



031

Sem título,
fotografia digital,
2019. Fonte:
Rogério Trindade.

Rogério Vanderlei de Lima Trindade
Professor Adjunto da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), no curso de Artes Visuais-Bacharelado e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAVI/CA/UFPel). Doutor em Educação - Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, 2017). Mestre em Arte - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2002), Especialista em Design de Superfície (UFSM, 1998), Bacharel em Desenho e Plástica (UFSM, 1995). Experiência em ensino na área de Artes, com ênfase em história da arte moderna e contemporânea e, poéticas do presente. Atua nos temas: discursos sobre arte do presente, arte e estética relacionais, diáspora africana, arte e ancestralidade afro-brasileiras. rogero1lim@gmail.com <https://orcid.org/0000-0002-3061-0032>

Estanciar discursividades poéticas: ensaios conviviais e suas leituras na arte do presente

Taking Time to Look at Poetic Discursivities: Convivial Essays and Readings on Today's Art

Resumo: O artigo investiga a dimensão relacional inscrita nos dispositivos de arte e seus atravessamentos discursivos, a partir da teoria estética de Nicolas Bourriaud – *Estética Relacional* – sobre os novos ensaios-cognitivos-coletivos. A questão central focaliza-se na apreensão de como os pressupostos da estética relacional distanciam da discursividade moderna outros discursos sobre a arte produzida pós-1960. Constatou-se para além da ambígua presença da dimensão relacional nas propostas analisadas, a existência de um descompasso temporal, conceitual e metodológico.

Palavras-chave: Estética Relacional; Discursos sobre Arte; Arte Relacional.

Abstract: *The article investigates the relational dimension inscribed in art devices [dispositifs] and their discursive crossing of knowledge [boundaries], based on Nicolas Bourriaud's aesthetic theory, relational aesthetics, and in relation to recent collective-cognitive essays. The central question focuses on understanding how the assumptions of relational aesthetics have distanced other art discourses produced after 1960 from modern discursivity. In addition to the ambiguous presence of a relational dimension in the proposals analyzed, a temporal, conceptual and methodological mismatch appears to exist.*

Keywords: *Relational Aesthetics, Discourses on Art, Relational Art.*

Este artigo investiga a dimensão relacional inscrita nos dispositivos de arte e seus possíveis atravessamentos discursivos; fundamenta-se a partir da teoria estética difundida pelo filósofo Nicolas Bourriaud – *Estética Relacional* – com sua abordagem sobre os novos ensaios-cognitivos-coletivos observados nas proposições artísticas e suas formas durante a década de 1990. A questão central focalizou-se na apreensão de como os pressupostos da estética relacional distanciam da discursividade moderna e, no intento de problematizar os discursos que legitimaram a arte moderna e outros discursos emergentes sobre a arte produzida após 1960, foram elencados como aporte teórico deste texto, as teorias propostas por Arthur Danto, Giorgio Agamben, Anne Cauquelin, Jacques Rancière, entre outros. Assim, após as análises realizadas acerca da escassa produção do tema na área, constatou-se para além da ambígua presença da dimensão relacional nas propostas analisadas durante a escrita deste material, a existência de um descompasso temporal, conceitual e metodológico entre algumas abordagens discursivas que ainda primam pela permanência da prática discursiva modernista com seus enunciados para uma aproximação da arte de hoje.

Paradoxos conviviais: distinções e aproximações entre relações humanas, sociabilidades e estados de troca na arte do presente

A estética relacional¹ é um conceito criado pelo filósofo francês Nicolas Bourriaud, na década de 1990. Sua ideia inicial surgiu da seleção e observação de um grupo de artistas que criavam, naquele momento, suas proposições artísticas baseadas nas relações de convivência, compreendidas como dispositivos² capazes de serem construídos sobre as ações humanas e cujas configurações se efetivavam em conjuntos de sociabilidades.

[1] Em seu livro homônimo, Bourriaud (2009, p. 151) apresenta um glossário onde o termo *Estética Relacional* refere a “teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem e criam. (Cf. Critério de coexistência)”.

[2] Por dispositivo, entendemos aquilo que na acepção agambeniana designa “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos e dos seres vivos.” Ao dividir todo o existente em duas grandes categorias, os vivos e os dispositivos, Agamben trata de revelar como o dispositivo atua naquilo que denomina processo de subjetivação: “Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre vivos e os dispositivos.” (AGAMBEN, 2009, p. 40-41).

É importante salientar que na proposta de Bourriaud e sua estética relacional, procura-se julgar os dispositivos artísticos a partir de conjuntos-coletivos-cognitivos, como vetores de outras experimentações formais que requerem a participação efetiva do espectador em modelos ou estados de sociabilidade. A estética relacional parte de uma abordagem sobre o estudo das formas artísticas eventuais percebidas por Bourriaud na arte convivial, cujos enunciados criaram hiatos na constituição dessas proposições e, em seu turno, apontaram tipologias díspares sem precedentes.

Essas experimentações sociais elegem o convívio humano e a estética do cotidiano recente como elementos valorativos para reafirmação das relações humanas num mundo globalizado e seduzido pela comunicação instantânea, apresentando-se, assim, como um outro percurso para o indivíduo de hoje ocupar o lugar na arte por ele mesmo produzida e vivenciada.

