

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

MARIA CAROLINA SOARES CUQUETTO

***SOLVITE CORPORE ET COAGULATE SPIRITUM:*
Modos de (des)apego ao *site* e participação em Stephan Doitschinoff**

**VITÓRIA
2015**

MARIA CAROLINA SOARES CUQUETTO

SOLVITE CORPORE ET COAGULATE SPIRITUM:
Modos de (des)apego ao *site* e participação em Stephan Doitschinoff

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

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Angela Maria Grando Bezerra.

VITÓRIA
2015

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

Cuquetto, Maria Carolina Soares, 1980-
C974s Solvite corpore et coagulate spiritum : modos de (des)apego
ao site e participação em Stephan Doitschinoff / Maria Carolina
Soares Cuquetto. – 2015.
121 f. : il.

Orientador: Angela Maria Grandó Bezerra.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Doitschinoff, Stephan, 1977-. 2. Arte contemporânea - Séc.
XXI. 3. Espaço (Arte). 4. Espaços públicos – Arte. 5. Participação.
I. Grandó, Ângela. II. Universidade Federal do Espírito Santo.
Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

MARIA CAROLINA SOARES CUQUETTO

SOLVITE CORPORE ET COAGULATE SPIRITUM:
Modos de (des)apego ao *site* e participação em Stephan Doitschinoff

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

Aprovada em _____ de 2015

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Angela Maria Grandó Bezerra
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof.^a Dr.^a Leila Aparecida Domingues Machado
Universidade Federal do Espírito Santo

Rosa dos ventos sobre os joelhos
Arco de cores coração negro

Lia Paris, *Três Planetas*.



RESUMO

Stephan Doitschinoff compõe narrativas visuais através de signos religiosos e políticos, representações de plantas enteógenas e anagramas que ora indicam fragmentos litúrgicos, ora inscrições alquímicas. Trabalha com a ressignificação de ícones e símbolos para provocar uma reflexão sobre o controle exercido por instituições e ideologias dominantes. Suas proposições artísticas avançam para além da tela e experimentam relações com o espaço e com o espectador para sugerir novas maneiras de olhar o mundo. A partir das reflexões teóricas de Miwon Kwon, Claire Bishop e Nicolas Bourriaud discutimos os nexos entre a especificidade do *site* e as possibilidades de participação nos trabalhos de Doitschinoff em que verificamos pontos de convergência entre esses eixos, a saber: *Temporal* (2008), *Novo Asceticismo* (2009), *Brilho do Sol* (2011) e *Cras do Micélio* (2013).

Palavras-chave: Stephan Doitschinoff. *Site-specific*. Participação.

ABSTRACT

Stephan Doitschinoff composes visual narratives through religious and political signs, representations of entheogenic plants and anagrams that now indicate liturgical fragments sometimes alchemical inscriptions. He works reframing icons and symbols to trigger a reflection about the control exercised by dominant institutions and ideologies. His artistic propositions advance beyond the frame and experience relations with the site and the viewer to suggest new ways to look at the world. The theoretical reflections of Miwon Kwon, Claire Bishop and Nicolas Bourriaud, lead our discussions about the links between the specificities of the site and the possibilities of participation presented to us in Doitschinoff's works: *Temporal* (2008), *Novo Asceticismo* (2009), *Brilho do Sol* (2011) and *Cras do Micélio* (2013).

Keywords: Stephan Doitschinoff. Site-specific. Participation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. <i>O Jejum de São Astraates</i> , Stephan Doitschinoff, 2009.....	22
Figura 2. <i>O Jejum de São Astraates</i> (detalhe), Stephan Doitschinoff, 2009.....	22
Figura 3. <i>Novo Asceticismo</i> (detalhe), Stephan Doitschinoff, 2009.....	23
Figura 4. <i>O Homem Apropriado</i> , Stephan Doitschinoff, 2008.....	24
Figura 5. <i>A Estrela</i> , Stephan Doitschinoff, 2010.....	25
Figura 6. <i>Babel</i> , Stephan Doitschinoff, 2010.....	27
Figura 7. <i>Babel</i> (detalhe), Stephan Doitschinoff, 2010.....	27
Figura 8. <i>Agricultura Celeste</i> , Stephan Doitschinoff, 2010.....	28
Figura 9. <i>Agricultura Celeste</i> (detalhe), Stephan Doitschinoff, 2010.....	29
Figura 10. Doitschinoff no interior de uma residência em Lençóis.....	35
Figura 11. <i>Judith</i> , Stephan Doitschinoff, 2007.....	36
Figura 12. <i>Garimpo de Corda</i> , Stephan Doitschinoff, 2007.....	37
Figura 13. <i>Casa de Terezinha e Arlei</i> , Stephan Doitschinoff, 2007.....	38
Figura 14. <i>Casa de Terezinha e Arlei</i> , Stephan Doitschinoff, 2007.....	39
Figura 15. <i>As 7 Dispensações</i> , Stephan Doitschinoff, 2007.....	40
Figura 16. Capela de Santa Luzia, Stephan Doitschinoff, 2008.....	41
Figura 17. Capela de Santa Luzia, Stephan Doitschinoff, 2008.....	42
Figura 18. Cruzeiro do Barro Branco, Stephan Doitschinoff, 2007.....	43
Figura 19. <i>Casa de Seu Tonho</i> , Stephan Doitschinoff, 2008.....	44
Figura 20. Oratório, Stephan Doitschinoff, 2008.....	45
Figura 21. <i>Casa de Samuel</i> , Stephan Doitschinoff, 2007.....	46

Figura 22. <i>Antes</i> , Stephan Doitschinoff, 2007.....	47
Figura 23. <i>Casa da Dona Dezinha</i> , Stephan Doitschinoff, 2008.....	49
Figura 24. <i>Novo Asceticismo</i> , Stephan Doitschinoff, 2009.....	63
Figura 25. <i>Novo Asceticismo</i> (detalhe), Stephan Doitschinoff, 2009.....	65
Figura 26. <i>A Lei do Ventre Livre</i> , Stephan Doitschinoff, 2010.....	66
Figura 27. <i>Brilho do Sol</i> , Stephan Doitschinoff, 2011.....	68
Figura 28. <i>Brilho do Sol</i> , Stephan Doitschinoff, 2011.....	69
Figura 29. <i>Brilho do Sol</i> , Stephan Doitschinoff, 2011.....	70
Figura 30. <i>Brilho do Sol</i> , Stephan Doitschinoff, 2011.....	71
Figura 31. <i>Brilho do Sol</i> , Stephan Doitschinoff, 2011.....	72
Figura 32. <i>Brilho do Sol</i> , Stephan Doitschinoff, 2011.....	73
Figura 33. <i>Cras do Micélio</i> , Stephan Doitschinoff, 2013.....	98
Figura 34. <i>Cras do Micélio</i> , Stephan Doitschinoff, 2013.....	99
Figura 35. <i>Cras do Micélio</i> , Stephan Doitschinoff, 2013.....	99

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Murais realizados em <i>Temporal</i>	48
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 C'ALMA	17
1.2 Tramas simbólicas	20
2 CAPUT CORVI	31
2.1 Temporal	33
2.2 Formas de (des)apego ao site	50
2.3 Novo Asceticismo	63
3 SOLVITE CORPORE ET COAGULATE SPIRITUM	67
3.1 Brilho do Sol	67
3.2 Estética Relacional	74
3.4 Cras do Micélio	97
3.5 Antagonismo relacional	107
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
6 REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO

Através de uma trama de signos religiosos e políticos, representações de plantas enteógenas e anagramas que ora indicam fragmentos litúrgicos, ora inscrições alquímicas, Stephan Doitschinoff compõe narrativas visuais repletas de sentido. Doitschinoff trabalha com a justaposição de ícones e símbolos para dar-lhes novos significados e provocar uma reflexão crítica sobre o controle cultural e social exercido por instituições e ideias dominantes. Suas proposições artísticas avançam para além da tela e experimentam relações com o espaço e com o espectador para discutir novas possibilidades de mundo.

Localizamos o trabalho de Doitschinoff dentro das tendências contemporâneas de expansão da atuação do artista para propostas que lidam com a especificidade do *site*, entendido como espaço físico ou localidade discursiva, onde o público tende a ser incluído como sujeito participante. De acordo com as observações de Nicolas Bourriaud sobre essa ampliação de possibilidades nas práticas artísticas, verificamos que se a “arte tinha que preparar ou anunciar um mundo futuro: hoje modela universos possíveis”¹. Assim, um ponto de partida para analisarmos as transformações da arte e sua liberdade frente às categorias tradicionais da pintura e escultura está relacionado às experiências que buscam aproximar arte e vida, arte e política, arte e cotidiano, como as abordadas por Bourriaud em sua *Estética Relacional* (1998).

Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda* (1974), reflete sobre a atuação das vanguardas históricas e seus ataques à instituição arte até então sustentada conforme o esteticismo burguês da segunda metade do século XIX. De acordo com Bürger, as primeiras manifestações de intenção de reconciliação entre arte e vida foram efetuadas pelas vanguardas históricas que contestaram a especialização da arte como esfera apartada do todo social e negaram a sua separação em relação à práxis vital.

Entretanto, apesar das ações políticas das vanguardas conhecerem impasses que resultaram em crises, seus efeitos no plano artístico ao neutralizarem a idealização de um estilo ou forma artística em um determinado período, colocaram à disposição dos artistas uma

¹ “*El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro: hoy modela universos posibles.*” (BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 11)

pluralidade de procedimentos. Hoje, a condição heterogênea da arte e do artista, desobrigada de uma visão universal ou da ideia de progresso, parece enfatizar que “não foi a modernidade que morreu, mas sua versão idealista e teleológica”².

A retomada da intenção vanguardista de aproximação entre arte e vida e o surgimento de propostas que não pretendiam ser exibidas apenas dentro de museus e galerias ou durar para sempre, a partir da década de 1960, tornaram a definição do campo da arte como autônomo em relação a outras disciplinas uma questão problemática na contemporaneidade, de acordo com Canclini (2012).

As experiências artísticas levadas para fora dos espaços institucionalizados provocaram uma revisão ou desvelamento das propostas anteriores que se pretendiam transgressoras. Como resultado, reduziram o hermetismo das vanguardas históricas que por sua vez já haviam sido cooptadas pela instituição. O corpo do artista passou a ser explorado, as noções de gosto experimentadas até o limite e as propostas tornaram-se múltiplas e desvincularam-se de uma visão universalizante de mundo (CANCLINI, 2012). Como consequência, essas transformações tornaram possíveis as práticas *site-specific* que se voltam para o espaço e para os indivíduos que o ocupam, incorporando-os à obra, com a intenção de ampliar os sentidos de valor desses em uma determinada experiência artística.

Para discutirmos as propostas *site-specific* que se alinham a essa tendência, devemos considerar que as interações do artista com o *site* ou com um grupo social não são fechadas, mas, ao contrário, estabelecem diálogos com outras disciplinas. No trabalho de Stephan Doitschinoff encontramos modos de articulação do *site* e de participação do espectador que tangenciam possibilidades distintas e trazem como resultado, obras híbridas que estão de acordo com a perspectiva pessoal e à linguagem deste artista, alinhadas às propostas que aproximam entre arte e vida, ampliadas durante a década de 1960.

Dentre as possibilidades de investigação encontradas na produção de Doitschinoff, concentramos esta pesquisa nas relações que sua obra estabelece com o *site*, habitado ou não, e as modalidades de participação que apresenta. Portanto, nesta dissertação discutiremos os projetos nos quais notamos a convergência desses aspectos, a saber: *Temporal* (2008), *Novo Asceticismo* (2009), *Brilho do Sol* (2011) e *Cras do Micélio* (2013).

² “No es la modernidad la que murió, sino su versión idealista y teleológica.” (BOURRIAUD, 2008. p. 11)

A partir de uma revisão teórica sobre esses temas e de uma reflexão sobre obras de outros artistas, que também optaram por construir relações com o espaço (*site*) para produzir vivências e novos modos de existência, pensaremos quais potências e traduções são despertadas na atuação de Stephan Doitschinoff.

Com a intensificação de propostas *site-specific*, o termo passou a ser utilizado para definir uma categoria ou gênero artístico com a intenção de atribuir a esses trabalhos uma espécie de qualidade crítica (KWON, 2004). Dessa forma, Miwon Kwon propõe repensarmos as abordagens que acabam por separar arte e vida ou que reafirmam a distância entre artista e espectador quando na verdade pretendem realizar o contrário. Em *One Place After Another* (2004), Kwon discute as transformações da arte *site-specific* desde a escultura minimalista e sua relação fenomenológica com o espaço até as práticas *site-oriented* que projetam localidades discursivas. Suas reflexões nos auxiliaram na compreensão dos modos de (des)apego ao *site* que Stephan Doitschinoff estabelece tanto fora, quanto no interior dos espaços institucionalizados.

Claire Bishop, em especial em *Artificial Hells* (2012), direcionou as nossas considerações sobre as modalidades de participação do espectador que se apresentam nas propostas de Doitschinoff. Através de uma retomada dos processos históricos que ampliaram ou limitaram a participação, Bishop propõe uma discussão sobre a relevância, bem como as questões éticas e estéticas que se colocam em proposições desse tipo. A partir de suas reflexões, discutiremos os níveis de autonomia assumidos pelo espectador nas *performances* e eventos realizados por Doitschinoff que contam com a adesão do público para se concretizarem.

Ainda sob a perspectiva da participação, utilizamos as discussões propostas por Nicolas Bourriaud em *Estética Relacional* (2008) para pensarmos os trabalhos realizados a partir da década de 1990 que têm como objetivo a criação de relações sociais. Utilizamos suas proposições para verificarmos a pertinência das interações sociais que surgem nas obras de Stephan Doitschnoff.

As publicações Calma (2008) e *Cras* (2012) nortearam a compreensão da trajetória pessoal e artística de Doitschnoff, bem como os nexos estabelecidos entre seus projetos. Nestas publicações encontramos textos biográficos, entrevistas, revisões críticas e o registro de obras realizadas entre 2008 e 2012. A primeira publicação se concentra no processo de produção de *Temporal*, enquanto a segunda diz respeito aos desdobramentos das investigações do artista em seus trabalhos posteriores.

No capítulo 1, *C’alma*, apresentaremos o cenário no qual a obra de Doitschinoff está inserida e as principais questões que moldaram seu repertório imaginário. Analisaremos alguns aspectos de sua linguagem visual com a intenção de proporcionar um olhar mais amplo sobre seu trabalho, mas sem necessariamente decodificar cada um dos signos que utiliza.

No capítulo 2, *Caput Corvi*, verificaremos as especificidades do *site* e as relações entre artista e comunidade a partir do projeto *Temporal* realizado no município de Lençóis entre 2005 e 2008, no interior da Bahia. As investigações sobre o sincretismo religioso e o confronto de crenças surgidos em *Temporal* direcionaram as nossas discussões, assim como reverberaram no trabalho seguinte deste artista, a instalação *Novo Asceticismo*.

No terceiro capítulo, *Solvite Corpore et Coagulate Spiritum*, refletiremos sobre os modos de participação do espectador que se apresentam nas *performances* *Brilho do Sol*, realizada em Lisboa em 2011, e *Cras do Micélio* realizada em São Paulo em 2013. A partir de uma revisão dos processos participativos e de produção de laços sociais, nos aprofundaremos nos aspectos referentes à ativação do espectador nesses trabalhos.

2 C'ALMA

Estamos em um momento de crise civilizatória, há um senso de urgência em relação a questões que precisam ser resolvidas, mas não são. A sensação é que nós mudamos o mundo de forma muito mais rápida do que conseguimos mudar a nós mesmos.³ (DOITSCHINOFF, 2012)

Filho de pais protestantes, Stephan Doitschinoff nasceu em 1977 no Estado de São Paulo onde cresceu em um ambiente extremamente religioso. Durante a infância, sua rotina consistia em participar dos serviços da igreja comandada pelo seu pai e passar as férias escolares em um acampamento religioso organizado por sua mãe. Estudou, durante os últimos anos do regime militar no Brasil, em uma escola católica seguidora da doutrina Tradição, Família e Propriedade (TFP)⁴. A formação religiosa o obrigava a ler e a decorar passagens inteiras da bíblia, o que para uma criança pode ser tanto uma experiência fascinante quanto assustadora (INOUE, 2008). Mas, se por um lado, Doitschinoff esteve imerso em uma criação religiosa bastante intensa, por outro, teve contato desde muito jovem com obras de Caribé, Tarcila do Amaral, Volpi e Anita Malfati que faziam parte da coleção de seus avós (INOUE, 2008).

A disciplina religiosa intensa aliada ao clima de fim da repressão, proporcionado pela abertura política no Brasil no final da década de 1980, levou Doitschnoff, ainda na adolescência, a contestar a mentalidade que lhe era imposta assim como a estudar as formas de manipulação utilizadas pela religião e a questionar sistemas políticos de poder. Declarou-se ateu e iniciou sua pesquisa sobre mitologia, alquimia e psicologia que mais tarde formariam seu repertório simbólico e linguagem artística.

Viveu até a idade adulta em São Paulo, cidade que passou por um crescimento descontrolado, marcada pela desigualdade social e altos índices de criminalidade, especialmente nas áreas periféricas. Esse contexto o levou a produzir trabalhos fundamentalmente urbanos que, além da pintura, se valiam da utilização de *stickers*, estênceis e pôsteres que eram afixados na rua. Nessas ocasiões costumava incluir a palavra “calma” como referência à necessidade dessa postura naquele universo urbano caótico. Utilizada

³ Em entrevista concedida à revista MacMais. Disponível em: <<http://macmais.com.br/materias/vencendo-com-calma/>>. Acesso em: 27 mar. 2014.

⁴ A Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade é uma organização civil fundada em 1960 por Plínio Corrêa de Oliveira (1908-1995), orientada por princípios católicos e com o objetivo de defender a manutenção da tradição, a hierarquia familiar e o direito à propriedade privada. <<http://www.tfp.org.br/>>

inicialmente como um *koan*, uma expressão sem sentido que tem a intenção de provocar uma iluminação, “calma” tornou-se uma espécie de assinatura. Porém, uma vez adotada como pseudônimo, seu sentido passou a ser a contração da expressão latina *con alma*, c’alma (INOUE, 2008). Mesmo que hoje não utilize mais essa assinatura, ainda encontramos muitas citações que se referem ao artista como C’alma.

Na década de 1990, envolveu-se com o movimento *punk* paulistano, produzindo cartazes e capas de discos para bandas independentes. Em 1994, trabalhou como assistente de cenografia de Zé Carratu⁵ e em seguida como assistente de arte em uma agência de publicidade até 1999. Autodidata, abandonou o ensino acadêmico e apesar da disciplina excessiva durante a infância, em sua vida adulta não se adaptou a um sistema de trabalho de oito horas diárias dentro de um escritório (INOUE, 2008). Sua necessidade era outra.

Envolveu-se e aprofundou sua pesquisa sobre o zen budismo, taoísmo, psicologia junguiana e psicanálise, e em sua fase mais radical tornou-se vegano e adepto de uma dieta macrobiótica. Porém, subverteu até mesmo essas posturas quando passou a consumir substâncias alucinógenas e enteógenas para ampliar sua percepção do mundo e consciência (RIBEIRO, 2012).

Em seu trabalho, o que em um primeiro momento parece ser a expressão de sua devoção e espiritualidade, é na verdade uma crítica à influência das instituições na liberdade individual e coletiva e às formas de dominação cultural e ideológica provocadas pela submissão a crenças e a sistemas que se pretendem universais. A intenção de Doitschinoff é obter novas perspectivas sobre as experiências individuais e repensar o que assimilou na infância, assim como o que conheceu na vida adulta, através de um constante processo de autoanálise e reavaliação (INOUE, 2008). Certamente produz um trabalho que é uma busca pessoal por uma compreensão profunda do mundo, onde parece não haver distinção entre o que produz e seu modo de vida.

Doitschinoff está interessado em “estudar o rico sistema simbólico através do qual se pode analisar a realidade sociocultural e espiritual de uma nação em certa época”⁶ para propor uma reflexão sobre a obsolescência de leis e símbolos empregados por instituições (tanto religiosas, quanto políticas) como forma de cerceamento da liberdade. Sua intenção é

⁵ Zé Carratu foi um dos fundadores do coletivo paulistano de arte urbana Tupinãodá na década de 1980.

⁶ (INOUE, Pedro (ed). Calma: the art of Stephan Doitschinoff. Berlim: Gestalten, 2008. p. 82)

encontrar a autonomia do indivíduo e provocar um questionamento que leve à transformação da realidade. De acordo com Doitschinoff,

A mensagem principal é a reflexão, a brevidade e a inconstância das coisas e a importância de revermos as nossas crenças periodicamente. Principalmente as que temos mais certezas. É por isso que jogo com temas de vida, temas universais e que na cabeça de muitos são verdades inflexíveis. Acho importante colocar esses tipos de reflexões e afirmações para estimular o pensamento, a conversa, o debate.⁷ (DOITSCHINOFF, 2011)

Contudo, se Doitschinoff procura uma verdade que liberte o indivíduo de crenças e sistemas de poder, podemos pensar que acredita de antemão na existência de outra verdade libertadora? De acordo com Carlo McCormick, não se pode dizer que Doitschinoff seja um crente, mas sim um questionador de sistemas de crenças que “crê, ao que parece, apenas na medida em que qualquer ato de imaginação comanda certa suspensão da descrença”⁸. Doitschinoff não crê em uma entidade sobrenatural capaz de determinar o destino do mundo, mas na força que a representação dessa ideia tem de direcionar o comportamento das pessoas e por isso entende que para mudar um sistema é preciso subverter a linguagem própria desse mesmo sistema (INOUE, 2008). Sobre seu repertório simbólico e crenças pessoais, Doitschinoff afirma:

Sempre estudei e pesquisei diferentes religiões e seitas, assim como mitologia e a interpretação psicológica dos contos de fadas. Acredito que essas são minhas principais influências hoje em dia. Muita gente percebe a referência ao simbolismo católico nas minhas obras, mas não é a única. Há também muita influência do budismo tibetano, lendas, contos de fadas e mitologia em geral. Não me considero uma pessoa religiosa. Para mim é tudo mitologia. Acredito que um dia a religião cristã será encarada como hoje encaramos a mitologia nórdica ou grega.⁹ (DOITSCHINOFF, 2009)

⁷ Em entrevista concedida a Eduardo Fêteira. Disponível em: <<http://janelaurbana.com/2011-07-07-stephan-doitschinoff.html>>. Acesso em: 23 jan. 2014.

⁸ (MCCORMICK *apud* INOUE, 2008, p. 07)

⁹ Em entrevista concedida à revista MacMais. Disponível em: <<http://macmais.com.br/materias/vencendo-com-calma/>>. Acesso em: 27 mar. 2014.

Doitschinoff entende que simbologias e seus significados foram apropriados e alterados no decorrer da história e que a crença em instituições religiosas foi transferida para uma crença nos sistemas de poder contemporâneos. Para o artista, o indivíduo passa de uma ilusão a outra que é incorporada a seu modo de vida sem maiores questionamentos. Por isso pretende expor a criação do mito, pois revelar como este foi construído permite escolher maneiras de confrontá-lo ou aceitá-lo de forma consciente (INOUE, 2008). Mas, é possível desvelar todos os mitos, crenças e sistemas simbólicos e habitar um mundo onde nada é mediado?

Em sua pesquisa sobre mitologia e alquimia, especialmente a partir de Jung, Doitschinoff compreende que os indivíduos precisam recorrer a simbologias que sustentam os mitos e manifestam os “arquétipos inerentes à mente humana”¹⁰. Na medida em que entende que o mito é uma construção do pensamento, afirma que a crença pode ser desconstruída pela mesma via, a reflexão crítica (INOUE, 2008).

Entretanto, Doitschinoff sabe que a desconstrução de uma crença pode resultar na formação de outras. Acredita, por exemplo, que o consumo de bens materiais substituiu algumas convicções espirituais, o que caracteriza apenas uma ilusão de superação de um pensamento religioso. Entende que assim como a fé religiosa, a confiança em organizações econômicas pode sujeitar o indivíduo a outras formas de controle (INOUE, 2008).

Através de uma combinação de ícones, símbolos e signos linguísticos que estão presentes mesmo que vagamente na memória das pessoas, Doitschinoff constrói uma narrativa para confrontar convicções. Coloca em dúvida um sentido conhecido a priori e propõe um novo significado para algo que está consolidado. Apoiado nas noções junguianas de arquétipo e de inconsciente coletivo, manipula símbolos e outros signos como gatilhos para provocar a associação de “sensações e ideias, [que] conectam realidades diferentes”¹¹.

1.2 Tramas simbólicas

Doitschinoff resgata, reelabora e dá novo sentido a signos para fazer pensar, colocar em movimento uma realidade dada, conduzir em direção ao questionamento e à compreensão

¹⁰ (INOUE, 2008, p. 82)

¹¹ (DOITSCHINOFF *apud* RIBEIRO, Baixo (ed). CRAS. Berlim: Gestalten, 2012. p. 140)

de que leis e modos de vida não são imutáveis e devem ser revistos. Através de associações e reinterpretações de mitos, Doitschinoff molda uma linguagem plástica marcante com a qual expressa seu discurso pessoal e político. Seu trabalho assemelha-se a um mapa, onde ícones e símbolos são portas de entrada para suas convicções.

Igrejas que submergem como sintoma de uma humanidade sufocada pela própria cultura, crânios que lembram a brevidade e finitude da vida, a figura do cramunhão e representações de plantas enteógenas são recorrentes em seu repertório imaginário. Percebemos também uma influência da xilogravura medieval que se apresenta nos contornos marcados, nas posturas corporais e na composição em planos das imagens que produz. Doitschinoff insere notações alquímicas, expressões em latim e fragmentos bíblicos para comunicar e intensificar a força visual dos elementos linguísticos. Utiliza anagramas para, de acordo com Carlos Alcobía, “emancipar a letra do dogma e da replicação”¹², e criar um tipo de enigma pela estranheza na ordem das letras de uma palavra para produzir outros significados. Mas, apesar de encontrarmos fortes referências visuais em seu trabalho, sua intenção é que através da inserção de seus questionamentos, esses vínculos mais diretos formem sua linguagem própria (INOUE, 2008).

Em *O Jejum de São Astraates* (Figuras 1 e 2), encontramos vários símbolos e ícones distribuídos sobre um corpo masculino. Âncoras, escadas, cruces, uma ampulheta e um crânio, dentre outros, formam uma espécie de “constelação”. A palavra “astraates” presente no título deste trabalho parece ser um anagrama para a expressão em latim *Ad astra per aspera*¹³ que nos remete às penitências relatadas nas mitologias de alguns santos católicos. As inscrições e anagramas intensificam a característica enigmática da pintura e fazem o espectador se demorar na tarefa de decodificar a narrativa que se coloca diante dele. Isoladamente os signos são familiares, mas que sentido assumem quando justapostos com outros? É preciso suspender temporariamente o sentido de um determinado signo para, através da combinação com os demais, pensar novas proposições de significado.

¹² (ALCOBÍA *apud* RIBEIRO, 2012, p. 08)

¹³ “Aos astros através de dificuldades”. A expressão em latim é recorrente em outros trabalhos do artista, principalmente naqueles que produziu no período de residência em Lençóis.



Figura 1. *O Jejum de São Astraaates*. Stephan Doitschinoff, 2009. 320x190cm.
Tinta acrílica sobre tela. Fonte: doitschinoff.com



Figura 2. *O Jejum de São Astraaates* (detalhe). Stephan Doitschinoff, 2009.

Quando dispõe uma rosa dos ventos, representação recorrente nas tatuagens prisionais da Rússia¹⁴, nos joelhos de um Cristo crucificado (Figura 3), Doitschinoff modifica não só o espaço discursivo do símbolo, mas também o seu significado. A tatuagem é um código partilhado entre os membros daquele grupo e indica que aqueles indivíduos não se ajoelham nem às leis dos homens nem às leis divinas (RIBEIRO, 2012). O artista estabelece ambiguidades para desconstruir narrativas oficiais e projetar outras, que por sua vez, levam à desconstrução e à construção de novos discursos. Para Alcobía,

[...] esse Jesus crucificado simula a reencenação do último ato de submissão diante das leis, mas o sacrifício é negado pela inclusão de referências a grupos marginalizados que contestam essa mesma hegemonia. É uma ruptura na mensagem e o fim da *performance*.¹⁵ (ALCOBÍA *apud* RIBEIRO, 2012, p. 08)



Figura 3. *Novo Asceticismo* (detalhe). Stephan Doitschinoff, 2009. Instalação: 4,5x12m. Fonte: doitschinoff.com

¹⁴ Existem várias semelhanças entre as tatuagens prisionais russas e os símbolos utilizados por Doitschinoff. Crânios, cordeiros e o *kremlin*, por exemplo, aparecem em ambos. Disponível em: <<http://fuel-design.com/russian-criminal-tattoo-archive/>>. Acesso em 29 ago. 2015.

¹⁵ (ALCOBÍA *apud* RIBEIRO, 2012, p. 08)

Em *O Homem Apropriado* (Figura 4), percebemos a distribuição dos elementos visuais pelo corpo de uma figura masculina. Em seu tórax vemos uma representação da morte que carrega uma foice com a palavra “alopatas”. Na palma da mão direita, Doitschinoff insere a palavra “macrobiótica”, filosofia que preza por uma alimentação natural para curar tanto o corpo quanto o espírito. Lado a lado, esses signos modificam e ao mesmo tempo completam o sentido do outro.

