

Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990

Ricardo Nascimento Fabbrini¹

Resumo: O artigo mostra que na arte relacional, na expressão de Nicolas Bourriaud, dos anos 1990, é visível a tentativa de embaralhar arte e vida, o que a remete ao imaginário das vanguardas artísticas do século 20. Procura, contudo, distinguir o projeto moderno de superação da relação entre arte e vida desta proposta de “arte colaborativa” que tomamos como sintoma da arte contemporânea. Seu objetivo é assim examinar se essas “práticas colaborativas e interdisciplinares” que se aproximam do mundo da vida - segundo também Jacques Rancière e Hans Obrist - articulam os elementos do presente no gesto estético ou na forma artística - de modo a relacionar, na metáfora, estética e política - ou se essas práticas, ao contrário, atestam a neutralização da poética e o desvanecimento da política. Para tanto indagamos, a partir de Jean Galard, se esses espaços substitutivos podem funcionar efetivamente como elementos de recomposição dos espaços políticos, ou se eles correm o risco de assumirem a função de seus substitutos paródicos; ou seja: se na tentativa de suprir a ausência de políticas sociais, o que teríamos nos espaços de arte relacional é uma sociabilidade glamourizada, fictícia – um simulacro da sociabilidade dita real porque fundada na imprevisibilidade e nos conflitos.

Palavras-chave: Arte contemporânea, Estética Relacional; Comunicação; Política; Curadoria.

Abstract: This paper shows that in relational art, according to of Nicolas Bourriaud, in the 1990s is a visible attempt to shuffle life and art, which refers to the imaginary of the artistic avant-gardes of the 20th century. Seeks, however, distinguish the modern project of overcoming the relationship between art and life of the proposed "collaborative art" that is taken in this text as a symptom of contemporary art". Its aim is to examine whether these "interdisciplinary and collaborative practices" that bring together the world of life - according also to Jacques Rancière and Hans Obrist - articulate the elements of the now in the artistic gesture or in the artistic form - to relate, as a metaphor, aesthetics and politics - or whether these practices, on the contrary, attest the neutralization of poetics and the vanishing of politics. Therefore, one asks, taken Jean Galard into consideration, whether these substitute spaces can function effectively as elements of political recomposition, or if they run the risk of assuming the role of parodic substitutes, that is: if in an attempt to compensate the

¹ É professor do departamento de filosofia da Universidade de São Paulo. Doutor em filosofia pela USP é autor de “O Espaço de Lygia Clark” (Atlas, 1994) e “A arte depois das vanguardas” (UNICAMP/FAPESP, 2002). E-mail: ricardofabbrini@usp.br / ricardofabbrini@uol.com.br.

lack of social policies, which would occur in spaces of relational art might be some glamorized, fictional sociability- a simulacrum of sociability so called real because based on unpredictability and conflict.

Keywords: Contemporary art, Relational Aesthetics, Communication, Politics, Curatorship.

Em certa produção artística dos anos 1990 é visível a tentativa de embaralhar arte e vida, o que a remete ao imaginário das vanguardas artísticas do século 20. Este intento, contudo, não pode ser identificado, sem mais, seja ao programa das vanguardas históricas dos anos 1910 ou 1920, como o dadaísmo ou futurismo, seja ao ideário contracultural das vanguardas tardias, como os *happenings* ou a *body art* dos anos 1960 ou 1970. É preciso, assim, distinguir o projeto moderno de superação da relação entre arte e vida da proposta de “arte colaborativa” do artista relacional – na expressão de Nicolas Bourriaud – que tomaremos, aqui, como sintoma da arte contemporânea. (BOURRIAUD, 2009, p. 51).