Bourriaud faz parte de uma geração que ganhou visibilidade pela diversificação de seu trabalho junto ao sistema das artes, atuando como filósofo, escritor, crítico, curador e professor. Preocupado em compreender a arte de seu tempo, ele observou uma lacuna existente nas poucas reflexões sobre as produções artísticas que venciam as barreiras territoriais dos espaços museológicos e cada vez mais se metamorfoseavam como a rua com os problemas da sociedade contemporânea, as quais desprezavam as linguagens usadas pelos artistas há séculos – por exemplo, os conflitos, as epidemias e fluxos de todas as ordens que se originam numa sociedade transfigurada pela incompatibilidade entre os acontecimentos e as novas experiências do ser humano em meio a crises econômicas, existenciais, perceptivas, indivíduo o qual, supostamente, pouco se reconheceria perante o processo global.

A década de 1990 foi marcada pelo início da popularização dos meios eletroeletrônicos que fascinavam uma parcela da população com acesso às redes de comunicação, apontando já naquele momento para um fenômeno de individualização, o qual se tornaria muito mais forte nas décadas subsequentes. De imediato, o fascínio pela busca da informação instantânea e a possibilidade de encurtar distâncias territoriais fez com que uma parcela considerável da população constituísse um fenômeno sociocultural emergente de retração convivial, aparentemente transformando os indivíduos em membros isolados e solitários, cujos percursos de proximidade com o outro estaria fadado única e exclusivamente ao contato virtual

Nesta esteira, Bourriaud (2009, p. 09) problematiza o juízo da arte produzida nos anos 1990 ao dizer que *os mal-entendidos* acontecidos naquele momento se davam por uma *falha de um discurso teórico*. Ele aponta, acerca disso, que os críticos de arte e os filósofos desconsideravam as propostas da arte vigente, uma vez que os critérios de juízo por eles utilizados transitavam sobre a década de 1960, com as experiências artísticas trazidas pela arte da performance e da arte conceitual.

Se as experimentações artísticas que emergiram naquela década já requeriam outras abordagens sobre seus conteúdos e suas formas – a construção de significados que rompessem as estruturas do campo da arte moderna e seus enunciados recorrentes, tais como a busca do novo e o rompimento com as tradições acadêmicas –, essas outras práticas dinamizaram as experimentações artísticas de maneira a proporem formas vivas e ocasionais de experiência estética, demandando, por sua vez, um tratamento diferenciado do até então convencional e estabelecido, no que se refere à prática discursiva sobre arte.

A estética relacional surge, portanto, como outra abordagem, propondo uma prática discursiva sobre arte no momento em que os indivíduos se tornam cada vez mais isolados do contato com seus pares. O discurso da tese proposta por Nicolas Bourriaud considera as ações coletivas como fator determinante para reconfigurar a reflexão sobre os produtos emergentes de arte, cujos enunciados centrar-se-iam no público com sua participação efetiva e na figura do artista como mediador de possibilidades de momentos de convívio – entre as pessoas que realizariam tais ações conjuntas, evidentemente.

Veamos alguns dos principais vetores de investigação da estética relacional proposta por Nicolas Bourriaud; são eles: a) fatores humanos de toda ordem; b) sociedade em processo constante de transformação; c) o indivíduo e suas histórias de vida e identidade; d) sua cultura e singularidades. A estética relacional se apresentaria, portanto, como outro percurso de pesquisa das relações humanas e da linguagem na contemporaneidade, o qual se dirigiria na contramão dos meios de comunicação de rede e das seduções virtuais próprias do momento presente.

Bourriaud indaga sobre quem é o sujeito de hoje e como ele está inserido num mundo globalizado, perguntando como esse abstrai o lugar onde vive e de que maneira produz sua arte? E, além do mais, o que motiva as subjetivações? Quais instrumentos os artistas do presente se utilizam para indicar um dispositivo em potência?

A leitura foucaultiana avança o conceito de discurso, o qual permite elucidar e compreender os elementos que compõem uma formação discursiva. Para o autor, tal como aparece em seu livro *A Arqueologia do saber*, o discurso refere

um conjunto de enunciados, na medida em que se apoia na mesma formação discursiva; ele não forma uma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e cujo aparecimento ou utilização poderíamos assinalar e explicar, se for o caso, na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. O discurso, assim entendido, não é uma forma ideal e intemporal que teria, além do mais, uma história; o problema não consiste em saber como e por que ele pôde emergir e tomar corpo num determinado ponto do tempo; é de parte a parte histórico – fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade, e não de seu surgimento abrupto em meio às cumplicidades do tempo. (FOUCAULT, 2008, p. 132).

Ao problematizar o termo *enunciado* de maneira deveras minuciosa Michel Foucault realiza uma contextualização a fim de dar sustentação à análise de circunstâncias temporais e de exemplificação pontual do mesmo. Para ele, o enunciado designaria uma

função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita). Não há razão para espanto por não ter podido encontrar para o enunciado critérios estruturais de unidade; é que ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza o domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço. (FOUCAULT, 2008, p. 98).

Fica claro, assim, o sentido do que é precisamente trazido ao centro da discussão sobre a arte do presente quando da indicação de Bourriaud de uma *falha no discurso teórico*. Pode-se afirmar, portanto, que a estética relacional procura justamente verificar

em que medida os discursos que se inscreveram a partir da arte moderna se adaptaram, englobaram ou distanciaram o público em relação ao que vem sendo produzido na arte hoje.

