



## **ARTE, TECNOLOGIA E PARTICIPAÇÃO. QUANDO INSTALAÇÕES INTERATIVAS POSSIBILITAM O SURGIMENTO DO *ESPECTADOR PERFORMER***

Fernanda de Oliveira Gomes. UFRJ

**RESUMO:** Este trabalho busca evidenciar o espectador que recebe a obra de arte ao mesmo tempo em que deixa a sua marca, tornando-se também espectador de si mesmo. Ao cercar instalações interativas que apresentam como característica principal a transformação do espectador em *espectador performer*, foi identificado um contexto marcado por diversas relações significativas dentro do âmbito artístico: a experiência estética no pólo da produção e da recepção, o aumento da visibilidade e exposição do espectador no mundo contemporâneo, a organização de sistemas de dispositivos por artistas e técnicos a partir da criação de situações experimentais e os novos sistemas de imagens que projetam o corpo do espectador enquanto imagem da obra.

**Palavras-chave:** Interação; Tecnologia; Espectador; Performance

**ABSTRACT:** This work aims at pointing out the spectator who receives the artistic work at the same time that leaves his mark, also becoming a spectator of himself. When we approach interactive installations that enable the transformation of the spectator in a *performer spectator*, we identify a context marked by many significant relationships inside the artistic sphere: the aesthetic experience in the production and reception center, the increase of the visibility and exposure of the spectator in the contemporary world, the organization of device systems by artists and technicians based on the creation of experimental situations and the new systems of images that project the body of the spectator as the image of the work.

**Key words:** Interaction; Technology; Spectator; Performance

### **Arte, tecnologia e o espectador performer no contemporâneo**

O contemporâneo é apontado por Foucault (2007) como a época do simultâneo, da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Ou seja, a época em que as fronteiras estão cada vez mais diluídas. Os limites difusos entre pesquisas artísticas e pesquisas tecnológicas fazem aparecer no contexto contemporâneo um território entrecruzado de complexas camadas que surgem principalmente a partir da sensibilidade da arte e da complexidade das tecnologias. Pensar as relações entre arte e vida na perspectiva do desenvolvimento

tecnológico e da criação, com aspectos sensíveis a partir da criatividade de artistas, técnicos e espectadores no século XXI, é um dos desafios da contemporaneidade.

Bourriaud (2006) afirma que a arte faz com que os artistas se conscientizem dos modos de produção e das relações humanas produzidas pelas técnicas de sua época. A arte torna estes modos de produção muito mais visíveis, possibilitando estender suas consequências na vida cotidiana. A tecnologia só interessa ao artista na medida em que pode colocar os possíveis efeitos em perspectiva. A função da arte é a de se apropriar dos hábitos de percepção e de comportamento induzidos pelo complexo técnico-industrial para transformá-los em possibilidades de vida. Ou seja, apropriar-se da técnica com o fim de criar novas maneiras de pensar, viver e de ver.

Produções artísticas e midiáticas explicitam cada vez mais um caráter experimental próprio da contemporaneidade. A dissolução atual dos limites entre diferentes espaços de representação (cinema, vídeo, galeria), está implicitamente relacionada com a dissolução de papéis (espectador, diretor, ator) e de posicionamentos (tela, palco, plateia). Por isso identificamos cada vez mais produções realizadas com os mais variados tipos de equipamentos, por indivíduos dos mais diversos perfis, em espaços que não foram previamente destinados para suas exposições. Outra constatação fundamental para delinear este trabalho é o processo de performatização crescente implicado na forma como os indivíduos se expressam em público. Decidiu-se então por um foco especial em produções que evidenciam esta configuração.

O recorte deste trabalho se volta para o formato artístico da instalação interativa, por se constituir como um espaço no qual o indivíduo é concebido por um viés relacional. Ou seja, pela ação de afetar e ser afetado pelos outros através da mediação dos dispositivos e materiais significantes. E dentro desse tipo de produção, identificamos um tipo específico de instalações interativas que apresentam características comuns como: formação de redes de criação e improvisação; criação de um sistema de dispositivos próprio, a partir do tipo de experiência que o artista quer propor para seus espectadores; configuração de ambientes de interlocução entre os espectadores; e a exibição das próprias imagens

dos espectadores, que podem ser alteradas a partir de seus comportamentos no ambiente de recepção.

