

## PARTICIPAÇÃO EM INSTALAÇÕES INTERATIVAS

Clayton Rosa Mamedes<sup>1</sup>

**Resumo:** Apresentamos uma reflexão sobre participação em obras interativas, buscando inter-relacionar questões estéticas desta forma de produção artística, questões poéticas levantadas em meio a exemplos escolhidos dentre a produção do autor e questões estéticas sobre o processo de interpretação destas obras pelos visitantes. A proposta desta reflexão é destacar o potencial existente nas relações socioculturais que o visitante estabelece com a obra, tendo como pano de fundo o objetivo de estimular a reflexão crítica individualizada de cada participante. Apresentaremos uma análise sobre a estrutura de obras participativas, preocupações levantadas pela literatura da área de estética, seguidas pela discussão dos princípios de interação participativa que buscamos explorar em nossa atividade criadora, especialmente em nossa produção recente, trazendo exemplos de instalações audiovisuais interativas criadas entre 2015 e 2017.

**Palavras-chave:** estética, interação, participação, instalações.

### *PARTICIPATION IN INTERACTIVE INSTALLATION ART*

**Abstract:** *We present some thoughts about participation in interactive artworks, intending to interrelate aesthetic issues of this artistic genre, poetic issues selected from examples among the portfolio of the author and esthetic issues about the interpretative process of visitors. The purpose of this study is to highlight the potential that exists in sociocultural relations that visitors create with the work. We have as our background an aim of motivating individual critical thinking of participants. We will present an analysis about the structure of participative artworks, considerations raised by literature about aesthetics, following a discussion about the principles of participative interaction that we pursue in our creative activity, specially among our recent works, bringing to analysis examples of audiovisual interactive installations created between 2015 and 2017.*

**Keywords:** *aesthetics, interaction, participation, installation art.*

---

<sup>1</sup> Pós-doutorando pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e doutor em música na área de processos criativos pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), desenvolve pesquisas nas áreas de instalações multimídia, interação, design sonoro, música espectral e música eletroacústica. Atualmente é bolsista da CAPES. Foi bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Possui ensino fundamental em piano e teclado pelo Conservatório Estadual de Música Juscelino Kubitschek de Oliveira, bacharelado em música com habilitação em composição pela Universidade Estadual de Campinas e é mestre em música na área de processos criativos também pela Unicamp. Foi um dos compositores premiados na XVIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea. [claytonmamedes@gmail.com](mailto:claytonmamedes@gmail.com)

## DEFININDO NOSSO CAMPO DE REFLEXÃO

O estudo da participação em arte compreende uma análise multidimensional das relações que se estabelecem entre autor, obra, público e contexto social de sua realização. O objetivo do presente ensaio é elaborar uma reflexão inter-relacionando o ponto de vista poiético (*poiesis*) do pesquisador-artista que investiga o sentido do fazer artístico participativo e o ponto de vista da experiência estética (*aisthesis*) do espectador (NATTIEZ, 2002), alçado a elemento central de um conjunto de obras que se realizam no encontro entre este espectador e seu ato de dar significado às formas sensíveis que compõem uma obra. Para alcançar tal objetivo, apresentaremos primeiramente o sentido de forma em uma obra participativa, conduzindo nosso foco de reflexão a partir da arte sonora. Na sequência, abordaremos estudos sobre a construção de significados pelo espectador, procurando destacar aspectos socioculturais e políticos que permeiam a estética de obras participativas. Apresentaremos exemplos de nossa produção artística recente, expondo uma descrição de nossos objetivos poiéticos. Por fim, discutiremos a inter-relação entre os aspectos poiéticos e estéticos que permeiam a criação de obras participativas, investigando reflexivamente como esta inter-relação se manifesta entre os domínios do projeto conceitual e formal da obra, de seus elementos de abertura significativa e da subjetividade da experiência estética.

### A forma e a estrutura de uma obra participativa

Podemos entender obras participativas como uma situação artística que compreende o processo de realização desta obra pelo participante, ou seja, seu projeto conceitual prevê mecanismos de criação colaborativa e associa parte de sua estruturação formal à realização particular de cada indivíduo. Tal abordagem à participação se fundamenta na definição de *obra aberta* proposta por Umberto Eco para identificar obras artísticas que têm como característica a autonomia do intérprete em seu processo de realização, autonomia esta que se manifesta pela possibilidade deste intérprete intervir em sua forma, uma situação que Eco define como uma “improvisação criadora” (ECO, 1991, p.37). Obras abertas abandonam o ideal comunicativo em que a ideia de um autor deve ser transmitida ao espectador, por intermédio de um intérprete, da maneira mais inalterada possível.

Para Eco, a abertura da obra seria uma questão de programa, de um objetivo conceitual, embora possa-se observar que a subjetividade do processo de interpretação – seja pelo *performer*, seja pelo público – faz com que a obra se manifeste diferentemente para cada ser humano envolvido; existe, portanto, um fator inevitável de “abertura” em qualquer experiência artística. A palavra-chave que Eco emprega para realizar esta ponte é “sugestão”<sup>2</sup>. A obra tem o poder de sugerir diferentes significados, de acordo com a acepção que o ouvinte tomar como foco. As referências socioculturais e as experiências individuais de cada participante tornam o processo de interpretação um fenômeno pessoal que não pode ser totalmente controlado pelo autor. Nas obras abertas, aspectos estruturais são intencionalmente transformados em convite a uma “intervenção orientada”, em que as possibilidades de interpretação de uma proposta de realização estão controladas<sup>3</sup>. O autor observa que cada versão de uma obra aberta realizada é, ao mesmo tempo, uma versão definitiva e uma versão provisória, pois uma interpretação sobre a obra pode mudar entre sucessivas realizações pelo mesmo intérprete e será diferente de outras interpretações<sup>4</sup>. O que nos permite reconhecer um projeto poiético são os fatores de constância de estruturas fundamentais que transmitem as marcas pessoais de um autor. Considerando que uma obra aberta permite diferentes interpretações, cabe refletirmos sobre a percepção de unidade em sua realização; esta

---

<sup>2</sup> Ibidem, p.46.

<sup>3</sup> Ibidem, p.43.

<sup>4</sup> Ibidem p.63-65

unidade pode ser abordada através do conceito de indeterminação, tal como interpretado por John Cage, contraposto ao conceito de invariância proposto por Valério Fiel da Costa.

