendida como algo necessário para que o trabalho aconteça.

É interessante notarmos que em *Diálogo de Mãos* a experiência proposta por Clark envolve diretamente uma relação interpessoal que se concretiza pelo fato de dois corpos estarem "amarrados" um ao outro. Nesse trabalho, deve ser construído, no espaço e no tempo propostos pela artista, algum tipo de relação entre os dois participantes que, envolvendo experiências lúdicas ou sensoriais, torna evidente a proposta de fazê-los movimentarem-se em conjunto e em aceitação mútua.

Segundo o curador Paulo Sérgio Duarte⁶⁵, a dimensão existencial ganha força na obra de Clark a partir dos anos 1970, na medida em que a artista acredita na possibilidade da obra de arte ser capaz de oferecer relações interpessoais. Clark irá romper com a noção de público ou de plateia que se encontrava presente na arte moderna, isto é, a visão do público como uma entidade que abriga todas as classes sociais e da arte como algo que deve se tornar público, que deve ser publicizado. Segundo o curador, Clark não acredita mais no potencial coletivo do público visto como uma massa uniforme e homogênea e deseja, através da obra de arte, restaurar estes (até então) espectadores à plena posse de sua individualização. Há um desejo de criar possibilidades através das quais as experiências vividas ali pudessem ser individualizadas. Desse modo, a obra de Clark atua como um elemento coadjuvante no trabalho de restauração do indivíduo ao seu potencial pleno de experiência poética.

No trabalho *Canibalismo*, de 1973, um participante se deita no chão com os olhos vendados. Ele veste um macacão de plástico forrado de tecido que possui, na altura do abdome, uma abertura que dá acesso a uma bolsa interna. Os demais participantes sentam-se junto a ele e, também com os olhos vendados, retiram frutas e alimentos da bolsa e vão consumindo-os naquele momento. Como uma espécie de banquete antropofágico, Lygia

⁶⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=baPumEKFK40>, acesso em 13/02/2014.

utiliza o canibalismo como uma espécie de ritual instintivo ou inconsciente, no qual o corpo do indivíduo assume um lugar na coletividade que não é mais o do indivíduo identificado ou bem delimitado. O corpo do indivíduo, antes uma parte separada dentro de um todo, assume aqui um lugar de coletividade que transparece no termo "corpo coletivo", muito utilizado por Clark.

A ideia de performance é usada por Clark de um modo bastante particular: a ideia de um evento não-roteirizado, no qual tudo é produzido para que a ação aconteça, mas que não se sabe exatamente o momento no qual a ação acaba. Em *Canibalismo*, os participantes não devem simplesmente reproduzir gestos específicos combinados de antemão (situação mais comum nos happenings de Kaprow), a proposta aqui é mais livre e os participantes podem improvisar durante a ação. Devido a esse elevado grau de liberdade concedido aos participantes, as propostas de Clark fogem de categorias bem definidas e necessitam de um ponto de vista interdisciplinar para que sejam compreendidas. A ação performática de "comer o corpo de uma pessoa" possui, portanto, elementos lúdicos e de "faz de conta" que atuam como "chaves" conceituais para que as ações possam acontecer.

Devido ao acento na experiência e não nos objetos ou ações específicas criadas por Clark, no momento em que o trabalho acontece ele também acaba, já que a comida desaparece ao ser digerida ou manipulada. Os elementos da ação, portanto, funcionam mais como um motor que ativa determinadas experiências e não produzem objetos fixos no tempo e no espaço.

Podemos apontar algumas semelhanças entre os trabalhos do coletivo Opavivará, os *happenings* e as propostas de Lygia Clark. Além da quebra com o status de autonomia na arte e do encorajamento à participação dos espectadores, os artistas trabalham com materiais comuns e ordinários e compreendem a arte como uma experiência não somente visual, mas que deve ser vivida com todos os sentidos. Entretanto, a ideia do artista e do participante como indivíduos que se "perdem" no coletivo parece-nos de extrema importância uma vez que as obras relacionais que formam o objeto de estudo desta dissertação reproduzem essa mesma lógica coletiva ao serem colocadas em prática. Após as experiências propostas por Clark e Kaprow, o entendimento do papel do artista como um autor e do espectador como um observador se modifica definitivamente na história da arte, permitindo que, na atualidade, não exista somente uma fórmula específica de "ser" artista ou de "ser" espectador. O artista contemporâneo é aquele que pode atuar tanto na qualidade de propositor individual quanto no formato de coletivo, assim como os espectadores, que atualmente podem se estabelecer tanto

na condição de observadores passivos quanto na condição de co-autores de determinadas ações.

No contexto atual, percebemos a valorização do artista (ou coletivo) que cria propostas ou suportes capazes de estimular outras pessoas (artistas ou não artistas) a participar, seja através de algum tipo de expressão, de relação compartilhada ou de experiência. Além disso, o aspecto relacional e participativo presente nesses artistas irá construir trabalhos que se baseiam mais na tradição do teatro e da performance do que na tradição da pintura ou do *readymade* (BISHOP, 2012), uma vez que o engajamento participativo se expressa de forma clara através do encontro ao vivo de pessoas num dado contexto particular.

Para Claire Bishop (2012), a arte sempre se interessou em desafiar qualquer tipo de alinhamento com interesses do mercado ou com as elites burguesas que dependiam da existência de um "homem de gosto" entendido como um *connoisseur* ou homem erudito. A recusa de uma qualidade estética visual não é um fenômeno contemporâneo, mas um movimento que ocorreu ao longo do século XX e que abriu espaço para experiências presentes no Dadaísmo, nos Situacionistas, nos happenings, nas propostas de Lygia Clark e na arte conceitual e da performance. Se essas propostas inauguraram uma nova estética de produção, desvinculada da estética visual normalmente associada ao movimento moderno, consideramos que as propostas participativas fazem o mesmo na atualidade, a partir do momento em que produzem uma estética "laboratorial" presente no tipo de experiência que será construído em cada lugar de encontro.

Bishop (2012) salienta ainda que o ponto central na análise das obras participativas não envolve o seu entendimento como um fenômeno anti-visual capaz de produzir um novo formalismo, mas a compreensão da maneira através da qual os encontros que surgem na forma de eventos, *workshops*, deambulações ou festas podem contribuir para reforçar a experiência social e artística que está sendo gerada.

4º Capítulo - O coletivo Opavivará!

Neste capítulo, busco problematizar as obras criadas pelo coletivo Opavivará! em espaços urbanos e em espaços institucionais presentes na cidade do Rio de Janeiro. Nosso objetivo será o de apontar as principais questões trazidas por essas obras e a maneira pela qual elas se utilizam não só de tais espaços, mas também das pessoas (anônimos, passantes) que ali se deslocam. Levando em consideração a proposta relacional que o Opavivará! mantém nos trabalhos discutidos aqui, buscaremos apontar de que maneira a produção de obras que se caracterizam como locais de encontro propõe reconfigurações tanto para a experiência de uma arte pública quanto para a de uma arte mais institucional.

4.1 - *Opavivará! Ao Vivo!*

Opavivará! é um coletivo formado por seis artistas plásticos cariocas que trabalham em anonimato desde 2005. Os integrantes não costumam divulgar os seus nomes em exposições ou na mídia e seus trabalhos estão sempre marcados com a assinatura coletiva *Opavivará!*. Durante os meses de maio e junho de 2012, o Opavivará! realizou um projeto na Praça Tiradentes, Centro do Rio de Janeiro, que consistiu em levar para o meio da praça, sempre duas vezes por semana, às quartas e sábados, uma cozinha coletiva. O grupo transferiu para o ambiente público uma grande mesa com bancos, um forno à lenha, cadeiras de praia adaptadas para três pessoas sentarem juntas, um mural aberto para a livre intervenção do público, bebedouros com água potável, tanques para lavagem de alimentos, louças e roupas, redes, uma vitrola e um varal. Enquanto durou a ocupação, o coletivo residiu no sobrado de número 48, bem em frente à praça, onde funcionam o Centro Carioca de Design e o Estúdio X, parceiros do projeto. O trabalho foi financiado pelo edital Pró Artes Visuais de 2011, um projeto da Secretaria de Cultura da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro e é definido pelo coletivo como uma "residência artística"⁶⁶. No jornal publicado durante o evento e distribuído aos participantes eles explicam a ação: "o coletivo levará diariamente suas *vivências domésticas* e seus *dispositivos relacionais* para a praça, para o *ar livre*, para o *espaço público*" (OPAVIVARÁ!, 2012a, p. 1, grifo nosso).

⁶⁶ Disponível no endereço eletrônico <http://opavivara.com.br/sobre/>, acesso em 09/05/2013.

A intervenção na praça foi divulgada no *blog*⁶⁷ e no *facebook*⁶⁸ do coletivo e teve uma participação aberta a todos que estivessem passando por ali e quisessem colaborar na feitura dos alimentos. Os participantes eram convidados a trazer receitas, ingredientes e temperos para cozinhar coletivamente. No jornal já citado, o coletivo usou as seguintes expressões para divulgar o evento: "PRAÇA DE ALIMENTAÇÃO", "LAVANDERIA PÚBLICA", "FONTE PÚBLICA" e "SALA DE ESTAR AO AR LIVRE" (OPA, 2012a, p. 1), deixando claro que pretendia transformar a praça num lugar acolhedor, capaz de oferecer às pessoas que ali chegassem certas necessidades básicas presentes no nosso dia-a-dia, tais como beber água, lavar roupas, se alimentar e interagir socialmente.

Além destas ações, o coletivo realizou "ações de deriva ou deambulações"⁶⁹, isto é, caminhadas no entorno da praça no sentido de fazer "mapeamentos subjetivos, antropológicos, gastronômicos, antropofágicos e sônicos"⁷⁰, enxergando a intervenção artística como uma forma inusitada de ocupação da cidade que pudesse gerar outros modos de experiência com o espaço público. Os artistas realizaram também uma espécie de "atendimento de ouvidoria na praça para colher, registrar histórias, relatos, questões, reclamações, desejos, anseios e proposições acerca da praça e da cidade como um todo"⁷¹, mostrando uma certa tendência presente na arte atual, que é a de tentar, por meio da obra de arte, prestar um serviço a uma determinada comunidade⁷². Após reunir todo esse conteúdo, o coletivo produziu o jornal intitulado "Opavivará! Praça de Alimentação Pública", distribuindo-o gratuitamente a todos os participantes. Em uma de suas páginas, o coletivo publicou fotografias de trabalhadores informais (vendedores de churros, chaveiros, ambulantes) que atuam nos arredores da praça, ajudando a divulgar os seus trabalhos.

⁶⁷ Disponível no endereço eletrônico <http://opavivara.blogspot.com.br/>, acesso em 14/05/2013.

⁶⁸ Disponível no endereço eletrônico <https://www.facebook.com/pages/OPAVIVARÁ-Coletivo/117320511682449?fref=ts>, acesso em 14/05/2013.

⁶⁹ Disponível no endereço eletrônico <http://opavivara.com.br/aovivo/>, acesso em 15/06/2012.

⁷⁰ *Idem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Rancière (2010) identifica essa vontade como sucedânea à que Malevitch exprimia no tempo da Revolução Soviética: deixar de fazer quadros e passar a construir diretamente formas de vida. Segundo o autor, essa vontade encontra-se hoje definida por uma relação ambígua entre artistas que se colocam em auxílio a uma população em dificuldade e o momento em que a arte decide intervir diretamente no real. Entretanto, ambos os movimentos só ganham sentido, segundo Rancière, quando se manifestam no espaço de exposição (RANCIÈRE, 2010, p. 106-107), isto é, quando são compreendidos como obras de arte.



Figura 12. *Opavivará! Ao Vivo!*, Praça Tiradentes, 2012.

O coletivo define esta ação como a criação de "um ambiente envolvente para a troca e soma de ideias e receitas". E ainda, "Tomando a praça como casa, o programa se propõe a pensar a cidade a partir da potência criativa dos encontros"⁷³. Nos vídeos disponíveis sobre a ação, identificamos a presença de moradores de rua, trabalhadores, travestis, integrantes de grupos teatrais e de pessoas de classe média. No vídeo "Opavivará! Ao Vivo! Praça Tiradentes", dirigido por Julia Bernstein⁷⁴, podemos identificar que, durante o dia, a ação era ocupada mais por personagens das redondezas e a praça não ficava tão cheia. Numa determinada cena do vídeo, identificamos uma jovem, que parecia ser uma estudante, com um prato de omelete nas mãos. Ela oferece a comida às pessoas a sua volta e rapidamente um grupo de seis ou sete pessoas, formado por gente muito simples, avança sobre o prato deixando-o completamente vazio num intervalo de segundos. A menina em questão ainda ofereceu dividir o seu minúsculo pedaço com um morador de rua, ficando praticamente sem nada. Essa cena demonstra como a ação de distribuir comida de graça na praça repercutiu rapidamente, e com sucesso, entre as pessoas locais. Já nas cenas ocorridas durante a noite, o clima era de festa, como num evento ou encontro social. Os moradores de rua já não aparecem tanto e a praça mostra-se tomada por um público muito similar ao que normalmente frequenta museus e galerias.