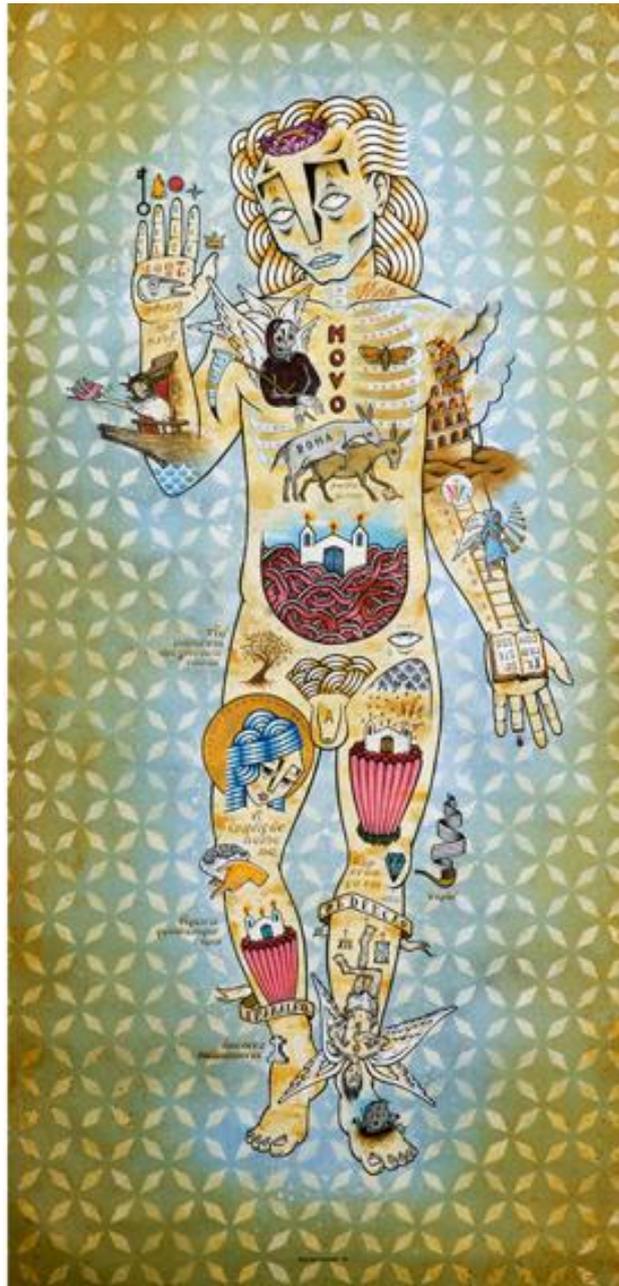


Figura 4. *O Homem Apropriado*. Stephan Doitschinoff, 2008. 78x165cm.
Tinta acrílica sobre tela. Fonte: doitschinoff.com

Nas representações femininas (Figura 5), o cabelo aparece quase sempre longo e solto. O tratamento que o artista dá a esse elemento está ligado à existência de códigos e regras rígidas sobre o corte do cabelo em algumas religiões. O cabelo solto é uma demonstração de um “ato de liberdade das amarras sociais”¹⁶ e também uma “ligação com o que é primitivo, com a liberação das emoções e conexão com o universo animal”¹⁷.



Figura 5. *A Estrela*. Stephan Doitschinoff, 2010. 150x200cm.
Tinta acrílica sobre madeira. Fonte: doitschinoff.com

¹⁶ (RIBEIRO, 2012, p. 141)

¹⁷ (*Ibid.* p. 141)

A Torre de Babel incendiada é um símbolo modificado por Doitschinoff para representar que “todos os territórios já foram explorados e todos os recursos consumidos”¹⁸. As caravelas naufragando não deixam o “indivíduo ver além”¹⁹, enquanto as plantas enteógenas mostram a preocupação do artista em “dialogar com o inconsciente”²⁰ e, o crânio com a cartola, uma referência ao capitalismo exploratório (RIBEIRO, 2012).

Podemos pensar em Doitschinoff como um semionauta que “inventa trajetórias entre signos”²¹, pois percebemos em seus trabalhos uma “constelação” de elementos relacionados entre si e com algo que está fora da obra, que se repetem como um mantra²². Replicados à exaustão, constituem a linguagem que o artista utiliza para construir suas narrativas. Nas palavras de Doitschinoff:

Esse é o material com o qual eu construo o meu discurso – elementos de uma simbologia antiga que foi relegada a um passado histórico, quase arqueológico. São como palavras, e eu os uso para compor minhas histórias. (DOITSCHINOFF *apud* RIBEIRO, 2012, p. 08)

Os ícones e símbolos que utiliza fazem parte, mesmo que remotamente, do imaginário do espectador que é colocado em confronto e levado ao questionamento de suas crenças. Caso contrário, a intenção de Doitschinoff não seria possível. Se não houver conhecimento prévio do símbolo modificado, não há o conflito e conseqüentemente não há transformação.

A linguagem de Doitschinoff está permeada pela ideia de sujeição, pois os signos se opõem e submetem-se uns aos outros. Há uma tensão entre forças opostas que se enfrentam e se completam para criar uma nova ideia em um movimento de “diálogo e reconfiguração” onde a “subjetividade do espectador torna-se um elemento de força política” (RIBEIRO, 2012).

Em *Babel* (Figuras 6 e 7), Doitschinoff insere signos tais como pássaros, cruces, crânios, âncoras e forcas dentro de outro símbolo, a Torre de Babel incendiada. Notamos que essa estratégia é frequente, ora um símbolo aparece associado a outro de maneira a desconstruir significados, ora aparece como a imagem central de um determinado trabalho.

¹⁸ (DOITSCHINOFF *apud* RIBEIRO, 2012, p. 141)

¹⁹ (*Id.*)

²⁰ (*Id.*)

²¹ “*El artista contemporáneo es un semionauta, inventa trayectorias entre signos.*” (BOURRIAUD, 2008, p.142)

²² (MCCORMICK *apud* INOUE, 2008, p. 07)

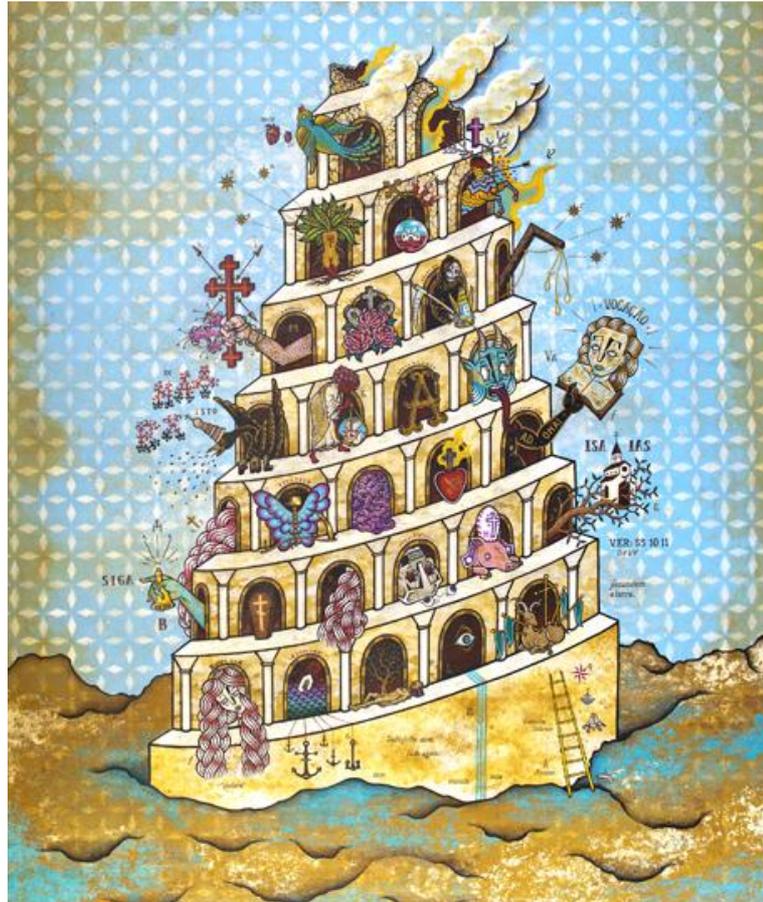


Figura 6. *Babel*. Stephan Doitschinoff, 2010. 150x200cm. Tinta acrílica sobre tela. Fonte: doitschinoff.com



Figura 7. *Babel* (detalhe). Stephan Doitschinoff, 2010. 150x200cm. Tinta acrílica sobre tela.

Influenciado pelo movimento artístico e filosófico *Memento Mori*, que recomenda a contemplação da morte como lembrança da brevidade da vida, Doitschinoff torna a temática frequente através da inclusão de caveiras, esqueletos, caixões e foices (Figuras 8 e 9). O artista trabalha com a ideia da morte para “abrir espaço para a decadência e o envelhecimento” negados em uma sociedade que busca a novidade a qualquer preço. A morte indica não apenas o fim do indivíduo, mas igualmente o fim do mundo e, portanto, ao invés de intensificar uma preocupação excessiva com a manutenção da juventude, deve estimular o aproveitamento pleno do percurso da vida (INOUE, 2008).



Figura 8. *Agricultura Celeste*. Stephan Doitschinoff, 2010. 150x200cm.
Tinta acrílica sobre madeira. Fonte: doitschinoff.com



Figura 9. *Agricultura Celeste* (detalhe). Stephan Doitschinoff, 2010.

Em 2012, Doitschinoff realizou trabalhos que se ocuparam de questões mais pertinentes à passagem do tempo²³, da procrastinação e da mudança. Sua preocupação com a passagem do tempo reflete outra: a necessidade de transformação do indivíduo na mesma velocidade em que este é capaz de alterar seu ambiente. Para o artista, a modificação do sujeito é resultado da percepção de que é possível viver fora do sistema que o obriga a manter um ciclo de aceitação e submissão (RIBEIRO, 2012).

De acordo com Doitschinoff, no decorrer da história “o conquistador se apropria dos símbolos do perdedor e dá a eles novos significados”²⁴. Assim, quando estuda uma cultura para apresentar uma ressignificação dos símbolos de uma determinada doutrina religiosa, não está ele mesmo se comportando como o conquistador?

O artista, porém, acredita que o que o diferencia da postura do conquistador, em geral também opressor, é a sua intenção de provocar um pensamento crítico capaz de proporcionar

²³ Sobre essa urgência de transformação, Doitschinoff produziu alguns trabalhos que retomam a mitologia de São Expedito, na qual o santo, ao optar pela conversão ao cristianismo, foi tentado por um corvo que gritava "cras" (amanhã, em latim) com no intuito de fazê-lo adiar sua decisão. O corvo foi abatido por São Expedito que proclamou "hodie" (hoje, em latim), reiterando sua nova fé (DOITSCHINOFF *apud* RIBEIRO, 2012).

²⁴ (DOITSCHINOFF *apud* RIBEIRO, 2012, p. 140)

ao indivíduo a reinterpretação do signo quando expõe sua fragilidade discursiva, ao invés de impor um significado que conduz a um determinado comportamento (RIBEIRO, 2012).

Para Alcobía, a arte política é aquela em que o “discurso artístico” dá espaço e voz ao indivíduo. Dessa forma, o trabalho de Doitschinoff funciona como um mecanismo que possibilita o surgimento de outra circunstância. O elemento político do seu trabalho está na possibilidade de redistribuição do poder através do questionamento e da utilização da identidade de indivíduos e comunidades (RIBEIRO, 2012). Para Alcobía, de que adianta conhecer uma linguagem se é negado ao cidadão o direito de usá-la?

Os trabalhos apresentados neste capítulo são posteriores ao projeto *Temporal*, discutido a seguir. Nossa intenção foi familiarizar o leitor com o repertório simbólico e com o pensamento de Doitschinoff, para então refletirmos com mais profundidade a especificidade do *site* e os modos de participação encontrados nas propostas deste artista.

2 *CAPUT CORVI*

O que distingue uma cultura local de outras quaisquer não são mais sentimentos de clausura, afastamento ou origem, mas as formas específicas pelas quais uma comunidade se posiciona nesse contexto de interconexão e estabelece relações com o outro. (ANJOS, 2005, p. 14)

No século XX o mundo testemunhou a intensificação da globalização graças ao aumento das trocas comerciais, tecnológicas e políticas entre as nações. Essa interdependência resultou no “rompimento da associação imediata e exclusiva entre lugar, cultura e identidade”²⁵ e a reformulação das noções de pertencimento e território. Sabemos que se anteriormente uma comunidade ou cultura local era definida pelo seu distanciamento em relação às outras, agora o que a define são as modalidades de troca e conexões (ANJOS, 2005).

Como resultado desses novos intercâmbios, surgem na arte, movimentos que pretendem dar conta de uma realidade fragmentada, que não possui mais uma narrativa universalizante que a explique (CANCLINI, 2012). O século XXI iniciou sem uma narrativa social unificadora, o que resultou em uma pluralidade de relatos que por sua vez não foram capazes de ordenar a diversidade do mundo contemporâneo.

Assim como os diversos modos de vida, crenças e culturas, a existência de narrativas múltiplas na contemporaneidade possibilita o surgimento de abordagens e propostas artísticas também fragmentadas. O multiculturalismo deu lugar aos “conflitos interculturais em uma geopolítica global onde todas as sociedades são independentes”²⁶, e as propostas artísticas que se comprometem em confrontar as narrativas dominantes tornaram-se as mais interessantes (CANCLINI, 2012).

Hal Foster verifica na arte contemporânea um “prestígio da antropologia”²⁷, tendência que aparece em propostas que lidam com o outro, utilizam a cultura e o contexto como conteúdo, e incluem o “trabalho de campo”²⁸ e a interdisciplinaridade como método. A partir da inserção do outro e da investigação etnográfica, como conteúdo e método respectivamente,

²⁵ (ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005)

²⁶ (CANCLINI, 2012. p. 26)

²⁷ (FOSTER, Hal. *The Artist as ethnographer?*. In: MARCUS, G. MYERS, F. (ed). *Traffic in Culture*. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 305)

²⁸ (*Ibid.* p. 302)

Foster identifica a possibilidade de uma arte que caminha para o “modelo quasi-antropológico”²⁹. De acordo com o “paradigma do artista como etnógrafo”³⁰, “o espaço da transformação artística é o espaço da transformação política”³¹, localizado no “campo do outro”³², entendido a priori como subversivo e exótico em relação a uma “cultura dominante”³³ (FOSTER, 1995).

Ao mesmo tempo em que a arte passa a ser entendida como um campo discursivo, o espectador começa a ser percebido como um “sujeito social” que pode ser incluído como conteúdo, fonte de informação, como colaborador ou coautor. Essas alterações ocorreram com mais intensidade a partir da influência dos movimentos sociais, em especial o feminismo, a partir da década de 1960, quando “a arte passou para dentro do campo expandido da cultura o qual a antropologia é pensada para pesquisar”³⁴.

Contudo, mesmo com propostas artísticas imateriais ou efêmeras que desafiam o modelo econômico da arte como mercadoria, o “paradigma quasi-antropológico” também se converteu em um gênero de arte institucionalizada, uma vez que a grande maioria dessas propostas foi financiada por instituições de arte ou recebeu incentivos públicos para sua realização (FOSTER, 1995).

O público, cada vez mais heterogêneo, vai ao encontro da arte por outros motivos além da apreciação estética, os artistas assumem o papel de articuladores sociais e “as obras artísticas não aparecem como ilustrações de pensamento, mas para observar seus dispositivos conceituais e formais que mudam os modos de tornar visíveis as perguntas”³⁵. A partir desta nova situação e da diluição das categorias históricas, torna-se necessário investigar as práticas

²⁹ (Id.)

³⁰ O paradigma do artista como etnógrafo aparece no artigo *The artist as ethnographer?* de Hal Foster. O autor leva adiante as reflexões de Walter Benjamin em *The author as producer* de 1934, onde “[...] Benjamin apelou ao artista “avançado” para intervir, como o trabalhador revolucionário, nos meios de produção artística – para mudar as “técnicas” dos meios tradicionais, para transformar o “aparato” da cultura burguesa.” No original: “[...] Benjamin urged the “advanced” artist to intervene, like the revolutionary worker, in the means of artistic production – to change the “techniques” of traditional media, to transform de “apparatus” of bourgeois culture.” (Id.)

³¹ “the site of artistic transformation is the site of political transformation” (Id.). A coincidência entre os espaços para as transformações artística e política é uma das semelhanças identificada por Hal Foster entre o paradigma do artista como etnógrafo e o modelo do autor como produtor de Walter Benjamin.

³² (Id.)

³³ (Id.)

³⁴ “art thus passed into the expanded field of culture that anthropology is thought to survey.” (Ibid. p. 306)

³⁵ (CANCLINI, 2012, p. 63)

que pretendem promover a crítica e o engajamento político-social, assim como as reverberações que essas transformações provocam na poética do artista que já não está mais encerrado no ateliê (CANCLINI, 2012).

2.1 *Temporal*

O projeto *Temporal* torna-se possível nesse novo cenário, onde as fronteiras entre o fazer artístico e os outros campos do conhecimento se aproximam. Atraído pela arte devocional, o folclore e o sincretismo religioso locais, em 2005 Doitschinoff muda-se para o município de Lençóis no interior da Bahia. Até 2008 produz *Temporal*, um projeto *site-specific* que dá continuidade à sua investigação sobre filosofia, psicologia e simbologias religiosa e pagã. Mais que uma transposição de suas pinturas em tela para as paredes de adobe das casas dos moradores da região, este trabalho define-se “não como um projeto de embelezamento, mas como uma confrontação de crenças”³⁶.

Doitschinoff encontrou no sincretismo religioso daquelas comunidades, formas de espiritualidade que tomaram caminhos mais fluídos que as rígidas doutrinas representadas pelas igrejas. Por isso, *Temporal* tornou-se fundamental para o desenvolvimento dos seus projetos seguintes, onde o artista questiona normas religiosas e ideologias políticas em propostas que se valem tanto da pintura, escultura, *performances*, quanto de possibilidades de ampliação dessas categorias.

O senso comum tende a pensar comunidades marginais como exóticas ou pouco evoluídas, mas, mesmo que à primeira vista, em *Temporal*, Doitschinoff pareça lidar apenas com alguma forma de pureza exótica, ele traz para o mundo da arte uma forma de hibridização entre seu pensamento e aquela cultura local (INOUE, 2008). Associa a simbologia religiosa e a herança folclórica da região de Lençóis à sua visão crítica à sociedade de consumo e às instituições contemporâneas com a intenção de elaborar uma “nova condição heterogênea”³⁷ que possa conduzir a uma mudança de pensamento.

³⁶ (DOITSCHINOFF *apud* MITIH, Bruno. *Temporal: The Art of Stephan Doitschinoff*, 2008)

³⁷ (MCCORMICK *apud* INOUE, 2008)

Doitschinoff busca o que é peculiar, o que identifica o local como tal ao mesmo tempo em que o coloca no âmbito de discussões que são globais.

O município de Lençóis está localizado no interior do Estado da Bahia, na região da Chapada Diamantina, a 410 km da capital Salvador. Fundado em meados do século XIX, Lençóis está em uma região que foi importante para o garimpo de diamantes até o início do século XX, quando, com o fim dessa atividade, a economia e a cultura locais entraram em decadência. Existem hoje na região da Chapada Diamantina pelo menos 40 comunidades remanescentes de quilombos formadas por descendentes de escravos que trabalhavam nas minas de diamantes. A religiosidade e o folclore da localidade foram construídos por processos de superposição de diferentes doutrinas e fundamentos, a saber, o catolicismo, o animismo africano e alguns costumes indígenas, o que resultou em um forte sincretismo religioso presente no cotidiano e nas manifestações culturais daquelas comunidades. Doitschinoff escolheu o município de Lençóis para desenvolver um trabalho *site-specific* e aprofundar sua pesquisa, pois considera que aquelas comunidades estão preservadas dos processos globalizantes que forçam comunidades locais a perderem suas identidades.

A intenção de Doitschinoff era montar um ateliê³⁸ fora do centro histórico de Lençóis, pois a reclusão o ajudaria a concentrar-se em seu trabalho, uma vez que aquelas localidades ainda não haviam sido sufocadas pelo intenso turismo da região. De acordo com o artista, boa parte da cultura local, principalmente o que diz respeito às mitologias indígena e africana, é transmitida oralmente e por isso tende a perder-se na medida em que as gerações mais novas não têm mais tanto interesse em mantê-las.

Viver a rotina daquelas comunidades e conversar com aquelas pessoas o ajudou a conhecer mais profundamente as tradições e memórias locais (INOUE, 2008). O artista optou pela vivência e pela troca de experiências para viabilizar o projeto, procurou se adequar à maneira de viver dos habitantes das comunidades quilombolas do Alto da Estrela, Remanso, Sem Teto e Tomba Surrão. Entrou em contato com as famílias para apreender suas histórias, conhecer seus santos de devoção e suas superstições para posteriormente, apropriar-se dessas informações e as articular através de sua estética nos murais que produziu nas paredes das casas (Figura 10). Segundo Doitschinoff,

³⁸ Durante o período de residência em Lençóis, o artista continuou produzindo trabalhos que enviava para São Paulo, onde eram comercializados ou expostos. Nesses trabalhos Doitschinoff incluía aspectos da vivência no interior da Bahia como a utilização de bandeirolas das festas de São João, referências aos diamantes, lendas e superstições da região.

Foram oito meses num período de incubação, desenvolvendo o conceito na cabeça. Mas, mesmo assim, já sabendo que deveria ter bastante paciência para lidar com o povo mais simples. Sabendo que é um casebre, mas que aquilo é a vida da pessoa. Sabendo que num casebre de 30 metros quadrados mora uma família de 12, 15 pessoas.³⁹ (DOITSCHINOFF, 2010a)



Figura 10. Doitschinoff no interior de uma residência em Lençóis. Fonte: doitschinoff.com

Diferente de pintar um mural em um grande centro urbano como São Paulo, em Lençóis foi necessário que Doitschinoff articulasse uma espécie de troca, uma relação de proximidade com os proprietários das casas que deveriam consentir com a intervenção. Essa aproximação poderia fazer com que o artista perdesse o seu lugar como tal, assim como o afastamento necessário para o tipo de questionamento que buscava. Uma vez próximo daquelas comunidades e confundindo-se com ela, correria o risco de amenizar a crítica que queria presente em seu trabalho.

³⁹ Em entrevista concedida a Márcio Cruz. Disponível em: <<http://archive.is/zbzr8>>. Acesso em: 23 jan. 2014.

Em um dos casos, sua intenção era pintar um crânio com olhos bem grandes na fachada de uma das casas, porém optou por fazer um rosto feminino (Figura 11) que servisse também para embelezar a rua de moradias miseráveis, maneira que encontrou para trazer mais alegria para aquelas pessoas (INOUE, 2008). Porém, “a ironia é que esse mural foi o primeiro a ser apagado pelos moradores”⁴⁰, segundo o próprio Doitschinoff.



Figura 11. *Judith*. Stephan Doitschinoff, 2007. 3x1,6m. Tinta à base d'água e acrílica. Fonte: doitschinoff.com

Doitschinoff não conseguiu acostumar-se com a pobreza e as condições precárias do local. A vida extremamente carente dos moradores o forçou a fazer esse tipo de concessão e sua intencionalidade crítica foi por vezes amenizada. Ao mesmo tempo em que aprofundou sua investigação e visão de confronto de crenças, o artista buscou uma relação harmoniosa com aqueles moradores e para isso acabou por retomar a ideia de arte como forma de embelezamento que ele mesmo não desejava inicialmente. Em alguns casos, porém, aconteceram impasses entre o pensamento do artista que questionava a legitimidade daquelas crenças e a vontade do proprietário da casa (INOUE, 2008).

⁴⁰ (DOITSCHINOFF *apud* INOUE, 2008, p. 86)

Refletindo sobre as relações estabelecidas nesse tipo de projeto, Miwon Kwon afirma que normalmente o objetivo de uma obra em uma comunidade tende a ser a criação de um reconhecimento dessa mesma comunidade no trabalho, de forma que esta possa ver-se representada. Muitas propostas da década de 1990 acreditavam que a obra deveria ser definida pela própria comunidade e não determinada unicamente pelo artista, que não pertence a ela. Essa estratégia seria, supostamente, suficiente para produzir na comunidade um “senso de identificação”⁴¹ com a obra. Entretanto, Kwon aponta que esse “senso de identificação” precisa ser causado não pela simples representação da identidade da comunidade na obra, mas através da percepção de sua participação na construção daquele trabalho (não necessariamente como coautor ou como conteúdo). A partir desses apontamentos de Kwon, podemos perceber esse “senso de identificação” na reação da comunidade ao se deparar com alguns dos murais produzidos por Doitschinoff. Por ter sido um local importante para o garimpo de diamantes e grande parte dos moradores descender de escravos que trabalhavam nas minas, há em quase todas as famílias, histórias desse período que passam de uma geração a outra.



Figura 12. *Garimpo de Corda*. Stephan Doitschinoff, 2007. 10x4m. Tinta à base d'água e acrílica.
Fonte: doitschinoff.com

⁴¹ (KWON, Miwon. *One place after another: site-specific and locational identity*. Local: MIT Press, 2004. p. 86)

A partir de um desses relatos, Doitschinoff produziu um mural (Figura 12) que em um primeiro momento causou estranhamento entre alguns moradores. Nas minas de diamante, trabalhadores escravos eram obrigados a vender todas as pedras que encontravam por um preço mínimo. Obrigados a trabalhar sem receber nada ou quase nada em troca, era comum que tentassem esconder alguns diamantes, possivelmente para comprar sua própria liberdade, e para isso acabavam ingerindo algumas pedras. Quando o proprietário da mina desconfiava que estava sendo enganado, mandava abrir o estômago do escravo para retirar as pedras, e em seguida o deixava morrer por causa dos ferimentos (INOUE, 2008).

Enquanto produzia esse mural, duas senhoras que passavam pelo local ficaram indignadas com o que viram. Doitschinoff precisou explicar que se tratava de um episódio comum nos tempos do garimpo e que o mural havia sido criado a partir da história de muitas daquelas famílias. Só assim o trabalho foi aceito por aquelas senhoras que encontraram ali algo da história de seus antepassados traduzido pela visão do artista, e a indignação inicial transformou-se em uma forma de admiração. A comunidade dividiu sua história com o artista e pôde reconhecer naquele mural, a sua participação como fonte de informação fundamental para a construção do trabalho. Mas, entendemos que a aceitação se deu apenas no momento em que houve o diálogo entre artista e comunidade, quando o primeiro apontou a presença do segundo na obra.

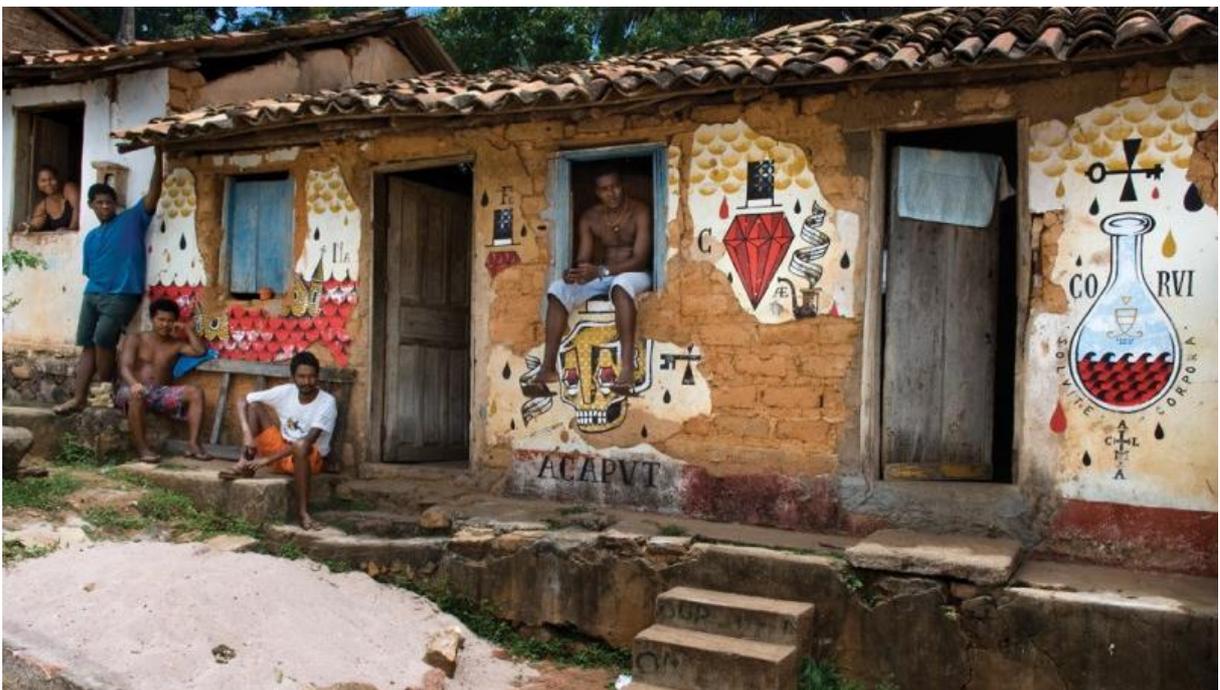


Figura 13. *Casa de Terezinha e Arlei*. Stephan Doitschinoff, 2007. 6x3m. Tinta à base d'água e acrílica.
Fonte: doitschinoff.com

Percebemos que Doitschinoff opta por um repertório simbólico voltado para imagens que lembram a iminência da morte e a necessidade de se repensar a relação entre os mundos material e divino. Isso pode ser constatado em sua opção pela utilização de imagens de crânios e figuras com asas de anjo ou que lembram representações de santos. A história do garimpo da região aparece nos diamantes vermelhos justapostos com cartolas e cigarros, ícones do capitalismo exploratório (Figuras 13 e 14).



Figura 14. *Casa de Terezinha e Arlei*. Stephan Doitschinoff, 2007.