Uma das perspectivas dessa pesquisa aponta que novas ligações criadas entre indivíduos na ordem do sensível se tornam bastante expressivas em instalações interativas que incitam o comportamento performático. Esse tipo de situação social acaba criando formas sensíveis articuladas pelos participantes implicados em seu processo. Estes participantes se constituem como singularidades cooperantes em rede, que não podem estar desconectadas.

Ao analisar o contemporâneo, percebemos a configuração de um momento histórico que evidencia as inúmeras pressões sobre os corpos e as subjetividades. O objetivo é sempre impressionar o outro que observa. Sendo assim, produções artísticas nas quais o espectador passa a ser o principal elemento a ser assistido são identificadas como recortes extremamente pertinentes dentro desse contexto. Dentro desse raciocínio, podemos identificar o surgimento desse novo tipo de espectador, o *espectador performer*, como o resultado de uma longa preparação para um novo papel na recepção artística. Ele agora se coloca como interface e como espectador de si próprio, ao mesmo tempo em que se conecta a outros espectadores. Situações performáticas na esfera da recepção são incitadas pelo confronto com as imagens e potencializadas pelos dispositivos tecnológicos.

A criação do termo *espectador performer* se dá a partir da investigação de processos de reposicionamentos e reconfigurações dos indivíduos nas esferas da recepção. A partir do momento em que o espectador aceita e se insere nas dinâmicas determinadas pelos dispositivos, ele se coloca como aquele que recebe uma obra, independente de como ele a preenche e de como ele a transforma. O acréscimo do termo *performer* representa esta segunda situação de recepção que passa a ser de certa forma ativa, pois no momento em que o indivíduo é estimulado a exteriorizar sua singularidade e é assistido por outros espectadores, ele passa a ser uma imagem especial dentro da obra, produzindo a sua diferença.

### **A partilha do sensível, a emancipação do espectador e suas invenções**

O termo *partilha do sensível* é utilizado por Jacques Rancière (2005) para evidenciar que a partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto

comum e, inversamente, a separação, a distribuição em partes específicas e exclusivas. Segundo o autor:

Pela noção de fábrica sensível pode-se entender primeiramente a constituição de um mundo sensível comum, uma habitação comum, pelo entrelaçamento de uma pluralidade de atividades comuns. Mas a ideia de uma partilha do sensível implica mais. Um mundo 'comum' não é nunca simplesmente o ethos, a estadia comum, que resulta da sedimentação de um determinado número de atos entrelaçados. É sempre a distribuição polêmica das maneiras de ser e das 'ocupações' num espaço de possíveis. A partir daí é que se pode colocar a questão entre o 'ordinário' do trabalho e a 'excepcionalidade' artística. (RANCIÉRE, 2005, p. 63)

Essa ideia do comum de Rancière aparece nas aberturas que surgem a partir das redistribuições dos lugares e temporalidades, de corpos que reivindicam ocupar outros espaços e ritmos diferentes que lhes eram assinalados. Novas figuras do sentir, do fazer e do pensar, assim como novas relações e novas formas de visibilidade desta rearticulação são demandadas e engendram novas formas de subjetivação, ou seja, de se construir e de se expor nos espaços.

Rancière (2005), coloca em questão as práticas estéticas, ou seja, as formas de visibilidade das práticas da arte, o lugar que ocupam e como se distinguem do comum. “As práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÉRE, 2005, p. 17). Segundo o autor, as artes podem ser percebidas e pensadas como formas de inscrição do sentido da comunidade, que “dança e canta sua própria unidade” (RANCIÉRE, 2005, p. 18). A instituição de um regime estético possibilita a identificação da arte no singular, permitindo a quebra de regras, hierarquias, gêneros e estilos. Ao mesmo tempo, este regime rompe a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer. Mesmo sendo difícil identificar limites, em meio a tantas práticas, ainda é necessário reconhecer a autonomia da arte e a especificidade de suas configurações.

Para Couchot (1997), quando o espectador é instalado no centro da obra, ele é convidado pelo artista a adotar uma atitude diferente diante dela. É o corpo inteiro do observador e não mais somente o seu olhar que se inscreve na obra, enquanto esta ganha em extensão. A significação da obra passa a depender da intervenção do espectador, a partir da confrontação dramática com uma situação perceptiva. É

aí que a obra se abre e o tempo de sua criação entra em sintonia com o tempo de sua socialização.

