



Arte contemporânea: a dimensão corporal e sensorial da experiência receptiva.

Paula C. Luersen*

Resumo: Este artigo é o recorte de uma pesquisa sobre o envolvimento sensorial e corporal implicado na recepção da arte contemporânea. Ela parte da narrativa de experiências vivenciadas por um grupo de frequentadores de exposições. Tem-se como objetivo destacar alguns fatores determinantes para o comprometimento do corpo e dos sentidos do público junto às obras e sua relação com as experiências consideradas pelos entrevistados como as mais marcantes e memoráveis no âmbito expositivo. Os fatores são: a disponibilidade, a individualidade e o tempo para a recepção; o espaço expositivo e a expografia; o conhecimento prévio sobre obras e artistas; as questões formais e materiais que figuram na arte contemporânea. A discussão desses elementos revela a importância do contato direto com a obra para a ampliação dos conceitos e parâmetros de julgamento no campo da arte e realça a aproximação entre arte contemporânea e vida.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Recepção. Experiência sensorial e corporal.

Abstract: This article is a snippet from a research about the sensorial and bodily involvement implied on the reception of contemporary art. It starts from the narrative of experiences lived by a group of exhibit goers. The objective taken is to remark some determining factors for the commitment of the body and the senses of the audience with the works and their relation with the experiences considered by the interviewees as the most remarkable and memorable in the exhibit ambit. The factors are: the availability, the individuality, and the time for reception; the exhibit space and the expography; the background knowledge about works and artists; the formal and material questions that are presented in contemporary art. The discussion of these elements reveals the importance of direct contact with the work for the enlargement of concepts and parameters of judgment in the field of art and highlights the approximation between contemporary art and life.

Keywords: Contemporary art, Reception, Sensorial and bodily experience.

* Mestranda em Arte Contemporânea - Arte e Cultura, na Universidade Federal de Santa Maria e bolsista CAPES. A pesquisa "A dimensão corporal e sensorial da experiência receptiva" foi desenvolvida na Universidade Federal de Pelotas, em 2009, como trabalho de conclusão de curso, sob orientação da prof. Dra. Neiva Bohns. Agência financiadora: Bolsa do Programa de Educação Tutorial – grupo Artes Visuais. E-mail da autora: recados_pra_paula@yahoo.com.br.



INTRODUÇÃO

A relação que a arte estabelece com o público está sempre em transformação. Assumindo diferentes valores ao perpassar as épocas, a obra de arte exige uma constante readequação na forma de olhá-la, julgá-la, defini-la. Historicamente é parte da atitude do público para com as manifestações culturais em geral, contemplar: assiste-se a uma peça de teatro, olha-se um filme, observa-se uma pintura. No caso da televisão e internet, importantes veículos de comunicação e propagação cultural, o envolvimento independe até mesmo da presença física do indivíduo num lugar e tempo determinados. No universo artístico, o imaginário atrela às exposições e museus, em geral, essa mesma idéia de contemplação estabelecida culturalmente, fazendo com que o público assuma certo distanciamento e um comportamento convencional logo que adentra o espaço expositivo. Esse comportamento, reforçado na Modernidade, ainda hoje reverbera nas regras de conduta dos espaços museológicos: “não toque”, “não corra”, “não fale alto” são recomendações constantes.

Na arte contemporânea, porém, a relação sujeito/obra amplia seus limites. Isso resulta da ampliação das categorias que tradicionalmente regiam a produção artística, de novas possibilidades em termos de procedimentos, materiais e meios de expressão e das interfaces estabelecidas com outras áreas de conhecimento, características da arte contemporânea. Expande-se, ainda, o papel do artista que passa a ter autonomia para perpassar os vários campos, escolhendo as questões com as quais vai trabalhar e determinando sua própria poética. Assim, parte significativa da produção artística atual propõe experimentar as obras por outros meios que não apenas a partir da visualidade. Mas experimentar e vivenciar são dimensões da recepção que advém de um exercício, ainda não consolidado pelo grande público. A obra contemporânea nem sempre se deixa contemplar e para buscar um entendimento da produção, hoje, é preciso esse novo posicionamento.

