



A BONDADDE DE ESTRANHOS” DE MAURICIO LANES E A ESTÉTICA RELACIONAL¹

Denise Cristina Holzer²
Margarida Gandara Rauen

RESUMO

Este artigo aborda, com o referencial da *Estética Relacional*, a interferência performática “A Bondade de Estranhos”, do artista Mauricio lanes, composição feita com roupas e objetos trazidos pelo público durante os 13 dias em que lanes perambulou nu na 28ª Bienal de São Paulo (2010). A delimitação se justifica pela escassez de estudos sobre arte contemporânea, fato problematizado por Nicolas Bourriaud (2009), ao observar que a crítica evita, mantém ilegíveis e banaliza as práticas de arte que fogem aos padrões familiares. A pesquisa objetivou caracterizar o trabalho de lanes como arte relacional, dado o pressuposto de que a sua composição não só necessita de agência externa para se realizar, mas proporciona uma vivência de troca entre performer e público.

Palavras-chave: Processos criativos, performance, participação, público

INTRODUÇÃO

A Bienal de São Paulo sempre apresenta obras polêmicas ou de difícil compreensão porque fogem ao senso comum. Na 29ª versão, em 2010, houve repercussão causada por uso de animais em instalações e telas representando o assassinato de políticos. Não menos polêmico, na 28ª versão da Bienal, no ano de 2008 o artista Mauricio lanes trouxe *A Bondade de Estranhos*, perambulando nu por 13 dias nos espaços do Ibirapuera. Como entender poéticas participativas, que não constituem uma obra vendável ou decorativa, nem um espetáculo para entretenimento? Esta pergunta é central em estudos sobre produções processuais e também ocorre frequentemente no meu trabalho como professora de Arte. Para responde-la, desenvolvi uma pesquisa exploratória, aplicando o referencial resenhado em bibliografia e sites à análise de *A Bondade de Estranhos*, performance do artista Maurício lanes, que se utilizou da poética participativa para dar início, seguimento e concluir sua obra.

¹ Artigo apresentado como requisito parcial para a conclusão do Curso de Especialização em Composição e Arte Contemporânea da Universidade Estadual do Centro-Oeste, Campus Santa Cruz, Guarapuava, Junho de 2011. Orientação da Profa. Dra. Margarida Gandara Rauen/Margie, na linha de pesquisa Processos Criativos, do Grupo de Pesquisa em Artes da UNICENTRO.

² Arte educadora, especialista em Educação Física Escolar e em Composição em Arte Contemporânea.

Na primeira parte deste artigo, apresento uma revisão bibliográfica pertinente à arte contemporânea, segundo Anne Cauquelin (2005), e à *Estética Relacional*, teoria e livro de Nicolas Bourriard (2009). Abordo discussões pertinentes a arte contemporânea, as diferenças entre moderno, modernismo e modernidade e a contribuição do artista embreante Marcel Duchamp (1887-1968) figura vanguardista, inovador, com pensamentos e ideias à frente do seu tempo e que contribuiu para a Arte contemporânea e suas vertentes. A partir das discussões desses dois autores, elaboro uma análise da obra de Ianes.

A ARTE CONTEMPORÂNEA E SEUS ANTECEDENTES

Em uma reflexão acerca das discussões sobre arte contemporânea é importante explicitar que a arte moderna não é aquela que aconteceu apenas no século XX, nem tampouco que a arte contemporânea é aquela que acontece no agora. Os critérios para estabelecer o que seja a arte contemporânea não podem ser buscados apenas nos conteúdos das obras, mas sim em toda a esfera que constitui o sistema da arte: “Infelizmente não se trata, no caso, de arte contemporânea no sentido estrito do termo – a arte do agora, a arte que se manifesta no mesmo momento e no momento mesmo em que o público a observa” (CAUQUELIN, 2005, p. 11).

