

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

DOUGLAS COLOMBELLI PARRA SANCHES

**ESTÉTICA RELACIONAL E O PROJETO MODERNO: PARÂMETROS PARA UMA
PERSPECTIVA AMPLIADA**

Campo Grande-MS
Agosto, 2010

DOUGLAS COLOMBELLI PARRA SANCHES

**ESTÉTICA RELACIONAL E O PROJETO MODERNO: PARÂMETROS PARA UMA
PERSPECTIVA AMPLIADA**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Profª Drª Maria Adélia Menegazzo.

Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados

Campo Grande-MS
Agosto, 2010

DOUGLAS COLOMBELLI PARRA SANCHES

**ESTÉTICA RELACIONAL E O PROJETO MODERNO: PARÂMETROS PARA UMA
PERSPECTIVA AMPLIADA**

APROVADO POR:

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO, DOUTORA (UFMS)
(ORIENTADORA)

NEURIVALDO CAMPOS PEDROSO JÚNIOR, DOUTOR (UFGD)
(EXAMINADOR EXTERNO)

ELUIZA BORTOLOTTO GHIZZI, DOUTORA (UFMS)
(EXAMINADORA INTERNA)

Campo Grande, MS, 4 de agosto de 2010.

Dedico este trabalho às mulheres que sempre me suportaram (em todos os sentidos):

Faustina Maria Martinelli Colombelli

Silvana Diehl Colombelli Parra Sanches

Desirée Paschoal de Melo

Vocês estão sempre procurando emoções já experimentadas, do mesmo modo que gostam de receber da lavanderia um par de calças velhas, que parecem novas para quem não as olhar com atenção. Artistas são tintureiros, não se deixem enganar por eles. As verdadeiras obras de arte moderna não são feitas por artistas, mas por homens simplesmente.

Francis Picabia, 1917

O interesse agora não está mais na obra de arte com suas qualidades de expressão, de conteúdo, etc., mas na contestação do sistema cultural. O que conta não é mais a arte, é a atitude do artista.

Julio Le Parc, 1968

Tento me distanciar da patológica relação com a obra de arte (como algo que apenas os artistas podem produzir). Prefiro imaginar obras que podem ser feitas por qualquer um a qualquer hora.

Cildo Meireles, 2000

RESUMO

A estética relacional é um conceito relativamente recente na história da arte. Desenvolvida pelo crítico de arte francês Nicolas Bourriaud, apresenta-se como uma teoria que constata como obras de arte contemporâneas se utilizam da esfera das relações entre os indivíduos como campo da ação artística. Bourriaud traça sua teoria a partir de uma sociedade dos figurantes: uma sociedade onde os indivíduos não almejam mais ser espectadores, e sim, coadjuvantes do espetáculo. Para Bourriaud, esta figuração possibilita uma acessibilidade controlada à informação e às relações entre si e, neste caso, a obra que opera sob a estética relacional preza em criar encontros fortuitos, caminhos alternativos de se relacionar, através da colaboração e participacionismo das obras atuais. Neste sentido, essas obras são ações modestas que passariam indiferentes no cotidiano, caso não fossem legitimadas pelo sistema institucional artístico. A estética relacional apresenta constatações sobre um novo modelo de artista, devido a isso ela se inclui em um projeto moderno inacabado, juntamente com o modernismo e vanguardas do século XX. O projeto moderno é a busca e o ensejo de instituir novos modelos de arte e artistas para substituir um modelo que foi criado na sociedade burguesa do século XVIII e que não era mais coerente na sociedade pós Revolução Industrial. O modernismo se apresenta enquanto um momento de abertura das práticas artísticas e as vanguardas se posicionam contra tudo o que se estabeleça como tradição. A estética relacional não se postula diretamente como vanguarda, porém, descende de práticas conceitualistas que surgiram da arte conceitual. A estética conceitual ainda traz consigo o coeficiente da arte, conceito dadaísta criado por Duchamp que propõe que o sentido da obra é estabelecido na relação entre o autor e público, sendo mediada pela obra. A obra *Proyecto Areguá Mutaciones*, do artista Marcos Benitez, por exemplo, apresenta características do dadaísmo, da arte conceitual e da estética relacional simultaneamente. Desenvolvido junto com as comunidades artesãs de Areguá, Paraguai, é um projeto artístico no qual o artista opera o coeficiente da arte duchampiano–dadaísta, se apresenta como um projeto com sua realização documentada como uma obra conceitual, e aposta na sua construção através das relações entre os indivíduos, ao gosto da estética relacional. Desta forma, o trabalho sugere que a estética relacional também pode ser aplicada em esferas maiores, sem necessariamente subjugar características coerentes com outros momentos do projeto moderno.

Palavras-chave: estética relacional; arte contemporânea; Marcos Benitez

ABSTRACT

Relational aesthetics one is a relatively recent concept in the history of the art. Developed for the french critic of art Nicolas Bourriaud, it is presented as a theory that it evidences as works of art contemporaries if they use of the sphere of the relations between the individuals as field of the artistic action. Bourriaud traces its theory from a society of the figurantes: a society where the individuals do not long for more being spectators, and yes, coadjuvantes of the spectacle. For Bourriaud, this figuração makes possible a controlled accessibility to the information and relations between itself e, in this in case that, the workmanship that operates under aesthetic the relationary preza in creating fortuitous meeting, alternative ways of if relating, through the contribution and participacionismo of the current workmanships. In this direction, these workmanships are modest actions that would pass indifferent in the daily one, in case that they were not legitimated for the artistic institucional system. Aesthetic the relationary one presents constatações on a new model of artist, whom had to this it is included in an unfinished modern project, together with the modernismo and vanguards of century XX. The modern project is the search I try and it to institute new models of art and artists to substitute a model that was created in the bourgeois society of century XVIII and that it was not more coherent in the society after Industrial Revolution. The modernismo if presents while a moment of opening of practical artistic and the vanguards if locates against everything what if it establishes as tradition. Relational aesthetics one if does not claim directly as vanguard, however, descends of practical conceitualistas that had appeared of the conceptual art. Aesthetic the conceptual one still brings obtains the coefficient of the art, concept dadaísta created by Duchamp that considers that the direction of the workmanship is established in the relation between the author and public, being mediated for the workmanship. The workmanship Proyecto Areguá Mutaciones, of the artist Marcos Benitez, for example, presents characteristics of dadaísmo, the aesthetic conceptual art and the relationary one simultaneously. Developed together with the communities art of Areguá, Paraguay, is an artistic project in which the artist operates the coefficient of the art duchampiano-dadaísta, if presents as a project with its registered accomplishment as a conceptual workmanship, and bets in its construction through the relations between the individuals, to the aesthetic taste of the relationary one. In such a way, the work suggests that aesthetic the relationary one also can be applied in bigger spheres, without necessarily overwhelming coherent characteristics with other moments of the modern project.

Key-words: aesthetic relationary; art contemporary; Marcos Benitez

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: BENITES, Marcos. Proyecto Areguá – Mutaciones . Cabeças modeladas em cerâmica e policromadas a frio. Assunção, Paraguai, 2005.....	13
Figura 2: BENITES, Marcos. Proyecto Areguá – Mutaciones . Cabeça modelada em cerâmica e policromada a frio. Assunção, Paraguai, 2005.....	13
Figura 3: HILL, Christine. Volksboutique Franchise . Arte relacional. Kassel, Alemanha, 1997.	33
Figura 4: HILL, Christine. Volksboutique . Arte relacional. 52º Bienal de Veneza, Itália, 2007.....	35
Figura 05: GONZALEZ-TORRES, Felix. Sem Título (série Placebo). 1991	37
Figura 06: GONZALEZ-TORRES, Felix. Sem Título - Para Un Hombre Em Uniforme . Coleção Marieluise Hessel. Nova York, EUA, 1991.	38
Figura 07: ALA PLASTICA. Construção de módulos de emergência para enchenetes . Buenos Aires, Argentina, 1998.	40
Figura 08: ALA PLASTICA. Construção de módulos de emergência para enchenetes . Buenos Aires, Argentina, 1998.	41
Figura 09: DUCHAMP, Marcel. A fonte (1916, 1976). <i>Ready-made</i> . (peça original perdida, replicada em 1976 em uma série numerada.)	60
Figura 10: RAY, Man. Presente . <i>Ready-made</i> . Coleção Morton G. Neumann.....	62
Recomendação de Marcel Duchamp: “Use um Rembrandt como tábua de passar roupa.” 1921.....	62
Figura 11: MALEVICH, Kasimir. Quadrado Preto Suprematista . Óleo sobre tela. Moscou, 1915.....	70
Figura 12: Autor Anônimo. Artesanato de Areguá . Paraguai, 2008.	80
Figura 13: BENITES, Marcos. Proyecto Areguá – Mutaciones . Cabeças modeladas em cerâmica e policromadas a frio. Assunção, Paraguai, 2005.....	83
Figura 14: BENITES, Marcos. Proyecto Areguá – Mutaciones . Cabeças modeladas em cerâmica e policromadas a frio. Assunção, Paraguai, 2005.....	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	
A ESTÉTICA RELACIONAL	15
1.1 UMA ARTE PARA A SOCIEDADE DOS FIGURANTES	16
1.2 ESTÉTICA RELACIONAL E ATIVISMO	27
1.3 EXEMPLOS DA ESTÉTICA RELACIONAL	31
1.3.1 <i>Volksboutique Franchise</i>	32
1.3.2 <i>Candy Works</i>	35
1.3.3 <i>Proyecto AA</i>	39
CAPÍTULO 2	
O PROJETO MODERNO: DADAÍSMO, ARTE CONCEITUAL E ESTÉTICA RELACIONAL	42
2.1. O DADAÍSMO, NECESSIDADES E PARADOXOS	51
2.2. DADAÍSMO E ESTÉTICA RELACIONAL	55
2.3. ARTE CONCEITUAL	65
2.3.1. Arte conceitual e suas origens	67
2.3.2. Arte conceitual e estética relacional	74
CAPÍTULO 3	
ANÁLISE DE OBRA: PROYECTO AREGUÁ-MUTACIONES	78
3.1 PROYECTO AREGUÁ- MUTACIONES	79
3.2 O <i>READY-MADE</i> E O <i>PROYECTO AREGUÁ-MUTACIONES</i>	85
3.3 OS CLONES COMO DOCUMENTO	88
3.4 A ESFERA RELACIONAL DA OBRA	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
ANEXOS	97

INTRODUÇÃO

Esta dissertação se apresenta como uma pesquisa elaborada a partir da necessidade de compreensão do conceito de estética relacional sob uma perspectiva ampla. Desta forma, o trabalho se desenvolve a partir de duas premissas básicas: constituir, por meio de uma pesquisa bibliográfica, uma compreensão ampliada do conceito de estética relacional e, descendente desta compreensão, desenvolver a análise de uma obra sul-americana.

Com o intuito de abrigar as duas premissas dispostas, esta dissertação foi dividida em três capítulos, dois dedicados à pesquisa bibliográfica e um à análise da obra *Proyecto Areguá-Mutaciones* (2005), do artista plástico paraguaio Marcos Benitez (1973)

O primeiro capítulo, intitulado “A Estética Relacional”, refere-se ao entendimento do conceito de estética relacional e as bases teóricas e práticas que o sustentam. Desenvolvida durante a década de 1990, a estética relacional é de grande relevância para a compreensão da arte contemporânea. Por ser um conceito relativamente recente e propício a novas aplicações, este capítulo apresenta uma introdução à estética relacional, no intuito de investigar sobre seus limites e possíveis ampliações da sua aplicação.

Para tanto, são expostas as bases que o crítico e curador Nicolas Bourriaud utilizou para criar a proposta teórica que envolve o conceito de estética relacional: trata-se das teorias que se mostram como referência do próprio Bourriaud, como as propostas de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1990), que desenvolvem como a sociedade atual cria mecanismos de controle subjetivos.

As referências de Deleuze e Guattari não se limitam em apenas ser horizonte teórico para compreender a estética relacional: o primeiro capítulo descreve, a partir delas, uma convergência entre concepções da sociedade que propiciaram o surgimento das práticas que o conceito da estética relacional viria a acolher. Assim, este momento aponta semelhanças entre a transição da sociedade disciplinar para uma de controle (Deleuze e Guattari), com a transição de uma

sociedade do espetáculo (Guy Debord, 2003) para uma sociedade dos figurantes (Bourriaud, 2009).

O primeiro capítulo também discute, por meio da delimitação clara entre arte e ação política que Bourriaud prescreve na estética relacional, possibilidades de aplicação do conceito em uma perspectiva ampla. Através de posicionamentos críticos como o de Grant Kester (2006), observa-se como o interstício social, que justifica uma arte relacional, pode estar presente em obras que atuam de forma engajada e participativa com organizações sociais.

Para concluir uma introdução à estética relacional, a pesquisa apresenta três exemplos de obras em que o conceito pode ser aplicado, a possibilitar uma compreensão do mesmo em uma perspectiva prática. Estes exemplos demonstram a diversidade de práticas que a estética relacional abrange.

O segundo capítulo, intitulado “O Projeto Moderno: Dadaísmo, Arte Conceitual e Estética Relacional”, apresenta uma análise histórico crítica que investiga as relações da estética relacional com seus antecessores na arte. Neste caso, a estética relacional é apresentada como participante de um projeto ainda não finalizado; o projeto moderno. Para tomar a estética relacional como participante ativa do projeto moderno, a mesma é analisada paralelamente com movimentos que se encontram inclusos no mesmo projeto. De forma específica, a pesquisa trata de dois movimentos de vanguarda do século XX: o dadaísmo e a arte conceitual.

Na abordagem sobre o projeto moderno é necessária a compreensão do seu lugar no percurso histórico das artes ocidentais. O projeto moderno é uma forma de se ver o modernismo e as vanguardas do século XX como estruturas que buscam, cada uma ao seu modo, desvelar um novo modelo de artista. Esta leitura é necessária, pois possibilita incluir a estética relacional como parte integrante de um projeto moderno inacabado. O referencial teórico utilizado para tal abordagem tem como base a proposta de como a arte foi “inventada em uma sociedade burguesa”, de Larry Shinner (2004) e os aspectos da história da arte que Gombrich (1995) apresenta.

No entanto, o projeto moderno se apresenta sob duas possibilidades, a de abertura modernista e a de ruptura vanguardista. Como a estética relacional não faz

parte de um discurso de abertura e se predispõe como uma teoria que constata um novo modelo de artista, torna-se necessária a análise da estética relacional frente aos movimentos de vanguarda do século XX.

A análise do dadaísmo como movimento de vanguarda e, paralelamente, da estética relacional, é relevante como forma de desenvolver maior contraste entre as duas formas. Sob esta linha, o capítulo apresenta o dadaísmo como movimento, seus paradigmas e paradoxos, para realizar posteriormente a análise com a estética relacional. O suporte teórico utilizado neste momento é a percepção histórica do dadaísmo que Dawn Ades (1976) proporciona através dos manifestos dos artistas do movimento, bem como uma série de afirmações dadas por Marcel Duchamp em entrevista a Pierre Cabanne (2008). Conjuntamente, cita-se a própria Estética Relacional (2009) de Nicolas Bourriaud.

Tratar da arte conceitual é descrever as bases que propiciaram o surgimento do que Bourriaud apresenta como "forma relacional". Uma análise entre a arte conceitual e a estética relacional se torna necessária, visto a relação de descendência entre elas. Neste intuito, o segundo capítulo apresenta a arte conceitual, movimento de vanguarda artística norte americano das décadas de 1960 e 1970, para posteriormente desenvolver sobre convergências e divergências entre as duas propostas. Para tanto, a pesquisa se pauta em catálogos e textos de exposições recentes, como a 27^o e 28^o Bienal de São Paulo e manifestos e entrevistas de artistas que conduziram suas produções, dentro da atmosfera conceitual.

O último capítulo, intitulado "Análise de Obra: *Proyecto Areguá- Mutaciones*", apresenta a análise da obra *Proyecto Areguá-Mutaciones* (figura 1 e 2), projeto do artista Marcos Benitez. A análise se torna necessária, visto que é um exemplo prático de como os conceitos apresentados na revisão bibliográfica podem confluir em uma mesma obra.

Portanto, o último capítulo deste trabalho trata de descrever e analisar a obra de Benitez, com o intuito de determinar como os aspectos presentes na estética relacional, na arte conceitual e até no dadaísmo podem confluir em mesma produção que, por sua vez, se desenvolve distante dos grandes centros institucionais da arte.



Figura 1: BENITES, Marcos. **Proyecto Areguá – Mutaciones**. Cabeças modeladas em cerâmica e policromadas a frio. Assunção, Paraguai, 2005.

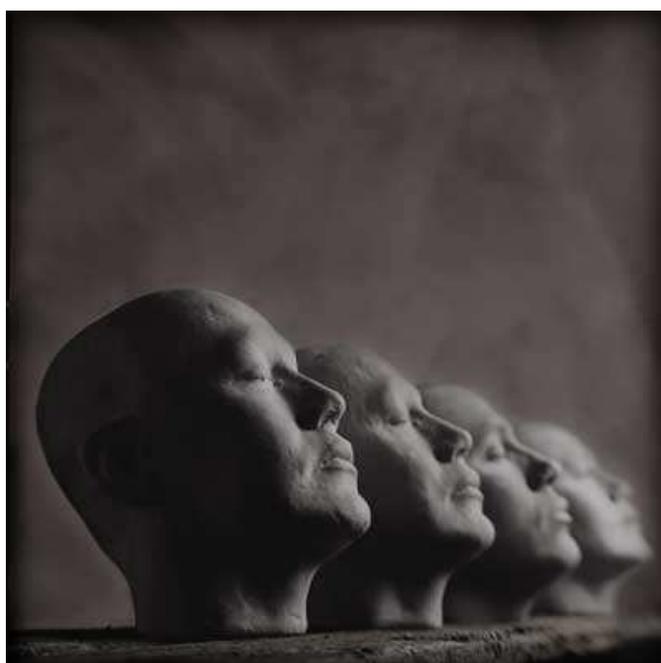


Figura 2: BENITES, Marcos. **Proyecto Areguá – Mutaciones**. Cabeça modelada em cerâmica e policromada a frio. Assunção, Paraguai, 2005.

A pesquisa, assim, não assume a pretensão de tratar a estética relacional como uma proposta teórica pertinente ou não na contemporaneidade, mas sim diagnosticar possíveis relações com outros momentos da arte, a fim de apresentar algumas aplicações da mesma teoria sobre obras que, em um primeiro momento, passariam ignoradas.

CAPÍTULO 1

A ESTÉTICA RELACIONAL

O primeiro objetivo desta dissertação refere-se à busca pela compreensão abrangente do conceito de estética relacional e de suas possíveis aplicações. No primeiro momento desta, porém, se faz necessária a introdução da própria teoria que envolve a estética relacional. Este capítulo apresenta a base argumentativa que introduz o conceito de estética relacional, necessária para a compreensão ampla das próximas etapas desta pesquisa.

O campo das artes que se estabelece na contemporaneidade oferece a possibilidade expansiva às suas práticas e discursos. Há diversas correntes e posicionamentos, muitas vezes divergentes entre si ou concomitantes a situações político-sociais específicas. Sendo assim, o que é chamado de arte hoje se desenvolve sob múltiplas diretrizes teóricas e, muitas vezes, se coloca como necessidade a criação de novos suportes teóricos para leituras mais adequadas de produções específicas. A teoria que envolve o conceito de estética relacional foi desenvolvida a partir desta necessidade.

A estética relacional é uma proposta teórica criada pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud, publicada em livro de mesmo nome em 1998. A teoria se mostra como um suporte atualizado para análises de obras que se apresentavam suscetíveis a possíveis reducionismos através de observações baseadas em paradigmas muitas vezes obsoletos na própria concepção artística contemporânea como, por exemplo, o esteticismo e o domínio técnico representativo. Desta forma, se faz possível ter a estética relacional como um pressuposto teórico desenvolvido para considerar aspectos das práticas contemporâneas que as análises tradicionais não comportavam. Estes aspectos são relativos às práticas artísticas que se estabelecem como projetos em nichos culturais específicos, e a estética relacional é uma teoria que passa a considerar estas formas.

Desta forma, a estética relacional considera obras que atuam em sistemas culturais e que valorizam o âmbito das relações entre os indivíduos, conduzidas sob noções de interatividade, convivência, participacionismo e colaborativismo. As obras que operam estas noções criam um campo dialógico que apresenta a ação artística como vínculo social e, conforme Bourriaud (2009, p.10), este é o grande paradigma negligenciado pela crítica de arte e que consolida o cerne da estética relacional.

1.1 UMA ARTE PARA A SOCIEDADE DOS FIGURANTES

Para Bourriaud, as obras que operam dentro das possibilidades da estética relacional são uma necessidade de desconstrução de espaços de controle estabelecidos na sociedade contemporânea. Bourriaud assinala obras que atuam como interstício social, ações que passam a ser necessárias dentro de uma sociedade dos figurantes, onde o indivíduo está fadado a se relacionar dentro de sistemas padronizados de interação, mediado pelo consumo, fadado a formas de se relacionar pré-determinadas (espaços de controle). A obra, que toma as esferas das relações como suporte, constitui, no “espaço parcialmente poupado a uniformização dos comportamentos” da arte atual, modelos utópicos de proximidade (BOURRIAUD, 2009, p.12-13).

A teoria da estética relacional cabe a uma variante da forma em obras da contemporaneidade, descendente da necessidade do artista de se posicionar diante de mudanças no mundo contemporâneo que influem nas relações entre os indivíduos. Entre estas mudanças, encontra-se a homogeneização da urbanidade (conseqüência da globalização), a crescente mecanização do trabalho e das relações humanas e o distanciamento entre os indivíduos frente a modelos de vida altamente individualistas do homem urbano.

