



O PÚBLICO E AS PROPOSTAS PARTICIPATIVAS: EXIGÊNCIAS E EXPERIÊNCIAS

Paula C. Luersen. UFSM

RESUMO: O texto tem como objetivo analisar trabalhos que fazem da ação e do envolvimento do público parte integrante do processo produtivo, conhecidos como proposições participativas ou colaborativas. Propõe-se investigar duas visões contrastantes sobre a relação obra/público promovida por esse tipo de arte: a primeira, baseada nos pressupostos de Rancière, considera obras participativas como impositivas, ao envolver o público em uma série de regras e exigências; a segunda afirma a participação como alternativa para a relação imediatista que o público mantém com as obras nas grandes exposições contemporâneas, podendo aproximá-lo da dimensão da experiência, segundo o conceito de Jorge Larrosa. O texto busca discutir, a partir de exemplos de propostas participativas, esses dois pontos de vista.

Palavras-chave: participação, público, processos colaborativos, experiência.

ABSTRACT: The text has as its objective the analysis of works of art that make the action and the involvement of the public a part of productive processes, known as participative or collaborative proposals. It is intended to investigate two contrasting views on the relation work/public promoted by this kind of art: the first, based on Rancière's assumptions, considers participative works imposing, since they involve the public in a set of rules and demands; the second establishes the participation as an alternative to the shallow relation the public keeps with works in big contemporary exhibits, it being able to approximate people to the dimension of the experience, according to Jorge Larrosa's concept. The text aims at discussing, from examples of participative proposals, both points of view.

Key words: participation, public, collaborative processes, experience.

Assumir o papel de público de arte é propor-se um exercício de percepção e imaginação que envolve constante aprendizado. Do olhar solitário à fruição coletiva, do silêncio à necessidade do diálogo, do distanciamento à imersão, o encontro com a obra de arte oferece ao público múltiplas possibilidades de experiência, mas um incessante retomar dos modos de ver, sentir, interagir. Nesse exercício constitui-se o público que, por sua vez, institui a obra. Como nas palavras de Fernando Pessoa, o público precisa buscar em cada obra um recomeço: "Procuro despir-me do que aprendi. Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram. E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos." (1980, p. 54)

A obra necessita do outro. Atualmente se reforça a consciência de que a obra de arte só passa a existir, de fato, na presença de um público. Mais do que a presença, hoje aumenta o número de propostas artísticas que exigem a ação e o envolvimento do público. As propostas chamadas participativas fazem da interferência do público um mecanismo de abertura para a construção conjunta da obra. A partir disso, o trabalho se modifica constantemente e objetivamente no decorrer de um processo que se define na medida em que vai sendo feito. Nesse sentido, cada vez mais se mostram válidas as palavras do escritor francês Jean-Cristophe Rouyoux que em um artigo para a Documenta de Kassel, afirmava “a participação do espectador como o principal legado da vanguarda dos anos 1960 e 1970.” (BRETT, 2005, p. 44) Vários autores comentam a reafirmação de práticas desse caráter a partir dos anos 90 (Borriaud, 1998; Bishop, 2006) e nos últimos 10 anos (Kester, 2006). De fato, muitos artistas contemporâneos vêm fazendo uso da estratégia de envolver diretamente o público, associando-a ao desenvolvimento das mais diversas intenções poéticas.

Esse texto tem por objetivo discutir a participação do ponto de vista do público, a partir de duas propostas participativas exemplares: *Coro de Queixas* dos artistas Oliver Kochta-Kalleinen e Tellervo Kalleinen¹ e *PORTA-POR-TER*, do artista Paulo Damé². O que significa para o público integrar essas obras no papel de participante? Uma dos pontos de vista de onde olhar para essas propostas seria o que as considera impositivas, ao tornarem o processo de instauração da obra dependente do público. Buscaremos, porém, perguntar-nos a que pode levar as exigências desse tipo de proposta: em meio ao contexto das grandes exposições contemporâneas, marcado pelo excesso, pela rapidez e imediatismo, não seriam as propostas participativas – com todas as suas exigências – uma possibilidade do público comprometer-se a ponto de vivenciar uma experiência?