Cauquelin problematiza, também, o termo moderno, modernismo e modernidade, discutindo as suas diferenças. Em resumo, a autora cita Clement Greenberg, considerando que o termo “modernismo” é oposto ao termo “moderno”, que também é distinto do termo “modernidade”. Para ela, moderno também seria o fim do sistema acadêmico e o início do mercado da arte, dentre outras relevantes discussões. Segundo Cauquelin (2005), podemos afirmar que modernismo designa um comportamento e atitudes diante de novas formas de cultura, e modernista é algo ou alguém à favor de novas ideias, que gosta de estar próximo dos modismos. Já a modernidade pode ser a marca de uma época, no que ela tem de inovadora diante dos valores tradicionais.

Ainda segundo a autora, existem dois regimes que regem essas discussões acerca da arte: o do consumo e o da comunicação, ligados à arte moderna e à arte contemporânea, respectivamente. Mas há uma ruptura entre esses dois modelos apresentados. O da arte moderna está ligado ao regime de consumo, e o da arte contemporânea está ligado ao regime da comunicação. Essa ruptura se dá com a chegada dos embreantes, indivíduos inovadores, vanguardistas, com pensamentos à frente do seu tempo, tais como os artistas Marcel Duchamp e Andy Warhol e o *marchand* Leo Castelli:

Realmente, se no domínio social e político as teorias algumas vezes se adiantam às práticas, no domínio da arte, em contrapartida, o movimento de ruptura está a cargo o mais das vezes de figuras singulares, de práticas, de ‘fazeres’, que primeiramente desarmonizam, mas que

enunciam, de longe, uma nova realidade. Essas figuras que revelam os indícios serão por nós chamados de ‘embreantes’ (CAUQUELIN, 2005, p. 87).

Cauquelin situa o início da arte moderna por volta de 1860, com a recusa do passado, e o gosto pela novidade, levando a Academia de arte a sofrer o fim de sua hegemonia, em consequência das mudanças econômicas sofridas pela sociedade no final do século XIX e da sua repercussão no campo da arte: “Contra a academia é uma palavra de ordem que resulta mais da constatação da impotência do sistema em gerir o domínio da arte e dos artistas do que na recusa dos valores atestados e defendidos por esse sistema” (CAUQUELIN, 2005, p.36).

A Academia foi, então, negada pela modernidade, mas o que ela garantia aos artistas não era algo a ser descartado. Sucesso, dinheiro, mercado da arte foram fatores de interesse e, se a Academia não podia mais garanti-los, era preciso haver outra instituição que o fizesse e que soubesse lidar com esse novo regime do consumo. Todos dependiam do reconhecimento acadêmico, o qual garantia o que era ‘verdadeiramente’ arte e se ela possuía algum valor.

Marcel Duchamp é a referência até hoje de numerosos artistas de arte contemporânea. Algumas características de sua arte contribuem para isso acontecer, tais como a separação entre arte e estética, o abandono da vanguarda e da figura romântica e lírica de artista, os jogos de linguagem. Com a sua posição de ‘antiartista’ e com a criação dos ready-mades, Duchamp esvaziou o conteúdo emocional e intencional do artista e da obra. Nada mais interessa. O fazer é abandonado, o pensar e o refletir são muito mais utilizados na sua obra. A arte não é mais emoção, ela é pensada, o observador e o observado estão unidos por essa construção e dentro dela (CAUQUELIN, 2005).

Ao afirmar que qualquer objeto pode ser arte, desde que num determinado momento, Duchamp fortalece o poder da instituição de arte, pois a partir de então “o lugar de exposição torna os objetos obras de arte. É ele que dá o valor estético de um objeto, por menos estético que seja” (CAUQUELIN, 2005, p. 94). O valor não está mais na obra em si, mas no espaço onde é mostrada essa obra. O artista não é mais aquele que cria e executa; é apenas quem mostra, escolhe e utiliza o material, dando-lhe, diz Cauquelin, um “coeficiente de arte.”