No processo de *Temporal*, apesar dos moradores atuarem como fonte de informação e relatarem vivências, não participaram efetivamente da produção dos murais. Assim, foi inevitável que algumas resistências aparecessem. Sobre a reação ao mural *As 7 Dispensações* (Figura 15), o artista relata:

Algumas vezes a reação foi bem intensa, como no caso do mural chamado *As 7 Dispensações* que tem um anjo e duas igrejas afundando... Só que tinha gente que via e achava que era o capeta, o belzebu. E naquela mesma rua também tinha uma igreja evangélica e, num dia que cheguei para terminar a pintura, tinha um monte de buracos na parede e me falaram que foram crianças evangélicas que saíram do culto e começaram a apedrejar o mural e gritavam “sai belzebu! sai satanás!” tentando arrancar o reboco da parede com a mão.
(DOITSCHINOFF, 2009)



Figura 15. *As 7 Dispensações*. Stephan Doitschinoff, 2007. 6x4,5m. Tinta à base d'água e acrílica.
Fonte: doitschinoff.com

Após três anos de vivência em Lençóis, Doitschinoff foi convidado pelos moradores para pintar e recuperar a capela ecumênica do cemitério local. A capela de Santa Luzia está localizada na comunidade de Tomba Surrão, a região mais carente de Lençóis. É ali que os moradores velam seus mortos quando não tem espaço em casa para isso, como é o costume da região. A comunidade havia tomado a capela para si, e esta não pertencia mais a nenhuma religião específica. No altar, Doitschinoff encontrou santos católicos, imagens de orixás e objetos de devoção de herança indígena. Porém, apesar de apropriada e muito utilizada pela

comunidade, a capela encontrava-se em um estado deplorável e era zelada, assim como todo o cemitério, por apenas um morador, Silvano⁴².

Neste projeto específico, o artista evitou que a “acidez e a crítica”⁴³ presentes em seu trabalho “ferissem a sensibilidade e a fé das pessoas da cidade”⁴⁴. E mesmo não sendo um crente, uma vez que realizou a pintura de imagens católicas nas paredes da capela, estas se tornaram cheias de significados para os frequentadores do local (Figuras 16 e 17). Ao final de dois meses, percebeu que aquele trabalho já não era mais seu. Para Doitschinoff, “foi assustador e impressionante ver a nova dimensão que o [seu] trabalho levou aquele lugar”⁴⁵.



Figura 16. Capela de Santa Luzia. Stephan Doitschinoff, 2008. Fonte: doitschinoff.com

⁴² Silvano (sabemos apenas seu primeiro nome) era o morador responsável pela manutenção da capela de Santa Luzia e do cemitério. Passava o dia ali, muitas vezes dormindo usando um tijolo como travesseiro. Ao falar sobre a data da construção da capela, por vezes afirmava o ano de 1935, e em outras ocasiões, 1965 ou 1985. Silvano contou que um velho minerador levou uma garrafa de diamantes para o dentista da cidade e pediu que o ajudasse a realizar seu último desejo: construir uma capela com uma grande torre e uma cruz de cimento. Mas, ao invés disso, o dentista construiu uma capela de adobe com uma cruz de madeira que acabou incendiada com as velas do dia de finados (DOITSCHINOFF *apud* INOUE, 2008, p. 96).

⁴³ (DOITSCHINOFF *apud* MITIH, 2008)

⁴⁴ (*Id.*)

⁴⁵ (*Id.*)



Figura 17. Capela de Santa Luzia. Stephan Doitschinoff, 2008. Fonte: doitschinoff.com

Ao contrário da maioria dos murais, o trabalho de recuperação feito na capela foi preservado pelos moradores, com exceção da cruz (Figura 18). Neste local a comunidade vela seus mortos e faz orações para as imagens pintadas pelo artista e para os demais objetos de devoção colocados no altar. Vemos neste caso uma identificação entre o uso que a comunidade faz daquele local e o trabalho desenvolvido por Doitschinoff, que optou por não inserir a mesma crítica que incluiu nas paredes das casas. Porém, a capela é um local de encontro, e ao contrário das casas que dizem respeito a cada um dos proprietários, ali o artista construiu um espaço onde a comunidade percebeu-se unida por uma necessidade em comum.



Figura 18. Cruzeiro do Barro Branco. Stephan Doitschinoff, 2007. 4x3m.
Tinta à base d'água. Fonte: doitschinoff.com

Em *Temporal* a participação do público se deu como fonte essencial de informação e pesquisa. O artista encontrou uma comunidade que já praticava uma espiritualidade mais fluída e flexível em relação às igrejas convencionais, um ambiente propício para a concretização de sua crítica ao controle exercido pelas instituições religiosas. Mas, mesmo com uma relação na maioria das vezes bem sucedida entre artista e comunidade, muitos murais não foram preservados após a partida de Doitschinoff em 2008. A condição efêmera intrínseca a esse projeto, somada aos materiais alternativos aos que o artista estava acostumado a utilizar no ateliê (o carvão artístico e a tinta acrílica precisaram ser substituídos por carvão comum, tinta látex e corante) e ao caráter orgânico das paredes das casas de adobe intensificaram a transformação dos murais pela ação do tempo (Figura 19). Plantas cresceram entre as frestas das paredes e as cores desbotaram pela incidência da luz e da chuva.



Figura 19. *Casa de Seu Tonho*. Stephan Doitschinoff, 2008. 4x3m. Tinta à base d'água e acrílica.
Fonte: doitschinoff.com

Na publicação *Calma*, Tristan Manco afirma que parte da beleza dos murais vem do desgaste do suporte de adobe que adiciona camadas de história e memória aos trabalhos, transformando aquelas superfícies em um elemento importante para a constituição do sentido da obra (INOUE, 2008). Temporal é o que transitório, refere-se à passagem do tempo, mas também às coisas do mundo.

[...] teve uma casa que era uma portinha, olhando era uma casa só, mas na portinha da casa a menina deixou pintar; a da direita, o dono do bar não gostou e aí caiu a metade do desenho e botou um pôster de uma cerveja local. Mas o pôster é pequeno em um desenho enorme, e como a cal que ele passou era bem aguada dá pra ver um pouco do desenho por baixo. Em outra casa uma senhora ficou com medo do desenho e pintou por cima também.⁴⁶ (DOITSCHINOFF, 2010a)

O período de residência em Lençóis foi fundamental para uma intensificação da influência religiosa em seu trabalho. A herança folclórica local e as festas de santos foram definitivas para que Doitschinoff incorporasse outros materiais em seus trabalhos posteriores como madeira, tecido, fitas e elementos como oratórios e bandeirolas, que o artista pôde conhecer através do contato com os artesãos locais (Figura 20). Esses materiais aparecem nas

⁴⁶ Em entrevista concedida a Márcio Cruz. Disponível em: <http://archive.is/zbzr8>. Acesso em: 23 jan. 2014.

roupas, estandartes e outros objetos utilizados nas manifestações folclóricas da região como o Jarê⁴⁷, Festa de Nosso Senhor dos Passos, Dia de Reis e festas de São João (INOUE, 2008).

Além de inserir um questionamento e a necessidade de reflexão crítica sobre leis, rituais e instituições, e proporcionar uma situação de confronto de crenças, *Temporal* foi uma experiência intensa que se revelou também transformadora para a visão de Doitschinoff sobre seu próprio trabalho. É possível verificar na atuação do artista, uma busca pela ampliação de sua prática para além do campo da arte, no momento em que opta por imergir na religiosidade e nos modos de devoção daquelas pessoas.

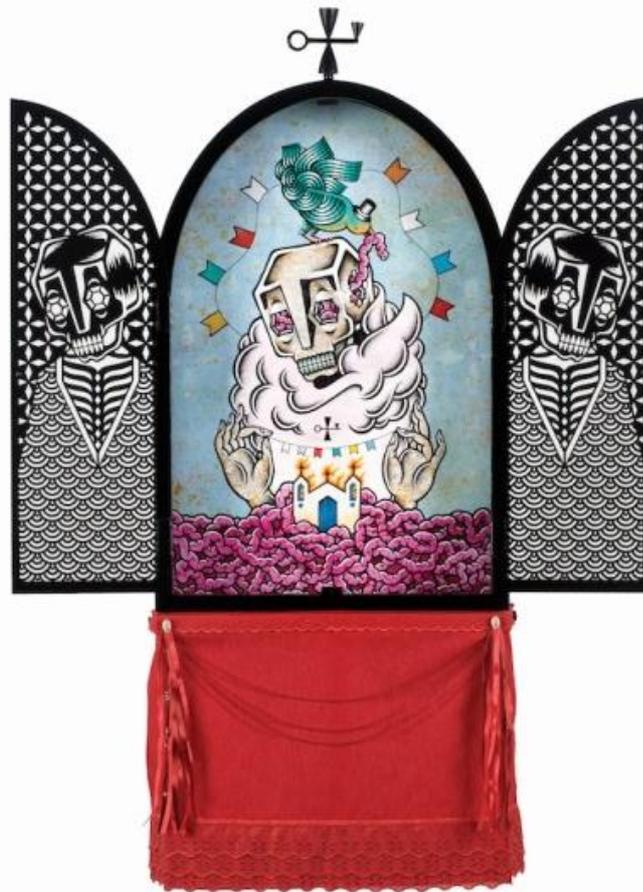


Figura 20. Oratório. Stephan Doitschinoff, 2008. 59x38cm. Fonte: Doitschinoff.com

⁴⁷ Jarê é uma tradição religiosa praticada na Chapada Diamantina, em especial em Lençóis, e que tem origem no candomblé. As práticas curativas e rituais do Jarê podem ser vistas no documentário *Curandeiros do Jarê*, de Marcelo Abreu Góis. Disponível em: <<https://youtu.be/IVQ-XD84qnU>>. Acesso em 29 ago. 2015.

A partir de uma revisão dos depoimentos de Doitschinoff sobre a continuidade de sua pesquisa, percebemos que o artista se inseriu no cotidiano de uma comunidade e construiu uma proposição artística bem como aprofundou a reflexão sobre a sua atuação. Doitschinoff lançou-se em uma investigação aprofundada sobre rituais e simbologias para ampliar sua experiência artística para além de paredes e molduras através de propostas que se aproximam mais da noção de eventos.

Temporal pode ser visto como uma busca pela compreensão de como forças espirituais e folclóricas emergem em uma determinada comunidade. Segundo Alcobía, neste projeto há uma aproximação documental, porém sem perder a abordagem estética, pois a “subjetividade do artista está presente no processo e no resultado final”⁴⁸. Doitschinoff trabalhou com a comunidade e não entre a comunidade, uma vez que pretendeu “complementar o espaço sem exigir propriedade”⁴⁹ (RIBEIRO, 2012).



Figura 21. *Casa de Samuel*. Stephan Doitschinoff, 2007. 4x3m. Lençóis. Tinta à base d'água e acrílica.
Fonte: christinaskreiberg.blogspot.com

⁴⁸ (ALCOBÍA *apud* RIBEIRO, 2012, p. 10)

⁴⁹ (*Id.*)

Símbolos alquímicos e inscrições em latim estão em todos os murais. A expressão *caput corvi*⁵⁰ em alguns momentos está completa, e em outros vemos apenas algumas letras. Na alquimia o *caput corvi* representa a primeira fase dos processos de transformação da matéria, é o *nigredo*, a escuridão absoluta, a morte espiritual. O *nigredo* representa a eminência de algo incorruptível a partir do encerramento de um ciclo e que dá lugar a outro (RIBEIRO, 2012). Carlos Alcobía acredita que o período de vivência em Lençóis pode ser considerado o *nigredo* do artista.

Doitschinoff parte de uma busca e inquietação pessoais para fazer compreender “mais do que os sentidos podem alcançar”⁵¹. Sua pesquisa atravessa transformações, se metamorfoseia com o tempo até culminar em projetos que refletem as interações entre seu processo pictórico, em tela e parietal, e eventos, *performances* e instalações que produz em seguida. Há uma intenção de proporcionar ao espectador e a si mesmo uma imersão profunda, uma vontade de construir uma obra de arte visionária, uma vivência contemporânea de visões que transcendem e produzem mundos.



Figura 22. *Antes*. Stephan Doitschinoff, 2007. 4x3m. Tinta à base d'água e acrílica. Fonte: doitschinoff.com

⁵⁰ (Id.)

⁵¹ (Id.)

Em 2008, *Temporal* deu origem à publicação *Calma* e a um documentário curta-metragem dirigido por Bruno Mith. Em 2013, Doitschinoff retornou a Lençóis para mais um período de residência, mas dessa vez para produzir suas pinturas e preparar as próximas exposições. Ao todo, encontramos registros de 12 murais (Quadro 1).

Título	Dimensões	Bairro	Figura
<i>Judith</i>	3x1,6m	Alto da Estrela	Figura 11
<i>Garimpo de Corda</i>	10x4m	Alto da Estrela	Figura 12
<i>Casa de Terezinha e Arlei</i>	6x3m	Tomba Surrão	Figura 13
<i>As 7 Dispensações</i>	6x4,5m	Alto da Estrela	Figura 15
<i>Casa de Seu Tonho</i>	4x3m	Tomba Surrão	Figura 19
<i>Casa de Samuel</i>	4x3m	Alto da Estrela	Figura 21
<i>Antes</i>	4x3m	Alto da Estrela	Figura 22
<i>Casa da Dona Dezinha</i>	-	Alto da Estrela	Figura 23
<i>Casa de Lena e Gal</i>	2,2x1,7m	Tomba Surrão	-
<i>Casa de Titio</i>	-	Sem Teto	-
<i>Casa de Silvano</i>	-	Tomba Surrão	-
<i>Sementeiro</i>	4x3m	Centro	-

Quadro 1. Murais realizados em *Temporal*. (INOUE, 2008 e RIBEIRO, 2012)



Figura 23. *Casa da Dona Dezinha*. Stephan Doitschinoff, 2008. Tinta à base d'água e acrílica.

Fonte: magriniartes.com.br

2.2 Formas de (des)apego ao *site*

Os projetos de Doitschinoff estão relacionados entre si e podem ser entendidos como desdobramentos de uma mesma pesquisa. São trabalhos que lidam e manipulam *sites* físicos e discursivos para transformar e tornar visíveis as realidades nas quais o artista atua, adicionando outras camadas de sentido a um espaço que possui história e memória. Mesmo nos momentos em que atua em um espaço aparentemente neutro, seu trabalho assume em maior ou menor medida um sentido que já está lá.

Em *Temporal*, Doitschinoff acrescenta outras camadas de sentido nas superfícies das casas de adobe para criar novas relações de significado. Entendemos que *Temporal* está ligado à fisicalidade das comunidades de Lençóis, não ao ponto de confundir-se, mas na medida em que dela não pode prescindir sob o risco de tornar-se outra coisa.

Verificar as alterações na relação com o *site* ao longo da história da arte possibilita o entendimento das questões que surgem em um primeiro momento em *Temporal* e que persistem nos projetos seguintes de Doitschinoff. Assim, para compreendermos as transformações que conduziram à utilização do espaço como conteúdo, retomaremos a lógica do monumento histórico e a subsequente autonomia da escultura moderna.

A partir da análise de Rosalind Krauss sobre a “escultura no campo ampliado”⁵², observamos que até o final do século XIX, a compreensão do termo escultura como categoria era inerente à lógica do monumento histórico. Situados em locais significativos para determinados eventos, os monumentos utilizam o pedestal como forma de “[...] mediação entre o local onde se situam e o signo que representam”⁵³. A base individualiza o monumento ao mesmo tempo em que o fixa em um determinado local.

Sobre essa questão, Fernando Cocchiarale (1997) afirma que o pedestal é o artifício que mantém o monumento apartado do mundo para diferenciá-lo em importância e singularizá-lo em relação aos outros objetos. O pedestal tem a função de manter a aura do monumento que, por sua vez existe como marco histórico. De acordo com Cocchiarale,

⁵² (KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, n. 17, 2008, p. 128-137)

⁵³ (*Ibid.* p. 131).

Tanto quanto os feitos míticos, religiosos ou históricos que pretendia celebrar, o monumento escultórico precisava recortar-se da vida objetiva que o cercava guardando dela a proximidade e a distância, indispensáveis para singularizar sua presença em um mundo de objetos. [...] O pedestal cumpria, pois, o papel intermediário de fixá-lo em um lugar contíguo ao mundo, mas dele simbolicamente apartado. (COCCHIARALE, 1997)

No final do século XIX, o pedestal começou a perder importância como aparato mediador e, a escultura passou a ser progressivamente inserida no mundo partilhado com outros objetos do cotidiano, porém manteve-se autônoma enquanto obra de arte, sem recorrer a referências exteriores para existir como tal. Um episódio fundamental para exemplificar essa passagem diz respeito à escultura *Portas do Inferno* de Auguste Rodin. Idealizada como monumento para o Museu de Artes Decorativas de Paris em 1880, essa escultura nunca foi instalada em seu destino original, nem esteve atrelada ao lugar pensado originalmente para isso. Atualmente, a primeira versão em bronze pertence ao Museu Rodin, mas outras versões foram executadas e alocadas em espaços diferentes. Utilizando o relato desse episódio, Krauss demonstra o início de uma perda gradativa do apego ao local e a inauguração da noção de escultura como condição negativa do monumento.

No início do século seguinte, Constantin Brancusi incorporou o pedestal como conteúdo e o problematizou esteticamente em relação à totalidade da obra. Não só o pedestal como aparato mediador desapareceu, mas foi, no caso de Brancusi, absorvido como parte integrante da escultura e perdeu a função de elemento fixador que a destacava. Em Brancusi, “a base pode ser definida como essencialmente móvel, marco de um trabalho sem lugar fixo, integrado em cada fibra da escultura”⁵⁴. Assim, a escultura moderna manteve-se autônoma em relação aos demais objetos do cotidiano e livrou-se do apego às especificidades do *site* como localização geográfica e de significado histórico.

Pode-se notar uma tendência de utilização do espaço como conteúdo ainda nas primeiras décadas do século XX. Modalidades que se desenvolveram sob a influência das colagens cubistas como a *Merzbau* (1920-1943) de Kurt Schwitters deram passos para a “mutação do objeto em ambiente”⁵⁵. *Milha de Fio* (1942) de Marcel Duchamp ocupou e incorporou o espaço expositivo à obra, de maneira a destacá-lo como elemento capaz de atribuir significado e alterar a experiência do espectador. A obra avançou para além da

⁵⁴ (*Ibid.* p. 132)

⁵⁵ “[...] exemplifies this mutation of object into environment.” (SUDERBURG, 2000, p. 11)

moldura do quadro para coabitar um mesmo espaço com o sujeito localizado fora dela. As “formas esculturais ocuparam e reconfiguraram não apenas o espaço institucional, mas também o espaço da objetividade (*objecthood*)”⁵⁶ e isso foi o que proporcionou oportunidades de utilização do *site* como conteúdo e mais tarde a sua abordagem de maneira discursiva.

Na década de 1960, a escultura minimalista devolveu ao *site* sua importância como conteúdo. Não estava vinculada ao lugar do mesmo modo que o monumento histórico, mas dependia das relações estabelecidas entre a obra e o deslocamento do espectador. Dentro desta perspectiva fenomenológica de ocupação do *site*, as propostas minimalistas encontraram reverberação nas reflexões Merleau-Ponty. Para o autor,

O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente como um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como potência universal de suas conexões. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 328)

A escultura minimalista por sua vez, desafiou a lógica da autonomia da escultura moderna. O espectador precisava se deslocar fisicamente para apreender as relações propostas e experimentar o contexto no qual ambos estavam inseridos. Só assim, a obra estaria completa. Apesar de compartilhar a ideia de apego ao local, a obra minimalista não o fazia pela mesma lógica do monumento como marco histórico. Nesse momento, o lugar é compreendido como espaço fenomenológico, articulado pelas relações estabelecidas entre obra, observador, contexto e duração da experiência.

Ao contrário da noção de presença na obra de arte moderna entendida como manifestação de um estado de “perpétuo presente”⁵⁷, na escultura minimalista essa noção reside na relação inseparável entre deslocamento e duração, pois de acordo com Robert Morris, o espaço real só pode ser experimentado no tempo real.

Justamente por habitar esse espaço real e demandar a participação do espectador para que a obra estivesse completa, a proposta minimalista foi criticada por Michael Fried como

⁵⁶ (*Ibid.* p.01) De acordo com Michael Fried, essa condição na escultura minimalista leva a “[...] um apelo a um novo gênero de teatro; e o teatro é hoje a negação da arte” (FRIED, Michael. Arte e Objetividade. Arte & Ensaios, n. 9, 2002, p. 134)

⁵⁷ (FRIED, 2002, p. 144)

ilusionista e teatral. Enquanto Fried condenava a escultura minimalista, Donald Judd afirmava que o espaço tridimensional era “mais potente e específico do que a pintura sobre uma superfície plana”⁵⁸ e, portanto, capaz de eliminar a teatralidade e o ilusionismo condenados por Fried, sintomáticos de uma obra que não conseguia fazer-se presente a todo instante.

Ao analisar a afirmação de Carl Andre⁵⁹ sobre seu desinteresse em relação ao lugar onde sua obra seria apresentada (se dentro ou fora dos espaços institucionalizados), Douglas Crimp constata que a crítica à autonomia da escultura moderna falha mesmo nas proposições minimalistas em que o apego ao *site* e ao comportamento do espectador aparecem como estratégias de enfrentamento da noção mercantilista da arte. De acordo com Crimp, a escultura minimalista preservou um tipo de autonomia em relação ao espaço de maneira semelhante à autonomia da obra de arte moderna em relação ao mundo, e tal postura possibilitou a sua inserção no mercado institucionalizado da arte.

Ao aceitar os espaços institucionalizados, a escultura minimalista não foi capaz “nem de expor as condições materiais ocultas da arte moderna, nem de resistir a elas”⁶⁰. Apesar de se posicionarem contra a autonomia moderna, os trabalhos minimalistas apenas a estenderam para seu entorno. Não só o objeto poderia ser autônomo, mas o espaço também, uma vez que a escultura minimalista não estava ligada a um *site* significativo, mas a um espaço fenomenológico que poderia ser qualquer um.

A partir da reflexão de Fried sobre a noção de teatralidade, Bourriaud (2008) afirma que as relações entre espectador e obra nas propostas minimalistas são equivocadamente identificadas como “interativas”. Por ser experimentada pela observação, a escultura minimalista não proporciona uma forma efetiva de participação do espectador (BOURRIAUD, 2008). Mas, se para existir como obra e estar completa, a escultura minimalista depende da relação espaço-tempo dada entre espectador e obra, não haveria neste caso uma relação interativa, mas de natureza diferente?

⁵⁸ (JUDD, Donald. *Objetos específicos*. In: FERREIRA, Glória; COLTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 103)

⁵⁹ “Não penso que os lugares sejam tão particulares assim. Penso que há categorias genéricas de espaços para os quais e em vista dos quais você trabalha. Portanto, o lugar preciso em que uma obra vai ficar na verdade não é um problema.” (ANDRE *apud* CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 138)

⁶⁰ (CRIMP, 2005, p. 138)

Para Bourriaud, a presença do espectador nas propostas minimalistas é “física abstrata”⁶¹, pois não lida com camadas de história e negociação que concedem um caráter mais relevante à obra como nas proposições relacionais. As trocas sociais são para Bourriaud mais efetivas do que a relação abstrata estabelecida entre o corpo do espectador e a escultura minimalista. Segundo o autor, “o encontro com a obra, gera um momento, mais do que um espaço (como no caso da arte minimalista). O tempo de manipulação, de compreensão, de tomada de decisão, vai mais além do ato de “completar” a obra pelo olhar”⁶². O que se busca na contemporaneidade, segundo Bourriaud, é a criação de “modos de estar-juntos”⁶³ alternativos àqueles proporcionados pela sociedade e que são mais complexos que as obras que se apresentam apenas ao olhar. A autonomia do sujeito desejada pela modernidade já não é suficiente, mas sim uma “emancipação da comunicação humana e da dimensão relacional da existência”⁶⁴.

No final da década de 1960, a preocupação com a especificidade do *site* foi deslocada do espaço fenomenológico para ser construída a partir do confronto com as estratégias ideológicas das instituições artísticas através de abordagens crítico-institucionais. Se a escultura minimalista enfrentou a autonomia da obra de arte moderna, artistas como Daniel Buren, Hans Haacke e Michael Asher combateram a autonomia do espaço ideológico da galeria e questionaram sua suposta neutralidade para evidenciar seus mecanismos de funcionamento (KWON, 2004).

Em 1973, Daniel Buren apresentou *Within and Beyond the Frame*. Sua intenção foi desafiar a ideologia do espaço institucionalizado de exibição da arte, através da exposição dos limites arquitetônicos da galeria e as maneiras como esses espaços institucionalizados agregam camadas de significado às obras que abrigam (BUREN, 2006).

Within and Beyond the Frame provocou um debate ao liberar a obra da moldura ideológica dos espaços institucionalizados. Com suas listras de 8,7cm (repetidas obstinadamente em seu trabalho) estampadas em bandeiras que saíam pela janela da John Weber Gallery, Buren concentrou a força de seu trabalho na provocação de um pensamento

⁶¹ (BOURRIAUD, 2008, p. 72)

⁶² “*El encuentro con la obra genera un momento, más que un espacio (como en el caso del arte mínimo). El tiempo de manipulación, de comprensión, de toma de decisión, va más allá del acto de "completar" la obra por la mirada.*” (Id.)

⁶³ (Ibid. p. 73)

⁶⁴ (Ibid. p. 72)

crítico, “graças à falta ou à ausência de problema formal”⁶⁵, para questionar a ideologia dos espaços institucionais de exibição. A proposta foi repensar a neutralidade ideológica desses espaços e verificar quais camadas de sentido podem ser associadas à obra quando está no interior, mas também além da moldura institucional (BUREN, 2006).

Os artistas envolvidos com o *site* crítico-institucional resistiram à comercialização da arte como objeto estético por meio de intervenções diretamente na arquitetura das galerias e museus. Porém, Crimp (2005) nota que até mesmas essas abordagens mais radicais foram em algum momento institucionalizadas ou superadas.

De acordo com Kwon (2008), as propostas crítico-institucionais perderam a condição de correspondência física com o local ao dirigir a especificidade do *site* para o âmbito discursivo das instituições de arte. Como consequência, a partir da década de 1980, práticas que tratavam o *site* como o campo do discurso no qual seus temas estavam inseridos foram intensificadas e passaram a articular questões sociais e culturais como o feminismo, o racismo e a preservação ambiental. Os trabalhos *site-specific* se aproximaram de ser “verbo/processo” mais do que “substantivo/objeto”⁶⁶ em propostas que ficaram conhecidas como orientadas para o *site* (*site-oriented*).

A arte aproximava-se cada vez mais da prática vital e se confundia com a cultura. “A definição operante de *site* foi transformada de localidade física – enraizada, fixa, real – em vetor discursivo – desenraizado, fluido, virtual”⁶⁷. Além das especificidades físicas da exposição de um trabalho, o que define uma obra de arte como tal são também as relações que esta estabelece com a história da arte, com o *site* no qual se insere e os vínculos que estabelece com o espectador. O que as propostas crítico-institucionais realizaram, de acordo com Rosalind Deutsche, foi a utilização do contexto como matéria, de modo a deixar evidente “a inseparabilidade da obra da sua condição de existência” (1998). Para Kwon,

[...] a condição física de uma localização específica deixa de ser o elemento principal na concepção de um *site*. Quer articulado em termos políticos ou econômicos, como no caso de Haacke, ou em termos epistemológicos, como em

⁶⁵ (BUREN, Daniel. Advertência. In: FERREIRA, Glória; COLTRIM, Cecília (org.). Escritos de Artistas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006)

⁶⁶ (KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, ano XV, n. 17, 2008, p. 170)

⁶⁷ (*Ibid.* p. 173)

Asher, mais importantes são as técnicas e os efeitos na instituição de arte uma vez que circunscrevem a definição, produção, apresentação e disseminação da arte e que se tornou o local de intervenções críticas. Concomitante a esse movimento na direção da desmaterialização do *site* está a progressiva desestetização (por exemplo, recuo do prazer visual) e a desmaterialização da obra. [...] continuando a resistir à mercantilização, a arte *site-specific* adota estratégias que são ou agressivamente antivisuais – informativas, textuais, expositivas, didáticas – ou imateriais como um todo – gestos, eventos e *performances* limitadas pelo tempo. [...] Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu “*site*” não está baseada na permanência física dessa relação (conforme exigia Serra, por exemplo), mas antes no reconhecimento da sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente. (KWON, 2008, p. 170)

Ao mesmo tempo em que se ampliou a compreensão do *site* de categoria física para seu entendimento como modalidade discursiva, *performances*, *happenings* e outras práticas que lidavam com intervenções temporárias ou imateriais expandiam-se e reafirmavam uma retomada das intenções das vanguardas do início do século em aproximar arte e vida, mas sem vincular-se necessariamente a uma ideologia política. Verificou-se uma diluição das categorias históricas enquanto eram redefinidas as fronteiras do campo da arte.

Passa-se da ideia de especificidade do *site* como espaço físico manipulado formalmente para “projetos que incorporam o artista no campo social”⁶⁸. Nessas práticas, há tanto a atuação direta do artista no *site*, entendido literal ou discursivamente, quanto a ativação do espectador como participante.

O *Projeto Unitè*, realizado em 1993 em Marseille, foi uma proposta que lidou com a intervenção do artista no espaço físico e com a incorporação de participantes como conteúdo. A proposta foi realizada na *Unitè d’Habitation*, um conjunto habitacional projetado por Le Corbusier em 1965 que estava em “considerável estado de abandono”⁶⁹, conforme descrito por Claire Bishop:

Localizado no topo de uma colina íngreme na periferia da cidade (na posição tradicional dominante da aristocracia), o complexo estava isolado do centro da cidade e ocupado por pais solteiros, estudantes, imigrantes e idosos pensionistas. [...] Desde 1983, metade do prédio havia sido esvaziado e fechado, deixando

⁶⁸ “To examine this shift I will look at three exhibitions that mark a transition from site-specificity as a matter of tailored formal arrangement to the project of embedding the artist in the social field.” (BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. New York. Verso. 2012. p. 195)

⁶⁹ (*Id.*)

‘corredores’ inteiros de apartamentos vazios e inabitados, separados do restante do prédio por lençóis de plástico.⁷⁰ (BISHOP, 2012, p. 196 tradução nossa)

Cada um dos quarenta artistas convidados para o projeto ocupou um apartamento para, a partir da vivência no local, desenvolver uma proposta que abordaria tanto a especificidade daquele espaço quanto a experiência com os moradores. Para Bishop, o *Projeto Unitè* foi uma dessas situações nas quais a “arte [é] colocada em confronto com um público autêntico cotidiano”⁷¹, momento em que a relação com os habitantes locais é “acompanhada de uma ansiedade sobre a autenticidade de resposta dos artistas”⁷².