Recordemos, de início, que no fim da década de 1980, ou seja, no contexto do debate sobre a pós-modernidade, houve uma volta às linguagens da tradição evidenciada no retorno à pintura com os ditos neoexpressionismo alemão, transvanguarda italiana, ou *graffiti painting* angloamericano que, com suas simbolizações, reagiram tanto à desmaterialização da arte, aos *happenings* ou a *body-art*, quanto à especialização (segundo os críticos e os artistas) ou ao hermetismo (no lugar-comum do público) da arte minimal e conceitual da década anterior. Falava-se nesta época, portanto, de uma reação da arte pós-vanguardista ao formalismo extremado das vanguardas tardias por meio de um “retorno ao real” na expressão de Hal Foster; o que significava para o autor que, afastada a utopia, a arte pós-vanguardista - destituída da força que se quis subversiva das vanguardas – reaproximava-se do presente ao denunciá-lo enquanto recrudescimento de conflitos étnicos, machismo, efeitos da globalização, ou crise da narrativa – reatando, por meio destas simbolizações, com o dito “mundo da vida” (FOSTER, 2001, p. 129)².

² A expressão “retorno ao real” é utilizada por Hal Foster, a partir de Jacques Lacan, como a tendência a figurar no campo das artes, a partir dos anos 1980, a experiência individual e histórica enquanto “trauma”. Evitando medidas defensivas face ao “encontro falido com o real”, como a tentativa de “tamisá-lo” pela simulação ou repetição – como em certas séries de Andy Warhol ou nas estruturas modulares da arte minimal – os *novos* artistas teriam se lançado ao “espetáculo do mundo”, incorporando o informe, a abjeção etc. Nas obras de artistas como Andrés Serrano e Cindy Sherman teríamos, nesta direção, a oposição entre interior e exterior, sujeito e objeto na “forma problemática” da “diferença”. Seriam práticas artísticas que figurariam, segundo Foster, a política cultural de afirmação de diferentes subjetividades, sexualidades ou etnicidades na tópica do “trauma”, do “real” ou do “referencial” (ou seja do que é impossível, não obstante necessário, de se representar na realidade psíquica, na direção de Lacan). Esta contradição se manifesta,

Esta tentativa de “retorno ao real” adquiriu, contudo, nos anos 1990 outra configuração; pois, reagindo à volta às linguagens da tradição como a pintura, escultura ou objetos da década anterior (o que levou, inclusive, ao reaquecimento do mercado de arte) a nova geração de artistas então emergente procurou reatar os vínculos práticos da arte com a vida sem a mediação destas linguagens; como se evidenciou na multiplicação de instalações (que deixaremos, aqui, de lado) e nos eventos da dita arte relacional, em mostras internacionais, como as Bienais. O objetivo deste texto é assim, tão-somente, destacar aspectos desta nova modalidade de embaralhamento entre arte e vida, haja vista que a arte relacional não assumiu as estratégias vanguardistas: nem a das vanguardas futurista, construtivista ou da escola da Bauhaus, que com sua fé na máquina, visavam pela estandardização dos protótipos formais criados pelos artistas, disseminar a arte no cotidiano; nem à das vanguardas de raiz dadá-surreal, que, apostando no enguiçamento da máquina, intentavam pela poetização do gesto, ou seja, pela apreensão da irrupção súbita do “maravilhoso” no cotidiano (ao modo do acaso poético surrealista) a mescla entre arte e vida. Dito de outro modo: a estratégia dos artistas relacionais, nos anos 1990, - que já foi caracterizada pela noção de “partilha do sensível” por Jacques Rancière (2005, p. 12) - de efetuar a fusão entre arte e vida não foi a da disseminação de objetos belos e úteis na vida, via *design*; e tampouco a de modificar a vida pela *beleza do gesto*, haja vista que o *gesto estético* oriundo do dandysmo do século XIX e que foi ostentado pelas vanguardas dadá e neodadá não possui mais o ineditismo ou sentido de ruptura. (GALARD, 1997, p. 36). Basta observar que os meios através dos quais os vanguardistas esperavam alcançar a superação da arte em sua realização no mundo "obtiveram com o tempo o *status* de obra de arte" – como mostrou Peter Burger – de modo que sua "aplicação já não pode mais ser legitimamente vinculada à pretensão de uma renovação da *praxis* vital". (BURGER, 2008, p. 123). Face esse diagnóstico resta examinar o sentido desta nova tentativa – da arte relacional - de reatar arte e comportamento, intento que se poderia supor datado, porque inseparável do imaginário vanguardista.