A partir dos anos 50, a arte passou a elaborar o conceito de obra a partir da situação que possibilitava para os espectadores. Era instituída assim uma nova tendência “que insiste mais sobre a produção do que sobre o produto e que tenta desconstruir o processo de criação a fim de tornar manifesta sua íntima e mutante estrutura, sua gramática” (COUCHOT, 2003, p. 103). A instalação se torna então um modo de apresentação artística muito praticada pela arte minimalista, pela pop art, pela arte conceitual e por outras tendências da época.

A diluição da distinção entre objeto e prática, produção e recepção, evidencia justamente uma fluidez e uma imprecisão das fronteiras entre as categorias artísticas, entre os campos da experiência e entre as posições da obra, do artista e do espectador. Essa indefinição implica principalmente a transformação do papel do espectador e a reivindicação da sua proximidade, de sua percepção corpórea e do tempo como uma vivência particular, a partir da duração de sua experiência.

A ideia hierárquica do ato artístico, mumificado no museu, foi questionada por Duchamp, que trouxe a proposta da antiarte, repotencializando o coeficiente criativo do indivíduo e dissolvendo os padrões estéticos. Foi fundada então uma ética que privilegiava a liberdade, a auto-invenção e o auto-desprendimento. Em suas intrigantes contravenções, Duchamp estava evidenciando de forma irônica que, assim como qualquer imagem tem caráter de signo por ser uma forma de representação, qualquer objeto também tem uma natureza sógnica ou quase-sógnica que lhe é própria, ditada por sua funcionalidade. Do mesmo modo que uma palavra muda de sentido quando deslocada de um contexto para o outro, também os objetos encontram a consumação de seus significados em seus usos, sempre contextuais. Duchamp então começou a colocar no museu partes de objetos encontrados na rua: roda de bicicleta, porta-garrafas, vaso sanitário, etc. O que passava a ser valorizado não era o procedimento técnico, mas o puro ato mental, uma atitude diferente em relação à realidade. Oiticica propôs uma espécie de superação desta ideia, levando o espectador a explorar a própria fonte da linguagem, ou melhor, recapturar a linguagem em sua fonte. Tirando da arte seu fim estético, o artista a liberou para se assumir como objeto de experiência, anunciando, inclusive, a diluição da autoria.

## A intensificação da arte relacional

Chegamos então a uma *filosofia do espontâneo* e aos modelos experimentais e participativos, que substituem a concepção racionalista da modernidade e as relações humanas submetidas ao autoritarismo. Aqui se origina a obra de arte que Bourriaud define como arte relacional. As obras já não têm como meta formar realidades imaginárias ou utópicas, mas sim constituir modos de existências ou modelos de ação dentro do real já existente. Portanto, o que se buscam são as interações humanas, seu contexto social e a obra em processo.

Nicolas Bourriaud (2006) afirma que o mundo da arte, como qualquer outro campo social, é essencialmente relacional na medida em que apresenta um sistema de posturas diferenciadas. A arte é um sistema altamente cooperativo e a densa rede de interconexões entre seus atores implica que tudo o que acontece é resultado contínuo dos papéis que vão se delineando. Segundo o autor, se a estrutura interna do mundo da arte desenha efetivamente um jogo limitado do possível, uma segunda ordem de relações externas produzem e legitimam a ordem das relações internas. A rede arte é porosa e são as relações estabelecidas com o conjunto dos campos de produção que determinam sua evolução.

Seria possível, segundo Bourriaud (2006, p. 30), escrever uma História da Arte a partir de uma trajetória de produções de relações com o mundo. Essa trajetória começaria com uma relação transcendental, na qual a proposta da arte era estabelecer modos de comunicação com o divino, funcionando como uma interface entre a sociedade humana e as forças invisíveis que a regem. Pouco a pouco a arte foi se desvencilhando desta ambição, para explorar as relações do humano com o mundo. Esta nova ordem relacional se desenvolveu a partir do Renascimento, que privilegiou a situação física do ser humano em seu universo graças a novas ferramentas visuais, como a perspectiva, o realismo anatômico e o *sfumato* de Leonardo da Vinci. De qualquer modo, a história da arte pode ser lida como a história dos sucessivos campos relacionais externos, substituídos por práticas surgidas da evolução interna dos mesmos campos: é a história da produção das relações no mundo, mediadas por uma série de objetos e práticas específicos.