Marcel Duchamp iniciou suas “reflexões de ruptura” já no Dadaísmo, movimento de vanguarda que nasceu em meio às explosões da Primeira Guerra Mundial, mais precisamente no ano de 1916. Um grupo de artistas refugiados na cidade de Zurique iniciou o movimento com encontros em cafés, onde discutiam arte, expunham novas idéias e criticavam negativa ou positivamente o que vinha sendo feito por artistas de sua época. No mesmo ano, o grupo fundou um cabaré internacional, chamado Cabaré Voltaire, que ficava numa sala alugada (READ, 2000): “Dadá, a palavra que dá nome ao mais radical movimento de vanguarda, é de origem francesa e significa cavalo de pau. Foi uma palavra encontrada ao acaso por membros do movimento” (READ, 2000, p.119).

O Dadaísmo emerge num contexto histórico de conflitos políticos na Europa, principalmente a Revolução Russa (1917) e a Primeira Guerra Mundial. A vida das pessoas vinha passando por grandes transformações e esse movimento veio para transformar também a vida cultural e artística de um povo acostumado com uma arte legitimada conforme interesses de elites. Trata-se da complexa história do uso político das artes pelo estado, pela igreja e por classes sociais (aristocracia e burguesia). Essas formas de perceber e utilizar a arte passaram a ser condenadas com a chegada do Dadaísmo. Os artistas Dadá pretendiam substituí-la. Não falariam mais de Arte; falariam, sim, de Dada. Os objetivos desse movimento eram muitos. Queriam mexer com as tradições de monumentalização da arte e do artista:

O dadaísmo [...] proclamava-se ‘ativista’, e isso, com efeito, significava uma tentativa de sacudir de si o peso morto de todas as antigas tradições, sociais e artísticas, e não uma tentativa dogmática de criar um novo estilo de arte. Por trás disso havia forte inquietação social, a paixão pela guerra, a própria guerra [...] (READ, 2000, p.119).

Partindo dessas ideias, começaram a produzir composições nunca vistas, tais como quadros feitos com lixo, objetos do cotidiano levados a galerias como obras, interferência em quadros vistos como obras primas, atitude especialmente famosa na Mona Lisa com bigodes, de Marcel Duchamp. Essas foram algumas das atividades desmonumentalizantes dos dadaístas. Em exposições Dadaístas, muitas vezes, os artistas colocavam instrumentos, como um machado ao lado de suas obras, para que o público pudesse destruí-las. Outras vezes, poderiam levar para casa tudo o que conseguissem arrancar das galerias.

Esse movimento atinge o auge no ano de 1920, quando consegue ultrapassar as barreiras de Zurique e chega a lugares como Berlim, Moscou, Paris, Viena, Barcelona e Nova York, onde também estava Duchamp. O dadaísmo ficou esquecido no período entre guerras mundiais, mas é inegável que foi um impulso para uma nova visão da arte. A vontade dadaísta de contestar e revolucionar parece ter ficado no inconsciente dos novos artistas que vinham surgindo.

Mais tarde, as idéias de Duchamp retornariam na Arte conceitual, por volta do ano de 1960. Acredita-se até mesmo que a arte conceitual teria sido a base para o surgimento de um dos gêneros da arte contemporânea (WOOD, 2002). Para Cristina Freire (2006) a Arte conceitual questiona a concepção de arte, não operando com objetos ou formas, mas com idéias e conceitos, dos princípios que norteiam o que seja uma obra de arte.

Ao citar Marcel Duchamp, Freire aponta a importância dele para a desmistificação do artista com os ready-made. Duchamp, já em 1913, começou a recolher objetos que não haviam sido elaborados originalmente como objetos de arte, mas sim, como coisas comuns e utilitárias – tirandos do seu contexto usual para um ambiente inteiramente estranho, levando ao contexto da arte:

A arte para Duchamp não tinha mais conteúdo intencional, ela só existia em relação ao local onde estava sendo exibida a obra, esta por si só um objeto banal, já presente no mundo, já fabricado. A intervenção do artista consistia em exibi-la – primeiro deslocamento – e em assiná-la “acrescentando” alguma coisa – segundo deslocamento. (CAUQUELIN, 2005. p. 118)

Ao buscar novas alternativas e formas de expressão os artistas acabavam instigando o público da época, fazendo-o repensar o que se tradicionalmente se entendia por arte. Entre a obra de Duchamp e arte contemporânea do século XXI, ocorre um extenso processo de transformação da relação entre artistas e público, principalmente com o advento da performance como linguagem, aproximando as artes visuais das artes cênicas.