⁷³ Disponível no endereço eletrônico <http://opavivara.com.br/aovivo/>, acesso em 15/06/2012.

⁷⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=00Hbbx-DdsI&feature=youtu.be>, acesso em 06/01/2014.



Figura 13. *Opavivará! Ao Vivo!*, Praça Tiradentes, 2012.

O Opavivará! já havia feito uma intervenção no mesmo local em 2009, quando ainda haviam grades ao redor da praça Tiradentes e os poucos pedestres que se aventuravam por ali se deparavam com um local ermo e perigoso. O trabalho *Pulacerca*, realizado durante a primeira Virada Cultural no Rio de Janeiro⁷⁵, representa uma tentativa de questionar os limites impostos pela presença das grades, que estariam não só protegendo, mas também dividindo e separando aquele espaço do restante do ambiente público. Esse trabalho consistiu na instalação de 8 pares de escadas de obra pintadas de verde por cima das grades que circundavam a praça e que podiam ser utilizadas livremente por quem estivesse passando por ali. As escadas foram presas com fortes cadeados para evitar que fossem furtadas e funcionavam como um convite a uma pequena transgressão: atravessar a praça por uma via alternativa àquela colocada pelo poder público.

Em seu *blog*, o coletivo define o trabalho como uma "(des)interdição poética na praça Tiradentes"⁷⁶ e convida a todos da seguinte forma:

Sábado 06/06/2009, a partir das 11h, na Pça (sic) Tiradentes, vai rolar uma Pulada de Cerca! Venham todos invadir a Praça: Pulando a Cerca. Ode ao sexo proibido. Invasão dos espaços públicos privados da vida pública. Viva a praça. A praça é nossa. Viva Tiradentes, adeus Dom Pedro! Até lá!⁷⁷

⁷⁵ Tradicional evento da agenda paulistana, a Virada Cultural fez sua primeira estreia no Rio de Janeiro em 2009 reunindo mais de 300 atrações em 48 horas de shows, peças, exposições, cinema, leituras, circo e blocos de carnaval que se apresentaram de graça ou a preços populares.

⁷⁶ Disponível no endereço eletrônico <http://opavivara.blogspot.com.br/>, acesso em 11/05/2013.

⁷⁷ Disponível no endereço eletrônico <http://opavivara.blogspot.com.br/2009/06/pulando-cerca.html>, acesso em 14/05/2013.

O enorme contingente de pessoas que diariamente circula pelo local, formado por trabalhadores, comerciantes, funcionários públicos, moradores de rua, ambulantes ou simplesmente anônimos, viu-se diante da oportunidade de romper um limite físico que se mantinha como uma barreira num local que, justamente por ser uma praça, deveria cumprir uma função aglutinadora e não divisora no contexto urbano. Podemos observar que esse trabalho, mesmo sendo anterior ao *Opavivará! Ao vivo!*, já demonstra uma preocupação por parte dos artistas em colocar em evidência no próprio espaço da cidade ações que pudessem desorganizar certos lugares cuja utilização estivesse pré-definida pelos discursos de poder presentes nas relações cotidianas.

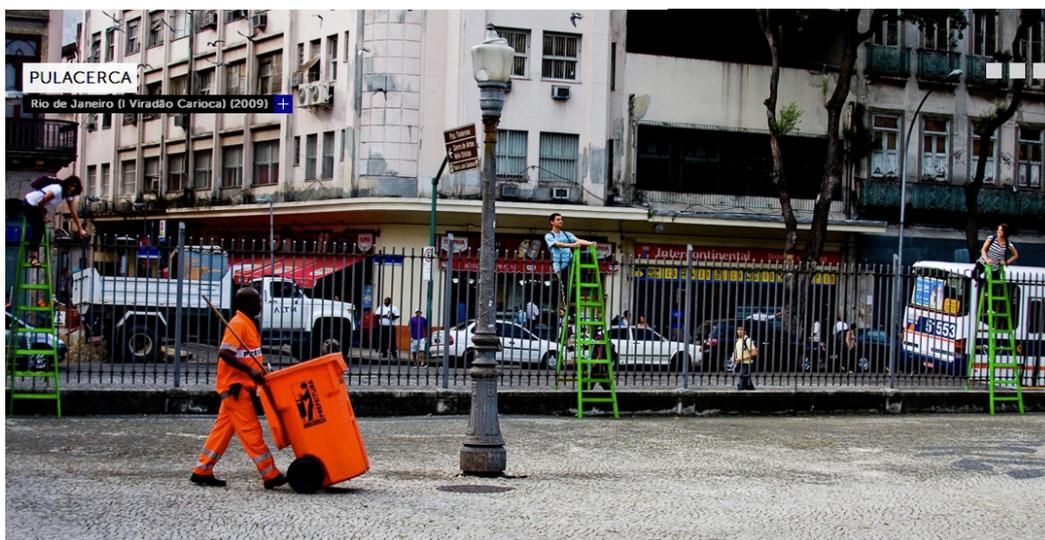


Figura 14. *Pulacerca*, instalação composta de 8 escadas verdes na Praça Tiradentes, Rio de Janeiro, 2009.

No entanto, com relação ao trabalho *Opavivará! Ao vivo!*, destaca-se o aspecto relacional contido em sua "matéria-prima". A ação não gira somente em torno da interação proposta com certos objetos, como no caso das escadas presentes em *Pulacerca*, mas utiliza produtos que serão consumidos pelos participantes – os alimentos e bebidas – e objetos que servem de apoio à ação – a mesa, as cadeiras, o varal, os tanques e os bebedouros – que, por sua vez, não possuem qualquer tipo de originalidade artística, sendo os mesmos objetos utilizados no cotidiano de qualquer casa que possua uma cozinha e uma área de serviço. A mesa colocada na praça poderia ser qualquer mesa, o mesmo valendo para os outros objetos escolhidos para a ação, tornando evidente que o aspecto mais relevante do trabalho não são os

objetos em si, mas as relações entre os indivíduos que os objetos criam ao redor de si e que são propostas dentro do contexto urbano.

O coletivo afirma em seu *website* que "levará diariamente suas vivências domésticas e seus dispositivos relacionais para a praça, para o ar livre, para o espaço público"⁷⁸, trazendo à tona uma característica muito presente em todos os seus trabalhos, que é a de colocar a interação com o outro como o ponto de partida, o princípio ativo ou o elemento provocador da ação. Sem este aspecto participativo, o trabalho em questão não teria condições de existir. Nesse sentido, todas as relações produzidas durante a ocupação – os encontros, as conversas, os confrontos, as negociações, os conflitos ou tensões – são aquilo que dá "corpo" ao trabalho que acontece somente enquanto dura a intervenção urbana. A utilização de métodos mais naturais e da ordem do cotidiano, assim como o incentivo de ações isoladas que acontecem de forma simultânea dentro do espaço proposto podem ser apontados como uma herança em relação aos *happenings* de Allan Kaprow.

A estratégia de criar uma atuação artística formada pela construção de relações dentro do próprio espaço urbano produz um trabalho que cria um importante diálogo entre a produção artística contemporânea e o cotidiano da cidade. As relações produzidas nos dispositivos criados pelos artistas são inspiradas na própria vida, uma vez que são produzidas a partir de ações simples e aparentemente banais como lavar roupa, cozinhar, sentar e conversar. No entanto, uma vez que tais ações são reencenadas dentro de ambientes construídos e colocados dentro do próprio cotidiano, elas acabam assumindo um caráter diverso ao da vida, pois naquele momento já não é mais da literalidade da vida de que se trata, mas de um limiar onde a interação entre arte e vida pode estar dando origem a situações inesperadas que são produzidas tanto por parte dos artistas quanto por parte dos participantes.

Durante a ação proposta na praça, os seis artistas que compõem o coletivo se misturam aos participantes/espectadores que aceitam se integrar na proposta. Como eles mesmos afirmam

Nossas propostas são interativas, imperativas, hiperativas e integrativas. Propomos a criação de espaços envolventes capazes de desconstruir temporariamente estruturas de poder. É fundamental para nós que o público tenha contato, não só visual, mas multisensorial e participativo com os trabalhos.⁷⁹

⁷⁸ Disponível no endereço eletrônico <http://opavivara.com.br/aovivo/>, acesso em 15/06/2012.

⁷⁹ Disponível no endereço eletrônico <<http://opavivara.com.br/clipping/>>, acesso em 13/05/2013.

Podemos observar que, além de estarem propondo cruzamentos de experiências públicas com experiência privadas, o coletivo também propõe o alargamento das fronteiras existentes entre as funções de autor e espectador. Na medida em que não há nada que os identifique como autores da ação enquanto o dispositivo artístico acontece, vemos que no campo das artes formas centralizadas de ação estão dando lugar a modos de organização mais horizontais calcados em relações colaborativas.

4.1.1 - Dispositivos de produção de encontros em espaços públicos

Por ser uma concepção que admite uma rede de agenciamentos de elementos heterogêneos, a noção de "obra dispositivo"⁸⁰ nos ajuda a pensar as questões que a intervenção *Opavivará! Ao Vivo!* coloca em jogo dentro do ambiente urbano, sejam elas questões relativas à história do local e à sua arquitetura, como também questões que trazem à tona elementos mais cognitivos e afetivos. Atualmente, a região do Centro da cidade do Rio de Janeiro sofre uma série de transformações caracterizadas por remoções e demolições efetuadas com o intuito de deixar a cidade mais limpa e organizada para os eventos internacionais que serão realizados neste e nos próximos anos, como a Copa do Mundo e as Olimpíadas. Buscando atuar de forma lúdica na praça Tiradentes, que já teve nomes como Campo dos Ciganos, Campo da Lampadosa e Praça da Constituição⁸¹, o coletivo propõe trazer para esse espaço uma experiência de convívio e de trocas que possa construir um lugar de morada dentro do ambiente urbano. Durante a intervenção artística, certas situações tão presentes no cotidiano dos afetos – como fazer e compartilhar comida, beber e dançar juntos – puderam acontecer em um espaço que normalmente não era destinado para isso, produzindo uma nova reconfiguração humana neste local que, até 2010, ano de sua remodelação, era muito pouco frequentado por pedestres.

⁸⁰ Segundo André Parente e Victa de Carvalho, em se tratando de cinema, a ideia de uma obra-dispositivo permite a compreensão da imagem como lugar de uma experiência, isto é, na qual o observador é convocado a participar de modo a evidenciar que não há obra independente da experiência: "a obra tem caráter performático/comportamental ao criar relações estabelecidas entre espectadores e dispositivos, e integra um regime de variações e durações que propõem um universo incerto de negociação". Desse modo, ao compreendermos as forças atuantes na obra-dispositivo, aprendemos novas modalidades de experimentá-las, fazendo surgir novas fraturas e relações entre dispositivos, observadores e imagens. Disponível em <http://www.i2ads.org/unneeded2013/speakers/andre-parente/>, acesso em 05/04/2014.

⁸¹ Disponível em <<http://www.circuitorioantigo.com.br/pracatiradentes.html>>, acesso em 4/05/2013.

No caso do trabalho *Opavivará! Ao Vivo!*, nossa primeira impressão ao descrevermos a obra é a de que se trata de um trabalho que preza pela espontaneidade de seus elementos e que não há uma manipulação racional de forças. O entendimento do trabalho mais como uma proposição por parte dos artistas, isto é, como uma obra aberta⁸² e não como algo já pronto ou já acabado, pode reforçar ainda mais esta impressão. Contudo, é justamente esta proposição que pode ser encarada como um dispositivo, pois o trabalho só será completo quando os passantes/espectadores/anônimos participarem da proposta, completando assim a obra que foi iniciada pelos artistas. Desta maneira, a construção do ambiente, a escolha do espaço público, os objetos que participam da ação, tudo isso é elaborado cuidadosamente pelo coletivo que acaba interligando todos esses elementos numa rede repleta de estados mistos e de agenciamentos. Ao invés de tentar interpretar tais dispositivos que se formam como uma rede de relações, o que os participantes podem fazer ali é se abrir para a experimentação daquilo que é proposto como uma vivência e não como representação.

Em *Opavivará! Ao Vivo!*, vemos que há um controle, uma orientação, uma série de linhas de atuação que procuram levar para o espaço urbano certos afetos presentes no dia-a-dia de um lar e de uma vida caseira. O coletivo não se apropria de um objeto qualquer do cotidiano, ao contrário, ele procura recontextualizar num espaço urbano certos objetos de caráter privado, tão presentes na vida de qualquer família, como objetos culinários e de limpeza. Jogando com os atravessamentos entre o que é considerado público e o que é considerado privado, os artistas acabam criando um novo lugar cheio de novos predicados em relação àquilo que até então se encontrava mergulhado em sua banalidade cotidiana: o lugar público (a praça) e o lugar privado (a cozinha) dentro da sua normalidade que conhecemos tão bem, ou seja, como espaços sem qualquer relação no dia a dia de uma grande cidade.