Essa história parece ter adquirido hoje uma nova faceta: depois do domínio das relações entre Humanidade e Divindade, entre Humanidade e Mundo e entre Humanidade e Objeto, desde os anos 90 a prática artística se concentra na esfera das relações humanas. O artista então passa a se concentrar, cada vez mais claramente, nas relações que seu trabalho vai criar com seu público, ou na invenção de modelos sociais. A função da arte contemporânea deve passar pela invenção de linhas de fuga individuais ou coletivas, construções provisórias e nômades, através das quais o artista propõe situações que provocam seus espectadores. Uma obra cria no interior do seu modo de produção e no momento de sua exposição uma coletividade instantânea de *espectadores participantes*.

A arte, feita da mesma matéria que as trocas sociais, ocupa um lugar particular na produção coletiva. Uma obra de arte possui uma qualidade que a diferencia dos demais produtos da atividade humana: sua relativa transparência social. Quando bem sucedida, essa obra ultrapassa sua simples presença no espaço, pois se abre para o diálogo, para a discussão, para um processo temporal que se desenvolve no aqui e no agora, para essa forma de expressão humana que Marcel Duchamp chamava de coeficiente da arte. A partir das considerações de Bourriaud (2006), podemos dizer que efetivamente a obra de arte pode mostrar ou sugerir seu processo de fabricação e de produção, sua posição nesse jogo de trocas possíveis, o lugar e a função que estabelece, para quem ou o que se olha e os comportamentos criadores de artistas, técnicos e espectadores.

Atualmente a obra de arte que possibilita vivências pretende suscitar indivíduos ativos que atuem e interpretem de maneira autônoma. Nesse espaço relacional que gera a experiência artística continua existindo um indivíduo que faz ou propõe e outro que assiste e é aí que se deve perguntar em que deve consistir o olhar e de que maneira se pode intervir. O espectador de hoje é consciente de seu poder ativo e talvez por isso a provocação já não é um meio efetivo para tirar o indivíduo de sua passividade. A arte deve continuar em seu intento de criar novos espaços de sociabilidades que criem relações e modos de encontro, incitando o espectador a assumir o esforço que requer uma atitude ativa e comprometida. Só então, quando o espectador interiorizar o ato de olhar como parte de um todo que

inclui observar, analisar, selecionar, comparar e interpretar, alcançará o estado emancipado a que se refere Rancière (2005).

### **Experimentando com as instalações interativas**

Desde os anos 50, o desenvolvimento do cinema experimental e da arte contemporânea permitiu uma consolidação da arte da presença e de seus aspectos fenomenológicos. A partir dessa configuração, Philippe Dubois afirma que a instalação se apresenta como a obra contemporânea por excelência, com parâmetros que justificam uma série de tendências e práticas do seu tempo: maquinaria como maquinação, o gesto mais do que a imagem, o tempo real, o efêmero mais do que o eterno, o imaterial mais do que o objeto (DUBOIS, 2009, p.87).

Para Raymond Bellour, as instalações interativas e as forças que as animam, “podem parecer o efeito de um suposto estado de crise interno ao cinema, assim como das dificuldades próprias da arte contemporânea, da qual certamente são a parte mais viva” (BELLOUR, 2009, p. 95). Outro pensador contemporâneo que se lança nessa passagem da produção e recepção de imagens do cinema para a produção e recepção de imagens das instalações interativas é Jean-Louis Boissier. O autor chama a atenção para o fato de que o cinema interativo propicia uma libertação da variabilidade potencial dos parâmetros cinematográficos, englobando objetos programados, comportamentos e acontecimentos que podem ser trabalhados de maneiras bem diferentes da sucessão de imagens fixas (BOISSIER, 2009, p.118). O desafio para a interatividade é se infiltrar na substância do cinema, ou seja, no jogo entre as imagens que se constroem. Uma pista performativa então surge para assegurar o potencial interativo e tornar-se suporte do conjunto das ações possíveis sobre a imagem.