Ao longo da segunda metade do século XX³, o vínculo convencional entre arte e objeto de apreciação (quadro, escultura, peça, etc...) foi profundamente alterada com o advento das práticas performáticas, que tornam a relação com objetos pre-concebidos secundária e a vivência em tempo real com o evento artístico e o performer (o próprio artista presentificado no evento) o aspecto central da experiência do público. Dadas as limitações de espaço deste artigo, não cabe resenhar a história da performance, mas pontuar que o público já não é mais um simples receptor de tudo que se produz em arte, vendo-se compelido a modificar as suas expectativas em relação ao seu papel. De modo processual e subjetivo, o público deixa de atuar como mero espectador, podendo interagir e tornar-se participante ativo do processo criativo. .

Segundo Bourriard, a proposta artística aberta ao espectador, necessita da sua participação para acontecer: “[...] a partida mais animadamente disputada no tabuleiro da arte se desenvolve em funções de noções interativas, conviviais e relacionais.” (BOURRIAUD, 2009, p. 11).

Bourriard discute que os artistas inseridos no campo da Estética Relacional tentam descobrir novas formas de habitar o mundo com novos moldes de vida dentro da sociedade, criando “intertícios sociais”, ao invés de tentar alterar o ambiente onde estão inseridos. Bourriard traz o termo “interstício social” de Karl Marx para designar comunidades de troca e relações humanas. É o caso das exposições de arte contemporânea: ela cria espaços livres, favorece um intercâmbio humano, diferente das “zonas de comunicação” que nos são impostas. (Bourriard, 2009, p.23)

Para Bourriard a proposta da arte relacional é a possibilidade de relações sociais mais justas. É neste sentido que a arte não busca mais representar utopias. Bourriard quer resultados concretos. Para tanto, podemos nos servir de alguns

³ No Brasil, o neo-concretismo de Helio Oiticica (parangolés) e Lygia Clark (bichos) deflagrou essas transformações radicais no papel do público, ainda não o utilizando como auxiliar do processo de composição da obra, mas pressupondo que a vivência artística exige o seu contato com os objetos, ao invés da simples observação. Trata-se de um apoética de percepção.

procedimentos relacionais: convites, audições, encontros, espaços de convivência, entrevistas, etc.

A PERFORMANCE “A BONDADE DOS ESTRANHOS” E A ESTÉTICA RELACIONAL

Para aplicar critérios da estética relacional, escolhi o artista Maurício Iânes, que se utilizou de uma poética participativa para iniciar, dar seguimento e concluir sua performance “Bondade dos estranhos”. Iânes é artista, stylist, nasceu em Santos, São Paulo, em 1973. Ele viveu por 13 dias no pavilhão da 28ª Bienal de São Paulo, iniciando sua performance sem roupa e sem comida. Entre os dias 4 e 16 de novembro de 2008, ele dependeu das doações dos visitantes para comer e se vestir. Era como se um laço tivesse se estreitado, um laço de amizade com os visitantes da Bienal. Mas ele decidiu não falar durante esses 13 dias. Toda a comunicação se dava por mímicas e por olhares. Ele lembra que um menino chegou a ficar 40 minutos sem desviar os olhos dos seus, sem falar uma palavra. O artista não agüentou e fez um gesto para encerrar o encontro. Uma platéia silenciosa, que se juntara em torno deles, acompanhou tudo e aplaudiu só no final.



Foto 1: “A Bondade dos estranhos”. Foto por Daniel Possa⁴

Todos os mantimentos que recebia, ele ia organizando uma espécie de produção visual no chão. A primeira doação que recebeu foi uma camiseta e uma garrafa de água, e ao longo desses 13 dias outros objetos eram doados ao artista.