As relações estabelecidas entre artistas e moradores, neste projeto que demorou quase quatro anos para ser concluído, resultaram em momentos de tensão e desconforto. Na abertura da exposição, artistas e moradores formaram grupos separados e até um desentendimento entre os moradores parece ter sido iniciado. Bishop retoma Hal Foster que afirma que “[...] convidar artistas para trabalhar em projetos *site-specific*, particularmente em áreas de baixa renda, a moldura discursiva é alterada da questão de classe para a de alteridade cultural, da discrepância econômica para as questões de identidade cultural”⁷³.

A tendência de voltar-se para uma preocupação social em trabalhos realizados com comunidades é denominada por Suzanne Lacy como “novo gênero de arte pública”⁷⁴. De acordo com Kwon, Lacy não associa o novo gênero de arte pública com os movimentos sociais dos anos 1960 e 1970, mas sim com o surgimento de grupos de esquerda que concedem importância às comunidades marginalizadas e às “metodologias colaborativas”⁷⁵ na

⁷⁰ “Located at the top of a steep hill on the outskirts of the city (in the traditionally dominant position of the aristocracy), the complex was isolated from the city centre and populated by single parents, students, immigrants and old age pensioners. [...] Since 1983, half of the building had been empty and boarded up, leaving entire ‘streets’ of apartments empty and uninhabited, separated from the rest of the building by plastic sheeting.” (Ibid. p. 196)

⁷¹ “Secondly, art was put into direct confrontation with an ‘authentic’ everyday audience.” (Ibid. p. 199)

⁷² “This encounter, however, was accompanied by manifold anxieties about the artists’ authenticity of response.” (Id.)

⁷³ “This tension became one of the central arguments in Hal Foster’s influential essay ‘The Artist as Ethnographer’, in which he argued that inviting artists to work site-specifically, particularly in areas with lower-income residents, shifted the discursive frame from class to cultural alterity, from an economic discrepancy to questions of cultural identity.” (Id.)

⁷⁴ (KWON, Miwon. One place after another: site-specific and locational identity. Cambridge: MIT Press, 2004. p. 60). Novo gênero de arte pública (*new gender public art*) foi o termo apresentado por Suzanne Lacy, artista e escritora americana, em 1991. “O termo novo gênero de arte pública, refere-se à arte pública, frequentemente de natureza ativista, e criada fora das estruturas institucionais de modo a se engajar diretamente com o público.” Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/n/new-genre-public-art>>. Acesso em 28 ago. 2015.

⁷⁵ (KWON, 2004, p. 46)

década de 1990. No novo gênero de arte pública, a centralidade da obra está no espectador-participante e no “engajamento com um grupo de espectadores particular” (KWON, 2004). Nestes casos, além da noção de autoria tornar-se diluída e partilhada, o *site* se instala no espaço público, tanto como local para elaboração e produção da obra, quanto como local para sua exibição. De acordo com Kwon, a intenção de Lacy é aproximar arte e vida, de modo a ser “uma força poderosa para uma mudança social e política”⁷⁶.

Novos espaços são tomados por propostas artísticas e o *site* amplia-se para fora da galeria. Diferente dos *sites* fenomenológico e crítico-institucional, na abordagem identificada por Kwon como *site-oriented*, o *site* “não é definido como pré-condição, mas é gerado pelo trabalho (frequentemente como conteúdo) e então comprovado mediante sua convergência com uma forma discursiva existente”⁷⁷.

Em alguns casos, trabalhos *site-oriented* possibilitam além do engajamento em assuntos que estão fora do âmbito da arte, a participação do público nos processos de “conceitualização e produção”⁷⁸, o que permite que estas propostas tenham maior reverberação social e política. Diferente da escultura minimalista na qual a presença do espectador era necessária para que a obra estivesse completa, nas propostas *site-oriented* o público é inserido como fornecedor de informações (KWON, 2008). Sobre o engajamento de artistas em problemas sociais, a partir da década de 1970, Kwon afirma que,

Se a crítica do confinamento cultural da arte (e do artista) pela via de suas instituições foi a “grande questão”, um impulso dominante de práticas orientadas para o *site*, hoje é a busca de maior engajamento com o mundo externo e a vida cotidiana – uma crítica da cultura que inclui os espaços não especializados, instituições não especializadas e questões não especializadas em arte [...] Preocupada em integrar a arte mais diretamente no âmbito do social, seja para reendereçar (num sentido ativista) problemas sociais urgentes, como a crise ecológica, o problema de moradia, Aids, homofobia, racismo e sexismo, ou mais amplamente para relativizar a arte como apenas uma entre as muitas formas de trabalho cultural, as manifestações de *site-specificity* tendem a tratar as preocupações estéticas e históricas (da arte) como questões secundárias. Considerando o foco na natureza social da produção e recepção de arte como sendo exclusivista demais, até elitista, esse engajamento expandido com a

⁷⁶ (Id.)

⁷⁷ (KWON, 2008, p. 171)

⁷⁸ (KWON, 2004, p. 46)

cultura favorece locais “públicos” fora dos confins tradicionais da arte em termos físicos e intelectuais. (KWON, 2008, p. 171)

Trabalhos *site-oriented* podem transitar entre *sites* e discursos diferentes. O artista pode encontrar em *sites* físicos as informações para a elaboração de uma proposta, que ao final estará situada no âmbito do discurso que o tema faz parte. Esse processo “entre *sites*” é denominado por James Meyer⁷⁹ como *functional-site*. O *functional-site* (ou *site* dinâmico) é um processo no qual o artista articula intertextualmente *sites* de natureza diferentes, que não são apresentados ao público simultaneamente, mas como fragmentos. Está ligado à articulação de processos pelo artista e não é obrigado a atrelar-se aos *sites* físicos que movimenta. “É um *site* informacional, um palimpsesto de texto, fotografias e gravações de vídeo, lugares físicos, e coisas”⁸⁰.

Mark Dion⁸¹ trabalha com propostas que se aproximam da ideia de *functional-site*. Seu processo consiste em visitar e observar um local (como *site* físico) e acumular informações sobre ele. Dion atua como um arqueólogo ou biólogo e elabora proposições a partir das informações coletadas em um *site* físico. O resultado pode ser uma exibição dos objetos encontrados, mas também articulados discursivamente, ou a construção de um artefato em conjunto com membros de uma determinada comunidade. Em *On Tropical Nature* (1991), Dion realizou um trabalho onde articulou tanto um *site* físico quanto outro discursivo, próximo a Caracas, na Venezuela. Sobre este projeto de Dion, Kwon relata:

[...] o *site* inicial da intervenção de Dion era um lugar desabitado na floresta tropical perto da nascente do Rio Orinoco, fora de Caracas, Venezuela, onde o artista acampou durante três semanas coletando espécies de várias plantas e insetos, assim como penas, cogumelos, ninhos e pedras. No final de cada semana, eram entregues em recipientes ao segundo *site* do projeto, Sala Mendonza, uma das duas instituições da exposição em Caracas. No espaço da galeria, as espécies, descarregadas e dispostas como trabalhos de arte em si, eram contextualizadas no que constituía um terceiro *site* – a estrutura curatorial de uma exposição coletiva

⁷⁹ Meyer desenvolve o conceito de *functional-site* em seu artigo *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*. (MEYER, James. *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*. In: SUDERBURG, Erika (ed.). *Space, Site, Intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p. 23-37)

⁸⁰ “It is an informational site, a palimpsest of text, photographs and video recordings, physical places, and things: an allegorical site.” (MEYER, 2000, p. 25)

⁸¹ Mark Dion apresenta seu processo de trabalho em *Mark Dion: Methodology | Art21*. Disponível em: <<https://youtu.be/8-Nzo0foijI>>. Acesso em 01 ago. 2013.

temática. O quarto *site*, no entanto, embora fosse o menos literal, era o *site* com o qual Dion pretendia uma relação duradoura. *On Tropical Nature* procurava tornar-se parte do discurso que diz respeito à representação cultural da natureza e a crise ambiental global. (KWON, 2008, p. 171)

A fluidez do *site* e o desapego às especificidades físicas do local são nessas novas proposições, um desafio à mercantilização. Contudo, Kwon (2008) questiona de que maneira essas novas formas de arte *site-specific* podem enfrentar a comercialização da arte, uma vez que operam pelo mesmo princípio nômade de circulação do capital. Para Hal Foster, mesmo quando o artista atua em um *site* de forma discursiva e confronta o paradigma da obra moderna como objeto autônomo, essa característica (a autonomia) acaba transferida para o *site* no momento em que essas obras são absorvidas pelo mundo institucionalizado da arte. Mesmo que inicialmente tenha se posicionado contra a ideia de espetáculo, esse tipo de trabalho é transformado em “espetáculo onde o capital cultural é recolhido”⁸² pela instituição. Isso resulta, segundo Foster, em uma arte que apenas se assemelha com os princípios etnográficos, onde o “outro é modelado em uma aparência artística”⁸³.

Uma vez que os trabalhos *site-specific* não possuem mais a marca física do artista, pois em muitos casos a obra é construída industrialmente ou através de especificações dadas pelo artista ou colaborativamente com uma determinada comunidade, os “valores tradicionais” de originalidade, autenticidade e exclusividade são questionados. O artista torna-se um gerenciador ou administrador do trabalho e seu gesto que antes modelava objetos e espaços, passa a articular discursos. Surgem então trabalhos *site-specific* como “prática nômade”⁸⁴, uma tentativa de contornar as questões relacionadas não somente à imobilidade de algumas propostas, mas também à fluidez do *site* discursivo (KWON, 2008). Kwon entende que,

Concomitante a essas mudanças metodológicas e de procedimento, ou por causa delas, há uma reemergência da centralidade do artista como progenitor do significado. Isso é verdade mesmo quando a autoria é deferida a outros colaboradores ou quando a estrutura institucional é autoconscientemente integrada ao trabalho, ou quando o artista problematiza seu papel autoral. De um lado, essa “volta ao autor” resulta da tematização dos *sites* discursivos, que engendra falso reconhecimento deles, como se fossem extensões “naturais” da identidade do artista, e a legitimidade da crítica é medida pela proximidade da associação pessoal do

⁸² “[...] *the show becomes the spectacle where cultural capital collects.*” (FOSTER, 1995. p. 306)

⁸³ “[...] *the other is fashioned in artistic guise.*” (*Id.*)

⁸⁴ (KWON, 2008, p. 177)

artista (convertida em expertise) com o lugar específico, sua história, seu discurso, sua identidade, etc. (convertidos em conteúdo temático). Por outro lado, porque a cadeia de significados da arte *site-oriented* é construída principalmente por movimento e decisões do artista, a elaboração (crítica) do projeto inevitavelmente se desdobra ao redor do artista. Isto é, a intrincada orquestração dos *sites* discursivos e literais cria uma narrativa nômade que requer o artista como narrador-protagonista. Em alguns casos, esse foco renovado no artista leva a uma implosão hermética de indulgências subjetivas (auto)biográficas e miopias narcisistas falhamente representadas como autorreflexão. (KWON, 2008, p. 179)

O processo experimental de *Temporal* pode ser aproximado da ideia de relacionamento entre artista e comunidade a partir do conceito de arte de interesse público apresentado por Miwon Kwon. A autora identifica três paradigmas na arte pública norte-americana a partir da década de 1960: arte em locais públicos, arte como locais públicos e arte de interesse público. O primeiro é caracterizado pela inserção de obras nos espaços públicos que não são necessariamente projetadas para aqueles locais. O segundo é definido por projetos que se confundem com a arquitetura e o mobiliário urbano. E o terceiro paradigma, arte de interesse público, se caracteriza por trabalhos que envolvem de alguma maneira as comunidades locais como fonte de informação, grupo de conceitualização ou produção da obra. Neste último caso, as trocas com o outro se tornam possíveis e novas formas de identidades locais podem ser reinventadas ou colocadas em transformação (KWON, 2004).

As diferentes práticas *site-specific* são acompanhadas de abordagens diversas da ideia de espaço e de lugar. Para Lucy Lippard⁸⁵, o lugar (*place*) não se define apenas como um espaço físico, determinado por coordenadas geográficas, mas como possuidor de uma relação de afeto. Para Lippard, “espaço define a paisagem, onde espaço combinado com memória define o lugar”⁸⁶. Dessa maneira, o lugar não é o recipiente ou o palco no qual as coisas acontecem, mas deve ser entendido como uma sobreposição de histórias, memória e afetos.

Lippard acredita que projetos que consideram essas dimensões são capazes de aliviar as consequências da indiferenciação das identidades locais, provocada pelo avanço dos processos globalizantes e defende a noção de arte *place-specific* (ao invés de *site-specific*) como muito mais ligada às dimensões afetivas e históricas. Kwon entende que essa forma de

⁸⁵ Em *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*, Lucy Lippard discute as propostas artísticas que lidam com espaço, memória, comunidade e paisagem.

⁸⁶ “*Space defines landscape, where space combined with memory defines place.*” (LIPPARD, Lucy R.. *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*. New York: The New Press, 1997. p. 09)

apego ao lugar pode ser vista como uma maneira de alívio às tensões provocadas pelo sentimento de perda e de fragmentação que se apresentam na contemporaneidade.

Ao invés da demarcação de fronteiras rígidas como forma de proteção, as identidades locais podem se reinventar pela via da exposição e transformação das diferenças (ANJOS, 2005). A globalização promove alterações na maneira como as identidades culturais são percebidas e, conseqüentemente em suas formas de representação que por meio do questionamento dos discursos hegemônicos e da exposição de diferenças, possibilitam novas formas de pertencimento ao mesmo tempo em que articulam outras modalidades de inserção no mundo (ANJOS, 2005).

Apesar de confrontar o estudo de Bourriaud, Bishop (2004) acredita que a estética relacional e as propostas curatoriais nesse sentido foram responsáveis por levar obras participativas ou baseadas em comunidades para dentro de galerias e museus, porém de forma amena e digerível (além de proporcionar um debate mais intenso e profundo sobre o tema a partir das críticas negativas). O que era um tipo de obra “periférica”, depois da década de 1990 acabou “tornando-se um gênero”.

Referindo-se a Guy Debord, Claire Bishop lembra que a arte participativa é um instrumento importante para a recuperação dos laços entre as pessoas em uma sociedade de relações fragmentadas. No lugar de produzir objetos adquiríveis como mercadoria para serem exibidos em coleções particulares ou públicas, a arte participativa é uma “arte da ação, fazendo interface com a realidade, dando passos – ainda que pequenos – para reparar as ligações sociais”⁸⁷. Porém, até mesmo essas propostas são absorvidas pelo mercado da arte, ainda que sob a forma de registros, que por sua vez são consumidos como obras autônomas. Uma estratégia que tem a intenção de confrontar a ideia de espetáculo, mas acaba se tornando parte dele (BISHOP, 2012).

⁸⁷ “*Instead, there must be an art of action, interfacing with reality, taking steps – however small – to repair the social bond.*” (BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. October, n.110, 2004, p. 11)

2.3 Novo Asceticismo

Eu tenho algo em comum com os ascetas espirituais do passado e com o novo e atual ceticismo. Eu estou procurando por um despertar interno que se refira à radicalização do comportamento. (DOITSCHINOFF *apud* RIBEIRO, 2012)

Marcado por sua experiência em Lençóis, Doitschinoff deu continuidade à sua pesquisa e passou a propor trabalhos que lidam com a ideia de templo religioso e a presença do sagrado e do profano no espaço expositivo institucionalizado. O projeto para a Capela de Santa Luzia originou, em 2009, a instalação *Novo Asceticismo* apresentada na mostra *De Dentro Pra Fora/De Fora Pra Dentro*⁸⁸ no Museu de Arte de São Paulo (Masp) e a instalação *A Lei do Ventre Livre* (2010) apresentada no Museu de Arte Contemporânea de San Diego.



Figura 24. *Novo Asceticismo*. Stephan Doitschinoff, 2009. Instalação: 4,5x12m. Masp. São Paulo.

⁸⁸ A exposição *De Dentro Pra Fora/De Fora Pra Dentro* aconteceu no Masp entre 20 de novembro de 2009 e 14 de fevereiro de 2010. O *hall* do museu foi ocupado por artistas envolvidos com *street art* e *graffiti*, mas que já haviam realizado exposições em outros espaços institucionalizados. Além de Doitschinoff, participaram da mostra, Carlos Dias, Daniel Melim, Ramon Martins, Titi Freak e Zezão.

Reverberando os questionamentos a respeito da neutralidade do espaço expositivo, Doitschinoff observa o mundo da arte também como um sistema de crenças, que assim como qualquer outra instituição, deve ser submetido a uma revisão crítica e exposto a questionamentos. Na instalação *Novo Asceticismo* (Figuras 24 e 25), o artista constrói um templo⁸⁹ religioso no interior de um espaço de arte com a intenção de questionar a validade universal de leis e símbolos, tanto religiosos, quanto artísticos.

O artista utiliza códigos de leis desatualizados e adquiridos por um valor mínimo em sebos para inserir a “lei do homem”⁹⁰ dentro do espaço da “lei divina”⁹¹ (que por sua vez estão inseridos dentro do espaço da “lei da arte”). Sua intenção é profanar o sagrado, subverter aquele espaço simbólico e atentar para o fato de que crenças, assim como as leis de uma sociedade, também são obsoletas (RIBEIRO, 2012). Inserir um templo religioso dentro de uma mostra de arte provoca uma reflexão sobre a forma como o público se comporta nesses locais. Andar devagar, falar em voz baixa e contemplar são maneiras de habitar tanto uma igreja quanto uma galeria.

Segundo Alcobía, a “profanação é a exaltação da descoberta do que está fora do templo”⁹². Dessa forma, os templos propostos pelo artista funcionam como ocupações temporárias que causam uma ruptura e desencadeiam um processo de mudança. Nessas instalações, a profanação ocorre quando o artista traz o que está fora do templo para dentro deste, para a partir daí perturbar o sistema que quer derrubar. “É como construir uma capela dentro de uma catedral”⁹³, onde a catedral pode ser tanto o sistema religioso quanto o espaço institucionalizado da arte. Doitschinoff não quer estar marginalizado, mas objetiva “iniciar a mudança a partir do centro”, do mesmo “centro que emana o poder”⁹⁴. Quando mostra a condição contemplativa do público, a intenção de Doitschinoff é deixar de ser um “mecanismo de mediação” para ser um “mecanismo de ativação”⁹⁵.

⁸⁹ Nas publicações *Calma* e *Cras*, os autores utilizam o termo “templo” para se referir às instalações de Doitschinoff, e por isso optamos por mantê-lo em nosso texto.

⁹⁰ (ALCOBÍA *apud* RIBEIRO, 2012, p. 16)

⁹¹ (*Id.*)

⁹² (*Id.*)

⁹³ (*Id.*)

⁹⁴ (*Id.*)

⁹⁵ (*Id.*)

Novo Asceticismo é constituído por fileiras de códigos de lei desatualizados, um altar com uma cruz onde está um Cristo com símbolos e ícones distribuídos pelo corpo. A disposição dos elementos no espaço faz o espectador sentir-se em um templo e isso determina seu comportamento. Os livros são organizados de maneira a formar um corredor por onde o público pode caminhar até o altar, mas sem aproximar-se tanto a ponto de conseguir tocar a cruz, uma vez que outra fileira de livros divide o espaço e demarca o lugar do espectador como contemplador.



Figura 25. *Novo Asceticismo* (detalhe). Stephan Doitschinoff, 2009. Fonte: doitschinoff.com

Em *A Lei do Ventre Livre* (Figura 26), realizada no ano seguinte em San Diego, Doitschinoff introduz outros elementos como oratórios e um genuflexório em frente ao painel central ou altar. Novamente, o espaço do público está demarcado. Diante do genuflexório, que atitude o espectador pode tomar? Ajoelhar-se e fazer uma oração? Resta saber a quem essa oração deve ser dirigida.

Simbologias religiosa e pagã permeiam o trabalho de Doitschinoff com a ideia de conflito entre mundos supostamente separados. Humaniza o sagrado e sacraliza o profano. Quando profana o espaço sagrado, o artista está na verdade negando a própria ideia de profanação, pois, para ele, é paradoxal o conceito de separação entre o que é sobrenatural e o

que é natural, uma vez que o sobrenatural se manifesta no mundo natural. Assim, a ideia de profanação não faz sentido em um mundo que compreende tanto a ideia de “paraíso” quanto a noção de “inferno”, pois se existem em um mesmo universo possível, como pensar um espaço que está “dentro” e outro que está “fora” (RIBEIRO, 2012)?⁹⁶



Figura 26. *A Lei do Ventre Livre*. Stephan Doitschinoff, 2010. Instalação: 5,5x13m. Técnica mista. Museu de Arte Contemporânea de San Diego (MCASD). Fonte: doitschinoff.com

⁹⁶ (DOITSCHINOFF *apud* RIBEIRO, 2012, p. 140)

3 SOLVITE CORPORE ET COAGULATE SPIRITUM

*Solvite corpore et coagulate spiritum*⁹⁷ aparece repetidas vezes tanto nas pinturas quanto nos murais de Stephan Doitschinoff. A frase em latim que significa “dissolver o corpo e coagular o espírito” é um dos princípios da alquimia que é incorporado por Doitschinoff tanto literalmente, quando inscreve a expressão na obra, quanto como pressuposto para sua forma de trabalho: o artista dissolve suas referências para em seguida reconstruí-las a seu modo⁹⁸. Neste capítulo, nos concentraremos nas propostas realizadas por Doitschinoff após o projeto *Temporal*, onde encontramos com mais intensidade esse princípio.

As performances *Brilho do Sol* e *Cras do Micélio* serão discutidas sob a perspectiva da participação do espectador a partir de uma revisão dos processos históricos que moldaram as proposições artísticas que se relacionam com o tema. Nossas reflexões serão conduzidas por Claire Bishop e Nicolas Bourriaud, em *Artificial Hells* e *Estética Relacional* respectivamente.

3.1 *Brilho do Sol*

Sou brilho do sol / Sou brilho da lua / Dou brilho às estrelas / Porque todas me acompanham / Eu sou brilho do mar / Eu vivo no vento / Eu brilho na floresta / Porque ela me pertence.⁹⁹

A performance *Brilho do Sol* (Figura 27) foi realizada em Lisboa a convite de Antonio Pinela Tiza, pesquisador e diretor do Museu Ibérico da Máscara e do Traje, em junho de 2011

⁹⁷ A expressão *Solvite corpore et coagulate spiritum* também pode ser encontrada na forma reduzida *Solve et coagula*. A frase tem origem nos textos de Nicolas Valois, alquimista do séc. XVI. De acordo com essa noção alquímica “[...] ao dissolver o insolúvel e coagular o não coagulável, este procedimento indica a conversão dos elementos opostos para obtenção da obra filosófica [pedra filosofal], que é análogo ao conceito de coexistência e interdependência dinâmica dos opostos como geradoras da criação.” (FREITAS, Juliana Alvarenga. *A poética da substância: procedimentos da alquimia em artistas contemporâneos*. Universidade de Aveiro. Departamento de Comunicação e Arte. 2013. p. 11)

⁹⁸ (ALCOBÍA *apud* RIBEIRO, 2012, p. 13)

⁹⁹ Letra do hino *Brilho do Sol* executado durante os rituais da doutrina religiosa do Santo Daime. Disponível em: <<https://youtu.be/MRIG6TvN6EU>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

na ocasião do Festival Pedras d'Água¹⁰⁰. Neste trabalho, Doitschinoff buscou pontos de convergência entre as festas populares do interior da Bahia, as doutrinas que utilizam plantas ritualísticas e a tradição das máscaras ibéricas e caretos¹⁰¹ do norte de Portugal. Em uma rua estreita no bairro Mouraria o público pôde acompanhar a *performance* que em seu formato lembrava um cortejo religioso. Sobre a experiência, Doitschinoff relata:

Neste trabalho o público vai estar dentro da obra e pode interagir com ela ao colocar oferendas no altar e participar na procissão. E isso também faz parte da minha pesquisa. O processo do que acontece dentro de um templo religioso e de como as pessoas se comportam e interagem dentro dele. As pessoas que acompanham a arte contemporânea hoje em dia nunca acompanharam um ritual, por exemplo, de uma igreja. E ali elas participam como se estivessem seguras e protegidas por uma camada de contemporaneidade. E isso é algo que só se apercebem quando postas em confronto com o que fazem. (DOITSCHINOFF, 2011)



Figura 27. *Brilho do sol*. Stephan Doitschinoff, 2011. *Performance*. Lisboa. Fonte: doitschinoff.com

¹⁰⁰ O Festival Pedras d'Água é realizado anualmente na cidade de Lisboa e concentra-se em propostas artísticas que dialogam com o espaço urbano.

¹⁰¹ As festas tradicionais dos caretos acontecem no mês de fevereiro no interior da região norte de Portugal, antes do período da Quaresma cristã que coincide com o início da primavera. De origem pagã, é uma celebração da fertilidade e da agricultura que foi incorporada ao calendário religioso para marcar o fim do carnaval e o início da preparação para a Páscoa. <<http://caretosdepodence.no.sapo.pt>>. Acesso em 20 de ago. de 2015.

Na tradição medieval dos caretos, que ocorre durante o período do carnaval, rapazes usando máscaras de demônios e roupas com franjas coloridas correm e dançam pela cidade atrás das moças solteiras. "Trata-se de um tempo limitado, mas intenso, em que tudo é permitido, um tempo de ruptura das proibições, um tempo de violação ritual, que se opõe aos constrangimentos da Quaresma que se avizinha"¹⁰².

Assim como em seu período de vivência em Lençóis, Doitschinoff teve contato com artesãos da região de Trás-os-Montes, onde pôde conhecer a produção das máscaras e dos trajes dos caretos. Sobre essa colaboração e contato com as comunidades locais, Alcobía afirma que, o que o “[...] impressionou mais nessa viagem a Trás-os-Montes foi o fato de hoje a prática de oferendas pagãs não ser baseada na oferenda ao sagrado, mas ser um ato de autodefesa do direito da comunidade à sua identidade”¹⁰³.



Figura 28. *Brilho do sol*. Stephan Doitschinoff, 2011. *Performance*. Lisboa. Fonte: doitschinoff.com

¹⁰² Alexandre Parafita, pesquisador da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro em entrevista concedida ao site da Rádio e Televisão de Portugal (RTP). Disponível em: <http://www.rtp.pt/noticias/cultura/tras-os-montes-mantem-tradicoes-de-raiz-medieval_n626519>. Acesso em 20 de ago. de 2015.

¹⁰³ (ALCOBÍA *apud* RIBEIRO, 2012, p. 13)

Para *Brilho do Sol*, Doitschinoff produziu dois altares onde inseriu representações de plantas enteógenas com o objetivo de inverter sua função como oferenda ou sacramento e transformá-las em objetos de devoção. Sua intenção foi também questionar os processos que marginalizaram a utilização dessas plantas como instrumentos de expansão da consciência e de ligação com o divino.

Brilho do Sol é o título de um dos cânticos do hinário da doutrina religiosa do Santo Daime¹⁰⁴ que utiliza em seus rituais uma bebida preparada a partir da fermentação da raiz da ayahuasca. Podemos ver no painel de um dos altares (Figura 28) uma raiz retorcida, semelhante a essa planta, com contornos femininos sobre a inscrição “Vivo no vento”, um dos versos do hino. O artista subverte a ayahuasca como *interface* de ligação com o mundo divino e a coloca no altar, onde deixa de ser um meio para tornar-se um fim a ser celebrado.



Figura 29. *Brilho do sol*. Stephan Doitschinoff, 2011. *Performance*. Lisboa. Fonte: doitschinoff.com

¹⁰⁴ A doutrina do Santo Daime é caracterizada por uma relação muito intensa com a natureza. A raiz da ayahuasca é entendida como um sacramento enteogênico que obedece a regras muito específicas desde seu preparo até seu consumo ritualístico. <<http://www.santodaime.org>>

No painel do outro altar (Figura 29), vemos uma figura feminina¹⁰⁵ que se assemelha às imagens das santas católicas, mas que não faz referência a nenhuma delas diretamente. Neste altar, Doitschinoff incluiu a flor *Ipomea Violacea*, também conhecida como *morning glory*, que possui uma substância psicoativa de efeito semelhante ao LSD¹⁰⁶. A cor violeta nos lábios da figura feminina (Figura 30) nos leva a supor que seja uma representação da *Ipomea Violacea* (Figura 31), reafirmando o propósito do artista de deslocar o elemento natural de sua função como oferenda, para colocá-lo no altar como objeto de devoção.

A *performance* consistiu em um cortejo conduzido pelo artista que parava em cada um dos altares para realizar “orações” e ritos que se assemelhavam tanto à tradição dos caretos quanto às liturgias católicas. Enquanto atores¹⁰⁷ usando máscaras e roupas características das festas de caretos dançavam e tocavam instrumentos de percussão, ao público restava acompanhar, como devotos, a procissão.