Boissier (2009) cria o termo “imagem-relação da interatividade”, que depende da modelização e da programação, diferentemente do termo “imagem-relação” criado por Deleuze, que diz mais respeito a uma relação mental do espectador com sua atividade de atualização virtual da imagem. A “imagem-relação da interatividade” colocada em circuito necessita, por sua vez, do ato do receptor, de sua apropriação, de sua singularidade performativa e de sua adequação às circunstâncias da

recepção. Boissier retoma então a análise feita por Deleuze das práticas de Hitchcock e faz o seu desdobramento: ao colocar em jogo a relação entre autor, filme e espectador, o diretor já estaria traçando o triângulo do dispositivo interativo. A proposta de se direcionar ao espectador é justamente a dinâmica da obra interativa, que não apenas maneja a liberdade do espectador, mas também o coloca em um jogo de solicitações, coerções e até mesmo de abandono, necessários ao funcionamento da obra e ao sucesso da sua recepção (BOISSIER, 2009, p. 139).

Segundo Philippe Dubois (2004), os artistas estão se afastando de uma ideia de obra isolada. As instalações contemporâneas são verdadeiras obras-exposições, que propõem conjuntos articulados, multiplicados, agenciados, organizados no espaço e no tempo. Esse caráter híbrido das obras contemporâneas se dá pelas confrontações que ultrapassam amplamente os limites territoriais de cada arte e pelo questionamento dos limites da própria arte. Nesse contexto a performance e a instalação podem ser comparadas ao teatro experimental e são colocadas como manifestações bem sucedidas no processo de exploração de novas relações com o espectador, que passa a ser solicitado de maneira cada vez mais diferenciada. A situação que surge a partir do confronto entre obra e espectador resulta em um deslocamento do foco de atenção. Isso acontece porque a estrutura da recepção que foi criada, apesar de ser controlada por dispositivos, permite uma abertura comportamental, a partir de movimentos improváveis por parte do espectador que se encontra performando.

As obras em situação fazem com que a atenção não se fixe no objeto em si, mas em sua própria situação, permitindo que o *espectador performer* se veja mais diretamente remetido à sua própria atividade perceptiva. Ao mobilizar o corpo inteiro na compreensão da imagem, as instalações se tornam o lugar em que conceito e percepto podem ser pensados e experimentados de múltiplas maneiras.

Lisette Lagnado (2001) chama a atenção para o conceito de *instauração*, no intuito de compreender essas novas manifestações da arte contemporânea. O conceito é articulado a partir dos termos performance e instalação, significando um híbrido destas categorias. A autora acrescenta que a *instauração* significa a incorporação de uma “fagulha de vida” na obra de arte. A *instauração* remonta às práticas dos anos 70 de interação entre público e obra. Seu enfoque está no outro, e

não no artista, como explica a autora, “o artista, sem abdicar do tom confessional que vem marcando os anos 90, vem deslocando o foco de seu próprio corpo para corpos alheios” (LAGNADO, 2001, p. 372). O conceito de *instauração* é, segundo a autora, um dos aspectos fundamentais da arte contemporânea atual e futura. A *instauração* traz e guarda dois momentos: um dinâmico e um estático. O princípio de *instauração* supera a característica efêmera da performance, deixando resíduos e avançando no sentido de perpetuar a memória de uma ação, o que lhe tira o caráter de ser somente uma instalação fixa.

A principal característica da performance que parece ter sido apropriada pelas instalações interativas é que ela é o lugar do reencontro permanente. Segundo Fernando Salis (2009), a relação entre corpo e imagem nas obras contemporâneas representa uma continuidade do encontro da arte da performance com a arte do vídeo. A afirmação da performance como arte se dá na mesma medida em que se afirmam todos os movimentos da arte experimental ou da arte de sistemas. O autor aponta a performance como uma das respostas mais vigorosas à necessidade de se repensar os modos de existir e as territorialidades na contemporaneidade. A performance se apresenta como a obra mais indicada para artistas que privilegiam o processo, a ação, o corpo e a apresentação, no lugar da representação.

### **Dialogando empiricamente – *Não sei ser rótulo***

Durante este processo de pesquisa foi realizada a instalação interativa *Não sei ser rótulo* (2009), instalada em dois espaços totalmente distintos entre si: a galeria do Museu de Artes e Ofícios de Belo Horizonte, já preparada para receber este tipo de obra e a Praça da Estação também em Belo Horizonte, lugar de múltiplas dinâmicas e usos sociais. Ao analisar as etapas de produção desta obra, constatamos um trabalho significativo de organização dos elementos que fazem parte de seu sistema dispositivo que inclui: a construção de um ambiente a partir da determinação de um percurso específico; a criação de um circuito fechado de vídeo com uma câmera posicionada no espaço interno e uma tela de televisão no espaço externo; e a programação de um sistema de rastreamento da presença do

espectador composto por duas *web cams* que se transformam em sensores de presença, possibilitando mudanças na projeção das imagens no interior do ambiente interativo.