Bourriaud afirma que a padronização das relações humanas na contemporaneidade se estabelece em situações pré-determinadas, denominadas como “auto-estradas de comunicação”. A metáfora propõe que, se por um lado a auto-estrada realmente permite uma viagem mais rápida e eficiente, por outro ela tem o efeito de transformar seus usuários em consumidores de quilômetros e de seus derivados (BOURRIAUD, 2009, p.11). Assim, a sociedade contemporânea impõe modelos de sociabilidade que transitam sob diversas possibilidades midiáticas (auto-estradas), porém o indivíduo apenas é figurante de vínculos sociais padrões (caminho pré-determinado por uma estrada). Desta forma, o indivíduo se torna consumidor-figurante da sociedade. Bourriaud constata que:

Perante as mídias eletrônicas, os parques recreativos, os espaços de convívio, a proliferação de moldes adequados de sociabilidade, vemos pobres e sem recursos, como rato de laboratório condenado a um percurso invariável em sua gaiola, com pedaços de queijo espalhados aqui e ali. Assim o sujeito ideal da sociedade dos figurantes estaria reduzido à condição de consumidor de tempo e espaço, pois o que não pode ser comercializado está fadado a desaparecer. Em breve, as relações humanas não conseguirão se manter fora desses espaços mercantis [...] Se quiser escapar ao domínio do previsível, a relação humana - simbolizada ou substituída por mercadorias, sinalizada por logomarcas - precisa assumir formas extremas ou clandestinas, uma vez que o vínculo social se tornou um produto padronizado. (BOURRIAUD, 2009, p.11-12)

Neste sentido, é possível observar a forma relacional como uma estratégia de ação, que desobstrui vias alternativas de comunicação e constrói pontos de contato antes indisponíveis (modelos utópicos de proximidade). O território da arte, em sua expansão de práticas, passa a legitimar o que Bourriaud constata como formas extremas ou clandestinas de vínculo social.

A necessidade de associar a prática artística com as relações entre os indivíduos é descendente da reflexão de Bourriaud sob matrizes teóricas específicas, como os estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari. No artigo intitulado “*Post-Escriptum: sobre as sociedades de controle*” (1990), Deleuze segue as análises de Michel Foucault e Guattari, para expor uma severa mudança de modelos sociais que acontece em meados do século XX. Ele apresenta um modelo de sociedade disciplinar que se desenvolve no século XVIII, atinge seu ápice no início do XX e que, a partir da segunda metade deste século, passa a ser substituído pelo modelo da sociedade de controle. Compreender esta transição contribui para desenvolver uma perspectiva mais ampla de como a estética relacional trata de formas artísticas pertinentes à contemporaneidade.

O modelo de sociedade disciplinar trata de uma concepção física de confinamento e acessibilidade, ou seja, a delimitação espacial e a ordenação temporal de ocupação dos espaços delimitavam disciplinarmente nossas relações sociais. “O indivíduo não cessa de passar de um espaço para outro, cada um com suas leis: primeiro a família, depois a escola, depois a caserna, depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência” (DELEUZE, 1990, p.119).

Sobre o processo de institucionalização da arte (que sofre ascensão em meados do século XVIII), encontra-se também a delimitação de locais específicos como território das artes (museus de arte, galerias, salões de arte) condizentes com a formação da sociedade disciplinar. As regras de ocupação destes espaços tinham leis distintas, porém uma mesma metodologia submetia o tempo de ocupação destes à um resultado produtivo. A sociedade disciplinar tinha como regimento a constante ocupação e ordenação de espaços, da casa para a escola, da escola para fábrica e assim continuamente, sempre sob um espaço a se organizar. Deleuze denomina este regimento como moldagem.

A grande crise que Deleuze destaca é quando a sociedade disciplinar passa a ser substituída por uma sociedade de controle após o término da Segunda Guerra Mundial. Na sociedade de controle, o espaço fisicamente ou institucionalmente delimitado não restringe mais as possibilidades de relação. Na sociedade de controle as relações passam a conduzir espaços subjetivos contínuos. Rogério da Costa

afirma sobre a transição da sociedade disciplinar para a de controle que Deleuze aponta:

Seguindo as análises de Michel Foucault, Deleuze percebe no enclausuramento a operação fundamental da sociedade disciplinar, com sua repartição do espaço em meios fechados (escolas hospitais, indústrias, prisão), e sua ordenação do tempo de trabalho. Ele chamou esses processos de moldagem, pois um mesmo molde fixo e definido poderia ser aplicado às mais diversas formas sociais. Já a sociedade de controle seria marcada pela interpenetração dos espaços, por sua suposta ausência de limites definidos (a rede) e pela instauração de um tempo contínuo no qual os indivíduos nunca conseguiriam terminar coisa nenhuma, pois estariam sempre enredados numa espécie de formação permanente, de dívida impagável, prisioneiros em campo aberto. O que haveria aqui, segundo Deleuze, seria uma espécie de modulação constante e universal que atravessaria e regularia as malhas do tecido social. (COSTA, 2004.p.161)

Deleuze desenvolveu os conceitos que validam teoricamente a transição da sociedade disciplinar para a de controle no início dos anos 90. Encontra-se, de forma contemporânea a este processo, a delimitação histórica dada por Bourriaud para o início das práticas que se incluem na estética relacional. A transição da sociedade disciplinar para a de controle de Deleuze é similar ao que Bourriaud apresenta como a transição da sociedade do espetáculo, de Guy Debord para a sociedade dos figurantes (conceito do próprio Bourriaud). Conforme Bourriaud:

A sociedade do espetáculo foi definida por Guy Debord como o momento histórico em que a mercadoria chegou “à ocupação total da vida social”, e o capital chegou “a um tal grau de acumulação” que se tornou imagem. Hoje estamos em um estágio posterior deste desenvolvimento espetacular: o indivíduo passou de um estado passivo, puramente receptivo, para atividades minúsculas ditadas por imperativos mercantis. Assim, depois da sociedade de consumo, vê-se despontar a sociedade dos figurantes, em que o indivíduo se move como em liberdade condicional, como que selando o espaço público. (BOURRIAUD, 2009, p.151)

Bourriaud ainda denota um sentido histórico para a transição destes modelos sociais: a expansão desenfreada do capitalismo após a quebra do bloco soviético suscita uma abertura global de fronteiras, onde modos subjetivos de

controle passariam a ser dominantes através de diversas possibilidades midiáticas (BOURRIAUD, 2009, p.151). Associamos a proposta de Deleuze a isso, já que esse afirma que a transição não é consequência de uma evolução tecnológica sem ser, mais profundamente, uma mutação do capitalismo (DELEUZE, 1990, p.222).

Neste sentido, Bourriaud afirma que não é necessariamente o avanço das tecnologias atuais que alavancam uma forma contemporânea de se fazer arte, mas sim, a forma como a manipulação da informação (mediada por avanços tecnológicos), resulta em um “controle midiático do indivíduo”. Sob este princípio, Bourriaud afirma sua “lei de deslocalização”:

A arte exerce seu dever crítico diante da técnica somente quando desloca seus conteúdos; assim, os principais efeitos da revolução da informática hoje são visíveis em artistas que não usam o computador. Pelo contrário, os que produzem imagens ditas “infográficas”, com manipulação de fractais ou imagens digitais, geralmente caem na armadilha da ilustração: seus trabalhos, na melhor das hipóteses, não passam de sintomas ou engenhocas, ou, pior ainda, são a mera representação de uma alienação simbólica diante do meio informático e da sua própria alienação perante aos modelos de produção impostos. Assim, a função de representação se exerce nos comportamentos: hoje não é mais o caso de descrever externamente as condições de produção, e sim de incluir a gestualidade, de decodificar as relações sociais criadas por tais condições. (BOURRIAUD, 2009, p.95)

Com um discurso similar, desenvolvido em outras palavras, Karl Erik Schollhammer afirma que a condição midiática do indivíduo na contemporaneidade interfere na sua relação perceptiva da própria realidade, ou seja, a construção do que o indivíduo considera uma realidade se dá através da sua acessibilidade à laços midiáticos, e a arte pode se articular à margem destas relações (SCHOLLHAMMER, 2004, p.219). Sobre isso, constata:

Se antes, na década de 1980, entendíamos essa mistura de realidade com a ficção como uma perda pós-moderna de realidade, talvez estejamos hoje, diante da consequência contrária: a de que essa mistura representa a condição para que algo seja considerado real e, ao mesmo tempo, nossa possibilidade de formar parte da realidade. Num sistema em que os meios de comunicação nos sobreexpõem à realidade, seja dos acontecimentos geopolíticos globais, seja da intimidade franqueada de personalidades e anônimos, na cínica entrega da vida como ela é

para alimentar o sentimentalismo generalizado, as artes e a literatura se deparam com o desafio de encontrar outra expressão da realidade não apropriada pela indústria do realismo midiático. (SCHOLLHAMMER, 2004, p.221)

Na afirmação de Schollhammer existe uma relação direta com o que Bourriaud discute em estética relacional. Se a mídia prescreve uma construção da realidade através de relações padrões, nas formas artísticas contemporâneas encontram caminhos alternativos de se relacionar e, como consequência, de reconsiderar constantemente a própria realidade. Assim, é possível associar a necessidade do surgimento da estética relacional como uma teoria vinculada a uma prática da parte dos artistas em reação à sociedade de controle. O controle, conforme Deleuze, estaria presente em âmbito midiático e relacional, e Schollhammer o diagnostica e desenvolve sobre uma espécie de controle contemporâneo, sob a presença de um novo realismo, criado a partir de estratégias midiáticas.

Porém, cabe citar a premissa de Bourriaud que afirma que as obras relacionais não têm a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista (BOURRIAUD, 2009, p.18). Neste mesmo sentido, a utilização da tecnologia sobrepõe a sua existência como “ferramenta”, para se estabelecer (através das possibilidades midiáticas que cria) como “modelo” de coexistência entre a obra e a sociedade. Bourriaud afirma que:

Os projetos dos artistas atuais possuem a mesma ambivalência das técnicas em que indiretamente se inspiram: embora escritos no e com o real como as obras fílmicas, eles não pretendem ser a realidade. Por outro lado, eles formam programas - a exemplo das imagens digitais - sem garantir, contudo, a mesma aplicabilidade, tampouco a eventual transcodificação para os outros formatos afora o próprio formato para o qual foram concebidos. Em outras palavras, a influência da tecnologia sobre a arte que lhe é contemporânea exerce-se nos limites que ela circunscreve entre o real e o imaginário. (BOURRIAUD, 2009, p.99)

Ao operar sobre o território legitimador da arte formas marginais de vínculo, as obras que contêm a estética relacional não obedecem a um estatuto técnico de

execução, nem a aspectos formais padrão em sua apresentação, pois estas obras se concretizam a partir do momento que consideram encontros e diálogos ocasionais entre a proposta do artista e diversos co-autores-participantes que tornam a obra possível. Bourriaud denomina esta propriedade de constituir uma obra de forma dialógica como um critério de coexistência (BOURRIAUD, 2009, p.149). No critério de coexistência, o plano das relações é suporte e, ao mesmo tempo, matéria plástica do artista.

Bourriaud afirma que, ao observar as formas artísticas atuais, dever-se-ia tratar mais de “formações” do que “formas”, pois as obras contemporâneas não operam mais como objetos fechados em si mesmos por um estado estilístico ou assinatura: a arte atual mostra que só existe forma no encontro fortuito, na relação dinâmica de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não (BOURRIAUD, 2009, p.29-30). Como consequência, torna-se viável afirmar que a ausência de padrões na arte relacional é derivada do critério de coexistência, um que constantemente se vincula a características como interatividade, convivência, participacionismo e colaborativismo para estabelecer um campo dialógico.

Neste caso, é possível tratar de uma arte relacional e de uma estética relacional separadamente. A arte relacional é referente ao conjunto de práticas artísticas que tomam o grupo das suas relações humanas como ponto de partida teórico e prático e a estética relacional se posiciona como uma teoria da crítica de arte que toma a ação em âmbito relacional como critério (BOURRIAUD, 2009, p.151).

A interatividade, convivência, participacionismo e colaborativismo são características associadas à produção artística desde a década de 1960; na estética relacional estas características são premissas para a existência do critério de coexistência e motivadoras de ações que exploram variáveis dos sistemas midiáticos da sociedade de controle. A partir destas características, o critério de coexistência desloca o público de simples coadjuvante (figurante) para ser elemento ativo (atuante) no desenvolvimento da proposta. Porém, Bourriaud não desenvolve graus de critério de coexistência, possibilitando assim leituras limitadas do mesmo. Jochen Volz argumenta em **Vida e Ficção, Realidade e Arte** (2006):

Um modelo é a representação abstrata de um sistema, a partir do ponto de vista de um modelador. Ajuda a simular a realidade, questioná-la e compreendê-la e tornou-se uma ferramenta central na teoria científica, na matemática em todas as ciências naturais e sociais durante a segunda metade do século XX. Todos os modelos implicam em reduções e abstrações, suposições falsas e erros. São, portanto claramente fictícios, porém modelos fictícios ajudam a desvendar a realidade. Quando é sugerido o termo modelo em relação às artes, é preciso atenção, já que outros autores descreveram o assunto sob um prisma um pouco diferente, com palavras distintas. Nicolas Bourriaud, por exemplo, refere-se ao comportamento artístico sugerindo termos como participação, transitividade, troca, encontro e convivência. Pode-se questionar, no entanto, se a ênfase no caráter relacional da obra de arte não estaria negligenciando nosso entendimento contemporâneo de recepção, que por si só inclui um processo ativo entre a obra e o público. E o foco na figura do artista como protagonista do processo, em alguns casos, pode dar crédito, erroneamente, ao movimento estratégico do artista. (VOLZ, 2006, p.187)

Sobre a afirmação de Volz, as obras que possuem a interatividade, convivência, participacionismo e colaborativismo como característica levam em consideração o outro não na simples recepção da sua obra, mas na sua construção. O termo recepção já é contaminado em si como uma forma de receber algo, quando a estética relacional sugere a troca, ou seja, a estética relacional impõe a condição de substituir o receber do outro (concepção-recepção) para o conceber junto (concepção-concepção).

A arte relacional surge não mais como um objeto materializado à espera de contemplação, ou disposto a ser ocupado por um público "investigativo", mas sim como relações intersubjetivas, que coexistem dentro do que Bourriaud apresenta como "intrafino social". Assim, diferentemente de postulados teóricos - que preconizam o que é arte, ou como este conceito começa ou termina - a estética relacional não se postula como uma teoria da arte, mas como uma teoria da forma que considera as obras, que são elementos de ligação, como "princípios ativos de uma trajetória que se desenrola através de signos, objetos, formas e gestos" (BOURRIAUD, 2009, p.29).

Em uma sociedade dos figurantes, através da arte relacional, a interatividade e o participacionismo não é incluir o outro de forma parcialmente ativa em uma proposta já pré-concebida, é considerá-lo como formador do sentido da obra em

uma possível co-autoria. O conceito de interstício utilizado por Bourriaud já deixa explícito esta construção a partir das relações:

O termo interstício foi utilizado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas, etc. O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das “zonas de comunicação” que nos são impostas. (BOURRIAUD, 2009, p.22-23)

Toma-se a noção de que o interstício é um evento que pode ocorrer como uma relação marginal às formas pré-determinadas da sociedade de controle: um acontecimento à parte das “zonas de comunicação”, das “auto-estradas da comunicação”, das formas pré-concebidas de relação. A interatividade, convivência, participacionismo e colaborativismo são estratégias que conduzem interstícios possíveis; e a obra como interstício é um acontecimento que não inclui figurantes. Schollhammer apresenta a necessidade de produção de obras que acontecem a partir do diálogo (um evento, um momento expansivo de experiências dialógicas), como um preceito ético da arte contemporânea:

Nossa sugestão seria que a emergência da ética no cerne da experiência estética representa hoje o único elemento transformador da literatura e da obra de arte capaz de criar novas relações intersubjetivas no contexto em que se dá como um puro evento, isto é, um puro acontecer, sem remeter a uma substância oculta em forma de valores morais metafísicos e sem se conter ao escopo restrito de uma experiência existencial. (SCHOLLHAMMER, 2004, p.226)

No sentido em que os critérios de coexistência exigem uma participação eficiente do outro na concepção da obra, e que acabam a limitar estas propostas a experiências específicas, transitórias e efêmeras, o lugar do artista também é deslocado. Schollhammer afirma que esta necessidade do artista contemporâneo é

associada com o desprendimento de um locus específico de trabalho (como os estúdios e ateliers). Ele afirma que o artista vai para a rua, para a festa, para o carnaval, para as fábricas e para as instituições sociais e públicas, não só no intuito de trazer a arte para fora dos museus, mas no reconhecimento de que esse cenário de intervenção é aquilo que determinará se sua arte pode ser considerada ou não como tal (SCHOLLHAMMER, 2004, p.221). Ainda é possível associar a necessidade que Schollhammer apresenta com a transição deleuziana que forma a sociedade de controle.

Sobre este aspecto, Bourriaud afirma que esta concentração do artista como alguém que se dedica a um “trabalho de campo” possibilita o desvelar dos aspectos relacionais de uma obra integralmente nas esferas das relações sociais.

Assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais. (BOURRIAUD, 2009, p.40)

O precedente exposto pelo critério de coexistência também acaba por delimitar um distanciamento de predecessores artísticos da arte relacional. Observa-se esta situação mais claramente quando se pensa a estética relacional sob o paradigma modernista do ineditismo e o vanguardista da ruptura. O critério de coexistência por si não comporta estes dois conceitos.

Sobre o ineditismo, a busca modernista pelo novo, a estética relacional toma a superação de um passado histórico desnecessária na contemporaneidade. Para Bourriaud, a busca pelo novo é um estigma superado na produção artística contemporânea, pois, ao coexistirem com a “malha social”, as obras relacionais se apropriam de suas produções, descartando as possibilidades de exaltação do novo (BOURRIAUD, 2009, p.18). Para tanto, o novo deve ser superado como critério crítico:

Um certo aspecto do programa da modernidade já está totalmente encerrado (mas não o espírito que o animava - insistamos nesse ponto em nossos tempos pequeno - burgueses). Esse esgotamento esvaziou o

conteúdo dos critérios de julgamento estético que nos foram legados, mas continuamos a aplicá-los às práticas artísticas atuais. O novo não é mais um critério, a não ser entre os detratores ultrapassados da arte moderna que retêm do detestado presente apenas aquilo que sua cultura tradicionalista lhes ensinou a abominar na arte do passado. (BOURRIAUD, 2009, p.15)

Sobre a questão da ruptura com a tradição, a estética relacional apresenta obras que não consideram a postura vanguardista da crítica direta sobre a sociedade. Estas se desenvolvem sob as estruturas da malha social sem a pretensão revolucionária de mudança e, devido a isso, as obras que se estabelecem dentro do campo teórico da estética relacional geralmente se apresentam como ações modestas e muitas vezes imperceptíveis no cotidiano. Desta forma, os aspectos institucionais que envolvem o campo da arte são favoráveis a estética relacional, como contraste necessário da ação artística perante o fazer comum.

A estética relacional se interessa por uma renovação da arte e de suas relações institucionais legitimadoras: os locais padrões de encontro com a arte, como o museu, a galeria, a bienal, o local de exposição, etc. voltam a ser um local de mediação, onde existe uma predisposição a se firmar contratos entre o artista e o público através da obra. Neste sentido, a saturação do ineditismo e da ruptura como prerrogativas críticas foi positiva: dilataram os critérios que validavam o que era arte dentro de uma esfera institucional a tal ponto que o questionamento - *O que é arte?* - se torna enfadonho e não pertinente à contemporaneidade. Este era um precedente necessário para passar a refletir o interstício social como possibilidade artística.

1.2 ESTÉTICA RELACIONAL E ATIVISMO

Com ausência de limites nítidos, o campo das artes se tornou terreno fértil para que o critério de coexistência passassem a ser considerados como uma forma legítima de arte (ou de crítica de arte). Neste caso, diferentemente da arte conceitual ou de propostas vanguardistas, que pregam o fim da arte ou a validade da abrangência institucional que a legitima, a estética relacional se torna ambigualmente conivente e ocupante dos territórios da arte. Os locais institucionais - a galeria, o museu, o espaço de exposição - continuam a ser propícios para as convenções sociais que a arte estabelece: o vernissage, a exposição, mostras, etc., mesmo que estas convenções (justificadas subjetivamente) não necessitem propriamente de habitar as locações tradicionais (fisicamente disciplinares). O que acontece é que as convenções fazem do ambiente (físico ou subjetivo) institucional da arte um lócus possível para interstícios produtivos.

Para Bourriaud, as relações presentes dentro de uma exposição exemplificam a disposição da possibilidade relacional em ambiente institucional. Como um “campo neutro” politicamente, a instituição artística deixa para a obra nenhuma alternativa, a não ser se expor (exposição) a troca (com valores subjetivos transferíveis - inclusive comercialmente - para a sociedade) (BOURRIAUD, 2009, p.25). O vernissage, por sua vez, faz parte integrante do dispositivo da exposição, aproveitado como um modelo de uma circulação ideal do público (BOURRIAUD, 2009, p.53) e descreve obras de artistas que realizaram propostas relacionais sob um território institucional:

O vernissage de *L'exposition Du Vide* de Yves Klein, em abril de 1958, é um protótipo. Da presença dos guardas republicanos na entrada da galeria Iris Clert até o coquetel azul oferecido aos visitantes, Klein tentou abranger todos os aspectos do protocolo usual do vernissage, dando-lhes uma função poética que cercava seu objeto: o vazio. Assim, para citar uma obra similar, o trabalho de Julia Scher (*Security by Julia*) consiste em colocar dispositivos de vigilância nos locais de exposição: agora é o fluxo humano dos visitantes e sua possível regulação que se tornam matéria prima e tema da peça. Logo, a totalidade do processo expositivo será “ocupada” pelo artista. (BOURRIAUD, 2009, p.53)

É relevante a crença paradoxal de Bourriaud a uma não contaminação dos espaços de arte como espaços de controle, como se os critérios que legitimam a presença de uma ou outra obra no espaço institucional não sofressem interferências de condições político-sociais externas (desconfiança levada a cabo pela arte conceitual, apresentada com maior propriedade no terceiro capítulo dessa pesquisa). A oposição a este “puritanismo” institucional, presente no discurso de Bourriaud, pode provir dos muitos locais (ou épocas) onde não é apenas a obra em si que está sujeita a condicionantes político-sociais, mas sim, a esfera institucional que a comporta. Neste caso, o conceito que envolve a estética relacional de Bourriaud sofre com a fragilidade do sistema institucional que a justifica.