John Cage formalizou seu pensamento sobre a indeterminação na performance musical em uma palestra proferida no curso de Darmstadt de 1958 (CAGE, 1968, p.35-40). O compositor define aspectos essenciais para estruturação de uma composição musical<sup>5</sup> e propõe que qualquer destes aspectos está sujeito a determinação ou indeterminação, de maneira isolada ou conjunta. As características desta indeterminação é que vão definir qual a função a ser desempenhada pelo intérprete durante o processo de realização da obra que, para existir, necessita que o intérprete assuma esta função e ativamente a complete com significados que sejam manifestações de sua própria individualidade. “Ao intérprete é legado um nível de liberdade para remodelar o resultado sonoro e que ‘mesmo o compositor deveria surpreender-se com ele’” (PRITCHETT, 1999 apud COSTA, 2016, p.49). Por exemplo, a *Arte da Fuga* de J. S. Bach<sup>6</sup> pode ser considerada um obra indeterminada quanto ao timbre, uma vez que não há indicação de seu efetivo instrumental; este aspecto deverá ser determinado pelo intérprete a partir da análise sobre a extensão das vozes, delimitando as formações instrumentais possíveis. Mas os detalhes deste fechamento, dentre o conjunto de possibilidades de combinações instrumentais disponíveis, é efetivamente realizado pelo intérprete. Entretanto, esta abertura tímbrica não é capaz de eliminar o reconhecimento da obra entre diferentes versões; os aspectos determinados desta obra nos permitem reconhecê-la entre diferentes interpretações com uma margem de incerteza consideravelmente reduzida. Portanto, há um nível de invariância entre as diferentes interpretações desta obra que não se esvai apenas pela indeterminação do aspecto tímbrico. Tais limites de invariância foram estudados por Valério Fiel da Costa (COSTA, 2016, p.73-98), aprofundando a hipótese de Eco segundo a qual o elemento de unidade entre diferentes realizações de uma obra seriam as marcas pessoais de seu autor.

Costa propõe uma definição de invariância que não é baseada em limites rígidos, mas em regiões de tolerância morfológica na interpretação dos objetos musicais. Para o autor, as estratégias de invariância constituem-se como recursos que permitem estabelecer os elementos essenciais de uma obra musical. Esta estabilidade morfológica, segundo Costa (2016, p.79), seria a verdadeira responsável por delimitar a invariância em uma obra. A partir deste ponto de vista, os elementos de uma obra poderiam ser compreendidos dentro do contínuo estrito - flexível. Por estrito entende-se os elementos de construção do discurso musical que, entre diferentes performances da obra, indicam uma instrução que deve ser realizada de maneira específica, pouco sujeita a variações contextuais<sup>7</sup>. Já os elementos flexíveis são aqueles que possuem alguma forma de imprecisão em sua representação; esses elementos partem do princípio que o intérprete deve tomar decisões que modificam o resultado entre diferentes interpretações<sup>8</sup>. De maneira similar às afirmações de Eco, podemos interpretar que Costa considera existir níveis de indeterminação nos materiais flexíveis, mas que estes desempenham uma função específica dentro do contexto proposto pelo projeto conceitual da obra. Portanto, podemos falar em erro ou ruído quando se ultrapassa este “limite de imprecisão”<sup>9</sup>, aquele que nos permite reconhecer um objeto musical como uma entidade com um papel definido no contexto global da obra.

---

<sup>5</sup> São eles: 1) estrutura, a divisão do todo em partes; 2) método, os processos para a criação da relação nota-a-nota; 3) forma, o conteúdo expressivo e a morfologia da continuidade; 4) frequência; 5) duração, lembrando que frequência e duração são o par que define o conceito tradicional de nota musical; 6) amplitude e 7) timbre.

<sup>6</sup> Exemplo citado pelo compositor em sua análise (CAGE, 1968, p.35).

<sup>7</sup> Idem, p.82-92.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> O autor nos relembra o caso de *Atlas Eclipticalis* (1964), de John Cage, em que os músicos da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque intencionalmente sabotaram o projeto ao realizar ações não-previstas como retirar e bater nos microfones; este é um raro exemplo em que o compositor se dirige a um grupo específico, entretanto é recorrente em suas entrevistas as reclamações sobre a resistência ou a incompreensão dos intérpretes ao fato de que, apesar da flexibilidade proposta ao assumir a indeterminação de certos aspectos da composição, ainda há um limite de imprecisão que é delimitado pelo contexto da obra. (COSTA, 2016, p.70-71 e p.142-143).

É interessante observar que as análises de Eco partem do ponto de vista do espectador, ou seja, o autor analisa a abertura da obra localizando-se enquanto ouvinte. Já Cage assume o ponto de vista do intérprete, ou seja, busca delimitar as funções que este deve desempenhar no processo de realização das obras analisadas. Costa, por sua vez, assume o ponto de vista do compositor, buscando analisar exemplos do repertório enquanto produtos de um ato de criação que consolida a ideia de uma unidade formal para a obra musical. Estes estudos elaboram análises sobre o processo de formalização de uma obra participativa a partir de perspectivas complementares, servindo de base para compreendermos os aspectos poiéticos e estésicos da arte participativa.

Podemos expandir a âmbito de nossa reflexão ao considerar o papel do espaço vivido como agente e intermediador do processo interativo. Esta perspectiva parte de uma abordagem sistêmica à organização do projeto artístico e considera como agentes não apenas seres humanos, mas todos os elementos do sistema, inclusive objetos e o espaço. Analisemos duas abordagens complementares. A primeira, desenvolvida pelo compositor Agostino Di Scipio (2003, p.272), se inspira na analogia a uma abordagem ecossistêmica onde o espaço seria o centro deste sistema, o qual atua como interface entre os agentes humano e computacional, ao mesmo tempo que atua como agente ao interferir ativamente no processo de comunicação<sup>10</sup>. No caso de seus *Audible Eco-Systemic Interfaces*, Di Scipio define a obra interativa como dinâmica no tempo. Os materiais sonoros entram no ciclo do sistema através do ambiente, que os modifica de acordo com a resposta acústica do espaço; o modelo computacional determina a seleção e os processamentos aplicados ao material capturado neste espaço por sensores (no caso, microfones), comportamento controlado por regras que regem seu funcionamento; os resultados são avaliados por um agente humano, que decide a criação de novos materiais sonoros em interação com os materiais criados e processados pelo sistema computacional e pelo espaço. Considerando que as decisões passadas influenciam as decisões futuras, Di Scipio associa a este modelo o conceito de uma forma baseada na *memória* da própria obra, reflexo da trajetória interdependente de seus agentes, que modificam-se mutuamente, de maneira contínua.