Participação do público: escolhas e incertezas

Antes de analisar os exemplos, podemos começar a entender o que significa para o público colocar-se como participante imaginando sua reação ao ver-se convidado para integrar uma proposta artística, que tomará forma a partir da sua colaboração. Afinal, o que significa participar de uma obra? O convite à participação

prevê muitas possibilidades. Uma das formas de evidenciar a dificuldade de definição do participar é comparando-o ao contemplar. É fácil imaginar a cena do público de um museu contemplando uma obra. A contemplação está ligada a uma relação visual e a certa conduta e postura previsíveis – e continuamente reforçadas nos espaços de arte. Há sempre, claro, as variantes como o distanciamento, o tempo, a atenção, que unificam cada um dos momentos em que se contempla. Ainda assim, ao dizer que contemplo estou definindo uma ação e uma conduta em relação à obra perfeitamente imagináveis.

Porém, tentemos imaginar o público participando de uma obra. Pode-se conceber a cena já mencionada no sentido de completude imaginária da obra. Mas na contemporaneidade a participação se expande e se estende ainda há outras possibilidades, como a autoria compartilhada. Assim, embora contemplar um quadro de Rembrandt seja completamente diferente de contemplar uma assemblage de Picasso, um quadro de Pollock, eles envolvem uma relação mais próxima do que participar de uma proposição de Lygia Clark, de um happening de Kaprow ou de um ambiente de Tiravanija. Esses trabalhos envolvem diferentes ações e exigem atitudes do público que fogem ao posicionamento tradicional. Dessa forma, cada um pode possuir um referencial muito distante do que é participar de um trabalho de arte. Diferente de uma arte contemplativa que não guarda marcas ou vestígios visíveis da conduta e da passagem do público, nas propostas participativas as decisões e escolhas do público participante interferem diretamente no processo em obra. Aqueles que se dispõem a participar são incumbidos, então, de assumir parte da responsabilidade sobre o curso do processo. Em razão disso, muitas vezes as propostas participativas são vistas como uma arte impositiva. Rancière traduz muito bem essa visão. Para ele, nesse tipo de arte

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

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

seriam as regras do jogo mencionadas por Rancière? Analisemos as propostas participativas que servirão de referencial para as discussões propostas nesse texto: *Coro de Queixas* dos artistas Oliver Kochta-Kalleinen e Tellervo Kalleinen e *PORTA-POR-TER*, de Paulo Damé – a primeira como exemplo de uma participação coletiva, que engloba uma comunidade, e a segunda representando uma participação mais individualizada, que pouco a pouco aproxima um grupo.

O *Coro de Queixas* de Kochta e Kalleinen consiste em convocar a população de determinada localidade e formar um coral para cantar reclamações, na forma de canções, em pleno espaço urbano. A idéia surge da experiência dos artistas, que depois de morarem em diversos lugares do mundo passaram a perceber “o ato reclamar como uma prática universal, independente de local, de cultura, de sistema político”³. As queixas são vistas como uma forma de ligação entre as pessoas. Além disso, o projeto também partiu da palavra *valituskuoro* que significa “coro de reclamações” e é usada no finlandês para definir as reclamações coletivas. O processo é simples: os participantes integram-se à proposta a partir de um convite aberto nos jornais da cidade, quando é marcado um encontro em determinado local e data. Assim se inicia uma série de oficinas e encontros, onde se dá a construção do coro e da canção a ser entoada. O término do processo se dá em colaboração com músicos e regentes, com uma performance em que o coro canta suas reclamações em um espaço público da cidade – o que resulta na produção de um vídeo.