Tomemos de início como exemplos de arte relacional as intervenções do artista argentino Rirkrit Tiravanija, destacada pelos críticos de arte e curadores Nicolas Bourriaud e Hans Obrist. Em 1992, Tiravanija transformou a sala de exibição e escritório da “Galeria de arte 303”, em Nova York, em um “espaço de encontros sociais” (OBRIST,

inclusive, nas referências de Foster tanto às políticas identitárias (no sentido do multiculturalismo norte-americano) quanto à dita filosofia da desconstrução (como o pós-estruturalismo francês de Roland Barthes, Jacques Derrida ou Julia Kristeva). (FOSTER, 2001; p. 209-230).

2006, p. 79). Apresentou na sala vazia de exposição dois potes de curry e um de arroz para oferecê-los como almoço aos visitantes; armazenando no escritório da galeria os ingredientes da preparação da refeição assim como suas sobras, que mais tarde seriam convertidas em obras, fotos e vídeos - como lembra o artista - para “documentar esta situação” (OBRIST, 2006, p. 80). Em “The Land” (“A Terra”), projeto iniciado em 1998, o mesmo artista implementou em uma propriedade em Chang Mai, na Tailândia, um “laboratório” em que “novos modos de vida” ou de “engajamento social” estariam sendo testados sob monitoramento de uma universidade local. É um “projeto de nítido fim social” – segundo o artista - uma vez que desenvolveria experiências com fontes alternativas de energia, como o biogás, além de utilizar técnicas tradicionais tailandesas na colheita, cujos frutos seriam distribuídos às famílias da região vitimadas pela AIDS. Destaque-se também a “situação” criada pelo artista holandês Jens Haaning - considerada emblemática dos anos 1990, por Bourriaud – intitulada “*Turkish jokes*” (“Piadas turcas”). Haaning dispôs um alto-falante em uma rua de Copenhague e outro em Bordeaux com gravações de piadas em turco e em árabe. O resultado, segundo relatos, é que somente as pessoas que entendiam esses idiomas se aproximavam do alto-falante para então permanecerem, divertidas, em torno dele, compondo uma “escultura temporária”, na expressão do artista (BOURRIAUD, 2008, p. 333). Acrescentemos, ainda, como exemplo de arte relacional, avançando nos anos 2000, a mostra “Insite 05”, que se realizou na fronteira entre San Diego, na Califórnia, e Tijuana no México. Na seção “Intervenções” dessa edição de 2005, o artista venezuelano Javier Téllez coordenou um processo com pacientes de um centro de saúde mental mexicano, que colaboraram com o artista na organização de *performances*: “Os pacientes - descreveu um crítico de arte na ocasião - não só confeccionaram as bandeiras penduradas na cerca, como também realizaram encenações sobre fronteiras espaciais e ‘mentais’”, tema recorrente do artista venezuelano. (CYPRIANO, 2005, p. E-10).

Essas intervenções teriam por finalidade, segundo Hans Obrist, construir “espaços e relações visando a re-configuração material e simbólica de um território comum” (OBRIST, 2006, p.17). “Mediante pequenos serviços” – corrobora Bourriaud - elas corrigiriam as falhas nos vínculos sociais ao “redefinirem as referências de um mundo comum e suas atitudes comunitárias” (RANCIÈRE, 2005, p.30). Sua finalidade seria constituir durante certo tempo, - agora nos termos de Tiravanija -, novos espaços de interação - “plataforma” ou “estação”: “um lugar de espera, para descansar e viver bem”, em que “as pessoas conviveriam antes de partirem em direções distintas”. (*apud* OBRIST, 2006a, p.81). Seria, em suma, para esses curadores e artista, um lugar de “esperança e mudança”, porém “não nostálgico”, porque dissociado da idéia já devidamente arquivada, que orientou as vanguardas, - de utopia. Essa também é a

posição, em linhas gerais, de Jacques Rancière, para o qual a arte relacional não se propõe a produzir a experiência de uma alteridade radical por meio da “singularidade da forma artística” – incluindo-se aí, o design moderno - mas “redefinir situações e encontros existentes” a partir da “re-disposição dos objetos e das imagens que formam o mundo comum já dado” (RANCIÈRE, 2005, p. 46). Ao artista relacional caberia assim evidenciar práticas – “modos de discursos”, “formas de vida” que operariam como resistência à sociedade do espetáculo. (RANCIÈRE, 2005, p. 50). Seu objetivo, em síntese, seria criar condições de possibilidade para que experiências comunitárias se exteriorizassem; ou, na língua própria de Rancière, “desenhar esteticamente” as “figuras de comunidade” recompondo deste modo a “paisagem do visível: a “relação entre o fazer, ser, ver, dizer”. (RANCIÈRE, 2005, p. 52).