Visando compreender a troca interativa entre o sujeito e algumas obras contemporâneas, esse artigo parte de dois questionamentos principais: De que forma se dá a experiência sensorial e corporal na recepção da arte contemporânea? O que faz com que a experiência com obras desse caráter seja marcante em termos de memória? A abordagem utilizada para investigar essas questões foi qualitativa, partindo de cinco entrevistas semi-estruturadas. Os critérios de escolha do grupo foram: 1. A visitação freqüente a exposições contemporâneas; 2. O envolvimento com o universo artístico; e 3. A residência em Pelotas.



Os critérios tinham em vista refletir na pesquisa uma realidade local em relação às possibilidades de visitação.

Os colaboradores que concederam as entrevistas foram: Carolina e Vinícius, estudantes da área de artes que cursavam ensino superior Universidade Federal de Pelotas – ele no Bacharelado em Escultura ela no Design Gráfico; Kelly e Paulo, professores da área de artes, além de artistas atuantes, com ateliers voltados   escultura situados em Pelotas; Renata, uma professora e pesquisadora de Literatura Contemporânea, diretamente envolvida com as artes visuais. A escolha desse grupo permitiu acessar discursos construídos a partir de uma bagagem que guardava alguns pontos em comum entre os entrevistados. Porém, também revelaram situa es variadas, de acordo com a faixa etária, com o grau de instru o, com os interesses pessoais. Ainda assim, foi possível delimitar, a partir da narrativa das experiências consideradas mais marcantes em exposi es, alguns fatores principais que permitem o envolvimento sensorial e corporal na frequ ta o a exposi es.

EXPERIÊNCIAS MARCANTES: CONDI ES PARA A RECEP O DA ARTE HOJE

Que instante, que instante terrível   esse que marca o salto? Que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? O limite em que as coisas já desprovidas de vibra o deixam de ser simplesmente vida no dia-a-dia para ser vida nos subterrâneos da memória (NASSAR, 1975, p. 97).

A memória   um meio de acessar momentos que demarcam e definem trajetórias de vida. Algumas das experiências cultivadas pela memória são fragmentos que se mostram importantes para compreender nossa forma de rela o com as coisas do mundo. A arte, por um longo tempo, cumpriu o papel de registrar, “eternizar” momentos e figuras, tornados parte da memória coletiva. Na mesma medida, quando as obras de arte assumem caráter ef mero, a memória individual dos sujeitos que as presenciaram   o que lhes confere alguma perenidade, atuando como registro. “Dessas obras, a sua memória (dos sujeitos)   o depositário. Uma vez eles desaparecidos, qualquer coisa de essencial será perdida para sempre” (MILLET, 1997, p. 39). Mas o que faz do contato com uma obra marcante no campo da arte contemporânea? Quando a experiência sensorial e corporal com a obra torna-se relevante e memorável?

Com a expansão das vias de diálogo que ligam o sujeito   obra, se modifica também a forma de rela o com a arte. Muitas vezes, “a arte contemporânea convida as pessoas e as rechaça, porque elas pensam que se trata de uma rela o amigável, enquanto ela definitivamente não  ...” (FARIAS, 1997, p. 6). Nesse contexto, buscou-se a colabora o de



frequêntadores de exposições, já familiarizados com esse tipo de relação, para acessar os momentos considerados mais marcantes em suas visitas. Analisando as experiências narradas foi possível delimitar alguns fatores que atuam como determinantes para o envolvimento com as obras contemporâneas.

Carolina, quando questionada a respeito de momentos memoráveis no âmbito expositivo, lembra de quando se deparou com a obra *Nadando* (Fig. 1), na V Bienal do Mercosul e viu-se cercada por telões, onde estavam projetadas ondas passando. O mal-estar levou-a a uma reação extrema: “*Eu desmaiei*”. Ela atribui essa perda de consciência ao medo



do mar, por conta de lembranças muito ruins da sua infância, retomadas ao ver-se naquele ambiente.