Já a mostra-troca *PORTA-POR-TER* do artista brasileiro Paulo Damé, se vale de uma forma diferente de envolvimento. A proposta do artista é criar situações de troca. O artista estabelece um ambiente para receber o público: posta no espaço de uma galeria um grande armário de madeira, onde exhibe uma série de pequenos objetos estranhos de diferentes formas, tamanhos e materiais, feitos manualmente. Os objetos ficam visíveis apenas pelas portas de vidro, nas prateleiras internas do armário. A participação do público rege o desenrolar da proposta, que se dá pela repetição de um procedimento: o participante escolhe um dos objetos de dentro do armário, levando-o consigo por um período determinado; em troca, deixa um objeto pessoal de valor para fazer parte da mostra durante o mesmo período. Na ocasião em que foi realizada, de agosto a setembro de 2008, em uma galeria na cidade de

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

Voltemos então à questão levantada por Rancière: se as propostas participativas são impositivas, envolvendo o público a partir de certas regras, quais seriam essas regras? A partir dos dois exemplos apresentados é possível reconhecer que nas propostas participativas a relação público/obra não se dá a partir de um produto, mas em nível de processo, e dela depende a construção objetiva da obra. O processo se define na medida em que vai sendo feito, e dessa forma, o público não pode prever totalmente os rumos do mesmo. Assim, a imprevisibilidade é uma primeira regra do jogo da participação e o público precisa aceitá-la ao engajar-se no trabalho. Outra regra que podemos identificar observando as obras elencadas durante esse trabalho, diz respeito ao tempo da obra. Propostas de caráter participativo envolvem um protocolo: freqüentar encontros para a construção de uma música e de um coral; conviver com um objeto desconhecido, escolhendo outro para se desfazer por determinado período. Para participar e contribuir com o desenrolar da proposta, o público precisa se adequar ao tempo próprio dessas proposições, imposto por cada uma delas.

E existe ainda uma terceira regra: as propostas que envolvem a participação e colaboração exigem que o público se exponha. Ao interferir objetivamente em um processo artístico, os participantes são obrigados a abandonar uma atitude subjetiva em relação à obra, expondo-se por meio de sua ação. Em algumas das proposições, o público precisa deixar para trás até mesmo o anonimato – ligado ao “grande público” nas grandes exposições – revelando seu nome, apelido ou outras informações, que ficam registradas de alguma forma no trabalho. Assim, participar é expor-se. É confessar reclamações e preocupações particulares, compartilhando-as com um grupo, para depois cantá-las em pleno espaço público; é deixar em

exposição, aos olhos de todos, um pertence considerado de valor, dividindo com o artista sua história e o porquê de sua importância.

Em vista desses aspectos, quando comparadas a uma arte que está diante do espectador, as propostas participativas se mostram, de fato, bastante exigentes em relação ao público. Mas da mesma maneira que tais exigências podem ser associadas a uma arte impositiva, queremos propor que elas também podem representar, sob outra perspectiva, uma abertura para a experiência. O jogo da participação, a partir desse ponto de vista, se coloca como possibilidade de um maior comprometimento do público que ao assumir a conduta participativa, e os riscos que lhe são próprios, mostra-se aberto a vivenciar uma experiência. Mas antes de analisarmos como isso se dá, cabe esclarecer o que consideramos, aqui, como experiência.

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

Para Jorge Larrosa (2002, p. 21) vivenciamos uma experiência quando a relação com algo que nos cerca nos mobiliza e nos marca, quando um acontecimento ou episódio destaca-se da vida corrente para tomar um sentido transformador. Na visão de Larrosa, pesquisador e professor espanhol, a experiência se molda na relação entre o conhecimento e a vida humana, na forma como o sujeito elabora o sentido ou sem-sentido do que lhe acontece. Da experiência provém um saber particular, singular e inseparável daquele que a vivencia. Sentir o que nos passa ao invés de saber do que se passa: eis a condição para vivenciarmos uma experiência. Para o autor, contudo, o sentir e o presenciar em que a experiência se baseia, vêm perdendo força e importância frente a um mundo atualmente organizado para que nada nos aconteça. A ênfase na informação que caracteriza a sociedade atual faz do sujeito alguém que precisa acompanhar o que acontece no mundo. No buscar incessante por informação, guiado pela constante insatisfação, o sujeito moderno torna-se incapaz de vivenciar. Como consequência, mantém uma relação superficial e imediata com aquilo que o cerca. Para Larrosa, essa perspectiva informacional conduz a um saber urgente, fabricado e manipulado pelos aparatos da informação e da opinião. Saber valorizado por uma sociedade que já não conhece a dimensão da experiência, pouco a pouco aniquilada

pela ênfase na informação. Informação e experiência são, assim, dimensões contrárias que moldam nossa forma de relação com o mundo.