É consenso, nesses autores, que o período da utopia estética se encerrou, ou seja, que a idéia de um radicalismo em arte que investe em sua capacidade de transformação radical das condições da vida em sociedade não coloniza mais o imaginário contemporâneo. O fim da idéia de que a arte possui poderes utópico-revolucionários, que orientou as vanguardas, não significa, entretanto - para estes críticos e artistas - que a arte dita pós-vanguardista (como a arte relacional) não efetua crítica alguma à realidade do presente. Seria preciso, portanto, segundo esses autores, redefinir a relação entre estética e política, evitando-se a simplificação da cena artística, baseada na oposição entre o poder de negatividade da arte de vanguarda, e a arte enquanto reafirmação da sociedade existente, no sentido de um neoconservadorismo. O desafio é analisar – segundo Rancière - as metamorfoses da mescla entre arte e vida, ou seja, a nova configuração política no “jogo de intercâmbios e deslocamentos entre o mundo da arte e da não-arte” que estaria em curso na arte relacional. (RANCIÈRE, 2005a, p. 70). Nesta direção, é possível destacar dois aspectos destas “ações colaborativas e transdisciplinares” (RANCIÈRE, 2005a, p. 53), como a da estação convivial e ecológica de Tiravanija; da plataforma multicultural de Haaning ou da estância esquizoanalítica de Téllez. O primeiro aspecto é o da linguagem artística implicada nestas práticas que substituem a obra e o gesto estético, como dizíamos, pela condição de evidenciação de uma dada “realidade social”, a partir do procedimento comum da apropriação. O segundo aspecto é o das relações entre arte, sociedade e comunicação envolvidas no dispositivo de tornar públicas as práticas dos ocupantes de um dado território ou de seus colaboradores.

Estas “plataformas” decorrem da disposição em galerias ou ruas de objetos ou imagens apropriados do dito mundo compartilhado. Disposição que não implica, necessariamente, linguagem artística enquanto arranjo formal e tampouco a “autofundação de um espaço plástico”, intentada em certas pinturas ou instalações

(LYOTARD, 1997, p. 96). Se estas buscam prazer estético entendido como *páthos*, como “experiência da interrupção dos momentos e dos lugares” – “algo como: comunicação sem comunicação”, no sentido da interpretação da estética do sublime por Jean-François Lyotard, - aquelas, ao contrário, visam comunicar em intrigas ou narrativas questões específicas a dado território. (LYOTARD, 1997, p. 113). Nesta “cultura da atividade”, enfim, a arte renuncia às leis internas, a autonomia da forma artística historicamente conquistada no período das vanguardas, pois o artista utiliza-se de objetos ou de imagens disponíveis com a finalidade de dar visibilidade a uma situação social vivida na colaboração entre o artista e o público – dispositivo que não pressupõe preocupação formal ao menos no sentido da “obra de arte autêntica” (ADORNO, 1982, p. 15). A questão do artista relacional não seria, portanto, fazer com que uma nova forma artística, ou um gesto inaugural, indiciasse uma alteridade radical, outra sociedade; mas mobilizar elementos dados no presente para alterar a partilha do sensível (a *aísthesis*) dos habitantes de um determinado território (“deste” *socius*). Este uso de imagens e objetos disponíveis no dito mundo comum pelo artista relacional tem remetido a crítica, como se sabe, sem exceção, aos ready-mades de Marcel Duchamp. Suas operações dos anos 1910 estariam na raiz da “cultura do uso” dos anos 1990, porque o artista relacional também recolheria objetos do cotidiano para modificá-los segundo uma “intenção específica”, como ocorreria com Tiravanija que se apropriou tanto de imagens disponíveis de espaço vazio como as de Yves Klein de 1958; de Jannis Kounellis, de 1969; ou de Michael Arher de 1974; como também de objetos diversos, como bujões de gás, potes, fogões e cadeiras, em seu almoço oferecido aos visitantes da “Galeria de arte 33”, em Nova York (BOURRIAUD, 2009; p. 22).