Fig 1. **Nadando** (detalhe). Vídeo-instalação de Deysi Xavier e Célia de Freitas, 2005.
Fonte: <http://www.myspace.com/celiafreitas/videos/video/53839262>

Nesse caso, o envolvimento emocional com a obra se deu de tal maneira que gerou uma forte reação corporal, o que mostra que essa experiência com a obra valeu-se de uma relação muito particular, ligada ao repertório de vivências anteriores de Carolina. Assim,

cada fruidor traz uma sensação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais de modo que a compreensão da forma original se verifica segundo uma determinada perspectiva individual (ECO, 1986, p. 28).

Isso demonstra que considerar a particularidade do sujeito que experimenta a obra é pressuposto essencial e inicial para entender o modo pelo qual ele estabelece diálogo com a obra. Outro exemplo, que também se refere a sensações desencadeadas no âmbito expositivo situa não só as vivências anteriores do sujeito, mas também as circunstâncias em que se encontra, como atuantes na experiência receptiva. Ao visitar a V Bienal do Mercosul exposição, Vinicius disse sentir um grande desconforto durante a parte final da exposição, localizada no cais do porto. Segundo ele, o fato de já ter passado o dia inteiro envolvido com



a mostra causou um esgotamento que comprometeu a vivência junto às obras. Conforme o entrevistado: “eu acho que isso é uma questão interessante do trabalho de arte, porque ele vai muito do dia que tu tá, ele não tem um sentido próprio, vai proporcionar um sentido de acordo com a nossa experiência, com a nossa vivência. Então, eu já tava num dia que eu tava cansado de ver muitas coisas novas”.

Dessa forma, a disposição e interesse do sujeito mostram-se fatores importantes nas grandes exposições contemporâneas, “verdadeiros hipermercados de problemas [...] 700 problemas colocados em cada esquina” (FARIAS, 1997, p. 6) onde além da grande quantidade de obras, algumas apresentam caráter interativo estabelecendo entre o sujeito e o ambiente uma intensa relação corpórea. Assim, as questões pessoais, culturais e subjetivas como também as circunstâncias que envolvem o momento da recepção da obra afirmam-se como determinantes para a experiência sensorial e corporal na recepção da obra contemporânea. Nesse ponto, começam a se revelar outros fatores, a partir do relato das experiências dos entrevistados, que parecem delinear-se como gerais. Dentre eles, a disponibilidade, fator relacionado à participação ativa do sujeito na recepção.

DISPONIBILIDADE PARA O ENVOLVIMENTO

Nas obras que ensejam uma relação sensorial e corporal intensa, o fator “disponibilidade” é imprescindível para se explorarem as potencialidades que a experiência receptiva pode oferecer. Porém, os entrevistados demonstram ser essa uma questão idiossincrática. Vinicius, por exemplo, diz nunca ter hesitado para interagir: “*Eu vou lá pra ver o que acontece, posso não gostar mas eu vou lá. Até porque [...] a intenção dela (da obra) é essa.*” Além disso, diz ser motivado pela sensação: “*o que tá me enfrentando dessa maneira?*” em relação às obras que convidam à participação. Isso mostra que Vinicius assume, de fato, uma relação de confronto com a obra que o instiga a interagir. Já Renata tem uma atitude totalmente contrária: “se não tem nenhuma forma de constrangimento que me permita não fazer eu prefiro não fazer. [...]. Acho legal como conceito, entendeste, mas eu ter que experimentar meu corpo na coisa, né.... [...] Acho legal que as pessoas participem, que tenham essa disposição, mas eu não quero participar. [...] Não precisei passar por isso”.

Além de revelar certo desconforto pelo envolvimento corporal, o que Renata diz incomodá-la na proposta interativa é principalmente a obrigatoriedade. Em sua opinião, “ter



que” interagir causa aflição e mesmo que a obra solicite esse posicionamento ela preza mais por seu poder de escolha: “acho que as coisas têm que ser tratadas com total liberdade”.

