

UNESP  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“Júlio de Mesquita Filho”  
Instituto de Artes

**Recriação Conceitual**  
**Reflexões sobre a ressignificação da obra de arte como um fator criativo**

Edison Eugênio

São Paulo  
2012

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da  
UNESP  
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

E87r	<p>Eugênio, Edison (Edison Eugênio de Moraes Junior), 1987- Recriação conceitual: reflexões sobre a ressignificação da obra de arte como um fator criativo / Edison Eugênio. – São Paulo, 2012. 34 f. ; il.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Agnus Valente Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.</p> <p>1. Artes visuais. 2. Processo criativo. 3. Recriação conceitual. I. Valente, Agnus. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título</p>
------	---

**CDD – 700.105**

**Dedico este trabalho**

À minha família, que sempre esteve ao meu lado no transcorrer da graduação, me apoiando e incentivando.

Aos meus pais, meus maiores mestres.

Ao meu irmão Rodrigo, que muito me inspira com sua alegria.

À Fernanda, com amor e carinho, que muito me apoiou, ajudou e mostra-se como uma grande companheira.

## **Agradecimentos**

Ao meu orientador, Agnus Valente, pelas orientações e pela formação proporcionada ao longo da graduação. Pelo apoio e por acreditar neste trabalho, e principalmente pela dedicação como professor e pelos ensinamentos.

Aos pesquisadores Nardo Germano, Cladenir Dias de Lima e Rita Luciana Bredariolli, que aceitaram o convite para compor a banca deste trabalho.

À minha grande amiga Carol Falcucci, pela amizade e apoio ao longo desses anos de faculdade.

Aos meus amigos da faculdade, pelas trocas e companheirismo.

Aos meus companheiros de trabalho do SESC, CCBB e EMEF Francisco da Silveira Bueno, que muito contribuíram e ainda contribuem em minhas reflexões.

Aos professores e funcionários do Instituto de Artes da UNESP, pela formação proporcionada ao longo do curso.

## **Índice**

### **Introdução**

### **Capítulo 1 – Processo criativo**

### **Capítulo 2 – Recriação conceitual**

### **Capítulo 3 – Projetos de Recriação Conceitual - Experiências**

### **Considerações finais**

### **Bibliografia**

## INTRODUÇÃO

“O autor não é nenhum leitor privilegiado do seu texto. Sem dúvida, como qualquer outro leitor, ele tem o direito de participar da sua interpretação (e, sempre, toda interpretação é também uma reinterpretação); mas não deveria, na sua intervenção, pretender ser algo assim como o proprietário do sentido correto do texto.”

**Peter Bürger (Teoria da vanguarda)**

Em janeiro de 2010, dava início no SESC Pompeia ao meu primeiro trabalho como educador/mediador de exposições de arte. Do contato com outros educadores e com o público que frequentava aquele espaço expositivo, surgiram inquietações que me levaram a uma primeira pesquisa (como trabalho de conclusão de curso da Licenciatura em Artes Visuais) que investigava as relações que se davam entre o educador e os visitantes da exposição em meio às obras expostas.

Passada essa primeira fase, inicio aqui uma nova investigação resultante da primeira pesquisa. À luz do pensamento de Umberto Eco e das ideias de Marcel Duchamp e Joseph Beuys, relato aqui experiências vividas dentro do espaço expositivo e procuro rediscutir uma

questão elementar referente ao encontro entre público e obra de arte: poderia o indivíduo que se depara com um trabalho de arte extrapolar os limites da compreensão (interpretar os sentidos desejados pelo autor) e se apropriar da obra de modo a atribuir a ela novas leituras, novos significados?

Assim, tendo essa indagação inicial como fio condutor, elaboro no primeiro capítulo deste trabalho uma breve discussão que busca tratar dos limites da criação do artista e do modo como passa a operar uma obra de arte quando não mais dentro de seu contexto primário de criação. No segundo capítulo, trago considerações que me levaram a nomear de 'recriação conceitual' aquilo que percebia trabalhando como educador, referente às relações que eram estabelecidas entre o público das exposições e as obras de arte. Por fim, apresento no terceiro capítulo dois trabalhos de minha autoria que caminham dentro da linha de 'educação como arte'/'arte como educação', desenvolvidos dentro desse contexto de investigações que já foram apresentadas numa primeira pesquisa e propostas nesta que se segue.

Vale ressaltar que, nesta continuação da pesquisa anterior, procedo a uma necessária ênfase na questão artística como iluminadora desta nova abordagem, sendo condizente a um trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em Artes Visuais.

## CAPÍTULO 1. PROCESSO CRIATIVO

“O objetivo profundo do artista é dar mais do que aquilo que tem”

**Paul Valéry**

“C’est le regardeur qui fait le tableau”

”É o observador quem faz o quadro.”

**Marcel Duchamp**

Por inúmeras vezes, em meus trabalhos realizados como educador em espaços expositivos, fui questionado pelos visitantes quando estes se deparavam com algum trabalho exposto: “O que o artista quis dizer com isso?”. De certa forma, esta sempre foi uma pergunta incômoda, daquelas que deixam o mediador em uma situação delicada e que, quase sempre, faz o mesmo recorrer àquelas informações transmitidas pelo Educativo da instituição em sua formação preparatória, anterior ao início da exposição. Aliás, uma prática comum nas formações de educadores, para determinadas exposições, é a conversa com artistas expositores, curadores ou críticos de arte, que fornecem informações sobre seus trabalhos e experiências artísticas. É nesse momento que o mediador (ou educador) adquire as informações “necessárias” para responder a questão tão incômoda relatada acima.

Incômoda porque, mesmo com estas conversas, torna-se difícil falar sobre o que o artista quis dizer sem que essas informações sejam tomadas por julgamentos e interpretações

pessoais do próprio educador. Nesse caso, informar ao público o que o artista quis dizer significa dizer o que o educador pensa sobre a ideia do artista. Neste caso teríamos, na verdade, a ideia do artista filtrada, relida, interpretada e recriada pelo educador.

Afinal, quem de fato pode dizer qual foi a intenção do artista ao realizar um de seus trabalhos, além dele mesmo? Que pensamentos lhe ocorreram durante o processo de criação da obra? Por mais que existam as conversas relatadas acima, o educador sempre estará carregado de respostas que partem mais de suas interpretações e experiências do que necessariamente de respostas vindas dos artistas, críticos e curadores.

Para este problema, a arte-educação contemporânea tem buscado cada vez mais soluções que coloquem o espectador como ser ativo nesse processo de se relacionar com um trabalho artístico. Diz Susana Gomes da Silva que

o campo da Educação Museal tem vindo consolidar as teorias construtivistas da aprendizagem que definem os sujeitos como sendo ativos na construção da interpretação das suas experiências educacionais, com base em seus conhecimentos prévios, suas competências, seu percurso de vida, sua bagagem cultural e sua motivação pessoal (ou disposição para aprender). (Silva, 2009, p. 124)

Dessa forma, podemos dizer que o questionamento mais cabível nesse contexto, referindo-se ao sujeito que se relaciona com um trabalho de arte, poderia ser: 'Que impressões tal obra de arte me causa? Que relação estabeleço com este objeto?'. Ou então, um outro questionamento importante para a continuidade desta pesquisa: 'Será que o artista quis dizer de fato tudo o que a obra transmitiu para aquele espectador que ousou ser dominado pela curiosidade e se aventurou a buscar respostas?'. Ou ainda: 'Até onde o artista domina (conscientemente) sua criação artística?'