Esta paternidade de Marcel de Duchamp exige, todavia, cuidadosa investigação. Nos últimos anos tem sido tão freqüente a apropriação pela crítica de arte dos *ready-mades* de Duchamp na tentativa de interpretar a arte pós-vanguardista que é possível até mesmo indagar se o próprio artista não acabou convertido, malgrado ele próprio, em *ready-made*. É preciso lembrar, contudo, que em um *ready-made*, como dizia Gérard Genette, “a obra não é o objeto exposto, mas o fato de se o expor” (GENETTE, 1994, p. 155); e que a repetição do mesmo ato – contrariando o lema de Duchamp: “Não repetir apesar do bis” - acarretou a degradação imediata do estranhamento, sua recaída no gosto e o deslocamento de seu sentido originário, de modo que esse ato não causa mais polêmica no público, nem produz a desestabilização das categorias da crítica. Não é esse o intento, inclusive, dos artistas relacionais que, diferentemente de Duchamp, não visam a promover objetos triviais, livremente escolhidos, a condição de obra de arte ao introduzi-los em galerias ou museus com a finalidade de questionar seu estatuto. Com o *pot-pourri* de objetos dispostos no espaço esses artistas buscam, antes, criar condições

de possibilidade para a co-habitação provisória de um território; ou, como vimos: habitar plataforma ou estação. Estes materiais reunidos não constituem também – à revelia de Bourriaud - *bricolage*, *collage*, *assemblage* ou fotomontagem, meios pelos quais os artistas vanguardistas acreditavam embaralhar arte e vida. Porque nestes casos, como mostrou Peter Burger, podíamos falar ainda de formas artísticas – o que não ocorre, muita vez, nos dispositivos da arte relacional - não no sentido da composição sintagmática, por subordinação das partes ao todo como na arte orgânica ou simbólica; mas de composição paratática, por justaposição de elementos no sentido da arte inorgânica, ou alegórica – como a arte de vanguarda. Não se pode, além disso, afirmar que uma plataforma vise como efeito o choque, pois este adviria da experiência de “denegação do sentido” efetuado pela montagem, como em um *merzbau* ou em *papiers collés*, ausente na arte relacional (BURGER, 2008, p. 158).

Essa apropriação de Duchamp por Bourriaud também é problemática porque o uso de materiais pelos artistas relacionais seria semelhante, para o curador, às operações nos sistemas técnicos de informática ou, em sua própria expressão, às “tecnologias da pós-produção”. É por isso que “*deejaying* e arte contemporânea seriam figuras similares” (BOURRIAUD, 2009, p. 40). O artista relacional, como herdeiro de Duchamp, se aproximaria do sampleador ou do internauta, pois em todas estas atividades teríamos reciclagem, seja de “sons, imagens ou formas”, resultado de “navegação incessante pelos meandros da história cultural”. (BOURRIAUD, 2009^a, p. 54). E mais: a *rave*, em que “a obra de arte torna-se o local de um *scratching* permanente”, seria um símile do evento relacional, porque nos dois casos a oposição entre emissor e receptor – combatida pelas vanguardas dadás e neodadás - teria sido finalmente superada por uma nova modalidade de fruidor: a do “usuário”, enquanto “operador de formas”. (BOURRIAUD, 2009a, p. 41). Não se pode esquecer, contudo, que Duchamp criticou, com seus *bric-à-bracs* irônicos ou engenharias gaiatas, a noção de uso no sentido da racionalidade técnica segundo fins. Recorde-se que seus *inutensílios* tinham como objetivo estancar o movimento, ou ao menos desacelerá-lo – como reforça o próprio silêncio cioso do artista - enquanto o DJ recoloca os signos, uma vez modificados, a ressoar em balada ou batida incessante. Em outro tom: em MD temos *ralanti*: nada ou quase uma arte, próprios à estética da recusa de Mallarmé, Rimbaud ou Cage; enquanto no DJ temos agito-próprio, *techno pop*, ao modo *flash mob*. De fato: o fruidor da arte de vanguarda foi substituído pelo usuário das formas; mas este pode ser equiparado – segundo Lyotard - ao “consumidor cultural” supostamente “inteligente e potencialmente subversivo”; que, face à mistura de “signos disparatados” em uma mesma superfície (no caso da pintura dos 1980) ou em um *enviroment* dançante (na *deejaying art* dos anos 1990) conclui “que tudo se equivale porque tudo é bom para consumir”; reforçando a idéia de que o “ecletismo do consumo