Diferente dessas duas atitudes, ainda há ocasiões onde a interação se dá de forma parcial. Carolina relata que na visitação dos *Penetráveis* (Fig. 2) de Hélio Oiticica, instalações onde o artista propunha um percurso impregnado de relações sensoriais ao público, “*tinha um banquinho pra pessoa sentar, um lugar pra guardar o sapato e paninhos pra limpar os pés depois*”. Isso indicava que a instalação deveria ser experimentada de pés descalços. Mas, segundo seu relato, as pessoas “*tavam pisando em tudo com sapatos, só que tinha alguns lugares que não tinha como entrar com sapatos, tinha água e coisas assim.*” Ou seja, apesar de dispostas a enfrentar o percurso, algumas pessoas recusaram-se a experimentá-lo completamente, sendo que nos *Penetráveis*,

é essencial entrar no labirinto, experimentá-lo, para poder compreendê-lo. [...] Há dois espaços distintos – e dois níveis de interpretação correspondentes: o exterior, irônico e superficial, e o interior, que questiona mais profundamente e impede o consumo imediato da obra e da sua imagem. [...] Há uma multiplicidade de experiências relativas à imagem, ao tato – com os elementos a serem manipulados -, ao visual, pela escolha de materiais diversos e coloridos e, sobretudo, ao percurso em si (JACQUES, 2003, p. 79).

A respeito disso, é importante considerar que sentir é também uma forma de conhecimento. O modo como o corpo adapta-se ao espaço, como se relaciona com o mundo, faz parte do que Helio Oiticica buscava entender. Porém, esse tipo de conhecimento é lento por tomar sempre nova forma e só é possível aos que se dispõem a experimentar, sendo que não há meios de assimilá-lo sem vivenciar a própria experiência sensível. “A compreensão do mundo que os seres humanos constroem é bem diferente do fluxo de sensações que o mundo lhes apresenta” (PINKER, 2008, p. 482). Ou seja, os significados e discursos que a obra produz não dão conta de traduzir a dimensão sensível da experiência, que é única.



Fig 2. **Éden. Penetrável**, de Hélio Oiticica, 1969.
Fonte: Foto da autora.

Para a maioria dos entrevistados, o sentir motivado pela ação interativa mostra-se ligado, ainda, a condições que garantam a liberdade de experimentação. Essa só vigora quando se dispõe de tempo para a vivência e de individualidade na relação com a obra. Renata considera, por exemplo, que a experiência de recepção na arte é prejudicada pela “presença de um monte de outras pessoas junto. Não necessariamente por questão de constrangimento, mas pela própria expectativa [...] Eu acho que a obra de arte [...] te tira de ti e te devolve pra ti mesmo”. Ela considera que esse movimento não acontece quando a experiência se dá num espaço ocupado por muitas pessoas. “É uma perturbação física que isso causa, né, é uma perturbação em toda a percepção”. Para Kelly, a questão do tempo para recepção é fundamental. A rapidez imposta pelas grandes exposições contemporâneas, em sua opinião, acaba por subverter a proposição do artista: “milhões de pessoas vão visitar e aí tu não consegue ter um tempo determinado na frente de um determinado trabalho [...] te sentir mais a vontade pra realmente mexer [...] será que a intenção do artista é que tenha uma fila enorme de pessoas que queiram experimentar o [...] trabalho?”.

Considerando essas opiniões, que assumem um mesmo sentido, vê-se que com a disponibilidade à interação, concorrem questões que a reprimem e pertencem ao universo das grandes exposições contemporâneas. Dessa forma, vivenciar uma experiência sensorial e corporal significativa precisa contar, conforme citado, com individualidade e tempo para a recepção. Essa discussão conduz a outro fator que se mostrou generalizado e implica o ambiente no envolvimento do sujeito com a obra.