Talvez para o sujeito que se depara com alguma indagação frente a uma obra de arte, e se arrisca a investigá-la, isso não pareça tão claro. Mas é possível dizer que muitas soluções encontradas pelo espectador em suas interpretações não estavam dentro da leitura inicial do próprio artista em relação a sua própria obra.

Lembro-me de um exemplo curioso que ilustra bem essa situação. Em 2010, trabalhei na exposição *Tripé Escrita*<sup>1</sup>, que ficava localizada na entrada do teatro do SESC Pompeia. Por tratar-se de um espaço pequeno, essa exposição trazia poucos trabalhos de apenas três artistas. Nessa edição, na qual trabalhei como educador, lembro-me da artista Juliana Notari (uma das expositoras) indo vez ou outra ao espaço expositivo para fazer a manutenção de um de seus trabalhos. A obra exposta em questão era composta por diversas bandejas desenhadas com situações que referenciavam a vida pessoal da artista. Certo dia em que Juliana Notari realizava a limpeza das peças, um grupo escolar de adolescentes aproximou-se do trabalho e começou a comentar sobre o que viam, sem saber que ao lado deles encontrava-se a artista, autora da obra sobre a qual discutiam. Curiosa com o que ouvia, Juliana apresentou-se como a autora e adentrou a conversa, querendo saber mais sobre o que pensavam os estudantes, já que suas leituras mostravam-se como ideias novas para a artista e uma visão até então desconhecida da própria em relação ao seu trabalho.



Ilustração 1: Juliana Notari. *Diário de bandeja*. Tinta, esmalte e lápis dermatográfico sobre bandejas. Materiais diversos, medidas variadas. 2008

<sup>1</sup> A exposição *Tripé Escrita*, realizada de 30/04/2010 a 25/07/2010 consistiu em uma mostra de três artistas do Nordeste do Brasil: José Paulo e Juliana Notari, ambos do Recife e, Delson Uchôa, de Maceió. A intenção da exposição era trazer para São Paulo um pequeno recorte da arte contemporânea nordestina. O nome da exposição destacava um fator que, na visão da curadoria, unia a produção dos três artistas. O projeto *Tripé*, que acontece anualmente no SESC Pompeia, foi criado com a proposta de mostrar trabalhos de jovens artistas de São Paulo. Porém, no ano de 2010, o projeto buscou uma variação de modo que pudesse expandir-se para todo o país. Assim, foram concebidas duas edições naquele ano: a primeira referida acima, mostrando a arte contemporânea do nordeste, e a segunda, expondo um recorte da arte contemporânea do Rio Grande do Sul.

Assim, é possível dizer que o processo de criação do artista abriga inúmeras ideias, leituras ou interpretações, mas quando o trabalho é exposto, este se abre para uma gama de novas interpretações. Sobre esse processo de criação que envolve o artista, diz Marcel Duchamp:

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de relações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético.

O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. (DUCHAMP, In: BATTCOCK, 1986, p. 73 )

Com base nessa afirmação de Duchamp, recorremos a Umberto Eco que, em sua *Obra Aberta*, nos traz proposições acerca do modo como opera uma obra de arte, afirmando que “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. Esta condição constitui característica de toda obra de arte”. (ECO, 2010, p. 22). Na soma dessas duas afirmações, somos conduzidos a uma ideia de que tanto o processo de criação do artista quanto a obra de arte, em sua forma material estabelecida, operam em um campo de abertura de ideias inesgotáveis. De modo mais claro, é possível dizer que o artista, em seu processo criativo, opera sua criação dentro de seu campo de ideias, com base em suas experiências de vida e leituras de mundo; quando tudo isso é condensado em um objeto artístico, muito do que ele carrega consigo permanece implícito na obra de arte e, quando esta entra em contato com outros indivíduos, passa a operar em outros campos de ideias, expandindo suas possíveis leituras, que muitas vezes fogem da leitura inicial do próprio artista. A esse processo, Marcel Duchamp denomina de “coeficiente artístico”. Diz ele que

“na cadeia de relações que acompanha o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o 'coeficiente artístico' pessoal contido na sua obra de arte.” (DUCHAMP, In: BATTCOCK, 1986, p. 73).

O mesmo ainda afirma que “o ‘coeficiente artístico’ é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente” (DUCHAMP, In: BATTCOCK, 1986, p. 73). Podemos dizer que esse coeficiente artístico, definido por Duchamp, torna-se um dos elementos que potencializam a abertura da obra de arte.

É possível complementar segundo Umberto Eco:

uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (um sinal de trânsito, ao invés, só pode ser encarado de maneira única e inequívoca, e se for transfigurado por alguma interpretação fantasiosa deixa de ser *aquela* sinal com aquele significado específico). Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original (ECO, 2010. p. 40)

Desse modo, podemos atribuir ao espectador não apenas a condição passiva de quem contempla a obra de arte, mas também de fruidor ativo e recriador do trabalho com o qual se relaciona. Sem adentrarmos questões que envolvam mercado de arte, e nos permitindo discorrer à parte das considerações que envolvam a arte como profissão, podemos, num sentido mais reflexivo, considerar o ato de interpretação do indivíduo que se depara com uma obra de arte, e se propõe a investigá-la, como um ato artístico; um ato criador secundário ao ato primário do artista, criador do objeto de arte, mas também sim um ato de criação, como

quem se apropria por alguns instantes daquele objeto que está exposto e o relê de forma a transformá-lo não fisicamente, e sim no campo das ideias.

Tomemos como exemplo uma pintura de Vincent van Gogh, *O quarto do artista em Arles*, de 1889. Sobre ela, Ernest Gombrich traz, em seu livro *A história da arte*, considerações do artista sobre sua pintura, em uma carta escrita ao seu irmão Théo:

Eu tinha uma nova idéia na cabeça e aqui está o seu esboço... desta vez, trata-se simplesmente do meu quarto, só que a cor se encarregará de tudo, insuflando, por sua simplificação, um estilo mais impressionista às coisas e uma sugestão de repouso ou de sono, de um modo geral. Numa palavra, contemplar o quadro deve ser repousante para o cérebro ou, melhor dizendo, para a imaginação.

As paredes são violeta-pálido. O piso é de ladrilhos vermelhos. A madeira da cama e das cadeiras, amarelo de manteiga fresca, os lençóis e almofadas de um tom leve de limão esverdeado. A colcha, escarlate. A janela, verde. A mesa de toalete, laranja; a bacia, azul. As portas, em lilás.

E é tudo. Neste quarto nada existe que sugira penumbra, cortinas corridas. As amplas linhas do mobiliário, repito, devem expressar absoluto repouso. Retratos nas paredes, um espelho, uma toalha e algumas roupas.

A moldura – como não existe branco no quadro – será branca. Isso à maneira de vingança pelo repouso forçado que fui obrigado a fazer.