O principal objetivo foi transformar a obra em um espaço propício para trocas coletivas. Após a observação da sua experimentação pelos visitantes da galeria e pelos transeuntes da rua, pudemos verificar como este objetivo foi alcançado de uma maneira muito mais significativa pelo segundo público. Torna-se então necessário compreender porque este público, não acostumado com a recepção de obras artísticas, acabou apresentando uma relação mais significativa com a instalação, transformando-a efetivamente em um espaço de sociabilidade.

Para De Certeau (2009), a cidade está sempre nessa condição transitória, produzindo uma consciência de performance contínua do lugar. O ato de mover-se pela cidade já cria uma sensação de experiência social transitória. O espaço, como o lugar praticado, admite a imprevisibilidade. De Certeau destaca o cotidiano como permanentemente inventado para permitir o fluxo da vida e aberto à criatividade. O autor sugere que o andar define o espaço de enunciação, evocando uma coleção inumerável de singularidades próprias da cidade, onde caminhos entrecruzados dão sua forma aos lugares.

O indivíduo que está em relação no cotidiano é produzido no ato de afetar e de ser afetado pelo outro através de materiais significantes, com os quais lida diariamente. Ele está constantemente suscetível ao acontecimento e ao imprevisível. Como espaço de dimensões objetivas e subjetivas, o cotidiano é lugar da constituição dos laços e da sociabilidade, tornando-se palco de uma teatralidade com cenas, atores e enredos que se repetem e se renovam. Ou seja, o cotidiano é um contínuo cruzamento entre comportamentos restaurados e espaços liminares.

Voltando à análise de *Não sei ser rótulo*, percebemos um processo significativo de estabelecimento de relações entre público e obra enquanto acontecia a sua exposição interventiva na Praça da Estação, dentro de uma grande caixa colorida de 7 metros de largura, 6 metros de comprimento e 2 metros de altura. Nesse processo, o primeiro momento era justamente a constatação de que aquele espaço público estava diferente do habitual. Após a constatação de que seu cenário

cotidiano havia sido transformado, muitos transeuntes se viam curiosos com relação àquela grande caixa instalada no meio do seu caminho para a casa, para a escola, o trabalho, etc. Aqueles que se aventuravam a entrar, deparavam-se com uma passarela, identificada por um tapete vermelho e com a projeção em tamanho natural de uma plateia entediada. Assim que começava a caminhar pelo tapete vermelho, o transeunte, que nesse momento já se transformava em um *espectador performer*, provocava uma reação na imagem da plateia, que começava a aplaudi-lo de forma cada vez mais eufórica, estimulada por seus movimentos.

Ao sair do ambiente interno caixa, o *espectador performer* passava por uma nova surpresa. Outros espectadores, desta vez pessoas que estavam passando e que se deparavam com a televisão do lado de fora da caixa exibindo seus movimentos, estavam efetivamente assistindo este espectador que se tornava cada vez mais um *performer*.

Foi possível observar durante o processo de recepção da obra dois tipos de mudanças principais nos comportamentos dos *espectadores performers*: no momento em que a imagem se alterava quando começavam a caminhar pelo tapete vermelho e no momento em que saíam da caixa, deparando-se com as pessoas que os assistiam. No caso desta instalação, eles se sentiam observados por duas plateias: a plateia formada pelas pessoas projetadas, que os estimulavam do lado de dentro e a plateia formada pelos espectadores que os observavam do lado de fora. Muitos deles, após descobrirem que estavam sendo assistidos pelos outros, entravam de novo na caixa, exibindo-se conscientemente e intensificando seus atos performáticos. A intenção era clara: impressionar essa plateia real, que por alguns segundos monitorava os movimentos de quem estava desfilando dentro da caixa.