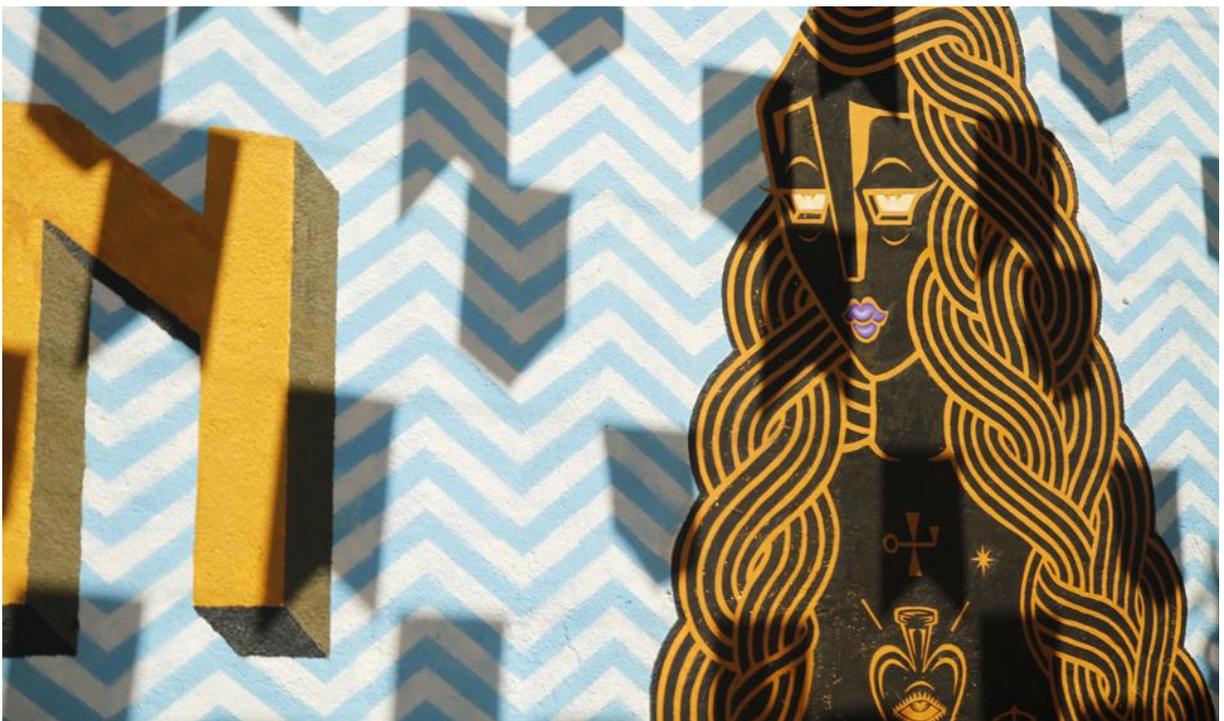


Figura 30. *Brilho do sol*. Stephan Doitschinoff, 2011. *Performance*. Lisboa. Fonte: doitschinoff.com

¹⁰⁵ Essa imagem feminina aparece no painel da instalação *A Lei do Ventre Livre* (Figura 26), e é recorrente em outros trabalhos. Pode ser encontrada sob o título de *Jurema Preta* ou *Jurema Dourada*.

¹⁰⁶ Sigla para a substância alucinógena dietilamida do ácido lisérgico.

¹⁰⁷ Optamos por nos referir aos indivíduos que executam as *performances* juntamente com Doitschinoff como atores. Nossa intenção é diferenciá-los do público ou espectador-participador.



Figura 31. *Brilho do sol*. Stephan Doitschinoff, 2011. *Performance*. Lisboa. Fonte: doitschinoff.com

Sabemos que em rituais e cultos, cada indivíduo ou grupo de indivíduos age de acordo com normas e doutrinas estabelecidas por cada prática, onde estão definidos hierarquias e modos de participação. Da mesma forma, percebemos diferentes possibilidades de participação em *Brilho do Sol*. O público pôde depositar oferendas nos altares, por exemplo, mas seu espaço de atuação esteve todo o tempo demarcado, tanto pelo figurino e *performance* dos atores e do artista quanto pelo espaço físico ocupado por cada grupo.

Doitschinoff reinterpretou as festas de caretos portuguesas de acordo com a sua linguagem visual em uma espécie de evento religioso. Absorveu e associou os elementos culturais e folclóricos dessa tradição ibérica norteado por sua experiência anterior com o sincretismo da região de Lençóis e pelo seu contato com as doutrinas religiosas que utilizam substâncias enteógenas. Percebemos que *Brilho do Sol* é uma resignificação de manifestações religiosas que por sua vez foram transformadas através do contato com outras ao longo da história.

O Santo Daime, por exemplo, tem origem no encontro entre a tradição indígena de utilização da ayahuasca na região amazônica com as doutrinas cristã e espírita. As festas de caretos portuguesas são manifestações de origem pagã que marcam a passagem do tempo e celebram a fertilidade e a agricultura, e que foram absorvidas ao calendário católico. A *Ipomea Violacea*, que tem sua origem em rituais xamânicos, e o LSD, sintetizado em laboratório no final da década de 1930 e inicialmente indicado como droga psicoterapêutica, passaram a ser consumidos com fins recreativos.

Entendemos que as escolhas de Doitschinoff são determinadas por suas inclinações pessoais e por isso não devemos pensar em suas propostas como totalmente livres de ideologias apenas por colocarem em questionamento manifestações religiosas e outros modos de pensamento. O que Doitschinoff parece fazer é dissolver essas referências, que por sua vez são heterogêneas, para reconciliá-las na obra à sua maneira.



Figura 32. *Brilho do sol*. Stephan Doitschinoff, 2011. Performance. Lisboa. Fonte: doitschinoff.com

3.2 Estética Relacional

Eu não quero fazer uma obra interativa. Eu quero fazer uma obra ativa. Para mim, a atividade mais importante que uma obra de arte pode provocar é a atividade do pensamento. A *Big Electric Chair* (1967) de Andy Warhol me faz pensar, e é uma pintura na parede de um museu. Uma obra ativa requer que primeiro eu dê de mim mesmo.¹⁰⁸ (HIRSCHHORN *apud* BISHOP, 2004, p. 62 tradução nossa)

Compreender a ideia de forma nas artes visuais tornou-se uma tarefa complexa, uma vez que a obra não existe apenas como um objeto fabricado, mas também como encontros que podem ou não possuir uma materialidade tangível. De acordo com Bourriaud (2008), os novos processos de comunicação acabaram com os contatos reais entre as pessoas, e restou à arte a criação de interações entre realidades distanciadas.

Em Estética Relacional, Bourriaud pensa a obra de arte como uma atividade criadora de relações sociais, e a história da arte como a narrativa da criação dessas interações. Durante a década de 1990, artistas ligados a essa tendência concentraram-se em proporcionar laços sociais com o objetivo de produzir interações como uma alternativa à realidade. As proposições artísticas a partir desse período se assemelham mais a eventos de acordo com a lógica relacional onde “o que o artista produz em primeiro lugar são relações entre as pessoas e o mundo”¹⁰⁹.

Em *Artificial Hells*, Bishop aborda as relações estabelecidas entre artista e espectador, bem como as formas de participação encontradas no decorrer da história da arte. Dentre as denominações possíveis, a autora opta por utilizar o termo arte participativa, pois remete à necessidade de envolvimento entre mais de um sujeito e não está vinculado apenas às práticas que lidam com “engajamento social”¹¹⁰ ou que pretendem solucionar problemas sociais e ocupar as lacunas deixadas pelo estado. Segundo Bishop,

Esse campo expandido de práticas pós-estúdio atualmente existe sob uma variedade de nomes: arte socialmente engajada, arte baseada em comunidade, comunidades

¹⁰⁸ “I do not want to do an interactive work. I want to do an active work. To me, the most important activity that an art work can provoke is the activity of thinking. Andy Warhol’s *Big Electric Chair* (1967) makes me think, but it is a painting on a museum wall. An active work requires that I first give of myself.” (HIRSCHHORN *apud* BISHOP, 2004, p. 62)

¹⁰⁹ (BOURRIAUD, 2008, p. 51)

¹¹⁰ (BISHOP, 2012, p. 01)

experimentais, arte dialógica, arte *littoral*, arte intervencionista, arte participativa, arte colaborativa, arte contextual e (mais recentemente) prática social¹¹¹. (BISHOP, 2012, p. 01 tradução nossa)

A autora está preocupada em não confundir propostas participativas com projetos sociais ou educativos, mas apenas na medida em que essas questões aparecem como consequência da prática artística (BISHOP, 2012). Sabemos que quando a arte avança para outros campos, surgem possibilidades de realização de propostas que tangenciam outras disciplinas. Porém, as aproximações que nos interessam são aquelas em que essas convergências não transformam uma proposta artística em outra atividade.

A importância dada à participação não se apresenta pela primeira vez na arte contemporânea, e pode ser localizada nas vanguardas históricas do início do século, em especial no Futurismo italiano, na Rússia pós-revolução e nas *performances* e eventos dadaístas. As intenções de ativação do espectador das vanguardas históricas reapareceram na década de 1960, quando as práticas artísticas voltaram-se para as questões sociais, e novamente, na década de 1990, porém com outras preocupações.

As vanguardas históricas, a relação da arte com os movimentos sociais na década de 1960 e a queda do regime socialista em 1989 “formam uma narrativa do triunfo, última posição heróica e colapso de uma visão coletivista da sociedade”¹¹², respectivamente. De acordo com Bishop, cada um desses momentos foi “[...] acompanhado por uma revisão utópica da relação da arte com seu potencial social e político – manifestada em uma reconsideração dos modos com os quais a arte é produzida, consumida e debatida”¹¹³.

Iniciaremos a retomada desses processos históricos na transformação dos modos de participação com a identificação de três momentos-chave nas vanguardas históricas, indicados por Bishop como as matrizes da arte participativa. Muito embora estejam localizados no início do século XX, cada momento se apresenta de maneira diferente em relação aos modos de participação, bem como ao grau de vinculação a projetos políticos.

¹¹¹ “This expanded field of post-studio practices currently goes under a variety of names: socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialogic art, littoral art, interventionist art, participatory art, collaborative art, contextual art and (most recently) social practice.” (Id.)

¹¹² “Triangulated, these three dates form a narrative of the triumph, heroic last stand and collapse of a collectivist vision of society.” (Ibid. p. 03)

¹¹³ “Each phase has been accompanied by a utopian rethinking of art’s relationship to the social and of its political potential – manifested in a reconsideration of the ways in which art is produced, consumed and debated.” (Ibid. p. 02)

Bishop acredita que o surgimento da arte participativa da atualidade está muito mais relacionado à história do teatro e da *performance* que “à história da pintura e do *ready-made*”¹¹⁴. Dessa forma, sua revisão sobre a arte participativa no interior das vanguardas históricas concentra-se nas práticas que se aproximam dessas noções, uma vez que é mais comum que obras participativas ocorram em tempo real, com artista e público presentes em um processo de criação de interações (BISHOP, 2012).

O primeiro momento acontece durante o Futurismo italiano, que nas primeiras décadas do século XX utiliza a *performance* como forma de manifestação artística, onde artistas se apresentam para uma plateia em uma espécie de teatro de curiosidades. O segundo momento ocorre na Rússia, a partir de 1917, quando a participação é promovida por uma iniciativa política com a intenção de reforçar os ideais de uma classe operária, seja através das produções teatrais do *Proletkult*¹¹⁵, seja nas recriações de eventos históricos do período da revolução pelos “espetáculos de massa”. O terceiro momento-chave discutido por Bishop encontra-se na inclusão do público nas *performances* dadaístas, executadas tanto no interior dos cabarés quanto em espaços públicos. Em comum, esses três momentos compartilham transformações nas formas do teatro e da *performance* a serviço de posicionamentos políticos.

Nas *performances* futuristas, ainda que o espectador fosse estimulado e provocado a participar, os papéis (do público e do artista) eram bem delimitados. As apresentações não possuíam roteiro e estavam muito mais próximos de serem “ações breves em uma variedade de meios”¹¹⁶ que acolhiam tanto a expressão de posturas políticas e leitura de manifestos, quanto apresentações musicais. O público, incitado a reagir, por vezes arremessava objetos no palco, gritava ou tocava instrumentos nesses eventos que aconteciam nos espaços externos, antes reservados apenas “aos monumentos” ou à “decoreação arquitetônica”¹¹⁷. Ligadas a uma parcela da população menos privilegiada, as peças futuristas viajavam e eram realizadas em cidades diferentes. Mantinham uma estrutura de comunicação organizada para divulgação e

¹¹⁴ (*Ibid.* p. 03)

¹¹⁵ O *Proletkult* (*Proletarian Cultural-Educational Organizations*) foi idealizado imediatamente antes da revolução de 1917, através da associação de “grupos de interesse da classe trabalhadora” para se tornar no ano seguinte uma “organização nacional dedicada a definir novas formas de cultura do proletariado dentro de uma doutrina coletivista”. O *Proletkult*, teorizado por Aleksander Bogdanov (1873-1928), tinha como objetivo inserir o proletariado nos meios de produção como “construtor da nova sociedade” (*Ibid.* p. 50).

¹¹⁶ “[...] *brief actions in a variety of media* [...]” (*Ibid.* p. 42)

¹¹⁷ (*Id.*)

distribuição de manifestos artísticos nos locais por onde passavam, bem como o envio de notas para a imprensa que repercutiam esses eventos (BISHOP, 2012).

O teatro futurista foi o primeiro a propor uma forma de ativação do espectador, pois mesmo sem envolver o público na criação ou produção das apresentações, este era provocado a participar. E, ainda que a noção de autoria fosse atribuída aos artistas, o comportamento e a reação do espectador eram fundamentais para que as apresentações acontecessem daquela maneira (BISHOP, 2012).

Na Rússia, após a revolução de 1917, a participação do público estava relacionada ao novo projeto político e ideológico que se configurava, através da inclusão da classe trabalhadora nos meios de produção cultural. O teatro *Proletkult* e os espetáculos de massa estavam interessados em confrontar a produção burguesa e a autoria individual para promover uma aproximação entre a indústria e o público, entendido sob a ideia de coletividade (BISHOP, 2012).

A participação no teatro *Proletkult* foi controversa, uma vez que a classe operária podia “participar por sua própria vontade, mas apenas segundo uma maneira apropriada à posição da sua classe”¹¹⁸. Diferente do teatro *Proletkult*, nos espetáculos de massa, a participação acontecia muito mais pela presença, como espectador que desempenhava um papel, do que pela atuação do indivíduo nos processos produtivos. Esses espetáculos podiam envolver até 8.000 participantes (atores amadores) e até 100.000 espectadores em uma única apresentação, se estendiam por horas e resultavam em apresentações caóticas e enfadonhas. Essas reconstituições de momentos históricos e heroicos foram utilizadas como ferramenta de propaganda para celebrar a “imagem esmagadora da coletividade”¹¹⁹ e as conquistas do estado, mais do que inserir o sujeito no processo de produção (BISHOP, 2012).

Se os dois primeiros momentos-chave estão ligados mais claramente a um projeto político, o terceiro momento fundamental para se compreender a participação do espectador nas vanguardas históricas é definido por um posicionamento “anti-ideológico e anarquista”¹²⁰. Até 1921 as *performances*, recitais e eventos dadaístas aconteceram no interior do Cabaret Voltaire em Zurique, porém neste ano foram levados para fora do espaço fechado e passaram a acontecer também em locais públicos.

¹¹⁸ “The proletariat were expected to participate of their own free will, but only in a manner appropriate to their class position.” (Ibid. p. 52)

¹¹⁹ “[...] overwhelming image of collectivity [...]” (Ibid. p. 61)

¹²⁰ (Id.)

No Paris Dada, as ações foram mais subversivas e provocativas, mas em Zurique, as *performances* propostas por Andre Breton tendiam a ser mais organizadas e com estruturas mais definidas. Enquanto o espetáculo de massa foi “construtivo e afirmativo, apresentando o espaço público como o lócus de uma massa coesa artificial”¹²¹, a *performance* dadaísta se aproximou de ser uma ação “disruptiva ou intervencionista, apresentando em pequena escala, instâncias de dissenso contra a moral dominante e as normas estéticas”¹²².

A motivação para a constituição da arte participativa nesses três momentos relaciona-se a posicionamentos políticos e ideológicos. O Futurismo “preparou o caminho”¹²³ para a direita fascista na Itália; na Rússia, tanto o teatro *Proletkult* quanto os espetáculos de massa foram colocados a serviço dos ideais revolucionários; nas *performances* dadaístas, mesmo uma postura de negação revelou uma escolha política, dissociada de um projeto específico, mas que se alinhava a uma modalidade anárquica contrária às ideologias institucionais.

Entretanto, nos anos que se seguiram, na medida em que esses movimentos se desdobraram, a associação com um projeto político oficial tornou-se mais frágil (BISHOP, 2012). O Dadaísmo, por exemplo, possibilitou a constituição do Situacionismo no final da década de 1950, movimento mais interessado em construir possibilidades libertadoras e em repensar as experiências cotidianas (BISHOP, 2012).

Guy Debord, o principal teórico do Situacionismo, apresenta uma postura paradoxal em relação à inserção da arte no fluxo da vida. Ao mesmo tempo em que idealiza um mundo no qual a arte faça parte do cotidiano, propõe ações que “dissolvem essa categoria para fazer a vida ser preenchida artisticamente”. Enquanto nos *happenings*¹²⁴, os artistas pretendiam inserir o fluxo das atividades da vida na arte, os teóricos situacionistas estavam interessados em desafiar a arte como disciplina ou campo. Para Debord, integrar arte e vida havia sido a

¹²¹ “If the former is disruptive or interventionist, presenting small-scale instances of dissensus in the face of dominant moral and aesthetic norms, the latter is constructive and affirmative, presenting public space as the locus of an artificial mass cohesion.” (Ibid. p. 74)

¹²² (Id.)

¹²³ “Futurism’s embrace of nation and war came to establish the ideological foundations of Italian Fascism...” (Ibid. p. 49)

¹²⁴ A palavra *happening* aparece pela primeira vez em *Eighteen Happenings in Six Parts* de Allan Kaprow em 1959, realizado em Nova Iorque. De acordo com Bishop, “[...] Kaprow situa os *happenings* contra o teatro convencional: eles deliberadamente rejeitam enredo, personagem, estrutura narrativa e a divisão público/performer em favor de eventos levemente delimitados que injetam risco, excitação e medo no dia-a-dia”. No original: “[...] in his early writings, Kaprow positions Happenings against conventional theatre: they deliberately rejected plot, character, narrative structure and the audience/performer division in favour of lightly scored events that injected the everyday with risk, excitement and fear.” (Ibid. p. 94)

noção mais “revolucionária”¹²⁵ das vanguardas históricas, porém a intenção situacionista não era sujeitar as práticas artísticas a um projeto político, mas superar ambas.

As ações propostas por Debord foram retomadas por artistas que tendiam a inserir um pensamento de esquerda em suas propostas e que enxergavam na criação de situações a sua maior contribuição, uma estratégia capaz de “reumanizar a sociedade entorpecida e fragmentada pela instrumentalidade repressiva da produção capitalista”¹²⁶.

Bishop nota que as proposições situacionistas, que tornaram possíveis as obras participativas do final da década de 1960, não estavam preocupadas com o tipo de espectador a ser alcançado. De acordo com a autora, as atividades propostas por Debord, serviram mais para “consolidar (do que criar) uma identidade de grupo”¹²⁷, e por isso, as tendências artísticas que surgiram nesse período, mesmo que variadas em sua forma, apresentaram em sua maioria um

[...] tema comum de oposição ao capitalismo imperialista em favor da geração de uma produção cultural coletiva alternativa; junto com outras pressões sociais e isso eventualmente contribuiu para mudanças de atitudes permanentes.¹²⁸ (BISHOP, 2012, p. 103 tradução nossa)

A retomada das questões sociais, no final da década de 1960, problematizou as formas de participação colocadas em prática pelas vanguardas históricas, mais preocupadas em promover resultados ao mesmo tempo utilitários e coletivos nos quais a arte estivesse a serviço de um projeto político (BISHOP, 2012). Na década de 1960, a “participação foi dirigida da imposição de igualdade social para a questão da liberdade: a celebração do trabalhador diário foi substituída pela reavaliação dos objetos do dia a dia e experiências como pontos de oposição à hierarquia cultural”¹²⁹.

¹²⁵ (*Ibid.* p. 83)

¹²⁶ “[...] *it rehumanises a society rendered numb and fragmented by the repressive instrumentality of capitalist production.*” (*Ibid.* p. 11)

¹²⁷ (*Ibid.* p. 103)

¹²⁸ “[...] *theme of opposing imperialist capitalism in favour of generating a collectively produced cultural alternative; together with other intellectual and social pressures, these eventually contributed to permanent changes of attitude and reform.*” (*Id.*)

¹²⁹ “[...] *a celebration of the everyday worker was replaced by a re-evaluation of everyday objects and experiences as a point of opposition to cultural hierarchy.*” (*Ibid.* p. 75)

Mais do que estar a serviço de um projeto político, a diferença entre esses dois momentos é que no final da década de 1960, a produção artística participativa lidava com grupos sociais e pretendia funcionar como uma ferramenta crítica para enfrentamento da autoridade. Essa mudança de motivação deve-se ao fato de que grande parte dos sistemas socialistas do início do século falhou tanto social quanto economicamente. A decepção e finalmente a queda desses regimes levaram à perda da perspectiva coletiva utópica, entendida como alternativa capaz de promover o bem estar social (BISHOP, 2012).

A posterior preocupação com o campo social e a reaproximação entre arte e vida na década de 1990, em concordância com uma lógica do fluxo das atividades cotidianas, também não aconteceu sob uma perspectiva totalmente nova. Segundo Bishop, esse período deve ser identificado como um “retorno ao social”¹³⁰, pois as vanguardas históricas do final da década de 1910 e os movimentos da arte contemporânea a partir da década de 1960, já haviam levado a arte a ocupar-se dessas questões.

As práticas participativas e sociais surgidas no início dos anos 1990 têm como ponto central a promoção de uma transformação nas relações entre a obra, espectador e artista, e entre estes e o *site* no qual se encontram. Portanto, esse momento não é uma volta à questão social, mas outra maneira de abordar o tema (BISHOP, 2012).

Com o fim da guerra fria, a queda do muro de Berlim e a consequente abertura dos últimos regimes socialistas no final da década de 1980, a sociedade ocidental, em grande parte, encontrou-se em um momento guiado pelos valores do neoliberalismo. Contrário a uma preocupação com a coletividade que sustenta as práticas artísticas que lidam com o campo social, o pensamento neoliberal tende a evocar o individualismo (BISHOP, 2012).

Os trabalhos participativos desse período “refletem a influência da arte comunitária dos anos 1970 e a fragmentação das classes políticas em uma miríade de preocupações identitárias dos anos 1980”¹³¹. A partir deste contexto, Bishop observa uma tendência de retomada das questões sociais de acordo com um ponto de vista coletivo, negligenciado pelas políticas neoliberais da sociedade de serviços, para notar o surgimento e associação de duas abordagens nestas proposições artísticas.

¹³⁰ (*Ibid.* p. 03)

¹³¹ “*The desire of today’s artists to reach disenfranchised or marginal constituencies is a more recent development that reflects the influence of community arts in the 1970s [...] and the fragmentation of class politics into myriad identitarian concerns in the 1980s.*” (*Ibid.* p. 103)

Uma dessas abordagens é a adequação dos projetos artísticos aos valores neoliberais de “prática econômica de direito a propriedade privada, mercado livre e comércio”¹³². O artista contemporâneo “tornou-se modelo de trabalhador flexível, móvel e não especializado que pode adaptar-se criativamente a múltiplas situações e tornar-se sua própria marca”¹³³. Porém, a segunda abordagem concentra-se em reafirmar experiências coletivas, de acordo com um “contra modelo automático de união social”¹³⁴, capaz de atenuar as realidades política e social fragmentadas.

Em uma política neoliberal, “ser incluído e participar na sociedade significa se adequar a um emprego, possuir rendimentos e ser autossuficiente”¹³⁵. Há uma preocupação com a inclusão social, mas com a intenção de que os cidadãos tornem-se consumidores não dependentes do estado, contrária à recuperação de laços coletivos e de trocas entre as pessoas que não sejam mercadológicas. Em um mundo guiado por uma política neoliberal, a inclusão social tem a função de formar indivíduos independentes e capazes de “cooperar com um mundo privatizado desregulado”¹³⁶. No momento de fragilidade de vínculos sociais e de projetos preocupados com a coletividade, Bishop questiona: “o que a arte pode fazer pela sociedade?”¹³⁷. Acrescentamos: como a arte pode estabelecer-se como uma atividade que promove questionamentos políticos e sociais sem coincidir com serviço social ou com produção cultural?

A partir do princípio de enfrentamento da lógica individualista da sociedade neoliberal e da possibilidade de existência de uma multiplicidade de narrativas para explicar o mundo, como apresentadas por Canclini, até mesmo os trabalhos nos quais não há uma participação

¹³² “[...] the values of Cold War liberalism and its transformation into neoliberalism, that is, the economic practice of private property rights, free markets and free trade.” (Ibid. p. 12)

¹³³ “In this framework, the virtuosic contemporary artist has become the role model for the flexible, mobile, non-specialized labourer who can creatively adapt to multiple situations, and become his/ her own brand.” (Id.)

¹³⁴ “What stands against this model is the collective: collaborative practice is perceived to offer an automatic counter-model of social unity, regardless of its actual politics.” (Id.)

¹³⁵ “To be included and participate in society means to conform to full employment, have a disposable income, and be self-sufficient.” (Ibid. p. 14)

¹³⁶ “The social inclusion agenda is therefore less about repairing the social bond than a mission to enable all members of society to be self-administering, fully functioning consumers who do not rely on the welfare state and who can cope with a deregulated, privatised world.” (Id.)

¹³⁷ “Anxious for accountability, the question it asked on entering office in 1997 was: what can the arts do for society?” (Ibid. p. 13). Bishop insere essa questão no debate sobre as políticas culturais na Europa, no final da década de 1990. De acordo com a autora, havia uma pressão para justificar os gastos com projetos artísticos que resultou em trabalhos que estavam mais preocupados em resolver questões sociais do que em desenvolver pesquisa e experimentações em arte.

completamente ativa de comunidades - ou trocas efetivas entre grupos sociais, onde o resultado final não produz relações duradouras entre indivíduos e são minimamente participativos - são considerados contestadores porque se colocam “contra a nova ordem mundial neoliberal”¹³⁸. Em contrapartida, as práticas mais individualistas que preservam a ideia de autoria individual são vistas com desconfiança, pois a intenção de mercantilização e lucro estão mais evidentes (BISHOP, 2012).

O que se coloca como produto na obra participativa é a possibilidade de transformação e inclusão, de promoção de outras realidades e mundos, que retomam a ideia de coletividade. É como se a arte participativa fosse capaz de promover uma situação de enfrentamento da lógica mercadológica, uma postura política (que não está ligada a nenhuma ideologia específica, apesar de se aproximar de um pensamento esquerdista, segundo Bishop) capaz de retomar a intenção de aproximação entre arte e vida pretendida pelas vanguardas históricas (BISHOP, 2012). Assim, somos levados a entender, equivocadamente, que quanto mais uma determinada prática artística se afasta das questões pertinentes ao mundo da arte e se aproxima de ser uma proposta de melhoria social, mais interessante se torna.

Na atualidade, de acordo com Bishop, a função da arte que lida com elaborações sociais parece ser a oposição a um processo individualista que oprime a ideia de coletividade. Por isso, a autora enfatiza a necessidade de se analisar a obra de arte participativa dentro do campo da arte, possivelmente com as interações que realiza com outros campos sociais, mas sem oferecer maior importância à função social do que às questões artísticas propostas.

Uma estratégia comum para a inclusão social através da arte se dá pelo desenvolvimento de trabalhos que possibilitam apenas uma forma de participação criativa. Entretanto, projetos nos quais a arte sustenta contradições são muito mais eficazes para propor modalidades de interação social que projetos meramente criativos incapazes de promover transformações e novas possibilidades de mundo (BISHOP, 2012). Bishop afirma que “artistas e obras de arte podem operar em um espaço de antagonismo ou negação vis-à-vis a sociedade, uma tensão que o discurso ideológico da criatividade reduz a um contexto unificado e a instrumentaliza para um lucro mais eficaz”¹³⁹.

¹³⁸ (*Ibid.* p. 277)

¹³⁹ “*Artists and works of art can operate in a space of antagonism or negation vis-à-vis society, a tension that the ideological discourse of creativity reduces to a unified context and instrumentalises for more efficacious profiteering.*” (*Ibid.* p. 16)

O discurso da criatividade está de acordo com a lógica neoliberal de iniciativa individual e se sobrepõe ao campo da arte como ferramenta de melhoria social. Neste contexto em que as proposições artísticas parecem se aproximar muito mais de questões éticas, Bishop (2012) propõe a seguinte reflexão: “o que aconteceu com a estética?”¹⁴⁰.

As teorias da história social e de políticas identitárias tratam o termo como uma forma de engodo, pois a estética disfarçaria os problemas ligados aos processos opressores. No decorrer da história da arte, observa-se que a preocupação estética torna-se sinônimo de formalismo, descontextualização e despolitização, e que hoje pode se referir a uma forma de “conservadorismo cultural”¹⁴¹ (BISHOP, 2012).

As práticas que se opõem à estética através da desmaterialização do objeto de arte, entendem a questão como secundária e relacionada a ideias pouco progressistas no campo da arte. A explicação para essa compreensão do termo está fundamentada no fato de que “enquanto esses argumentos foram necessários para dismantelar a profunda autoridade arraigada da elite branca masculina na década de 1970, hoje têm endurecido em uma crítica ortodoxa”¹⁴² que, como consequência, leva a questão estética a ser associada a um tipo de conservadorismo de valores do passado e acusada de ser um disfarce para a falta de conteúdo (BISHOP, 2012).

Bishop retoma a questão estética para pensar mesmo as obras que existem como processo e não se assumem como objeto. Para compreender como a avaliação ética tende a se sobrepor à crítica estética, a autora utiliza as discussões da curadora Maria Lind¹⁴³ a respeito do coletivo artístico Oda Projesi.

Em 2003, o Oda Projesi realizou um projeto de produção coletiva com uma comunidade turca de Riem. Com a intenção de utilizar a arte para promover laços e relações entre aquelas pessoas, o coletivo organizou “chás, salões de cabeleireiro, festas de *Tupperware*, visitas guiadas pelos residentes, e a instalação de uma bobina de papel para que as pessoas pudessem escrever e desenhar para estimular a conversa”¹⁴⁴. Os espaços utilizados pelo Oda Projesi funcionaram como uma plataforma de interação entre os indivíduos, um

¹⁴⁰ “[...] *what happened to aesthetics?*” (Ibid. p. 17)

¹⁴¹ (Ibid. p. 18)

¹⁴² “*While these arguments were necessary to dismantle the deeply entrenched authority of the white male elites in the 1970s, today they have hardened into critical orthodoxy.*” (Ibid. p. 18)

¹⁴³ As reflexões de Bishop são realizadas a partir do artigo *Actualization of Space* (2004) de Maria Lind.