Trabalhei nele o dia inteiro, mas você pode ver como a concepção é simples. As gradações de cor e as sombras estão suprimidas, o quadro está pintado em camadas leves e planas, livremente jogadas na tela à maneira das gravuras japonesas... (GOMBRICH, 1999. p. 548)

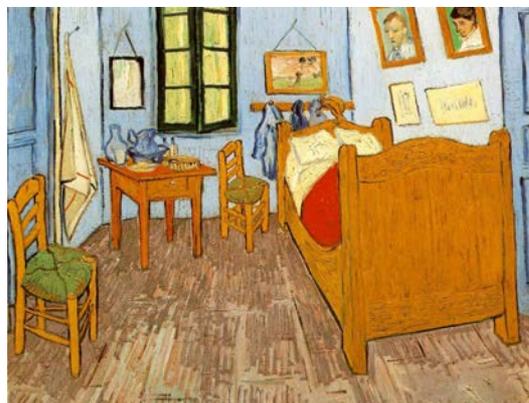


Ilustração 2: Vincent van Gogh. *O quarto do artista em Arles*. Óleo sobre tela. 57,5 cm x 74 cm. 1889

Aqui, Van Gogh deixa clara sua ideia de repouso na concepção do trabalho em questão, porém qualquer outra pessoa que venha a se colocar em frente à obra pode vir a ter uma outra interpretação, uma outra ideia que a imagem possa sugerir. Lembro-me que em uma conversa com um amigo, Renan Torquato, sobre a obra em questão, perguntei-lhe o que pensava sobre esse trabalho do artista holandês, sem contar-lhe sobre os escritos do artista. Ao contrário das palavras de Van Gogh, ouvi de tal amigo uma resposta de que para ele aquela pintura se apresentava com uma ideia de solidão devido ao fato do quarto ser pequeno e as janelas estarem fechadas. Ao invés de repousante, a imagem lhe era sufocante.

É sabido que Van Gogh decidiu por vontade própria trocar Paris pelo sul da França, Arles especificamente, em uma “voluntária solidão” (GOMBRICH, 1999. p. 545). É possível dizer que esse fato é algo que se manifesta de forma implícita na pintura, mas que talvez, para o artista, não tenha se manifestado de modo tão claro. Podemos dizer que “solidão” e “sufoco”, de certa forma, até criam uma relação com o relato de “repouso forçado” de Van Gogh, porém não acredito que seja possível afirmar que condizem a um mesmo pensamento.

Sendo assim, podemos dizer que este é um exemplo que demonstra o “coeficiente artístico” de que nos fala Marcel Duchamp, sustentando a ideia de que nem tudo que é intencionado pelo artista se mostra de forma evidente em um trabalho de arte, assim como o que não foi intencionado surge durante as diferentes relações que venham a existir entre diferentes espectadores com a obra de arte. Porém, na situação relatada sobre o tal amigo que descreveu as impressões que o trabalho de Van Gogh lhe causava, pudemos perceber uma interpretação personalizada, próxima mas não ainda o que gostaria de chamar de “recriação conceitual”. Assim, daremos sequência ao próximo capítulo abordando esta questão.

## CAPÍTULO 2. RECRIAÇÃO CONCEITUAL

E Sartre lembra que o existente  
não pode reduzir-se a uma série finita de manifestações,  
pois cada uma delas está em relação  
com um sujeito em contínua mutação

**Umberto Eco**

Primeiramente, é preciso aqui diferenciar a expressão proposta neste trabalho daquela que foi empregada por Jayme Paviani em seu livro *Interdisciplinaridade: conceitos e distinções*. A Recriação Conceitual proposta aqui neste trabalho mostra-se como uma formulação de ideias dentro do campo da arte, enquanto que Paviani a utiliza em outro contexto, extensivamente transcrito para dirimir qualquer tipo de dúvida quanto à não correspondência com a acepção que estamos trabalhando, conforme se pode confirmar logo abaixo:

Sem o princípio da unidade e da multiplicidade, não seria possível a mediação interdisciplinar. É esse princípio que permite distinguir entre uma boa interdisciplinaridade e uma má interdisciplinaridade. A verdadeira interdisciplinaridade permite resultados novos que não seriam alcançados sem esse esforço comum e, desse modo, modifica a natureza e a função das disciplinas tradicionais. Nesse sentido, o esforço interdisciplinar pode desenvolver a especificidade de um conhecimento teórico e, ao mesmo tempo, praticar o intercâmbio de conceitos, de teorias e de métodos. Nesse caso, ocorre uma verdadeira integração e participação das partes.

A má interdisciplinaridade é a aproximação externa de pesquisadores. Apesar de trabalharem conjuntamente, cada um se dedica somente à sua especialização. Essa justaposição é incapaz de indagações que ultrapassem os domínios tradicionais das disciplinas, não elabora novas técnicas nem cultiva uma conduta que possibilite uma "ecologia de ideias". Em outras palavras, a má interdisciplinaridade não age conforme o espírito dialético da unidade e da multiplicidade. Cada atividade de pesquisa ou de ensino fecha-se em si, mesmo quando projetos distintos se voltam para o mesmo objeto.

A função da interdisciplinaridade é estender uma ponte entre o momento identificador de cada unidade básica de conhecimento e o necessário corte diferenciador. Não se trata de uma simples deslocamento de conceitos ou de empréstimos teóricos e metodológicos, mas de uma recriação conceitual (sic) e teórica. (PAVIANI, 2008, p. 41)

Observa-se, na citação acima, que a possibilidade de uma recriação conceitual e teórica é considerada não como um conceito, mas como um fenômeno consequente e necessário nas relações interdisciplinares, a expressão tem a função de esclarecimento de outra ideia.

Já num segundo momento, torna-se necessário tecermos considerações referentes ao termo *conceitual*, já que este nos traz quase que de imediato uma referência à *Arte Conceitual*. É importante ressaltar a diferença entre a questão do conceitual nesse movimento, historicamente situado de meados da década de 1960 até meados de 1970, e o que mais à frente irei chamar de recriação conceitual. Cristina Freire, em *Arte conceitual*, inicia seus escritos dizendo que

O que o senso comum entende por arte é a maior dificuldade que se enfrenta para a compreensão da arte contemporânea. Uma obra de arte, para a maioria das pessoas, é uma pintura, um desenho ou uma escultura, autêntica e única, realizada por um artista singular e genial. Essas são as premissas que vem sendo, desde o Renascimento, sedimentadas no imaginário social. Transformar esse tipo de competência artística e substituí-la por outra é sem dúvida um processo longo e difícil. (...) A Arte Conceitual problematiza justamente essa concepção de arte, seus sistemas de legitimação, e opera não com objetos ou formas, mas com ideias e conceitos. (2006, p. 07)

Ainda segundo Stephen Farthing:

A arte conceitual surgiu na década de 1960, como um desafio às classificações impostas à arte por museus e galerias. As galerias afirmavam categoricamente ao público: “Isto é arte”. Já a arte conceitual buscava questionar a própria natureza da arte, perguntando: “O que é arte?” O filósofo e ativista antiarte Henry Flynt (nascido em 1940) fez a primeira referência à “arte-conceito” em 1961, mas o termo “arte conceitual” só foi usado no fim da década. Em 1967, o artista Sol LeWitt (1928-2007) escreveu um artigo para o jornal *Artforum*, intitulado “Parágrafos sobre a arte conceitual”. Nesse texto, ele afirmava que a nova arte era uma inversão das práticas anteriores e que trazia o conceito para o primeiro plano, tornando a produção da própria arte algo secundário. Na verdade, as raízes da arte conceitual remontam ao dadaísmo e a *Fonte* (1917) de Marcel Duchamp (1887-1968), um urinol instalado sobre um pedestal e assinado com um nome fictício, “R. Mutt”. Ao levar um urinol produzido em massa para um museu, Duchamp sugeria aos espectadores que refletissem sobre suas ideias preconcebidas a respeito do que era arte e sobre como os museus atestavam a autenticidade das obras de arte. (2011, p. 500)