Neste sentido, a estética relacional nasce a partir da ação institucional do seu próprio Bourriaud, como crítico e curador, e a oposição a ela provém do questionamento que discute até que ponto este “berço institucional” não está comprometido como mais um espaço de controle. Encontra-se assim um aspecto paradoxal da estética relacional, lembrando que a única justificativa que faz a forma relacional se apresentar como arte é a sua dimensão institucional. Bourriaud constata que:

Essas práticas artísticas relacionais têm sido objeto de uma crítica constante: como elas se limitam ao espaço das galerias e dos centros de arte, estariam contradizendo esse desejo de socialidade que funda o sentido delas. Assim são criticadas por negar os conflitos sociais, as diferenças, a impossibilidade de comunicação num espaço social alienado, e por favorecer uma modelização ilusória e elitista das formas de socialidade, limitada ao meio artístico. Mas a *pop art* deixa de ser interessante por reproduzir os códigos de alienação visual? Deve-se criticar a arte conceitual por ter uma visão virtuosa do sentido? As coisas não são tão simples assim. A principal queixa contra a arte relacional é que ela representaria uma forma edulcorada de crítica social. (BOURRIAUD, 2009, p.115)

E complementa:

O que esses críticos esquecem é que o conteúdo dessas proposições artísticas deve ser julgado formalmente: em relação a história da arte e levando em conta o valor político das formas (o que chamo de critério de coexistência), a saber, a transposição dos espaços construídos ou representados pelo artista para a experiência vivida, a projeção do simbólico no real. Seria absurdo julgar o conteúdo social ou político de

uma obra “relacional” descartando pura e simplesmente seu valor estético, como querem os que enxergam numa exposição de Tiravanija ou de Carsten Höller apenas uma pantomima falsamente utópica, e como ontem queriam os defensores de uma arte “engajada”, isso é, de propaganda.(BOURRIAUD, 2009, p.115)

Descendente da influência de Félix Guattari, a descrença sobre o engajamento político da arte é explícita na estética relacional. O paradoxo é reforçado com a afirmação de que para Bourriaud a arte relacional é política no sentido de não representar a alienação, mas ser uma ação direta contra esta - “Não se trata de representar mundos virtuosos, mas de produzir condições para tanto” (BOURRIAUD, 2009, p.116) - afirmação que só pode ser firmada a partir da crença em uma esfera institucional imparcial.

Paralelamente outra questão está presente na noção de sobreposição da subjetividade individual sobre a coletiva. Bourriaud desenvolve sua teoria no sentido *subjetividade individual-sociedade* e desconsidera a situação contrária de *sociedade-subjetividade individual*. O sentido *subjetividade individual-sociedade* é a perspectiva da *psiqué* do indivíduo como formadora da realidade. A base da estética relacional, formada sobre o pensamento de Guattari, conduz a este sentido. Guattari, por sua vez, afirma que o paradigma estético atual surge a partir da intermediação de subjetividades, onde o cruzamento de subjetividades (individuais) propicia relações afetivas do indivíduo com o mundo (estéticas) e cria assim modelos de sociabilidade. O enfoque de Bourriaud está na relação da obra (subjetividade individual) com a instituição (supostamente coletiva) e não o contrário, assim, desvela-se a fragilidade de uma teoria que neste aspecto é parcial, que não toma em uma perspectiva crítica o processo inverso (sociedade- subjetividade individual).

Com enfoque sobre a arte relacional, a perspectiva “guattariana” proporciona o sentimento de descrença a produções artísticas desenvolvidas em contextos ideológicos delimitados (sentido coletividade-individualidade). Para Bourriaud, partir de uma ideologia social é glorificar o posto isolado do artista criador e se afastar de um sentimento de construção comunitário (BOURRIAUD, 2009, p.118). Sob este prisma, a operação de práticas relacionais dentro de estruturas ideológico-sociais acaba por ser descartada na estética relacional e, vinculado a estas estruturas, identifica-se o comprometimento de práticas que poderiam ser

coerentes com a forma relacional, mas que operam dentro de sistemas condicionados a uma esfera ideológica, como ONGs, cooperativas, agrupamentos comunitários, etc..

A preocupação de afastamento da arte relacional de práticas políticas, sejam elas ativistas ou engajadas, provém de uma negação sobre a apropriação indiscriminada da arte como legitimadora de ideologias políticas. Na estética relacional, a cultura revolucionária criou ou popularizou diversos tipos de socialidade: a assembléia (soviets, ágoras), o *sit-in*, a manifestação e seus cortejos, a greve e suas derivações visuais (bandeirolas, panfletos, organizações do espaço, etc.) (BOURRIAUD, 2009, p.117). Tanto Bourriaud, como Deleuze e Guattari, podem ter suas descrenças com o ativismo e engajamento originárias de um mesmo evento político, a Revolução de 1968. A exemplo desta revolução, as produções artísticas que se envolvem na direção sócio-indivíduo poderiam estar contaminadas ideologicamente e se tornarem instrumentos de alienação. O medo do ativismo na produção artística se dá por um reducionismo que sugere que toda obra politicamente engajada ou ativista tem o potencial de agir como “O Livro Vermelho” de Mao Tse Tung e, por consequência, funcionar a favor de uma alienação desenfreada. O que se percebe na postura de Bourriaud, é que cabe ao artista contemporâneo escolher em desenvolver um trabalho hermético com grande possibilidade de se tornar servil a um propósito ideológico ou propor uma ação coletiva, que considera a possibilidade do livre arbítrio do outro em sua própria concepção.

No artigo intitulado “Colaboração Arte e Subculturas” (2006), Grant Kester afirma que a dispensa e o desprezo da arte política está ligada a um ceticismo em relação à ação política organizada de modo geral, e que Gilles Deleuze e Félix Guattari justificam teoricamente esse ceticismo por estarem traumatizados com o fracasso do levante de estudantes e trabalhadores em 1968, em catalisar uma transformação de grande escala na sociedade. “Eles tiveram um cinismo duradouro em relação aos grupos políticos organizados: estes podem ser apenas corruptos, atolados em burocracias e insensíveis aos desejos reais das pessoas que alegam representar” (KESTER, 2009, p.19).

Para Kester, sob o espectro de Deleuze e Guattari, Bourriaud fracassa em transmitir (ou em incorporar) toda a gama de possibilidades que as práticas artísticas socialmente engajadas poderiam trazer ao conceito de estética relacional. Kester afirma que na visão de Bourriaud, os artistas que escolhem trabalhar em aliança com coletivos específicos, movimentos sociais ou lutas políticas, inevitavelmente estão destinados a decorar carros alegóricos do desfile de Primeiro de Maio. Sem o distanciamento e a autonomia da arte convencional para isolá-los, eles estão condicionados a representar, da maneira mais ingênua e fácil possível uma questão política dada ou um público específico (KESTER, 2006, p.17). Para tanto, Kester assume a seguinte opinião:

No cânone emergente da estética relacional, encontramos um desejo enfático de estabelecer divisões claras entre as práticas culturais ativistas e a arte. Eu sustento, no entanto, que alguns dos mais desafiadores projetos de arte colaborativa estão situados dentro de um contínuo com as formas de ativismo cultural, mais do que sendo definidos em oposição simples a elas. (KESTER, 2006, p.21)

Outro aspecto relevante associado à restrição da estética relacional para com o engajamento e ativismo diz respeito a como sua estrutura prática (a da arte relacional), também surge em condições de conflito político, desencadeando processos mistos, onde a esfera relacional surge em prol de um bem comum, na esfera política, ativista e aliada a organizações comunitárias. A concepção de homogeneização cultural dos espaços urbanos que o conceito de globalização comporta e que Nicolas Bourriaud reporta, negligencia a permanência paralela de necessidades prático - políticas específicas, em que a arte relacional pode surgir, negando a abstenção política que Bourriaud apresenta como necessária.

1.3 EXEMPLOS DA ESTÉTICA RELACIONAL

Para uma compreensão mais apropriada do conceito de estética relacional e possíveis variações, serão apresentados três exemplos. Os dois primeiros são de

obras que o próprio Bourriaud condiciona dentro do conceito de estética relacional e, como uma possibilidade ampliada, destaca-se um terceiro exemplo, citado por Kester, como uma obra que a teoria de Bourriaud não comporta pelas propriedades ativistas e engajadas, mas que apresenta concomitantemente características coerentes com uma formação relacional. Respectivamente, as obras são: *Volksboutique Franchise* (1996), de Christine Hill (1968), os *Candy Works* (1991) de Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) e *Proyecto AA* (1996-2000), do coletivo *Ala Plastica* (1991).

1.3.1 *Volksboutique Franchise*

A obra *Volksboutique Franchise*, da artista norte americana Christine Hill (1968), foi apresentada primeiramente em Berlim (1996) e depois em Kassel (1997), sendo a partir de então constantemente reformulada e reapresentada. Na obra de 1996, a artista desenvolveu uma proposta interativa através da criação de uma loja de roupas usadas onde ela própria atendia como funcionária (figura 03). A obra se estabelecia na interatividade entre ela, a funcionária/artista e o público/cliente. A artista, por sua vez, é constantemente citada por Nicolas Bourriaud como uma artista que tem suas obras incluídas no conceito de estética relacional, e suas propostas geralmente estão intrinsecamente ligadas às relações cotidianas.

A proposta *Volksboutique Franchise* foi o primeiro momento do projeto *Volksboutique*, que se desenvolve em uma continuidade do mesmo, incluindo diversas reformulações em relação ao modelo inicial. Nas obras que compõem *Volksboutique*, a artista sugere uma reflexão sobre como o conceito de valor é concebido socialmente, e como este processo negligencia relações e objetos em uma banalização do cotidiano. Para tanto, em *Volksboutique*, a artista trabalha com a função de arquivar e criar estoques de fenômenos cotidianos e os disponibilizar comercialmente (figura 04). Na exposição da obra, o público se encontra frente à funcionária-artista (Christine Hill) que disponibiliza através do seu trabalho uma revitalização do que é velado pela trivialidade do cotidiano.



Figura 3: HILL, Christine. *Volksboutique Franchise*. Arte relacional. Kassel, Alemanha, 1997.

Classificar *Volksboutique* como arte relacional é levar em consideração que o próprio contato do público com a artista propicia uma experiência relacional que só é validada como arte por sua esfera institucional. Como técnica que resulta neste propósito, Christine Hill tem como constante em suas obras explorar a dimensão do trabalho se sujeitando como personagem ativo e realizador deste. Sobre esta prática de Hill, Bourriaud afirma:

Com a prestação de pequenos serviços, o artista preenche as falhas do vínculo social: a forma realmente se torna esse “rosto que me olha”. Tal é a modesta ambição de Christine Hill, que executa as tarefas mais subalternas (fazer massagens, engraxar sapatos, ser caixa num supermercado, animar reuniões de grupo, etc.) movida pela angústia do sentimento de inutilidade. Assim, com pequenos gestos, a arte converte-se num programa virtuoso, conjunto de tarefas realizadas ao lado ou sob o sistema econômico real para recosturar pacientemente o tecido das relações. (BOURRIAUD, 2009. p.51)

Para Bourriaud, a ocupação de postos de trabalho como dispositivo relacional é freqüente e ainda cita o trabalho de artistas como Philippe Thomas (1951, 1995) em *Les ready mades appartiennent à tout le monde* (1988,1993): obra em que constitui um atelier convencional, em que todas as peças eram assinadas pelos clientes, expondo "a obscura ordem relacional que subjaz às relações entre artista e colecionador". Neste sentido, o autor ainda afirma que o ponto em comum entre esses artistas é a modelização de uma atividade profissional, com o correspondente universo relacional como dispositivo de produção artística (BOURRIAUD, 2009, p.50).

Atualmente, Christine Hill apresenta suas produções vinculadas à galeria *Eigen Art* (Berlim, Alemanha), e, recentemente, publicou como livro um diário que traça a trajetória de *Volksboutique* e um site que deixa o projeto a disposição (www.volksboutique.org). A interpenetração do projeto em sistemas comerciais apresentada nestas obras chega ao nível da constituição de *Volksboutique* como marca ou grife (*VOLKSBOUQUETM, Serving the Global Community from Berlin and Brooklyn since 1996*).

Em estética relacional, o denominador comum entre todos os artistas é o ato de mostrar alguma coisa (BOURRIAUD, 2009, p.147), e, assim, compreende-se "*Volksboutique Franchise*" como o ato de mostrar, na postura institucional da exposição artística, novos sentidos para uma relação convencional. Desta forma, o artista que trabalha com a forma relacional é aquele que opera signos, formas, gestos e objetos a fim de reconsiderar conscientemente estruturas possíveis das relações sociais que são ignoradas no cotidiano. Neste sentido, a arte relacional se apropria de uma "auto-estrada de comunicação" presente nas relações comerciais formais para desenvolver possíveis atalhos relacionais, clandestinos no cotidiano, mas ao mesmo tempo legitimado como arte.



Figura 4: HILL, Christine. *Volksboutique*. Arte relacional. 52º Bienal de Veneza, Itália, 2007.

1.3.2 *Candy Works*

Os *Candy Works* se referem a uma série de trabalhos do artista plástico cubano naturalizado nos Estados Unidos Felix Gonzalez-Torres, que deixa, materializado na disponibilidade de balas e doces, o aspecto relacional da sua presença em relação ao público. O artista é um dos mais citados por Bourriaud que, em estética relacional, dedica um capítulo a ele: Co-presença e disponibilidade - a herança teórica de Felix Gonzalez-Torres. Esta apresentação se concentra, mais precisamente, nas “peças doces” (*candy pieces*) da série Placebo de 1991 (figura 05), em que o artista traça, na disponibilidade das balas, caminhos que conciliam a forma relacional com uma representação autobiográfica.

A modéstia da representação na série Placebo expõe um grande potencial relacional: o artista vincula o luto e o sentimento pessoal com atração do público pela disponibilidade dos doces. Nas obras, Felix Gonzales-Torres apresentava uma

quantidade específica de balas ou doces, que simbolicamente equivaliam à somatória do peso do artista com o do seu companheiro (Ross), que morreria de AIDS em 1990. A disposição destes doces assumia diversos formatos, como um tapete no chão ou acumulado em um canto da sala de exposição (figura 06). Os doces estavam disponíveis para consumo, sendo que, diariamente o cálculo do peso negativo dos doces consumidos era feito, para uma reposição das mesmas na obra. Desta forma, os corpos simbólicos representados pelos doces eram constantemente consumidos e repostos, possibilitando equacionar as questões pessoais com o luto da morte e com a relação do consumo aleatório dos doces induzido pela disponibilidade.

Bourriaud afirma sobre a disponibilidade na obra de Gonzalez-Torres:

A disponibilização das coisas não acarreta automaticamente a banalização delas: assim como numa pilha de bombons de Gonzalez-Torres, pode existir um equilíbrio ideal entre a forma e seu desaparecimento programado, entre a beleza visual e a modéstia dos gestos, entre o maravilhamento infantil diante da imagem e a complexidade de seus níveis de leitura. (BOURRIAUD, 2009, p.81-82)

A proposta de Gonzalez-Torres tem como ponto de partida a arte relacional, mas também predispõe a obra às mais diversas significações. No sentido individualidade/coletividade, compreende-se a dimensão da obra de Gonzalez-Torres ao percebê-la como um projeto autobiográfico compartilhado. Bourriaud constata que a partir da celebração da sua intimidade, Gonzalez-Torres não faz de sua obra uma bandeira de classe (no caso, voltado às questões de gênero, discutindo o homossexualismo). O artista propicia experiências simbólicas que fazem da sua própria relação afetiva com o outro um modelo que pode ser compartilhado sem restrições (BOURRIAUD, 2009, p.70-72).



Figura 05: GONZALEZ-TORRES, Felix. **Sem Título** (série Placebo). 1991

Com relação à esfera institucional, esta corrobora para preservar o “encontro fortuito” que desenvolve o possível “maravilhamento infantil” que Bourriaud assinala. Perante as peças doces de Gonzalez-Torres, a surpresa e a desmistificação da obra como objeto inviolável que a disponibilidade promove cria situações produtivas na esfera relacional. Bourriaud afirma:

Durante uma exposição de Gonzalez-Torres, vi alguns visitantes pegar todos os bombons que cabiam na mão e no bolso: lá estavam mostrando seu comportamento social, seu fetichismo, sua concepção acumulativa do mundo [...] enquanto outros não ousavam ou esperavam o vizinho surrupiar um bombom para então imitá-lo. As *candy pieces*, assim, apresentam um problema ético sob uma forma aparentemente anódina: nossa relação com a autoridade e a maneira como os guardas de museu usam seu poder; nosso senso de medida e da natureza de nossas relações com a obra de arte. (BOURRIAUD, 2009, p.79)

Gonzalez-Torres morreu de AIDS em 1996, mas deixou em suas obras a experiência que veio sedimentar a arte relacional e, conseqüentemente, a estética relacional. Bourriaud assinala que, na obra de Gonzalez-Torres, “tudo está implícito, discreto e fluido, ao contrário de qualquer concepção cosmética e forçada ao impacto visual” (BOURRIAUD, 2009, p.88).

No caso dos *candy works* especificamente, Bourriaud descreve uma experiência pessoal – “Gonzalez-Torres debruça-se sobre emoções inconscientes: assim, sou tomado por um maravilhamento infantil diante do colorido brilhante e reluzente das pilhas de bombons. A austeridade dos *staks* é contrabalanceada por sua fragilidade, sua precariedade” (BOURRIAUD, 2009, p.89).

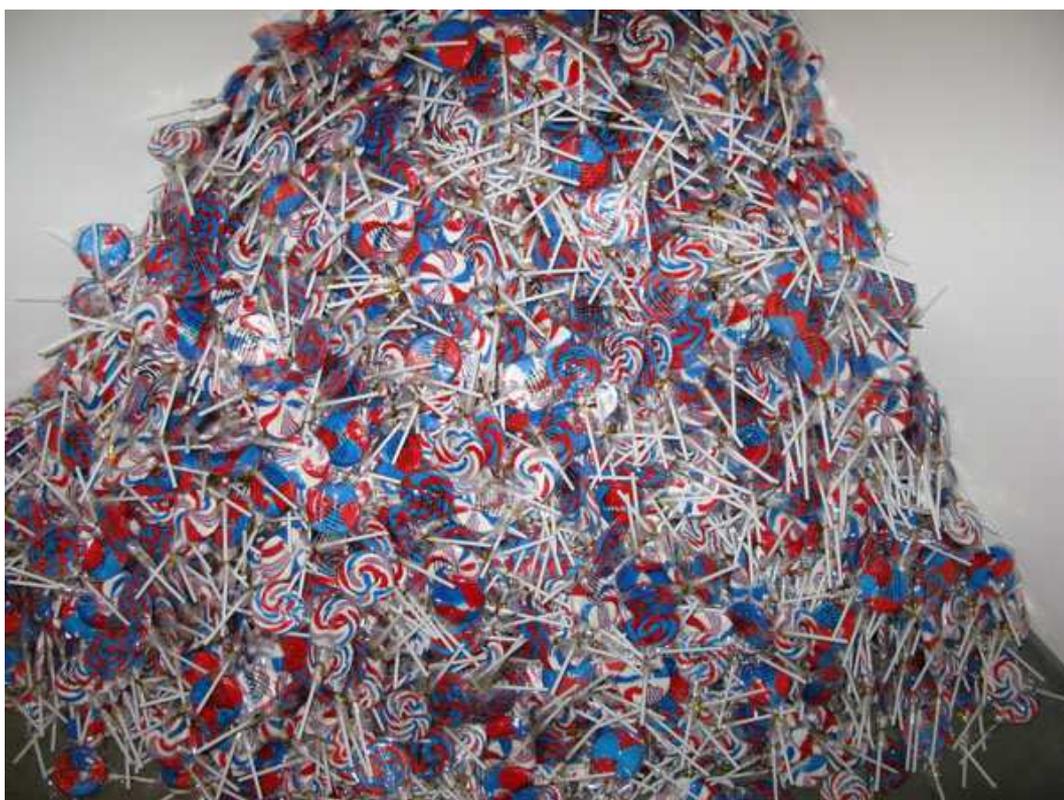


Figura 06: GONZALEZ-TORRES, Felix. **Sem Título - Para Un Hombre Em Uniforme**. Coleção Marieluise Hessel. Nova York, EUA, 1991.

1.3.3 *Proyecto AA*

A obra intitulada *Proyecto AA* realizada pelo coletivo *Ala Plástica* é uma das possibilidades relacionais que são exteriores à estética relacional por adotarem uma postura política associada a agrupamentos sociais organizados. É um dos exemplos utilizados por Kester para discutir como a proposta de Bourriaud deve ser ampliada para práticas conceitualistas não necessariamente apresentadas na esfera institucional. Esta pesquisa considera *Proyecto AA* sob a mesma premissa de Kester.