A segunda abordagem ao espaço vivido, proposta pela arquiteta Marcela Almeida, parte das reflexões de Vilém Flusser e Henri Lefebvre para delimitar o espaço como um meio relacional, onde “as pessoas e suas relações sociais engendram o espaço, e toda relação se dá no espaço. Sendo assim, toda prática social produz um espaço, e só se pode ter certeza de sua existência se tal fato ocorrer.” (ALMEIDA, 2014, p.229). A proposta desta abordagem é retomar o espaço como interface para interações. Neste espaço valoriza-se o comportamento dinâmico, um espaço enquanto *processo*, em que sua plasticidade processual se reflete na experiência espaço-temporal do ambiente construído ao produzir formas que solicitam engajamento corporal e mudanças de comportamento do visitante<sup>11</sup>. Ambientes interativos, neste sentido, prezam pelo desenvolvimento de *formas voltadas para a interação*, as quais se baseiam em *processos* que não se delimitam a definições pré-estabelecidas e valorizam a intersubjetividade, o diálogo e a comunicação visando interações dialógicas; os *objetos-media* desenvolvidos a partir desta perspectiva não priorizam a função, mas enfatizam os aspectos intersubjetivo e dialógico que estes objetos estabelecem enquanto interfaces para interação – o que extrapola seu caráter funcional, de mero objeto racional, objetivo, objetual e predominantemente utilitário<sup>12</sup>. Esta visão processual da criação de obras interativas implica em redefinir o ato de criação artística. Joel Chadabe (1984, p.22-26), no contexto musical, propõe que o criador de um sistema de composição interativa compõe o *modo de funcionamento* deste sistema, um *processo* que gera novas estruturas a cada performance, ao invés de elaborar uma estrutura musical particular que podemos entender como um *objeto* delimitado em si mesmo. Este modelo de interação se baseia na colaboração mútua entre o

---

<sup>10</sup> Estamos mantendo as referências à fonte original, entretanto, esta análise já foi desenvolvida em maior profundidade no artigo (MAMEDES, 2016, p.19-20).

<sup>11</sup> Ibidem, p.57.

<sup>12</sup> Ibidem, p.218.

intérprete e o sistema interativo, colaboração que influencia a produção de novas estruturas, em uma evolução contínua.

Contextualizada a organização estrutural de obras participativas enquanto forma artística e as características de unidade que permitem reconhecer seu projeto entre diferentes realizações, podemos agora complementar nossa reflexão com o potencial social e político apresentado pela mudança nas relações hierárquicas entre autor, obra e público.

### **A estética da participação em obras interativas**

Claire Bishop associa a participação em arte a um desejo de se produzir um ambiente democrático, onde a coletividade da experiência artística vai adquirir primeiro plano. A autora define três perspectivas que guiam o processo criativo de obras participativas:

1) “A primeira compreende o desejo de se criar um sujeito ativo, que será habilitado com a experiência de participação física ou simbólica” (BISHOP, 2006, p.12). A proposta é que estes sujeitos ativos sejam capazes de construir suas próprias experiências estéticas com as obras; estas experiências são alcançadas através da relação entre a ação individual ou coletiva do público e sua percepção da obra influenciada por aspectos de ordem sociocultural.

2) A segunda compreende a autoria da obra em questão, em que “o gesto de ceder o controle – parcial ou total – do processo autoral é convencionalmente observado como mais igualitário e democrático que a criação de uma obra por um único artista”<sup>13</sup>. De um ponto de vista conceitual, a proposta é que a obra se construa em um modelo social menos hierárquico, enquanto seus objetivos estéticos privilegiam a imprevisibilidade do projeto artístico, que resulta de uma autoria coletiva.

3) A terceira perspectiva foca especificamente no aspecto coletivo/comunitário que sustenta sua produção. Bishop localiza a origem desta perspectiva em meio a uma “crise no senso de comunidade e de responsabilidade coletiva”<sup>14</sup>. A proposta desta abordagem é reatar os laços sociais que sustentam o viver em comunidade através da arte, tendo como objetivo uma construção coletiva de significados como forma de alcançar níveis mais altos de socialização.

Em sua essência, as reflexões de Bishop expandem a definição de *obra aberta* de Eco ao incorporar o potencial social e político que a arte possui. Eco apresenta as sementes desta reflexão ao empregar o exemplo do teatro épico de Bertolt Brecht e a intenção do dramaturgo de estimular uma reflexão crítica por parte do público; entretanto, Eco não aprofunda a questão da função social da arte, aspecto que se tornou foco de reflexão na literatura recente sobre estética. Para localizar conceitualmente o pensamento de Bishop, que fundamenta nossa reflexão, nos apoiaremos em três de suas fontes referenciais, as quais perpassam o conceito de participação na arte de hoje: a sociedade do espetáculo de Guy Debord, a estética relacional de Nicolas Bourriaud e a teoria da arte crítica de Jacques Rancière.

Sociedade do espetáculo é um conceito desenvolvido por Guy Debord <sup>15</sup> que é recorrentemente trazido na reflexão sobre participação em arte e sobre teoria crítica da arte. Consiste na ideia de uma sociedade cujas relações são mediadas por imagens, uma relação social que se confunde como parte da sociedade, como a própria sociedade e como instrumento de sua unificação (DEBORD, 2003, p.14). Como pontua Maria Rita Kehl (2015, p.71), Debord atualiza a reflexão de Theodor W. Adorno sobre a indústria cultural (ADORNO, 1996), (ADORNO; HORKHEIMER, 2014), já que ambos os autores partem do interesse pelos objetos de cultura produzidos em massa e suas respectivas influências sobre a subjetividade contemporânea e sobre a construção de laços sociais <sup>16</sup>. A ideia de padronização da individualidade que sublinha o

---

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> A primeira publicação do livro *La société du spectacle* ocorreu em 1967, pela Buchet/Castel. Adotamos a tradução brasileira (DEBORD, 2003). Vide referências.

<sup>16</sup> Considero importante destacar que a autora considera o paradigma de ambos os autores similares, com Debord atualizando Adorno após um intervalo de vinte anos, portanto, em um contexto onde a indústria cultural já se encontra

pensamento de Debord tem sua origem no pensamento adorniano (KEHL, 2015, p.74) ao considerar a individualidade como uma ilusão quando esta se encontra restrita por limites estabelecidos pelas cadeias de produção. Tal situação cria individualidades baseadas em tendências que apenas simulam a ideia de uma individualidade real. O indivíduo, neste contexto, manifesta sua individualidade ao identificar-se com grupos sociais específicos, mas sua atuação é determinada por condutas que reproduzem o *status quo* determinado pelo grupo. Debord (2003, p.17) nos apresenta seu receio pela instituição de uma realidade social dominada pela passividade crítica resultante da espetacularização da vida. Assim como Adorno, o autor chama a atenção para o aspecto negativo implícito na criação de uma forma comunicativa dominante, onde imagens que não se encaixam na estrutura hierárquica da sociedade estabelecida são banidas. Estabelece-se, com isto, o ato de assumir o pensamento dominante como verdadeiro, onde não se questiona criticamente o *status quo*, ao contrário, sua permanência é estimulada como forma de manutenção do poder dominante<sup>17</sup>.

A *Internacional Situacionista* (IS), grupo de pensadores do qual Debord fez parte, propunha uma função social clara para a arte fundamentando-se nos ideais marxistas de confronto contra a hegemonia. Para estes autores, a arte seria uma simples reprodutora do espetáculo se não permitisse o desenvolvimento de uma postura crítica do público sobre sua própria condição social. Transpondo este conceito para o contexto tecnológico que suporta boa parte da produção atual, J. Dario Vargas Parra (2017, p.64) realiza uma leitura crítica das artes que define parte de sua produção como reprodutora do espetáculo, numa visão que “imputa ao artista certo primitivismo e inocência no uso da tecnologia para a criação *per se*, que não supera criticamente a estrutura da qual faz uso”<sup>18</sup>. De acordo com esta perspectiva, parte da produção artística engaja-se em pseudojogos de bricolagem que possuem, como sentido principal, o uso da tecnologia; considerando esta mesma tecnologia como um produto mercadológico, logo, podemos entender que a arte pode atuar apenas como reforço efêmero do fetichismo do produto, enquanto qualquer potencial significativo permanece restrito ao deslumbre com avanços científicos.