Assim, podemos entender Arte Conceitual como uma corrente advinda do Modernismo que questionava algumas ideias sustentadas na primeira metade do século XX. Entre seus principais representantes, destacam-se os artistas do movimento *Fluxus*, como George Maciunas, Joseph Kosuth, Nam June Paik, George Brecht, Dick Higgins entre outros. Diferentemente do movimento na Europa e nos EUA, onde os artistas, de modo geral, problematizavam a linguagem, o discurso; a Arte Conceitual no Brasil sustentava-se na crítica à realidade social durante a ditadura militar, com forte atuação de artistas como Paulo Bruscky, Cildo Meireles e Artur Barrio.

Para esta pesquisa, um artista em especial da Arte Conceitual torna-se importante para o assunto. Trata-se de Joseph Beuys, também integrante do movimento *Fluxus* e que foi considerado um dos artistas mais influentes da segunda metade do século XX.

Apesar de a Arte Conceitual ter suas raízes no pensamento duchampiano, Alan Borer nos traz uma escrita centrada na importância de Joseph Beuys para aquele movimento. Segundo o autor, diante do questionamento “*quem é habilitado a criar?*”, Beuys adota uma postura contrária ao pensamento modernista, e responde: “aqueles que conhecem a linguagem do mundo, ou seja, você e eu...” (2001, p. 17). A respeito do artista alemão, Borer nos traz outras considerações:

Enquanto a palavra “escultura” em seu sentido clássico designa um objeto tridimensional, os ensinamentos de Beuys ou entrevistas já representam a obra: *a fala é a escultura*. A voz (o seu volume, sua plasticidade, seus tons) participa do espaço criado, (in)forma-o como um lugar de intercâmbio, um lugar de instantânea renovação. Palavra do mestre, mas procurando-se a si mesma – seja com um grito, risada ou silêncio –, o modo como Beuys trabalha tende constantemente à *atualização*, em um ato (público), no presente, e portanto essencialmente inacabado. Em seu caráter imediato, a voz (e nesse sentido Beuys esculpiu muito), opõe-se a eternidade do mármore; mas, sendo flutuante, efêmera e também confusa, ela aponta ao mesmo tempo para uma “obra” coletiva ainda por vir, no longo caminho que ela ensina. (2001, p. 14)

Com essas palavras temos uma visão de um artista que construía sua poética muito mais através de ideias do que simplesmente de objetos. Assim, é possível dizer que é nesse ponto onde começamos a ter indícios de uma raiz para a recriação conceitual.

Dentro de uma perspectiva beuysiana, a fala constitui matéria, a arte configura “um exercício que não se restringe ao âmbito do museu” e o homem é definido como “ser em desenvolvimento” (MIRANDA, FARKAS, 2010). Se Duchamp proclamou que o mais banal dos objetos se tornaria sagrado a partir da decisão de se colocar um urinol num museu, Beuys proclamou que “toda pessoa é um artista” (BORER, 2001, p. 11-17).

Mas o que seria então a recriação conceitual?

Primeiramente, vamos atentar para as considerações de Nardo Germano:

O pensamento ancorado na lógica do binômio produção/recepção dificulta a percepção adequada dos processos autorais contemporâneos, pois mantém o espectador refém no âmbito da recepção. Como medida preliminar básica, proponho substituir o binômio produção/recepção pelo trinômio produção/recepção/produção, condição *sine qua non* para compreender os processos criativos que se desenvolvem a partir de poéticas de aberturas autorais que inserem na recepção procedimentos de produção. (GERMANO, 2010, p. 357-358)

Numa linha de pensamento da mesma natureza de a *Obra Aberta* (Eco), Germano (2010) atualiza os conceitos de “espect-autor” (GELLOUZ, 2007) e “espect-ator” (BOAL, 1973; WEISSBERG, 1999). Para o espect-autor, Germano considera que o observador “atua

como ‘operator’ (Barthes) na relação com o suporte da obra, sua estrutura, aparelho mecânico/industrial, ou sistema tecnológico e promove uma reorganização dos elementos repertoriais do *corpus* da obra, ressignificando-a” (GERMANO, 2012, p.83) enquanto desdobramento do espect-ator de Weissberg, cuja noção de ‘ator’ na verdade “não designa aqui os espaços de liberdade nos quais o intérprete atua, no sentido teatral, nem o ator numa acepção sociológica (o ator social)”, mas “remete diretamente à noção de ato, num sentido quase gestual, por oposição à apreciação mental” em que “o traço de união é essencial, pois acopla a função perceptiva ‘spect’ (ver) ao acabamento do ato” (WEISSBERG, 1999 apud GERMANO, 2011, p. 4166). Evidenciando a diferença entre esses dois conceitos, Nardo Germano formula o conceito de “Espect-Autoria enquanto Recriação por Recombinação” e desenvolve a seguinte reflexão:

Nesse processo, o espect-autor e o espect-ator quase se confundem. A diferença entre eles é sutil, mas fundamental: basicamente o que os distingue é o caráter de sujeito da enunciação do espect-autor em contraponto à gestualidade do espect-ator. Enquanto aciona a obra num espírito de curiosidade e busca, constitui-se num espect-ator construindo um percurso particular de descoberta e reconhecimento da poética do artista integrada na obra. O espect-autor, eu diria (parafrazeando Barthes), nasce com a escritura, que é uma fase seguinte à do espect-ator, pois é decorrente dela, recordando a importância do “ver” que preside as ações do espectador. Se, tendo explorado o campo de possíveis e tendo reconhecido o repertório em circulação no *corpus* da obra participativa/interativa, o espect-ator começa a compor permutatoriamente o seu próprio campo de significações, começa a organizar seu próprio discurso, traduzindo o repertório do artista para a sua própria escritura, então emerge o espect-autor. (GERMANO, 2012, p.83)

No caso da “Espect-Autoria enquanto Recriação por Recombinação”, o autor ainda afirma que se trata de uma modalidade “em que a operação de seleção e combinação realizada na recepção tem como paradigma de criação o repertório do artista circunscrito na obra inacabada, configurada na estrutura da obra participativa ou da estrutura hipermídia da obra interativa, numa lógica combinatória” (GERMANO, 2012, p.83).

Há ainda uma outra modalidade, definida pelo autor como “Espect-Autoria enquanto Recriação por Repertoriação”,

em que a operação consiste no completamento da obra inacabada através da inclusão de repertório (forma e conteúdo) do espect-autor no *corpus* da obra.