Durante os dias em que esteve exposta na Praça da Estação, a instalação provocou algumas séries de reações, agrupadas de acordo com o envolvimento dos seus *espectadores performers*. O primeiro grupo era composto por aqueles que se intimidavam com a situação, caminhando quase sem parar, apenas observando a projeção da plateia eufórica. O segundo grupo já apresentava *espectadores performers* que interagiam ainda de forma tímida com a plateia, geralmente acenando para as pessoas projetadas. Entre os que se encaixavam no terceiro grupo, foi identificado um comportamento mimético, ou seja, eles passavam a

aplaudir aqueles que os aplaudiam. O quarto grupo já apresentava comportamentos mais expressivos: alguns desfilavam de forma caricata, como se realmente estivessem participando de um desfile, outros pulavam e gritavam de forma bastante entusiasmada, e ainda teve o caso de um *espectador performer* que abaixou as calças para a plateia projetada. É importante dizer que em algumas situações, aqueles que em um primeiro momento se intimidaram com a situação, após saírem da caixa e se depararem com as pessoas que os assistiam, retornavam e aprimoravam suas performances. Ou então, por estarem mais familiarizados com o sistema dispositivo, decidiam aprimorar sua interação com a obra. Essa é inclusive uma das características desse tipo de interação comportamental com obras artísticas, a partir da criação de sistemas dispositivos: os *espectadores performers* se vêem em um processo de exploração desses sistemas, entrando efetivamente em relação com eles, entendendo seus funcionamentos e intensificando seus gestos expressivos após aceitarem de uma forma mais entusiasmada a proposta do artista que ofereceu esse tipo de experiência.

### **A intenção do artista e a interação dos espectadores**

Na visão de Hélio Oiticica (1986), o artista, menos que aquele que cria, é quem propõe, motiva e orienta a criação. O artista não é mais o que assina a obra, mas o que desencadeia experiências coletivas. Oiticica não se classificava como um artista plástico, mas como um inventor, como aquele que despertava em seu *participador* o estado de invenção. Os famosos *Parangolés*, que surgiram após o envolvimento de Oiticica com o samba e com os desfiles de carnaval explicitam bem as intenções do artista. O fenômeno da transformação de pessoas comuns em personagens fantásticos durante instantes mágicos parece ter despertado no artista um interesse pela transformação do papel do espectador na recepção da obra artística. A partir daí, Oiticica pensou em uma obra que só poderia existir plenamente se fosse experimentada corporalmente pelo espectador. O artista desenvolveu um tipo de estrutura que dependia da ação. As capas, bandeiras e estandartes que faziam parte da coleção de *Parangolés* possuíam detalhes, palavras, fotos e outros materiais que só poderiam ser revelados a partir da dança improvisada do espectador, que descobria a obra ao mesmo tempo em que a revelava para os outros espectadores que o assistiam.

Ao vestir um *Parangolé*, o espectador, que começou a ser chamado de *participador* por Oiticica, para caracterizá-lo como parte da obra (MACIEL, 2008), ultrapassou distâncias que há séculos o separava da obra artística. Oiticica (1986) dizia que se tratava de uma incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. O artista dava ao espectador a chance de deixar de ser o público que ficava de fora, para o *participador* que, de dentro da obra, passava a ter uma atividade criadora. Segundo Oiticica, só o ato do *participador* teria a capacidade de revelar a totalidade expressiva da sua estrutura. E, assim como no samba, a obra teria o poder de convocar uma participação improvisada.

Na dinâmica artística proposta por Oiticica, o próprio conceito tradicional de exposição desapareceu, pois o que passou a interessar foi a criação de espaços livres para a invenção do *participador*. O objetivo passou a ser fazer com que o espectador tradicional saísse de seu espaço habitual na recepção da obra artística, dando a ele a possibilidade de experimentar a criação e de descobrir pela participação. Avançando nas considerações sobre esta obra de Oiticica, podemos dizer que o *Parangolé* é o dispositivo que permite uma relação contínua entre a intenção do artista e a improvisação do *participador*.