de formas-miscelâneas” está a serviço do “mundo tecnocientífico e pós-industrial” - ao menos no juízo sobre a fruição, aqui estendido da pintura à arte relacional, de Lyotard. (LYOTARD, 1996, p. 206).

É preciso verificar, também, se nesta “cultura da pós-produção”, ligada ao mundo da apropriação em que as fronteiras entre consumo e produção teriam sido eliminadas, a arte não acabou reduzida a uma forma corriqueira de comunicação. Sabe-se que as obras desde os anos 1980 “demitidas das exigências de projetos, utopias, e programas tem enfrentado os problemas colocados pelas demandas de comunicação” (FAVARETTO, 1991, p. 149). Liberada do imperativo das vanguardas de tornar a arte esfera autônoma os artistas tem figurado, desde então, os problemas do presente (como segregação, ecologia, e a própria comunicação) procurando “satisfazer tal demanda, mesmo arriscando-se a sucumbir às exigências de comunicação impostas pelo mercado”. (FAVARETTO, 1991, p. 149). O desafio, portanto, é saber se estas “práticas colaborativas e interdisciplinares”, descritas por Bourriaud e Obrist, que visam a aproximar arte e vida articulam os elementos do presente no gesto estético ou na forma artística - de modo a relacionar, na metáfora, estética e política - ou se essas práticas, ao contrário, atestam a neutralização da poética e o desvanecimento da política, sucumbindo ao mundo da vida.

Retornando a Tiravanija, recorde-se que o artista reapresentou na Bienal de São Paulo, de 2008, uma “situação” em que problematizava justamente a comunicação: “mesas de negociação, estranhas plataformas de discussão, cenas vazias, painéis de cartazes, pranchetas, telas, salas de informação - estruturas coletivas, abertas a participação do público” (BOURRIAUD, 2009, p. 65). Seu objetivo é constituir ágoras residuais, espaços de negociação do sentido – o que remete tanto ao intento, já descrito, da arte de “retornar ao real” como ao paradigma do “agir comunicativo” de certas filosofias contemporâneas – que supra a ausência destes espaços na dita sociedade do pensamento único. Esta tentativa, porém, de pelo “arquivamento e testemunho de um mundo comum” reagir às limitações da democracia representativa ou ao controle das informações no circuito das mídias só adquire efetividade, paradoxalmente, se convertida em evento cultural por estas mesmas mídias (BOURRIAUD, 2009, p. 75). O problema, portanto, é saber se a arte relacional quando “*mise en situation* nos meios de comunicação” preserva “as realidades advindas de sua própria forma artística”, podendo “ser julgada como tal”, ou “se elas se tornam apenas tributárias da imagem que dela a comunicação pode fazer circular” (CAUQUELIN, 2005, p. 81). Porque se analisarmos os mecanismos de produção e distribuição da arte contemporânea perceberemos, com Cauquelin, que plataformas como a *ágora* de Tiravanija “se constrói fora de sua qualidade própria – a da participação *in situ* dos colaboradores - mas na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de

comunicação” (CAUQUELIN, 2005, p. 82). Ou seja: esta convergência entre arte e comunicação é recíproca: pois, por um lado, para que “a sala de conferências” da Bienal não fique restrita aos interlocutores especializados é preciso que ela circule na sociedade da comunicação; e, por outro lado, como “a criação artística é a atividade mais requisitada, mais demandada, e talvez a única que convenha perfeitamente à circulação de informações sem conteúdo específico” – capaz de, por isso mesmo, “assegurar o funcionamento do mundo *mass-midiático* em seus aspectos exclusivos de rede” – há o risco da redução da *ágora* a seu simulacro (CAUQUELIN, 2005, p. 165).