Ocorre assim um incremento: o paradigma da criação se amplia com a abertura para todo o paradigma semiótico disponível ao alcance do espect-ator, ou seja, ao paradigma circunscrito na obra (repertório do artista) soma-se o paradigma do universo cultural do espect-ator, do seu macrocontexto, com todas as intertextualidades às quais os espectadores têm acesso e direito (repertório do espect-ator). Nesse caso, cabe considerar também todo o campo paradigmático do espect-ator, sobre o qual se realiza também uma operação de seleção e combinação: atuando enquanto *operator* na relação com o aparelho mecânico ou tecnológico, somado ao diferencial enquanto “*scripteur*” (Barthes) ou “autor-criador” (Bakhtin) mediante um repertório verbal ou visual, o espect-ator insere elementos repertoriais inéditos no conjunto previamente organizado, promovendo uma expansão de repertório no *corpus* da obra inacabada. (GERMANO, 2012, p.84)

É possível afirmar que Nardo Germano nos traz essas considerações sob a perspectiva de uma obra em movimento que, segundo Umberto Eco, se caracteriza como “possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor” (ECO, 2010, p. 62), no qual o público atue através de uma recombinação dos dados do autor ou de acréscimo de repertório ao do autor, em vista de uma proposição previamente apresentada.

Como exemplos da modalidade de obra em movimento, Eco lembra dos *mobiles* de Calder e da Faculdade de Arquitetura de Caracas, onde “as salas são construídas de painéis móveis, de modo que professores e alunos, consoante o problema arquitetônico e urbanístico em exame, constroem o ambiente de estudo apropriado, modificando continuamente a estrutura interna do edifício” (ECO, 2010, p. 51)

Assim, tendo como ponto de partida as ideias acima colocadas, podemos afirmar que a recriação conceitual proposta neste trabalho encontra-se de alguma forma inserida no conceito de Espect-Autoria (de modo que poderíamos aqui considerar uma “Espect-Autoria enquanto Recriação Conceitual”). De acordo com experiências vividas dentro de espaços expositivos bem como presenciando e interagindo com indivíduos que visitavam as exposições, passei a empregar o termo aqui proposto para o fenômeno que eu percebia no que diz respeito à relação das pessoas com as obras de arte. Desse modo, temos a recriação conceitual como um passo adiante da interpretação, tendendo mais para a reinterpretação. Mais uma vez nos esquivando dos interesses mercadológicos em relação à arte, podemos dizer que: se todo

homem é um artista e ao mesmo tempo um ser em desenvolvimento, como nos coloca Beuys, não há nada que diferencie o indivíduo que criou o objeto artístico de um outro indivíduo que se coloca frente a este objeto para recriá-lo no campo das ideias. O que proporciona a existência da recriação conceitual não é a habilidade manual ou a capacidade de confeccionar um objeto (questos estes que se mostraram tão importantes em outros momentos históricos) mas sim aquilo que é tão necessário no processo de criação: o pensar criativo – que não é uma prerrogativa exclusiva dos artistas (cf. Couchot), mas também do espectador. Dessa forma, o que diferencia a “interpretação do sentido dado pelo artista” da “recriação conceitual”, é que esta tende não para a compreensão da intenção do artista mas para a reinterpretação da obra na medida em que o espectador muda o conceito dessa obra. Na interpretação, teríamos uma atitude de recepção de ideias de maneira mais passiva, enquanto na recriação conceitual teríamos uma atitude reinterpretativa, mais ativa, transformadora; um ato, fator ou pensamento artístico/criativo. Retomando em outras palavras, teríamos a interpretação ligada ao que “o artista quis dizer”, uma ação de se buscar compreender a ideia do criador do objeto artístico; enquanto que na recriação conceitual teríamos um ato de reinterpretação, ou seja, de ressignificação da obra, entendendo que podemos atribuir novas ideias àquele objeto (cf. Eco) de acordo com nossa leitura de mundo, nossas experiências de vida e saberes. Isso não quer dizer que a interpretação não possa ser seguida da recriação; ao contrário, aquela pode ser um primeiro contato, um reconhecimento do indivíduo perante a obra para que o mesmo chegue a recriar o que percebe diante de si.

Talvez, diante dessas afirmações, seja criada uma problemática; afinal, se damos tanta ênfase à criação do público no campo das ideias, poderíamos entender então que há uma desvalorização do objeto de arte e conseqüentemente do artista criador desse objeto. Diante disso, penso o contrário: o objeto artístico ganharia sobrevida, não permanecendo reduzido às ideias de um único criador e, quanto ao artista, a criação dos espectadores estaria de certa forma sempre subordinada ou correlacionada à sua criação primária, afinal tanto o artista quanto sua obra dariam partida às criações posteriores. Diz Umberto Eco:

A poética da obra “aberta” tende, como diz Posseur, a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos

definitivos de organização da obra fruída; mas (...) poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. (ECO, 2010, p. 41)

E por que “recriação conceitual”?

Essa designação surgiu devido a uma necessidade de nomear aquilo que eu percebia enquanto trabalhava no espaço expositivo como educador. No contato com o público que frequentava as exposições, comecei a observar as relações que cada indivíduo estabelecia com as obras expostas. Foi nesse contexto em que comecei a perceber que algumas pessoas iam além de um simples reconhecimento do que viam ou de uma simples tentativa de entender a ideia do artista. Muitos se propunham a investigar, indagar, refletir e, para quem os observava, a imagem que se tinha era de que as obras estavam na verdade sendo lapidadas.

Lembro de duas situações que muito me chamaram a atenção, envolvendo em uma delas uma adolescente e, na outra, um menino, ambos visitantes de uma exposição no SESC Pompeia, cujo relato transcrevo abaixo:

A primeira estava num grupo de estudantes que visitava a exposição *Tripé Escrita* acompanhados de minha presença. Quando paramos diante da obra *Rapsódia Americana*, de Delson Uchoa, que tratava-se de uma pintura composta por quadrados com diferentes formas em seus interiores, a garota disse que naquele trabalho podíamos ver a representação de uma comunidade, onde cada quadrilátero retratava uma pessoa e, as diferentes formas que encontrávamos dentro de cada um deles, mostrava as diferentes personalidades entre os indivíduos.

O segundo, um menino de aproximadamente dez anos, entrou no espaço expositivo e correu até o trabalho de José Paulo, *Sem título*. Andando em volta da obra, o garoto disse que os objetos que se encontravam dentro das armações eram ovos de um dragão. Porém, logo em seguida, ele parou, refletiu e disse que não poderiam ser ovos de um dragão porque este animal botava um ovo a cada mil anos. Após uma nova reflexão, o menino chegou a conclusão que ali era na verdade uma colônia de dragões, o que justificaria tantos ovos. (EUGÊNIO, 2011, p. 47 – 48)

Vejam agora o que dizem os próprios artistas, Delson Uchoa e José Paulo, sobre suas obras. Para Uchoa:

*Rapsódia americana* – (...) deve ser visto como uma peça musical de forma livre, que se utiliza de melodias, processos de composição improvisada e efeitos instrumentais de determinadas músicas nacionais e regionais. É um poema épico, uma ode à América do Sul. É a epopeia do lado de baixo do Equador, é a alegria, é a magia do sonho do gigante do berço esplêndido acalentado pela aragem, pelo sopro do vento nordeste, é um mimo de luz da estridência cultural do Nordeste do Brasil. (Tripé 2010, 2011, p. 27)



Ilustração 3: Delson Uchoa. *Rapsódia americana*. Acrílico sobre lona. 285 x 840 cm. 1989 - 2010

Nas palavras de José Paulo, por sua vez:

São cinco esculturas, em ferro e cerâmica, que remetem a organismos celulares. As estruturas de ferro lembram a representação 3D de uma ilustração científica, nelas contraste a utilização de dois materiais de forte referência simbólica: a cerâmica e o ferro. Nesta pesquisa abordo questões do universo da reprodução, da manipulação genética e seus desdobramentos éticos. (Tripé 2010, 2011, p. 34 )



Ilustração 4: José Paulo. *Sem título*. Cerâmica e ferro, 190 x 190 x 45 cm (cada). 2005

No exemplo do menino em relação ao trabalho de José Paulo, podemos perceber uma ideia semelhante em um aspecto: em seu processo criativo, o artista tem como um dos princípios do trabalho a questão da reprodução – e o menino recria a obra no contexto dessa questão, porém, referindo-se a dragões.