¹⁴⁴ “[...] *tea party, hairdressing and Tupperware parties, guided tours led by the residents, and the installation of a long roll of paper that people wrote and drew on to stimulate conversations.*” (Ibid. p. 21)

instrumento de mediação entre pessoas que, naquela situação, não mantinham uma relação mais próxima (BISHOP, 2012). A intenção foi “abrir um contexto para a possibilidade de troca e diálogo, motivado pelo desejo de se integrar com seu ambiente”¹⁴⁵.

Hirschhorn realizou, em 2002, na cidade de Kassel, a instalação *Bataille Monument*. O artista contratou moradores da região para produzir um projeto em homenagem ao filósofo Georges Bataille, que resultou na construção de um espaço expositivo, uma biblioteca e um bar. De acordo com Bishop,

Ao invés de sujeitar a população local ao que ele chama de “efeito zoológico,” o projeto de Hirschhorn faz com o que os visitantes sintam-se como intrusos infelizes. Ainda mais disruptiva, à luz das pretensões intelectuais do mundo da arte, o monumento de Hirschhorn considera seriamente os habitantes locais como potenciais leitores de Bataille.¹⁴⁶ (BISHOP, 2004, p. 62 tradução nossa)

Maria Lind conclui, sob um ponto de vista ético, que o Oda Projesi é mais bem resolvido devido à capacidade do coletivo de renunciar a própria autoria, enquanto em *Bataille Monument*, os participantes apenas seguem o plano definido por Hirschhorn.

Considerando as proposições de Lind acerca dessas duas obras, Bishop nota que, o que há de mais interessante na proposta do Oda Projesi é justamente o que Lind não destaca: a “significância de desmaterializar uma obra de arte em um processo social, ou a intensidade afetiva específica da troca social desencadeada por essas experiências entre vizinhos”¹⁴⁷. Lind opta por utilizar critérios éticos para refletir sobre esses projetos e não o viés artístico-estético, como se a estética abarcasse apenas as características visuais, “menos importantes que os resultados concretos, ou a proposição de um ‘modelo’ ou protótipo para as relações sociais”¹⁴⁸.

¹⁴⁵ “Oda Projesi argue that they wish to open up a context for the possibility of exchange and dialogue, motivated by a desire to integrate with their surroundings.” (Ibid. p. 20)

¹⁴⁶ “Rather than make the local populace subject to what he calls the “zoo effect,” Hirschhorn’s project made visitors feel like hapless intruders. Even more disruptively, in light of the international art world’s intellectual pretensions, Hirschhorn’s Monument took the local inhabitants seriously as potential Bataille readers.” (Ibid. p. 62)

¹⁴⁷ “In other words, Lind downplays what might be interesting in Oda Projesi’s work as art – the achievement of making social dialogue a medium, the significance of dematerialising a work of art into social process, or the specific affective intensity of social exchange triggered by these neighbourhood experiences.” (Ibid. p. 22)

¹⁴⁸ “Art and the aesthetic are denigrated as merely visual, superfluous, academic – less important than concrete outcomes, or the proposition of a ‘model’ or prototype for social relations.” (Id.)

Entretanto, Bishop entende que pensar as obras participativas apenas em termos de sua eficácia ética e de inclusão social é um equívoco. Essa noção apenas concede mais importância aos projetos que criam relações sociais ou que funcionam como algo utilitário do que à “criação de atos singulares que deixam para trás um despertar perturbador”¹⁴⁹.

A questão estética, equivocadamente associada apenas às noções da visualidade, passa a ser problemática, pois relaciona a obra de arte a uma arte do passado, presa ao consumo e valores de uma elite intelectual (BISHOP, 2012). Por isso, para refletirmos sobre as propostas que tangenciam o campo social, precisamos considerar também as relações estéticas que se apresentam na obra, uma vez que apenas a preocupação com a função ética tende a se consolidar como uma regra ou princípio rígido, segundo o qual qualquer forma de autoria é “imediatamente descartada como ‘antiética’ porque todas as formas de autoria são equiparadas com autoridade e acusadas como totalizantes”¹⁵⁰. Bishop observa que

Tal difamação da autoria permite oposições simplistas para permanecer no lugar: espectador ativo contra passivo, artista egoísta contra colaborativo, a comunidade privilegiada versus carente, complexidade estética contra expressão simples, autonomia fria versus convivência comunitária.¹⁵¹
(BISHOP, 2012, p. 25 tradução nossa)

Abordar a obra participativa de acordo com a perspectiva de que quanto menos preocupação estética existir, mais eficaz será o trabalho, permite que se faça oposição a qualquer tipo de proposta que mantenha certa forma de autoria, como se qualquer modalidade de autoria tornasse o trabalho automaticamente “egoísta”, “privilegiado”, “esteticamente complexo” e “autônomo” (BISHOP, 2012). Em Hirschhorn há a manutenção da perspectiva particular do artista, onde “o espectador não é mais coagido a cumprir as exigências interativas, mas é pressuposto como um sujeito de pensamento independente, que é o pré-

¹⁴⁹ “[...] art enters a realm of useful, ameliorative and ultimately modest gestures, rather than the creation of singular acts that leave behind them a troubling wake.” (Ibid. p. 23)

¹⁵⁰ “[...] artistic strategies of disruption, intervention or over-identification are immediately ruled out as ‘unethical’ because all forms of authorship are equated with authority and indicted as totalising.” (Ibid. p. 25)

¹⁵¹ “Such a denigration of authorship allows simplistic oppositions to remain in place: active versus passive viewer, egotistical versus collaborative artist, privileged versus needy community, aesthetic complexity versus simple expression, cold autonomy versus convivial community.” (Id.)

requisito essencial para a ação política”¹⁵². Problematizando essa questão, Bishop nota que “a arte é perseguida ao mesmo tempo como muito deslocada do mundo real e ainda como o único espaço no qual é possível experimentá-lo [...] [pois] deve paradoxalmente se manter autônoma para que possa iniciar ou atingir um modelo para mudança social”¹⁵³.

Atuam sobre a arte, forças que reafirmam sua autonomia, mas que ao mesmo tempo reconhecem sua inserção no “mundo real”. Esse paradoxo aparece em Schiller, quando este, em uma perspectiva kantiana, julga a estátua grega *Juno Ludovisi* a partir da sua finalidade utilitária como objeto de devoção ao mesmo tempo em que a percebe como uma entidade contida em si mesma sem o propósito de ser outra coisa além do que é (BISHOP, 2012). Um “paradoxo no qual a ‘arte é arte à extensão que é alguma coisa a mais que arte’: uma esfera ao mesmo tempo removida do campo político e ainda sempre política porque contém em si a promessa de um mundo melhor”¹⁵⁴.

Bishop, “mais do que considerar o objeto de arte como sendo autônomo, [...] chama a atenção para a autonomia da nossa experiência em relação à arte”¹⁵⁵. Ao retomar o pensamento kantiano de suspensão da razão, Bishop entende que a autonomia da experiência do indivíduo em relação à arte é o que possibilita o surgimento do elemento político na obra, “pois a indecibilidade da experiência estética implica um questionamento de como o mundo é organizado, e, portanto a possibilidade de mudança ou redistribuição desse mesmo mundo”¹⁵⁶.

Ao “suspender a razão”, o sujeito encontra-se em uma posição na qual é capaz de verificar as relações que fundamentam uma dada realidade, condição necessária para que pense novas possibilidades de atuação no mundo (BISHOP, 2012). Bishop conclui que

¹⁵² “*the viewer is no longer coerced into fulfilling the artist’s interactive requirements, but is presupposed as a subject of independent thought, which is the essential prerequisite for political action*” (BISHOP, 2004, p. 77)

¹⁵³ “*The upshot is that art is perceived both as too removed from the real world and yet as the only space from which it is possible to experiment: art must paradoxically remain autonomous in order to initiate or achieve a model for social change.*” (Ibid. p. 27)

¹⁵⁴ “*The aesthetic regime of art, as inaugurated by Schiller and the Romantics, is therefore premised on the paradox that ‘art is art to the extent that it is something else than art’: that it is a sphere both at one remove from politics and yet always already political because it contains the promise of a better world.*” (Id.). Bishop retoma o pensamento de Rancière para discutir as contradições entre a autonomia da arte e sua inserção no fluxo da vida. A autora refere-se aos textos *The Aesthetic Revolution and its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy* (2002) e *The Politics of Aesthetics* (2004).

¹⁵⁵ “*Rather than considering the work of art to be autonomous, he draws attention to the autonomy of our experience in relation to art.*” (Id.)

¹⁵⁶ “*As taken up by Schiller – and Rancière – this freedom suggests the possibility of politics (understood here as dissensus), because the undecidability of aesthetic experience implies a questioning of how the world is organised, and therefore the possibility of changing or redistributing that same world.*” (Id.)

“estética e política se sobrepõem na preocupação em distribuir e partilhar ideias, habilidades e experiências para certos sujeitos”¹⁵⁷. Não é possível, segundo a autora, pensar a existência de um “juízo estético que não seja ao mesmo tempo um juízo político – um comentário sobre a ‘distribuição dos espaços e as capacidades ou incapacidades atreladas a esses espaços’”¹⁵⁸. É a estética que permite considerar ideias opostas, pois ao mesmo tempo em que a arte mantém-se autônoma em relação à vida, está “inextricavelmente ligada à promessa de um mundo melhor por vir”¹⁵⁹.

O embate entre a autonomia da obra de arte e a sua aproximação com a vida é levado em consideração para a reflexão sobre a arte contemporânea participativa que lida tanto com a inserção do “cotidiano na arte, como a arte no cotidiano”¹⁶⁰. A questão aparece em maior ou menor grau na obra participativa e deve ser levada em consideração no ato da reflexão sobre sua pertinência, pois absorve práticas vitais como conteúdo e propõe relações sociais que acontecem no mundo (BISHOP, 2012). Porém, para não serem confundidas com serviço social, ou produção cultural, precisam manter-se autônomas em relação a essas disciplinas.

De acordo com o ponto de vista ético, a arte deve resolver os problemas que não são solucionados pelo poder público e instituições sociais (“ideia humanista “inspirada no cristianismo”¹⁶¹). Mas, essas soluções resultam em proposições paliativas que não expõem a realidade nem corrigem de fato os problemas sociais (BISHOP, 2012). Do ponto de vista estético, o juízo de uma proposta artística deve voltar-se para a resposta que a obra recebe “no e além do seu contexto original”. Assim,

O discurso social acusa o discurso artístico de amoralidade e ineficácia, porque é insuficiente meramente revelar, reduplicar ou refletir sobre o mundo, o que importa é a mudança social. O discurso artístico acusa o discurso social de manter-se obstinadamente anexado às categorias existentes, e forjar gestos micropolíticos à

¹⁵⁷ “Aesthetics and politics therefore overlap in their concern for the distribution and sharing out of ideas, abilities and experiences to certain subjects – what Rancière calls *le partage du sensible*.” (Ibid. p. 27)

¹⁵⁸ “In this framework, it is not possible to conceive of an aesthetic judgement that is not at the same time a political judgement – a comment on the ‘distribution of the places and of the capacities or incapacities attached to those places’.” (Id.)

¹⁵⁹ “[...] the paradox of belief in art’s autonomy and in it being inextricably bound to the promise of a better world to come.” (Ibid. p. 29)

¹⁶⁰ (Id.)

¹⁶¹ (Ibid. p. 275)

custa de um senso imediatista como lócus potencial de desalienação.¹⁶² (BISHOP, 2012, p. 276 tradução nossa)

Em algumas obras participativas “falta tanto um alvo artístico quanto social”¹⁶³. O artista se posiciona contra um projeto político, apenas vagamente, possui uma postura de oposição aos ideais capitalistas ao mesmo tempo em que se afasta das questões da visualidade, e ao invés de propor uma reflexão, simplesmente a despreza (BISHOP, 2012). Bishop acredita que é preciso pensar obras que se ocupem de questões políticas, mas que também se preocupem com formulações artísticas, e que reflitam tanto sobre questões éticas quanto estéticas, de maneira a ampliar suas fronteiras.

Entretanto, Bishop entende que em algum momento a arte precisa entregar o problema para entidades responsáveis por questões sociais, pois “não é suficiente continuar produzindo arte ativista”¹⁶⁴ sem uma efetiva intervenção do poder político e administrativo. Nas palavras da autora,

Nós devemos reconhecer a arte como uma forma de atividade experimental que se sobrepondo ao mundo, o qual negativamente pode dar apoio a um projeto político (sem ser portadora sozinha da responsabilidade por sua elaboração e realização), e - mais radicalmente, nós precisamos apoiar a transformação progressiva das instituições existentes através da invasão transversal de ideias que corajosamente são relacionadas (e algumas vezes, maiores que) à imaginação artística.¹⁶⁵ (BISHOP, 2012, p. 284 tradução nossa)

Uma das supostas defesas de uma maior participação de comunidades, principalmente aquelas marginalizadas, é a possibilidade de inserção desses sujeitos no mundo da arte. Porém, quando trabalhos que são produzidos para ou com a colaboração de grupos de indivíduos, são

¹⁶² “The social discourse accuses the artistic discourse of amorality and inefficacy, because it is insufficient merely to reveal, reduplicate, or reflect upon the world; what matters is social change. The artistic discourse accuses the social discourse of remaining stubbornly attached to existing categories, and focusing on micropolitical gestures at the expense of sensuous immediacy as a potential locus of disalienation.” (Ibid. p. 276)

¹⁶³ (Ibid. p. 275)

¹⁶⁴ (Id.)

¹⁶⁵ “We need to recognise art as a form of experimental activity overlapping with the world, whose negativity may lend support towards a political project (without bearing the sole responsibility for devising and implementing it), and – more radically – we need to support the progressive transformation of existing institutions through the transversal encroachment of ideas whose boldness is related to (and at times greater than) that of artistic imagination.” (Ibid. p. 284)

levados para espaços institucionalizados, esses são consumidos invariavelmente por um grupo social e cultural ao qual os primeiros não pertencem (BISHOP, 2012).

O trabalho de Doitschinoff se propõe a transformar o sujeito fornecendo os mecanismos para um pensamento crítico sobre a realidade. Entretanto, mesmo que tenha realizado um projeto em comunidades marginais, como em Lençóis, suas propostas parecem atingir muito mais um grupo de iniciados no campo da arte.

Doitschinoff está empenhado em propor a desconstrução de sistemas de controle com a intenção de incluir o indivíduo no discurso político, porém, ele mesmo está inserido dentro de outro sistema, o discurso institucional da arte. Apesar de não ser realizado em um espaço institucionalizado (como *site* físico), *Temporal* está inserido no campo discursivo da arte, o que nos leva a supor que no lugar de promover uma aproximação entre aquelas comunidades e a galeria, promove uma conciliação entre o artista, sua proposta e o campo da arte.

Contudo, pensar as propostas participativas destacando a distância entre sujeitos ativos e sujeitos passivos, aqueles que produzem a obra e aqueles que a consomem, é de acordo com Bishop o mesmo que colocar a participação em si como único objetivo, uma lógica que “serve apenas como uma alegoria da desigualdade”¹⁶⁶, pois divide os sujeitos entre os que são capazes e os que não são. Segundo a autora,

Esse *insight* pode ser estendido até o argumento de que a alta cultura, presente nas galerias, é produzida para e em benefício das classes dominantes; em contraste, o ‘povo’ (o marginalizado, o excluído) só pode ser emancipado através da participação direta na produção do trabalho.¹⁶⁷ (BISHOP, 2012, p.38 tradução nossa)

Se por um lado determina que os participantes são menos capazes ou estão subjogados àqueles que podem contemplar a obra, por outro, essa mesma lógica pode ser utilizada para legitimar que os participantes são mais capazes que aqueles que contemplam, pois estes últimos não produzem nada. Assim, pensar a participação apenas nesses termos não colabora para a compreensão das relações e possibilidades propostas pela obra participativa, pois

¹⁶⁶ “*The binary of active/passive is reductive and unproductive, because it serves only as an allegory of inequality.*” (Ibid. p. 38)

¹⁶⁷ “*This insight can be extended to the argument that high culture, as found in art galleries, is produced for and on behalf of the ruling classes; by contrast, ‘the people’ (the marginalised, the excluded) can only be emancipated by direct inclusion in the production of a work.*” (Id.)

mesmo que os papéis sejam invertidos, a essência dessa separação se mantém a mesma (BISHOP, 2012). Assim, Bishop entende que as propostas mais interessantes são aquelas que se dispõem a “restaurar e realizar um espaço comunal de engajamento social compartilhado”¹⁶⁸.

Tendo em vista que grande parte dos participantes é tratada como “incapaz”, Bishop afirma que “a mais impressionante, emocionante e memorável forma de participação é produzida quando artistas agem por uma atormentadora curiosidade social sem as restrições incapacitantes da culpa”¹⁶⁹. A busca por mais que relações e inclusão social é o que possibilita a produção de obras mais complexas que lidam com comportamentos, engajamento político e afetividades, onde a participação simplesmente não é um fim em si mesma. Para a autora, “os melhores exemplos de arte participativa ocupam um território ambíguo entre ‘arte tornando-se mera vida e arte tornando-se mera arte’”¹⁷⁰.

A arte participativa acontece no mundo e ao mesmo tempo está fora dele. No limite entre as essas duas possibilidades, deixa à mostra os “paradoxos que são reprimidos no discurso do dia-a-dia para extrair as experiências perversas, perturbadoras e prazerosas que aumentam a nossa capacidade de imaginar o mundo e renovar nossas relações”¹⁷¹.

Artistas que trabalham com práticas participativas ou preocupadas com inclusão social costumam se opor à ideia de espetáculo, tanto à sua noção artística quanto política. Essa opção diz respeito ao desejo de combater uma situação criada pelo capitalismo que “produz sujeitos passivos com pouca agência”¹⁷². Portanto, “a participação é importante como projeto: ela reumaniza uma sociedade dormente e fragmentada pela instrumentalidade repressiva da produção capitalista”¹⁷³. Mas, para isso é preciso que exista uma obra que realize a mediação, um retorno à ideia de espetáculo contra a qual esse tipo de trabalho pretende atuar. Para Bishop,

¹⁶⁸ (Ibid. p. 02)

¹⁶⁹ “Instead of obeying a super-egoic injunction to make ameliorative art, the most striking, moving and memorable forms of participation are produced when artists act upon a gnawing social curiosity without the incapacitating restrictions of guilt.” (Ibid. p. 39)

¹⁷⁰ “Instead of extracting art from the ‘useless’ domain of the aesthetic to relocate it in praxis, the better examples of participatory art occupy an ambiguous territory between ‘art becoming mere life or art becoming mere art’.” (Ibid. p. 40)

¹⁷¹ “As such, it has the capacity to communicate on two levels – to participants and to spectators – the paradoxes that are repressed in everyday discourse, and to elicit perverse, disturbing and pleasurable experiences that enlarge our capacity to imagine the world and our relations anew.” (Ibid. p. 284)

¹⁷² (Ibid. p. 11)

¹⁷³ (Id.)

Arte participativa não é um meio político privilegiado, nem uma solução *ready-made* para a sociedade do espetáculo, mas sim tão incerta e precária quanto a própria democracia; nem é legitimada a priori mas precisa ser continuamente performada e testada em cada contexto específico.¹⁷⁴ (BISHOP, 2012, p. 284 tradução nossa)

Ainda, segundo a autora, “para Debord, ‘espetáculo’ não descreve as características de uma obra de arte ou arquitetura, mas é uma definição das relações sociais sob o capitalismo (mas também sob regimes totalitários)”¹⁷⁵. Na sociedade do espetáculo, o sujeito só consegue experimentar a realidade ou os laços sociais através de imagens criadas por uma sociedade de consumo, ou geradas pelas classes de poder. De acordo com essa lógica, as práticas em que o espectador é apenas observador deveriam ser deixadas de lado para que este pudesse assumir uma postura participativa nos processos de produção. Assim, a arte feita para ser observada teria seu objetivo transformado a partir da inclusão do espectador, que para existir, deixaria de ser um sujeito contemplativo (BISHOP, 2012).

A trajetória dos processos participativos na história da arte é quase sempre vista como uma trajetória da ampliação da autonomia do espectador (BISHOP, 2012). Entretanto, Bishop acredita que o espectador tornou-se cada vez mais submisso aos direcionamentos do artista e à “comodificação do corpo humano em uma sociedade de serviços”¹⁷⁶. Essa lógica repete as transformações da democracia nos meios de comunicação ao longo da história que com as possibilidades de participação proporcionadas pelas redes sociais, ao invés de promover independência em relação aos meios de comunicação de massa, “transmite egos banais”, e no lugar de se tornar “oposta ao espetáculo, a participação mescla-se inteiramente a ele”¹⁷⁷.

Para Bourriaud, o espetáculo é uma relação construída entre as pessoas de forma mediada e, portanto “só pode ser pensado e combatido através da produção de novos modos de relações”¹⁷⁸. A diferença entre as propostas de Debord para enfrentamento da sociedade do espetáculo e as estratégias da estética relacional, é que nas atividades propostas por Debord,

¹⁷⁴ “*Participatory art is not a privileged political medium, nor a ready-made solution to a society of the spectacle, but is as uncertain and precarious as democracy itself; neither are legitimated in advance but need continually to be performed and tested in every specific context.*” (Ibid. p. 284)

¹⁷⁵ (Ibid. p. 93)

¹⁷⁶ “*This could be seen as an heroic narrative of the increased activation and agency of the audience, but we might also see it as a story of our everincreasing voluntary subordination to the artists’ will, and of the commodification of human bodies in a service economy (since voluntary participation is also unpaid labour).*” (Ibid. p. 277)

¹⁷⁷ “*Far from being oppositional to spectacle, participation has now entirely merged with it.*” (Id.)

¹⁷⁸ (BOURRIAUD, 2008, p. 107)

não existe necessariamente a presença (no sentido de existência) do outro com o qual se relacionar, ao contrário da obra relacional que desencadeia interações sociais. De acordo com Bourriaud, a arte relacional renova o situacionismo de maneira a “reconciliá-lo, na medida do possível, com o mundo da arte”¹⁷⁹.

Além das possibilidades de participação discutidas, Bishop apresenta outra modalidade, a “*performance delegada*”, surgida após 1989, situada entre a participação como colaboração no processo artístico e a *performance* propriamente dita. Diferentemente das *performances* realizadas durante as décadas de 1960 a 1980, nas quais o artista empregava seu próprio corpo como matéria principal, o que caracteriza essa nova possibilidade é a utilização de indivíduos contratados pelo artista, que não são necessariamente artistas, para desempenhar um papel (BISHOP, 2012).

Nas *performances* das décadas anteriores, o artista utilizava o próprio corpo e lidava com questões de “transgressão psicológica e física”¹⁸⁰. As *performances* mais recentes trabalham com a ideia de exploração de outros sujeitos e em geral sugerem também debates sobre questões éticas. A *performance delegada* está fundamentada em um “corpo coletivo de um grupo social”¹⁸¹ e não no corpo do artista, e se encaixa com tranquilidade no espaço físico da galeria, seja como local para seu desenrolar, seja como local para exposição dos registros de tais trabalhos (BISHOP, 2012). Essa *performance* aparece no trabalho do espanhol Santiago Sierra, que a partir do final da década de 1990 passa a contratar trabalhadores assalariados para produzir *performances* e discutir questões relacionadas a subempregos e baixos salários. Os participantes contratados não desempenham um papel, mas representam a categoria social da qual fazem parte (BISHOP, 2012).

O que Doitschinoff realiza em *Brilho do Sol* tangencia a ideia de *performance delegada*, mas apenas no sentido em que utiliza outros indivíduos para desempenhar os papéis que determina, neste caso, os atores com máscaras de caretos que dançam, tocam instrumentos e simulam processos ritualísticos. O questionamento que se apresenta é se Doitschinoff assume um papel de direção, como em uma peça teatral, ou se esses participantes contratados são uma extensão do corpo do artista.

¹⁷⁹ (Id.)

¹⁸⁰ (Id.)

¹⁸¹ “[...] in the last decade this presence is no longer attached to the single performer but instead to the collective body of a social group.” (BISHOP, 2012, p. 219)

Em *Brilho do Sol* são utilizados instrumentos de percussão que ditam o ritmo do ritual e conduzem o cortejo até os altares. Os atores agem como se estivessem sob o efeito de drogas psicoativas ou como se seus corpos estivessem livres das restrições sociais que ditam como devem se comportar em público. Doitschinoff, vestido com um terno preto e cabelo bem penteado, é visivelmente o condutor do cortejo, como um sacerdote, arriscamos afirmar.

De acordo com Bourriaud,

Estética [é] uma noção que distingue a humanidade das demais espécies animais. Enterrar seus mortos, sorrir, suicidar-se, não são mais que os corolários de uma instituição fundamental, a da vida como forma estética, marcada por ritos, colocada em forma.¹⁸² (BOURRIAUD, 2008, p.139 tradução nossa)

O desapontamento com os governos neoliberais e seu ideal de estado mínimo, que prometia a liberdade de consumo, mas apenas essa, levou o campo artístico a sofrer impactos gradativos. O início da década de 1990 foi de certa forma, para as artes visuais, um desdobramento do que era realizado na década de 1980. A arte comunitária da década de 1980 deu lugar a obras que se caracterizavam como processos e que se proliferariam na década seguinte (BISHOP, 2012).

Após a queda no muro de Berlim em 1989 e o fim do socialismo soviético, o termo “projeto” tornou-se crucial para se compreender as novas propostas artísticas (BISHOP, 2012). O projeto, ao contrário do objeto de arte e das propostas *site-specific*, não era fechado, mas “estendia-se no tempo e [era] mutável em forma”¹⁸³.

Nessa tendência em que as obras se apresentavam como processo, e que muitas exposições eram construídas coletivamente entre os artistas, vale lembrar que o curador desempenhava um papel de coprodutor (BISHOP, 2012). O curador não definia apenas quais obras seriam exibidas, até porque as obras eram apresentadas como processos que aconteciam durante a mostra, mas era o sujeito preocupado em realizar um trabalho coeso que deveria funcionar como um “argumento” em sua totalidade e ser “socialmente relevante”. Se nas

¹⁸² “Estética: Una noción que distingue a la humanidad de las demás especies animales. Enterrar a sus muertos, reír, suicidarse, no son más que los corolarios de una institución fundamental, la de la vida como forma estética, marcada por ritos, puesta en forma.” (BOURRIAUD, 2008, p. 139)

¹⁸³ “A project in the sense I am identifying as crucial to art after 1989 aspires to replace the work of art as a finite object with an open-ended, post-studio, research-based, social process, extending over time and mutable in form.” (BISHOP, 2012, p. 194)

práticas crítico-institucionais o papel do artista confundia-se com o do curador, nos projetos da década de 1990, em especial os que se ajustavam à lógica da estética relacional de Bourriaud, o artista dividia a produção, e em alguns casos, até a autoria com este profissional (BISHOP, 2012).

Na França, as obras como projetos ou processos encontravam respaldo na estética relacional de Borriaud num momento em que as exposições tornavam-se muito mais “meios criativos” do que espaços preparados para receber obras concluídas. Bishop observa nesses trabalhos, um foco maior em “sociabilidade” do que em “responsabilidade social”¹⁸⁴.

Havia a utilização de aparatos multimídia, obras instaladas fora do espaço da galeria, alteração dos trabalhos durante o período da mostra, além de outras estratégias que alteravam a forma de exposição e a natureza dos trabalhos. Algumas propostas consistiam em preparar e servir comida para o público, exibir filmes e realizar apresentações musicais (BISHOP, 2012).

A estética relacional, utilizada para discutir esse tipo de proposta, assume uma postura onde a criação de relações sociais entre os participantes torna-se o objetivo principal. Bishop acredita que as obras relacionais tratam muito mais de “fluxo de produtos e informação”¹⁸⁵ entre as pessoas do que de processos que se ocupam com questões de “usuários e habitantes”¹⁸⁶, porque não problematizam os tipos de interações que daí resultam.

Desenvolver projetos artísticos como prática social, mais do que desafiar a lógica da obra autônoma, de valor fechado em si mesmo, é para Bishop uma “estratégia de sobrevivência para indivíduos criativos sob as condições de trabalho incertas do neoliberalismo”¹⁸⁷. Durante a década de 1990, as obras foram julgadas positivamente por sua capacidade de criar relações com o público e com o tema da exposição, independentemente do desencadeamento de processos de mudança ou possibilidades de transformação no espectador. Assim como a escultura minimalista entendia o *site* como espaço fenomenológico, mas não se preocupava em proporcionar aos participantes uma forma de “agência social”, a obra relacional da década de 1990 sugeria modos de interação social que,

¹⁸⁴ “*Similar experiments with spectatorship were taking in place in France at this time (and to a lesser extent in Germany), but with an emphasis on ‘sociability’ rather than social responsibility.*” (Ibid. p. 207)

¹⁸⁵ (Id.)

¹⁸⁶ (Id.)

¹⁸⁷ “*Although the project is introduced as a term in the 1990s to describe a more embedded and socially/politically aware mode of artistic practice, it is equally a survival strategy for creative individuals under the uncertain labour conditions of neoliberalism.*” (Ibid. p. 216)

sob esse aspecto, em muito se assemelhava aos trabalhos *site-specific* da década de 1960 (BISHOP, 2012).

Em mostras que se caracterizavam por serem “contribuições [entre artistas e curadores] durante o prolongado período de gestação coletiva que conduzia à abertura de um show”¹⁸⁸, artistas eram convidados por um curador que disponibilizava um espaço de exibição, onde os primeiros deveriam desenvolver suas propostas. As conexões e a resposta à proposta do curador e a relação estabelecida com outras obras tornavam-se mais importantes do que o trabalho desenvolvido. Porém, apesar da “aparência de uma totalidade não individual”, “em retrospectiva, trabalhos particulares se posicionavam como distintamente autorais e as plantas baixas [dos espaços expositivos] indicavam claramente as áreas individuais de exposição”¹⁸⁹.