Iânes iniciou sua performance em pé, de costas para uma das paredes próximas à rampa que dá acesso ao terceiro andar do prédio, onde estavam reunidas a maioria das obras desta 28ª edição da Bienal. Por volta das 10h35 o artista recebeu a primeira doação, uma garrafa de água que lhe foi entregue pelo visitante Mateus Furlanetto: “Quis dar a água porque ela é vital”, explicou Furlanetto, que

⁴ Foto Disponível em <http://www.revistaquintal.com/revistaquintal/?tag=mauricio-ianes>

disse já esperar pela performance e ter gostado muito da atitude, "por provocar o envolvimento do público". Mais tarde, outro visitante entregou a Ianês uma caixinha de balas "Tic Tac".⁵

Pouco depois, por volta das 10h40, o artista recebeu outra doação, desta vez uma camiseta, entregue pelo estudante de artes visuais e cobrador de ônibus Marcus Cristian: "Gostei muito da performance, mas não pensei que me chocaria tanto ao ver o artista pelado", explicou o visitante, que deu sua própria roupa ao performer; "Acho que o ser humano tem que propor atos de bondade", completou Cristian.

Às 11h45, um jovem que não quis se identificar deixou ao lado de Maurício Ianês uma sacola com uma torta de palmito, outra camiseta e um "amigo imaginário" feito de papel. O boneco representa um coletivo artístico do qual o jovem faz parte. A performance de Ianês estabelece algumas regras. Ao longo desse período, o artista não pôde se comunicar com ninguém e não aceitou doações de conhecidos ou de funcionários da Bienal. O artista também dormiu durante esse tempo no próprio prédio da exposição e tomou banho no vestiário do pavilhão. Como não é permitido aos visitantes entrarem na Bienal com alimentos, quem quisesse levar alguma comida para Ianês teria de passar pela chapelaria da exposição, onde a organização autorizava a sua entrada. Algumas regras eram fixas, outras mais maleáveis. Segundo informações no site já mencionado (nota 5), elas eram:

Não usar nunca a fala para se comunicar, com quem quer que fosse, mesmo fora dos horários de abertura da Bienal; ele acabou quebrando essa regra quando precisou falar com a produção sobre uma situação que poderia acontecer mas não aconteceu -uma pessoa ameaçou levar tudo o que ele tinha arrecadado no último dia. E outra vez para liberar com a equipe de segurança a saída de três meninos de rua que tinham pegado comida, dinheiro e outras coisas que tinham sido doadas;

- Não sair nunca do pavilhão;

- Ao receber algo de alguém, olhar a pessoa nos olhos e manter o olhar até que ela desista;

- Sempre que passar os olhos por alguém que esteja olhando para ele, parar e olhar nos olhos dessa pessoa até que ela desista;

- Não responder a olhares "mediados" por câmeras etc.;

- Não escrever memórias ou pensamentos em relação ao trabalho durante o processo;

Uma das "regras" da ação também era: Ele era nômade dentro da Bienal. No entanto, quanto mais doações ele recebesse, menos ele se movia. Ianês teve autorização dos curadores para se instalar onde quisesse, sem nenhuma restrição.

Ianês conta:

⁵ O registro de "A Bondade dos estranhos" como os depoimentos aqui citados, estão disponíveis no site <http://entretenimento.uol.com.br/arte/bienal/ultnot/2008/11/04/ult6000u11.jhtm>
Acessado em 23 de maio de 2011

na primeira semana, a cada dia estava em um lugar: no terceiro andar no primeiro dia, no segundo andar no segundo dia, no térreo no terceiro dia, no primeiro andar no quarto dia, e então fiquei lá por três dias, pois já tinha recebido muitas doações. Então me mudei novamente para o segundo andar e acabei ficando por lá até o final do trabalho, porque as doações foram muitas e, na verdade, não caberiam de modo confortável em outro lugar do prédio. Nos demais andares, eu acabaria invadindo o trabalho de outros artistas, então resolvi ficar no segundo andar mesmo, até o final. No momento dessa decisão, pensei que eu deveria conversar com os curadores, justamente porque estava me colocando por um período razoavelmente longo em um lugar que eles tinham imaginado vazio. No entanto, eu não podia falar e tinha recebido a autorização prévia. Acabei ficando.⁶