Podemos entender que, para a *Internacional Situacionista*, a função da arte participativa no contexto da sociedade do espetáculo residiria em reinstaurar a capacidade de percepção crítica da sociedade por intermédio de experiências estéticas, as quais não estariam subjugadas às leis do mercado. Reforcemos, então, o aspecto marxista desta proposição. Os meios de comunicação assumiram esta proposta de proporcionar entretenimento e esvaziaram o sentido da interação estética com objetos culturais, confundindo-o com o conceito de consumo para as massas. De maneira complementar, a crítica foi diluída pelo conceito de repetição, gerando uma situação onde a crítica não é resultado de uma reflexão ativa, mas da percepção de sua recorrência dentro de um contexto social delimitado. O que podemos depreender desta linha argumentativa é que a crítica apontada por Debord (2003, p.17) e atualizada ao contexto tecnológico por Vargas Parra (2017, p.64) se volta à arte que não propõe qualquer forma de reflexão, por parte do público participante, sobre sua própria condição social; uma arte que se resume ao deslumbre do entretenimento e do fetichismo tecnológico, vazia de uma significação social que justifique sua real importância.

Fundamentado pelos ideais marxistas de função social da arte e pela ideia de relações sociais mediadas por imagens e estruturas repetíveis que são a base da sociedade do espetáculo, Nicolas Bourriaud desenvolve o conceito de *estética relacional*<sup>19</sup> que, por sua vez, fundamenta tanto os trabalhos de Bishop quanto as reflexões mais recentes de Rancière. A *estética relacional* é um

---

muito mais desenvolvida (KEHL, 2015, p.71). Como será observado na sequência de nossa argumentação, podemos entender também que há uma mudança de foco em Bourriaud; o autor parte dos conceitos desenvolvidos por Debord, mantendo a influência marxista na elaboração de sua argumentação; entretanto, realiza um recorte analítico focado na arte contemporânea, excluindo de sua análise os meios de comunicação para as massas.

<sup>17</sup> Ibidem, p.16.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> O livro *L'esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud foi originalmente publicado em 1998, mas os conceitos lá desenvolvidos já aparecem em artigos do autor desde o início da década de 1990. Nossos trabalhos se baseiam na tradução brasileira (BOURRIAUD, 2009).

conceito desenvolvido a partir de obras participativas que consideram as interações humanas com seu próprio contexto social (BOURRIAUD, 2009, p.19). Esta abordagem, de certa forma, se contrapõe à experiência estética situada sob o ponto de vista do espaço simbólico privado; ou seja, se opõe a uma experiência individualizada da arte. Tais obras já não se ligam por aspectos estilísticos, temáticos, iconográficos ou técnico-formais; cada artista constrói seu próprio mundo de formas e o que as agrupa é a interação social entre os visitantes<sup>20</sup>.

Bourriaud argumenta que o contexto urbano atual generalizou as experiências do encontro e da proximidade que teriam sido impostas à população pelas próprias condições de vida que assumimos. Os espaços da arte contemporânea se estabelecem, então, como espaços designados para criar oportunidades de relações humanas, passando a priorizar o período de tempo que será experienciado pelo público, gerando uma forma de arte que se baseia na intersubjetividade: estar junto, elaborar significados coletivamente<sup>21</sup>. Entretanto, a fragmentação gerada pelo potencial comunicacional transitivo da arte acabou conduzindo a uma nova estrutura social que atualiza o conceito de sociedade do espetáculo, ultrapassando o contexto original que fundamentou a reflexão de Debord, o qual previa apenas uma recepção passiva de objetos culturais, criando uma situação que Bourriaud define como a “ilusão de uma democracia interativa”<sup>22</sup>. É interessante notar que tal afirmação, no contexto argumentativo de Bourriaud sobre o papel das novas técnicas (internet, multimídia), carrega um significado contraditório em si mesmo: ao mesmo tempo em que apontam seu potencial enquanto meio de integração e de manifestação do coletivo, estas técnicas também reforçam o aspecto ilusório apontado por Debord, segundo o qual a crítica não é uma consequência diretamente associada ao potencial relacional que tais técnicas trazem ao serem incluídas em projetos artísticos participativos. A partir desta perspectiva negativa, Bourriaud argumenta que a relação social mediada pela arte conduziu o público em uma passagem da postura de espectador passivo (no sentido Debordiano) para a de um figurante que não necessariamente cria significados. Já o sentido de arte moderna permanece na arte relacional, embora negue-se a postura conflitante e denunciadora em favor de uma postura conciliadora e reflexiva:

[...] a modernidade não morreu, se identificamos como moderno o gosto pela experiência estética e pelo pensamento capaz de se aventurar, opondo-se aos conformismos tímidos [...] [O modernismo] baseava-se no conflito, enquanto o imaginário de nossa época se preocupa com negociações, vínculos, coexistências. (BOURRIAUD, 2009, p.62-63)

Apesar de propor uma atualização do ideal modernista, especialmente o ideal dominante durante a década de 1960, podemos observar que a argumentação de Bourriaud mantém consolidada a ideia de uma função para arte que atua na tomada de consciência do próprio contexto por parte do espectador<sup>23</sup>. A arte assume um caráter político ao problematizar este contexto relacional, cabendo à experiência estética criar universos de subjetivação como forma de ajudar-nos a acompanhar as mutações sociais. A diferença, então, é que o ideal revolucionário de inspiração marxista soa, hoje, como um discurso datado.

Antes de prosseguirmos às reflexões de Rancière, incluamos um adendo: falar em participação envolve, em dimensões variáveis, falar em ação. Com a inclusão de estudos oriundos das ciências cognitivas, podemos ampliar nossa perspectiva analítica – atualizando a compreensão de Bourriaud sobre a relação entre subjetividade e socialização – e entender que a relação do visitante com a obra de arte é demasiadamente complexa, manifestando-se em níveis

---

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Ibidem, p.19-21.

<sup>22</sup> Ibidem, p.36.