A fase de elaboração coletiva dessas propostas tornava-se mais importante e a obra individual, apenas aparentemente, perdia força. Ao espectador, cabia pensar seu papel naquele contexto em relação às obras ou ao conjunto delas, pois o processo (que era o ponto central dessas propostas) nunca ficava de fato disponível para o espectador, a não ser de forma fragmentada (BISHOP, 2012). Uma vez que o processo não era evidente para o público, é possível pensar que essas mostras atingiam seus objetivos, quando pareciam continuar acessíveis apenas aos que tinham o privilégio de acompanhar sua produção (BISHOP, 2012)?

Em 1993, Rirkrit Tiravanija apresentou *untitled 1993* na mostra Backstage em Hamburg que consistiu, basicamente, na preparação de *curry* para os visitantes da mostra. Porém, *untitled 1993* aconteceu nas semanas anteriores à abertura da exposição, e as interações sociais foram construídas muito mais entre os outros artistas e curadores do que com o público em geral, o que deu certa aura de exclusividade aos que puderam participar (BISHOP, 2012).

Tendo em vista essa perspectiva, a partir do início do século XXI, os projetos participativos começaram a se preocupar em como seriam experimentados pelos sujeitos afastados dos processos de elaboração, mas que teriam contato com estes apenas mais tarde nos espaços expositivos. Uma espécie de “reconciliação entre processos sociais desmaterializados e o objeto”¹⁹⁰, onde havia uma preocupação em comunicar os processos e

¹⁸⁸ “Many of his works in the early 1990s were contributions to the prolonged period of collective gestation leading to the opening of a show.” (Ibid. p. 209)

¹⁸⁹ “[...] although in retrospect particular works stand out as distinctly authored, and floor plans indicate quite clearly defined individual areas of display.” (Id.)

¹⁹⁰ (Ibid. p. 207)

disponibilizá-los para conhecimento para que o público pudesse compreender a obra por mais que fragmentos (BISHOP, 2012).

Uma diferença entre as obras conceituais e *performances* das décadas de 1960 e 1970 para as obras caracterizadas como processo mais recentes é que nas primeiras, os registros são capazes de reverberar “respostas afetivas” semelhantes àquelas experimentadas pelos espectadores em tempo real, enquanto nas propostas mais recentes, os registros não alcançam essa mesma qualidade de resposta, pois “tendem a valorizar o que é invisível”, a criação de laços e trocas sociais (BISHOP, 2012). Por isso, a autora constata que

A complexidade de cada contexto e os personagens envolvidos são razões pelas quais as narrativas dominantes acerca da arte participativa frequentemente caem nas mãos daqueles curadores responsáveis por cada projeto que são os únicos que testemunham seu desdobramento [...].¹⁹¹ (BISHOP, 2012, p. 06 tradução nossa)

Bishop considera que para analisar uma obra participativa é preciso que o crítico esteja envolvido em tais processos, pois pode existir certa dificuldade quando esse tipo de trabalho é analisado através de seus registros. Para a autora, os registros “raramente fornecem mais que evidências fragmentárias, e não transmitem nada da dinâmica afetiva que impulsiona artistas a realizarem esses projetos e as pessoas a participarem deles”¹⁹². Por outro lado, o pesquisador precisa utilizar esses registros, pois dificilmente existe disponibilidade, tanto dele quanto do artista, para que esteja presente e acompanhe todo o processo. Além disso, muitas das questões apresentadas pela obra só são articuladas depois de realizada. Para amenizar a dificuldade em analisar esse tipo de trabalho é importante tentar reconstruir as propostas a partir dos registros e relatos, sempre considerando o risco de se construir outra narrativa que pode não estar de acordo com a obra (BISHOP, 2012).

Entretanto, se o pesquisador participa da obra, sua análise pode encobrir questões relevantes e até mesmo contraditórias que aparecem nos trabalhos devido à proximidade inevitável que surge quando o crítico está na posição de participante. A participação pode acabar com a distância necessária para se analisar a obra, “especialmente quando o elemento

¹⁹¹ “The complexity of each context and the characters involved is one reason why the dominant narratives around participatory art have frequently come to lie in the hands of those curators responsible for each project and who are often the only ones to witness its full unfolding [...]” (Ibid. p. 06)

¹⁹² (Id.)

central de um projeto implica a formação de relações pessoais”¹⁹³. Por isso, o questionamento que permanece é: de que maneira o crítico pode manter o distanciamento ideal para refletir sobre esses projetos, quando pode participar de seus processos, e como pode se resguardar de uma análise equivocada realizada a partir dos registros de obras que se aproximam mais de ser uma prática social (BISHOP, 2012)?

Na atualidade, existem outras possibilidades de compartilhamento do processo artístico relacionadas com as novas tecnologias de comunicação. Em tempos de redes sociais, o artista pode assumir ele mesmo a divulgação do seu trabalho. Doitschinoff publica os registros, em tempo real, do seu processo de trabalho associado aos acontecimentos da sua vida pessoal e torna possível a construção de narrativas sobre algumas das obras que produz. Num momento em que vidas virtual e real não estão separadas, e que fatos publicados ou testemunhados pessoalmente parecem ter o mesmo valor, novas formas de acesso ao processo artístico tornam-se disponíveis¹⁹⁴.

3.3 *Cras do Micélio*

Em *Cras do Micélio* (Figuras 33 e 34), Doitschinoff produz, novamente, uma *performance* como cortejo. Realizada na cidade de São Paulo, em 2013, a obra se configura como uma reafirmação da postura política de utilização de plantas enteógenas e substâncias psicoativas defendida pelo artista¹⁹⁵.

Nesta *performance* é possível perceber uma divisão entre os atores e o público, pois assim como Doitschinoff, apenas os primeiros vestem camisas brancas e calças pretas, usam máscaras como as de *Brilho do Sol* e levam estandartes como os das procissões e festas populares que o artista conheceu no interior da Bahia. Ainda que uma parte do público vista-

¹⁹³ (*Ibid.* p. 06)

¹⁹⁴ Entendemos que há uma escolha sobre o que será publicado e que Doitschinoff pode, assim como qualquer outro usuário de redes sociais, construir a narrativa que entender como a mais adequada. Seu trabalho pode ser acompanhado em <http://www.instagram.com/stephan_doitschinoff>.

¹⁹⁵ Não nos aprofundamos nas experiências do artista com plantas enteógenas, mas apenas em seu posicionamento sobre o tema quando este aparece em suas obras. A liberação e uso de substâncias psicoativas foram debatidos pelo artista em entrevista concedida a Bruno Torturra. Disponível em: <https://youtu.be/kbqC_U1hlRQ>. Acesso em 20 ago. 2015.

se com roupas semelhantes às utilizadas pelos atores, é possível distingui-los por sua posição e postura na procissão que evidenciam a hierarquia da *performance*.



Figura 33. *Cras do Micélio*. Stephan Doitschinoff, 2013. *Performance*. São Paulo. Fonte: lost.art.br

Público e atores repetem as palavras ditadas por Doitschinoff e caminham sob seu direcionamento. O artista é, mais uma vez, o condutor que determina o ritmo do cortejo. Assim como em rituais religiosos, encontramos ornamentos, máscaras, estandartes, altares e indivíduos que desempenham funções de acordo com uma determinada doutrina. Por isso, notamos que tanto em *Brilho do Sol* quanto em *Cras do Micélio*, o espectador tende a ser utilizado como conteúdo, ainda que não pareça ter consciência disso. As pessoas que aparecem voluntariamente para participar, talvez não saibam que são elementos articulados pelo artista, que espera que o público assuma o papel de um devoto em uma procissão.



Figura 34. *Cras do Micélio*. Stephan Doitschinoff, 2013. *Performance*. São Paulo. Fonte: lost.art.br



Figura 35. *Cras do Micélio*. Stephan Doitschinoff, 2013. *Performance*. São Paulo. Fonte: lost.art.br

Ao mesmo tempo em que essas *performances* parecem estar inseridas no fluxo da vida, pois acontecem em tempo real e em um espaço partilhado, também parecem estar fora dela. *Brilho do Sol* e *Cras do Micélio* são resultado e fazem parte de um universo criado unicamente de acordo com a visão de Doitschinoff.

Apesar de percebermos uma aproximação com os conceitos de criação de laços sociais abordados por Bourriaud, - pois, nestas *performances* o público se reúne por ter algo em comum, assim como em um ritual religioso - na obra de Doitschinoff não parece haver processos democráticos no momento de sua produção. As relações são determinadas pelo artista que assume o papel de um líder de uma nova religião. Talvez, essa seja a grande ironia do seu trabalho.

Mesmo que nas *performances* de Doitschinoff não haja o compartilhamento da autoria com o espectador, ou mesmo que não se assemelhem a processos em aberto, percebemos a necessidade de se compreender as possíveis relações sociais que são estabelecidas no interior dessas obras. Por isso, retomamos a noção de arte relacional definida como uma “teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações humanas que incluem, produzem ou suscitam”¹⁹⁶.

Uma vez que os processos de comunicação de massa contemporâneos tornaram problemáticos os contatos reais entre as pessoas, obras que promoviam laços sociais apareceram como soluções durante a década de 1990. Bourriaud acredita que cabe à arte tentar conectar realidades distanciadas pelos meios de comunicação, responsáveis por transformar as pessoas em meros consumidores de tempo e espaço (BOURRIAUD, 2008).

A partir da afirmação de Marcel Duchamp segundo a qual “são os olhares que possibilitam os quadros”¹⁹⁷, Bourriaud assume que uma obra de arte é portanto, um objeto relacional, que para existir como tal, deve reconhecer a presença do outro com o qual tece relações de todo tipo. Para o autor, a arte é uma atividade permeável e por isso constrói interações também com outros campos do pensamento e a partir delas, desdobra-se e evolui.

Bourriaud entende que a função do artista, em um mundo que não proporciona mais tantos contatos reais, é viabilizar as relações sociais para que os indivíduos possam compartilhar realidades e assim, desencadear possibilidades para novas interações. Uma vez

¹⁹⁶ “Teoría estética que consiste en juzgar las obras de arte em función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan.” (BOURRIAUD, 2008, p. 142)

¹⁹⁷ “[...] las miradas son las que posibilitan los cuadros [...]” (Ibid. p. 28)

que produz laços entre si e o espectador, “cada obra de arte em particular [é] a proposta para habitar um mundo em comum”¹⁹⁸ e funciona como um gerador de relações “até o infinito”. O autor fundamenta sua estética relacional na tendência de produção de relações que permeia toda a história da arte, entendida por ele como “a história da produção das relações no mundo, mediadas por uma sorte de objetos e práticas específicas”¹⁹⁹.

A arte, de uma forma ou de outra, sempre produz relações, seja com o objeto, com o artista, com o espaço, seja com o campo discursivo no qual se localiza. Em dadas situações, a experiência do espectador é muito mais individual e privada, enquanto em outras, a experiência acontece de forma coletiva. Um espaço que precisa ser percorrido, um mecanismo a ser ativado ou uma conversa que deve ser iniciada são ações que desencadeiam esses processos.

Até o Renascimento, a função do objeto de arte era criar relações entre o homem e o mundo divino. A partir de então, a preocupação voltou-se para a representação das relações entre “o homem e o mundo” de acordo com o ponto de vista do primeiro e viabilizada pelo desenvolvimento de novas possibilidades técnicas como a perspectiva, a anatomia e o *sfumato* que instrumentalizaram o artista. Mais adiante, o Cubismo preocupou-se em construir relações entre o objeto artístico e o observador, que finalmente livrou-se do ponto de vista proporcionado pela perspectiva renascentista (BOURRIAUD, 2008).

Na década de 1990, houve uma intensificação do interesse pelas relações humanas. Porém, as interfaces que possibilitaram essas interações eram de outra natureza. Ao invés de objetos materiais, laços sociais foram construídos por “diferentes tipos de colaborações entre as pessoas”²⁰⁰ como eventos, festas, reuniões e outras modalidades de encontro. Essa característica possibilitou que práticas artísticas se desenvolvessem para além do espaço institucionalizado da arte, podendo ser “inacabadas” ou se aproximarem de uma “desordem formal própria do diálogo”²⁰¹, colocando os laços sociais em primeiro plano (BOURRIAUD, 2008).

¹⁹⁸ “[...] cada obra de arte em particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.” (Ibid. p. 23)

¹⁹⁹ “[...] es la historia de la producción de las relaciones en el mundo, mediatizadas por una suerte de objetos y de prácticas específicos.” (Ibid. p. 31)

²⁰⁰ “[...] diferentes tipos de colaboración entre dos personas [...]” (Id.)

²⁰¹ “[...] desorden formal, propio del diálogo [...]” (Ibid. p. 28)

Rirkrit Tiravanija prepara e serve uma refeição. Christine Hill trabalha como caixa de supermercado. Carsten Höller cria pássaros para ensiná-los outro canto. Jens Haaning reúne imigrantes turcos em uma praça para contar piadas. Nesses exemplos, verificamos a intensificação de processos de interatividade e socialização que tem em comum o fato de produzirem situações onde os indivíduos, artistas ou espectadores são reunidos em uma microcomunidade temporária (BOURRIAUD, 2008).

Para compreender essas práticas sociais como modos de manifestações artísticas, Bourriaud recorre à definição da noção de forma. Segundo o autor, o que concede a noção de forma a algo na natureza é o olhar que separa uma determinada porção de seu contexto. É o contraste com o que está ao redor que torna possível esse recorte, pois a noção de forma como elemento autônomo e dissociado de um contexto não existe a priori. Da mesma maneira, um indivíduo é definido no encontro com o outro e nas negociações que estabelecem entre si.

Se a forma visual nasce do “desvio e do encontro aleatório entre dois elementos até então paralelos”,²⁰² “cujo sentido persiste”, a forma como procedimento na arte relacional, acontece justamente nas interações entre os sujeitos. Os laços sociais, ainda que não apresentem a materialidade do objeto, são o resultado duradouro desses encontros. A forma “é uma amálgama, um princípio aglutinante dinâmico”²⁰³ e na obra contemporânea é estendida para além da sua configuração visual e material. A partir dessas considerações, Bourriaud define a arte relacional como um “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático, o conjunto das relações humanas e seu contexto social, mais que um espaço autônomo e privativo.”²⁰⁴ Mas, questiona: “É possível gerar relações com o mundo, em um campo prático – a história da arte – tradicionalmente fadada à sua “representação”?”²⁰⁵

Enquanto Guy Debord entende a história da arte como uma “reserva de exemplos do que se deve “realizar” concretamente na vida cotidiana”²⁰⁶, para Bourriaud, num mundo de relações mediadas, a arte deve ser vista como um espaço de experimentação social capaz de

²⁰² “*Así nacen las formas, a partir del “desvío” y del encuentro aleatorio entre dos elementos hasta entonces paralelos.*” (Ibid. p. 19)

²⁰³ “*La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico.*” (Ibid. p. 21)

²⁰⁴ “*Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo.*” (Ibid. p. 142)

²⁰⁵ “[...] *¿es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico - la historia del arte - tradicionalmente abocada a su “representación”?*” (Ibid. p. 08)

²⁰⁶ “[...] *una reserva de ejemplos de lo que se debía “realizar” concretamente en la vida cotidiana [...]*” (Id.)

proporcionar interações. Ao artista cabe encontrar mecanismos para compreender as transformações sociais, refletir sobre sua condição como tal e produzir situações amenizadoras à falta de contatos reais entre as pessoas (BOURRIAUD, 2008).

A obra relacional é um interstício social, um espaço no qual ocorrem encontros diferentes dos de um sistema vigente, mas que a este está integrado. O espaço expositivo pode tomar contornos de um interstício social para possibilitar a “instalação de coletividades” alternativas às modalidades de encontro promovidas pelo sistema, assim como um espaço não institucionalizado pode se comportar como *site* para a criação de laços sociais através da arte (BOURRIAUD, 2008). Refletindo a afirmação de Tristan Tzara segundo a qual “o pensamento se faz na boca”²⁰⁷, Bourriaud conclui que na contemporaneidade “a arte se faz na galeria”²⁰⁸.

Quando Doitschinoff, em *Novo Asceticismo*, leva o templo para dentro da galeria, inverte o significado daquele espaço como recipiente para transformá-lo em conteúdo. Profana o templo para sacralizá-lo no interior do discurso institucional da arte, e propõe relações e operações alternativas aos sistemas religioso e artístico, para transitar tanto em um quanto em outro e ressignificar ambos. *Brilho do Sol* assume a forma de uma prática religiosa para questionar a validade das interfaces mediadoras com o mundo divino. Neste caso, Doitschinoff trabalha com as relações sociais de outra maneira, ao invés de apenas produzi-las, também as utiliza como matéria-prima para questionar crenças e rituais.

As *performances* de Doitschinoff estão fundamentadas muito mais na predeterminação do artista do que na ação espontânea do espectador. O encontro e o intercâmbio social acontecem de acordo com as decisões do artista, que define “começo, meio e fim” da *performance*. Mas, se por um lado, essa característica o afasta da proposta relacional, no sentido de não ser um projeto aberto, por outro, o aproxima da lógica das *performances* da década de 1960, quando mesmo as obras que se desenrolavam no tempo e deixavam à mostra seu processo, eram determinadas em sua maioria apenas pelas intenções do artista.

Para Bourriaud, “não foi a modernidade que morreu, mas sua versão idealista e teleológica”²⁰⁹, e se “a arte tinha que preparar ou anunciar um mundo futuro: hoje modela universos possíveis”²¹⁰. Se as vanguardas artísticas da década de 1960 foram resultado de um

²⁰⁷ “[...] *“el pensamiento se hace en la boca”*” (Ibid. p. 47)

²⁰⁸ “[...] *el arte se hace en la galería [...]*” (Id.)

²⁰⁹ “*No es la modernidad la que murió, sino su versión idealista y teleológica.*” (Ibid. p. 11)

²¹⁰ “*El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro: hoy modela universos posibles.*” (Id.)

projeto moderno, ainda que não estivessem totalmente de acordo com este, as propostas que surgiram na década de 1990 não estavam ligadas a uma narrativa de mundo universalizante.

O que caracterizou a modernidade foi o “gosto pela experiência estética e pelo pensamento que se arrisca opondo-se aos conformismos medrosos”²¹¹. As práticas contemporâneas herdaram essa característica, porém sem a ligação com um projeto político dedicado a projetar um futuro utópico, segundo Bourriaud. Ao contrário, o que é relevante para a contemporaneidade é a preocupação com “as negociações, pelas uniões, pelo que coexiste”²¹² no momento presente (BOURRIAUD, 2008).

A arte contemporânea, reverberando o ideal modernista de valorização do novo, esteve inicialmente interessada em redefinir o campo da arte através da subversão e da expansão de suas fronteiras, enquanto as propostas mais recentes estão concentradas na definição do campo de acordo com as relações que estabelece com outras disciplinas. Nas palavras de Bourriaud,

A partir de um mesmo tipo de práticas se colocam duas problemáticas radicalmente diferentes: ontem se insistia nas relações internas do mundo da arte, no interior de uma cultura modernista que privilegiava o “novo” e que chamava à subversão através da linguagem; hoje o enfoque está colocado nas relações externas, no âmbito de uma cultura eclética onde a obra resiste ao rolo compressor da “sociedade do espetáculo”. As utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar à micro-utopias do cotidiano e estratégias miméticas: toda composição crítica “direta” da sociedade carece de sentido se se baseia na ilusão de uma marginalidade já impossível, e também retrógrada.²¹³ (BOURRIAUD, 2008, p. 34 tradução nossa)

As propostas relacionais não pretendem existir em um espaço autônomo apartado da realidade, e além de não possuírem mais ideais utópicos de mundo, também não fazem parte de um projeto político. A não ser pela característica de processo em aberto, não há uma

²¹¹ *“Pero la modernidad no está muerta si reconocemos como moderno el gusto de la experiencia estética y del pensamiento que se arriesgan oponiéndose a los conformismos miedosos que defienden nuestros filósofos esporádicos [...]” (Ibid. p. 54)*

²¹² *“[...] el imaginario de nuestra época se preocupa por las negociaciones, por las uniones, por lo que coexiste.” (Id.)*

²¹³ *“A partir de un mismo tipo de prácticas se plantean dos problemáticas radicalmente diferentes: ayer se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegiaba lo “nuevo” y que llamaba a la subversión a través del lenguaje; hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura eclética donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la “sociedad del espectáculo”. Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas: toda composición crítica “directa” de la sociedad carece de sentido si se basa en la ilusión de una marginalidad ya imposible, e incluso retrógrada.” (Ibid. p. 34-35)*

semelhança visual que identifique essas obras como pertencentes à tendência relacional. Em comum possuem a intenção de “construir modos de existência ou modelos de ação dentro do real já existente”²¹⁴. A importância dada aos laços sociais não aparece pela primeira vez nem é exclusividade da arte relacional, e a diferença em relação à arte participativa realizada anteriormente, é que nesta última, esta preocupação é um aspecto secundário e não o conteúdo ou a finalidade da obra (BOURRIAUD, 2008).

Bourriaud afirma que as práticas relacionais estão ligadas, formalmente, às práticas de arte conceitual das décadas de 1960 e 1970. Repetem o “vocabulário” do que foi produzido nessa época, mas apenas como repertório de formas. E, diferentemente dos trabalhos conceituais, as práticas relacionais não “celebram a imaterialidade”²¹⁵, mas lidam com a imaterialidade como resultado final. Também não há o privilégio do processo sobre a materialidade como na arte conceitual, muito mais preocupada com a ideia do que com a realização da obra em si. A intenção da estética relacional não é celebrar a obra como ideia, mas promover relações que são tão imateriais quanto um conceito (BOURRIAUD, 2008). Bourriaud pensa que “de certa maneira, um objeto é tão imaterial quanto uma chamada telefônica, e uma obra que consiste em servir uma sopa, tão material quanto uma estátua”²¹⁶, e afirma:

Para acabar com qualquer polêmica em torno de um suposto regresso a uma arte “conceitual” devemos lembrar que esses trabalhos não celebram a imaterialidade. Nenhum desses artistas privilegia as *performances* ou o conceito, palavras que já não tem significado. Em resumo, já não existe a primazia do processo de trabalho sobre os modos de materialização desse trabalho (o oposto da arte processual e conceitual, que tendiam ao fetichismo do processo mental contra o objeto). Ao contrário, nos mundos que os artistas de hoje fabricam, os objetos são parte integrante da linguagem, cada um pode considerar-se um vetor das relações com o outro.²¹⁷ (BOURRIAUD, 2008, p. 57 tradução nossa)

²¹⁴ “[...] las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente [...]” (Ibid. p. 12)

²¹⁵ “Para terminar con cualquier polémica en torno a un supuesto regreso a un arte “conceptual”, debemos tener presente que esos trabajos no celebran la inmaterialidad.” (Ibid. p. 57)

²¹⁶ “En cierta forma, un objeto es tan inmaterial como una llamada telefónica, y una obra que consiste en cenar una sopa, tan material como una estatua.” (Id.)

²¹⁷ “Para terminar con cualquier polémica en torno a un supuesto regreso a un arte “conceptual”, debemos tener presente que esos trabajos no celebran la inmaterialidad. Ninguno de estos artistas privilegia las performances o el concepto, palabras que ya no tienen significado. En síntesis, ya no existe la primacía del proceso de trabajo sobre los modos de materialización de ese trabajo (lo opuesto al process art y el arte conceptual, que tendían al fetichismo del proceso mental en contra del objeto). Al contrario, en los mundos que fabrican los artistas de hoy los objetos son parte integrante del lenguaje, cada uno puede considerarse un vector de las relaciones con el otro.” (Id.)

O trabalho de Doitschinoff se localiza entre a imaterialidade da ideia e a materialidade dos constituintes objetivos da obra. Quando propõe que pessoas se juntem a ele em eventos que lembram cortejos religiosos, verificamos tanto uma linguagem visual bastante característica quanto a imaterialidade das relações construídas entre os participantes e entre estes e a obra, mesmo que estejam no interior de uma hierarquia bem definida pelo artista. Existe claramente uma relação de interdependência entre esses eixos, pois retiradas as relações sociais ou os elementos objetivos, a obra corre o risco de tornar-se outra.

Bourriaud conclui que as obras relacionais concedem prioridade às noções de “negociação, construção e coabitação” e que o lugar reservado ao espectador é o de “tomar consciência do contexto no qual se encontra”²¹⁸. Essa tomada de consciência é o que leva o sujeito, localizado na posição de espectador, a ser deslocado para a posição de participante (BOURRIAUD, 2008).

Ao artista cabe determinar os mecanismos que desencadeiam essa ativação. Entendida como uma plataforma geradora de novas relações e diálogos, a obra de arte deve provocar uma ruptura com a ideia de mundo conhecida até aquele instante (BOURRIAUD, 2008). E seu sentido deve ser construído no diálogo entre artista e espectador, pois “não sentir nada é não trabalhar o suficiente”²¹⁹.

Nas propostas de Doitschinoff, a ativação do espectador não acontece de forma tão aberta quanto nas propostas relacionais apresentadas por Bourriaud. Obviamente, o artista não tem controle sobre todas as reações ou possíveis interações que podem ocorrer entre o espectador e sua obra. Quando constrói um templo, como em *Novo Asceticismo*, por exemplo, Doitschinoff pode prever como será o comportamento do espectador quando define por onde este poderá se deslocar. Existe liberdade de interação, mas apenas em certo nível.

A intenção de subversão está presente em Doitschinoff, mas não acreditamos que consiga subverter o mundo da arte. Ele atua neste campo, com proposições de enfrentamento dos mecanismos de controle cultural, mas parece colocar em outro plano, a crítica ao próprio ambiente institucionalizado da arte, do qual faz parte. Porém, para produzir uma crítica legítima a sistemas de controle, Doitschinoff deve se posicionar à margem de qualquer instituição? Para Bourriaud,

²¹⁸ “[...] la historia específica de las obras que llevan al espectador a tomar conciencia del contexto en el que se encuentra.” (Id.)

²¹⁹ “No sentir nada es no trabajar lo suficiente.” (Ibid. p. 101)

A posição do artista “crítico” pode ser colocada em dúvida quando esta consiste em julgar o mundo como se estivesse fora dele, porque não existe nenhum lugar mental onde o artista pode excluir-se do mundo que representa.²²⁰ (BOURRIAUD, 2008, p. 139 tradução nossa)

3.4 Antagonismo Relacional

A partir de uma reflexão sobre as exposições que abrigam obras relacionais, Claire Bishop aponta que esses espaços replicam a “ideologia” do “inacabado” dessa tendência da arte contemporânea. Esses espaços apresentam um aspecto “de laboratório”²²¹ que refletem o pensamento que sustenta as obras expostas. A opção por um contexto mais “experimental” está ligada ao tipo de arte de final em aberto produzida a partir da década de 1990. Em alguns casos, até mesmo os trabalhos mais críticos são cooptados pela instituição artística, uma vez que o contexto tem o poder tanto de “reforçar” quanto de “reduzir” a proposição que o artista apresenta (BISHOP, 2004).

De acordo com Bishop (2004), a estética relacional utiliza a teoria pós-estruturalista de maneira equivocada. O pós-estruturalismo entende que a interpretação da obra é feita quando esta é experimentada, e que este é o momento que está sempre em aberto. A abertura da obra, portanto, encontra-se na sua “interpretação”. Na obra relacional, sem “começo, meio e fim” definidos, não é apenas o sentido que está aberto para ser reinterpretado a cada contato, mas o próprio processo que constitui a obra. Mais do que um momento de exposição e proposição de modos de existência, esses “laboratórios” acabam por assemelhar-se mais com espaços de “lazer e entretenimento”²²² do que com possibilidades de experimentação artística (BISHOP, 2004). Para a autora, a arte relacional,

²²⁰ “*La posición del artista "crítico" puede ser puesta en duda cuando ésta consiste en juzgar el mundo como si estuviera fuera de él [...] Porque no existe ningún lugar mental donde el artista pueda excluirse del mundo que representa.*” (Ibid. p. 138-139)

²²¹ (BISHOP, 2004, p. 51)

²²² (Id.)

É basicamente instalação em seu formato, mas esse é um termo que muitos de seus praticantes resistiriam; mais do que formar uma transformação coerente e distintiva do espaço [...] as obras de arte relacionais insistem no uso mais do que na contemplação.²²³ (BISHOP, 2004, p. 55 tradução nossa)

Bishop atenta para o fato de que esses espaços de exibição apresentam-se como um contraponto aos espaços “burocráticos” dos museus, mas acabam se tornando tão ideológicos quanto estes. O que certamente esses espaços conseguem quando se apresentam como experimentais e interativos é “criar um *buzz* de criatividade e a aura de estar na vanguarda da produção contemporânea”²²⁴. Compreendemos que, desde que um espaço tenha uma função (neste caso, a exibição de obras), e nele ocorram transações comerciais, culturais e sociais, este será um espaço com uma ideologia mais ou menos definida, independente se se apresenta como laboratório ou com a neutralidade do cubo branco, pois não parece existir espaço que quando utilizado, não tenha ou não produza sentido. Mesmo que confronte o pensamento que sustenta a estética relacional, Bishop compreende a relevância das reflexões de Bourriaud. Segundo a autora,

O livro de Bourriaud – escrito pela visão de um curador – promete redefinir a agenda da crítica da arte contemporânea, partindo do ponto que nós não podemos mais abordar esses trabalhos atrás do “abrigo” da arte dos anos 60 e de seus valores. Bourriaud procura oferecer um novo critério com o qual abordar essas obras de arte frequentemente opacas, enquanto reivindica que estas não são menos politizadas que os seus precursores dos anos 1960.²²⁵ (BISHOP, 2004, p. 53 tradução nossa)

Para pensarmos as tendências da arte contemporânea que trabalham com a construção coletiva de sentido, precisamos compreender as aproximações e os distanciamentos que estabelecem com a obra moderna. A modernidade foi guiada por uma utopia universalizante,

²²³ “It is basically installation art in format, but this is a term that many of its practitioners would resist; rather than forming a coherent and distinctive transformation of space [...] relational art works insist upon use rather than contemplation.” (Ibid. p. 55)

²²⁴ “[...] their dedicated project spaces create a buzz of creativity and the aura of being at the vanguard of contemporary production.” (Ibid. p. 52)

²²⁵ “Bourriaud’s book—written with the hands-on insight of a curator—promises to redefine the agenda of contemporary art criticism, since his starting point is that we can no longer approach these works from behind the “shelter” of sixties art history and its values. Bourriaud seeks to offer new criteria by which to approach these often rather opaque works of art, while also claiming that they are no less politicized than their sixties precursors.” (Ibid. p. 53)

um ideal de mundo elaborado para a coletividade, em contrapartida, a arte contemporânea lida com micro utopias que buscam alternativas para as questões sociais no momento presente. A partir dessa constatação, Bishop percebe a obra relacional como uma “inversão dos objetivos do modernismo greenbergiano”²²⁶, pois enquanto no modernismo a obra é autônoma em relação ao contexto e à prática vital, na estética relacional está vinculada às especificidades do “seu ambiente e audiência” e só pode existir como tal segundo as relações ali engendradas. Os espectadores não experimentam mais uma proposta artística apenas pela observação e reflexão, mas através da possibilidade de construção de ligações sociais, “por mais temporária[s] ou utópica[s] que possa[m] ser”²²⁷ (BISHOP, 2004).