Transpondo essa visão para o universo das artes, é possível encontrar correspondências entre o argumento de Larrosa e a relação entre obra e público que se estabelece no contexto atual das grandes exposições. Podemos identificar, por exemplo, a constante insatisfação característica do sujeito de informação, expressa na postura do público. Aracy Amaral, crítica de arte que acompanha diversas exposições pelo mundo faz a seguinte observação sobre o público:

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

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

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

Mas ainda que a ênfase na informação e em um saber informacional se converta em regra, a experiência e o saber de experiência persistem como exceção. Buscaremos demonstrar aqui que as propostas participativas, ao mesmo tempo em que podem ser vistas como impositivas, também podem aproximar o público da dimensão da experiência, ao exigirem uma postura marcada pelo comprometimento e pelo risco. As regras do jogo da participação podem ser vistas, a partir dessa perspectiva como aberturas para a possibilidade de experiência. Os trabalhos aqui apresentados – Coro de Queixas e PORTA-POR-TER apontam para uma forma de relação entre obra e público bastante diversa da estabelecida no contexto atual das grandes exposições, ainda que a primeira já tenha sido desenvolvida no contexto referido, mas fora do ritmo geral do evento.

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

Para Larrosa (2002, p. 19) uma das características da experiência é que ela tem sempre “uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. (...) A experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido.” Na fala sobre os coralistas de Teutônia, é possível perceber que a participação significou encarar o desconhecido e envolver-se em um processo do qual não se podia prever totalmente os rumos. Essa pode ser considerada uma primeira aproximação que as propostas

participativas promovem entre a dimensão da experiência e o público participante: ao tornar-se parte da proposta, ele precisa aceitar a imprevisibilidade, abandonar o lugar de conforto representado por um comportamento padrão nos espaços expositivos e abrigar a incerteza, o que pode ser considerado um primeiro passo na abertura à experiência. Porém, na fala do regente do coral é possível perceber que a experiência foi além do desafio de dispor-se a colaborar para um processo incerto:

Alguns nunca tinham ido à Bienal, outros nem tinham ouvido falar. Conheceram sobre arte, foram co-autores da obra, ampliaram sua capacidade de visão do mundo, deixaram preconceitos de lado e com muita coragem foram fiéis ao projeto e se divertiram muito. (informação verbal)⁴

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

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

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

Ainda que essa primeira fase tenha sido difícil, a partir dos encontros e ensaios, o grupo de fortaleceu. Depois da melodia e da letra prontas e da canção

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

Mas, ainda por conta de restrições impostas pelo governo, só poderiam assistir à apresentação, familiares e amigos dos coralistas. A partir disso, o artista Oliver Kochta-Kalleinem propôs-se a procurar um modo de burlar essa regra. Antes da apresentação ele criou um site para que as pessoas pudessem se cadastrar como amigos dos participantes, pela internet. Através do cadastro elas recebiam informações sobre os participantes, podendo simular um vínculo de amizade e assistir a apresentação. Finalmente, O *Coro de Queixas de Singapura* apresentou-se no dia 26 de janeiro de 2008, no prédio do Antigo Parlamento, zona colonial de Singapura (FIG. 44). A canção contava com algumas reclamações que faziam referência direta ao episódio da censura, entoadas pelo grupo de participantes: Por que o expressamente permitido é proibido? Por que precisamos de uma permissão para cantar nossas queixas? O posicionamento do público participante vem de encontro, portanto, a uma das constatações de Larrosa a respeito do sujeito de experiência:

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



Figura 1. Coral de Queixas de Singapura. Performance, Kochta e Kalleinen

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

Mas existem outras formas de exposição, mais sutis, que também envolvem um risco e abrem a possibilidade de que o público se coloque como um sujeito de experiência. A proposta *PORTA-POR-TER* solicita que o participante dedique às coisas que o cercam um olhar diferenciado do que normalmente emprega para relacionar-se com os objetos. A participação nessa proposta revelou-me quão interessante é envolver-se com um processo artístico na perspectiva de participante. O episódio ficou-me marcado por seu potencial transformador, mostrando como podem se modificar as idéias e conceitos que formamos sobre as coisas que nos cercam e sobre nós mesmos. Nessa proposta, somos convidados a eleger dentre todas as coisas que fazem parte de nossa vida um objeto que tenha um significado ímpar. Um objeto valioso, por alguma razão pessoal. Ao participar é preciso mobilizar-se, olhar em volta, exercer uma escolha: qual dos tantos objetos com os quais convivemos, possui um valor que transcende sua forma, seu uso, seu significado óbvio? Somos obrigados, então, a uma interrupção na nossa conduta automatizada, a um intervalo, que nos permita olhar para as coisas pelo filtro da emoção. Começa a revelar-se com isso a diferença entre o valor material e simbólico de cada objeto. Antes de serem coisas, nossos objetos são dispositivos que nos remetem a lembranças, acontecimentos, episódios ligados a nossa visão e opinião particular.

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



Figura 2. Pertences trocados pela participante Paula Luersen em PORTA-POR-TER

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

Invertendo a lógica do armário fechado, espaço de esconderijo, o artista produz um armário com portas de vidro, onde os objetos estão expostos e visíveis. Porém, ainda que se perca a característica inviolável do armário como lugar particular, os objetos que o habitam continuam a abrigar segredos. Eles possuem uma dimensão da qual a visão, simplesmente, não dá conta. Ao mesmo tempo em que os pertences incentivam a criação de significados e estórias para aqueles que assistem as trocas, não revelam ao olhar desavisado a narrativa particular que lhes confere valor. Junto a muitas outras coisas, nosso pertence passa a ocupar um espaço expositivo. Expositivo em dois sentidos: primeiramente, um espaço que expõe obras de arte, contudo, também um espaço que nos expõe. O objeto será visto por todos, ainda que não possam julgar os porquês de sua importância. Segue-se então um período de risco: como confiar em deixar um objeto de real valor para nós em um armário de uma instituição pública? Estará seguro? É preciso confiar no artista – que também nos confiou um de seus objetos – e na segurança do armário.

Enquanto nosso pertence repousa no armário, cercado de tantos outros objetos que vão e vem, convivemos com aquilo que nos foi confiado: um objeto estranho, no qual não é possível reconhecer qualquer utilidade ou uso. Um objeto artístico e estético. Até o momento da nova troca, ou destroca, quando nos deparamos com um armário que não é mais o mesmo, repleto de outros objetos, histórias e lembranças, onde ainda reside o objeto que trocamos, motivo de tanta preocupação. Recebemos de volta, então, o nosso pertence valioso, devolvendo o objeto do artista ao seu lugar original. Ali ele permanece, à espera de um outro participante, que lhe dará, novamente, outra função e outro sentido. Como afirma Larrosa:

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

Ao escolher um de nossos objetos para fazer parte de uma exposição de arte, somos convidados a olhar para todas as obras que ocupam os espaços expositivos a partir de outro olhar: em que reside o valor das coisas que vejo nos espaços de arte? O que cada objeto carrega daquele que o produziu? Ao mesmo tempo somos forçados a observar nosso objeto numa vitrine, elevado a posição de objeto de arte. E não o seria já antes? Ou muito mais do que isso, esse seria um resquício de nossa experiência. As propostas participativas podem, assim, abrir espaço para outro tipo de vivência, nos conduzindo a observar melhor, ver detalhadamente, parar para pensar, parar para olhar, olhar mais devagar, parar para sentir. Deixar-nos afetar. Afinal, se tais propostas são consideradas – e de fato, provam ser – bastante impositivas, é preciso que nos coloquemos na posição de experimentá-las. “O sujeito da experiência é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido.” (Ibid., p. 25)