O ESPAÇO EXPOSITIVO E A EXPOGRAFIA



Hoje, a arte transita entre espaços múltiplos: privado, público, urbano, virtual. Mas dentro das exposições contemporâneas, o espaço expositivo passa a ser o lugar onde coexistem obra e público. Dessa forma, a expografia nas exposições contemporâneas abarca questões mais amplas em relação às consideradas em outros períodos da história da arte. Soma-se a isso o fato de que “hoje em dia a relação de público tornou-se uma preocupação essencial. O público passou a ser visto como algo a ser permanentemente formado” (COCCHIARALE, 2006, p. 15) o que faz do projeto expográfico ainda mais necessário para fins de comunicação com o público. A expografia é observada e analisada, no caso dos entrevistados, como elemento fundamental tendo em vista a recepção da obra.

Kelly classifica como sua pior experiência em termos sensoriais e corporais, a visita à Pinacoteca em São Paulo, em uma exposição das obras de Alexander Calder (Fig. 3) no ano de 2006. A rejeição, nesse caso, não se dá somente por sensações corporais negativas, mas sim pela idealização de uma experiência que foi frustrada pela expografia. Kelly já conhecia textos e obras do autor, mas diz ter se surpreendido com uma montagem que prejudicava o fruir do trabalho: “muitos dos móveis, vamos dizer, e das peças do Calder tinham uma iluminação [...] O espaço era pintado de uma determinada cor que gerava uma sombra [...] Aquilo ficava muito mais importante do que o próprio trabalho [...] Eles criaram um grande cenário pra colocar o trabalho do cara, dando muito mais valor a outras questões que propriamente o trabalho”.



Fig 3. **The Star**. Escultura de Alexander Calder, 1960.

Fonte: http://www.uky.edu/ArtMuseum/luce/Top50/50/images/Calder_jpg.jpg

É possível depreender, com isso, que na recepção da obra, Kelly considerou questões que transcendem a experiência direta, analisando também as condições que a potencializam ou prejudicam. Ao mesmo tempo em que a expografia pode transfigurar a obra, como nesse exemplo e frustrar as expectativas do sujeito, ela pode contribuir no sentido de intensificar a



experiência receptiva sensorial e corporalmente. Paulo narra que na XXIII Bienal de São Paulo deparou-se com um corredor onde estavam dispostas “telas de uns três ou quatro metros de comprimento por uns dois de altura [...] Vista frontalmente tu via uma... uma tela pintada de branco”. Tratava-se de “Deserto Aberto” (Fig. 4). Essa primeira impressão de vazio, direcionada pelo espaço expositivo que oferecia primeiramente a vista frontal da obra, certamente foi planejada, para em seguida modificar-se pela movimentação do sujeito, como relata Paulo: “numa diagonal com a pintura, se via grandes relevos, grandes montanhas dentro daquele branco. Então, o ângulo que tu olhava pra pintura é o que dava a dimensão e a profundidade. [...] Fiquei muito surpreso, até por não ter dado importância, não ter me detido na frente [...] Achei aquilo uma experiência muito bacana”.

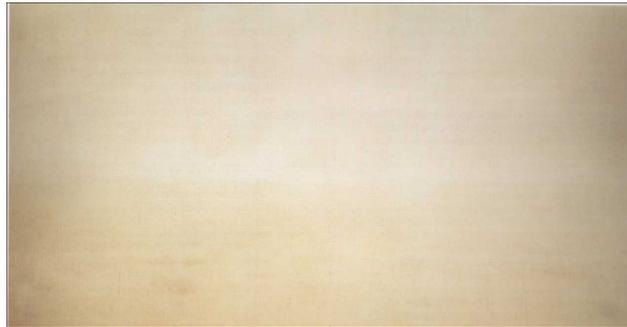


Fig 4. **Deserto Aberto**. Pintura de Qiu Hi Shua, 1996.