Se o ponto central da arte relacional é a produção de interações através da ativação do espectador, a reflexão sobre os tipos de laços que são gerados parece não possuir tanta relevância para Bourriaud, de acordo com Bishop. Quando Rirkrit Tiravanija prepara e serve *curry* para o público, “a comida é apenas um meio que permite desenvolver uma relação de convívio entre audiência e artista”²²⁸.

Analisando as propostas de Liam Gillick²²⁹, a autora nota que ao contrário do que acontece na escultura minimalista, onde o espectador precisa estar consciente da relação espaço-temporal que estabelece com a obra para completá-la, as estruturas tridimensionais de Gillick têm uma função de cenário para as interações sociais que podem ocorrer em sua presença. Não há unidade entre os vínculos sociais e o cenário proposto pelo artista, que pode assumir a função de um “pano de fundo ou decoração mais que puramente um provedor de conteúdo”²³⁰. A escultura minimalista nos parece, a partir das considerações da autora, ser muito mais significativa como interface possibilitadora de relações, mesmo quando não se propõe a criar laços sociais.

²²⁶ “The implication is that this work inverts the goals of Greenbergian modernism.” (Ibid. p. 54)

²²⁷ “Moreover, this audience is envisaged as a community: rather than a one-to-one relationship between work of art and viewer, relational art sets up situations in which viewers are not just addressed as a collective, social entity, but are actually given the wherewithal to create a community, however temporary or utopian this may be.” (Id.)

²²⁸ “Several critics, and Tiravanija himself, have observed that this involvement of the audience is the main focus of his work: the food is but a means to allow a convivial relationship between audience and artist to develop.” (Ibid. p. 56)

²²⁹ Bishop refere-se às obras *Discussion Island: Projected Think Tank* (1997) e *Big Conference Centre Legislation Screen* (1998). (Ibid. p. 59)

²³⁰ “It is sometimes a backdrop or decor rather than a pure content provider.” (Ibid. p. 60)

Entretanto, Bishop não critica o trabalho de Gillick por tentar ser um “gatilho para a participação”, posicionamento recorrente na arte dos anos 1960 e 1970²³¹. O que a autora pretende destacar é a diferença no modo como essas duas tendências abordam a questão. Nos *happenings* e *performances* das gerações anteriores, começo, meio e fim eram definidos pelo artista, enquanto nas propostas mais recentes, a trajetória da obra é conduzida também pelas ações do público. Gillick produz panos de fundo para encontros sociais pouco relevantes para o tipo de interação ou para a discussão das relações que testemunha (BISHOP, 2004).

Bishop retoma conceito de obra aberta de Umberto Eco para refletir sobre propostas como as de Gillick e Tiravanija. Em Eco, abertura refere-se à propriedade da obra em permitir interpretações variáveis, seja no entendimento do espectador, seja em novas execuções a partir de instruções. A obra aberta não é aquela que está em constante processo, mas a que está ligada à interpretação do espectador ou de outro intérprete. Bourriaud desloca esse conceito, ligado ao processo interpretativo, para a “intencionalidade” do artista (BISHOP, 2004). Segundo Bishop,

Eco considerou a obra de arte como uma reflexão das condições da nossa existência em uma cultura moderna fragmentada, enquanto Bourriaud enxerga a obra de arte como produtora dessas condições. A interatividade da arte relacional é portanto superior à contemplação ótica de um objeto, que é supostamente passivo e desengajado, porque a obra de arte é uma “forma social” capaz de produzir relações humanas positivas. Como consequência, a obra é automaticamente política em implicação e emancipatória em efeito.²³² (BISHOP, 2004, p. 62 tradução nossa)

O interesse e a particularidade política da obra relacional residem no fato de esta propor relações sociais, independentemente do tipo de interação produzida (BISHOP, 2004). Talvez essa seja a maior crítica de Bishop à estética relacional, que por encontrar na participação do espectador finalidade e meio, acaba por criar subterfúgios que mascaram uma possível falta de relevância da obra como produtora de outras possibilidades de sentido. Para a autora,

²³¹ Bishop refere-se aos *happenings* e proposições Fluxus da década de 1960 e às *performances* da década 1970, também sustentados por um discurso de “democracia e participação”. (*Ibid.* p. 61)

²³² “Eco regarded the work of art as a reflection of the conditions of our existence in a fragmented modern culture, while Bourriaud sees the work of art producing these conditions. The interactivity of relational art is therefore superior to optical contemplation of an object, which is assumed to be passive and disengaged, because the work of art is a “social form” capable of producing positive human relationships. As a consequence, the work is automatically political in implication and emancipatory in effect.” (*Ibid.* p. 62)

Deslocada tanto da intencionalidade artística e consideração do contexto maior no qual opera, a obra de arte relacional torna-se [...] apenas “um retrato em constante mudança da heterogeneidade da vida diária,” e não examina suas relações com esta. Em outras palavras, embora as obras pretendam submeter-se a seu contexto, não questionam suas imbricações com ele.²³³ (BISHOP, 2004, p. 65 tradução nossa)

A arte relacional pode ser considerada como um desdobramento da instalação, que por muitas vezes foi criticada como mais um “espetáculo pós-moderno”. De acordo com o pensamento de Rosalind Krauss, a instalação não possui uma estrutura ou um “meio” com o qual pode ser identificada e, portanto, não dispõe de ferramentas próprias para refletir sobre sua condição (BISHOP, 2004).

Um trabalho relacional, apesar de “submetido ao seu contexto”²³⁴, preserva uma espécie de autonomia, pois não “questiona a sua imbricação com ele”²³⁵. Nesses casos, a participação tem uma intenção democrática como ponto de partida, mas apenas os indivíduos habituados a frequentar esses espaços de exibição, em harmonia entre si e ligados por algo em comum, se tornam parte da microcomunidade que se instaura em uma determinada proposta relacional (BISHOP, 2004).

Uma vez que Bourriaud assume uma característica democrática e de preocupação social na obra relacional, Bishop percebe que o autor “quer equacionar o julgamento estético com o julgamento ético-político das relações produzidas por uma obra de arte”²³⁶. Se, para Bourriaud, a obra relacional é automaticamente democrática e, portanto relevante porque produz relações sociais, Bishop insiste em questionar “o que a democracia realmente significa nesse contexto”²³⁷.

²³³ “*Unhinged both from artistic intentionality and consideration of the broader context in which they operate, relational art works become, [...] just “a constantly changing portrait of the heterogeneity of everyday life,” and do not examine their relationship to it. In other words, although the works claim to defer to their context, they do not question their imbrication within it.*” (Ibid. p. 65)

²³⁴ (Id.)

²³⁵ (Id.)

²³⁶ “*Bourriaud wants to equate aesthetic judgment with an ethicopolitical judgment of the relationships produced by a work of art.*” (Id.)

²³⁷ “*But what does “democracy” really mean in this context?*” (Ibid. p. 65). O questionamento de Bishop refere-se ao pressuposto da estética relacional que assume que qualquer obra que permite o diálogo é em si democrática e por isso mais interessante, mas não discute a pertinência das relações sociais que proporciona.

A ideia de subjetividade que sustenta as reflexões de Bourriaud encontra-se em Félix Guattari. De acordo com Guattari, a subjetividade não é um processo que ocorre separadamente do mundo, mas no mesmo espaço em que acontecem outras trocas sociais. Guattari indica que a prática artística também é possibilitadora de processos de “individualização” quando promove o encontro com o outro e propõe “modelos para a existência humana”. A subjetividade não é construída isoladamente, mas se molda no encontro com o outro, e esse encontro pode acontecer também em práticas artísticas que possibilitam interações sociais. A subjetividade não é uma unidade que nasce com o sujeito, mas é construída através de processos sociais, é resultado do “dissenso, das separações, das ações de distanciamento” (BOURRIAUD, 2008).

A existência, segundo Guattari, funciona como uma “rede de interdependências”, de maneira que a arte é mais uma “placa de sensibilidade” que está conectada a esse sistema como tantas outras. Os “modelos românticos” não são suficientes para compreender a arte contemporânea, pois entendem a obra como produto de uma mente individual, separada do mundo no qual se insere. Portanto, o artista contemporâneo é entendido como um “operador de sentido” que possibilita a construção da subjetividade em “intercâmbio com os fluxos sociais” (BOURRIAUD, 2008).

A noção de subjetividade que sustenta o pensamento de Bishop é “irremediavelmente descentrada e incompleta”²³⁸. Fundamentada em Laclau e Mouffe²³⁹, a noção compreende o sujeito como uma “entidade incompleta”²⁴⁰ que ao se relacionar com outra entidade incompleta faz surgir antagonismos. Dessa forma, nestes encontros aparece a “impossibilidade de constituição”²⁴¹ de “totalidades completas”²⁴².

Em outras palavras, a presença do que não sou eu apresenta minha identidade precária e vulnerável, e a ameaça que o outro representa transforma meu próprio senso de *self* em algo questionável.²⁴³ (BISHOP, 2004, p. 66 tradução nossa)

²³⁸ Ideia lacaniana, segundo a qual “o sujeito não é equivalente a um sentido consciente de agência” (EVANS *apud* BISHOP, 2004, p. 66).

²³⁹ (LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso, 1985)

²⁴⁰ (LACLAU, MOUFFE *apud* BISHOP, 2004, p. 66)

²⁴¹ (*Id.*)

²⁴² (*Id.*)

²⁴³ “*In other words, the presence of what is not me renders my identity precarious and vulnerable, and the threat that the other represents transforms my own sense of self into something questionable.*” (*Id.*)

Para Rosalyn Deutsche (2008), a existência de antagonismos é justamente o que proporciona a democracia. Considerando o outro como determinante para que um indivíduo reconheça sua própria identidade, Deutsche entende que a sociedade é construída através das relações entre entes que não tem necessariamente uma “identidade essencial” em comum.

Bishop conclui que a sociedade não pode existir como uma unidade totalmente constituída e livre de tensões. Por isso, afirma que as “relações formadas pela estética relacional não são [ou não poderiam ser] intrinsecamente democráticas”²⁴⁴, uma vez que se fundamentam no ideal de uma comunidade unificada, constituída por subjetividades completas (ainda que Bourriaud pense a subjetividade de acordo com Guattari), livres de antagonismos.

O tipo de interação produzida na arte relacional é, de acordo com Bourriaud (1998), “fundamentalmente harmoniosa, porque [é] dirigida para uma comunidade de sujeitos espectadores com algo em comum”²⁴⁵. A partir dessa noção, Bishop conclui que o conteúdo político de uma obra relacional é mínimo, no sentido de que só promove um “diálogo ao invés de um monólogo”. Para a autora, não existe a ideia de “exclusão” nas micro comunidades que se constroem na obra relacional, uma vez que esta não testa os limites de seu contexto através da exposição das “exclusões” e “interações” que acontecem no espaço social (BISHOP, 2004).

Para Bishop, como visto anteriormente, existe uma tendência na crítica de arte contemporânea em julgar apenas o conteúdo político da obra. A explicação está no fato de “o pós-modernismo ter atacado a noção de julgamento estético, e parcialmente porque a arte contemporânea solicita a interação literal do espectador de modos cada vez mais elaborados”²⁴⁶. Entretanto, precisamos compreender com quais noções de democracia o sujeito é confrontado, e quais experiências são criadas na obra que se pretende participativa (BISHOP, 2004).

Bourriaud entende que as obras relacionais são criticadas porque acontecem, em geral, em espaços institucionalizados e não promovem um tipo de intercâmbio social, no sentido de melhoria social. Por estar em espaços já permitidos à arte, a obra relacional, acessada apenas

²⁴⁴ “I dwell on this theory in order to suggest that the relations set up by relational aesthetics are not intrinsically democratic, as Bourriaud suggests, since they rest too comfortably within an ideal of subjectivity as whole and of community as immanent togetherness.” (Ibid. p. 67)

²⁴⁵ “His installations reflect Bourriaud’s understanding of the relations produced by relational art works as fundamentally harmonious, because they are addressed to a community of viewing subjects with something in common.” (Ibid. p. 68)

²⁴⁶ “This is partly because postmodernism has attacked the very notion of aesthetic judgment, and partly because contemporary art solicits the viewer’s literal interaction in ever more elaborate ways.” (Ibid. p. 77)

por aqueles mesmos iniciados que frequentam esses espaços, não promoveria conflitos capazes de gerar alguma mudança verdadeira. De acordo com o autor,

O que essas críticas esquecem é que o conteúdo dessas propostas artísticas deve ser julgado formalmente: em relação com a história da arte, tendo em conta o valor político das formas, o que chamo “o critério de coexistência”, a saber: a transposição na experiência de vida dos espaços construídos ou representados pelo artista, a projeção do simbólico no real. Seria absurdo julgar o conteúdo social ou político de uma obra relacional retirando-a pura e simplesmente de seu valor estético, como desejariam aqueles que só veem, em uma exposição de Tiravanija ou de Carsten Höller, uma pantomima falsamente utópica, e como desejaram ontem os defensores de uma arte “comprometida”, a saber, propagandista”.²⁴⁷ (BOURRIAUD, 2008, p. 103 tradução nossa)

A subjetividade fragmentada da atualidade cria um “sujeito incompleto e dividido”, que precisa lidar com todos os aspectos da vida de forma fluída a partir de interconexões com o outro que não poderiam ser imaginadas em outra época (BISHOP, 2004). Porém, uma obra de arte relacional requer uma subjetividade unificada, de acordo com Bishop, uma vez que não comporta o desacordo, o conflito e o dissenso, e ao invés disso, propõe “laços harmoniosos” entre sujeitos que tem “algo em comum”.

À estética relacional, Bishop propõe a ideia de antagonismo relacional, que “não [é] baseada na harmonia social, mas na exposição daquilo que é reprimido ao se sustentar uma aparência de harmonia”²⁴⁸. Dessa forma, projetos que “ênfatizam o papel do diálogo e da negociação, mas o fazem sem que essas relações sucumbam ao conteúdo do trabalho” (BISHOP, 2004) são aqueles, segundo a autora, capazes de promover não somente uma relação de identificação confortável entre os sujeitos, mas também a discordância e a tensão entre os indivíduos e entre estes e o conteúdo da obra.

²⁴⁷ “Lo que estas críticas olvidan es que el contenido de estas propuestas artísticas debe ser juzgado formalmente: en relación con la historia del arte, tomando en cuenta el valor político de las formas, lo que llamo “el criterio de coexistencia”, a saber: la transposición en la experiencia de vida de los espacios construídos o representados por el artista, la proyección de lo simbólico en lo real. Sería absurdo juzgar el contenido social o político de una obra “relacional” desembarazándose pura y simplemente de su valor estético, como desearían aquellos que sólo ven, en una exposición de Tiravanija o de Carsten Höller, una pantomima falsamente utópica, y como deseaban ayer los defensores de un arte “comprometido”, es decir propagandista.” (BOURRIAUD, 2008, p. 103)

²⁴⁸ “This relational antagonism would be predicated not on social harmony, but on exposing that which is repressed in sustaining the semblance of this harmony.” (BISHOP, 2004, p. 79)

O antagonismo relacional proposto por Bishop é uma forma de aproximação entre arte e vida diferente daquelas que promovem apenas interações sociais que criam situações harmoniosas, mas que nada mudam. Bourriaud propõe a articulação de encontros que não estão inseridos de fato no fluxo da vida, mas em uma realidade sem conflitos, onde os laços e encontros são fechados em si mesmos (BISHOP, 2004). De acordo com Canclini (2012), a proposição de Bourriaud funciona como uma espécie de fuga que constrói comunidades utópicas, e não analisa outras formas de estar no mundo onde estão incluídos os desacordos e os antagonismos.

Apesar de haver na estética relacional um desejo de intersubjetividade, de criação de laços e relações nas quais a participação do espectador é fundamental para a realização do trabalho, Bishop nota que o pensamento de Bourriaud tem somente uma presunção de efeito político, pois não analisa sua reverberação e sua possível influência no contexto mais amplo em que está inserido.

A autora acredita que o discurso sobre a arte participativa promoveu uma democratização da arte, antes elitista. Porém, na atualidade, essa democratização tem se aproximado muito mais de ser “*business* do que Beuys”²⁴⁹.

²⁴⁹ “*Through the discourse of creativity, the elitist activity of art is democratised, although today this leads to business rather than to Beuys.*” (BISHOP, 2012, p. 16)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre a condição heterogênea da arte e do artista, é possível assumirmos que as práticas contemporâneas da arte que têm os campos público e coletivo como lócus intencionais de sua instauração, herdaram a intenção vanguardista de integrar arte e vida em suas atividades e criaram novas proposições em direção à práxis vital. Essas práticas contestam o valor da obra como objeto autônomo, criam nexos entre arte e identidades locais, e tornam-se estratégias de aproximação com o outro. A arte contemporânea se insere na trama social no lugar de se inspirar nela (BOURRIAUD, 2008).

Percebemos também a transformação nos modos de apego ao *site* desde as práticas minimalistas, que propuseram sua experimentação via “uma coisa após a outra”²⁵⁰, até às propostas que pulverizaram a noção de *site* como localidade física e o articularam no campo do discurso. As relações passaram a acontecer nas trocas com o outro e novas formas de identidades locais foram reinventadas e transformadas.

A partir do confronto de teorias sobre a arte *site-specific* e participativa, podemos visualizar a possibilidade de um retorno ao ideal vanguardista de aproximação entre arte e vida nas propostas de Stephan Doitschinoff.

Em *Temporal*, o artista lidou com suas próprias crenças e com a fé da comunidade local para criar vínculos e confrontos. Mas, nem todos esses encontros aconteceram de forma simples, e podemos verificar em *Temporal*, momentos de concessões e de desacordos. Em uma das casas, Doitschinoff produziu um mural que ao invés de confrontar, acabou servindo como adorno para aquele espaço, o que não era sua intenção inicial. Mudou-se para Lençóis para aprofundar sua pesquisa sobre o sincretismo religioso e produzir um trabalho capaz de provocar uma reflexão crítica.

Quando um artista insere seu trabalho em uma determinada dinâmica social, o debate e a conseqüente possibilidade de rejeição e antagonismo são colocados em jogo. Para Bishop, esses processos e intercâmbios se revelam dinâmicos e imprevisíveis, pois a arte participativa é “tão incerta e precária como a própria democracia”²⁵¹. A autora acredita que as propostas

²⁵⁰ (JUDD, 2006)

²⁵¹ (BISHOP, 2012, p. 284)

que proporcionam e evidenciam um enfrentamento revelam-se mais pertinentes e apropriadas para pensar novas formas de existência e de relações com o outro e com o mundo.

Entretanto, não sabemos se ao final, *Temporal* modificou de fato a forma como aqueles indivíduos lidam com suas crenças. Ao que parece, funcionou muito mais como uma experiência transformadora para o artista e fundamental para o desenvolvimento de seus trabalhos seguintes.

A especificidade e as formas de ocupação e criação de *sites* são importantes nas propostas de Doitschinoff. Em *Temporal*, seus murais estavam intrinsecamente associados às superfícies das casas de adobe e ao entorno. As paredes descascadas, sem algumas partes do reboco, ruas sem calçamento ou saneamento básico forneceram uma característica precária que intensificou a relação com aquele contexto. As casas foram parte e não apenas suporte para a obra.

Em *Novo Asceticismo*, *Brilho do Sol* e *Cras do Micélio*, a especificidade do *site* não se constituiu apenas pela ocupação física do espaço. Esses trabalhos estão inseridos também em um *site* discursivo que permeia toda a obra do artista: a dominação cultural, política e religiosa, e seu enfrentamento.

Nessas propostas, Doitschinoff sobrepõem *sites* de natureza diferentes. Enquanto em *Novo Asceticismo*, o artista produz uma espécie de templo religioso dentro de um espaço de arte, em *Brilho do Sol* e *Cras do Micélio*, leva o *site* da arte para o espaço público. Nessas propostas híbridas, que incluem *performances* e instalações, encontramos uma trajetória de articulação do *site* que resulta na inclusão do público (espectador) como parte da obra.

A associação entre *site* e participação faz com que esses trabalhos tomem a proporção de um ritual, onde cada indivíduo ocupa um espaço e realiza uma determinada função, de acordo com a hierarquia definida pelo artista. Doitschinoff utiliza o público e as relações estabelecidas entre os espectadores, e entre estes e o *site*, para a realização destas propostas. Assim como o símbolo religioso depende da fé, o artista depende da fé do público em sua obra para que este se reúna em torno de suas proposições. A participação completa e também proporciona outras formas de experimentação a partir de um ponto de vista localizado no interior da *performance*.

Nossa intenção, ao retomar os processos participativos e as reflexões sobre estética relacional, é discutir as formas de interações sociais que ocorrem nessas *performances*, pois ao participar dos eventos propostos por Doitschinoff, esses sujeitos estão ligados por algo em comum. Se o trabalho de Doitschinoff se aproxima da ideia de obra relacional, é pela

semelhança de suas *performances* com algumas formas de rituais e cultos religiosos, onde a participação é individual, mas também coletiva, e sua realização é sustentada por laços sociais.

Sabemos que cultos religiosos são um momento de partilha e que a experiência em um ritual religioso acontece tanto de forma individual na relação do sujeito com um “mundo divino”, quanto na relação com o outro, com quem esse sujeito divide, no mínimo, a fé em uma mesma ideia. Em *Brilho do Sol e Cras do Micélio*, as relações entre os espectadores acontecem no momento em que estes decidem acompanhar o cortejo proposto pelo artista, repetir a “ladainha” ditada por ele ou colocar oferendas em uma instalação.

Os trabalhos de Doitschinoff apresentados nesta dissertação tangenciam várias tendências da arte contemporânea, porém não podem ser definidos como pertencentes a uma ou outra, especificamente. Se a sua obra promove mudanças duradouras para além da *performance* e da exposição, ainda não podemos determinar, mas entendemos que seu pensamento crítico é apresentado através de um universo que explora a ampliação da percepção e o questionamento. Seu discurso transforma o próprio artista e talvez seu trabalho seja a sua forma de oração.

Doitschinoff produz símbolos e ícones como se repetisse um mantra ou rezasse um rosário. Reproduz signos para, ao mesmo tempo, esvaziá-los de significado e produzir novos sentidos. Reforça o potencial de cada indivíduo para transformar o que está estabelecido e o convoca a agir para além da obra. Doitschinoff fragmenta para em seguida concretizar.

Solve et coagula.



REFERÊNCIAS

- ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship**. New York. Verso. 2012.
- _____. **Antagonism and Relational Aesthetics**. October, n.110, 2004, p. 51-79
- _____. Lecture for Creative Time's Living as Form Cooper Union, New York, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- BUREN, Daniel. **Advertência**. In: FERREIRA, Glória; COLTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 249-261
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CANCLINI, Nestor García. **A Sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência**. São Paulo: EDUSP, 2012.
- COCCHIARALE, Fernando. **Abstracionismo, Concretismo, Neoconcretismo e tendências construtivas**. In: *Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX*. São Paulo, Itaú Cultural, 1997. Disponível em: itaucultural.org.br/tridimensionalidade/arq/livro03.htm. Acesso em: 01 ago. 2013.
- CRIMP, Douglas. **Redefinindo a especificidade de localização**. In: _____. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo. Martins Fontes. 2005. p. 133-165
- DEUTSCHE, Rosalyn. **Agoraphobia**. In: _____. *Evictions: art and special politics*. London: MIT Press, 1998. p. 269-376
- DOITSCHINOFF, Stephan. **Vencendo com Calma**. MacMais, 24 jul. 2009. Entrevista concedida à redação MacMais. Disponível em: <http://macmais.com.br/materias/vencendo-com-calma/>. Acesso em: 27 mar. 2014.
- _____. **Stephan Doitschinoff: o artista, o sagrado e o profano**. 11 jan. 2010a. Entrevista concedida a Márcio Cruz. Disponível em: <http://archive.is/zbzr8>. Acesso em: 23 jan. 2014.
- _____. **Arte pública, a nova cara do Parque Ibirapuera**. São Paulo, O Estado de São Paulo, 14 set. 2010b. Entrevista concedida a Marina Vaz. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,arte-publica-a-nova-cara-do-parque-do-ibirapuera,609263>. Acesso em: 13 abr. 2015.
- _____. **O ritual da sensação**. Lisboa, Janela Urbana, 07 jul. 2011. Entrevista concedida a Eduardo Féteira. Disponível em: <http://janelaurbana.com/2011-07-07-stephan-doitschinoff.html>. Acesso em: 23 jan. 2014.

_____. **Em meio ao "fim do mundo", Stephan Doitschinoff repassa carreira em livro.** São Paulo, Último Segundo, 15 dez. 2012. Entrevista concedida a Thiago Ney. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2012-12-05/em-meio-ao-fim-do-mundo-stephan-doitschinoff-repassa-carreira-em-livro.html>. Acesso em: 23 jan. 2014.

_____. Tóquio, Diesel Art Gallery, 2014. Entrevista concedida a Diesel Art Gallery. Disponível em: <http://www.diesel.co.jp/art/en/stephan-doitschinoff/>. Acesso em: 13 abr. 2015.

FOSTER, Hal. **The Artist as ethnographer?**. In: MARCUS, G. MYERS, F. (ed). *Traffic in Culture*. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 302-209

FRIED, Michael. **Arte e Objetividade**. *Arte & Ensaios*, n. 9, 2002. p. 131-147

FUEL DESIGN. **Russian Criminal Tattoo Archive**. Disponível em: <http://fuel-design.com/russian-criminal-tattoo-archive/>. Acesso em: 10 ago. 2015.

INOUE, Pedro (ed.). **Calma: the art of Stephan Doitschinoff**. Berlim: Gestalten, 2008.

JUDD, Donald. **Objetos específicos**. In: FERREIRA, Glória; COLTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 96-106

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. *Arte & Ensaios*, n. 17, 2008. p. 128-137

KWON, Miwon. **One place after another: site-specific and locational identity**. Local: MIT Press, 2004.

_____. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ*, ano XV, n. 17, 2008. p. 166-187

LIPPARD, Lucy R.. **The lure of the local: senses of place in a multicentered society**. New York: The New Press, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 328

MEYER, James. **The functional site; or, the transformation of site specificity**. In: SUDERBURG, Erika (ed.). *Space, Site, Intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p. 23-37

MITIH, Bruno. **Temporal: The Art of Stephan Doitschinoff (aka Calma)**. 2008. Disponível em: <http://vimeo.com/2301531>. Acesso em: 05 out. 2013.

MORRIS, Robert. **O tempo presente do espaço**. In: FERREIRA, Glória; COLTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 249-261

RIBEIRO, Baixo (ed.). **CRAS**. Berlim: Gestalten, 2012.

Referências complementares:

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANTON, Katia. **Da política às micropolíticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FREITAS, Juliana Alvarenga. **A poética da substância: procedimentos da alquimia em artistas contemporâneos**. Universidade de Aveiro. Departamento de Comunicação e Arte. 2013. p. 11

JACQUES, Paola Berestein (org). **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2003. p. 65-66

JAPPE, Anselm. **Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos?**. Baleia na Rede, n.8. dez. 2011. Marília: FFC/UNESP

JARDIM, Eduardo. **“Homo faber: o animal que tem mãos,” na visão de Hannah Arendt**. 2011. Disponível em: http://www.seminariosmv.org.br/2011/textos/eduardo_jardim.pdf. Acesso em: 30 mar. 2014.

TRAQUINO, Maria. **A construção do lugar pela arte contemporânea**. Ribeirão: Húmus, 2010.

Vídeos:

Lira Nordestina by Stephan Doitschinoff. 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/92328958>. Acesso em: 13 abr. 2015.

Pedras d'água. 2011. Disponível em: <https://vimeo.com/30427480>. Acesso em: 10 ago. 2015.

Mark Dion: Methodology | Art21. Disponível em: <https://youtu.be/8-Nzo0foijI>. Acesso em: 01 ago. 2013.

Stephan Doitschinoff. 2011. Disponível em: <https://youtu.be/BM4uuHzbcXo>. Acesso em: 13 abr. 2015.

The C.a.l.m.a. Show. 2007. Disponível em: <https://youtu.be/Mzyp-mHy0ME>. Acesso em: 13 abr. 2015.

Stephan Doitschinoff “O Cras do Micélio”. Disponível em: <https://youtu.be/bhvyZYipFsc>. Acesso em: 20 ago. 2015.

Entrevista concedida a Bruno Torturra. Disponível em: https://youtu.be/kbqC_U1hlRQ. Acesso em: 20 ago. 2015.