A idéia de *Proyecto AA* é conciliar a ação artística com uma intervenção sócio-política nas comunidades que habitam a Bacia do Prata, na periferia ribeirinha de Buenos Aires (Argentina). Kester propõe que a estrutura política da obra está na escolha deste local, por desafiar interesses político e econômicos velados em um discurso de “progresso a todo custo”: A construção de uma enorme linha de trem e rodovia ao longo das últimas duas décadas fez piorar as enchentes e destruiu as economias de pesca e turismo no delta do rio (KESTER, 2006, p.27).

Desta forma, *Proyecto AA* se aplica como um projeto que busca através do colaborativismo e participacionismo criar um processo virtuoso de desenvolvimento sustentável. Kester afirma que o coletivo se instaurou como uma mola propulsora, que ativou estruturas de ação para resolver problemas cotidianos. A intervenção dos artistas resultou nas mais diversas ações, como a criação de módulos de emergência que funcionavam como abrigos para as frequentes enchentes, obras básicas de infra-estrutura, e estimulou parcerias entre associações, cooperativas, ONGS, redes de saúde e escolas públicas (figuras 07 e 08). Os artistas se posicionam como fomentadores de ações que propiciam a melhoria das condições de vida a partir do potencial criativo e disponibilidade técnica da própria comunidade.

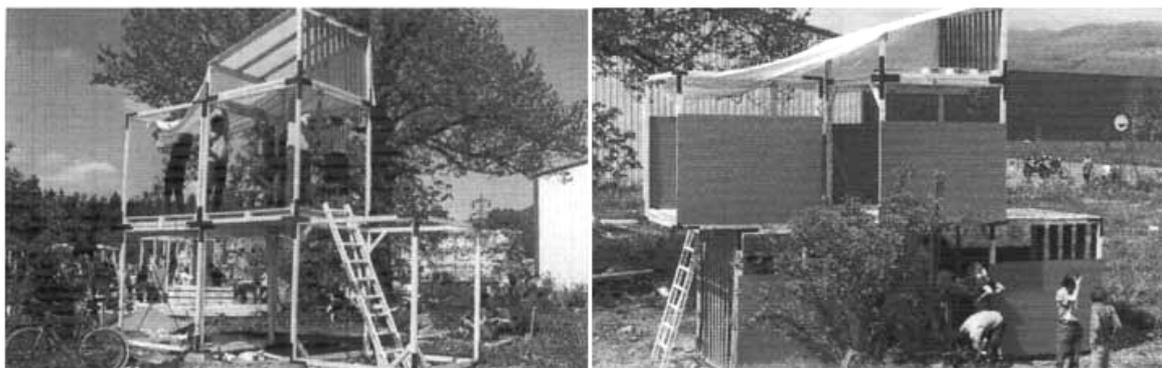


Figura 07: ALA PLASTICA. **Construção de módulos de emergência para enchentes.** Buenos Aires, Argentina, 1998.

A ambição da obra *Proyecto AA* é muito distante da “modéstia” que Bourriaud prega como ideal da obra relacional, presente nos trabalhos já citados de Christine Hill ou Felix Gonzalez-Torres. E mais, a obra se inscreve como produzida no sentido social-individual, como Kester afirma:

O *Ala Plástica* buscou incorporar as idéias do entorno no cálculo dos impactos social e ambiental resultantes da construção do complexo ferroviário *Zárate- Brazo Largo* e da planejada *Punta Lara Corona*, que tem danificado o ecossistema e o tecido social das comunidades locais. Para desafiar a autoridade institucional e o modo de pensar “tecnopolítico” das agências governamentais e corporativas responsáveis por esses projetos, o *Ala Plástica* trabalhou com os residentes da área para que articulassem suas visões da região através da criação de plataformas de comunicação e redes para cooperação mútua. (KESTER, 2006, p.27)

Fica clara a disposição da produção do *Ala Plástica* em uma formatação diferente da proposta por Bourriaud, porém, estas condições produtivas específicas não excluem *Proyecto AA* de uma formação criada e desenvolvida a partir de interstícios. Enquanto a estética relacional expõe produções que se legitimam através de uma crença purista na esfera institucional (da qual o próprio Bourriaud faz parte), constata-se o surgimento de uma arte relacional marginal, em locais onde os poderes institucionais são ignorados, em uma relação recíproca, onde os atalhos das “vias de acesso” precisam ser nítidos para serem percebidos.

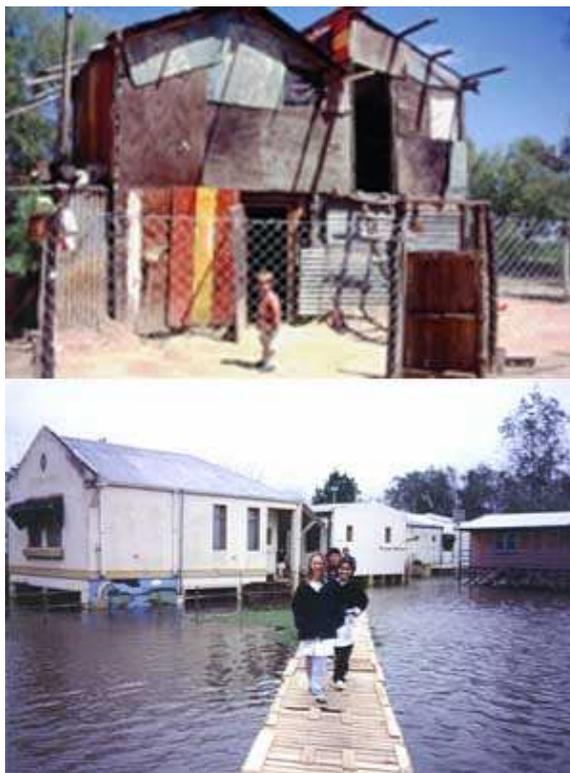


Figura 08: ALA PLASTICA. **Construção de módulos de emergência para enchentes.** Buenos Aires, Argentina, 1998.

Para tanto, os exemplos que Kester utiliza são oriundos de locais que sofrem abandono institucional em todas as esferas (política, econômica, social, artística, etc.), e as pequenas organizações sociais passam a representar forças legitimadoras. Kester apresenta assim, o conforto da própria estética relacional ao se desenvolver desconsiderando ou até evocando um discurso reducionista deste tipo de prática.

O Ala Plástica desenvolveu outros projetos vinculados às mais diversas organizações sociais, como um que desenvolveu projetos de engenharia de pesca com as cooperativas de pescadores de Belfast (Irlanda-1998) e com entidades ambientais responsáveis em levantar os danos causados por um acidente com um petrolífero na desembocadura do Rio da Prata (1999).

Sendo assim, este capítulo traça perspectivas acerca da teoria da estética relacional, e propõe, para considerar melhor uma possível expansão de suas fronteiras, a análise que se segue, a considerar a teoria relacional a partir dos movimentos artísticos que a antecedem.

CAPÍTULO 2

O PROJETO MODERNO: DADAÍSMO, ARTE CONCEITUAL E ESTÉTICA RELACIONAL

A estética relacional trata, em primeira instância, de uma flexão dos paradigmas que conduzem as práticas artísticas que vêm ocorrendo desde a última década do século XX. Esta flexão dos paradigmas corresponde à tomada dos vínculos sociais como radical da produção artística. Desde meados do século XIX e durante todo o século XX, aconteceram diversos movimentos que, como a estética relacional, desenvolveram-se sobre mudanças paradigmáticas que propunham novos sentidos para a arte. Estes movimentos, inclusive a estética relacional, podem ser considerados como formas atuantes de um mesmo projeto moderno.

O projeto moderno se dá como o ensejo e busca de novos modelos paradigmáticos para o fazer arte, e surge devido à necessidade de superação de um modelo de arte desenvolvido para uma sociedade burguesa. Tanto o modernismo quanto as vanguardas se prestam a este projeto lançando propostas, discursos e referências que apontam para novas formas do fazer artístico.

O modernismo nas artes é conhecido como um momento que, devido a conseqüências históricas e sociais, promove o começo de uma discussão sobre os

conceitos relativos à arte na sociedade e suas instituições. O modernismo é o ponto de partida para uma fase de experimentalismo, que explorou múltiplas possibilidades técnicas, mas, ainda utilizando como base formas da arte tradicional. O modernismo se torna o início do projeto moderno, oferecendo uma amplitude maior das práticas artísticas com relação a um modelo anterior de artista.

Sobre o modelo anterior de artista, identifica-se um formato comportado em uma sociedade burguesa. Friderich W. Nietzsche observa sobre a prática do artista:

O pensador, e igualmente o artista, que resguardou o melhor de si próprio em obras, sente uma alegria quase maldosa quando vê como seu corpo e seu espírito foram lentamente alquebrados e destruídos pelo tempo, como se visse num canto um ladrão trabalhando em seu cofre, sabendo que está vazio e que todos os tesouros estão a salvo. (NIETZSCHE, 2006, p.149)

Em “Humano, Demasiado Humano” (2006), Nietzsche trata do sentimento do artista anterior ao modernismo, um artista que tem o poder de eternizar, desvelar ao espectador a possibilidade de olhar a partir de si e de perpetuar uma existência oculta a partir do objeto artístico. A noção da necessidade artística como forma de perpetuar a vida, para Nietzsche, tinha como contemporâneo o desenvolvimento dos processos fotográficos e as conseqüências da fotografia, como substitutiva de processos artísticos que atuavam como registro do mundo natural.

Nietzsche delineia no seu discurso um tipo de artista que, aliado à existência de um conceito de arte burguesa, era alvo primário do projeto moderno. O projeto moderno tratou a definição tradicional do que deveria ser considerada arte no final do século XIX, como um constructo social que necessitava de revisão. Com relação a isto, Larry Shiner afirma:

A arte, entendida de forma generalizada, é uma invenção européia que tem apenas duzentos anos de idade. Anteriormente a ela tínhamos um sistema mais utilitário, que durou uns dois mil anos e, quando esta invenção desaparecer, com toda certeza surgirá um terceiro sistema das artes. É muito provável que o que alguns críticos dispõem como a morte da arte, da literatura, ou da música seria apenas o final de uma determinada instituição social cuja origem remonta ao século XVIII. (SHINER, 2001, p.21/22)

El arte, entendido de manera general, es una invención europea que apenas tiene doscientos años de edad. Con anterioridad a elle teníamos

um sistema del arte más utilitário, que duro unos dos mil anos y, cuando esta invención desaparezca, com toda seguridad le seguirá um tercer sistema de lãs artes. Es muy probable que lo que algunos críticos temen o aplauden como muerte Del arte, de La literatura o de La musica seria nosea sino El final de uma determinada institucion social cuyo origen se remonta ao siglo XVIII. (SHINER, 2001, p.21/22)

Shiner afirma que só no século XVIII o conceito de arte se organizou nas categorias das belas artes (poesia, pintura, arquitetura e música), em oposição ao artesanato e às artes populares (fabricar sapatos, bordar, contar contos, cantar canções populares). A partir desta época, começa-se a falar de belas artes, matéria de inspiração e de gênio e, por ele mesmo, um objeto de desfrute específico, mediado por um prazer refinado, enquanto o artesanato e as artes populares passaram a ser práticas que mostram a habilidade de um artífice na aplicação de certas regras e seus feitos são utilizados para fins de entretenimento do público (SHINER, 2001, p.24). O autor reforça, ainda, que nos finais do século XVIII artista e artesão se converteram em terminologias opostas. O artista agora era relacionado com um criador de obras de arte, enquanto o artesão, o produtor de algo útil ou de entretenimento (SHINER, 2001, p.24).

Esta concepção do artista que atuava em uma sociedade burguesa é primordial para compreender o processo que desencadeia o projeto moderno. Pois, em virtude de diversas mudanças sociais na segunda metade do século XIX, o próprio modernismo é uma estratégia que desloca a função do artista na sociedade, inaugurando o espírito que sustenta o que é apresentado como projeto moderno.

Para tanto, uma necessária superação do modelo de artista burguês se pauta na perda de suas funções na sociedade, atribuições que eram do encargo do artista e que foram substituídas por outros processos. Como exemplo, pode-se tratar especificamente de três “funções sociais básicas”, antes designadas ao artista: a função do artista em dominar as técnicas artesanais de produção da sua matéria prima; a função do artista em dominar uma técnica de representação do mundo natural; a função do artista de atuar como testemunha histórica.

Um dos critérios que caracterizava um indivíduo como artista na sociedade era o domínio técnico de confeccionar seus próprios materiais. Neste sentido, o

domínio artesanal de técnicas específicas determinaria também que tipo de artista este seria (pintor, gravurista, escultor, etc.), pois, este domínio remete diretamente aos métodos de produção de suportes e matérias primas, aos “segredos de atelier” referentes a uma determinada técnica e não popularizados gratuitamente. Esta função passou a perder validade gradativamente, devido a diversos fatores, sendo o mais relevante deles a influência da transformação dos sistemas de produção na Revolução Industrial. Esta influência se dá principalmente de duas formas: a produção em massa (pelas indústrias e manufaturas) de matérias primas e suportes e a valorização do ensino formal das artes.

A produção em massa de matérias primas e suportes por sistemas de produção industriais e manufatureiros (bem como sua conseqüente comercialização) passa a popularizar técnicas. Desta forma, a função social designada ao artista presente na exclusividade de um conhecimento específico de produção passa a ser comprometida. No caso da pintura, por exemplo, isso está diretamente ligado à capacidade do artista de dominar as técnicas utilizadas na confecção de suportes, instrumentos, tintas e pigmentos específicos.

A destituição das técnicas de produção das matérias primas como uma função do artista pode ser mais bem observada em um exemplo hipotético: Antes, a tinta na cor terra-de-siena era exclusivo de pintores que habitavam a região da Toscana (Itália) e que a produziam utilizando-se do próprio solo sépia, ou de outros artistas que importavam a altos custos um pouco de terra vinda desta localização. Ambos, através do trabalho artesanal, a preparavam como tinta. Na atualidade, em decorrência da industrialização e expansiva distribuição dos produtos, a tinta na cor terra-de-siena se popularizou e se tornou disponível em todo o mundo, distanciando o uso do produto dos vínculos locais a tal ponto que os pintores raramente associam o nome do pigmento à sua descendência geográfica.

Assim, atividades que necessitavam de um domínio técnico específico para a produção de suas matérias primas, como a pintura, passaram a ser desenvolvidas de uma forma tão alienada em relação a essa produção, que é comum os pintores ignorarem de que animal veio a cerda do seu pincel favorito. Logo, o conhecimento técnico que qualificava a boa utilização da matéria prima deixava de ser um critério que determinaria em um indivíduo o título de artista. Desta forma, a libertação

modernista das formas específicas das belas-artes é uma fuga de um modelo envolvido pela alienação do fazer.

A questão que envolve o ensino das técnicas artísticas está associada a como as estruturas de ensino e aprendizagem formais se adequaram aos novos sistemas de produção da Revolução Industrial. A transformação substitutiva das formas de produção é respectiva à adequação dos sistemas educacionais. Logo, as substituições do artesanato pela manufatura, e desta posteriormente por um sistema industrial, são simultâneas a uma adequação dos regimes educacionais: um primeiro regime baseado em repasse de informação entre gerações de uma mesma família, um segundo regime baseado na relação entre o mestre e seus poucos discípulos ou aprendizes e, por fim, um terceiro regime, onde o professor administra o conhecimento entre um grupo de ouvintes. Este último se popularizava pós Revolução Industrial, induzia através da competitividade natural do grupo, avanços técnicos e teóricos baseados no experimentalismo e constatações (GOMBRICH,1995, p.475-497).

Atualmente, já se podem constatar etapas posteriores de modelos educacionais: desde o aprimoramento de melhores recursos de reprodutibilidade gráfica desenvolvidos durante a Revolução Industrial, até a prolífica informação disposta na Internet, o processo de qualificação técnica do fazer passa cada vez mais a ser difundido para uma quantidade maior de pessoas, o que desencadeia uma competitividade de dimensões sem precedentes. Pode-se associar esta transformação à mudança de uma sociedade disciplinar para uma de controle, a partir da perspectiva deleuziana que se apresenta no primeiro capítulo deste trabalho.

A função do artista de dominar uma técnica de representação do mundo natural se desintegra frente ao advento de formas mecânicas de captação de imagem (fotografia) e, posteriormente, ao avanço tecnológico envolvido na reprodutibilidade da imagem (fotografia e processos de impressão gráfica). Essa função estava diretamente ligada à concepção de obra artística como fruto da habilidade manual do artista em manipular a matéria prima em favor de uma representação.

A criação e popularização da fotografia abalou severamente a concepção tradicional da arte. Prenúncios do fim da pintura eram comuns com a popularização dos processos fotográficos; do mesmo modo, encontra-se na atualidade o discurso da substituição da forma de recepção do cinema pela interatividade dos jogos virtuais. A inconstância de uma forma bem delimitada de expressão, como a pintura na sociedade burguesa, presente na volatilidade de sua existência, propiciou formas de experimentalismo que não se limitavam às estruturas específicas das belas artes (pintura, desenho, escultura, etc.).

A função do artista de atuar como testemunha histórica pode ser observada no condicionamento do artista em atuar dentro de um contexto de acordo com situações estilísticas e políticas bem marcadas, na qual o próprio artista se encontra como um conservador dos bons costumes. Atuar como testemunha histórica está diretamente relacionado com a predominância do estilismo vinculado à função representativa das artes. Esta função, que também sofre transformações por influência do advento da fotografia, se refere à individualidade e autonomia de produção do artista, que antes tinha que adequar sua proposta à classificações de estilo e tendências predominantes, bem como sujeitar seu trabalho a adequações de ordem político-representativas (os retratos de Napoleão, por exemplo, que deveriam ignorar sua baixa estatura). O artista como alguém que registra os fatos não era mais necessário, pois já existiam formas mais convincentes e imparciais de registro.

Delimitar o modernismo como a primeira etapa do projeto moderno é o conceber como um momento em que as conseqüências da Revolução Industrial infligiram mudanças tão grandes no fazer e pensar humanos, que era imediatamente necessária uma expansão das possibilidades práticas das artes. O começo da ampliação das práticas representacionais pictóricas, para um posterior acompanhamento das escultóricas, instituiu às formas antes convencionais de arte a possibilidade intermitente de busca e experimentação. É o início de uma tradição moderna que ainda não cessou, o começo do combate da modernidade, ou, como aqui denominado: projeto moderno. Sendo assim, o modernismo se postula como o momento de abertura à experimentação no fazer artístico, partindo das formas tradicionais das belas artes instituídas no século XVIII.

Da abertura modernista surge a continuidade do projeto moderno: logo o experimentalismo moderno, que aceitava os moldes de produção artística anteriores (belas artes), torna possível a sobreposição destes mesmos modelos. A origem da postura vanguardista está na negação absoluta da tradição artística e na implantação imediata de novos modelos. Esta postura se traduz mais clara ao observar que os movimentos de vanguarda, como o futurismo e o dadaísmo, se fizeram mais eloqüentes pelos seus manifestos do que por suas obras. Sendo assim, as vanguardas surgem através do modernismo como movimentos que apresentam em seu discurso uma ruptura radical com as tradições artísticas e propõem reflexões ideológicas específicas sobre a adequação do conceito de arte em uma sociedade Pós- Revolução Industrial. Sobre a postura incisiva das vanguardas, Peter Burguer afirma:

Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. É negada não uma forma anterior de manifestação da arte (um estilo), mas a instituição arte como instituição descolada da práxis vital das pessoas. Quando os vanguardistas colocam a exigência de que a arte novamente devesse se tornar prática, tal exigência não diz que o conteúdo das obras de arte devesse ser socialmente significativo.(BURGUER,2008,p.105)

Assim, as distinções entre modernismo e vanguarda são, em uma classificação funcional e histórica, respectivas a dois momentos: um primeiro, de abertura das práticas artísticas, modernista; e um segundo momento: de ruptura, promovendo novos modelos substitutivos das formas tradicionais, supostamente mais adequados a uma sociedade Pós- Revolução Industrial, vanguardista. Desta forma, na atualidade pode-se constatar que o projeto moderno proclama à arte contemporânea um legado de busca e experimentação sem precedentes, que mantém o próprio projeto moderno latente e dinâmico ainda no presente.

Na alternância entre a abertura das práticas e ruptura com tudo que se estabeleça como tradição, ainda não existe na contemporaneidade um modelo nítido e claro que estabeleça definitivamente o que cabe (e o que não cabe) no campo das artes. Sob esta premissa, as práticas artísticas contemporâneas, onde se inclui a estética relacional, ainda fazem parte de um projeto moderno, juntamente com o próprio modernismo e vanguardas do século XX.

Bourriaud afirma:

A modernidade política, nascida com a filosofia das luzes, baseava-se na vontade de emancipação dos indivíduos e dos povos: o progresso das técnicas e das liberdades, o recuo da ignorância e a melhoria nas condições de trabalho deveriam liberar a humanidade e permitir a instauração de uma sociedade melhor. Existem, porém, várias versões de modernidade. Assim o século XX foi palco de uma luta entre três visões de mundo: uma concepção racionalista-modernista derivada do século XVIII, uma filosofia da espontaneidade e da liberação através do irracional (dadaísmo, surrealismo, situacionismo) e ambas se opõem às forças utilitaristas que pretendiam moldar as relações humanas e submeter os indivíduos. Em vez de levar a desejada emancipação, o progresso das técnicas e da Razão permite, através de uma racionalização geral do processo de produção, a exploração do hemisfério sul, a substituição cega do trabalho humano pelas máquinas além do recurso a técnicas de sujeição cada vez mais sofisticadas. Assim, o projeto emancipador moderno foi substituído por inúmeras formas de melancolia. (BOURRIAUD 2009, p.16)

Esta pesquisa predispõe o projeto moderno como um que inclui a estética relacional: um projeto iniciado no modernismo e que não se delimita com o fim dos movimentos de vanguarda (diferentemente do “projeto emancipador moderno” de Bourriaud), mas que permanece na contínua busca de modelos mais adequados de práxis artísticas, interpenetrando nas “inúmeras formas de melancolia “ da contemporaneidade.