Apesar da situação relatada parecer um tanto fantasiosa, acredito que se trata de um exemplo muito pertinente para este trabalho. O menino não hesitou em descobrir o que era aquele objeto grande que se encontrava diante dele e, despreocupado no que diz respeito ao *status* de uma obra de arte, atribuiu um significado e fascinou-se com o trabalho de acordo com sua recriação.

Assim, tendo em vista as ideias discutidas nesse capítulo, o prosseguimento desta pesquisa terá nas páginas seguintes a apresentação de dois trabalhos que possuem como eixo central a recriação conceitual.

### **CAPÍTULO 3. PROJETOS DE RECRIAÇÃO CONCEITUAL: EXPERIÊNCIAS**

Neste último capítulo desta ainda breve pesquisa, gostaria de apresentar duas propostas de trabalho centradas na poética da recriação conceitual. A primeira, desenvolvida durante a exposição *Urban Manners II*<sup>2</sup>, consistia em uma prática de mediação lúdica que, para as visitas com crianças e adolescentes de grupos escolares, tinha como intenção aproximar os trabalhos expostos da vida cotidiana, de modo que os visitantes quebrassem a barreira da contemplação e se aventurassem na recriação das obras de arte. A segunda é um projeto de instalação participativa, que concorreu em 2011 no Concurso Projetos de Mediação em Arte, mas não foi contemplada; trata-se assim de uma obra ainda não executada.

#### **Experiência nº. 01**

Abaixo, relato como se deu a primeira experiência, mencionada em uma pesquisa anterior:

Para a criação de um material educativo de apoio às visitas, a coordenação nos trouxe a ideia de desenvolver peças para uma possível atividade de caçar detalhes dentro da exposição. Para tal, cada educador

---

<sup>2</sup> Exposição realizada de 22/01/2010 a 04/04/2010 na área de convivência do SESC Pompeia. Tratava-se de uma exposição de arte contemporânea da Índia, com curadoria de Adelina von Fürstenberg. A exposição era composta por trabalhos de Sheba Chhachhi, Atul Dodiya, Anita Dube, Probir Gupta, Subodh Gupta, Ranbir Kaleka, Jitish Kallat, Reena Saini Kallat, Raghubir Singh, Thukral & Tagra e Avinash Veeraraghavan.

fotografou de acordo com sua escolha uma pequena parte de três obras expostas e, após essa etapa, as imagens foram impressas e plastificadas. Com esse material pronto, cada educador tinha a liberdade de usá-lo como achasse mais conveniente em sua mediação. Em minha experimentação com essas imagens, busquei realizar uma atividade que tivesse características lúdicas e que ao mesmo tempo possibilitasse discussões acerca dos trabalhos expostos. Assim, desenvolvi um jogo em que as imagens eram usadas como cartas surpresas, sendo elas que decidiam o percurso da visita. Após o acolhimento, eu costumava levar o grupo para o trabalho de Jitish Kallat, intitulado *Artist making local call* (*Artista fazendo uma ligação local*), que consistia em uma fotografia panorâmica de 360° em que podíamos ver uma rua de uma cidade indiana movimentada por pessoas e veículos de transporte. Nesse trabalho, procurava provocar uma discussão sobre as diferenças e semelhanças dessa rua vista na obra com os espaços urbanos de nosso país. Num momento seguinte, costumava sugerir aos visitantes que pensassem em possíveis histórias para aqueles personagens e para o local que observávamos no trabalho de Jitish Kallat e, a partir disso, convidava o grupo a participar da visita criando uma história para aquela exposição. A escolha dos trabalhos que veríamos dali por diante se dava pela escolha de uma das imagens, que permaneciam viradas para baixo, ocultando sua informação visual referente aos trabalhos expostos. Um dos visitantes escolhia uma imagem e, depois de revelado o detalhe ali contido, todos saíam em busca da obra correspondente. Quando encontrada, deixava que o grupo a observasse e, em seguida, discutíamos sobre suas impressões e indagações que surgissem. Para o prosseguimento da visita, o grupo, em conjunto, dava continuidade à história iniciada no primeiro trabalho, até que, após passarmos por aproximadamente cinco obras, convidava os visitantes a darem um fechamento à narrativa ali criada, para que pudéssemos fazer o encerramento da visita. (EUGÊNIO, 2011, p. 42-43)



Ilustração 5: Jitish Kallat. *Artist making local call*. Impressão digital em tela de vinil. 2005

Infelizmente, essa prática aconteceu poucas vezes devido ao fato de ter sido idealizada já nas semanas finais da exposição, porém, mesmo pouco experienciada, recordo-me de muitos visitantes criando diferentes narrativas para a exposição como um todo. Lembro-me de um grupo escolar que criou uma história de suspense sob a premissa de que o homem no

telefone público do trabalho de Jitish Kallat era um assassino em fuga, e dando sequência à história, levaram essa fuga do indivíduo a diferentes lugares da Índia, já que passaram pelas fotografias de Raghubir Singh – artista que retratava a diversidade cultural indiana em diferentes locais do país.



Ilustração 6: Raghubir Singh. *Crawford Market, Mumbai, Maharashtra*. Impressão C. 80 x 120 cm. 1993



Ilustração 7: Raghubir Singh. *Visitors to the Taj Mahal, Agra*. Impressão C. 80 x 120 cm. 1993

## Experiência n°. 02

O outro trabalho, ainda no papel, surgiu das situações experienciadas dentro de espaços expositivos, de discussões com outros educadores e pesquisas sobre arte e educação. Na ocasião, havia sido divulgado também o edital para o Concurso Projetos de Mediação em Arte, o que acelerou o processo de organizar no papel as ideias sobre a instalação participativa que vinha pensando. Na época, devido às aulas de Linguagem Sonora, estava sob forte influência de Murray Schafer, compositor e educador canadense que, no final da década de 1960, “havia liderado importante pesquisa a respeito do ambiente sonoro, em Vancouver” (SCHAFER, 1991, p. 09). Sobre essa pesquisa, na apresentação do livro do autor, Marisa Trench de O. Fonterrada diz que

era um estudo multidisciplinar sobre o som ambiental, suas características e modificações sofridas no decorrer da história e sobre o significado e o simbolismo desses sons para as comunidades afetadas por eles. A grande preocupação de Murray Schafer, nessa pesquisa, era conferir um enfoque positivo à questão da poluição sonora e do ruído ambiental indiscriminado, questões essas, segundo o autor, geralmente tratadas através de leis restritivas. Sua proposta era a elaboração de um projeto acústico mundial que, através da conscientização a respeito dos sons existentes, pudesse prever o tipo de sonorização desejada para determinado ambiente. O mundo, portanto, seria tratado como uma vasta composição macrocósmica, composta pelos 'músicos', definidos pelo autor, como 'qualquer um ou qualquer coisa que soe'. (SCHAFER, 1991, p. 10)