A potência presente em OAV está justamente no fato do dispositivo ser proposto num espaço público, ficando, desta forma, totalmente permeável às pessoas que circulam livremente pela cidade. Existe a sensação de que tudo pode acontecer ali, apesar da proposta de ação conjunta estar bem definida no convite proposto pelo coletivo: "vamos cozinhar juntos?". Contudo, a força da proposta coletiva não está somente nos pratos que foram produzidos durante a ocupação da praça (isto é, no resultado final obtido com o encontro), mas também no elevado grau de abertura e de liberdade que ela instaura com relação à própria vida. Remetendo-nos à Lygia Clark, mas de um outro ponto de vista, percebemos que os

⁸² ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

artistas desejam a participação, o envolvimento e o comprometimento de todas as pessoas que tiverem contato com a obra, sabendo que essa característica é que fará diferença no entrecruzamento ali proposto.

A falta de limites bem definidos entre o público e o privado permite a construção de uma realidade complexa que "reinveste o cotidiano com novas virtualidades" e que cria "condições de possibilidade em um jogo que confronta o habitual, o reconhecível e a possibilidade do novo" (CARVALHO, 2011, p. 195). Entendendo o lugar de encontro produzido na praça como um dispositivo relacional complexo que compreende uma multiplicidade de configurações possíveis, identificamos que essa obra funciona como uma instalação que permite aos participantes o exercício de um determinado percurso. O diferencial presente em tais dispositivos é que sem a presença dos participantes não haveria obra a ser apresentada e não haveria uma performance baseada em atos cotidianos.

Mesmo que o dispositivo relacional se instaure a partir de elementos pinçados do cotidiano, a obra que se abre no espaço público é atravessada por várias linhas que se traduzem em demandas espaciais, temporais e relacionais que atuam na dependência da performance realizada pelos participantes. A partir do momento em que o dispositivo relacional se configura como uma instalação, ele é formado por um conjunto de elementos que acabam promovendo ou dando a ver também aquilo que não está na obra: que está para além da sua configuração mais explícita e que pode ser representado pela ideia de linhas de fuga definida por Gilles Deleuze (1996).

Por ser composto de relações que se formam de modo aleatório dentro de um espaço e de um tempo bem definidos, quando o dispositivo relacional é proposto aos participantes ele já traz consigo a ideia de que não se trata de algo pronto ou acabado. Mesmo sendo uma obra de arte, o dispositivo escapa a qualquer modelo de representação de uma proposição artística, já que neste momento o objeto se transforma em acontecimento, o lugar de exposição se transforma em lugar de encontro, a disponibilidade no tempo e no espaço se transforma em indisponibilidade e a documentação dependerá da vontade dos artistas em divulgar o acontecido ou da vontade dos participantes de reproduzirem imagens pessoais.

A crítica de arte Claire Bishop (2012) admite ter tido dificuldade durante a sua pesquisa sobre arte participativa justamente devido à efemeridade e à falta de documentação sobre esses encontros. Ao tentar participar de um determinado dispositivo relacional para que pudesse ter acesso a mais informações sobre a obra, Bishop admite que correu o risco de perder sua distância crítica devido ao envolvimento com outros participantes. Segundo ela, "é

muito difícil sermos objetivos quando um projeto envolve a formação de relações pessoais" (BISHOP, 2012, loc. 165).

No entanto, mesmo que o foco no processo e que a dificuldade em produzir um objeto final sejam os elementos que tornam o dispositivo relacional mais disposto a receber fraturas, Bishop (2012) argumenta que devemos focar no sentido daquilo que é produzido pelos dispositivos ao invés de observar somente os processos. Segundo ela, aquilo que o dispositivo relacional produz – os objetos, os conceitos, as imagens ou as histórias – representam o *link* necessário entre os artistas e o que a autora denomina de

audiência secundária (eu e você e todos aqueles que não participam), [já que] o fato histórico da nossa presença inarredável⁸³ requer uma análise sobre a política do espectador, mesmo – e especialmente – quando a arte participativa preza pela sua eliminação (BISHOP, 2012, loc. 227, tradução nossa).

O Opavivará! propõe a criação de espaços de produção de encontros justamente em lugares onde os encontros já acontecem naturalmente, isto é, locais como as ruas e praças de uma grande cidade. Entendemos que o encontro proposto pelos artistas é formado a partir de um entrecruzamento de ações pré-existentes à própria obra e que fazem parte do cotidiano de qualquer pessoa comum, tais como cozinhar e atravessar uma praça. A obra relacional proposta gera um espaço-tempo formado mais por deslocamentos entre ações que já são conhecidas por nós (quem nunca cozinhou ou nunca esteve numa praça?) do que pela invenção ou performance de algo totalmente inédito, desconhecido ou estranho.

A estranheza presente em OAV decorre mais do entrecruzamento do espaço da cozinha com o da praça – isto é, entre instâncias da ordem do comum e do banal – do que pela realização de uma ação considerada absurda ou capaz de produzir algum tipo de choque. Podemos fazer um contraponto entre uma obra de arte que pode existir a partir da reprodução de uma atividade comum com a famosa fotomontagem de Yves Klein⁸⁴ (1928-1962), *Salto no Vazio*, na qual o artista aparece se jogando de uma janela, prestes a se esborrachar no chão.

⁸³ A palavra na língua inglesa é *ineradicable*, que significa "impossível de ser destruído ou removido", segundo o Dicionário Oxford. Optamos pela utilização do termo "inarredável" que está descrito no dicionário Houaiss como algo firme ou inabalável para fazer a tradução.

⁸⁴ Yves Klein foi um pioneiro na arte da performance, além de ter inspirado a arte minimalista e a pop. Em *Salto no Vazio*, ele aparece pulando de um muro em direção à rua, com os braços abertos. Na imagem original, um grupo de homens segura uma grande lona que serviu para amparar a queda do artista. Todo o grupo, junto com a lona, foram removidos da imagem final, gerando dúvida em relação ao fato do artista ter realizado ou não o salto.

Trata-se de um gesto incomum, totalmente fora da banalidade cotidiana, cuja imagem nos envolve devido à incerteza produzida com relação ao que realmente aconteceu. Diferentemente do Opavivará!, que mantém a banalidade das ações, mas produz diferença por meio do entrelaçamento entre elas, o foco de Klein é ainda no cerne da ação performática por natureza que aparece como um gesto não-prosaico (mesmo que através do simulacro) e que retira a imagem da ordem da banalidade, colocando-a na esfera do extraordinário. Já os artistas do Opavivará! reencenam ações banais do cotidiano, recontextualizando-as na própria vida comum, permitindo, deste modo, que o absurdo ou o inesperado destas ações venham mais da mistura do cotidiano consigo mesmo do que pela invenção de ações extraordinárias ou fora do comum.



Figura 15. Yves Klein, *Salto no Vazio*,
fotomontagem, 1960.

Em OAV a cozinha é colocada dentro da praça, como um universo é colocado dentro de outro universo e a experiência ali proposta, por ser fruto da mistura entre elementos pré-existentes, terá um caráter paradoxal tanto frente à vida quanto frente à arte. O aspecto relacional dessa obra será um fator importante, já que é a partir dele que as propostas tornam-se permeáveis à participação. Podemos pensar que quanto mais relacional o dispositivo, maior o grau de ação que ele transfere aos participantes, possibilitando que o resultado final seja, cada vez mais, da ordem do inesperado.

No entanto, será que o simples embaralhamento entre elementos privados (cozinha, sala de estar) e públicos (praça, comércio) é capaz de produzir relações repletas de novos significados? Acreditamos que a potência dos entrecruzamentos ou misturas não está no fato de produzirem obras realistas ou de reproduzirem gestos diários – o que uma primeira leitura sobre as obras possa sugerir –, mas de proporem uma abertura para um jogo a partir do qual vida cotidiana e arte aproximam-se de um modo singular, produzindo novos modos de perceber e experimentar tanto o cotidiano quanto a arte.

No contexto da arte contemporânea, é marcante a criação de obras-dispositivos que se constituem de modo efêmero e que somente existem no momento da experiência proposta, convidando os espectadores a participar de uma experiência com duração pré-estabelecida pelos artistas. Entendemos que o coletivo Opavivará! vem construindo dispositivos artísticos que privilegiam cada vez mais a produção de encontros como o lugar de uma experiência, isto é, de algo que será vivido somente naquele local e naquele determinado momento. Ao reproduzirem gestos cotidianos, tais dispositivos reencenam situações comuns que aparentemente não têm nada a dizer, a não ser pelo deslocamento proposto. Em OAV, a experiência artística acontece não só no momento da reprodução de uma ação privada em praça pública como também no convite à participação de um público mais ampliado e democratizado na proposta.

No momento em que o participante é convocado a participar do dispositivo relacional, trata-se da evidência de que não há obra independente desta experiência marcada por uma temporalidade e por um local bem definido, uma vez que o dispositivo não dura eternamente como uma obra de arte feita para ser apreciada costuma durar. Nesse trabalho, não se trata de reviver na praça uma "experiência vivida" pelo participante, mas da construção de um dispositivo que incentiva a produção de uma experiência ao longo do processo de interação entre o próprio dispositivo e o participante. A experiência vivida no dispositivo não pode ser pré-definida e só se torna possível quando passamos a compreendê-la como uma fratura no modo habitual de lidarmos com essas experiências na própria vida. Uma vez que o ato de cozinhar é uma experiência universal, acessível a toda e qualquer pessoa, ele permite que todos aqueles que participam da ação sejam capazes de realizar esta ação tão cotidiana para que, em seguida, possam também transformá-la ou ressignificá-la.

Para Victa de Carvalho, "no contexto atual das artes, é marcante o investimento dos artistas na renovação de linguagens e estéticas que apostam no cotidiano como estratégia de experiência" (CARVALHO, 2011, p. 194), demonstrando um interesse pela reencenação de

ações cotidianas no campo das artes. Nas obras do coletivo Opavivará, a participação das pessoas envolve tarefas comuns, tais como cozinhar, andar de bicicleta, dançar, contar histórias, tomar chá, ouvir música etc, evidenciando uma valorização recente de saberes comuns e cotidianos que irão formar o conteúdo de tais obras. As pessoas que participam das ações são convidadas a colocarem em prática conhecimentos adquiridos ao longo da sua própria vida privada, trazendo elementos da sua intimidade para dentro do dispositivo e colocando-os para circular em contato com os conhecimentos trazidos também pelas outras pessoas.

4.1.2 - Comida, Diversão e Arte

É interessante notarmos a ligação que a ação *Opavivará! Ao Vivo!* possui com o trabalho *Untitled (Free)*, de Rirkrit Tiravanija, que também utiliza a ideia de compartilhar comida com outras pessoas. Aliás, o uso de alimentos em obras de arte não é uma novidade. Na virada dos anos 60 para os anos 70, os artistas Allan Ruppersberg, Tom Marioni, Daniel Spoerri, assim como o grupo Fluxus, já utilizavam o consumo de comida e bebidas como uma forma de arte.

O *Environment EAT*, criado em 1964 por Allan Kaprow, entretanto, é o mais característico desse uso. Nesta ação, Kaprow constrói um ambiente dentro de um prédio decadente situado no bairro do Bronx, em Nova York. Ao entrarem no prédio, os participantes passavam por várias portas e corredores, chegando, em seguida, numa estrutura mais parecida com uma caverna. Ali, duas mulheres ofereciam-lhes vinho tinto e branco e, mais à frente, eles podiam comer maçãs suspensas por fios. Num canto da caverna, uma outra mulher fritava bananas, em outro, um homem fazia batatas cozidas. Os participantes podiam se servir à vontade, mas os performers que cozinhavam os alimentos não conversavam com ninguém. Eles cumpriam ali especificações claras, dadas por Kaprow, de como deviam se comportar durante a performance. Todas as ações criadas pelo artista eram detalhadamente combinadas com os *performers* de forma prévia, para que não surgissem improvisações. Já Tiravanija e o Opavivará não operam nessa lógica, preferindo deixar as coisas acontecerem naturalmente como um evento cotidiano e comum. Além disso, não há nas ações uma performance específica por parte dos artistas, como em *Eat*. Nelas, tanto Tiravanija quanto o Opa aproximam-se o máximo possível da mesma atitude que qualquer pessoa teria num evento social: são cortezes, conversam com as pessoas e são amigáveis.



Figura 16. *Eat, environment* de Allan Kaprow, 1964. A performer sentada à esquerda fritava bananas com açúcar mascavo para dois visitantes. Os objetos pendurados no teto são bananas embrulhadas em plástico. Foto de Peter Moore.