<sup>23</sup> Ibidem, p.79.

complementares de construção de significados<sup>24</sup> (HUTCHINS, 2010, p.425-426), dentre os quais encontramos os aspectos perceptivos. A nossa relação com o mundo se baseia na inter-relação entre nosso corpo e o ambiente, incluindo outros indivíduos, a qual influencia a forma como pensamos e nossa contínua formação de conceitos<sup>25</sup>. Dentre estes, a emoção é uma forma de comunicação que se destaca para o meio artístico, estabelecendo um modelo comunicacional que compreende tanto formas verbais quanto não-verbais através do qual antecipamos ou reagimos a significados expressivos por meio de ações comportamentais que refletem nossas motivações e nossa percepção de sua relevância<sup>26</sup> (SCHERER, 2013, p.109-110). Este tipo de comunicação consiste no que Scherer denomina emoções estéticas<sup>27</sup>, as quais são ativamente buscadas em nossa experiência com a arte, busca esta que se constitui um objetivo em si mesma e é motivada<sup>28</sup> por aspectos como: “1) tipos específicos de avaliação (como novidade, surpresa ou agradabilidade), 2) associações de memórias musicais, 3) contágio emocional e empatia, 4) pareamento e retorno proprioceptivo, [e a] 5) facilitação [evocação] de emoções preexistentes.”<sup>29</sup>.

A experiência estética do visitante com a obra contém um âmbito interpretativo implícito que está diretamente relacionado ao contexto em que esta experiência se desenvolve e ao repertório de suas experiências prévias. Logo, a construção de seu modelo cognitivo individual, o qual influenciará diretamente a formação de sua experiência estética com as obras, localizando-as no tempo e no espaço, é resultado da conjunção de processos cognitivos do nível neuronal ao nível sociocultural, passando pelo corpo e pelo ambiente. Trata-se de um contexto investigativo demasiadamente amplo. A preferência por um (ou alguns) destes níveis para desenvolvimento do trabalho analítico está associada mais ao recorte metodológico escolhido, portanto, a análise sobre a participação dos visitantes deve levar em conta o todo complexo que consiste a experiência perceptiva, consciente de que diferentes propriedades se destacam de acordo com nível analítico tomado como foco de atenção (HUTCHINS, 2010, p.425). Entretanto, devemos tomar o cuidado de não cairmos em uma conclusão superficial, de que a base de nosso engajamento com as artes é apenas o desejo de estimularmos respostas emocionais a partir de nossa experiência estética; esta é só a primeira etapa de uma experiência muito mais complexa, que não exclui o potencial reflexivo intrínseco ao ser humano; ao contrário: complementam-se. Portanto, considerando que toda visão política em arte compreende uma dimensão crítico-reflexiva associada a experiências emocionais, retornemos à área de estética e analisemos como Rancière explora este aspecto em suas análises sobre a arte crítica.

---

<sup>24</sup> Edwin Hutchins (2010) emprega em seus estudos o termo cognição distribuída [*distributed cognition*] para a análise da percepção como uma série de camadas integradas e a respectiva inter-relação entre os níveis: mundo/corpo/cérebro [*world/body/brain*]. O conceito de mundo, no contexto de Hutchins, carrega em sua compreensão elementos de ordem sociocultural, a partir do qual podemos estabelecer uma ponte com o pensamento de Bourriaud.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p.428-429.

<sup>26</sup> Indicamos a relação da proximidade que o conceito de emoção – enquanto significados resultantes da avaliação de nossas motivações e percepção de relevância da informação – definido por Klaus Scherer apresenta com a ideia de Andrew Kaprow (2003, p.182) sobre os motivos e usos que sustentam o engajamento do participante com uma obra de arte participativa, relação que será retomada em nossa discussão.

<sup>27</sup> Klaus Scherer (2013, p.128-129) identifica dois tipos de emoções na literatura sobre estudos cognitivos: emoções utilitárias e emoções estéticas. A primeira seria responsável por produzir ajustes do indivíduo a seu meio e preparar reações com vistas a sua sobrevivência (por exemplo, o senso de medo e a reação de correr). Já as emoções estéticas resultam de reações autorreguladas a estímulos com o objetivo de produzir mudanças comportamentais a partir da avaliação sobre as qualidades intrínsecas de uma obra de arte ou música. Como Marc Leman (2008, p.4) afirma, especificamente para o exemplo da música, trata-se de uma “experiência de ressonância comportamental com energia física”.

<sup>28</sup> Obviamente, estamos considerando um contexto ideal, excluindo desta afirmação situações contextuais que impedem ou dificultam experiências emocionais significativas, situações que John Sloboda (2005, p.208-209) define como caracterizadas por sentimentos (*moods*) negativos: ameaça, ansiedade, humilhação.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p.131. Nota de tradução nossa. As pesquisas de Scherer situam-se no campo da cognição musical; entendemos que as ideias do autor – especialmente quanto ao item 2 – podem ser expandidas a outros contextos artísticos, não se restringindo apenas à memória musical.

Jacques Rancière, em uma tentativa de definir o que seria a arte crítica, identifica seus traços fundamentais através de seu objetivo: “transformar o espectador em um agente consciente na transformação do mundo” através da “conscientização dos mecanismos de dominação” social (RANCIÈRE, 2006, p.83). A partir desta definição, o autor aponta problemas neste conceito de arte crítica pela simples conscientização dos participantes, argumentando que o público não precisa de uma explicação das leis de exploração às quais estão sujeitos e que a reiteração de temas conduz à permanência do *status quo*<sup>30</sup>. Para Rancière, o regime estético da arte possui uma política própria baseada nas lógicas 1) de se integrar à vida abolindo-se enquanto arte ou 2) de fazer política fingindo não fazê-la. A dificuldade da arte crítica está neste conflito interno, que a conduz em direção à vida real e que, ao mesmo tempo, a separa das experiências cotidianas. O autor apresenta a hipótese de que a arte da década de 1990<sup>31</sup> é marcada pela indecisão entre assumir o papel de retomar os laços sociais ou o de criticar a sociedade<sup>32</sup> ao assumir uma posição política de denúncia e enfrentamento. Apesar da diversidade de experiências estéticas que carregam um discurso político e um questionamento sobre o papel da arte na sociedade, Rancière identifica que todos os exemplos que embasam sua argumentação têm como objetivo comum mostrar os estigmas da dominação<sup>33</sup>. Entretanto, tal tipo de objetivo social para arte apresenta um problema que consiste na avaliação de sua eficiência comunicativa, ou seja, de que a experiência estética proposta concilie um objetivo crítico com o potencial transformador para o espectador.

Claire Bishop (2012, p.28-29), em sua leitura crítica sobre o trabalho de Rancière, identifica que o *regime estético* apresentado pelo filósofo inclui em sua formulação dois regimes anteriores. O primeiro seria o *regime ético*, cujo discurso compreende uma tendência artística que parte da preocupação com o conteúdo, efeitos e finalidade da obra artística; este primeiro regime estaria relacionado com as preocupações sobre o papel social da arte levantadas por Platão na *República*, para quem a arte possui funções sociais claras. O segundo seria o *regime representativo* que se fundamenta pela representação de gêneros e que corresponde ao princípio de agrupamento das propostas artísticas em especialidades, da forma como a arte é estudada pela academia. O *regime estético* seria a visão atual da arte, que Rancière e Bishop associam como uma revisitação aos ideais iluministas, ao permitir que tudo seja tema para a arte e que todos sejam potenciais observadores da arte. Podemos destacar o ideal *democrático* de tal afirmação. A conclusão que Bishop nos apresenta é que os discursos sobre o que ela denomina como uma *virada ética* da arte não fazem sentido porque a arte já carrega em si o potencial de questionamento social; o que estaria a ocorrer seria um retorno a um estágio anterior da relação com a arte. Como dito, o regime estético já inclui em si contradições como o conceito de anti-arte ou a própria negação da arte, portanto, não fazem sentido as narrativas legitimadoras que estabelecem oposição ferrenha ao termo estética na análise sobre a produção da arte participativa contemporânea.