Fonte: <http://www.fasm.edu.br/pdf/mestrado/Claudia%20Colombo%20Tatit.pdf>

Nesse caso, a disposição das telas parece ter considerado que “a multiplicidade de pontos de vista é o grande recurso de mobilização dos sentidos” (GONÇALVES, 1994, p. 164), o que representou um impacto positivo na recepção. Essas duas experiências apontam para a influência que a expografia e o espaço expositivo podem exercer na leitura e nas sensações evocadas pela obra contemporânea. Juntamente com as questões referentes ao modo como a arte contemporânea é exposta ou integrada ao espaço para garantir um possível diálogo com o público, o conhecimento prévio e as informações trazidas pelo sujeito tomam parte como fator comprometedor para a experiência sensorial e corporal nas exposições.

O PAPEL DA INFORMAÇÃO NA EXPERIÊNCIA RECEPTIVA

Muitas vezes, a formação do sentido na arte contemporânea se dá na conjugação entre o vivenciar da experiência de recepção e a busca de conhecimento sobre o trabalho. Isoladas, essas duas formas de relação com a obra podem resultar em outro tipo de percepção ou em



simples informação sobre o trabalho. “A arte, portanto, não é algo que se oferece, mas uma potência. É uma sensação que não se conclui nos sentidos. Só os sentidos não dão conta.” (FARIAS, 1997, p. 6) Para Carolina, conhecer a obra de alguma maneira, motiva a experimentação quando se tem a oportunidade de um contato direto. Ela considerou a interação com o *Parangolé Mangureira* (Fig. 5) de Hélio Oiticica, por exemplo, como relevante em vista da admiração que tinha pelo trabalho do artista. O conhecimento, por meio das reproduções, fez com que Carolina pudesse comparar o imaginado à vivência em si. A peça que ela pensava ser leve e moldável ao corpo, mostrou-se pesada e com forma própria. Esse exemplo, por analogia, ilustra que

do ponto de vista da recepção do público, ver a fotografia ou o vídeo de uma performance é muito diferente de presenciá-la, testemunhar diretamente sua existência. [...] Para quem vê a fotografia de uma performance a aquisição da imagem se dá como informação e não como experiência.” (FREIRE, 1999, p. 104).



Fig 5. **Parangolé Mangureira**. Objeto de Hélio Oiticica, 1964.

Fonte: Foto da autora.

A imagem da obra não pode ser comparada ao contato direto e nem sempre permite ao sujeito ter a noção de sua totalidade, o que se agrava do ponto de vista sensorial e corporal. Contudo, Vinicius vê na reprodução uma forma de repensar a experiência receptiva: “tu vê a reprodução antes da obra e tu tem um sentido inicial. [...] Só que quando tu já viu a obra e olha uma reprodução, te remete a sensações que tu já teve e de poder analisar a obra de formas diferentes também, porque tu pode ter vivenciado outras coisas depois do que tu viu”.

Com isso até mesmo a reprodução pode desempenhar seu papel para que a experiência sensorial e corporal seja reavaliada ou mesmo ressignificada a partir de outra perspectiva pelo sujeito. Como cita Octavio Paz “a obra é uma máquina de significar” (1990,



apud CATTANI, 2002). Dessa forma, ao relembrar uma obra por meio de reprodução ou tendo acesso a novas informações ou comentários, é inevitável a atribuição de sentidos antes impensados. Assim, permeiam-se na formação de sentido pelo sujeito a compreensão de conceitos que amparam a obra contemporânea e a vivência sensorial e corporal no contato direto, o que passa a qualificar a experiência como marcante. Ademais, existe ainda um conjunto de fatores influentes na relação entre sujeito e obra, que em nenhum outro momento da história da arte atingiu tamanha diversidade.