No caso do trabalho *Untitled(Free)*, de Tiravanija, Claire Bishop argumenta que apesar de promover o diálogo e o debate entre as pessoas que consomem o curry tailandês, "o trabalho não produz nenhuma fricção (...), mas uma comunidade cujos membros identificam-se uns com os outros já que possuem algo em comum" (BISHOP, 2004, p. 67). Para exemplificar a afirmação, a autora utiliza o testemunho de Jerry Saltz publicado na revista *Art in America*, sobre a exposição de Tiravanija na galeria 303, em Nova York, que reproduzimos abaixo:

Na Galeria 303 eu costumava sempre me encontrar com alguém, e isso era ótimo. A galeria se tornara um lugar descontraído e espontâneo para troca de experiências. Diversas vezes eu participei de refeições na presença de *art dealers*. Uma vez eu almocei com Paula Cooper que nos contou uma longa fofoca sobre o meio profissional de arte. Noutro dia, Lisa Spellman nos contou detalhes hilários de uma estória cheia de intrigas sobre um amigo negociante que tentava, sem sucesso, seduzir um dos seus artistas. Uma semana depois eu almocei com David Zwirner. Eu encontrei com ele na rua e ele disse, 'nada está dando certo hoje, vamos lá para o Rirkrit'. Nós fomos e conversamos sobre a falta de perspectiva na arte novaiorquina. Outra vez eu almocei com Gavin Brown, que nos contava sobre o colapso do SoHo - só que nós gostamos disso, pois achamos que as galerias têm mostrado muita arte medíocre. Mais tarde, enquanto rolava a ação na galeria, eu conheci uma moça e uma espécie de flerte começou a rolar. Uma outra vez ainda eu conversei com um jovem artista morador do Brooklyn que teve bons *insights*

sobre a ação do Tiravanija.⁸⁵

Podemos identificar, no depoimento acima, uma descrição sobre o tipo de integração atingido pela intervenção de Tiravanija. Como ela se deu dentro de uma galeria, a maior parte das pessoas envolvidas no evento era do meio da arte, como artistas, negociantes e interessados em geral. O clima era como o de um bar, alguns fofocavam, outros flertavam, enquanto as conversas giravam em torno do próprio meio da arte. Não há nenhum problema nisso tudo, a grande questão é se este tipo de ação gera a democracia e a emancipação defendidas por Bourriaud (1998). Se todos os envolvidos provêm do mesmo meio social e cultural, como esse trabalho é capaz de romper com o próprio cotidiano, dando origem a algo que seja diferente de uma reunião social? Para Bishop (2004), as relações provocadas pelo trabalho promovem uma maior interação entre os participantes e o meio do qual eles já fazem parte, servindo, portanto, como um modo de reafirmação de cada indivíduo com relação a este seletivo grupo. Deste modo, enquanto certos laços sociais pré-existentes são reafirmados no lugar de encontro proposto, Bishop argumenta que o caráter festivo e amigável do trabalho impede qualquer tipo de desarmonia, antagonismo ou provocação. Para a autora, a predominância de um consenso (Rancière, 2005b) no espaço relacional seria um impedimento para uma possível repartilha do sensível que seria capaz de produzir novas fricções e subjetividades.

Parece-nos que esse tipo de ação serve-se de uma troca de lugares entre as "coisas da vida" com "as coisas da arte" que sustenta-se somente porque mantém o uso do lugar de exposição como estratégia de atuação. Para Bishop (2004), *Untitled (Free)* utiliza a galeria como uma forma de diferenciar-se do puro entretenimento, garantindo o seu estatuto como objeto de arte. A potência presente no trabalho estaria mais no choque que se realiza com o ambiente escolhido para a sua atuação do que na sua própria estrutura interna.

Diferentemente de Tiravanija, que atua num ambiente institucional, o Opavivará! decide atuar numa praça pública. Isto já seria um aumento de escopo alcançado pelo trabalho, pois ele se abre para um público realmente mais democrático: aquele formado por todas as pessoas que circulam pelo Centro da cidade num dia comum de trabalho e por todo o público conhecido dos artistas que foi de alguma forma contactado, seja por email, facebook, twitter ou blog. O Opavivará! mantém uma constante atualização do seu site e das suas duas páginas no facebook e este fato é interessante porque, no vídeo feito durante a ação, podemos ver uma

⁸⁵ Saltz, Jerry. "A Short History of Rirkrit Tiravanija", *Art in America*, Fevereiro, 1996, p. 107. Tradução nossa.

forte presença de universitários e jovens que não costumam morar nas redondezas da praça Tiradentes. Isto permitiu que públicos diferentes formassem o total de participantes do trabalho: moradores de rua, trabalhadores, comerciantes característicos do Centro da cidade e moradores da zona sul do Rio de Janeiro. Apesar do trabalho não ter apresentado nenhum tipo de conflito ou de tumulto, não houve aqui o encontro entre pares que foi descrito no trabalho de Tiravanija, ao contrário, o efeito aqui foi o de um ato de inclusão social, já que todos, sem restrição do cor, crença ou classe social, podiam participar da ação. O ambiente harmonioso atingido no OAV talvez se aproxime mais da ideia de democracia defendida por Bourriaud, no entanto, acreditamos que a ideia de democracia pode e deve significar algo mais do que a simples mistura ou integração de pessoas de classes sociais diferentes durante um certo período e lugar específicos.

Podemos observar que a característica principal do OAV é justamente a sua proposta de maior abertura possível às variantes presentes na própria vida. Se a proposta é integrar o maior número de pessoas diferentes entre si, nada como a praça pública para isso. Além disso, a forma de atuação escolhida pelo coletivo – cozinhar sem uma receita específica e com alimentos trazidos pelos próprios participantes – cria uma obra mais aberta e livre de um resultado final específico se a compararmos com o *curry* do Tiravanija. Em *Untitled (Free)*, Tiravanija era o centro da ação, já que a comida era feita por ele para que as pessoas comessem; em OAV, todos cozinham para todos. Nesse caso, o uso da comida é aquilo que serve como estratégia de integração, já que a utilização da praça pública, por si só, não seria garantia para que a ação tivesse tido tanto sucesso de público.

4.1.3 - Inclusão social ou arte contemporânea?

Para Bishop (2006b), o recente interesse artístico por práticas coletivas, colaborativas e que produzem um engajamento direto com a sociedade tem encontrado uma receptividade notável dentro do setor público. O campo expandido de práticas relacionais possui, segundo ela, diversos nomes: arte social engajada, arte comunitária, comunidades experimentais, arte dialógica, participativa, intervencionista ou colaborativa. O novo modelo existente de agências dedicadas à produção de arte experimental engajada em setores da esfera pública reforça a afirmação (a autora cita como exemplos as agências Artangel em Londres, SKOR na

Holanda e Nouveau Commanditaires na França)⁸⁶. O próprio Opavivará! produz o trabalho OAV com financiamento de editais públicos, como já foi dito aqui.

O panorama atual socialmente colaborativo sugerido por Bishop envolve "artistas que usam situações sociais para produzir projetos aparentemente desmaterializados, não-comerciáveis e politicamente engajados que mantêm a vontade modernista de romper os limites entre a arte e a vida" (BISHOP, 2006b, p. 2). Segundo a autora, nosso grande desafio será o de não identificarmos o benefício social ou político produzido por tais obras com a qualidade artística de tais ações. Mesmo que um trabalho colaborativo proposto por artistas seja capaz de estreitar certos laços sociais dentro de um grupo ou comunidade, ele ainda poderá ser criticado, do ponto de vista artístico, por ser um trabalho mal resolvido, sem sucesso ou entediante, devendo ser visto, antes de tudo, como arte e não como uma ação social.

Sabemos que foram inúmeras as tentativas modernas de aproximar a arte da vida, retirando-a de um estado autônomo ou de um purismo estético⁸⁷, no entanto, nem a completa rejeição da estética como sinônimo do mercado ou de uma hierarquia cultural, nem a completa rejeição das práticas sociais colaborativas, entendendo-as como trabalhos marginais e sem interesse artístico, poderão contribuir para estabelecer os critérios a partir dos quais nós poderemos compreender tais práticas. Talvez a especificidade do momento atual seja a de encontrarmos um meio-termo formado justamente pelo espaço pertencente à arte naquilo que lhe é característico, mesmo que ela seja, por um lado, atravessada por encontros sociais e por projetos políticos e, por outro lado, por leis estéticas e formais. O espaço reservado à arte seria aquele onde ela não precisaria servir nem à vida nem à própria arte, em suma, não servir a nada e não ter um objetivo específico além da instauração de campos discursivos que podem ser atravessados a critério daqueles que desejarem fazer tais atravessamentos.

Com relação ao OAV, mesmo que o trabalho funcione como uma plataforma de inclusão social, no qual pessoas de classes sociais diferentes produzem algo de forma conjunta, negociando e dialogando entre si, o resultado final que podemos ver nas imagens é muito próximo ao da própria vida. O estranhamento (ou não-literalidade) estaria mais na troca

⁸⁶ A agência inglesa Artangel, por exemplo, patrocina o trabalho de artistas como Francis Alÿs, Matthew Barney, Jeremy Deller e Douglas Gordon. Cada projeto patrocinado se inicia a partir de uma conversa entre a agência e o artista, partindo do princípio de que os artistas são capazes de criar obras visionárias que impactam a nossa visão de mundo e o nosso tempo de modo único e duradouro. Disponível em http://www.artangel.org.uk/about_us, acesso em 06/04/2014.

⁸⁷ Podemos citar as vanguardas históricas, os *happenings*, os situacionistas e os neoconcretistas.

de lugares apontada por Rancière (2010) que, nesse caso, ocorre de uma forma dupla: o trabalho acontece na rua e não na galeria e a comida é feita na rua e não em casa.

Jacques Rancière (2010) trata da questão da construção de um espaço paradoxal, definido como um atravessamento na distribuição normal das "competências" e "incompetências" existentes em espaços urbanos, quando analisa o trabalho *Eu e Nós*, do coletivo de artistas franceses Acampamento Urbano⁸⁸. O trabalho do grupo consiste em edificar em áreas de grande tensão urbana – como os subúrbios ao norte de Paris – uma nova forma de espaço público que atuaria como um lugar singular disponível a todos e que estaria sob a proteção de todos. Como o grupo mesmo define, "um lugar inútil, extremamente frágil e improdutivo, um lugar para si mesmo, mas comum a todos"⁸⁹, ou então "um local de atendimento 'em um só lugar' para experimentar os encantos da solidão"⁹⁰.

Os artistas constroem em um determinado espaço público algo como uma cápsula de madeira que só poderá ser ocupada por uma pessoa de cada vez e que irá representar o "eu" possível dentro de um "nós". O novo "eu" que se constrói dentro de um comum é considerado pelo grupo o lugar de um novo espaço público. E essa construção somente adquire sentido no espaço público na medida em que é utilizada pelos moradores do local onde é instalada. Uma preocupação por parte dos artistas é a de combinar com os moradores de serem os gestores da cápsula, que passa a ser de propriedade de todos. Como o trabalho *Opavivará! Ao vivo!*, o projeto *Eu e Nós* também se inscreve em lugares da paisagem da cidade e da vida em comum, marcados pelo abandono social, trazendo o espaço da arte para um lugar distinto daquele que é visto nos museus. Além disso, ambos agem modificando a paisagem da vida coletiva com o objetivo de restaurar uma forma de vida social ou de refazer laços sociais perdidos, colocando em evidência a relação entre arte e distribuição do espaço social.

⁸⁸ Grupo francês formado por um arquiteto, um paisagista e um artista, que trabalha com intervenções em espaços públicos degradados. Disponível em <<http://campementurbain.org/cuv3/>>, acesso em 3/5/2013.

⁸⁹ Disponível em <<http://campementurbain.org/cuv3/index.php/projets/jeetnous/index.html>>, acesso em 10/05/2013.

⁹⁰ Idem.



Figura 17. Construção da cápsula utilizada no trabalho *Eu e Nós*. Acampamento Urbano, 2003 a 2008.

A noção de política da arte elaborada por Rancière (2005b) nos ampara no intuito de tentarmos compreender estas reconfigurações da experiência sensível em espaços públicos e as possíveis formas através das quais essa experiência pode formar uma comunidade política, uma vez que

Se a arte é política ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências que definem uma comunidade política. (RANCIÈRE, 2005b, p. 2).

Rancière (2010) aponta para a paradoxalidade presente no projeto *Eu e Nós*, "onde a possibilidade de estar só surge como uma forma de relação social" (RANCIÈRE, 2010, p. 94) e onde "o lugar vazio, inútil e improdutivo define um corte na distribuição normal das formas de existência sensível e das 'competências' e 'incompetências' que lhe andam associadas" (RANCIÈRE, 2010, p. 95). No caso do Opavivará!, a maneira de definir um corte nas formas de existência sensível é radicalmente oposta, pois trata-se de propor o "estar-junto", colaborando e compartilhando uns com os outros e não de propor o "estar-só". No entanto, a reconfiguração de "um sensorium espaço-temporal que determina maneiras de estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de..." (RANCIÈRE, 2005 p. 2) continua sendo efetuada na medida em que o coletivo recorta determinados elementos tradicionalmente pertencentes ao espaço privado e determinados tempos mais lentos e alargados da vida caseira, recontextualizando-os em novas formas de visibilidade e de experiências possíveis em espaços urbanos. Mesmo que as ações

propostas aos participantes no espaço da praça sejam pré-determinadas pelos artistas, a obra que será construída nesse local propõe um jogo experimental que ultrapassa qualquer previsão inicial de como ela poderia se configurar.