Mesmo atuando sobre as “inúmeras formas de melancolia”, a estética relacional ainda prescreve novos modelos de artista, que operam através do interstício social as relações negligenciadas na contemporaneidade. A posição da estética relacional como uma reação à “sociedade dos figurantes” a insere no projeto moderno, pois acaba a dispor a estética relacional como uma forma que se opõe a “forças utilitaristas que pretendiam moldar as relações humanas e submeter os indivíduos”. Para Bourriaud :

O combate da modernidade ocorre nos mesmos termos do passado, exceto pelo fato de que a vanguarda deixou de ir à frente como batedora, e a tropa imobilizou-se , temerosa, num bivaque de certezas. A arte devia preparar ou anunciar um mundo futuro: hoje ela apresenta modelos de universos possíveis. (BOURRIAUD, 2009, p.17-18)

Desta forma, em coerência à proposta de Bourriaud, o termo aqui aplicado como projeto moderno é consoante com o que ele apresenta como “o combate da modernidade que ocorre nos mesmos termos do passado”. Neste sentido, tratar a estética relacional como atuante em um projeto moderno implica em percebê-la como integrante modernista, vanguardista ou pertencente a uma nova forma, que Bourriaud preconiza.

Sobre a estética relacional e as formas modernas (modernistas e de vanguarda), Bourriaud afirma:

A possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. (BOURRIAUD, 2009, p.19-20)

Conforme a afirmação de Bourriaud, existe uma inversão radical dos objetivos estéticos que desvincula a arte relacional das práticas modernistas e vanguardistas. Porém, no discurso de movimentos de vanguarda como o dadaísmo e a arte conceitual, esta pesquisa encontra práticas que desassocia o fazer artístico de um espaço simbólico autônomo e privado. Resta, como objetivo, delimitar o quão contrastante a estética relacional se torna perante os dois movimentos, o dadaísmo e a arte conceitual. Para tanto, este capítulo é dividido em dois pontos chaves:

O dadaísmo e a estética relacional: apresenta uma introdução do movimento de vanguarda conhecido como dadaísmo. Desenvolve como este surge em meio ao modernismo europeu, as suas propostas e os paradoxos que envolvem suas práticas e discursos. Analisa paralelamente a estética relacional e o dadaísmo, seus pontos de consonância e discordância;

A arte conceitual e a estética relacional: Apresenta uma introdução do movimento de vanguarda conhecido como arte conceitual. Como este surge em meio a um modernismo pós Segunda Guerra. Analisa paralelamente a arte conceitual e a estética relacional, seus pontos de consonância e discordância.

Trata-se este objetivo como necessário, pois perante propostas artísticas e teóricas que envolvem a estética relacional na contemporaneidade (a exemplo do Ala Plástica e dos artigos de Grant Kester, apresentados no primeiro capítulo), a própria proposta de Bourriaud sofre flexões que não devem ser desconsideradas. Neste sentido, este capítulo também se dispõe como levantamento de possibilidades argumentativas relevantes para o desenvolvimento da análise de obras posterior apresentadas no terceiro capítulo.

2.1. O DADAÍSMO, NECESSIDADES E PARADOXOS

O Dadaísmo como vanguarda se desenvolveu como uma poderosa força do projeto moderno. Descende da abertura modernista, porém, suas práticas se desenvolveram de forma tão original, que se torna forçada a ação de encontrar precedentes práticos para formas como o *ready-made*.

Na busca por uma abordagem coerente do movimento dadaísta, esta pesquisa delimita-se sobre os manifestos dos artistas e análises posteriores que dispõem sobre a postura ideológica do movimento. Esta metodologia se torna necessária no intuito de desvelar o que Bourriaud apresenta como “face ideológica e teleológica dos movimentos de vanguarda”.

O primeiro alvo do movimento dadaísta era a própria sociedade. Sobre esta, o movimento dadaísta difundia a crença de uma situação de extrema hipocrisia e anacronismo em suas instituições e regras, principalmente no âmbito das artes.

No modernismo, com a presença da abertura às novas práticas de forma a reconsiderar constantemente o passado, existiu uma permanência de estruturas sócio-institucionais que validavam como arte determinadas produções. A ruptura vanguardista presente no dadaísmo não era somente com a reconsideração constante de uma tradição artística, mas também com toda a sociedade que a inscrevia. Pode-se afirmar que o modernismo tornou o projeto moderno possível, porém foram as vanguardas que propuseram uma reestruturação geral do conceito arte em âmbito social, na tentativa de tornar o projeto moderno uma realização. Se o

projeto moderno ainda está inacabado na atualidade, é por que se toma apenas como tentativa a ânsia de mudança de movimentos como o dadaísmo.

No livro *O Dadá e o Surrealismo* de Daw Ades destaca-se o manifesto intitulado “A Garrafa Umbilical de Hans Arp”¹, com o seguinte conteúdo:

DADA

Os burgueses consideram o dadaísta um monstro dissoluto, um canalha revolucionário, um bárbaro asiático, conspirando contra suas campanhas, suas contas bancárias, seu código de honra. O dadaísta engendrou armadilhas para tirar o sono dos burgueses [...] O dadaísta transmitiu ao burguês sentimentos de confusão e de um estrondo formidável, se bem que distante, que fez as campanhas deles zumbirem, seus cofres franzirem a testa e seu código de honra se reduzir a pontinhos. (ADES, 1976, p.02)

A sociedade alvo do dadaísmo é aquela que ainda se alicerçava culturalmente sobre uma matriz burguesa, a aspiração dadaísta predisponha o choque que a revolução industrial deveria dar a este sistema antiquado. Como carro chefe inquisidor do projeto moderno, o mote do movimento dadaísta era a substituição imediata do que era a arte na cultura burguesa. Sob a abordagem dadaísta, a arte na sua forma tradicional, acadêmica, é um constructo social não mais necessário.

A não correspondência das formas modernistas (que ainda ocorriam paralelamente) à postura do movimento dadaísta se dava por que as formas modernistas ainda favoreciam práticas artísticas que velavam a continuidade da autonomia burguesa das artes, restabelecida em novas práticas pictóricas e formas novas de expressão baseadas em um experimentalismo que não contestava a tradição, a transformava. Devido a isso, a postura do dadaísmo atingia indiscriminadamente formas modernistas da pintura e escultura (o abstracionismo, por exemplo), como consta no apontamento de Paul Wood:

Quem teria a autoridade para dizer se uma específica configuração de formas e cores constitui uma “harmonia formal”, um “todo estético”- ou se ela é falha na sua tentativa? Na prática, essa tornou-se uma questão que

¹ Hans Arp: **Hans Peter Wilhem Arp** (1886-1966), pintor e poeta alemão que se naturalizou francês adotando o nome de Jean Arp. Atuou no dadaísmo e posteriormente como surrealista. Dedicou-se a poesia, textos, esculturas, colagens e desenhos.

envolvia aquilo que o artista afirmava, ou, mais precisamente, aquilo que era afirmado pelo crítico de arte. E um sistema dependente de uma autoridade crítica é também um sistema cujos flancos se abrem a sarcasmos e a satirização. Daí a brincadeira dos primeiros vanguardistas de levar um crítico a se derramar, em lirismo, sobre uma “pintura” abstrata feita com um pincel amarrado ao rabo de um burro. (Wood, 2002, p.11)

As obras dadaístas, então, são predispostas a um conteúdo representativo que toma de forma sarcástica e satírica a própria sociedade, são as “armadilhas para tirar o sono dos burgueses”, constructos que não se limitavam na própria obra, mas tomavam uma dimensão expansiva, em âmbito social. Os artistas dadaístas atribuíam às suas obras um valor idêntico ao dos seus manifestos.

Ades afirma que os dadaístas acreditavam que o artista era o produto e o balangandã tradicional da sociedade moderna, por sua vez anacrônica e condenada. A guerra (1ª Guerra Mundial) veio finalmente demonstrar a podridão da sociedade, mas, em vez de preparar-se para criar alguma coisa de novo, o artista foi mais uma vez envolvido pelos espasmos agônicos dessa sociedade. Ele constituía, portanto, um anacronismo cujo trabalho era totalmente irrelevante, e os dadaístas queriam provar em público essa irrelevância (Ades, 1974, p.04).

O dadaísmo condenou uma estrutura anterior da arte, mas, nas afirmações de Marcel Duchamp, vê-se uma forma de recuperar o termo a partir de uma reavaliação da dissociação entre arte pura e arte aplicada, reiterando que o conceito relativo à arte aplicada poderia ser designado a qualquer atividade humana, incluindo a artística. Duchamp afirma em uma entrevista a Pierre Cabanne em 1966:

[...] eu tenho medo da palavra “criação”. No sentido social, ordinário, da palavra, a criação, é muito bonito, mas, no fundo, não acredito na função criativa do artista. Ele é um homem como qualquer outro. É sua ocupação fazer certas coisas, entende? Por outro lado, a palavra “arte” me interessa muito. Se ela vem do sânscrito, como ouvi dizer, ela significa “fazer”. Agora, todo mundo faz alguma coisa, e aqueles que fazem coisas em tela, com uma moldura são chamados artistas. Antigamente eles eram designados por uma palavra que prefiro: artesãos. Somos todos artesãos na vida civil, na vida militar, e na vida artística. (DUCHAMP, apud, CABANNE, 2008, p.24-25)

A afirmação de Duchamp vai na contramão de discursos modernos e contemporâneos que solicitam a equiparação de formas de arte aplicada com as de arte pura, pois prega que é o estatuto do conceito de arte pura que está equivocado. Ao invés de pressupor uma sobreposição hierárquica da arte pura sobre a arte aplicada, Duchamp afirma paradoxalmente que é a aplicação do conceito de arte como um fazer superior que está equivocado a propor que o que era considerado tradicionalmente como uma ação artística pura (pintura) deve ser melhor tratado como um sistema de produção (artesanato). Ou seja, é melhor uma equiparação reduzindo o conceito arte pura ao fazer comum, do que buscar elevar um fazer comum ao de arte.

O paradoxo de Duchamp é que no final da afirmação ele ainda distingue uma “vida artística”, dos outros fazeres humanos. Este paradoxo é uma característica do próprio movimento dadaísta, e que dispõe uma face hipócrita do movimento. Como exemplo, em uma carta de 1917, Jacques Vaché (1895-1919)² escreveu a André Breton³:

Arte não existe, é claro- daí ser inútil o canto- entretanto nós fazemos parte dela, porque é assim que as coisas são, e não de outra maneira [...] Logo, não gostamos nem de arte nem de artistas.. (VACHÉ, apud,ADES,1974.p.06)

A prática dadaísta apresenta em si a angústia em dismantelar um contexto burguês. Porém, o movimento dadaísta vai ao encontro de uma prática que forma seu próprio paradoxo. Essa prática está presente na forma de sustento do próprio movimento: a comercialização das suas produções. A prática comercial torna o dadá uma tradição tão ou mais elitizada e intelectualizada que seus antecessores burgueses ou modernistas, pois necessita ainda designar um estatuto específico ao fazer artístico.

² Jacques Vaché: escritor francês conhecido por suas correspondências com André Breton, o influenciando com premissas surrealistas que iriam se concretizar, posteriormente no próprio movimento;

³

Conforme Ades, o movimento dadaísta era uma expressão de cólera e frustração com a sociedade, mas os dadaístas ainda eram pintores e poetas, e sobreviviam numa situação de paradoxal ironia, clamando pelo colapso de uma sociedade e de uma arte das quais eles mesmos se encontravam dependentes sob muitos aspectos, e que, ainda por cima, se haviam mostrado masoquistamente ansiosas para acolher as produções dadaístas e pagar algum dinheiro em troca das suas obras, a fim de transformá-las também em arte (ADES,1974, p.04-05).

Portanto, encontra-se aí a possibilidade de fracasso do movimento de vanguarda na obtenção de um novo modelo de artista. É neste sentido que o movimento dadaísta não realiza o projeto moderno. Porém, é no discurso do movimento dadaísta que se encontram elementos que irão desvelar uma próxima etapa do projeto moderno; a arte conceitual (tratada de forma específica posteriormente).

De modo análogo, no dadaísmo também há elementos de uma estética relacional. Para argumentar a favor disso, segue uma análise sobre relações entre o movimento dadaísta e a estética relacional, mostrando convergências de dois momentos com um mesmo projeto moderno.

2.2. DADAÍSMO E ESTÉTICA RELACIONAL

Apresentar uma análise sobre relações entre o dadaísmo como vanguarda e a estética relacional é, no mínimo, uma tarefa delicada. Há dois objetos com características muito particulares; de um lado, o movimento dadaísta, que já foi apresentado, propondo a ruptura dos valores da arte burguesa e repleto de paradoxos e, do outro lado, uma recente observação de características recorrentes em obras contemporâneas, reunidas sob a denominação de estética relacional. O objetivo desta análise é diagnosticar em que medida a estética relacional apresenta derivações do dadaísmo e até que ponto a mesma possui características de movimento de vanguarda.

Em uma primeira argumentação, em prol de diagnosticar as derivações do dadaísmo na estética relacional, a análise trata como objeto o advento do *ready-*

made dadaísta. O enfoque inicial no *ready-made* provém da necessidade de investigar sobre como esta prática proporciona relações de interstício social. A relevância da constatação do *ready-made* como prática artística relacional se dá pela utilização de Bourriaud de um conceito criado por Duchamp ao refletir sobre a ação do *ready-made* como interstício social: o coeficiente da arte. Desta forma, a primeira abordagem desta análise se dá sobre como o advento do *ready-made* dadaísta se relaciona com o coeficiente da arte para, posteriormente levantar como a estética relacional opera este conceito. Assim, a análise trata sobre como o coeficiente da arte é um conceito que a estética relacional traz do dadaísmo, justificando, em parte, uma relação de descendência.

Sobre o advento do *ready-made*, não foi intuito direto do criador desta forma, Marcel Duchamp, desenvolvê-lo como prática artística. Tanto a criação do *ready-made*, desvinculada da ação artística, quanto a paradoxal comercialização deste como obra, expõem uma característica básica da ação dadaísta: a ironia. Duchamp afirma sobre a criação do *ready-made*:

Note bem, eu não queria fazer uma obra de arte. A palavra *ready-made* só apareceu em 1915, quando fui aos Estados Unidos. Ela me interessou como palavra, mas quando coloquei uma roda de bicicleta sobre um banco, com um garfo invertido, não havia ainda qualquer idéia de *ready-made* ou coisa parecida, era apenas uma forma de distração. Não havia uma razão determinada para fazer aquilo, ou alguma intenção de exposição, de descrição. Não, nada disso [...] (DUCHAMP, apud, CABANNE, 2008, p.79)

O acaso e o impulso são as justificativas de Duchamp para aplicar o termo *ready-made* na ação de se apropriar aleatoriamente de objetos como arte. Por mais paradoxal que pareça, mesmo tendo o artista afirmado que foram criados sem o intuito artístico, os *ready-mades* foram expostos, concorreram em salões, tornando-se um dispositivo-obra que propagava o anarquismo, a ironia e sarcasmo dadaístas. Neste sentido, uma característica predominante no discurso dadaísta, o anarquismo, transparece na despreocupação de Duchamp em assimilar sua prática como arte. Criar um paradoxo, sob a atmosfera anarquista, é irrelevante.

Outra postura paradoxal se apresenta com relação ao *ready-made*: de forma contrária ao discurso de Duchamp, percebe-se que os objetos escolhidos como

ready-made não são determinados pelo princípio da aleatoriedade. Quando são estruturados, às vezes, como um conjunto de objetos de função específica (roda de bicicleta), ou na presença de uma situação textual (a assinatura da obra *A Fonte*, o famoso urinol, por exemplo), Duchamp desenvolve uma proposta sem deixar de lado o que esta representa em sua exposição, criando uma situação previamente elaborada, exaurida de aleatoriedade, a favor do ideário dadaísta.

Um dos *ready-mades* mais famosos de Duchamp deixa clara a intencionalidade representativa contrária à aleatoriedade de escolha dos objetos. *A Fonte* (1917- Figura 08) foi criada intencionalmente, com o intuito de provocar um questionamento em âmbito institucional. James Minc apresenta como esta foi primeiramente desenvolvida:

Em 1917, foi fundada em New York a nova *Society for Independent Artists* que tinha por modelo o *Salon des Indépendants* de Paris. Qualquer pessoa que pagasse seis dólares podia apresentar dois trabalhos. Duchamp era um dos diretores do grupo, mas como ele não gostava da organização, decidiu provocar os responsáveis pela escolha e exibição dos objetos, ao apresentar “*A Fonte*” sob pseudônimo.

“*A Fonte*” era um urinol de porcelana de um modelo que, quando montado num banheiro público, só poderia ser utilizado por um homem a urinar de pé. Sem qualquer dúvida, a comissão da seleção dos trabalhos teve de imediato a visão de um homem a urinar ou outras hipóteses picantes, quando se viu confrontada com o objeto. Duchamp limitou-se a comprar o urinol e colocá-lo sobre o lado plano, pelo o que ficava “ereto”. Assinou a base, logo a seguir ao buraco do cano: R.Mutt. Embora a assinatura fosse inspirada em Mutt e Jeff, personagens de história em quadrinhos, e o “R significasse “Richard”, o que em sentido familiar, em francês, quer dizer pessoa rica, a comissão pensou que se tratava de uma partida de mau gosto. Mas Duchamp estava também a brincar com o verdadeiro nome da empresa de New York onde ele adquiriu o urinol, a Mott Works, alterando ligeiramente a ortografia, como era tão típico nele. (MINC, 2006, p.66-67)

O relato mostra como Duchamp desenvolve seu *ready-made* por meio de um pensamento coerente e baseado na não aleatoriedade ou gratuidade dos elementos. A própria forma de escolha do objeto e a apresentação da obra já se colocam como condutoras de uma representação irônica, com a escolha de um objeto utilizado para evacuação, ou como este deve ser posicionado, ocupando a mesma postura das obras antes consideradas como autônomas.

A provocação de Duchamp com a inserção textual disposta a incitar leituras direcionadas, diretamente vinculadas a uma situação de escárnio e ironia, são argumentos que reforçam a consciência na escolha destes objetos. Mas o escárnio de Duchamp também abriu precedente para uma leitura superficial, associando A Fonte a uma chacota não merecedora dos registros em catálogo, ou mesmo de ser exposta no Salão ao qual se inscreveu.

Faz-se necessário perceber, no entanto, a continuidade da obra quando a mesma assimila a própria derrota perante as instituições artísticas como um instrumento que desvela sua função original, o questionamento reflexivo sobre a própria *práxis* artística. Duchamp cria situações paralelas, que perpetuaram e complementaram a função original da fonte, criando um programa de ações que induziriam a uma reflexão sobre a obra, como o artigo impresso publicado posteriormente à exposição:

A fonte nunca foi exposta, apesar de R.Mutt ter pago os seis dólares. A peça nem tampouco foi mencionada no catálogo. Estranhamente, Katherine Dreier, que estava familiarizada com outros ready mades de Duchamp e que também era membro da comissão de seleção, não se apercebeu de quem estava por trás do pseudônimo. Houve reclamações e, Walter Arensberg, que teve conhecimento da “partida”, propôs-se a comprar a fonte para ajudar o artista, mas não se conseguiu encontrar o objeto. Passado algum tempo, foi descoberto atrás de um tambique onde tinha estado enquanto durou a exposição. Convenceram a Alfred Stieglitz a tirar uma fotografia quase dignificante da Fonte, que veio a sair no segundo número da *The Blind Man*, uma revista publicada por Duchamp, Beatrice Wood e Henri –Pierre Roche, onde o caso do Sr. Mutt foi defendido com um ar falsamente inocente: “A fonte do Sr. Mutt não é imoral, é absurda, tem tanto de imoral quanto uma banheira. É um objeto que seve todos os dias nas montras dos canalizadores. Se o Sr. Mutt fez a fonte com suas próprias mãos ou não, isso não tem qualquer importância. Ele escolheu-a. Pegou num artigo corrente da vida, colocou-o de forma que fez desaparecer o significado utilitário sob o novo título e ponto de vista- deu-lhe um novo sentido”. (MINC, 2006, p.67)

Porém, é pretensão baseada apenas em suposição, afirmar que Duchamp tenha desenvolvido “A Fonte” (figura 09) como um plano bem delineado, um diálogo com todas as falas pré determinadas. O grande trunfo da obra é a persistência do artista em um diálogo a favor da sua função reflexiva/institucional que, para a vanguarda dadaísta, se mostra bem estabelecida em seu conteúdo ideológico.

A efemeridade e transitoriedade do objeto artístico no *ready-made* de Duchamp são claras, pelo menos na proposta original, provada pelo abandono de seus instrumentos de ação, os próprios *ready-mades*: "Estranhamente após tudo isso foi o próprio Arensberg (o comprador da obra) quem extraviou o original do urinol. Tal como a Roda da Bicicleta, O Escorredor, Em Previsão do Braço Partido e outros *ready-mades*, foram substituídos por réplicas. Foi o sentido e não o objeto que foi salvaguardado" (MINC, 2006, p.67).

Neste sentido, é interessante o paradoxo contemporâneo que se estabelece sobre as obras de Duchamp, visto as grandes exposições "retrospectivas" dos seus objetos. Ir a uma exposição hoje para encontrar uma réplica da "A Fonte" é no mínimo, um esforço que pode ser reduzido a uma visita a qualquer banheiro masculino. O espetáculo que as réplicas dos *ready-mades* promovem na atualidade acontece pela mesma alienação e masoquismo que a fez presente em 1917, sendo este espetáculo muito mais marcante do que a provável reflexão consciente das suas obras. O paradoxo dadaísta assim se renova.



Figura 09: DUCHAMP, Marcel. **A fonte** (1916,1976).*Ready-made*.(peça original perdida, replicada em 1976 em uma série numerada.)