AS QUESTÕES MATERIAIS E FORMAIS NA OBRA CONTEMPORÂNEA

Nem todos os materiais e escolhas formais, com as sensações e sentidos que invocam, são de fácil aceitação para o público, que hoje, convive nesse ponto, com a imprevisibilidade. Em alguns casos a materialidade representa suma importância dentro da poética dos artistas, como ilustra Richard Serra (2008) ao comentar seu trabalho, dizendo: “hoje convivemos demais com realidades visuais, consumimos imagens que logo desaparecem. Minhas esculturas lembram que a arte é uma experiência física que tem um tempo e um espaço.” A partir dos materiais utilizados por Serra, dentre eles o ferro e o aço, explorados em grandes escalas,

impressiona sua capacidade de nos situar e, ao mesmo tempo, nos retirar o solo. Simples, meio anônimas, suas imensas esculturas têm algo da dispersão das cidades, mas tornam essas situações de passagem uma experiência intensíssima (NAVES, 1997, p. 2).

Isso mostra que a recepção da obra e a experiência corporal e sensorial, apesar de particular e relativa a cada sujeito, reflete também escolhas materiais e formais do artista. Muitas vezes, é a partir desses mecanismos da obra, baseados na materialidade, que o sujeito integra-se a ela. Vinicius diz que o material é o principal componente na decisão por participar ou não ativamente de uma obra. Ele narra como muito marcante a experiência proporcionada pela obra “Estudo de Superfície e Linha” (Fig. 6), na V Bienal do Mercosul. Composta por uma estrutura de aço e madeira que percorria o espaço expositivo, a obra tinha grandes dimensões: “eu queria passar pro outro lado e eu tinha que me abaixar e passar por baixo daquelas lâminas que eram muito finas. E ao mesmo tempo um acabamento impecável, era lindíssimo [...] A sensação é que aquilo tava girando o tempo inteiro [...] Eu girava pela volta e parecia que ela tava girando pro outro lado”.



A narrativa da experiência deixa claro que a fascinação pela obra funda-se na sensação corpórea de movimentar-se no espaço e experimentá-la através do corpo. Além disso, Vinicius relaciona diretamente as dimensões da obra ao valor da experiência receptiva: “se não me engano na Documenta [...] ela expôs aquele trabalho muito maior. [...] Deveria ser uma experiência magnífica”.

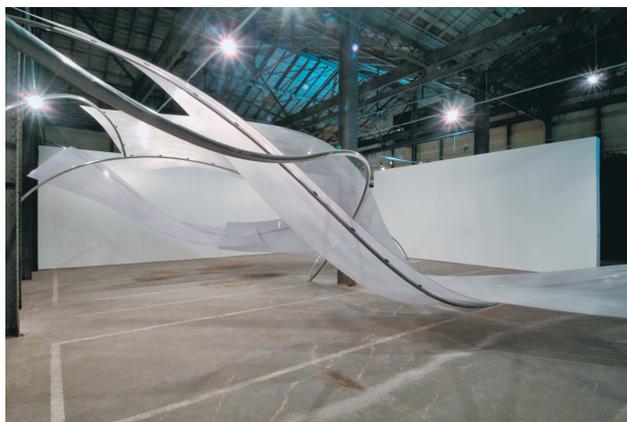


Fig 6. **Estudo de superfície e linha.** Instalação de Iole de Freitas, 2005.
Fonte: Foto de Fabio DelRe para catálogo da 5ª Bienal do Mercosul, p. 85.

O material pode, de fato, ser considerado um dos aspectos mais objetivos na recepção da arte. A experiência sensorial e corporal fundamenta-se nessas relações referentes ao domínio sensível da obra, que se oferece ao sujeito como meio para o envolvimento. Porém, o público nem sempre atenta para essas questões, como esclarece Cocchiarale (2006, p. 14): “Eu nunca ouvi ninguém dizer: eu não consegui sentir essa obra. Como as pessoas têm medo de sentir, elas entendem, reduzem sua relação ao ato inteligível”.