De modo análogo, no caso de *Eu e Nós*, identificamos que a instalação construída pelos artistas não possui um uso específico e que os participantes é que devem decidir como utilizá-la, havendo, portanto, a instauração de um novo "campo de discursividade" (FOUCAULT, 2009) que deverá ser preenchido por espectadores (ou participantes). A forma atingida por esse trabalho, contudo, é mais incomum, pois não reproduz literalmente uma ação cotidiana, como o ato de alimentar-se na presença de outras pessoas. A proposta de vivenciar a solidão dentro do coletivo não promove, aqui, uma forma de integração social já existente do tipo evento ou festa, mas gera uma forma de integração mais inusitada, já que cada participante que entra na cápsula sabe que ela está sendo cuidada por todos os outros. Nesse caso, vemos que nas obras de arte consideradas participativas podem existir outras formas de criação de laços sociais além da fórmula evento/festa/encontro que é representada por um determinado grupo de pessoas interagindo em contato direto. Talvez o mérito da arte participativa esteja justamente na potência que possui em descobrir outros modos, que não os mais óbvios, de criação de laços sociais e de ações colaborativas.

Rancière (2005b) destaca que uma reconfiguração das experiências sensíveis necessita da presença de uma certa dissociação que irá desfazer a aderência de um gesto ou de um "equipamento corporal" específico a uma determinada condição. Cozinhar em praça pública ou experimentar a solidão em espaços públicos podem ser exemplos dessa dissociação. Nesse sentido, para que um grupo ou uma comunidade possa constituir uma voz política, é necessário que cada indivíduo passe por uma reconfiguração da experiência sensível de um "eu", isto é, da sua própria singularidade.

4.2 - Obras relacionais em espaços institucionais

Além de atuarem em espaços públicos, o coletivo Opavivará possui alguns trabalhos dispostos em espaços institucionais, como museus, galerias e feiras de arte. Nesses espaços, o coletivo constrói dispositivos relacionais que vão chamar a atenção de um público mais específico, isto é, o público que normalmente frequenta o meio de arte e que está ali para ver ou "consumir" objetos artísticos. A abordagem relacional, entretanto, é a mesma presente nas intervenções públicas, com a diferença de que, nestes espaços, o lugar de encontro a ser

construído não terá o caráter tão democrático como aquele presente em espaços urbanos. Contudo, mesmo perdendo parte da "aura" pública que foi descrita em OAV, ao atuarem em espaços institucionais os trabalhos se inscrevem de forma definitiva no circuito da arte, tornando evidente que os artistas desejam também atingir um público de exposição.

4.2.1 - Atuação em museus

Em 2011, o coletivo Opavivará realizou o trabalho *Na Moita* nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Os jardins deste museu possuem um histórico bastante movimentado de intervenções feitas por diversos artistas e, ao longo da década de 70, em plena ditadura militar, os *Domingos da Criação* fizeram do imenso vão livre do MAM um espaço democrático que reunia público e artistas em grandes *happenings*. Idealizados pelo crítico e curador de arte Frederico Moraes, os encontros buscavam oferecer novas formas de lazer criativo para a população da cidade, aliando arte e participação pública. Sucesso de público e de crítica, os *Domingos da Criação* chegaram a reunir milhares de pessoas em suas edições e foram amplamente registrados na imprensa da época.

Retomando essa atmosfera participativa, o trabalho *Na Moita* aconteceu durante o Festival Performance Arte Brasil que foi realizado com curadoria geral de Daniela Labra⁹¹ entre os dias 22 e 27 de março de 2011. O festival foi um encontro nacional de curadores, pesquisadores e artistas e ofereceu em sua programação ações ao vivo, palestras, vídeos, filmes e videoinstalações, reunindo cerca de cinquenta profissionais que lidam com a prática performática em diferentes regiões do Brasil.

Para que o dispositivo relacional ficasse pronto, os artistas utilizaram diversos tipos e tamanhos de vasos de plantas, dispendo-os de modo a formar um retângulo em que poderiam caber mais ou menos vinte a trinta pessoas. O espaço final ficava circundado por plantas e podia ser penetrado através de pequenas brechas entre os vasos. Os visitantes do MAM podiam entrar ali e permanecer o tempo que quisessem. Os artistas também estavam presentes, mas não se identificavam de forma clara. No espaço relacional proposto, também havia alimentos e uma pequena churrasqueira, onde todos podiam cozinhar e se alimentar. As fotos da ação mostram os participantes sentados ou deitados, muitos conversavam ou só descansavam, enquanto as plantas serviam como uma moldura verde que amparava o encontro. A ideia era utilizar as

⁹¹ Daniela Labra é curadora independente, além de escritora e editora. É doutoranda na Escola de Belas Artes da UFRJ - EBA.

plantas para a criação de um espaço envolvente, já que algumas eram bem altas e formavam uma parede verde de modo que quem estava do lado de fora não conseguia ver direito o que acontecia do lado de dentro e vice-versa. No *website* do coletivo os artistas explicam como surgiu a ideia deste espaço envolvente.

O ideal ascético e o aparelho mega industrial esterilizaram e mecanizaram, programando dentro de um sistema complexo de códigos disciplinares, todas as relações entre os indivíduos. O resultado é uma vida social que tende à total intermediação de aparelhos telecomunicativos. O sistema econômico quer que toda a relação entre um indivíduo e outro se dê através de um aparelho telecomunicativo. Na transversal da telecomunicação, o espaço envolvente oferece ao indivíduo o toque e o acolhimento e, se possível, a sensação festiva de estar entre amigos. O espaço envolvente deve ser um espaço experimental e lúdico, e deve necessariamente, mesmo que por um curto período de tempo, transportar as pessoas para um outro contexto.⁹²

Havia, nessa declaração, um desejo de promover um tipo de encontro que permitisse às pessoas sentirem-se tocadas e acolhidas, além da tentativa de produzir uma sensação de pertencimento e de amizade. A "sensação festiva de estar entre amigos"⁹³ sugere a necessidade de uma fuga da solidão presente numa vida social dominada por aparelhos de comunicação. A colocação das plantas em *Na Moita* serve como uma estratégia para que as pessoas fiquem juntas, perto umas das outras, tornando evidente que, para o coletivo Opavivará, somente estando junto com outras pessoas o participante poderá ter uma experiência diversa daquela permitida pelo sistema econômico atual.

⁹² Disponível no endereço eletrônico <http://opavivara.com.br/namoita/>, acesso em 06/01/2014.

⁹³ Idem.



Figura 18. Opavivará, *Na Moita*, visão geral do dispositivo, MAM, 2011.

A estética relacional presente no trabalho em questão é utilizada com o objetivo de promover o restauro de um aspecto social visto de modo negativo pelos artistas, ou seja, aquele intermediado e controlado por aparelhos de comunicação. Dentro de tais dispositivos, os participantes poderão retomar laços de amizade e de cooperação que teriam sido abandonados pelo uso de tais aparelhos. E os artistas aparecem como aqueles que irão promover o retorno a uma vida menos solitária e mais cheia de festa e de amigos.

Mesmo que os artistas considerem que a potência do trabalho esteja na sua capacidade de tirar as pessoas de uma solidão maquínica ou tecnológica, acreditamos que a experiência de encontro cercado pelo verde das plantas em pleno jardim do MAM poderá produzir outros significados ou atravessamentos que não esse somente. É certo que o desenvolvimento tecnológico cria a possibilidade da ocorrência de um afastamento físico entre as pessoas, que podem se comunicar de forma *online* (skype, email, redes sociais) e não necessitam tanto da presença real do aqui e agora para isso. No entanto, como afirmar que as pessoas que utilizam esse tipo de tecnologia são solitárias? Por outro lado, como poderemos saber se uma pessoa que faz parte de um grupo, evento social ou de um encontro não se sente sozinha? Para que possamos compreender essas propostas relacionais não devemos nos apoiar em oposições simplistas sobre questões importantes para a atualidade, tais como o efeito das tecnologias em nossa vida cotidiana e o quanto ela nos impede de ter relações sociais significativas e felizes.

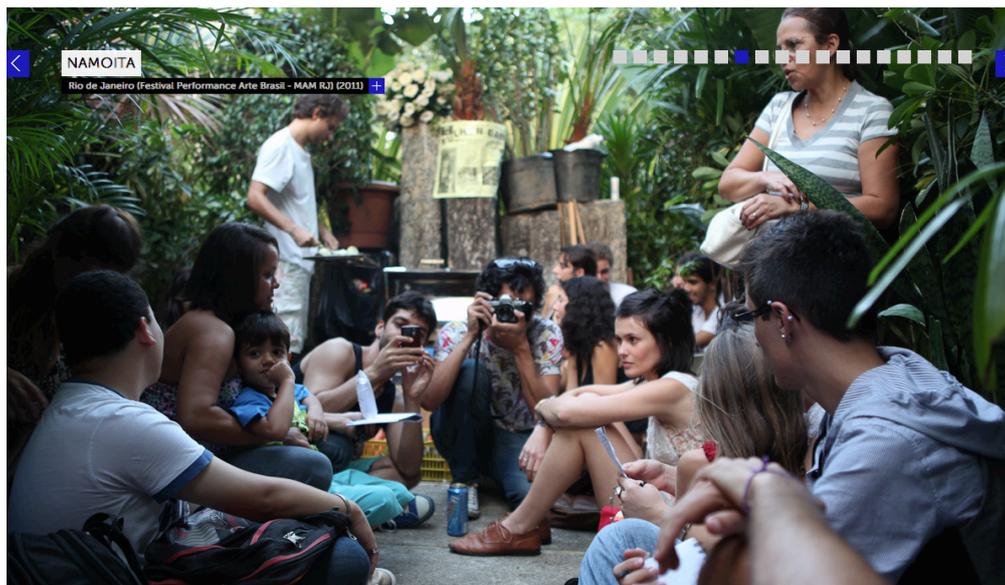


Figura 19. Opavivará, *Na Moita*, MAM, 2011.

No caso de *Na Moita*, vemos que o trabalho em si é mais potente do que o discurso construído sobre ele. Se pensarmos que as relações produzidas ali podem ir muito além do que fazer frente às relações econômicas e sociais já previstas pelo coletivo, entenderemos que naquele lugar de encontro as experiências individuais de cada participante é que irão trazer os afetos, os elementos lúdicos, as brincadeiras e até mesmo o toque de acolhimento, mas sempre de uma forma livre que dependerá da bagagem social, emocional e estética de cada um.

4.2.2 - Atuação em galerias

Apesar de ter uma forte atuação em ambientes urbanos, mais precisamente nas ruas do Centro do Rio de Janeiro, o Opavivará! possui um histórico de atuação em galerias de arte. Em 2011, na Galeria Oscar Cruz, em São Paulo, o coletivo expôs o trabalho *Colorbar*, descrito em seu *website* como "um dispositivo etílico que emana cores e sabores"⁹⁴. O coletivo instalou vários recipientes transparentes em uma das paredes da galeria que continham bebidas alcoólicas coloridas. Os participantes podiam se servir à vontade e, dessa forma, o aspecto visual do trabalho ia se modificando na medida em que os líquidos iam sendo consumidos. Em outra atuação em São Paulo, na Galeria Vermelho, em 2008, o

⁹⁴ <http://www.opavivara.com.br/p/cb/colorbar>, acesso em 06/01/2014.

coletivo fez uma parceria com o GrupoUm⁹⁵ através do trabalho *Moitará*, que convidava os visitantes a trocarem objetos pessoais por medalhas de cerâmica produzidas pelos dois grupos. Junto com os objetos, os participantes também trocavam suas histórias pessoais que foram reproduzidas num blog⁹⁶ criado pelos dois grupos.

Já na Galeria Gentil Carioca, no Rio de Janeiro, o Opavivará realizou, em 2013, a exposição *Ao Amor do Público*, que apresentou uma coleção inédita de objetos relacionais que podiam ser acoplados aos corpos de cada pessoa. Tratava-se de objetos feitos com panelas de alumínio e com garrafas de bebidas que podiam ser "vestidos" como se veste uma mochila. Os participantes podiam tocar as panelas como se fossem instrumentos musicais e podiam se servir à vontade das bebidas. Havia até mesmo uma mesa que podia ser "vestida" por quatro pessoas e, dessa forma, ser movimentada pelo espaço interno ou externo da galeria. O coletivo afirma que "estas fantasias-coletivas funcionam como engrenagens de sociabilidade feitas a partir de materiais encontrados no comércio popular"⁹⁷.



Figura 20. Opavivará!, *Ao Amor do Público*, A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, 2013.

A última intervenção nessa galeria foi em fevereiro de 2014 com o projeto *Chuvaverão*, que envolveu a instalação de cinco chuveiros na parede lateral externa da

⁹⁵ Em 2002, os artistas cariocas Nadam Guerra e Domingos Guimaraens iniciaram um projeto colaborativo intitulado *GrupoUm* cujo objetivo era o de formar um centro de pesquisa para o desenvolvimento de obras coletivas e individuais entre artistas. Em 2003, o grupo já era formado por quinze artistas que atuavam promovendo encontros e eventos com o intuito de discutir a dissolução de fronteiras entre as diferentes formas de expressão artística, tais como, poesia, performance, vídeo-arte, pintura, fotografia, *body art* etc.

⁹⁶ <http://moitara.wordpress.com/>, acesso em 25/06/2013.