O advento do *ready-made* como obra, com o precedente aberto para ser analisado como um instrumento criado intencionalmente para um efeito social (uma reflexão institucional, por exemplo), passa a considerar o outro (o público) na própria concepção do sentido da obra. Duchamp, em um texto intitulado “O ato criador” (1965), trata sobre “o considerar o outro”, apresentando o conceito de “coeficiente da arte”:

Em outras palavras, o "coeficiente artístico" pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não - intencionalmente.

A fim de evitar um mal-entendido, devemos lembrar que este "coeficiente artístico" é uma expressão pessoal da arte à l' état brut, (ainda num estado bruto) que precisa ser "refinado" pelo público como o açúcar puro extraído do melado. O Índice deste coeficiente não tem influência alguma

sobre tal veredicto. O ato criador toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; pela transformação da matéria inerte numa obra de arte, uma transubstancia do real processou-se, e o papel do público é o de determinar qual o peso da obra de arte na balança estética.

Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto se torna ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos. (DUCHAMP, apud,BATTCOCK, 2008)

Duchamp mesmo já havia experimentado situações que evocam o que ele elabora sobre a denominação de “o quociente da arte”. Por exemplo, a ação de Duchamp sobre o *ready-made Presente* (1921-figura10), do artista norte americano Man Ray (1890-1976). *Presente* se constituía de um ferro de passar roupas comum crivado de pregos afiados na área em que este entra em contato com o tecido. Na exposição da obra *Presente*, Duchamp acrescenta à mesma a inscrição: “Use um Rembrandt como tábua de passar roupa”(Ades,1974, p.06).

A ação de Duchamp com a inscrição é justamente um exemplo desse “quociente artístico” da obra sob uma atmosfera dadaísta. Desmistificar este quociente não é elucidar, ou apresentar uma leitura da obra; no caso em questão, a ação de Duchamp representa um desejo de diálogo, dele como público ativo na produção de sentido da obra de Man Ray. Duchamp não traduz a obra, negocia com ela.

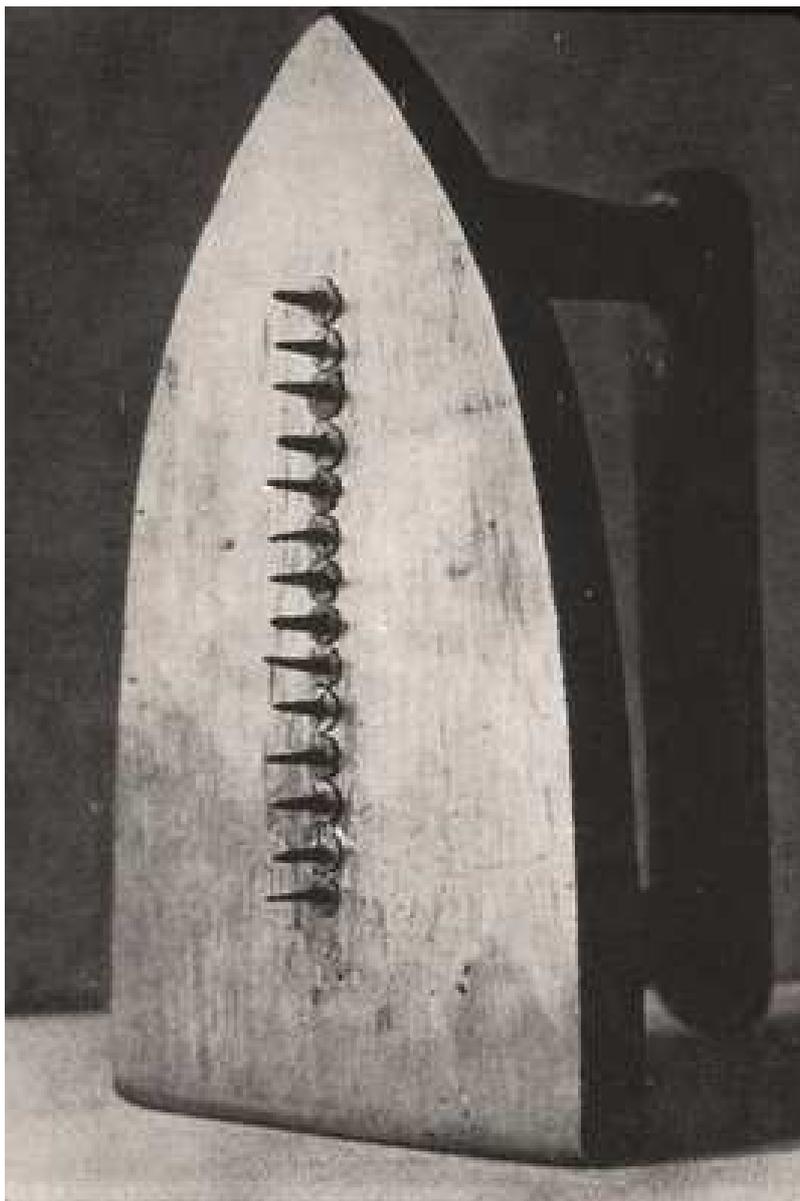


Figura 10: RAY, Man. **Presente**. *Ready-made*. Coleção Morton G. Neumann
Recomendação de Marcel Duchamp: "Use um Rembrandt como tábua de passar roupa." 1921.

Bourriaud afirma sobre o "coeficiente da arte" de Duchamp:

Uma boa obra de arte sempre pretende mais do que sua mera presença no espaço: ela se abre ao diálogo, à discussão, a essa forma de negociação inter-humana que Marcel Duchamp chamava de "o coeficiente da arte"- e que é um processo temporal, que se dá aqui e agora. (BOURRIAUD,2009, p. 57)

Contudo, nas práticas de Duchamp percebe-se que existem estratégias complementares que ampliam em uma esfera social o coeficiente artístico. Como no artigo publicado complementando o sentido da obra "A Fonte", o diálogo de Duchamp com seus espectadores era expandido sob diversas mídias. Assim, o "coeficiente da arte" era um conceito latente durante uma produção-recepção ampliadas, em uma complexa constituição de sentido, a partir de vários complementos (artigos, cartas, notícias, boatos, as atividades complementadoras de sentido) de uma obra transitória (o próprio *ready-made*, obra). O "coeficiente da arte" duchampiano era uma noção que ele aplicava sem restrições, espalhando em diversas mídias informações necessárias para uma compreensão maior, mas não menos fragmentada, das suas obras. Pode-se concluir que o "coeficiente da arte" é o correspondente relacional da ação dadaísta.

Porém, o que difere as produções que Bourriaud analisa das outras é justamente como o objeto de arte se apresenta como um mecanismo exclusivo ao interstício social, e, nessa perspectiva, o "coeficiente da arte" e a transitividade do objeto artístico superam o domínio da arte. Bourriaud não considera as ações "extra-obra" que Duchamp empregava, mas apresenta a possibilidade, frente o espaço midiático ampliado da contemporaneidade, em conjunto com o próprio "coeficiente da arte":

O espaço de reflexão aberto pelo "coeficiente da arte" de Marcel Duchamp, que tenta delimitar exatamente o campo de intervenção do receptor na obra de arte, hoje consiste numa cultura interativa que apresenta a transitividade da obra como fato consumado. Com isso, esses elementos apenas corroboram uma evolução que ultrapassa largamente o domínio da arte: é o conjunto dos vetores de comunicação que o grau de interatividade é ampliado. (BOURRIAUD, 2009, p.36)

Bourriaud constata que toda obra de arte possui a sua dimensão relacional: o lugar geométrico de uma negociação com inúmeros correspondentes e destinatários (BOURRIAUD, 2009, p.37). Neste sentido, diferentemente da proposta de Duchamp, as propostas relacionais surgem sem duas pretensões diretas: nem de ruptura (vanguardista), nem de consonância (modernista). A arte relacional não conspira uma mudança social, mas sim se desenvolver sobre as mudanças sociais.

Desta forma, surge à seguinte questão: Se o “o coeficiente da arte” que Duchamp aplicou de forma tão coerente com a estética relacional, o que difere as suas obras de um mesmo sentido de produção desenvolvido durante a década de 1990? A resposta para esta questão é diretamente colocada na situação social do artista: Duchamp, com a sua obra, buscava embutir uma proposta ideológica bem específica, de caráter vanguardista dadaísta, um predisposto para a revolução na forma de se pensar a arte e suas relações com a sociedade. Diferentemente, os artistas que pertencem à chamada estética relacional de Bourriaud são mais modestos quanto as suas pretensões: suas obras operam em sistemas de interatividade específicos com o objetivo de apenas desobstruir vias relacionais entre os indivíduos, sem um ideal revolucionário.

Sendo assim, a estética relacional se encontra em uma situação paradoxal, pois não se considera vanguarda por não pregar uma revolução ideológica, porém, compreende que a arte relacional se instaura sobre as vias da interação entre os indivíduos porque a sociedade contemporânea negligencia a esfera das relações; este é um objetivo que delimita a própria ideologia da arte relacional. A razão do paradoxo da estética relacional é uma questão de ordem dos fatores: enquanto os movimentos de vanguarda promoviam suas revoluções e manifestos através da ação dos seus próprios artistas, visto que, eram os mesmos que delimitavam seus próprios movimentos (a exemplo do dadaísmo, futurismo, arte conceitual, internacional situacionista); a estética relacional é uma teoria da crítica institucional (Nicolas Bourriaud) que agrupa produções artísticas desenvolvidas supostamente sob a tutela de movimento algum.

As vanguardas se instauraram socialmente através do esforço dos seus participantes em consolidarem movimentos relevantes para mudanças sociais baseados em certezas ideológicas bem delimitadas. Diferentemente, a estética relacional não se inscreve como movimento, pois não é uma bandeira dos artistas, e sim, uma perspectiva teórica possível (e não predominante, ou correta) de operar a arte hoje. A exemplo dessa perspectiva, o próprio Bourriaud desenvolve trabalhos de crítica sobre produções que assumem características diferentes da estética relacional, como em “Pós Produção” (2009). A estética relacional é um horizonte teórico-prático, não um movimento.

Porém, ao prescrever adequações para uma arte na sociedade contemporânea através de constatações teóricas sobre obras já produzidas, se justifica a afirmativa de que a estética relacional faz parte do projeto moderno.

A partir desta argumentação, pode-se concluir que a estética relacional traz consigo uma derivação do “coeficiente da arte” duchampiano, conceito este fundamental para a construção dos interstícios sociais necessários em uma obra que opera sob a teoria da estética relacional. Sendo correta a afirmação que o dadaísmo como vanguarda apresentou precedentes para a estética relacional. Porém, as duas formas se distanciam na postura dos seus artistas, diferentemente do dadaísmo, a estética relacional é limitada quanto as suas pretensões, pautando-se como uma constatação teórica e não como mais um movimento organizado dos artistas. Se, em âmbito ideológico, a estética relacional é um horizonte teórico consoante entre os artistas, por outro lado, ela aparece em produções fragmentadas, isoladas, sem conferir o peso de uma ideologia (BOURRIAUD, 2006, p.17). Pode-se assim constatar que o idealismo da estética relacional não se encontra organizado em um movimento a favor de uma ruptura, se encontra pulverizado em modestas práticas artísticas consoantes.

2.3. ARTE CONCEITUAL

A arte conceitual é um movimento que nasce em pleno modernismo norte americano pós segunda guerra e que se predispõe como vanguarda. Traçar uma análise da arte conceitual e estética relacional não é rediscutir novamente se o segundo se posiciona como vanguarda, mas sim, identificar se o que Bourriaud propõe como formações relacionais que se comportam como integrantes das possibilidades conceitualistas.

Para tanto, se torna relevante a introdução da arte conceitual e suas derivações, pois as concepções divergentes entre o movimento arte conceitual e as práticas que derivaram deste exigem uma compreensão maior. Desta forma, Cristina Freire afirma:

Questões levantadas desde o final dos anos 60 e ao longo da década seguinte, período abrangido pela Arte Conceitual, são ainda pertinentes e mobilizam a crítica da produção, recepção e circulação artísticas no plano atual. Por isso, este pode ser considerado um programa inconcluso. A distinção entre Arte Conceitual – como movimento notadamente internacional com duração definida na história da arte contemporânea – e conceitualismo- tendência crítica à arte objetual que abarca diferentes propostas, como arte postal, performance, instalação, land art, vídeo arte, livro de artista, etc.- é muitas vezes difusa.(Freire, 2006, p.8)

Desta forma, mais do que delimitar um objeto conciso frente à estética relacional, esta pesquisa dispõe a arte conceitual, através das práticas conceitualistas, como um movimento atuante que coabita o cenário das artes contemporâneas paralelamente à arte relacional. Resta saber, daí o objetivo desta análise, até que ponto as duas formas se contaminam.

Freire afirma ao introduzir sobre a arte conceitual:

O que o senso comum entende por arte é a maior dificuldade que se enfrenta para uma 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, genial. Essas são as premissas que vêm 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.(FREIRE,2006,p.07)

Conforme a afirmação de Freire, a “difícil transformação entre as competências artísticas” é recorrente ao projeto moderno. Assim, a prerrogativa que “o programa inconcluso da arte conceitual” somente reforça que a arte conceitual está inserida, paralelamente a estética relacional, dentro de um projeto moderno inacabado.

Contudo, o aporte teórico presente neste momento da pesquisa primeiramente introduz as bases que formaram a arte conceitual como movimento para que, em um segundo momento, verifica-se em que medida a abrangência da proposta conceitual, através do conceitualismo, pode comportar as práticas que a

estética relacional abriga. Desta forma, se abrem possibilidades argumentativas que, em parte, permearão a análise da obra presente no último capítulo.

2.3.1.Arte conceitual e suas origens

Um dos fenômenos mais interessantes da história da arte recente é como esta retoma o projeto moderno. Esse projeto moderno, através das vanguardas, já estava alicerçado ideologicamente para conceber as diversas problematizações da arte contemporânea em meados de 1918, porém isso não acontece efetivamente. Existiram muitos fatores determinantes para que este retardamento ocorresse e, entre esses, estão as crises políticas e sociais que assolaram o mundo durante o século vinte. Paul Wood afirma que um “congelamento” das reflexões conseqüentes das vanguardas européias ocorre em decorrência das duas primeiras guerras, da ascensão do fascismo e das ditaduras, a não ocorrência do socialismo internacional e como muitos dos governos mundiais estabeleciam formas de supressão as manifestações modernistas (WOOD, 2002, p.15). Desta forma, Wood propõe que a recuperação de um posicionamento vanguardista nas artes só se estabelece após a segunda guerra mundial. Sendo que, a retomada do projeto moderno através de neovanguardas, apenas começa a se desenvolver no final da década de cinqüenta, sendo as produções mais significativas desta retomada relacionadas às décadas de 1960 e 1970.

Após a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos estavam vivenciando um momento artístico modernista. Este momento modernista era baseado em possibilidades experimentais muito maiores que o modernismo europeu: enquanto o modernismo europeu remonta suas origens no diálogo com a tradição, o modernismo norte americano utiliza a ousadia experimental do modernismo europeu e russo(oriental) como ponto de partida. Pode-se afirmar que a capacidade experimental ampliada do modernismo norte americano da década de 1940 e 1950, também traduziam o surgimento de um pólo cultural original diferente do eurocentrismo anterior. Lígia Canongia sobre isso escreve:

Os anos 40 já haviam deflagrado frutos artísticos importantes na América do norte, com a rica contribuição do Expressionismo abstrato e de gênios como De Kooning e Pollock. Era a primeira vez que artistas norte americanos conseguiam ultrapassar certo complexo de inferioridade em relação a arte Européia, e afirmavam uma produção independente.(CANONGIA, 2005.p.25)

Sob este aspecto, é importante considerar a mudança do pólo econômico e cultural europeu, Paris, para um novo pólo, americano, Nova York. Na década de 1950, Nova York se torna a metrópole centro das produções artísticas e das grandes galerias (conseqüência de despontar como pólo econômico mundial). Com esta ascensão, os EUA precisavam solidificar vertentes produtivas que determinariam uma forma particular de produção de arte. Artistas como Pollock e Rothko foram rapidamente deslocados do anonimato para um lugar de destaque na recente Escola de Nova York para serem precursores de um modernismo que velava, em sua experimentação ampliada, uma autonomia da tradição secular européia. Surge então, um cenário propício para a renovação de um ideário vanguardista, que sob seu viés, desenvolve uma arte conceitual. Wood discute sobre este momento:

Paralelamente ao florescimento do modernismo, na década de cinquenta, houve também uma regeneração da vanguarda, em um conjunto de práticas artísticas não vinculadas a um meio específico. As sementes de uma arte conceitual autônoma podem ser encontradas aqui [...] Até mesmo Duchamp teve que ser trazido novamente à baila pelos artistas da recém surgida vanguarda de meados da década de cinquenta: Jasper Johns, Robert Rauschenberg e John Cage nos Estado Unidos e Richard Hamilton na Inglaterra.

O que se passou, por toda parte foi menos uma questão de vanguardas originais inspirando uma nova geração, do que a iniciativa dessa geração de construir suas próprias posturas críticas diante de um modernismo triunfante(e de um capitalismo consumista triunfante), redescobindo, nesse processo, os seus antecedentes.(Wood, 2002, p.17)

Retornam assim, em um *lócus* ansioso para retomar o projeto moderno, os princípios que regiam as vanguardas, bem como, os de uma crítica que passou a dar respaldo às suas condutas. Relacionados com uma prática de repúdio à tradição e dentro de um discurso de redirecionamento da própria teoria da arte, assim como as

vanguardas anteriores, os manifestos começaram a aparecer novamente sob a função de traçar os perfis ideológicos a serem seguidos. Foi o momento de resgatar os espólios das vanguardas do início do século XX e, como Roma, que replicou seus modelos gregos, é deste período (1960-1970) que datam as réplicas dos *ready-mades* dadaístas. A crítica das condutas modernistas e vanguardistas, por sua vez, observa que por mais que o modernismo e as vanguardas do início do século XX tenham questionado a “arte produzida para ser contemplada”, não a suplantaram: “aquela era a oportunidade de fazer isso com força total” (Wood, 2002, p.18).

A efusão do ideário vanguardista que dá origem a arte conceitual é derivada da experimentação ampliada do modernismo pós guerras, portanto, as referências que baseiam a arte conceitual provêm de diversas práticas, desde as obras de Kasimir Malevich até, com maior predominância (e apresentado aqui com maior cuidado), a descendência do dadaísmo e, especialmente, uma tendência a dar continuidade ao discurso duchampiano.

Kasimir Malevich foi juntamente com Mondrian, um dos precursores da arte abstrata moderna; porém uma característica da sua obra é fundamental para alicerçar as práticas conceituais. A pintura de Malevich constantemente suplantava a simples crítica à representação figurativa, se portando como um manifesto questionador da arte, suas técnicas e suportes. Nas suas formas geométricas enquadradas em molduras polidas, como em Quadrado Preto Suprematista (figura 11), se tem um exemplo disso (conforme a pesquisa argumenta mais à frente). Porém, a proposta artística de Malevich ainda se portava dentro de um discurso modernista europeu, vinculado ao conceito de essência pictórica.



Figura 11: MALEVICH, Kasimir. **Quadrado Preto Suprematista**. Óleo sobre tela. Moscou, 1915.

Ao mesmo tempo, a propriedade pictórica- moderna das obras de Malevich evocava uma preocupação que rondava o início da arte conceitual. Uma das necessidades primeiras da arte conceitual era o de aproximar a arte da vida; logo deveriam começar a desenvolver práticas que questionariam a mistificação do objeto artístico. Apesar de operarem como manifesto, o que posteriormente sustentaria as bases para o desenvolvimento do minimalismo (que muitas vezes é apontado como um primórdio da arte conceitual), as obras de Malevich ainda desenvolvem o poder místico-perceptivo presente no artista abstrato. Esse modelo, na arte conceitual, necessitava de revisão e, neste sentido, as práticas dadaístas (principalmente o conceito de *ready-made*) e o discurso duchampiano viriam a ser mais coerentes. Sobre a influência dadaísta na origem da arte conceitual, Canongia afirma:

A fonte de contágio que interessa aos artistas norte-americanos do final dos anos 1950 e início dos 60 está certamente nessas origens, no esforço dos dadaístas e de Duchamp em liberar a arte das técnicas e programas disciplinares precedentes. Duchamp tem a verve da contemporaneidade, apesar de ser um artista moderno. O *ready-made* é a matriz das intervenções contemporâneas. Se a idéia era libertar a arte de regras, normas e procedimentos sistêmicos e prefixados, o *ready-made* o fazia de forma lumiar. Tirar um objeto de seu contexto habitual, utilitário, e o transferir para um outro meio físico é criar para esse objeto um novo sentido.(CANONGIA,2005.p.23-24)

Desta forma, a arte conceitual se origina como um movimento de vanguarda que reabre as questões pertinentes ao próprio objeto de arte e sua institucionalização. Não obstante, é na continuidade do espírito dadaísta através da apropriação do discurso duchampiano como cerne das práticas conceituais, que se possibilita tratar a arte conceitual como uma continuidade do projeto moderno.