Com isso, dei início à criação de uma instalação que tinha como estrutura quatro paredes de madeira, no formato de um cômodo de uma casa, com quatro entradas, uma em cada extremidade, uma janela e outras duas portas que seriam abertas em determinadas situações. Com o nome de *Um quarto de música*, a instalação consistiria em um espaço no interior do qual seriam encontrados diversos objetos, alguns aludindo e outros sendo de fato instrumentos musicais. A ideia centrava-se na intenção de experienciar com quem adentrasse a instalação práticas artísticas que entrelaçassem as diferentes linguagens da arte. Partindo da investigação de diferentes sons no espaço interior da obra e também fora dele, o trabalho

aconteceria junto do público, passando da linguagem sonora para as linguagens plásticas e corporais. Para isso, havia a ideia de convidar outros artistas de outras áreas para um trabalho junto a mim e ao público – também artistas segundo a ideia apresentada.

Apesar de ter sido um dos projetos selecionados para a segunda fase do concurso, acabou não sendo um dos contemplados com a verba para a realização, o que fez com que não saísse do papel na ocasião. Abaixo, transcrevo a apresentação do projeto, para elucidar melhor a ideia:

“Lembro-me quando um amigo, músico erudito, disse que havia assistido pela primeira vez um concerto de música eletroacústica. Na ocasião, perplexo com o que havia experienciado, falou-me que aquelas músicas que ele ouvira na apresentação eram uma confusão de sons do nosso cotidiano; tudo era muito estranho; para ele, tratava-se de uma “quase música”.

*Um quarto de música* surge com essa inquietação: afinal, o que é música? Será que esses tantos sons com que convivemos no nosso dia a dia podem ser organizados de modo a se tornarem música? Como lidamos com esses sons?

No formato de uma instalação, *Um quarto de música* propõe uma investigação de sons em diferentes suportes, desde objetos comuns ao nosso cotidiano até alguns chamados, de fato, de instrumentos musicais. A instalação é demarcada por quatro paredes, onde, em seu interior, encontramos objetos suspensos ou então colocados em prateleiras, de modo que os visitantes possam manusear a todos buscando relações entre os sons.

A proposta não se restringe a simples experiência de tocar e ouvir diferentes sons, mas também, relacioná-los às outras linguagens artísticas, através de vivências/oficinas mediadas. Como seria representar esses sons através de um desenho? Seria possível registrar sons de um modo que não seja através de uma partitura convencional? Como seriam esses sons representados corporalmente? Seria possível contarmos histórias com esses

sons? Ou então sonorizarmos contos e poesias de outro modo que não seja apenas pela fala?

Longe de querer se comparar a um exercício de composição eletroacústica, mas partindo do princípio de investigação sonora, *Um quarto de música* se coloca como um espaço para trocas de experiências, permanecendo como um suporte que só poderá ser chamado de trabalho de arte quando os visitantes (ou seria melhor chamá-los de co-autores?) assim o fizerem; é como uma tela em branco que deverá ser pintada através das experiências que ali surgirem; é a mediação como uma forma de arte.

Que assim possam acontecer experiências interdisciplinares partindo da reflexão sobre música, “quase música”, ou então,  $\frac{1}{4}$  de música.”

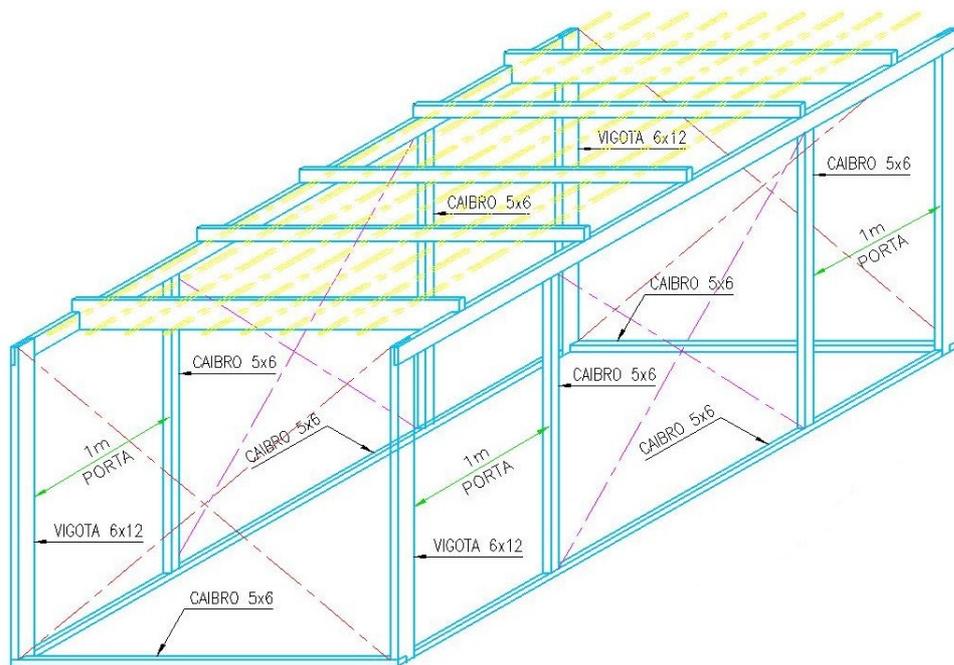


Ilustração 8: Edison Eugênio (desenho digital de Edison Moraes). Projeto da estrutura do trabalho *Um quarto de música*. 2011.