Considerações finais:

As propostas participativas partem de processos abertos e em certa medida incertos, se oferecendo ao público somente se este dispuser de seu tempo e de sua vontade criativa para ativá-las. Diferente de outras obras, as propostas participativas

necessitam que o público interfira objetivamente, responda a um protocolo, exponha-se ao risco e comprometa-se com o desenvolvimento do processo, assumindo parte da responsabilidade sobre a obra. Isso pode ser lido como um aspecto impositivo dessas propostas, sendo que a obra não se oferece a outros tipos de relação antes que seja de fato instaurada pela ação dos participantes. Porém, isso deixa de soar negativo ao pensarmos no contexto das grandes exposições de arte contemporânea, que facilitam uma relação cada vez mais rápida do público com as obras.

Ao proporem um envolvimento em seu próprio tempo, essas obras mobilizam o público a respeitar outro ritmo: no caso do envolvimento individual, o ritmo do processo – já que a participação compreende a interlocução com o artista e trocas que transcorrem em seu próprio tempo; no caso das propostas que envolvem o coletivo, também o ritmo do outro – de um grupo que se relaciona e define a obra conjuntamente. Como demonstram os exemplos analisados, a participação pode de fato dar abertura a momentos únicos, memoráveis, que ficarão marcados nos participantes não apenas como uma contribuição para um processo artístico, mas como experiência de vida.

NOTAS

¹ Oliver Kochta-Kalleinen (Dresden, Alemanha, 1971) e Tellervo Kalleinen (Lohja, Finlândia, 1975) são artistas que trabalham em conjunto desenvolvendo performances, instalações e vídeos com abordagem colaborativa e participativa. Ambos vivem e trabalham em Helsinki. Em 2011 o Coro de Queixas chegou ao Brasil e foi desenvolvida em Teutônia/RS como parte da 8ª Bienal do Mercosul, e até esse ano esta já havia percorrido outras 28 cidades por vários países.

² Paulo Damé (Encruzilhada do Sul/RS, 1963) trabalha com cerâmica, escultura e instalações. Define-se como um artista que opera “pequenos deslocamentos no dia-a-dia das pessoas”. É professor de Escultura e Cerâmica na Universidade Federal de Pelotas.

³ Palestra de Oliver Kochta-Kalleinen proferida no curso de formação de mediadores da 8ª Bienal do Mercosul no Instituto Cultural Norte-Americano em julho de 2011.

⁴ Palestra de Lucas Brolese proferida em um dos encontros do evento “Pensando a Bienal com...” promovido pelo Santander Cultural em outubro de 2011.

REFERÊNCIAS

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

BRETT, Guy; MACIEL, Kátia [orgs] **Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FARIAS, Agnaldo. A arte e sua relação com espaço público. In: **Boletim Arte na Escola**, nº 16. Porto Alegre: Fundação lochpe, 1997. Disponível em: <http://www.artenaescola.org.br/pesquise_artigos_texto.php?id_m=8> Acessado em: 04 de maio de 2011.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, N. 19, Jan/Fev/Mar/Abr/2002, p. 20-28.

PESSOA, Fernando. **O Eu profundo e os outros eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Portugal: Orfeu Negro, 2010.

_____. **Entrevista – Jacques Rancière**. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/> Acessado em: 14 de novembro de 2011.

Paula C. Luersen

Mestre em arte contemporânea pela Universidade Federal de Santa Maria, a autora se insere na linha de pesquisa Arte e Cultura, tendo como principal interesse o estudo das relações entre arte contemporânea e público. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas, atualmente trabalha na coordenação do Quiosque da Cultura, espaço de arte localizado em Gravataí/RS.