Ao considerarmos a arte crítica sob a perspectiva de seu potencial comunicativo, observaremos que o modelo de um *continuum* entre a produção imagens (que entendemos em sua acepção ampla: pintura, fotografia, cinema, cenas, sons) e a percepção ou estímulo de pensamentos, sentimentos e ações por parte dos espectadores não pode ser controlado; qualquer tentativa neste sentido é ingênua, os espectadores podem interpretar as intenções artísticas de maneiras muito diversas. A arte explora exatamente a multiplicidade de potenciais significantes que uma imagem carrega; Rancière argumenta que o artista, em seu processo de criar imagens sensíveis e organizá-las ao redor de uma proposta de experiência estética, determina a forma com que ocorre esta relação, enquanto compete ao espectador determinar a amplitude desta relação; partindo deste ponto de vista, as formas sensíveis da produção artística encontram-se em *descontinuidade* às formas sensíveis apropriadas pelos espectadores, estabelecendo diversos regimes de sensorialidade que, por não serem necessariamente consensuais, estabelecem-se como *dissenso* (RANCIÈRE, 2012, p.54-59). É

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> O texto original foi escrito em 2004 e reeditado em 2006, versão que consultamos. Vide referências.

<sup>32</sup> Ibidem, p.86.

<sup>33</sup> Idem, 2012, p.52.

no dissenso que ocorrem as rupturas à ordem estabelecida e quando nasce o sentido de política; a ocorrência de tal dissenso resulta das diferentes “formas de olhar” que a obra aceita<sup>34</sup>. Ou seja, podemos interpretar que a individualidade da experiência estética suporta a independência interpretativa do espectador, enquanto a significância sociocultural desta experiência presume o emergir de relações entre o subjetivo e o senso de coletividade, relações que não necessariamente estabelecem valores consensuais. É na consciência de que o interpretar do espectador é uma ação e que este ato de estabelecer conexões com referencialidades distintas é uma forma de participação, a qual é própria de sua capacidade de distanciamento em relação aos pressupostos do autor, que podemos construir o sentido de um espectador emancipado (RANCIÈRE, 2010, p.115-116). Este espectador se apropria das formas sensíveis que lhe são apresentadas construindo significados que se moldam a sua própria história, enquanto a identidade da obra se constrói para a coletividade na conjunção de potencialidades que suas formas sensíveis aceitam.

Conciliando estas duas visões, a primeira de que o regime estético da arte valoriza o potencial transformador da sociedade por intermédio da arte, enquanto a segunda localiza a interpretação de referenciais imagéticos organizados segundo uma orientação estética em um “*continuum* descontínuo”, podemos entender que há uma carga excessiva de responsabilidade sobre a arte atual. Por um lado, tal questionamento é válido na medida em que faz com que a arte esteja constantemente a questionar sua pertinência social e a ultrapassar um estetismo vazio de motivos e usos, ou seja, desprovida de uma base significativa para o engajamento dos espectadores. Por outro lado, tal necessidade de responsabilidades sociais conduz o discurso artístico a uma tendência de hipervalorizar a apresentação de conteúdos políticos de maneira explícita; esta tendência justifica a hipótese de Bishop de que estaríamos em retorno a um estágio anterior do fazer artístico, ao diminuir a importância dos *regimes representativo* e *estético* em prol de um *regime ético*. O regime ético, em nosso contexto interpretativo, privilegia o *consenso* no processo de elaboração de significados em uma obra artística, correspondendo a uma forma de comunicação objetiva. A ligação entre arte e política no regime estético permite atitudes contraditórias; a arte crítica é aquela que embaralha o sentido de consenso social, explorando suas incongruências internas e apontando possibilidades de *subjetivação política* (RANCIÈRE, 2012, p.81), convidando o espectador a participar deste processo de elaboração significativa. Esta abordagem se distancia da postura que valoriza uma posição política pré-determinada e procura explicitá-la ao espectador de maneira didática, levando-o a apreender um conteúdo significativo delimitado, sem dar espaço ao exercício de sua descoberta crítica.

## APRESENTANDO A INTERAÇÃO EM UMA PERSPECTIVA POIÉTICA

Apresentaremos nesta seção três instalações do autor, explicando brevemente o projeto conceitual de cada obra. Dentre as características comuns a estes projetos, todas as obras apresentam experiências pessoais do artista sobre os temas abordados, todas são obras audiovisuais e interativas e todas empregam o mesmo modelo de captura de movimento dos visitantes<sup>35</sup>. A aproximação utilizada para o controle das instalações pelo visitante se inspira no trabalho de orquestração, onde o visitante determina a densidade expressiva e o contraponto entre os materiais audiovisuais que servem de base à instalação e estão à disposição de seus gestos. Por sua similaridade estética e técnica, consideramos este grupo de obras como parte de uma mesma série.

---

<sup>34</sup> Ibidem, p.62.

<sup>35</sup> Para estes projetos, empregamos o dispositivo Microsoft Kinect.

## ***Caminho das águas***

*Caminho das águas* (2015) é uma instalação audiovisual interativa para dois projetores, oito canais de áudio e câmeras infravermelhas. A obra aborda a estiagem ocorrida no verão e outono de 2014 no Estado de São Paulo, questionando o uso da água e a poluição de rios e mananciais. As referências visuais e sonoras da obra compreendem o repertório imagético de seca e cursos d'água minguantes, contrapondo a paisagem audiovisual natural a interferências humanas no ambiente. Estas referências aparecem revisitadas por edição e processamentos em tempo real, as quais desconstróem o conteúdo original e remetem às características essenciais do material audiovisual que inspira sua realização. Todo o repertório imagético da obra foi recolhido em visitas ao sistema Cantareira, que abastece as regiões metropolitanas de São Paulo e Campinas. O desenvolvimento formal da obra se baseia em um modelo de máquina de estados, que estrutura a apresentação cíclica das três seções que compõem a instalação. Apesar de influenciada pelos padrões de interação dos visitantes, a forma da obra apresenta uma progressão da água em abundância a paisagens de seca.



Figura 1: *Caminho das águas*. Galeria de Arte da Unicamp<sup>36</sup>.  
22 de outubro a 6 de novembro de 2015.