Se observarmos a noção de prática discursiva em Michel Foucault (2008), tomando-a como *descontinuidade formal*, constituída a partir de um *conjunto de condições de existência*, como premissa inicial para se propor um discurso, percebemos que as transformações ocorridas na sociedade global, sejam elas de ordem tecnológica, científica, filosófica, artística, influenciam significativamente as intenções condicionantes para que se criem outros modos de produzir, abordar, julgar, divulgar, viver e ensinar a arte emergente.

A prática discursiva modernista teve como mote conceitual a atualização dos temas na arte, o que validou a produção artística naquele momento e daquele momento. Ao analisarmos se os enunciados balizadores modernos produziram sentido enunciativo hoje ou se possuíam traços significativos e indispensáveis para se entender os dispositivos da arte vigente, cujo aspecto formal se embaralha com a vida cotidiana e com a produção de sociabilidades, tornou-se possível perceber que em ambos os períodos – o moderno e o contemporâneo –, essas questões acerca do cotidiano e dos discursos reverberaram sobre as propostas artísticas propriamente ditas.

Uma compreensão, entretanto, contrastante, acerca desse problema pode ser encontrada em Anne Cauquelin (2005, p.17) para quem a ideia de arte construída durante o período em que perdurou a arte moderna se constitui como um *obstáculo* para a aproximação com a arte do presente. Com efeito, a autora problematiza se a arte produzida na segunda metade do século XIX e princípio do século XX mantinha, de fato, a potencialidade de reconhecimento

do público e, se além do mais, estava em consonância com aquela sociedade que a gerou. Destarte, se focalizarmos nosso olhar agora sobre alguns dos primeiros artistas modernos franceses e suas tentativas de colocarem o cotidiano nas obras de arte, a resposta à indagação de Cauquelin será negativa.

Os artistas adeptos da escolha seletiva de momentos fugazes da cidade em movimento traduziram as singularidades do imediato e do seu aqui/agora. Esses mesmos artistas produziam, pois, testemunhos de uma crise na forma de representação de imagens que transitavam sob uma linha tênue entre realidade percebida e a imaginação – a qual entremeava a relação desses mesmos artistas inseridos em seu tempo com suas obras.

Os primeiros artistas modernos discutiram as transformações sociais e atualizaram os temas da arte, formando discursos que iam de encontro ao estabelecido academicismo – virtuosismo, originalidade e primazia técnica. O prestígio do novo como valor e as poéticas daquela modernidade formaram uma barreira contra uma arte idealizada, cercada de pretextos alegóricos, com suas regras do saber desenhar, do saber pintar e da representação mimética.

Nas obras de arte que se configuravam a partir de recortes da realidade transfigurada pela modernidade, os artistas modernos estabeleceram metáforas sobre as perturbações em torno dos tempos-lugares que os fascinavam e os desafiavam a propor uma aproximação imediata entre as representações insurgentes da arte e da cidade.

Ao observar a produção de arte desse momento – a segunda metade do século XIX, e os discursos que dela surgiram –, o descolamento da arte do estabelecido e do reconhecível forçou a instituição da arte a dilatar suas extensões conceituais para

outras questões que compunham essas obras, como é o caso das transformações sociais e da vida real, com seus agentes, sua tecnologia e seus meios de expressão.

Cauquelin, como já se mencionou, observa que os discursos modernos, com suas narrativas legitimadoras que balizavam a produção da arte, corroboram para um distanciamento sobre outros enunciados – a atualização dos temas da arte, o novo como valor e o romper com a tradição acadêmica – os quais surgiram com as experimentações nas artes visuais da atualidade, afirmando categoricamente que “é essa arte moderna que nos impede de ver a arte contemporânea tal como é”(CAUQUELIN, 2005, p. 19).

Ao se referir à arte moderna como um obstáculo, a autora reforça em suas afirmações que a linearidade discursiva moderna, ainda presente nos dias atuais, tende a inserir suas diretrizes de análise em outras tipologias de arte, cujos conceitos, materialidade e destino não se enquadram ou transitam dentro dos limites estabelecidos e reconhecíveis pelo discurso modernista.

A arte do presente não delimita fronteiras temporais e tampouco possui a ideia de negação do passado para instituir-se como outro sistema de experimentações poéticas ou conceituais; pelo contrário, ela visa estabelecer diálogos com o passado, com o presente, diálogos que a fortalecem e a destacam, como também permite indicar as possibilidades de tendências do devir artístico. A arte contemporânea, como sendo genuína orientação artística plural do tempo presente – inscrita pela sociedade como atividade humana capaz de criar e propor dispositivos que englobem as coisas de um mundo globalizado, intercultural e tecnológico –, transita entre as mais variadas linguagens e desafia o sistema estabelecido, as representações e a validação da própria arte; nela se inclui – e ao mesmo dela se distingue – a estética relacional

como juízo de valor que parte das relações humanas e que propõe a criação de conjuntos-cognitivos-coletivos que engendram outra forma de proximidade com os dispositivos que hoje se anunciam na arte; se associadas, implicam na observação de indícios que reverberam sobre as ações humanas e suas coletividades, num sistema distinto e eventual, cujos limites de formulação, enunciação e recepção condensam os relacionamentos humanos, os equipamentos culturais e a tecnologia – como outra marca da sociedade humana inscrita nas poéticas do presente.

Nas proposições artísticas vigentes, observa-se que um dos principais instrumentos de análise e projeção da arte é o discurso que requer uma atualização de conceitos. Via de regra, são esses novos discursos sobre os objetos artísticos que surgem, como é o caso da estética relacional, que anunciam uma grande mudança em relação ao que se convencionava chamar de arte. Sua principal diretriz é estabelecer juízo de análise sobre os dispositivos que se centralizam nas experimentações formais dinâmicas compostas por ações humanas coletivas.