Como forma atuante do projeto moderno, as propostas conceituais continuam a busca de um modelo de artista para uma sociedade em trânsito e, sobre esse aspecto, a obra conceitual apresenta características particulares. Como afirma Freire:

A Arte Conceitual, de modo geral, opera na contramão dos princípios que norteiam o que seja uma obra de arte e por isso representa um momento tão significativo na história da arte contemporânea. Em vez da permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai frente à reprodutibilidade; contra a autonomia, a contextualização; a autoria desfalece frente às poéticas da apropriação; a função intelectual é determinante na recepção. Tais contradições abalam as estruturas do sistema da arte há pelo menos meio século, ou quase um século se pensarmos em Marcel Duchamp. (FREIRE, 2006, p.9)

Desta forma, a arte conceitual, na proximidade entre o fazer e o refletir, entre a experiência e a vivência, foi mais um momento crucial para discutir o que é arte. Características presentes na arte conceitual, como a transitoriedade e efemeridade da obra, se articulam como estratégias para discutir e apontar sobre os aspectos mercadológicos e institucionais de uma obra de arte. Através da transitividade e efemeridade a obra existe como acontecimento, a distanciar a prática conceitual de um sentido contemplativo e a aproximá-la de algo a se vivenciar. Conforme Freire, a arte conceitual é uma resposta à tensão entre os conteúdos políticos, antropológicos e sociais e os domínios da arte (FREIRE, 2006, p.9). Os artistas necessitavam que suas obras transcendessem as questões de passionalidade na relação emissor/receptor e desmistificassem o objeto artístico como algo superior e místico a ser contemplado. Assim, uma característica chave na compreensão da arte conceitual é a necessidade de trabalhar a arte com uma proximidade maior da práxis vital (cotidiano).

Sobre a relação da proximidade entre a arte e a práxis vital (discussão crucial que estabeleceu o projeto moderno e é conceito corrente na “Teoria da Vanguarda” de Peter Burguer, 2008), a arte conceitual é a oportunidade de repensar como o modernismo e as vanguardas fracassaram frente ao ideário do projeto moderno em relação aos modelos tradicionais de arte. Apesar de recorrerem em fracasso, o modernismo e as vanguardas apontaram caminhos possíveis. A arte conceitual é fruto destas possibilidades. Quando a arte conceitual se estabeleceu como uma arte não objetual, tornou possível uma aproximação maior entre a arte e a vida, que envolvem aspectos conceituais, de ordem abstrata, dificilmente traduzíveis em termos de imagens (ao contrário das formas artísticas anteriores), portanto, tornou possível não somente aproximar um resultado artístico da vida, mas fazer da vida um suporte para a práxis artística.

Neste aspecto, a arte conceitual triunfa, instaurando formas eficazes de reflexão sobre os paradigmas artísticos. A obra conceitual, com características transitivas, efêmeras e imersas na preocupação do não-objeto, passa a sofrer a necessidade de um registro constantemente disposto em formas de documentos fotográficos, relatórios, listas, catálogos, vídeos, entre outros. Freire afirma que no final da década de 1950 e nas duas décadas seguintes a questão passa “do que é arte” a ser relativa a definir “onde ela está”: O objeto de arte desmaterializa-se, confunde-se com a vida cotidiana, revela-se em processo, ocupa espaços expandidos e indiferenciáveis (FREIRE, 2006, p.25)

Na origem da arte conceitual existem diferentes manifestações, nem sempre citadas diretamente; uma delas é o coletivo de artistas Fluxus. O grupo Fluxus atuou de 1962 a 1978, desenvolveu diversas ações nos Estados Unidos, Inglaterra e Japão a partir de preceitos do artista lituano radicado nos Estados Unidos George Maciunas (1931-1978). Contou com a participação de artistas como o coreano Nam June Paik (1932-2006), Joseph Beuys (1921-1986), Georges Brecht (1926-2008), John Cage (1912-1992), Yoko Ono (1933), entre outros. Nas ações do grupo Fluxus, a transitoriedade e efemeridade são constantes dentro de um momento inicial das práticas conceituais. Suas apresentações consistiam em performances, happenings, manifestos e protestos que visavam extinguir um paradigma já abordado pelo dadaísmo: a concepção da arte como algo elevado e preservado das ações cotidianas.

No manifesto do grupo Fluxus de 1963 George Maciunas escreve na forma de colagem:

Livrem o mundo da doença burguesa, da cultura intelectual, profissional e comercializada. Livrem o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial, da arte abstrata [...] Promovam uma arte viva, uma antiarte, uma realidade não artística para ser compreendida por todos, não apenas pelos críticos, diletantes e profissionais [...] Aproximem e amalgamem os revolucionários culturais, sociais e políticos em uma frente unida de ação (MACIUNAS, Apud WOOD, 2002, p.23)

Percebe-se a proximidade do discurso de Maciunas com os manifestos dadaístas apresentados no primeiro capítulo, e pode-se afirmar até que é uma luta com as mesmas causas. Porém, na prática da arte conceitual é mais nítido o conceito da arte como não objeto, prerrogativa que o *redy-made* já evocava, mas que, por conta da posterior assimilação da prática do *ready-made* pelo mercado, privilegiado pelo masoquismo burguês que superestimou erroneamente o conceito, não havia ficado muito claro. O Fluxus, através deste manifesto, desenvolve uma pretensão à não obra, e seus artistas trabalhavam a partir deste radical. Freire afirma sobre esta característica do Fluxus:

Para críticos como Cristine Stiles, uma das contribuições centrais do Fluxus foi a articulação entre a esfera da poiesis(o fazer e a produção de coisas) e a práxis(ação na esfera social), que vêm sendo integradas, respectivamente, como linguagem e como prática institucional. O espírito das ações Fluxus reside na demonstração de como o corpo é o agente construtor de significados de conhecimentos sensíveis. Essa seria a fonte para a manipulação de objetos, sistemas sociais e instituições, assim como, invenção, reinvenção e indagação da linguagem (FREIRE, 2006, p.16).

Encontram-se, assim, as ações do grupo Fluxus inseridas nas experiências cotidianas. Conforme Freire é devido a essa característica que muitas ações do grupo se estabelecem como instruções, textos documentados que ocupam lugar intermediário entre a idéia e a obra (FREIRE, 2006,p.18-19). As instruções de Yoko Ono e do Músico John Cage nas décadas de sessenta são exemplos disso. No Brasil identifica-se este tipo de obra em algumas propostas de Cildo Meireles (1948).

2.3.2.Arte conceitual e estética relacional

Analisar de forma paralela a arte conceitual e estética relacional é tratar de duas estruturas paradigmáticas da arte contemporânea que ainda se apresentam em aberto. A arte conceitual, como já disposto anteriormente, mesmo sendo concebida como um movimento das décadas de 1960 e 1970 ainda está latente nas práticas conceitualistas. A estética relacional, por sua vez, surge como uma constatação teórica recente, e se aplica como uma proposta ainda em expansão. Sendo assim, desenvolver uma análise das duas estruturas é proveitoso o sentido de traçar particularidades de cada uma, bem como, constatar pontos de contaminação de uma forma pela outra.

Tanto a arte conceitual quanto a estética relacional prevêm em suas práticas uma integração entre a arte e o cotidiano, através de estratégias que rediscutem a associação emissor-receptor através da obra.

A arte conceitual, coerente com a ruptura vanguardista com a arte da sociedade burguesa, busca a dissolução do conceito de arte pela aplicação da mesma como práxis vital. A arte conceitual se constrói a partir de um critério não vinculado à técnica, registro histórico ou autoral, mas sim à figura do artista como manipulador consciente de uma operação. Para tornar mensurável esta consciência, pesquisadores rediscutem as obras conceituais, considerando suas dimensões conceituais e contextuais, a legitimarem qualitativamente as produções. Dentro deste ponto de vista, a arte conceitual é situada como um movimento que predispõe as obras como ações sócio-políticas.

A obra como um projeto de ação político-social é uma forma de crítica a outras práticas que assumem um papel alienado em relação ao contexto: e isto é uma estrutura comum tanto nas práticas conceituais quanto na estética relacional. Neste sentido, encontra-se, como antagonismo direto à prática conceitual, a submissão passiva do artista ao mercado e às instituições de arte. Para os artistas pertencentes à arte conceitual, a obra de arte tradicional era um elo que facilmente cedia aos interesses do mercado, e que dependia, entre outras coisas, da geração

de um *status* elevado que a distinguia de outros tipos de produção. Logo se percebe a urgência da arte conceitual em concretizar um discurso do não-objeto como obra.

A concepção da obra como algo não objetual era uma alternativa estratégica que conseqüentemente gerava uma dependência contextual da obra, visto que, quando uma obra é apresentada como documento ou registro de uma ação efêmera e transitória, qualquer análise puramente formal se torna reducionista. A obra conceitual, assim, depende diretamente de uma postura intelectualizada do outro (público) para, daí sim, proporcionar critérios para a análise da sua forma.

Os artistas que operam suas obras como uma proposta conceitual têm como possibilidade desenvolvê-las como um projeto a ser executado, sendo a exposição da obra vinculada a apresentação de resultados e documentos “registradores” do processo. É uma estrutura que dispõe a figura do artista como um manipulador consciente, que opera seu projeto na sociedade a favor de uma consciência coletiva. A proposta ideológica da arte conceitual se consolida: A valorização da consciência coletiva por meio da desmistificação do objeto artístico. O artista argentino Júlio Le Parc, colaborador da arte conceitual na América do Sul, escreve em 1968:

(Os jovens artistas podem) recuperar a capacidade de criação dos praticantes atuais, cúmplices geralmente involuntários de uma situação social que mantém a dependência e a passividade das pessoas: tentar fundar uma ação prática para transgredir os valores e quebrar os esquemas; desencadear uma tomada de consciência coletiva e preparar, com clareza, empreitadas que porão em evidência o potencial de ação que as pessoas carregam dentro de si; (PARC, 2006, p.202)

No discurso da arte conceitual, como exemplificado com o manifesto de Le Parc, percebe-se com evidência a crença da obra como instrumento conscientizador. A obra conceitual, o artista e o discurso se posicionam, assim, como agentes transformadores. A afirmação de Le Parc abrange uma esfera política direta e propõe o artista como um militante da consciência coletiva, porém, as afirmações de Le Parc não se limitam a atividade artística: Ele afirma que “quando as pessoas começarem a ver com seus próprios olhos, quando constatam que os esquemas mentais que as aprisionam estão muito longe da sua realidade cotidiana, as

condições estão maduras para uma ação de destruição destes esquemas” (PARC, 2006, p.202).

O discurso de Le Parc é apenas um dentre vários outros da arte conceitual. Destaca-se Joseph Kosuth, que define os preceitos de uma arte conceitual através dos seus manifestos ou, até, as comparações teóricas que o artista Joseph Beuys realizava: em uma delas, nos Estados Unidos da década de sessenta (em plena Guerra Fria), ele afirmou em uma palestra: “Ele (Karl Marx) desenvolveu, sob o nome de “sociologia”, aqueles mesmos postulados que Cristo, muitos anos antes, chamara de amor” (BEUYS, 2006,313). Para Beuys as distinções institucionais entre política, religiosidade, arte e o bem comum, deveriam ser suplantadas. As pretensões da arte conceitual são avidamente revolucionárias, estabelecendo assim um contraste com as supostamente despretensiosas obras que são dispostas dentro da estética relacional.

Apesar da arte conceitual e da estética relacional aplicarem em suas práticas, os termos do participacionismo e colaboratividade, estas se desenvolveram em contextualizações diferentes. Sob este aspecto, o modelo social que alicerça a criação de uma arte conceitual na década de 1960 não é a mesma de 1990. Bourriaud afirma sobre isso:

[...] a formação de relações de convívio é uma constante histórica desde os anos 1960. A geração dos anos 1990 retoma essa problemática, mas sem o problema da definição de arte, central para as idéias dos anos 1960 e 1970. A questão não é mais ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global. (BOURRIAUD, 2009, p.43)

E reforça a origem da estética relacional como uma prática conceitualista, derivada das aberturas e rupturas que a arte conceitual propagou:

Assim, a partir de um mesmo conjunto de práticas, vemos surgir duas problemáticas totalmente diversas: ontem, a insistência sobre as relações internas do mundo artístico, numa cultura modernista que privilegiava o “novo” e convidava à subversão pela linguagem; hoje, a ênfase sobre as relações numa cultura eclética, na qual a obra de arte resiste ao “rolo compressor da sociedade do espetáculo”. (BOURRIAUD, 2009, p.43)

Nesse caso, pode-se afirmar que a estética relacional surge como uma possibilidade artística no final da década de 1980, em de produções artísticas conceitualistas desvinculadas do objetivo original do movimento da arte conceitual das décadas de 1960 e 1970 (de contestação institucional) e adequadas com uma Revolução da Informação contemporânea. Não é a questão de uma substituição de formas, mas sim, ações artísticas que, por mesmas vias (participação e colaboratividade), se apóiam sobre a sociedade com intuitos distintos.

Na perspectiva guattariana de Bourriaud, o espaço amplo de um propósito revolucionário que a arte conceitual como movimento desenvolveu, baseados na esperança e utopias sociais, se fragmenta frente à contemporaneidade. A expansão midiática, e de formas de controle social contemporâneos inferem às práticas conceitualistas atuais se adaptarem a microutopias, sem a pretensão de uma utopia generalizada.

Assim, a diferenciação de como as duas formas se estabelecem em âmbito institucional são contrastantes. A arte conceitual, sob o intuito de desmistificar a ação artística e ampliar as fronteiras da arte, toma um sentimento de repulsa perante a institucionalização da arte. A estética relacional, por sua vez, como uma ação conceitualista em um momento em que as artes já estão com suas fronteiras ampliadas, volta a se abrigar em ambiente institucional, mesmo por que, é este o ambiente ainda consagrado pra legitimar, as modestas ações que poderiam passar despercebidas no cotidiano que são as obras da estética relacional, como arte.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DE OBRA: PROYECTO AREGUÁ-MUTACIONES

Como resultado das etapas anteriores desta pesquisa, o conceito de estética relacional se desenvolve a partir de constatações sobre as derivações conceitualistas na contemporaneidade, que prezam os aspectos relacionais entre os indivíduos e relevam o conceito duchampiano de coeficiente da arte, fazendo do interstício, da troca, da participação e colaboratividade, campo teórico-prático da prática artística. No entanto, a pesquisa se concentra agora na aplicação dos conceitos levantados em uma dimensão aplicada, como ponto de apoio em uma análise de uma obra específica.

A escolha da obra *Proyecto Areguá- Mutaciones* (2005), do artista plástico paraguaio Marcos Benitez (1973) se deu por diversos motivos, entre eles se encontra o potencial analítico que a obra apresenta, sendo que propicia uma análise sobre três perspectivas: uma dadaísta, outra conceitualista e a terceira a partir da estética relacional. Outro motivo da escolha da obra é a proximidade geográfica da mesma, sendo que, mesmo com o grande potencial, as produções paraguaias contemporâneas se encontram desconhecidas do público brasileiro, muitas vezes,

por negligência da própria situação institucional-política da atualidade, que não propicia um diálogo ou intercâmbio maior entre o Brasil e os países hispânicos da América do Sul.

3.1 PROYECTO AREGUÁ- MUTACIONES

A obra *Proyecto Areguá- Mutaciones* é construída a partir de um diálogo do artista com uma comunidade artesã das redondezas da capital paraguaia, Assunção. A obra consiste em conjuntos de peças em cerâmica que representam o busto do próprio artista (Marcos Benitez). Estas peças apresentam intervenções desenvolvidas pelas comunidades que realizaram o projeto conjuntamente. A relação entre a proposta criativa de Benitez e a colaboração das comunidades na constituição das peças provocam as mais diversas abordagens, desde a relação entre trabalho (artesanal) e arte (obra), a postura de antropólogo no artista contemporâneo, até a materialidade da obra em contraste com a transitividade da ação do artista. *Proyecto Areguá- Mutaciones* já foi apresentada em diversas exposições, no *Centro Cultural Citibank* e no *Museu del Barro* em Assunção e no *Centro Cultural de España Juan de Salazar*.

Durante os anos de 2002 a 2005, Benitez centrou seu foco de investigação e produção na cidade de Areguá, as margens do lago Ypacaraí para desenvolver a obra *Proyecto Areguá- Mutaciones*. A escolha desta localidade não foi aleatória e se estabeleceu por questões histórico-culturais e a possibilidades vinculadas aos seus produtos artesanais característicos. Areguá é uma cidade fundada em 1538 por Domingo Martinez de Irala (espanhol que participou da fundação de Buenos Aires; 1509-1556), e se desenvolveu sobre um local que era uma base indígena da etnia *M'baia Guarani*. No período colonial, era ponto de estadia para mercenários e bandeirantes espanhóis dispostos a incursionar pelo país. Atualmente se estabelece como potencial turístico, expoente no cultivo de morangos e com uma forte tradição de artesanato em cerâmica. O passado indígena de Areguá incita questões históricas relativas às matrizes culturais do Paraguai, propício para um discurso que aborda a colonização e o preconceito cultural, questões primordiais na obra de

Benitez. Este, porém, elege a produção artesanal local como ponto de diálogo entre sua proposta e a comunidade.



Figura 12: Autor Anônimo. **Artesanato de Areguá**. Paraguai, 2008.

O artesanato desenvolvido em Areguá (figura 12) apresenta claramente a miscigenação cultural, tendo as mais diversas referências, desde a influência indígena, passando pela influência européia até características referentes ao processo de globalização contemporâneo, na representação de personagens divulgados por diversas mídias e que têm suas figurações incorporadas indiscriminadamente no repertório representacional da produção das peças (imagem 1). O crítico de arte paraguaio Tício Escobar aponta que os artesãos de Areguá enfrentam a avalanche da globalização absorvendo os “ídolos mediáticos da

sociedade do espetáculo” em personagens do “provinciano folclore local”, as estrelas dos quadrinhos e do cinema se convertem em heróis de barro e passam a alcançar outras esferas do cotidiano (ESCOBAR, 2005).

Em *Proyecto Areguá- Mutaciones*, Benitez se aproveitou da capacidade de absorção cultural da produção artesanal de Areguá. A obra tomava corpo quando o artista, após um período de convivência com as comunidades artesãs, deixava uma forma tasselada⁴ que produzia cópias do seu próprio busto. Inevitavelmente os bustos que eram vazados em cerâmica passavam a fazer parte do catálogo de peças produzidas pelas comunidades, estando suscetíveis as mais diversas intervenções. Escobar afirma que Benitez oportuniza a reprodutibilidade do artesanato areguenho em uma manobra dramática: vinculado ao rito das máscaras mortuárias, o gesto implica no retorno clonado da imagem do indivíduo na sociedade, transformando as questões rituais (da máscara) em comerciais (do artesanato). Na órbita da mercadoria (ESCOBAR, 2005).

A propriedade de apropriação dos bustos como produto artesanal e a possibilidade de intervenção sobre as características físicas das peças, seja para a adequação deste como produto utilitário, ou de natureza simplesmente estética, porpõem como as comunidades se relacionaram com as questões memorialísticas do artista. Na transição de objeto ritual em mercadoria a convivência do artista na localidade assume importância, pois o busto primeiro toma a relação de lembrança (memorialístico-ritual) para posteriormente assumir o papel de mercadoria (comercial). O ato de se apropriar do objeto ritual e de intervir neste a favor da elaboração de uma mercadoria é um fator mensurável na troca de um para outro. A quebra da aura ritual presente no busto como elemento ritualístico com as intervenções a favor de transformá-lo em produto artesanal, denota mensuravelmente o abandono do objeto como um registro/relato de experiência, deixa em segundo plano a presença física do objeto como retrato, elemento primo da representação de um busto (que geralmente se integra socialmente como um registro histórico) e ressignifica a imagem clonada de Benitez. Da mesma forma que acontece com os personagens televisivos ou de quadrinhos ao serem incorporados

⁴ Forma rígida (neste caso, de gesso) constituída de várias partes, o que propicia a tiragem de diversas cópias de uma mesma peça matriz

no artesanato areguenho. Para tanto, os bustos apresentados na obra, a seguir uma nomenclatura proposta por Escobar (2005), serão aqui denominados como clones.

A obra *Proyecto Areguá- Mutaciones* é exposta como uma coletânea dos bustos elaborados por diversos artesãos de Areguá. Benitez por vezes os classifica pela natureza das intervenções, sejam elas tridimensionais, como no caso da adaptação dos clones como candelabro (figura 13) ou por inserções cromáticas (figura 14). Porém é constante a apresentação dos clones sempre em agrupamentos, reforçando que o sentido da imagem não é o retrato do artista em si, mas como a repetição esvai o sentido da imagem.

Escobar afirma que *Proyecto Areguá- Mutaciones* levanta questões básicas da arte contemporânea: a intersecção entre o erudito, o massivo e o popular, o colapso do objeto único, a onipresença dos simulacros e a contaminação dos gêneros. Neste capítulo, confronta-se a obra de Benitez com momentos já discutidos nos capítulos anteriores, o dadaísmo (através do *ready-made*), a arte conceitual (tomando a obra como documento) e a estética relacional (explorando o interstício), com o objetivo de observar como uma obra de arte contemporânea opera com distintos paradigmas em uma mesma ação.



Figura 13: BENITES, Marcos. **Proyecto Areguá – Mutaciones**. Cabeças modeladas em cerâmica e policromadas a frio. Assunção, Paraguai, 2005.



Figura 14: BENITES, Marcos. **Proyecto Areguá – Mutaciones**. Cabeças modeladas em cerâmica e policromadas a frio. Assunção, Paraguai, 2005.

3.2 O READY-MADE E O PROYECTO AREGUÁ-MUTACIONES

Uma característica convergente da proposta de *Proyecto Areguá-Mutaciones* com o *ready-made* dadaísta é como os dois processam a resignificação de objetos oriundos de sistemas de produção. Este aspecto assume importância, visto que o advento do *ready-made* dadaísta provém da discussão sobre a desvinculação do fazer artístico dos sistemas de produção artesanal, sistema este cerne da obra de Benitez. Esta perspectiva possibilita levantar proximidades e distanciamentos entre o *ready-made* e o *Proyecto Areguá – Mutaciones*.