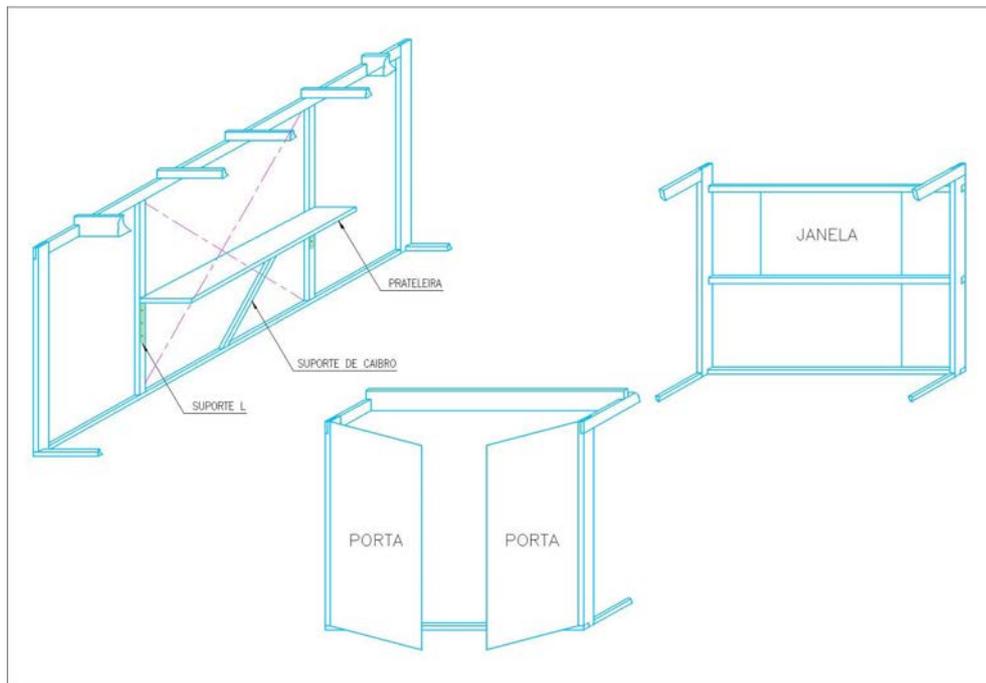


Ilustração 9: Edison Eugênio (desenho digital de Edison Moraes). Projeto da estrutura do trabalho *Um quarto de música*. 2011.

Para a apresentação deste trabalho, em 2012, foi realizado um protótipo da instalação em uma das salas de música (sala 29) no térreo do Instituto de Artes da UNESP. Com o intuito de apresentar uma ideia do trabalho como uma prática dos escritos até aqui realizados, um primeiro formato físico da instalação surgiu após conversas com meu orientador durante a realização desta pesquisa.

O trabalho montado na sala mencionada acima, apresenta-se não exatamente de acordo com o projeto, mas concretizado de forma aproximada da ideia inicial, já que o mesmo foi, num primeiro instante, concebido para os espaços do Centro Cultural São Paulo (CCSP). Apesar de não possuir a estrutura de madeira idealizada que delimitaria o espaço criando um ambiente interno, o trabalho prático realizado no Instituto de Artes da UNESP possui uma grande proximidade da ideia apresentada no projeto *Um quarto de música*, já que muitos dos objetos imaginados para o interior da instalação encontram-se inseridos no trabalho.

Apesar de idealizado para um determinado local, a obra não se constitui como um *site specific*, o que permite sua reelaboração em dada circunstância. Tanto eu quanto meu orientador acreditamos que o espaço escolhido neste Instituto para a montagem da instalação apresenta-se como um espaço pertinente ao contexto do trabalho. Também é possível afirmar que a ideia de participação não se altera, assim como a proposta de recriação conceitual.



Ilustração 10: Edison Eugênio. Protótipo da instalação *Um quarto de música*. 2012

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegada a reta final deste trabalho escrito, é possível afirmar a necessidade somada à minha disposição intelectual e artística de prosseguir esta pesquisa em projetos futuros, dada a complexidade do tema aqui proposto, para o qual, neste TCC, procedi a um levantamento de subsídios teóricos e refleti sobre eles, como premissas e embasamentos que demarcam meu interesse nesse campo da arte e, em especial, no fenômeno da “recriação conceitual”.

Como informado nas páginas anteriores, este trabalho já representa o esforço deste pesquisador no sentido de dar continuidade a uma investigação resultante de outra pesquisa – de Licenciatura em Artes Visuais. Lembro-me que na apresentação daquele trabalho de conclusão de curso da licenciatura, Erick Orloski, um dos membros da banca, enfatizou o fato do trabalho estar sustentado em torno de experiências pessoais no espaço expositivo, sugerindo que a pesquisa continuasse sendo ampliada através desse fio condutor. Assim sendo, podemos dizer que os levantamentos realizados nestes escritos seguiram a proposta de continuidade do trabalho anterior da licenciatura e serviram como base para o surgimento de novas inquietações, o que faz com que a pesquisa permaneça aberta, com um grande número de desdobramentos e possibilidades a serem investigados e discutidos em projetos futuros, que consideramos, eu e meu orientador, como uma hipótese para um futuro mestrado.

Em relação ao processo de criação, discutido no primeiro capítulo, acredito na necessidade de, como passo seguinte, entrevistar artistas que contribuam para a formação de

um mapa de ideias acerca da relação que estabelecem com seus trabalhos no processo de criação e como pensam a obra em seu contato com o público. Já na questão da recriação conceitual, acredito que caberia uma pesquisa de campo junto ao público de exposições que nos mostrasse como estes se relacionam com uma obra de arte, assim como uma nova pesquisa teórica que se aprofundasse no assunto, de modo a levantar novos pensamentos de diferentes autores que abordam tal questão, e até mesmo rever a nomenclatura proposta neste trabalho, já que esta surgiu como uma necessidade de nomear algo percebido na prática, não se tratando necessariamente de algo novo no campo das teorias de arte, mas sim de uma abordagem em uma perspectiva diferente. Tendo em vista a continuidade desses procedimentos, acredito que possam contribuir muito para a poética de artistas com propostas que se exerçam cada vez mais junto ao público.

Enfim, ainda distante de caminhos que nos levem a certezas, mas trilhando um rumo que nos abre um campo de múltiplas possibilidades, é possível dizer que este trabalho escrito, no espírito de um *work in progress*, completa este ciclo com uma ampliação de ideias que nos encaminham para sua continuidade.

**Edison Eugênio, dezembro/2012**

## **BIBLIOGRAFIA**

- BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- PAVIANI, Jayme. **Interdisciplinaridade: conceitos e distinções**. Caxias do Sul: Educus, 2008.
- SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.
- SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Tripé 2010: escrita: paralelo 30**. São Paulo, 2011.
- WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

## **ARTIGOS**

- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 71-74
- EUGÊNIO, Edison. Reflexões sobre a prática educativa em espaços expositivos. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho – UNESP, São Paulo, 2011.

GERMANO, Nardo. AGENCIAMENTO AUTORAL DE IDENTIDADES NAS POÉTICAS EM COLETIVIDADE: Taxionomia para o conceito de autoria dos espectadores na recepção de obras de arte participativas e interativas (trinômio produção/recepção/produção, spectateur en collectif, particip-autor, inter-autor e trans-autor). In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA (#9.ART) : Sistemas Complexos Artificiais, Naturais e Mistos, 9., 2010, Brasília. Anais... Brasília: UnB, 2010, p. 352-364. 1 CD-ROM.

GERMANO, Nardo. [Autor]retrato Coletivo, uma Poética da Autoria Aberta: Poética da Autoração, Poéticas em Coletividade e uma Taxonomia para a Espect-Autoria – agenciamento autoral dos espectadores nas artes participativas e interativas. 2012. 230 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, São Paulo, 2012.

GERMANO, Nardo. Poética da autoração e poéticas em coletividade: agenciamento autoral coletivo na arte interativa. 2011. <http://www.anpap.org.br/anais/2011/html/cpa.html>

SILVA, S. G. Para além do olhar: a construção e a negociação de significados pela educação museal. In: BARBOSA & COUTINHO. **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 121-139.

## SITES

[http://www.videobrasil.org.br/beuys/#A\\_1](http://www.videobrasil.org.br/beuys/#A_1)

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/emc/world-soundscape-project>

<http://www.raghubirsingh.com/>

<http://www.asianartnewspaper.com/article/profile-jitish-kallat>