Por ser experimental, a arte de agora possibilita dialogar com toda uma cadeia de signos que guardam em si potencialidades de geração de sentidos com o presente, sem regras de temporalidade, espacialidade ou origem, como elementos valorativos que, quando justapostos, aduzem à construção de significados atualizados.

Se a principal preocupação dos artistas modernos incidia sobre a atualização dos temas da arte, no momento atual, constata-se a tentativa de construir outros conceitos sobre arte a partir do apelo filosófico; nesta direção, há um deslocamento do objeto de arte que intermedeia a construção de sentido para o espectador, o qual se transforma em dispositivo e passa a ser o próprio “objeto” de arte na construção de um processo experimental

que movimenta as barreiras da forma e se constitui sobre as experiências humanas conjuntas de relações com o mundo.

O público vê-se não raro incapaz de distinguir o espaço real do espaço poetizado pelos artistas; além do mais, esse mesmo público não iniciado nas transformações procedimentais, causais e contextuais desta modalidade de arte contemporânea, acaba por se distanciar cada vez mais das poéticas de agora. Bourriaud diz que:

À anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas [...] inserem [...] e contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, ready-made e obra original. Já não lidam com uma matéria-prima. Para eles, não se trata de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem. Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação/fazer a partir do nada, esfumam-se nessa névoa nova da paisagem cultural. (BOURRIAUD, 2009, p. 8).

Os ensaios poéticos relacionais, por sua vez, transitam entre o espaço coloquial e a possibilidade de redefinição dos sentidos acerca de experiências coletivas que embaralham os signos referentes, construindo, em consequência, novas barreiras – tanto da ordem dos conceitos, quanto da ordem formal –, além de inscrever a ação performativa relacional³ eventual, pois exatamente no momento em que os espectadores realizam trocas de experiências entre si e experimentam consensos e confrontos; e o momento dessa convivência torna os corpos ativos, tencionando potencialidades de ações individuais e coletivas que visam ressignificar o aparato de percepção dos espectadores-participantes, numa comunidade momentânea eventual, cuja presença para si mesma é condição de vivenciar, realizar, completar, executar ou efetivar.

[3] A ação performativa relacional, neste trabalho, refere-se aos encontros coletivos propostos pelos artistas que têm em sua atividade artística a prática de possibilitar eventos sobre arte, onde o espectador é o principal agente de todo o fazer artístico.

É sobre esta partilha do artista com o espectador que a ação performativa vigente se atualiza e a condição relacional se presentifica entre os participantes do evento. Vale assinalar que de forma alguma a figura do artista é compreendida como protagonista do ato performático relacional. Essas novas ações performativas coletivas geram transformações sociais na figura do sujeito do presente, constituindo outro fluxo de potencialidades e experimentações formais emergentes, as quais seriam decorrentes de uma diversidade de grupos humanos – ora tomados como vetores de uma nova inscrição sobre os signos existentes no reencontro com o real.

Sob o viés da estética e da arte relacional, os repertórios artísticos que se utilizam de comunidades efêmeras e ocasionais e que constroem ações coletivas vinculadas ao cotidiano, atualizam as tipologias da arte num processo de retroalimentação constante e, recolocando-as junto ao sistema das artes como reflexo da projeção simbólica do momento atual; tais ações atuam como um vetor que substitui a representação pela constituição do sensível e de significações de coletividades vivas, ocasionais e dinâmicas. As tipologias apresentadas por Bourriaud (2009, p. 40-56) constituem-se, por conseguinte, em cinco grandes categorias: *as conexões e pontos de encontro; convívio e encontros casuais; colaborações e contratos; relações profissionais: clientelas e como ocupar uma galeria*. Para cada uma destas categorias artísticas o autor relacionou artistas de diferentes momentos da arte, exemplificando com suas produções e apontando como a estética relacional as identificou; para depois então, analisá-las como constituidoras de experimentos de práticas sociais.

A arte convivial e a estética relacional de Bourriaud possui ascendência em dois artistas brasileiros, cujos dispositivos

[4] Parangolé consiste em uma gíria carioca que significa conversa afiada, palavreado, assunto, baile de ínfima classe. (FAVARETTO, 2000, p. 118).

[5] "Happening: O termo happening é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro sui generis, sem texto nem representação. [...] O happening ocorre em tempo real, como o teatro e a ópera, mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. Do mesmo modo, os "atores" não são profissionais, mas pessoas comuns. O happening é gerado na ação e, como tal, não pode ser reproduzido. Seu modelo primeiro são as rotinas e, com isso, ele borra deliberadamente as fronteiras entre arte e vida". Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>> Acesso em 20 out. 2018.

relacionais circularam pela Europa e Estados Unidos, ao menos trinta anos antes dos escritos bourriaudianos.

Contrário ao padrão artístico burguês, Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980), foi um artista brasileiro com uma ampla e diversificada produção de obras conceituais, experimentais, relacionais e interativas que visavam uma efetiva participação do público.

No corolário de suas propostas artísticas inovadoras, estava presente uma hibridação de constituições teóricas entremeadas por poemas e textos que rompiam o plano da bidimensionalidade e se instalavam no espaço ambiental coletivizado. Os Parangolés⁴, obra de Oiticica, de 1964, consistem por certo em uma espécie de manifestação político-artístico-coletiva, uma poética engajada, gestual, efêmera e eventual – um *happening*⁵.