A proposta deste projeto artístico é estabelecer um ambiente de remissão à oposição entre os estados aquático e de seca, apresentando excertos audiovisuais com graus variados de referencialidade à materialidade das imagens captadas. A intenção autoral é que os visitantes construam sua própria interpretação da obra a partir da combinação discursiva dos elementos audiovisuais. Entretanto, como a ordem de sequenciamento dos materiais audiovisuais é diretamente influenciada pela interação gestual, cada participante se deparará com uma estrutura formal individual. A experiência estética, portanto, molda-se pela conjunção entre os materiais que aparecem em cada experiência interativa e o discurso global da obra, caracterizado pela indeterminação resultante das possibilidades de construção formal de cada experiência.

## ***O que vai com o vento***

*O que vai com o vento* (2017) é uma instalação audiovisual interativa para dois projetores, quatro canais de áudio e câmeras infravermelhas. A obra aborda poeticamente o vento a colocar as coisas em movimento, um suspiro sonoro e visual de continuidade permanente. As referências visuais e sonoras da obra compreendem o repertório imagético do vento colocando em movimento

<sup>36</sup> Excerto da obra pode ser visualizado em: <<http://www.youtube.com/watch?v=YJblR-nS5Gw>>. Acesso em 28 set. 2017.

nuvens, flores, árvores, grama, água, pipas, exaustores, fios elétricos, sacos de lixo, dentre outros. Assim como na obra anterior, todo o repertório audiovisual aparece processado com a intenção de transformar o material originário em texturas, caracterizadas por diferentes níveis referenciais. O desenvolvimento formal da obra também é influenciado pela interação dos visitantes e explora a transição entre diferentes estágios de presença do vento.

A ideia conceitual do projeto é que os visitantes estabeleçam relações pessoais com este material com base em suas experiências individuais. Neste sentido, estabelece-se um campo interpretativo que escapa ao controle do autor da obra, já que cada imagem carrega um potencial afetivo que compete ao criador sugerir, mas que é impossível de controlar.



Figura 2: *O que vai com o vento*. Sala de exposições do DeArtes-UFPR<sup>37</sup>.  
9 a 13 de janeiro de 2017.

### *As estrelas que posso te dar*

*As estrelas que posso te dar* (2017) é uma instalação audiovisual interativa para um (ou dois) projetor(es), quatro (ou oito) canais de áudio e duas câmeras infravermelhas. A obra é inspirada no mapa estelar, propondo um ambiente lúdico onde a luminosidade das estrelas, o deslocamento de nuvens sintetizadas que cobrem essas estrelas, sons de instrumentos musicais processados e texturas sonoras sintetizadas reagem aos movimentos de toque do visitante e a seu deslocamento pelo espaço.

---

<sup>37</sup> Excerto da obra pode ser visualizado em: <<http://www.youtube.com/watch?v=svMyHKESXXQ>>. Acesso em 28 set. 2017.



Figura 3: *As estrelas que posso te dar*. Sala de exposições do DeArtes-UFPR<sup>38</sup>.  
16 a 20 de janeiro de 2017.

A proposta para o modelo interativo é estabelecer referências audiovisuais a analogias inspiradas nos conceitos gestuais de tocar estrelas e arrastar nuvens. A intenção conceitual é intensificar a imersão do visitante, criando uma relação de sintonia com a realidade. Os materiais sonoros reagem à intensidade e à trajetória do movimento dos visitantes, o que permite que estes toquem a instalação, como se esta fosse um instrumento musical.

## DISCUSSÃO

O que todas as obras expostas acima exploram é a interpretação do visitante sobre os temas levantados: seja pelo uso indiscriminado dos recursos hídricos, pela experiência do movimento do vento em meio a nossa atividade cotidiana ou pela contemplação da dimensão do espaço celeste. O discurso adotado por estas obras parte de uma postura de não empregar uma abordagem didática, intencionando que o ato estético de construir significados seja acessado pela reflexão crítica dos visitantes.

A estrutura formal das obras se constrói a partir da remissão a um repertório imagético limitado. Mesmo que o conteúdo audiovisual esteja processado (seja previamente, seja em tempo real), é possível extrair uma unidade referencial que, aparecendo recorrentemente entre diferentes fontes audiovisuais, permite ao visitante construir um senso de invariância mesmo que o ordenamento estrutural e formal da obra esteja indeterminado. Este ordenamento – manifestação do modo de funcionamento do sistema computacional implementado – encontra-se aberto à interação dos visitantes, em um espaço relacional delimitado por processos que regem o modelo interativo e pela constituição de uma memória histórica da obra.

O ideal conceitual que guiou o desenvolvimento de cada obra é sugerido pela mesma coerência entre os materiais audiovisuais selecionados, o que garante um nível mínimo de invariância e caracteriza a unidade de cada projeto artístico. Isoladamente, nenhuma das imagens ou sons empregados é capaz de fazer transparente nossa intenção enquanto autores. O problema, então, passa a ser como relacionar estas obras ao “*continuum* descontínuo” entre estética e política proposto por Rancière, assim como sua relação aos anseios manifestos pela literatura. *Caminho das águas*, por exemplo, apresenta um programa crítico bastante claro em momentos de racionamento de recursos hídricos, como o experienciado durante o primeiro ciclo de exposições da instalação;

---

<sup>38</sup> Excerto da obra pode ser visualizado em: <<http://www.youtube.com/watch?v=2JeYyYmNcRc>>. Acesso em 28 set. 2017.

entretanto, em períodos em que tal preocupação não aparece como uma urgência, esta interpretação intencionada pode tomar direções completamente distintas. No caso específico de nossa poética, embora tenha servido como fundamento conceitual para o processo criativo, não há a intenção de uma linha interpretativa estritamente determinada; a ambiguidade é parte de nossa abordagem. Dentro do âmbito proposto por Rancière, nos interessam mais as relações estéticas que o público estabelece com a obra. Caso houvesse uma intenção política mais explícita, os materiais deveriam ter sido trabalhados utilizando estratégias distintas, de forma a transmitir a intenção crítica de forma clara, didática.

Partindo desta escolha poética exemplificada por *Caminho das águas*, um aspecto incômodo em nossa interpretação da literatura sobre arte participativa recente é o abandono progressivo da subjetividade da experiência artística. O discurso estético predominante que procura valorizar as relações sociais entre participantes acaba passando ao largo de uma reflexão sobre os motivos e usos (KAPROW, 2003, p.182) que levam o público a se engajar em uma obra participativa. Consideramos que estes motivos e usos se baseiam na interpretação crítica sobre a experiência estética, ou seja, a experiência do participante com a obra em diálogo com seu universo sociocultural particular. Como apontado por Hutchins (2010, p.429-429), a emoção é uma forma de comunicação particularmente importante para as artes; consideramos importante dar espaço para que o visitante explore criticamente a ambiguidade significativa entre a leveza de uma pipa no céu, a interferência ruidosa de um saco plástico a boiar sobre a superfície de um lago, a estaticidade do movimento contínuo de um exaustor ou a transitoriedade da vida resumida em uma folha seca a ser carregada pelo vento, exemplos extraídos de *O que vai com o vento*. Compartilhamos as preocupações de Bishop sobre o sentido do fazer artístico, em que a experiência estética comporta tanto a dimensão crítica e política da arte quanto a dimensão autônoma do sensível; portanto, não faz sentido propor a predominância dos aspectos críticos como forma de valoração da arte participativa (BISHOP, 2012, p.28-29). Retomando o exemplo de *Caminho das águas*, consideramos importante explorar a incongruência de apresentar um conjunto de imagens de água em abundância em oposição a imagens de objetos que se encontravam submersos, invisíveis em uma situação de normalidade hídrica. Esta incongruência gera um diálogo entre as políticas do regime estético da arte – que se não as une, ao menos as coloca em igualdade reflexiva – em que referências imagéticas integram-se a nossa vida quando questionamos nosso próprio uso dos recursos hídricos, ao mesmo tempo em que são um conjunto de imagens que fazem política fingindo não fazê-la. Ambas as interpretações são viáveis, corretas e pertinentes.