⁹⁷ <http://www.opavivara.com.br/p/ao-amor-do-publico/ao-amor-do-publico>, acesso em 06/01/2013.

galeria, que podiam ser utilizados pelo público ou por quem passasse por ali. Com *Chuvaverão*, o coletivo vai novamente além da construção de objetos de arte, se aproximando de uma proposta mais festiva como a descrita em OAV. O banho coletivo proposto por esse trabalho volta-se para a rua e produz uma coerência com as suas propostas relacionais que atuam em ambientes públicos.



Figura 21. Opavivará, *Chuvaverão*, A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, 2014.

A atuação em galerias mantém a proposta do coletivo de trazer elementos da vida para o campo das artes. Em 2009, a instalação *Eu ♥ Camelô* levou para a galeria Toulouse, no Shopping da Gávea, vários elementos pertencentes ao ambiente da praia, tais como galões de mate, cadeiras de praia, areia, cocos, isopores, biscoitos Globo e até mesmo pequenos coqueiros. Diversos cartões postais que reproduziam fotos recentes de vendedores ambulantes da praia de Ipanema foram expostos nas paredes da galeria. Os postais estavam à venda e parte dessa renda foi revertida para os próprios ambulantes. Para completar a reprodução do ambiente praiano, o coletivo instalou um dispositivo sonoro que reproduzia os sons da praia naquele local. Quem entrasse na galeria era envolvido por uma experiência visual, tátil e auditiva trazidas diretamente do ambiente da praia e o comportamento estimulado pela instalação era o mesmo que o da praia: as pessoas deveriam sentar nas cadeiras de praia, tomar um mate, sentir os pés na areia e relaxar.



Figura 22. Opavivará, *Eu ♥ Camelô*, Galeria TAC, Rio de Janeiro, 2009.

Uma vez que o Opavivará! constrói os seus dispositivos relacionais tanto em espaços públicos quanto em espaços privados, podemos pensar que esses artistas trabalham com uma noção de público bastante ampliada e que envolve qualquer pessoa, desde o morador de rua do Centro do Rio de Janeiro até as pessoas de classe média alta que passeiam pelo Shopping da Gávea. Para Marcelo Campos (2013), a preocupação em atingir um público mais heterogêneo está presente em muitos coletivos de arte contemporâneos que atuam por meio de táticas relacionais e participativas em seus trabalhos⁹⁸. No momento em que fotos de vendedores ambulantes transformam-se em obra de arte e são expostas numa galeria, entendemos que se trata de um trabalho que quer fazer parte da vida a partir da representação de uma coletividade. Há, portanto, não só a vontade de atingir um público mais ampliado, mas também o desejo de "exibir" esse homem comum tão presente no nosso dia-a-dia.

Considerando que as estratégias relacionais e participativas já trazem, em si, a noção de que o espectador, assim como o artista, é capaz de produzir arte, podemos pensar neste espectador como um sujeito capaz de produzir um saber comum que possa ser compartilhado num lugar de encontro. Enquanto o saber erudito está associado a um homem de gosto refinado, "caracterizado por uma sensibilidade capaz de fruir e de julgar a obra de arte, mas, ao mesmo tempo, incapaz de produzi-la" (IANNINI, 2012, p.9), o saber "comum" do espectador participativo vem à tona com o rompimento do processo de autonomização da

⁹⁸ Marcelo Campos (2013) é professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Ele também cita os coletivos Frente 3 de Fevereiro e Coletivo Gia como exemplos de grupos cujos trabalhos procuram se desfazer da ideia de um espectador erudito e criar obras em que todos possam "vibrar" na mesma sintonia.

obra de arte e com o seu "retorno" às coisas da vida representadas pelas esferas da política, da religião, da cultura etc.

Campos (2013) faz uma distinção entre o homem iluminista e erudito que é ensinado a apreciar uma obra de arte e domina as regras que regem a música, a pintura, a poesia etc e o que ele chama de "homem sem conteúdo" (termo emprestado de Giorgio Agamben⁹⁹) que se mantém a partir da ideia de uma socialização da arte, de uma arte que é para todos e que se mistura com a vida. Para Campos, é a partir desta vontade de viver a coletividade que as obras de arte contemporâneas começam a produzir lugares de encontro. Em *Eu ♥ Camêlo*, a parede repleta de postais de ambulantes traz à tona a ideia de que as múltiplas individualidades presentes naquele espaço farão parte do grande encontro que irá acontecer ali. No momento em que a praia toma conta da galeria, a noção de um público mais ampliado acaba convocando duas interpretações possíveis: o público será tanto aquele formado por diversas classes sociais quanto aquele capaz de estabelecer laços ou encontros durante a ação proposta. Os objetos dispostos na galeria atuam mais como ativadores desses projetos que já nascem para a partilha na forma de um lugar de encontro.



Figura 23. Opavivará, *Eu ♥ Camêlo*, Galeria TAC, Rio de Janeiro, 2009.

Contudo, Campos (2013) argumenta que se as obras inserem-se diretamente no terreno do coletivo ao buscarem um "encontro" que já acontece normalmente, seja na praia, na esquina ou na rua, elas também terão um certo tipo de limitação que refere-se às

⁹⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O Homem Sem Conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

possibilidades presentes na própria vida, no próprio cotidiano, isto é, naquilo que pode acontecer num lugar de encontro comum. Uma vez que as situações produzidas por obras como *Eu ♥ Camelô* já acontecem na própria praia (e ali a vida se ocupa de produzir os encontros), é como se o trabalho "pedisse" aos participantes para agirem como se estivessem vivendo suas vidas, sem fazer muita diferença entre estar na vida ou na arte.

Existe, portanto, nos projetos do Opavivará, a ideia de que a arte pode ser vivida por todos ou, dizendo de outra forma, que todos podem partilhar da mesma experiência sensível. Buscar esta partilha é também negar um público mais especializado, já que os dispositivos relacionais não pretendem ser interpretados, mas vivenciados e compartilhados.

Outro aspecto levantado por este trabalho é a vontade do coletivo em atuar no circuito mais institucionalizado de arte. Enquanto o trabalho OAV foi financiado com recursos de editais e não contém nenhum objeto que tenha sido posto à venda em praça pública, *Eu ♥ Camelô* demonstra uma preocupação com a criação de dispositivos relacionais que possam conter objetos que possam ser colocados à venda. Além dos postais dos ambulantes, as cadeiras de praia triplas também estavam à venda, e foram as mesmas cadeiras escolhidas para decorarem a feira ArtRio¹⁰⁰. Percebemos que o coletivo está fazendo uma ação que envolve a participação das pessoas, mas também possui a preocupação em deixar um produto que possa ser comercializado.

4.2.3 - Atuação em feiras de arte

Em 2011, o Opavivará participou da feira de arte ArtRio com o trabalho *Self Service Pajé* e fez muito sucesso. Descrita como uma "obra-objeto-performance" no site¹⁰¹ da ArtRio, esse trabalho faz uma colagem entre duas práticas tipicamente brasileiras: o ritual popular tradicional das pajelanças e curanderias e a prática contemporânea dos buffets *self service* e dos restaurantes a quilo. Para realizar essa colagem no contexto das artes contemporâneas, o coletivo projetou uma gôndola de *self service* – num formato muito parecido com o de um quiosque – e a equipou com um *display* de 60 ervas aromáticas e medicinais que podiam ser escolhidas pelos visitantes e consumidas na forma de chá. As pessoas que quiseram participar do trabalho durante a ArtRio formavam uma longa fila de espera pela sua vez de fazer o chá. Segundo depoimento de um dos integrantes do coletivo para o site da ArtRio,

¹⁰⁰ <http://www.artrio.art.br/pt-br>, acesso em 05/03/2014.

¹⁰¹ <http://www.artrio.art.br/en/node/559>, acesso em 07/03/2014.

Realizar o *Self Service Pajé* na ArtRio foi interessante pelo contraste que criou em relação aos trabalhos esperados em uma feira. E atraiu muito público. Foram serviços mais de 10 mil chás e o estande da galeria nunca estava vazio. Não tínhamos pensado uma vida tão frenética para o trabalho. Quando se coloca uma obra relacional em uma feira, que é um lugar de ‘fetichização’ da obra de arte, cria-se uma grande confusão, como se o que pudesse ser experimentado e tocado, não pudesse ser um trabalho de arte. Aos poucos isso está mudando.¹⁰²

Para que a experiência do acesso às propriedades medicinais das ervas fosse completa, o coletivo disponibilizou também um cardápio-bula com as indicações e contra-indicações de cada erva, assim como garrafas térmicas, sachês e copos. A partir do momento em que o público participa ativamente da intervenção, criando a sua própria mistura de chás, o coletivo acredita que "cada um se torna o pajé de si mesmo, buscando transmutar problemas e dores em prazeres e curas, através de um ritual artístico, popular, ancestral e xamânico"¹⁰³.



Figura 24. Opavivará, *Self Service Pajé*, CCBB, 2012.

O trabalho foi realizado também no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2012, como parte da segunda edição do projeto Sala A Contemporânea¹⁰⁴, que apresentou exposições individuais e inéditas de artistas brasileiros. Nessa edição de *Self Service Pajé*, contudo, foi

¹⁰² <http://www.artrio.art.br/en/node/559>, acesso em 07/03/2014.

¹⁰³ <http://www.opavivara.com.br/p/self-service-paje/self-service-paje>, acesso em 08/03/2014.

¹⁰⁴ O projeto Sala A Contemporânea ocupou em 2012 a galeria da Sala A, no CCBB, com exposições de artistas emergentes da produção contemporânea nacional, entre eles Ana Holck, Mariana Manhães, Matheus Rocha Pitta e Tatiana Blass.

criado em volta da gôndola um espaço mais envolvente, com pouca luminosidade, com redes e esteiras, onde o público podia se acomodar mais confortavelmente para degustar o chá, trazendo à tona uma característica do coletivo muito presente em outros trabalhos, que é a de construir um espaço que possa acolher os participantes e que seja harmonioso, deixando-os à vontade para que possam interagir entre si e com os artistas.

Apesar de aparentemente não terem ligação entre si, as práticas de curanderia e de *self service* são muito presentes nas camadas mais simples da população, que não têm acesso a planos de saúde particulares e a restaurantes mais refinados. No momento em que o coletivo mistura as duas práticas e as coloca na ArtRio ou no CCBB, ele está propondo que o público que normalmente vai atrás da beleza ou da estética presente em objetos de arte possa ter uma experiência artística calcada em elementos de uma cultura mais "popular" ou democrática. Essa característica já foi descrita em trabalhos anteriores do Opavivará! e serve para apontar a atuação coerente do coletivo frente a sua proposta de trazer experiências do cotidiano para o campo das artes e de vivê-las como experiências artísticas coletivas e relacionais. Essa estratégia acaba dissolvendo, como em todos os trabalhos do coletivo, as fronteiras estabelecidas entre artista e espectador e, nesse trabalho, pode ser identificada na vontade de afirmar que todos os participantes podem ser médicos de si mesmos e curar os seus próprios males.



Figura 25. Opavivará, *Self Service Pajé*, CCBB, 2012.

Neste trabalho, iremos nos deparar com a tentativa de reproduzir num ambiente

institucional certas ações bem características da vida íntima e particular, como o ato de fazer um chá de ervas em uma cozinha privada. Contudo, justamente por reproduzir o mesmo ato cotidiano que qualquer pessoa realiza em sua própria vida, no espaço da arte, o trabalho do coletivo se aproxima demais da vida e nos mostra os limites de uma obra que quer ser ao mesmo tempo vida e arte.

Considerações Finais

Durante a pesquisa sobre os dispositivos relacionais produzidos pelo coletivo Opavivará, observamos que o material disponível para a análise destas práticas, representado pelo arquivo de fotos e vídeos sobre as ações disponível *online*, em alguns momentos nos deixava muito a desejar, já que normalmente o que as imagens demonstram são pessoas cozinhando, conversando ou se alimentando, o que nos diz muito pouco sobre o conceito ou o contexto de um dado trabalho. Os registros de obras participativas costumam proporcionar uma evidência fragmentária sobre as ações: não ajudam a esclarecer as dinâmicas afetivas que instigaram os artistas a criarem tais projetos e os motivos que levaram as pessoas a participarem das propostas. Enquanto a arte da performance dos anos 60 e 70, por um lado, também refutava o objeto de arte como uma mercadoria e propunha produzir uma experiência mais efêmera, por outro lado, o registro dessas performances sempre produziu imagens capazes de produzir algum tipo de choque, seja na forma de diversão, constrangimento, reverência ou aversão, diferentemente do que ocorre atualmente com a performance realizada nos dispositivos relacionais do Opavivará, cujas imagens normalmente reproduzem atos presentes no próprio cotidiano.