Nessa obra de Oiticica, os participantes portam capas, bandeiras e/ou estandartes, notadamente confeccionados com frações de tecidos em cores vibrantes, que podem trazer inscrições, palavras e/ou imagens, vistas como emblemas-protesto que se revelam conforme a movimentação do interveniente. Favaretto pontua que esses "panejamentos" corpóreo-ambientais constituem "dispositivos que desencadeiam experiências exemplares, com o objetivo de 'violar' o 'estar' dos participantes 'como indivíduos no mundo', transformando-lhes os comportamentos em coletivos"(FAVARETTO, 2000, p. 107).

Com engajamento social-coletivo, os Parangolés, de Oiticica, inscreveram-se na arte brasileira como um símbolo da incorporação e explicitação artística que visava traçar vínculos de sua experiência no Morro da Mangueira – RJ e do inconformismo social, que tomava a frente de sua obra como um baluarte contra a exclusão social a partir de suas vivências com a comunidade.

Figura 1. Hélio Oiticica, *Parangolé, P 15, Capa 1, Incorporo a revolta*, 1964. Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-capa-11-incorporo-a-revolta>> Acesso em 18 out. 2018.

Os Parangolés transitam sobre referenciais da arquitetura peculiar do Morro da Mangueira, dos protestos populares como gritos de revolta contra a exclusão social e, sobretudo, reafirmam uma atividade relacional-coletiva brasileira que desponta importante posicionamento social, político e estético dos artistas brasileiros dos anos de 1960. (Figura 1).



Ao retornar ao Brasil, na segunda metade dos anos de 1970, Lygia Clark deu continuidade aos trabalhos sensoriais que havia começado na França; tais dispositivos foram denominados objetos relacionais. De caráter coletivo e participativo, esses objetos sensorio-corporais investigavam a percepção sinestésica do participante quando estimulados por alguns materiais que despertavam os cinco sentidos humanos.

Rolnik (2005) assim descreve os objetos relacionais no catálogo da exposição *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Nós somos o molde. A você cabe o sopro*, a qual se realizou no Musée des Beaux-Arts de Nantes, na França, em 2005, e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2006:

Objeto relacional é a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self, trabalho praticado entre 1976 a 1988 no qual culminam suas investigações que envolvem o receptor, convocando sua experiência corporal, como condição de realização da própria obra. [...] Alguns objetos relacionais recebem uma denominação específica: é o caso do Grande colchão, almofadão de plástico transparente, preenchido com bolinhas de isopor e coberto por um lençol solto, sobre o qual o cliente permanecia deitado durante toda a sessão. [...] alguns objetos relacionais eram criados ou trazidos pelos próprios clientes e, geralmente, a artista incorporava ao dispositivo. [...] Podemos agrupar os objetos relacionais em várias séries. Uma primeira composta de saquinhos plásticos, oriundos igualmente de supermercados [...]. Eles podem conter ar, água, areia, conchinhas ou sementinhas. [...] Uma segunda série de objetos muito utilizada na Estruturação do Self composta por almofadinhas de tecido de algodão de cor neutra ou de voile de náilon. [...] Outra série ainda é justamente composta de materiais ou objetos dos quais Lygia Clark extraía os mais estranhos ruídos [...] cabaça na qual ela soprava, assobio de barro, conchas pequenas que ela chacoalhava numa peneira, conchas grandes, com as quais cobria os ouvidos do cliente. [...] Plantas constituem igualmente uma série de objetos usados na Estruturação do Self: folhas, flores secas, sementes e caule. [...] Uma última série, enfim, é composta de objetos ou materiais de texturas singulares: bombril, palha de aço grossa e fina, luvas de diferentes texturas, bucha natural, punhado de estopa, rabinhos de coelho e outros tantos. (ROLNIK, 2005, p. 15).

Os objetos relacionais de Clark visavam não apenas práticas terapêuticas individuais e coletivas; na verdade, eles buscavam propor uma relação corpórea na arte brasileira e a participação efetiva do espectador na constituição dos dispositivos de arte, como valor perceptivo que redescobria suas sensações, como um corpo natural que era estimulado a desenvolver sociabilidades eventuais. (Figura 02).