Foto 2 por: Serio Castro/AE⁷

⁶ Depoimento disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/3036,1.shl>

⁷ Disponível em <http://fotos.estadao.com.br/arte-lazer-mauricio-ianes-realiza-a-performance-a-bondade-de-estranhosgaleria3688360.htm>



Foto por: Daniel Possa⁸

O trabalho de Ianes se relacionou bem com o espaço por vários motivos. Um deles é o Vazio utilizado pela 28ª Bienal, ou seja, um andar inteiro sem nenhum objeto, sem nenhuma obra, isso fez com que as pessoas explorassem o espaço, coisa que não iria acontecer se a obra de Ianes não estivesse ali, e segundo porque era um trabalho com um certo grau de efemeridade, logo iria desaparecer, e deixar o espaço vazio novamente, mas cheio de memórias e impregnado de sensações para o público da bienal.

A 28ª bienal com a sala vazia se tornou um lugar de expressão de artistas, pois além de doações, Ianes também recebeu músicas tocadas, performances de dois grupos de artistas, ou seja, além de ele estar ali, mostrando o seu trabalho, outras pessoas sentiram-se a vontade para expressar suas idéias, anseios e com isso participar da obra/evento. Isso porque antes tinha sido muitas vezes proibida, mas pela presença de Ianes, a segurança da Bienal acabava autorizando que o público fizesse coisas sem nenhuma proibição.

Em entrevista ao jornal *A Tribuna*, em 24 de novembro de 2008, Ianes conta:

Ficar nu fazia parte do processo do trabalho, mas nunca foi a idéia central dele. A proposta era chegar à Bienal completamente desprovido de quaisquer bens e em silêncio absoluto, deixando ao cuidado do público a minha sobrevivência por meio de doações. Eu me transformaria num espelho das ansiedades, dos desejos e das necessidades do público. O trabalho também pretendia tecer uma rede de relações sociais mantidas sem o uso da linguagem, e isso também aconteceu. No final, as pessoas se apropriaram do espaço criado, tornando-o um lugar de encontros, conversas, onde eu ficava apenas de mediador silencioso. Por vezes, foi difícil ficar calado, mas me acostumo fácil ao silêncio⁹

Segundo Bourriard (2009), na arte relacional, as experiências e repertórios individuais estão a serviço da construção de significados coletivos, fazendo com que

⁸ Disponível em :<http://www.revistaquintal.com/revistaquintal/?tag=mauricio-ianes>

⁹ Disponível no site <http://redutocultural.blogspot.com/2010/04/entrevista-mauricio-ianes.html>

a participação do público seja um fator-chave na ativação ou efetivação de tais propostas. Valorizam-se as relações que os trabalhos estabelecem em seu processo de realização e de exibição, com o envolvimento de artistas e do público. No caso da performance de Ianes, o que houve com o público foi de um lado catártico, sendo ocasionado pela bondade em “doar” algo para o artista, mesmo que de uma forma secundária, e de outro lado o público, por estar dentro da Bienal, sentiu-se constrangido e dessa forma participou da performance. Mas no íntimo Ianes não quis chocar, quis apenas fazer com que o público visse um “aqui e agora” um ser humano, despido de qualquer diálogo, de qualquer informação para que se desse a relação com o público:

Tenho certa urgência pessoal em criar um compromisso com o público de “estar ali”, de “estar presente” diante de uma obra de arte, e nisso acho que a body art, na sua “imediatez”, torna-se importante para o trabalho, pois o público se confronta com o artista, o humano com o humano, sem mediação – a não ser pela mediação do contexto artístico e cultural em que as obras são apresentadas.¹⁰