Considerando que existe uma ênfase maior sobre o processo ocorrido durante os encontros ao invés da tentativa de produção de um objeto final, observamos que as ações do Opavivará! geralmente não possuem uma imagem única que consiga dar conta de todo o processo, mas conjuntos ou séries de imagens que buscam representar um processo artístico que ocorre numa duração. As imagens das ações participativas reproduzidas no *site*, no *blog* ou na página do Facebook do coletivo demonstram que os encontros propostos produzem registros que serão melhor compreendidos se estiverem em diálogo uns com os outros ou se forem examinados em grupo. Devido à complexidade e à multitemporalidade presentes nos locais de encontro, as imagens que utilizamos para acessar os registros procuram dar conta de um todo multifacetado, no qual diferentes ações acontecem ao mesmo tempo e dentro do mesmo espaço. Nesse sentido, identificamos a dificuldade em eleger uma única imagem que possa "representar" toda a ação e que possa produzir um conceito ou um objeto que atue de forma definitiva.

Identificamos que a arte participativa tende a valorizar o que é invisível através de uma dinâmica grupal ou de uma situação social, e não o que é visível ou palpável, tendo como resultado uma arte que se baseia numa experiência 'de primeira mão' que ocorre ao vivo ou *in*

loco e que acontece preferencialmente durante uma longa duração (dias, meses e até mesmo anos). No caso da ação *Opavivará Ao Vivo*, comentada no quarto capítulo desta dissertação, identificamos que ela aconteceu durante oito dias não consecutivos durante os meses de maio e junho de 2012, na praça Tiradentes, no Centro do Rio de Janeiro, tendo sido reeditada em março de 2013 no mesmo local. Nesse tipo de projeto, um indivíduo que participa da ação dificilmente consegue ter acesso a todos os acontecimentos ocorridos durante os encontros realizados no espaço público. O trabalho possui um caráter mais aberto a intervenções externas, muitas vezes provenientes do próprio ambiente ao redor, tornando a experiência vivida por cada participante diversa e singular, não somente no sentido subjetivo – que envolve a percepção individual de cada participante –, mas no sentido objetivo, isto é, nas ações vivenciadas por cada indivíduo que serão totalmente diferentes entre si, nunca se traduzindo num todo completo e uniforme.

Claire Bishop (2012) admite que, para que pudesse concluir a sua pesquisa sobre o fenômeno da arte participativa, ela teve que perder muito tempo em viagens para visitar os locais em que aconteciam as ações. Ao fazer uma comparação com as obras instalativas, exposições ou performances – formas artísticas que também foram abordadas pela autora –, ela afirma que o tempo gasto com a pesquisa sobre a arte participativa foi bem maior. A complexidade de cada contexto proporcionado pelos lugares de encontro, assim como a diversidade dos personagens envolvidos em cada ação, geram um formato de trabalho cuja narrativa dominante normalmente vem dos curadores ou dos artistas envolvidos diretamente nos projetos. Bishop (2012) aponta que os textos curatoriais sobre o tema apresentam uma falta de distância crítica, um mal do qual ela assume também ter sofrido após realizar diversas visitas a um dos projetos que escolheu para observar. Ela explica que, quanto mais ela se envolvia num dado projeto participativo, mais faltava-lhe objetividade para julgar uma obra de arte que é formada pelo entrelaçamento de relações pessoais. Neste caso, identificamos o risco que os pesquisadores correm ao tomarem parte nesses formatos participativos, pois quanto mais eles participam, mais se tornam responsáveis pela execução da obra, tornando-se também co-autores. A principal questão colocada aqui é a dificuldade de analisar, de forma objetiva, um trabalho que, de certa forma, o pesquisador ajuda a ser produzido. A saída encontrada por Bishop (2012) foi a de achar uma harmonia entre a distância crítica e o envolvimento com os participantes, não permanecendo em nenhum dos extremos.

Outra questão levantada pela pesquisadora é que qualquer forma de arte que procure se engajar com as pessoas que fazem parte de uma dada sociedade exige uma abordagem

sociológica que envolve critérios provenientes das ciências humanas, entre eles, as noções de comunidade e sociedade. No entanto, a arte participativa não é somente uma atividade social, mas uma ação simbólica que mistura-se com a vida e, ao mesmo tempo, se desvincula da esfera do comum e do habitual, misturando-se com a arte. Bishop (2012) argumenta que as ciências sociais positivistas serão menos úteis para compreendermos essas manifestações do que as reflexões abstratas da filosofia política. Segundo ela, no momento em que a arte se volta para o "social", a necessidade de uma abordagem metodológica será um desafio para críticos e historiadores que desejem lidar com esse campo expandido da arte contemporânea.

Uma das consequências da arte participativa é que ela demanda outros modos, que não os das artes visuais, para uma análise mais completa de seus fenômenos, isto é, modos que estejam desvinculados dos critérios visuais tão presentes na história da arte como um todo. Critérios e teorias importados de outros campos, tais como a filosofia política, o teatro, a performance, as políticas culturais e a arquitetura tornam-se de extrema importância para que o caráter interdisciplinar presente nas obras possa ser devidamente compreendido. Entendemos que, em tais obras participativas, a capacidade de construção de um diálogo com o seu tempo, espaço e condição histórica pode gerar modelos conceituais e afetivos cuja complexidade será um reflexo dos valores presentes na atualidade.

Inicialmente, esta pesquisa tinha como objetivo uma análise sobre o fenômeno das autorias compartilhadas presentes em coletivos de arte. Devido à dificuldade apresentada pela multiplicidade de abordagens apresentadas por tantos coletivos existentes na atualidade, mudamos o nosso foco para um coletivo específico, o Opavivará, e transferimos a ideia de coletivo para o entendimento das suas obras como lugares de encontro que se constituem como dispositivos relacionais. Gostaríamos de ressaltar que a proposta inicial de abordar a utilização de estratégias coletivas na arte contemporânea se manteve, com a ressalva de que a noção de coletivo passou a ser abordada a partir da proposta participativa criada nos espaços construídos para as ações ao invés de basear-se somente nas relações existentes entre os próprios artistas.

Para que a ideia de coletivo pudesse ter sido abordada dessa maneira, certos pressupostos presentes no pensamento e na crítica sobre a arte contemporânea precisaram ser esclarecidos. Ao abordarmos o conceito de autoria e a forma como ele foi construído e desconstruído ao longo da história da arte, pudemos concluir que tanto a suposta oposição colocada entre a ideia de um espectador "passivo" e "ativo" quanto a mais recente polaridade existente entre o "mau" autor singular e a "boa" autoria coletiva podem ser delimitações

enfraquecidas que não contribuem em nada para o possível entendimento das práticas relacionais e colaborativas. De modo análogo, entendemos que a compreensão da figura do autor como um indivíduo único e genial que colabora com o mercado da arte ao produzir uma "marca" representada pela sua assinatura particular também deve ser repensada. A ideia de um autor que atua como fonte original e única das suas obras foi muito combatida pelas vanguardas históricas, contudo, devido a distância crítica que podemos ter hoje e às diversas formas de autoria que surgem no horizonte contemporâneo, podemos compreender que o fenômeno da autoria única não serve somente para glorificar ou para produzir algum tipo de fama na carreira de um determinado artista. A crítica sobre este "mau" autor singular não leva em consideração o fato de que, desde o final dos anos 60, artistas de todas as mídias continuamente se engajaram na busca de um diálogo e de uma negociação criativa com outras pessoas: técnicos, fornecedores, curadores, instituições públicas, outros artistas, intelectuais, participantes etc, trazendo critérios participativos para a arte desde então.

Identificamos certas valorizações paradoxais presentes na atualidade sobre os fenômenos da autoria única e coletiva: enquanto nas artes visuais a autoria única continua mais valorizada, nos trabalhos participativos e mais ligados à performance a autoria coletiva assume a preferência. No entanto, entendemos que não pode haver uma só receita ou um só modo de produzir manifestações autorais ou artísticas. Como Foucault (2009) nos possibilitou entrever com sua ideia de *função-autor* e Boris Groys (2008) com a *autoria múltipla*, toda autoria só poderá ser definida a partir da relação que o autor estabelece com os elementos ao seu redor, isto é, com o campo de discursividade (FOUCAULT, 2009) que ele instaura e com os atravessamentos (ou agenciamentos) que este acaba sofrendo. As ideias, as experiências e as possibilidades que surgem das interações são elementos ricos que alimentam o campo das artes e da estética na atualidade.

No tocante às características presentes nas próprias obras relacionais do Opavivará!, observamos que nelas são reproduzidas certas ações cotidianas que utilizam elementos banais, tais como comidas, bebidas, utensílios domésticos, plantas, cadeiras etc. Acreditamos que a partir do momento em que o cotidiano passa para a esfera da arte, certas ações antes consideradas da ordem do comum e do habitual passam a ser experimentadas como ações estéticas, perdendo a sua "aderência" a esse mesmo comum do qual faziam parte. Um dos efeitos da possibilidade de viver o gesto de tomar um chá como um gesto estético é, como já foi dito, a reinvenção ou repotencialização da arte, entretanto, acreditamos que a repotencialização acontece, principalmente, no próprio cotidiano. No momento em que um

ato oriundo da ordem do banal e do comum é captado para dentro do campo da arte, o próprio cotidiano, dentro da sua aura de normalidade, é que ganha a potencialidade de ser reinventado de outras formas possíveis, diferentes, talvez, daquelas vividas até então.

Consideramos que uma das principais características presentes nos dispositivos relacionais criados pelo coletivo Opavivará seja a promoção de uma reinvenção estética do cotidiano, uma vez que tais ações apostam no cotidiano como lugar de potência e de reinvenção que conduz a história da arte e a história da vida para um patamar definitivamente mais interdependente, mas nem por isso menos interessante. Se o lugar da monotonia e do habitual sempre foi desprezado por uma cultura (e teoria) capitalista que apostava na saída da alienação e da mesmice cotidiana por meio da identificação da arte com o extraordinário e com o incomum, os dispositivos relacionais, por outro lado, investem numa possibilidade de subversão que está dentro do próprio hábito, isto é, naquilo que é comum e ordinário. Apostamos que essa "virada" artística é capaz de gerar repartilhas num sensível (RANCIÈRE, 2005a) que está à disposição de todos e que pertence a todos. Um sensível que se constitui a partir das ações que fazemos sem que tenhamos tido nenhuma espécie de formação especializada ou pedagógica que nos instruisse sobre o modo melhor ou mais correto de agir numa determinada situação.

Ao fundirem certos elementos da realidade social com a instalação da lógica de um artifício muito bem calculado, os dispositivos relacionais produzidos pelo coletivo Opavivará acabam criando situações bastante autorais que delimitam muito bem com que tipo de autor estamos tratando: um autor que pretende se dissolver na coletividade, não somente porque se estrutura como um coletivo de artistas que não divulgam seus nomes, mas porque suas obras dependem da participação de anônimos para que possam ganhar vida.

Apesar de muitas vezes optarem por uma escolha ética que beira o politicamente correto e que enxerga a prática artística como um auto-sacrifício que pode atuar em benefício de uma comunidade, o Opavivará! não deixa de ter uma produção de objetos que podem ser vendidos em galerias e que acabam alimentando o tão criticado mercado de arte contemporânea. Se fazem isto para poderem atuar em várias frentes a fim de não perderem as oportunidades que possam surgir em suas carreiras artísticas, não podemos saber, o fato é que, ao conceberem a arte tanto como uma forma de atuação política capaz de produzir novos laços sociais quanto como uma forma de produção de objetos estéticos autônomos com relação à vida, os integrantes do coletivo acabam reafirmando a principal característica presente no "regime estético da arte" – que vigora até hoje, desde o Romantismo – e que é

descrita por Jacques Rancière como um entrelaçamento entre a autonomia da arte e a sua heteronomia¹⁰⁵, isto é, a sua dissolução na vida (RANCIÈRE apud BISHOP, 2006b, p. 10).

O nó formado pela autonomia e, digamos, a "não-autonomia" da arte, ou seja, pela sua concomitante independência e dependência com relação ao cotidiano, não pode ser desfeito ou ignorado. Tal tentativa teria como efeito o nosso afastamento da possibilidade de um pensamento estético que se caracteriza justamente pela habilidade presente em cada ser humano de compreender uma dada contradição. Partindo da visão de Bishop (2006b) acerca do pensamento de Rancière (2005a) sobre o regime estético da arte, acreditamos que os dispositivos relacionais nos permitem pensar a estética como uma forma de contradição produtiva, existente numa crença de mão dupla: a fé na autonomia da arte que age de braços dados com a fé na vida e no cotidiano da existência.

¹⁰⁵ Tradução livre da autora a partir da palavra *heteronomy*, utilizada por Claire Bishop. Enquanto esta autora define este conceito por uma dissolução entre a arte e a vida, a Wikipedia define a heteronomia como um conceito criado por Kant para denominar a sujeição do indivíduo à vontade de terceiros ou a uma coletividade. Ele se opõe ao conceito de autonomia onde o ente possui arbítrio e pode expressar a sua vontade livremente.

Referências Bibliográficas

ABOTOADOS PELA MANGA. Disponível no endereço eletrônico <http://exst.net/abotoados/#>. Acesso em 07 jul 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. 2ª.ed. Chapecó, SC: Argos, 2010.

_____. *O Homem Sem Conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAITELLO, Norval. *Dadá-Berlim: Des/Montagem*. São Paulo: Annablume, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Vol. 1. 7ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras Escolhidas: v. III*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BEECH, Dave. Include Me Out. In: *Art Monthly*, April 2008, pp.1-4. Disponível em <http://www.exacteditions.com/read/art-monthly/april-2008-3659/3/2/>, acesso em 28/12/2013.

BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. In: *OCTOBER* 110, Fall 2004, pp. 51–79, October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. Disponível em <http://grr.aaaarg.org/txt/image/detail.php?id=51c584176c3a0ed90bda0100>, acesso em 12/12/2013.

_____. Viewers as Producers. In: BISHOP, Claire (org.). *Participation*. Londres: Whitechapel and The MIT Press, 2006a. Disponível em <http://grr.aaaarg.org/txt/image/detail.php?id=51c58bfe6c3a0eda0b128200>, acesso em 21/11/2013.

_____. The Social Turn: Collaboration and its Discontents. In: *ArtForum*, fevereiro, 2006b, pp. 178 - 183. Disponível em <http://grr.aaaarg.org/txt/image/detail.php?id=51c584186c3a0ed90bae0900>, acesso em 12/12/2013.

_____. *On Participatory Art*. Entrevista feita por Dusan Barok, 29/07/2009. Disponível em <http://grr.aaaarg.org/txt/image/detail.php?id=51c58cf66c3a0edb0b940f00>, acesso em 12/12/2013.

_____. *Artificial Hells: participatory art and the politics of the spectatorship*. 1ª Edição. Versão do Kindle. Londres e New York: Verso, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Editora, 1998.

_____. Precarious Constructions: Answer to Jacques Rancière on Art and Politics. *Open*, número 17, 2009. p 20-37. Disponível em formato PDF no endereço eletrônico http://www.skor.nl/_files/Files/OPEN17_P20-37%283%29.pdf, acesso em 01/07/2013.

BÜRGER, Peter. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

CAIAFA, Janice. Questões para a arte hoje. *Concinnitas* ano 9, volume 1, número 12, julho 2008. p 131-143. Disponível em formato PDF no endereço eletrônico <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos12/caiafa.htm>, acesso em 20 set. 2011.

CALAME, Claude & CHARTIER, Roger (eds.). *Identités d'auter dans l'Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2004.

CAMPEMENT URBAIN. Disponível em <<http://campementurbain.org/cuv3/index.php/projets/jeetnous/index.html>>

CAMPOS, Marcelo. Cursos "Arte Contemporânea" e "Arte Agora" realizados na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Rio de Janeiro, 2013.

CARVALHO, Victa. Dispositivos em evidência: a imagem como experiência em ambientes imersivos. In: FATORELLI, Antonio e BRUNO, Fernanda (orgs.). *Limiares da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

_____. Dispositivo e Experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea. In: *Revista Poiésis*, n. 12, p.39-50, nov. 2008. Disponível em formato pdf no endereço eletrônico <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis12/Poesis_12_dispositivoexperiencia.pdf>, acesso em 11/05/2013.

_____. Cotidiano e Experiência na Fotografia Contemporânea. In: *Em Questão*, Porto Alegre, v. 17, n.12, p. 193-207, jan./jun. 2011.

CLARK, Lygia e BOIS, Yves-Alain. Nostalgia of the Body. In: *OCTOBER*, vol. 69, Summer, 1994, pp. 85-109. The MIT Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/778990>, acesso em 21/11/2013.

CLARK, Lygia e OITICICA, Helio. *Cartas: 1964 - 1974* / organizado por Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

CLARK, Lygia. Nós somos os propositores. 1968. Disponível em: http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25, acesso em 10/03/2014.

COLETIVO FILÉ DE PEIXE. *Cinco Anos*. Publicação do Coletivo Filé de Peixe. Rio de Janeiro, 2011.

_____. Disponível no endereço eletrônico <http://coletivofiledepeixe.com/>. Acesso em 20/07/2012.

CORO COLETIVO. Disponível em <http://www.corocoletivo.org/index4.htm#coro>, acesso em

30/09/2011.

CORSANI, Antonella. Elementos de uma ruptura: a hipótese do capitalismo cognitivo. In: COCCO, Giuseppe, GALVÃO, Alexander P. & SILVA, Gerardo (orgs.). *Capitalismo cognitivo: trabalho redes e inovação*, p. 15-32. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1992.

_____. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 67-94. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DANTO, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Volume33, Issue 2, 139-148, 1974. Disponível no endereço eletrônico http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Danto-Transfiguration_Commonplace.pdf, acesso em 06/11/2013.

DE BRUYNE, Paul e GIELEN, Pascal (eds.). *Being an Artist in Post-Fordist Times*. Rotterdam: NAI Publishers, 2009.

_____. *Community Art: The Politics of Transpassing*. Amsterdam: Valiz, 2011.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

_____. O que é o dispositivo? In: _____. *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Passagens, 1996.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: 34, 1995.

DUCHAMP, Marcel. Disponível no endereço eletrônico <http://www.iaaa.nl/cursusAA&AI/duchamp.html>, acesso em 26/09/2012.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Arte e Tecnologia. Ambiente colaborativo voltado para arte tecnológica. Disponível em: <http://www.cibercultura.org.br/>, acesso em 1 out. 2011.

ENTLER, Ronaldo. Coletivizando o Coletivo. In: *Icônica* (site). 2010. Disponível em <http://iconica.com.br/site/coletivizando-o-coletivo/>, acesso em 24/03/2014.

_____. Os coletivos e o redimensionamento da autoria fotográfica. In: *Stadium*, n. 32. São Paulo: Unicamp, 2011. Disponível em <http://www.stadium.iar.unicamp.br/32/3.html>, acesso em 20/03/2014.

FLÜSSER, Vilém. Autor e Autoridade. In: *Carpintaria das Coisas, a blog about technology, philosophy and the materiality of media*. Tradução Erick Felinto. Publicado em 13 maio 2011a. Disponível no endereço eletrônico <http://poshumano.wordpress.com/2011/05/13/vilem-flusser-autor-e-autoridade/>. Acesso em 5 julho 2012.

_____. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011b.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Nascimento da Biopolítica*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2008.

_____. O Que é o Autor? In: _____. *Ditos & Escritos III. Estética: Literatura e pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Edições Graal Ltda, 2010.

GIELEN, Pascal. *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*. Amsterdam: Valiz, 2009.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

GONÇALVES, Fernando. *Comunicação e experimentações com a linguagem na performance*. Logos (Rio de Janeiro), Uerj, v. 10, n.18, p. 10-29, 2003. Disponível online: <http://www.logos.uerj.br/PDFS/anteriores/logos18.pdf>. Acesso em 22/12/13.

_____. *Comunicação e Sociabilidade nos Coletivos Artísticos Brasileiros*. Texto apresentado ao Grupo de Trabalho “Comunicação e Sociabilidade”, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009. Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1079.pdf, acesso em 08/11/2011.

GROYS, Boris. Autoria Múltipla. In: *Art Power*, p. 93-100. Cambridge: The MIT Press, 2008.

GRUPOUM. Disponível no endereço eletrônico http://grupoum.art.br/Grupo_UM/GrupoUM.html, acesso em 11/07/2013.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUERRA, Nadam. Depoimento à autora na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Rio de Janeiro, 19/06/2013.

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

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *Multidão: Guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Commonwealth*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

HOPKINS, David. *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2004.

IANNINI, Gilson. Prefácio. In: AGAMBEN, Giorgio (autor). *O Homem Sem Conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

KAPROW, Alan. *Assemblage, Environments and Happenings*. New York NY: Harry N. Abrams, 1966a. Disponível em http://web.mit.edu/jscheib/Public/performancemedial/kaprow_assemblages.pdf, acesso em 22/11/2013.

_____. *Some Recent Happenings*. New York NY: Something Else Press. A Great Bear Pamphlet, 1966b. Disponível em http://www.kim-cohen.com/artmusictheoryassets/artmusictheorytexts/kaprow_recent.pdf, acesso em 15/11/2013.

_____. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Expanded Edition. Los Angeles: University of California Press, 2003.

KIRBY, Michael. Happenings: An Introduction. In: Mariellen R. Sandford (org). *Happenings and Other Acts*. London and New York: Routledge, 1995a.

_____. Allan Kaprow's *Eat*. In: Mariellen R. Sandford (org). *Happenings and Other Acts*. London and New York: Routledge, 1995b.

LAZZARATO, Maurizio e NEGRI, Antonio. *Trabalho Imaterial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MACIEL, Katia. Transcinemas: um, nenhum e cem mil. In: MACIEL, Katia e PARENTE, André. (orgs.). *Redes Sensoriais: arte, ciência e tecnologia*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.

MACIUNAS, George. Fluxus. In: Mariellen R. Sandford (org). *Happenings and Other Acts*. London and New York: Routledge, 1995.

MANATA, Franz. Vídeo publicado em 2010. Disponível em <https://vimeo.com/36991669>. Acesso em 01/07/2012.

MAZETTI, Henrique. Entre o afetivo e o ideológico: as intervenções urbanas como políticas pós-modernas. *ECO-PÓS*, vol. 9, nº 2, p. 122-138, 2006. Disponível em formato PDF no endereço eletrônico [http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs2.2.2/index.php?journal=revista&page=article&op=view&path\[\]=57&path\[\]=31](http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs2.2.2/index.php?journal=revista&page=article&op=view&path[]=57&path[]=31), acesso em 22 set. 2011.

_____. Resistência Criativas: os coletivos artísticos e ativistas no Brasil. In: *Lugar Comum – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Laboratório Território e Comunicação – LABTeC/ESS/UFRJ – Vol 1, n. 1, (1997) – Rio de Janeiro: UFRJ, n. 25-26, pp. 105-120, mai-dez 2008. Disponível em formato PDF no

endereço eletrônico <http://www.universidadenomade.org.br/?q=node/86>, acesso em 18 set. 2011.

MONACHESI, Juliana. “A explosão do a(r)tivismo”. *Folha de S. Paulo*, Mais!, pp. 4-9, 06 de abril de 2003.

NEGRI, Antonio. Para Uma Definição Ontológica da Multidão. In: *Lugar Comum - Estudos de Mídia, Cultura e Democracia*, nº 19-20, janeiro de 2004 - junho de 2004. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em pdf no endereço eletrônico: <http://uninomade.net/lugarcomum/19-20/>, acesso em 13 julho 2012.

_____. *Art & Multitude*. Cambridge: Polity Press, 2011.

OPAVIVARÁ!. Disponível no endereço eletrônico < <http://opavivara.com.br/>>. Acesso em: 05 maio 2013.

_____. Disponível no endereço eletrônico < <http://opavivara.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 07 maio 2013.

_____. Disponível no endereço eletrônico <<https://www.facebook.com/pages/OPAVIVARÁ-Coletivo/117320511682449?fref=ts>>. Acesso em 09 maio 2013.

_____. Jornal gratuito que integra o trabalho *Opavivará! Ao Vivo!*. Rio de Janeiro, maio - junho de 2012.

_____. Vídeo disponível em dvd sobre o trabalho *Opavivará! Ao Vivo!*. Rio de Janeiro, maio -junho de 2012.

PARENTE, André. Enredando o Pensamento: redes de transformação e subjetividade. In: _____. *Tramas da Rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. Entre cinema e arte contemporânea. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 17, p. 27-40, jun. 2009.

PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. Autor Morto ou Vivo Demais? *Folha de S. Paulo*, Mais!, pp. 10-11, 06 de abril de 2003.

_____. *A Partilha do Sensível*. 2ª.ed. São Paulo: 34, 2005a.

_____. *Política da Arte*. In: Encontro Internacional Situação # 3 Estética e Política, SESC Belenzinho, São Paulo, 17 a 19 de abril de 2005b. Disponível em formato PDF no endereço eletrônico:<http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3562&ID=206&ParamEnd=6&autor=3806>, acesso em 08 set. 2011.

_____. *O Espectador Emancipado*. 1ª.ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

ROSAS, Ricardo. *Nome: coletivos, Senha: colaboração*. Disponível em <http://catadores.wordpress.com/2008/05/31/nome-coletivos-senha-colaboracao-ricardo-rosas/>, acesso em 03 out. 2011.

TIRAVANIJA, Rirkrit. Depoimento ao blog <http://collabstudio.blogspot.com.br/2009/02/relational-aesthetics-and-rirkrit.html>, acesso em 01/07/2013, tradução nossa.

_____. Vídeo sobre o trabalho *Untitled (Free)* disponível em http://www.youtube.com/watch?v=ZXuTLHGIIU4&feature=player_embedded, acesso em 05/07/2013.

_____. Vídeo sobre o trabalho *Untitled (Free)* disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=0xRx2s3FpSg>, acesso em 22/08/2013.

VOGLER, Alexandre. Atrocidades Maravilhosas: ação independente de arte no contexto público. In: *Arte & Ensaios* 8, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, ano VIII, número 8, pp 113-117, 2001. Disponível em formato PDF no endereço eletrônico http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_08, acesso em 21 set. 2011.

WEBSITE da artista Lygia Clark.
<http://www.lygiac Clark.org.br>

WHITE, Harrison C.; WHITE, Cynthia A. *Canvases and Careers*. Chicago: University of Chicago Press, 199