Contudo as entrevistas demonstram que por meio dos sentidos, abordados pelo uso de determinados materiais, a experiência pode configurar-se como memorável. Exemplo disso é o relato de experiência de Paulo referente à uma obra que experimentou na XVIII Bienal de São Paulo: “tu entrava numa sala e ela era toda com borracha de pneu de carro [...] tu tinha uma experiência sensorial de caminhar naquele lugar [...] Tu te desestabilizava e era tudo escuro e o cheiro da borracha muito forte”. A partir dessa obra, lembrada por uma questão sensorial ligada aos materiais utilizados Paulo diz começar a atentar para o cheiro dos materiais, inclusive o da madeira, com a qual trabalhava. Por mais que seu trabalho não tratasse dessas questões, depois daquela vivência ele se lembra de “como uma experiência particular, pegar uma peça que eu tinha feito e cheirar ela pra ver qual cheiro que era da madeira”. Esse exemplo deixa claro como as questões materiais e formais podem



desempenhar importante papel, algumas vezes até sobressaindo-se como aspecto de maior intensidade na rememoração do contato com a obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa permitiu determinar que o envolvimento sensorial e corporal na recepção da arte contemporânea dá-se como experiência particular, vivenciada na interação com a obra a partir de variantes que estabelecem sua intensidade, relevância e significação para o sujeito. Apesar de tomar como base a análise de experiências individuais, a pesquisa indicou que é possível chegar a alguns aspectos comuns referentes a sensações e opiniões remanescentes da interação com as obras, ao relacionar todos os elementos que fizeram parte das descrições e relatos de experiência.

Os fatores são: o repertório de vivências anteriores do sujeito; a disponibilidade para o envolvimento e para a interação (considerando a individualidade e o tempo para a recepção); o espaço expositivo e a expografia; o conhecimento-prévio e as informações sobre artista, as obras e o campo da arte; as questões formais e materiais presentes na obra contemporânea. Assim, para que o sujeito possa sentir a obra por meio do corpo e registrar como marcantes e memoráveis as sensações e vivências no âmbito das exposições contemporâneas, todos esses fatores estão em jogo, isolada ou conjuntamente. Não há como estabelecer de forma objetiva em que nível cada um deles atua, considerando-se que a relação entre sujeito e obra é, acima de tudo, plena de subjetividades. Porém esses pressupostos ajudam a entender as variantes que regem a intensidade do envolvimento corporal e sensorial do sujeito com a obra.

Conclui-se, assim, que existem diversos níveis de envolvimento do sujeito na recepção da arte contemporânea, regidos por uma conjugação de elementos. Isso aponta para a necessidade de novos parâmetros de julgamento da arte, que considerem a relação dinâmica que hoje se estabelece entre o sujeito e as obras interativas, e não estejam fundados apenas na idéia de contemplação e nos conceitos que historicamente acarreta.

REFERÊNCIAS



CATTANI, Icléia. **Arte contemporânea: o lugar da pesquisa.** In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) O Meio como ponto zero: Metodologia de pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002, p. 35-50.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo de arte contemporânea?** Recife: Massangana, 2006.

DUARTE, Paulo Sérgio (Org.) **Catálogo da 5ª Bienal do Mercosul: da escultura à instalação.** Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

ECO, Umberto. **A obra aberta.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

FARIAS, Agnaldo. **A arte e sua relação com o espaço público.** Boletim Arte na Escola. Disponível em: www.artenaescola.org.br. Acesso em 10/01/2010.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon revisitado.** São Paulo: Edusp, 1994.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.** RJ: Casa da Palavra, 2003.

MILLET, Catherine. **A arte contemporânea.** Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NAVES, Rodrigo. **O desequilibrista.** Revista Veja. Disponível em: http://veja.abril.com.br/031297/p_154.html. Acesso em 08/01/2010.

PINKER, Steven. **Do que é feito o pensamento: a língua como janela para a natureza humana.** São Paulo: Schwarcz, 2008.

TATIT, Claudia. **A Pintura Silenciosa.** São Paulo: 2008. Disponível em <http://www.fasm.edu.br/pdf/mestrado/Claudia%20Colombo%20Tatit.pdf>. Acesso em 08/01/2010.

Recebido em Julho de 2011
Aprovado em Julho de 2011