Segundo Aranda (2010) a Estética Relacional produz alguns modelos de sociabilidade. Por isso, ao nos encontrarmos diante de uma obra relacional, devemos ressaltar algumas questões, segundo as reflexões de Nicolas Bourriaud: “Esta obra permite que eu entre em diálogo? Posso existir, e como, no espaço que ela define?” O autor salienta que o objetivo da Estética Relacional não é o convívio, mas o produto desse convívio, numa forma complexa que reúne estrutura formal, objetos postos à disposição do público e a imagem do mesmo, como reflexo do seu comportamento no coletivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da obra de Mauricio Ianes me permitiu discutir algumas questões da participação ou talvez da não participação do público na obra. Pode ser que Ianes não quisesse chocar com sua nudez, mas talvez quisesse se doar, ali presente, despido de qualquer informação, despido de qualquer signo além do próprio corpo. Como ele mesmo disse: “A proposta era chegar à Bienal completamente desprovido de quaisquer bens e em silêncio absoluto, deixando ao cuidado do público a minha sobrevivência por meio de doações¹¹”.

Então, nesse momento, Ianes deixou a sua sobrevivência nas mãos do público, correndo o risco até de perecer. Aqui se faz a participação do espectador, conforme o modo relacional que pude considerar com o aporte de Bourriaud.

¹⁰ Disponível no site: <http://www.28bienalsaopaulo.org.br/participante/mauricio-ianes>

¹¹ Disponível em <http://redutocultural.blogspot.com/2010/04/entrevista-mauricio-ianes.html>

Por estar numa Bienal, por se tratar de uma performance, talvez o espectador se sentisse meio acuado e penalizado com a situação dele. Se o objetivo de Ianes era testar a bondade de estranhos, conseguiu. Muitas doações foram feitas, e a partir dessas doações Ianes fez com que virassem parte de sua obra, montando uma instalação no chão do pavilhão da Bienal. Sua obra iniciou, teve seguimento e um fim, sempre com a participação do espectador. Enquanto Duchamp alterou a relação com o espaço da galeria e ampliou as possibilidades de utilização de elementos de composição com seus objetos do cotidiano, Ianes e seu público, no contexto da Arte Contemporânea deste milênio, produziram um interstício social por meio da troca de múltiplos objetos, alimentos e peças de vestuário. A relação espectador-obra não é de observação, mas de uma efetiva comunicação, coletiva e participativa, ou seja, sem o público, a obra de Ianes não poderia existir.

REFERÊNCIAS

- BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FREIRE, Cristina Freire. *Arte conceitual*. São Paulo: Jorge Zaverucha Editor, 2006.
- READ, Herbert. *História da Pintura Moderna*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Trad. Betina Bischof. Cosac & Naify, 2002.
- ARANDA, Filipa. Estética Relacional, o coração do Mundo. Artigo acessado no site <http://filiparanda.wordpress.com/2010/01/27/estetica-relacional/> em 23 de novembro de 2011
- COVIELLO, João. Estética Relacional, disponível no site <http://www.arteparanaense.art.br/1coluna/coluna%20joao%20coviello.html> acessado em 23 de novembro de 2011
- Entrevista Mauricio Ianes
<http://redutocultural.blogspot.com/2010/04/entrevista-mauricio-ianes.html>.
acessado em 23 de maio de 2011 às 23h54 min,
- Entrevista Mauricio Ianes
<http://www.28bienalsaopaulo.org.br/participante/mauricio-ianes>. Acessado em 23 de maio de 2011 às 20h18 min.
- MARTINS, GUSTAVO. Artista começa performance na Bienal e recebe camisetas e comida do público
<http://entretenimento.uol.com.br/arte/bienal/ultnot/2008/11/04//ult6000u11.jhtm>.
Acessado em 23 de maio de 2011 às 22h45 min

ABSTRACT

This article offers an appraisal of artist Mauricio Ianes’s performance art work “A Bondade de Estranhos” (The kindness of strangers) from the stance of Relational Aesthetics. The composition features clothes and objects brought by the audience during the 13 days when Ianes wandered naked in the 28th São Paulo Biannual Arts exhibit. The scope is valid due to the scarcity of studies about contemporary art, which Nicolas Bourriaud, (2009) has discussed by observing that the critics avoid, keep obscure and trivialize the practices of art that escape familiar patterns.

Keywords: Creative processes, performance, participation, audience

Recebido em 15 de dezembro de 2011; aprovado em 11 de janeiro de 2011.