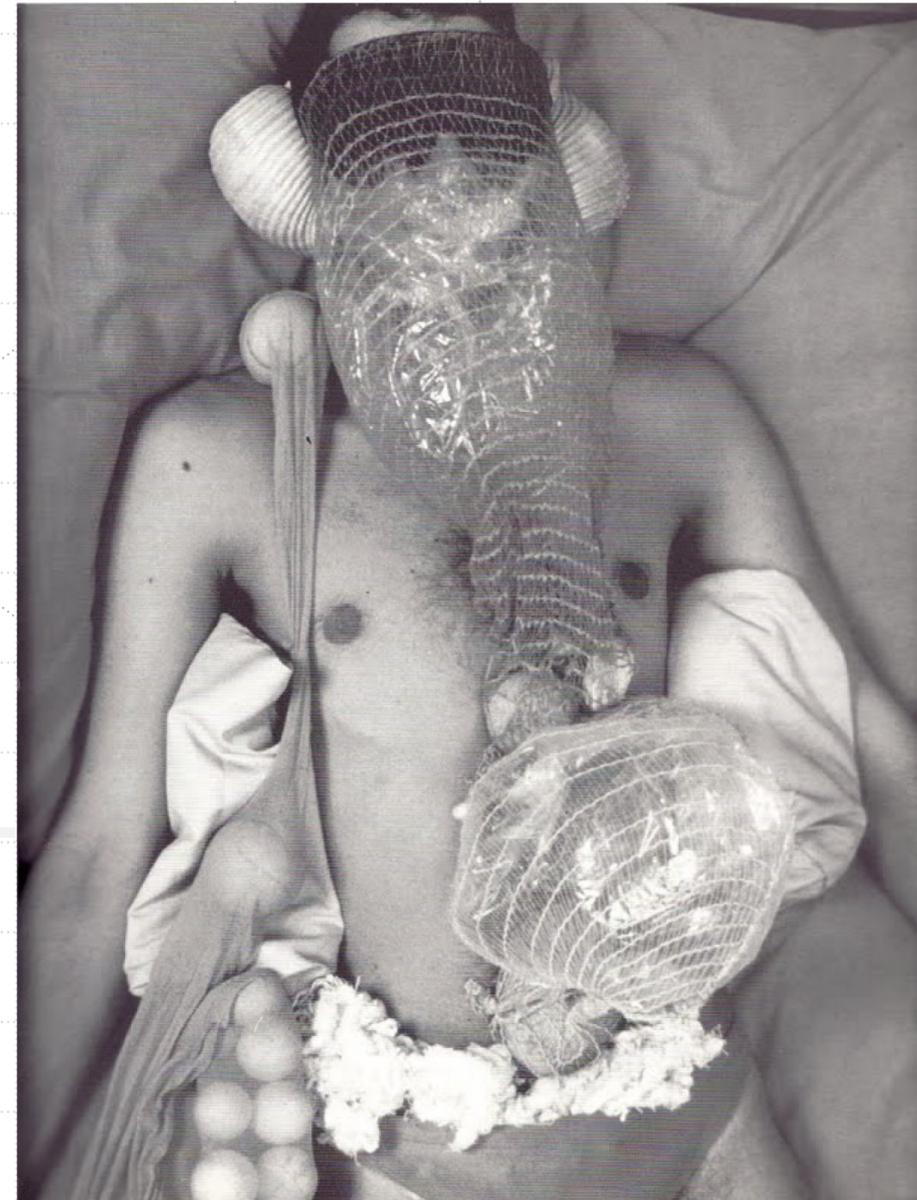


Figura 2. Lygia Clark. *Estruturação do Self*. Objeto Relacional, 1976. Fonte: *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Nós somos o molde. A você cabe o sopro*. Catálogo de exposição realizada no Musée des Beaux-Arts de Nantes, França, 2005 e na Pinacoteca do estado de São Paulo, em 2006. Catálogo de exposição realizada no Musée des Beaux-Arts de Nantes, França, 2005 e na Pinacoteca do estado de São Paulo, 2006.

Na atualidade, Ana Teixeira visa rescindir o fluxo desenfreado das massas populacionais em espaços públicos como motivação relacional de suas poéticas artísticas. Em suas ações performáticas – escambos-poéticos – a artista busca estabelecer vínculos de proximidade com uma população que transita em locais de grande movimentação, ao propor encontros eventuais e aproximações com pessoas desconhecidas em espaços públicos.

Transpor o espaço privado, íntimo e subjetivo para as vias públicas e escutar histórias de afeto enquanto tece uma manta de tricô, na cor vermelho, é uma das performances da artista Ana Teixeira, realizada em diversos países durante os anos de 2005 a 2012. O ato da escuta de narrativas de amor, de pessoas anônimas estabelece uma relação de proximidade entre o eu e o outro, mediado por trocas de confidências ocasionais de pessoas inominadas (Figura 3).



Figura 3. Ana Teixeira, *Escuto histórias de amor*, 2005/2012, performance, diversos países. Fonte: Ciclo Inter-Agir - Dia 2 - Intervenção Urbana Ana Teixeira, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OoYGiVvA-CM>>, print de vídeo, acesso em 21 out. 2018.

Compartilhar com o outro é a possibilidade de escutar, de deixar o outro subjetivar-se numa prática relacional, interativa e pública. Sem distinção sobre a autonomia e a contextualização do dispositivo de arte, a performance relacional de Teixeira plasma experiências múltiplas da arte e da experiência com a arte. Nesta direção de desenvolvimento de um trabalho relacional – seja pela ação do artista ou do público participante –, Teixeira interrompe um fluxo de agitação, anonimato e individualização na medida em que sua poética torna-se condicionante para estreitar laços de proximidade com pessoas que estão sempre em deslocamento e na maior parte do seu tempo desviam ou repudiam o contato com o seu próximo. Como consabido, a busca pela autonomia conceitual das obras de arte, ao arrancá-las de seus sítios de origem, gerou entre os artistas modernos e contemporâneos um conflito relacionado ao processo criativo, na sua formulação poética, nas extensões de entendimento e no juízo estético; com concepções distintas sobre arte, formando paradigmas associados à simbologia⁶, à religião⁷ e, conseqüentemente, à representatividade contextual⁸. Ao destacar as obras de arte de seu estado e função inicial, como sendo atividade outrora vinculada às práticas votivas, mágicas ou religiosas –circunscritas ao estatuto do fazer, do manuseio de materiais e do conhecimento técnico específico, condição essa que dava acesso a outras formas de habitar o mundo, como por exemplo, a simbologia expressa nas iluminuras medievais, executada por monges especialistas no conhecimento iconográfico –, passando-se a inseri-las numa dimensão filosófica, fez com que seus enunciados, antes reconhecíveis pela ordem do conhecimento de um labor artístico, recebessem uma outra designação que vislumbra a constituição textual, discursiva e de conceitos de epistemologia filosófica.