A proposta artística que resulta no *ready-made* implica diretamente em como os sistemas de produção descendentes da revolução industrial transformaram também os processos artísticos. Quando Marcel Duchamp afirmou que o trabalho de um pintor tradicional e o de um artesão são similares (página 26), colocou que os dois ofícios necessitavam do domínio total de um sistema de produção (o que caracteriza o artesanato como sistema de produção). Tanto o artesão, quanto o artista anterior ao modernismo tinham que dominar todas as etapas do seu fazer. A primeira abordagem que o *ready-made* proporciona é que ao tratar um objeto derivado de um sistema de produção como arte, afirma-se que o simples “fazer algo” não sustenta a prática artística. Desta forma, compreende-se que as evoluções dos sistemas de produção durante a revolução industrial já haviam desmistificado o fazer artesanal por eficientes formas de reprodutibilidade. Desta forma, compreende-se o cuidado de Duchamp ao tratar sobre a habilidade manual, elemento essencial na prática artesanal:

Tenho muito de manual. Estou sempre consertando objetos. Não fico perdido como as pessoas que não sabem nem consertar uma tomada elétrica. Aprendi os rudimentos dessas coisas, infelizmente não sou muito experiente, nem muito exato, ou preciso. As vezes vejo certos amigos meus fazerem as mesmas coisas tão bem que as admiro. Mas, enfim, consigo fazer, mesmo assim. Fazer as coisas a mão me diverte. Desconfio, porque há o perigo da “mão” que reaparece, mas como não estou aplicando isto para fazer obras de arte, tudo bem.(DUCHAMP, Apud CABANNE, 2008,p.178)

O cuidado de não associar o trabalho com as mãos (manualidade) da prática artística é tão relevante na prática de Duchamp que até na escolha dos

objetos que seriam *ready-mades*, não se encontram objetos de origem artesanal, feitos a partir da manualidade. Os objetos em sua grande maioria são de origem industrial ou manufatureira. A apropriação dos produtos industriais como obra faz do *ready-made* uma ação que desconsidera o virtuosismo e a habilidade manual do artista e do artesão frente à reprodutibilidade industrial. Este aspecto do *ready-made* deriva da necessidade deste em operar como elemento contestador de formas tradicionais da prática artística, que colocavam a obra de arte como objeto único.

Proyecto Areguá- Mutaciones apresenta um objetivo diferente do *ready-made* na ação de tomar o produto de um sistema de produção como obra. Ao ser apropriado como obra, o artesanato areguenho passa a ser considerado também por sua referencialidade cultural. Diferentemente de um produto industrial, em que a sua concepção estética está diretamente ligada a sua função prática (visto a dicotomia do design entre função estética e funcionalidade utilitária), o artesanato surge como um sistema de produção vinculado a sistemas familiares, o que condiciona a forma dos produtos a vivências particulares do produtor e, conseqüentemente, a propriedades culturais específicas. Esta característica do artesanato se torna crucial na obra de Benitez, pois as propriedades culturais do artesanato de Areguá é o canal onde opera o diálogo produtivo da sua proposta.

Conforme Escobar (2005) o artesanato areguenho se propaga muito além das raízes culturais mestiças, porém, é fato que as técnicas empregadas na confecção das peças permanecem com muito poucas transformações. A influência das informações disponíveis pela mídia contemporânea faz do artesanato de Areguá um filtro, que ressignifica as representações da mídia contemporânea como possibilidades estéticas a serem incorporadas aos seus produtos. A escolha do artesanato areguenho como obra assim se dá de forma diferente da do *ready-made*: o objeto não é uma forma contestatória do que é arte (paradigma da ação dadaísta), é sim, uma prática cultural específica que abre guardas para a ação de Benitez.

Desta forma, pode-se afirmar que o *ready-made* e os clones de Marcos Benitez, são abordagens da relação entre objetos oriundos de sistemas de produção (artesanal e industrial) e a arte. Neste sentido, Benitez oportuniza as qualidades que tornam um produto artesanal específico culturalmente enquanto o *ready-made*, ao se apegar a produtos industriais, explora a generalidade dada pela utilidade

convencional do produto que toma como obra. Sob este aspecto, se torna relevante a escolha de objetos artesanais decorativos por Benitez e objetos industriais utilitários no *ready-made*.

Freire apresenta a apropriação de objetos na arte conceitual como:

[...] a criação não supõe uma atividade manual (artesanal) do artista, mas uma escolha que está sempre na palavra do artista. Essas escolhas não estão conectadas ao fazer manual, mas a uma idéia, um saber mental que o artista detém sobre sua criação, e o limite de sua opção é seu mundo circundante. Para Duchamp essa referência é pautada na indiferença. Mas, como vimos, não é a indiferença que move a escolha do *ready-made* para artistas como Cildo Meireles, Victor Grippo e León Ferrari, entre outros. É justamente a conotação política e social do objeto escolhido. Trata-se de uma estratégia de inserção crítica na realidade cotidiana. (FREIRE, 2006, p.33)

Conforme a afirmação de Freire, *Proyecto Areguá- Mutaciones* se apropria de objetos artesanais com um objetivo comum ao das práticas da arte conceitual e em uma postura diferenciada ao propósito de Duchamp (dadaísta).

Da escolha de Areguá como lócus de ação, até na criação e comercialização dos “clones” a postura projetual da obra de Benitez a insere como uma ação política-cultural.

Um outro aspecto de enlace entre a obra de Benitez e o dadaísmo é como estes operam o que Duchamp colocou como “coeficiente da arte”. Para Freire, o coeficiente da arte duchampiano é uma relação quase matemática entre o artista e o público: “Essa fração seria resultante da relação entre o que o artista desejou manifestar e ficou latente na obra, de um lado, e aquilo que o observador apreende do trabalho, mas que não foi deliberadamente intencionado pelo artista, de outro. Essa diferença entre a intenção e a realização passa, não raro, despercebida pelo artista. Nessa medida, a obra é realizada duas vezes: primeiro pelo artista, depois pelo observador” (FREIRE, 2006, p.35). Sob o viés do coeficiente da arte duchampiano, *Proyecto Areguá – Mutaciones* se apresenta como um conteúdo a ser informado, como o resultado de uma pesquisa, abrindo a possibilidade de diálogo interpretativo na exposição dos clones e reduzindo o mesmo potencial dialógico

quando apresenta o projeto como um todo; neste caso, os clones não são a obra diretamente, são registros de um projeto realizado.

No entanto, *Proyecto Areguá – Mutaciones* considera o coeficiente da arte duchampiano em sua própria concepção, no momento em que predispõe a obra como resultado do diálogo entre o artista e as comunidades artesãs de Areguá, mediada pelos “clones”. Pode-se assim afirmar que *Proyecto Areguá – Mutaciones* se desenvolve sob o conceito de coeficiente da arte duchampiano na ação efêmera e transitória da execução do projeto de Benitez.

3.3 OS CLONES COMO DOCUMENTO

O procedimento de apresentar na exposição um registro documental da ação do artista é uma característica correspondente à arte conceitual e práticas conceitualistas, pois denota a não presença da obra, que já existiu como acontecimento e apresenta seu conteúdo por meios documentais, sejam eles fotográficos, videográficos, etc.. No caso de *Proyecto Areguá – Mutaciones*, o documento se apresenta nos próprios clones expostos, registros da ação do artista na realização de um projeto.

Sobre a obra como projeto Freire afirma:

A dimensão projetual é bastante significativa na produção artística contemporânea. O projeto é índice de uma obra ausente e ocupa um lugar híbrido, intermediário entre a obra de arte e sua documentação ou entre a idéia e sua realização. (FREIRE, 2006,p.38)

Benitez então se apresenta como um artista que encara a dimensão projetual de sua obra como a possibilidade de iniciar um diálogo. Diferentemente de um músico que projeta a composição para ser interpretada, Benitez projeta uma ação sem o intuito da interpretação, mas sim sobre o ensejo da resposta do outro (no caso, a comunidade areguenha). O exemplo claro disso se dá pela constatação da liberdade de interferência sob os clones.

Consoante com as propostas conceitualistas, Benitez traça instruções de trabalho a serem correspondidas por terceiros e, sob este aspecto, as formas tasseladas distribuídas estrategicamente cumprem esta função. A obra, propriamente dita, acontece então na ação do artista com a comunidade de Areguá e os clones passam a sofrer a ambigüidade de documento/obra.

Se os clones forem vistos como obra, a totalidade da ação é suplantada, oferecendo uma apresentação parcial e limitada da proposta e, se forem vistos como documento de registro de uma ação, surge à necessidade de ações complementares, como textos que qualificam os clones enquanto tal. Benitez privilegia a segunda forma em *Proyecto Areguá – Mutaciones*. Diferentemente do vídeo ou fotografia que na arte contemporânea já superaram a dicotomia arte/documento, a obra de Benitez, no momento em que preserva a exposição como conteúdo informativo, inscreve os próprios clones como registro parcial de um acontecimento.

Existe similaridade nos clones com as fotografias utilizadas na *environmental art* e *land art*, Freire afirma que:

No caso da *environmental art* e *land art*, a intervenção direta do artista no ambiente supõe o testemunho da imagem. Isto é: a imagem fotográfica percorre a distância do espaço externo ao interno, ou seja, da ação do artista na natureza à exibição do seu registro em espaços institucionais. Essa distância sugere um intervalo entre a experiência e a informação do ambiente. Novamente as fotografias são essas zonas de passagem e, portanto, não se esgotam numa existência autônoma. (FREIRE, 2006, p.51)

A similaridade ocorre quando os clones mais que registrarem a ação de Benitez, passam a representar o território cultural que este empregou. Assim como a fotografia na *land art*, os clones também traçam o percurso do externo para o interno. O lócus externo, no caso de *Proyecto Areguá – Mutaciones* não é, portanto, somente espacial. Ele se inscreve em Areguá por suas propriedades imateriais, vinculadas as condições culturais das comunidades artesãs areguenhas. Neste caso, o trabalho do artista se aproxima ao do cientista social.

Sobre a proximidade entre o artista e o cientista social, Freire afirma:

Muitas vezes o processo de trabalho artístico se assemelha ao do cientista social. Os instrumentos tradicionais das ciências humanas - observação de campo, entrevistas, levantamentos de arquivo, estudo de fontes primárias, análise de notícias de imprensa, além de textos e comentários de especialistas – são livremente apropriados e interpretados pelos artistas. (FREIRE, In.LAGNADO, 2006, p.108)

Neste sentido, Benitez se ocupa como antropólogo a analisar as comunidades areguenhas e encontra no trabalho artesanal a possibilidade de ação que considera uma postura dialógica, valorizando especificidades culturais daquele grupo. Esta estratégia provém de práticas conceitualistas, como pode-se constatar através da afirmação de Freire:

O mapeamento da criatividade coletiva à margem dos processos econômicos, a investigação dos espaços de sociabilidade de grupos marginalizados como prostitutas, travestis e moradores de rua são algumas estratégias. Nessas formas de inventividade popular para os quais se dirige o artista busca lugares diferenciados num espaço cada vez mais chapado pela opressão globalizante, pela mídia e pelas diretrizes impostas pela sociedade de consumo. (FREIRE, In.LAGNADO, 2006, p.109)

Desta forma, *Proyecto Areguá – Mutaciones* está consoante com as práticas conceitualistas. Ela opera com um grupo delimitado: os artesãos de Areguá, a partir de uma prática associada ao cotidiano: o artesanato, explorando uma situação cultural específica: a capacidade de absorção e ressignificação imagética na criação de produtos decorativos. É uma obra que opera o coeficiente da arte duchampiano na ação do artista, apresenta os clones como fruto deste coeficiente da arte e simultaneamente como registro do mesmo. Restam para a análise, quais aspectos de *Proyecto Areguá – Mutaciones* se encontram consoantes com a estética relacional.

3.4 A ESFERA RELACIONAL DA OBRA

A primeira vista, a alusão política direta em *Proyecto Areguá – Mutaciones* é um aspecto discordante da estética relacional, bem como o vínculo com uma organização social bem delimitada, a comunidade artesã. Porém, tanto em sua relação com o dadaísmo (através do coeficiente da arte), bem como com a arte conceitual e o conceitualismo (através da obra como projeto e dos clones como registro), não excluem a obra de Benitez de possuir e explorar aspectos da estética relacional.

Não se pode esquecer que, antes de serem abrigadas pela teoria da estética relacional (que é posterior às obras que exemplifica) todas as obras que Bourriaud cita foram criadas como práticas conceitualistas. A obra de Benitez, bem como as que Kester (2006) utiliza em sua crítica à estética relacional, também são obras criadas como práticas conceitualistas que apresentam traços pertinentes à estética relacional.

Neste sentido, a forma como Benitez opera o coeficiente da arte duchampiano em *Proyecto Areguá – Mutaciones* denota a própria potência relacional da obra, e mais, operando “na órbita da mercadoria”, os clones que constituem a concretização da obra perpetuam uma esfera relacional indefinidamente. Visto que os clones ainda podem ser encontrados como produto nas bancas que vendem os objetos cerâmicos em Areguá. A indução à própria clonagem que Benitez propõe, aliada a natureza da produção artesanal, perpetua um diálogo que supera as questões artista / obra e artesão / produto. Benitez desenvolve um programa relacional que envolve sistemas de troca até na sua forma mercadológica, como a origem do termo interstício evoca.

A obra de Benitez, por se inserir em um contexto cultural e político em que os aspectos institucionais são pouco relevantes, ora pela ausência, ora por negligência política, a obra de Benitez não traduz a necessidade das propostas relacionais de isenção perante uma reflexão sobre os aspectos institucionais, ou seja: eles não são relevantes. *Proyecto Areguá – Mutaciones* é uma obra desenvolvida em um microterritório isolado, que suscita reflexões possíveis sem pregar soluções. A obra de Benitez, tomada na sua execução como projeto, se

estabelece como relacional. Porém, em sua exposição, se apresenta conceitualista através dos seus clones como registro.

Sob um viés crítico, o maior trunfo de *Proyecto Areguá – Mutaciones* é ser uma obra relacional através de características presentes nas vanguardas antecedentes á teoria. A obra é criada como uma possibilidade conceitualista, mas, em como esta opera o coeficiente da arte e em como ela se desdobra enquanto a realização de um projeto, constata-se a sua forma relacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação, em sua execução, estava disposta como um desafio teórico e prático. Teoricamente, o desafio se apresentava em construir uma argumentação coerente, visto a existência de posicionamentos teóricos divergentes à própria estética relacional e, em um sentido prático, o desafio estava presente no discernimento exigido ao observar as qualidades de uma obra enquanto forma relacional. Desta maneira, a execução deste trabalho não só propiciou um conhecimento ampliado da própria estética relacional, mas exigiu uma percepção maior sobre a história da arte do século XX e de suas implicações em propostas artísticas atuais.

O projeto inicial que predisps esta pesquisa sofreu reformulações com relação às abordagens à própria estética relacional e na escolha da obra a ser analisada no último capítulo. Estas reformulações descenderam de necessidades de aprofundamento teórico e da observação de obras que não se mostraram adequadas ao tipo de análise proposta. As reformulações resultaram na abstenção de partes da dissertação que não se encontravam pertinentes ao trabalho como um todo. Estas partes, ora se apresentaram como artigos separados, ou foram somente suplantadas.

Sob outro aspecto, a dissertação ao desenvolver o conceito de “projeto moderno” estabelece caminhos que convergem (em parte) ao discurso atual de Nicolas Bourriaud. Pois, no final do ano de 2009, na abertura da exposição trienal da galeria britânica *Tate Britain*, Bourriaud cria em um manifesto (anexo 2) o termo “altermodernismo” (publicado no ensaio *Radicant*, 2009, sem tradução para o português). Bourriaud defende o termo em entrevista:

O “Altermodern” significa um duplo afastamento, seja em relação ao “pós-moderno”, seja em relação ao período moderno do século XX. Hoje a palavra “moderno” evoca duas coisas: o período histórico delimitado pela arte moderna, e a modernização do mundo, sob a égide do “progresso”. Ora aquilo a que chamamos moderno é um estado de espírito recorrente na história, que assume diferentes formas segundo as várias épocas. (BOURRIAUD, apud, GUERRA, 2009)

O termo Altermodernismo assim sugere que a modernidade não morreu, apenas se transforma e adapta às possibilidades contemporâneas, dispondo artista como um “poliglota cultural”, que opera sobre os múltiplos recortes de diversas identidades culturais delimitadas. Neste sentido, esta dissertação, ao defender o “projeto moderno”, se encontrava como um pensamento convergente com o altermodernismo.

Contudo, desta dissertação derivam múltiplas abordagens a serem desenvolvidas em momentos posteriores, como por exemplo: até que ponto o altermodernismo passa a considerar as obras conceitualistas que Kester aponta e que são ignoradas na estética relacional.

Conclui-se que, sob a busca da perspectiva ampliada sob a estética relacional de Bourriaud, se torna possível caminhos futuros de argumentação. Sendo que, a exemplo de um projeto moderno e de uma interminável formação (como na sociedade de controle deleuziana), este trabalho se apresenta concluído em um processo ainda inacabado.

Bibliografia

ADES, Dawn. *O Dada e o Surrealismo*. Trad. Marcelo Covián. Barcelona: Labor, 1976.

BEUYS, Joseph. A revolução somos nós (1972). IN; COTRIN, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 300 – 324.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós Produção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. Jose Pedro Antunes. São Paulo: Cosac e Naify, 2008.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, Rogério da. Sociedade de Controle. IN: *São Paulo em Perspectiva nº18*. São Paulo: Fundação Seade, 2004, p. 161 – 167.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*, E-book, traduzido e digitalizado por Projeto Periferia, 2003, disponível em: <http://ebooksbrasil.org/nacionais/acrobatebook.html>.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum Sobre as sociedades de controle. IN: -----, *Conversações: 1972 – 1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 219 – 226.

ESCOBAR, Tício. Los Clones de Marcos Benitez. IN: *Suplemento do Diário da Última Hora*. Assunção: Diário da Última Hora, 25/03/2005.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. Contexturas: Sobre Artistas e/ou Antropólogos. IN: LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano. *27ª Bienal de São Paulo – Como Viver Junto*. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal, 2006, p.107 – 125.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

GUERRA, Sílvia. Entrevista a Nicolas Bourriaud. IN: *Revista Eletrônica Arte Capital*, 2009. Acessado em 23 de maio de 2010, disponível no endereço eletrônico: <http://www.artecapital.net/entrevistas.php?entrevista=75>.

KESTER, Grant. H. Colaboração, Arte e Subculturas. IN: *Caderno Videobrasil 02*. São Paulo: SESC São Paulo, 2006.

MELIM, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp, a arte como contra-ataque*. Trad. Zita Moraes. Singapura: Taschen, 2006.

NASH, J. M. *O Cubismo, O Futurismo e o Construtivismo*. Trad. Manuel Seabra. Barcelona: Labor, 1976.

NIETZSCHE, Friderich W. *Humano, demasiado humano*. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006.

OBRIST, Hans Ulrich. *Arte agora- em cinco entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.

PARC, Júlio Le. Guerrilha Cultural?(1968). IN; Orgs. Cecília COTRIN e Glória FERREIRA. *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.198 – 202.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os novos realismos na arte e cultura contemporâneos. In: PEREIRA, Miguel et AL. *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004.p. 87 – 101.

SHINNER, Larry. *La invención del arte*. Uma historia cultural. Trad. Eduardo Hyde e Elisenda Julibert. Barcelona: Paidós, 2004.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

VOLZ, Jochen. Vida e Ficção, Realidade e Arte. IN: LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano. *27ª Bienal de São Paulo – Como Viver Junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006, p. 183 – 201.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. Trad. Betina Bishof. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

ANEXOS

Anexo 1: Fotografías complementares de Proyecto Areguá – Mutaciones.







Anexo 2: O manifesto do “Altermodernismo”, de Nicolas Bourriard, apresentado em novembro de 2009 na abertura da Trienal da Galeria Tate Britain. Como no original, em inglês.

Disponível no endereço eletrônico:

<http://www.artesquema.com/2009/04/06/altermodernismo/>

ALTERMODERN MANIFESTO – POSTMODERNISM IS DEAD

Travel, cultural exchanges and examination of history are not merely fashionable themes, but markers of a profound evolution in our vision of the world and our way of inhabiting it.

More generally, our globalised perception calls for new types of representation: our daily lives are played out against a more enormous backdrop than ever before, and depend now on trans-national entities, short or long-distance journeys in a chaotic and teeming universe.

Many signs suggest that the historical period defined by postmodernism is coming to an end: multiculturalism and the discourse of identity is being overtaken by a planetary movement of creolisation; cultural relativism and deconstruction, substituted for modernist universalism, give us no weapons against the twofold threat of uniformity and mass culture and traditionalist, far-right, withdrawal.

The times seem propitious for the recomposition of a modernity in the present, reconfigured according to the specific context within which we live – crucially in the age of globalisation – understood in its economic, political and cultural aspects: an altermodernity.

If twentieth-century modernism was above all a western cultural phenomenon, altermodernity arises out of planetary negotiations, discussions between agents from different cultures. Stripped of a centre, it can only be polyglot. Altermodernity is characterised by translation, unlike the modernism of the twentieth century which spoke the abstract language of the colonial west, and postmodernism, which encloses artistic phenomena in origins and identities.

We are entering the era of universal subtitling, of generalised dubbing. Today's art explores the bonds that text and image weave between themselves. Artists traverse a cultural landscape saturated with signs, creating new pathways between multiple formats of expression and communication.

The artist becomes 'homo viator', the prototype of the contemporary traveller whose passage through signs and formats refers to a contemporary experience of mobility, travel and transpassing. This evolution can be seen in the way works are made: a new type of form is appearing, the journey-form, made of lines drawn both in space and time, materialising trajectories rather than destinations. The form of the work expresses a course, a wandering, rather than a fixed space-time.

Altermodern art is thus read as a hypertext; artists translate and transcode information from one format to another, and wander in geography as well as in history. This gives rise to practices which might be referred to as 'time-specific', in response to the 'site-specific' work of the 1960s. Flight-lines, translation programmes and chains of heterogeneous elements articulate each other. Our universe becomes a territory all dimensions of which may be travelled both in time and space.