O que propomos é uma recuperação da importância à participação crítica inspirada pelo teatro épico de Bertolt Brecht (ECO, 1991, p.49), (BISHOP, 2006, p.11): o potencial social e participativo reside no público, este é apenas viabilizado ou potencializado pela experiência estética com a arte. As micro-utopias que Bourriaud (2009, p.163) localiza no contexto de comunidade, nesta perspectiva proposta, ocorrem também em nível subjetivo: uma revisão de valores e de experiências que modificam nossa relação com o mundo. A arte, neste contexto, seria o canal potencializador desta abordagem crítica, um sistema reflexivo quando em nível individual (LEYDESDORFF, 1994, p.224), viabilizando a tão almejada fusão entre arte e vida, na medida em que estas se realimentam mutuamente. Tal afirmação não objetiva desvalorizar as experiências sociais coletivas mediadas pela arte, apenas propõem recuperar o papel da subjetividade na experiência estética; afinal, a síntese interpretativa ocorre individualmente, mesmo quando influenciada pela coletividade.

Portanto, podemos concluir que há a necessidade de ampliarmos o conceito de função política da obra de arte neste contexto da estética relacional e da arte crítica: a arte não precisa desempenhar uma função didática no processo de reflexão sobre aspectos de nossa cultura, este é um aspecto que está impregnado no âmago da experiência estética. Insistimos neste ponto intencionalmente: acreditamos que o aspecto significativo da experiência estética surge com maior potencialidade a partir da experiência do sensível. É na avaliação do sentido de novidade, na associação de memórias, na empatia e na evocação de emoções que surgem as verdadeiras

motivações ao engajamento de um visitante com uma obra arte (SCHERER, 2013, p.131). Em sintonia com Rancière e Bishop, a estética em si comporta o contraditório e esta é uma característica que oferece um grande potencial para o desenvolvimento de projetos conceituais em arte. Neste sentido, estamos defendendo assumir que o campo interpretativo escapa ao controle do autor da obra (podemos considerar este aspecto como óbvio), já que cada imagem emprega o sensível para transmitir um potencial significante que compete ao criador sugerir, mas que é impossível de controlar. A representação de uma pipa a voar no céu carregará significados expressivos distintos para quem teve a experiência de soltá-la na infância, de quem nunca teve a oportunidade de fazê-lo e de quem, tendo-a, não conseguiu reproduzir a experiência com seus filhos.

### AGRADECIMENTOS

O autor agradece aos valiosos comentários de Roseane Yampolschi e dos anônimos revisores, assim como ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, processo 1593232/2016.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. *Textos Escolhidos*. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os Pensadores).
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*: Fragmentos filosóficos. Ed. digital. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.
- ALMEIDA, M. A. *Ambientes interativos*: a relação entre jogos e design para a interação. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Escola de Arquitetura, UFMG, Belo Horizonte, 2014.
- BISHOP, C. *Participation*: Documents of Contemporary Art. Cambridge: MIT Press, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Artificial Hells*: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. Londres: Verso, 2012.
- BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAGE, J. *Silence*: lectures and writings. 2ª ed., 8ª reimpressão. Londres: Marion Boyars, 1968.
- CHADABE, J. Interactive Composing: An Overview. Em: *Computer Music Journal*, Cambridge, vol. 8, no. 1, p.22-27, Spring 1984.
- COSTA, V. F. *Morfologia da obra aberta*. Curitiba: Ed. Prismas, 2016.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Projeto Periferia, Ed. eBooksBrasil, 2003.
- DI SCIPIO, A. ‘Sound is the interface’: from interactive to ecosystemic signal processing. Em: *Organised Sound*, Nova Iorque, vol. 8, no. 3, p.269–277, 2003.
- ECO, U. *Obra aberta*. 8ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.
- HUTCHINS, E. Enaction, Imagination, and Insight. Em: STEWART, J.; GAPENNE, O.; DI PAOLO, E. A. (Org.) *Enaction : toward a new paradigm for cognitive science*. Cambridge: MIT Press, 2010. p.425-450.
- KAPROW, A. Participation Performance. Em: KELLEY, J. (Org.). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press, 2003. p.181-194.
- KEHL, M. R. O espetáculo como meio de subjetivação. Em: *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 16, volume 01, número 26, p.71-85, julho de 2015. ISSN 1981-9897. Disponível em <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20102/14422>>. Acesso em 29 jan. 2018.
- LEMAN, M. *Embodied music cognition and mediation technology*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- LEYDESDORFF, L. The Evolution of Communication Systems. Em: *Systems Research and Information Science*, no. 6, p.219-230, 1994. Disponível em <<http://ssrn.com/abstract=2236680>>. Acesso em 11 ago. 2017.
- MAMEDES, C. R. O processo interativo: reflexões sobre o gesto instrumental, participação e criação. Em: *Revista Vórtex*, Curitiba, v.4, n.2, p.1-27, 2016.

- NATTIEZ, J. J. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. Em: *Revista Debates: cadernos do programa de pós-graduação em música da Unirio*, Rio de Janeiro, n. 6, p.7-39, 2002.
- PARRA, J. D. V. *Situações: da Tecnologia à interação entre Arte e Política*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2017.
- PRITCHETT, J. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- RANCIÈRE, J. *Malaise dans l'esthétique*. Éditions Galilée. 2004.
- \_\_\_\_\_. Problems and transformations in critical art. Em: BISHOP, C. (Org.). *Participation*. Cambridge: MIT Press, 2006.
- \_\_\_\_\_. O espectador emancipado. Trad. Daniele Ávila. Em: *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, vol. 1 nº 15, p.107-122, Out. 2010.
- \_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- SCHERER, K. R. Emotion in Action, Interaction, Music, and Speech. Em: ARBIB, M. (Org.). *Language, music, and the brain : a mysterious relationship*. Cambridge: MIT Press, 2013. p.107-139.
- SLOBODA, J. *Exploring the musical mind*. Oxford University Press, 2005.