A intenção do artista é colocada por Jean-Louis Boissier (2009) como algo inerente ao processo semiótico, que não pode ser confundida com a significação da obra. A interatividade é tecnicamente trabalhada a partir do objetivo do autor em estabelecer um jogo com o *espectador performer*, solicitando-o de maneira cada vez mais diferenciada. A “obra aberta por excelência” foi descrita por Anne-Marie Duguet (2009) como constantemente atualizável e variável, oferecendo-se a uma infinidade de interpretações e sem nunca poder ser um produto acabado. E Umberto Eco (1988) aponta a instauração de um novo tipo de relação entre artista e público, a partir dessa poética da obra em movimento, levantando problemas práticos que surgem com a criação de situações comunicativas e de um novo diálogo entre contemplação e uso. Nesse processo, o importante é a relação de presença, com seus desdobramentos perceptivos, interpretativos e participativos e não uma relação de representação. O papel do criador, segundo Umberto Eco, seria o de organizar uma dialética entre a ordem e a desordem, entre a previsibilidade e a imprevisibilidade, entre forma e abertura.

## Considerações finais

A pedagogia dos dispositivos de hoje se difere daquela pedagogia típica da modernidade, que ensinava os espectadores como reagir às imagens, como se comportar e seguir uma disciplina no ambiente da recepção, tendo o cinema como modelo. De acordo com Ivana Bentes (2006), atualmente somos constantemente solicitados como *performers* ou atores. Há uma necessidade explícita de observar e cuidar de nossas atuações em sociedade, viver identidades, experimentar possibilidades performáticas. Lembrando que no mundo contemporâneo, o que se evidencia é a performance, ou seja, os meios ajudam à construção de subjetividades e explicitam a imagem como construto “(...) onde somos ‘imagens entre imagens’ se construindo, experimentando o mundo de muitos lugares, tornados interfaces, mediadores ou ainda figuras de controle” (BENTES, 2006, p. 101).

Em uma perspectiva relacional, as interações que se dão por meio de dispositivos são vistas como processos de influências mútuas que os participantes exercem uns sobre os outros na troca comunicativa e também como o “lugar em que se exerce esse jogo de ações e reações” (MAINGUENEAU, 2004, p. 281). A interlocução, por sua vez, é retomada aqui para evidenciar como os parceiros se acham mutuamente implicados nas produções artísticas e midiáticas. É um círculo contido no relacional. Processos interativos vão ao encontro do jogo de reconhecimento recíproco do cotidiano e à produção de interpretações, construção de modelos mentais, paradigmas, perspectivas, crenças e pontos de vistas constituídos de elementos cognitivos.

O que podemos observar é que a necessidade de outros interlocutores é própria da contemporaneidade, que assiste ao surgimento de novas formas de sociabilidade criadas por dispositivos técnicos, assim como a uma socialização do mundo sensorial e do aparelho perceptivo dentro de um fenômeno de excesso de presença. É a consciência da presença do outro e a sensação constante de que estamos sendo observados que faz com que nossos comportamentos sejam alterados. A partir do momento em que o sujeito é pensado em suas multiplicidades, observa-se uma espécie de simulação da espontaneidade, dentro do processo de ser, ver e ser visto, ajudando a construir identidades.

## REFERÊNCIAS

- BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens: Foto, Cinema, Vídeo*. Campinas: Papirus Editora, 1997.
- \_\_\_\_\_. *De um outro cinema*. In: MACIEL, Kátia (org). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- BENTES, Ivana. *Mídia-arte ou as estéticas da comunicação e seus modelos teóricos*. In:
- BRUNO, Fernanda e FATORELLI, Antônio. *Limiares da imagem: Tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- BOISSIER, Jean-Louis. *A Imagem Relação*. In: MACIEL, Kátia (org). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real*. In: DOMINGUES, Diana (org), *A arte no século XXI – A humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- DE CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- DUBOIS, Philippe. *Máquinas de imagens: uma questão de linha geral*. In: DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- DUGUET, Anne-Marie. *Dispositivos*. In: MACIEL, Kátia (org). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.
- LAGNADO, Lisette. *A instauração: um conceito entre instalação e performance*. In:
- BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- MACIEL, Kátia. *O cinema tem que virar instrumento: as experiências quase-cinemas de Hélio Oiticica e Neville de Almeida*. In: MACIEL, Kátia (org). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortw, 2001.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SALIS, Fernando. *Cinema (ao) vivo: a imagen-performance*. In: MACIEL, Kátia (org). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

**Fernanda de Oliveira Gomes**

Fernanda de Oliveira Gomes é doutoranda no Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ. Também é artista, tendo como principal foco a realização de instalações artísticas. Atualmente é professora substituta da Escola de Belas Artes da UFRJ.