[6] O termo *simbologia* está associado, neste caso, à ideia de signo como algo que se refere ao objeto denotado em virtude de uma associação de ideias produzidas por uma convenção. O signo é arbitrário e reconhecido por um dado grupo social que o criou e o decodifica.

[7] Para Agamben (2009, p.45), a *religião* designa “aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas do uso comum e as transfere a uma esfera separada”. Não só há religião sem separação, mas toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso”.

[8] Nesta direção, a representatividade contextual, na produção de arte de hoje, constitui, para Bourriaud (2009, p. 15), “não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais”.

Agamben diz que esse paradigma filosófico – pode-se mencionar a arte conceitual dos anos de 1960, que tem como enunciado principal desconsiderar o objeto e ater-se a outras formas de concebê-lo, como é o caso de primar pela elaboração de conceitos, textos ou operações mentais, muito próximas de uma ordem tautológica –, como premissa conceitual na concepção da arte, mudou radicalmente a forma de como os artistas concebiam a própria criação, voltando suas intenções poéticas para a episteme filosófica. Sendo assim, ao abrirem mão da subjetividade, os artistas estariam como que fadados a perder “a unidade originária da obra de arte, fragmentada agora em uma subjetividade artística sem conteúdo, por um lado, e no juízo estético desinteressado, por outro.” (AGAMBEN, 2012, p. 10).

Os conteúdos que reverberam na criação artística se mantêm os mesmos, com suas devidas atualizações, como por exemplo, temas associados à sexualidade, a identidade e críticas sociais de toda ordem. O repertório temático explorado pela arte circunscreve-se em torno da atividade humana. Além do mais, pode-se dizer que as reflexões dos artistas sobre o ser, a natureza e suas transformações se refletem diretamente na cultura simbólica e material de diferentes tempos, operando como testemunhas da relação do homem com sua história de vida. Em sua tese de doutorado, Ledur (2013, p. 110) afirma que

O território conceitual da arte contemporânea é um território em construção, que está se configurando pela especificidade e singularidade dos trabalhos dos artistas. As reflexões dos filósofos, críticos, historiadores e curadores de arte, que vêm se autorizando a pensar essas produções, são também portas de acesso para compreender as transformações na arte. Observa-se, na atualidade, que há um pensamento em torno da arte viabilizado pelas obras de arte, pensamento esse que resulta da atitude dos artistas, dos experimentos e produções de todo tipo presentes nas atividades contemporâneas.

A arte contemporânea, como sendo genuína orientação artística plural do tempo presente – inscrita pela sociedade como atividade humana capaz de criar e propor dispositivos que englobam as coisas de um mundo globalizado, intercultural e tecnológico –, transita entre as mais variadas linguagens e desafia o sistema estabelecido, as representações e a validação da própria arte; nela se inclui – e ao mesmo dela se distingue –, a estética relacional como juízo de valor que parte das relações humanas e que propõe a criação de conjuntos-cognitivos-coletivos que engendram outra forma de proximidade com os dispositivos que hoje se anunciam na arte; se associadas, implicam na observação de indícios que reverberam sobre as ações humanas e suas coletividades, num sistema distinto e eventual, cujos limites de formulação, enunciação e recepção condensam os relacionamentos humanos, os equipamentos culturais e a tecnologia como outra marca da sociedade humana inscrita nas poéticas do presente.

Vale lembrar, a esse respeito, que também Agamben (2009) entrelaça as proposições de arte de agora com a produção direcionada de consumo, da qual a moda faz parte, pontuando que para ser contemporâneo é essencial que se mantenha uma relação de pertencimento e distância ao mesmo tempo com o viver-presente.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação a outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-la segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por este fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas de agora. (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Valença (2015, p. 25), por sua vez, pontua sobre o contemporâneo, aproximando-se das ideias de Agamben, de que

a contemporaneidade é uma relação entre o sujeito e o tempo que se configura de uma forma muito específica. O autor [Agamben] considera que a consciência de contemporaneidade é o que a define. É contemporâneo o homem que, vivendo numa determinada época, possui uma visão temporal que a transcende e ao mesmo tempo a contém. É contemporâneo o homem que tem uma noção aquebrantada, divisa, da sua época e das demais, o homem que percebe que vive cercado por toda uma teia de relações e meios de vida que fazem com que seu tempo difere dos anteriores.

Tais considerações nos lançam de volta à discussão sobre o sentido da estética. Em sintonia com essas afirmações, podemos então encontrar Jacques Rancière (2005), para quem a noção de estética é compreendida como juízo de valor capaz de criar, propor e divulgar discursos que conferem o estatuto de arte a um objeto e que, ao mesmo tempo, estabelece adjacências com modos de ser sensível; compreende-se também como o discurso que pertence ao seu tempo. Seja como for, pode-se afirmar que qualquer proximidade com essa inserção entre pertencimento, dispositivos de arte e juízo estético constrói relações estéticas, visto que produzem sentidos, não se restringindo unicamente a uma teoria que trata de investigar as relações perceptivas do que é belo e de como esse conceito pode ser analisado e aplicado na arte, em diferentes momentos, contextos e eventos.

A ideia de *estética* de Rancière reforça, pois, a condição do sujeito de estar sensível às coisas do mundo e, também, da arte; tal concepção parte do entendimento das manifestações do homem como sendo suscetíveis à dinâmica da construção

do conhecimento, o qual é passível de ser reformulado a todo o momento pelo encontro do sujeito com as coisas do mundo, com o outro e com as interpretações desses feitas.

Ao cotejarmos o termo *estética* como o significado do termo descrito por Nicolas Bourriaud – tomada como “uma noção que diferencia a humanidade das outras espécies animais. [...] [e que ao] enterrar seus mortos, rir, se suicidar [tornar-se-iam] apenas corolários de uma instituição fundamental, a vida como forma estética, ritualizada, concretizada como forma” (BOURRIAUD, 2009, p. 149) –, pode-se dizer que tanto o pensamento de Rancière quanto o de teórico da estética relacional indicam uma aproximação entre o sujeito e suas relações de pertencimento e interpretação sobre o mundo que o constroem e, de igual modo, sobre os possíveis discursos gerados a partir do encontro desse mesmo indivíduo com as manifestações de arte criadas e propostas sob a orientação de novos enunciados.

Dessa maneira, podemos verificar que tanto a *estética* na acepção de Rancière, como a *estética relacional* de Bourriaud, partem igualmente de uma sensibilidade que se movimenta numa sucessão de situações que se interpenetram e se reorganizam interdisciplinarmente, cujos signos possuem representatividades distintas e coletivas na recomposição de espaços de compartilhamento sensíveis.

Considerações Finais

Na atualidade, os princípios estéticos sensíveis possuem outro vetor sobre essas regras dos juízos de valor, estabelecendo-se como um novo paradigma estético, cujo enunciado basilar abrange a possibilidade ao apelo discursivo como premissa para a constituição poética.

A escrita destes textos visuais, aliada à prática discursiva do artista, a partir dos encontros e das trocas de experiências de vida, representam a possibilidade discursiva e relacional criada pelo homem de diferentes tempos da história para se inscrever e refletir sobre seus mundos.

Embora os discursos artísticos criados a partir da observação da sociedade possam causar desconfortos e distanciamento para esta mesma sociedade, é importante mencionar que o descompasso existente entre o artista-criador, o signo em potência e o espectador, plasmando-se como paradoxo momentâneo das inquietações geradas pelos “objetos” da arte em diferentes contextos, instâncias e possibilidades de trocas entre os indivíduos.

Os dispositivos artísticos relacionais abrem hoje zonas implícitas da percepção humana as quais estariam adormecidas no quadro de (re)criação e recepção da arte, com seus diálogos poetizados sobre uma sociedade em trânsito que não se reconhece num mundo globalizado, que não outorga viver conjuntamente ou criar reciprocidades, aproximações e enfrentamentos.

Dialogar com as fronteiras da arte vigente e da vida é uma forma de criar mosaicos vivos de experiências, para reinventar as relações entre os sujeitos e propor redes de estreitamento – e ao mesmo tempo de amplificação –, sobre o real, por meio de seu universo particular, inserindo-as em elos de coletividades entre essas e o mundo, numa condição de vida reinventada que descarta o individualismo e o isolamento contemporâneos.

Esse intercâmbio de desejos coletivos efêmeros gera um movimento que instala pontes entre arte e a vida, estruturas entendidas como condição vital para a formulação de novos discursos que visam relacionar-se com a arte do presente.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **O homem sem conteúdo.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____. **A comunidade que vem.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. Arqueologia da obra de arte. **Princípios** – Revista de filosofia. v.20, n. 34. 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional.** São Paulo: Martins, 2009.

_____. **Pós-Produção:** como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Formas de vida:** a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Radicante.** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Postproduction.** Paris: Les presses Du réel, 2003.

_____. **Formes de vie:** l'art moderne et l'invention de soi. Paris: Éditions De Noël, 1999.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

_____. **Teorias da arte.** São Paulo: Martins, 2005.

_____. **No ângulo dos mundos possíveis.** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum:** uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. **El abuso de la belleza.** Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____. **Após o fim da arte:** a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Ed, 2006.

_____. **O descredenciamento filosófico da arte.** Belo Horizonte: Autentica Editora, 2014.

FAVARETTO, Celso F. Arte contemporânea e educação. **Revista Iberoamericana de Educación**. n.º 53 (2010), pp. 225-235 (issn: 1022-6508), 2010.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LEDUR, Rejane Reckziegel. **Arte contemporânea e produção de sentidos no ensino da arte**: a experiência estética com alunos na Bienal do Mercosul sob o olhar da semiótica discursiva. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre, 2013. 231 f.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental; Ed.34, 2005.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **Le maître ignorant**: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle. Paris: Fayard, 1987.

_____. **Les grands entretiens d'artpress**: Jacques Rancière. Paris: ArtPress, 2014.

_____. **Le spectateur émancipé**. Paris: La Fabrique éditions, 2008.

ROLNIK, Suely. **Lygia Clark**: da obra ao acontecimento. Nós somos o molde. A você cabe o sopro. Catálogo de exposição realizada no Musée des Beaux-Arts de Nantes, França, 2005 e na Pinacoteca do estado de São Paulo em 2006.

VALENÇA, Kelly Bianca Clifford. **Ensino de arte visual contemporânea**: desafios e implicações no contexto escolar. Tese de Doutorado - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação (FE), Programa de Pós-Graduação em Educação. Goiânia, 2015. 157 f.