Para Bourriaud e Obrist, entretanto, as proposições dos artistas relacionais seriam uma reação “ao estreitamento do espaço público e do desaparecimento da invenção política na era do consenso”, na caracterização de Rancière dos anos 1990 (RANCIÈRE, 2005a, p. 54). Para outra parcela da crítica, contudo, – como estamos procurando mostrar - diferentemente do gesto estético dos anos 1960 que visava à renovação da sensibilidade por meio de um “apelo às forças que impelem o espírito para a fonte originária dos conflitos” como se dizia na época da contracultura (COHEN, 1988, p. 43) - no sentido, por exemplo, dos *happenings*; a colaboração na arte relacional representaria uma “forma edulcorada de crítica social” (FAVARETTO, 2009, p. 11). Essa também é a posição da crítica Claire Bishop segundo a qual esta participação produziria um “sentimento de empatia e não violência, de coabitação comunitária”; uma vez que quem habita provisoriamente uma plataforma – como as de Tiravanija, Téllez ou Haaning - viveria a experiência de uma “humanidade reconciliada”; o que acarretaria, por conseguinte, a despolitização da arte em razão da refutação de toda forma de oposição ou de violência do campo social (BISHOP, 2004, p. 96). Nessa mesma direção, ainda, Jean Galard conjectura se estas “práticas colaborativas” não constituiriam um “arremedo de reconciliação social, como se o estado do mundo pudesse ser retificado com um pouco de boa vontade e alguns louváveis exemplos” – como os que vimos aqui: dos comensais novayorkinos; do biogás tailandês, da *ágora* residual tropical, ou da desterritorialização geo-psi californiana (GALARD, 2005, p. 11). O problema para estes críticos, enfim, é verificar se estes espaços substitutivos podem funcionar efetivamente como elementos de recomposição dos espaços políticos, ou se eles correm o risco de assumirem a função de seus substitutos paródicos. Ou ainda: examinar se na tentativa de suprir a ausência de políticas sociais, o que teríamos nos espaços de arte relacional é uma sociabilidade glamourizada, fictícia porque factícia - um espaço polido e desdramatizado, um simulacro, enfim, da sociabilidade dita real porque fundada na imprevisibilidade e nos conflitos.

Jacques Rancière, por seu turno, acredita que a arte relacional promovendo a “partilha do sensível” pode se opor aos espaços de sociabilidade edulcorada – embora evite arrolar exemplos. Em uma reação à recepção estereotipada do público essas manifestações promoveriam, na língua do autor, uma “autêntica política do anônimo” (RANCIÈRE, 2005a, p.74). Esta última noção, contudo, não adquire, nele, sentido substancial ou ontológico, uma vez que o autor não a identifica a determinado grupo social (ou às ditas minorias). Rancière caracteriza, de modo singular, o “anônimo” como “coletivo de enunciação e de manifestação que identifica sua causa e sua voz com qualquer outra, com as de todos aqueles que não tem direito de falar” (RANCIÈRE, 2004, p. 85). Em resumo: essas manifestações dariam visibilidade às “formas de vida” que desafiarão as “práticas de consenso”, pois ao “outorgar àqueles que não têm nome um nome coletivo” estariam “re-qualificando uma situação dada”(RANCIÈRE, 2005a, p. 83).³ Como vimos, contudo, há o risco destes “coletivos de enunciação” não adquirirem a força política almejada se a visibilidade do “devir anônimo” ficar restrita aos profissionais do *metiér* ou ao público *habitué*; ou, supondo sua veiculação pelas mídias - o que a princípio alargaria sua audiência – há o risco desses coletivos se dissolverem na universalidade abstrata da comunicação. Se, entretanto, não se acatar a hipótese da dissolução da arte na comunicação, ou seja, de que a arte só adquire realidade quando paradoxalmente se “desrealiza”, quando se torna imagem (ou evento cultural); pode-se admitir, ao menos que nessas manifestações haja um embate entre as representações que envolvem a arte e a imagem oficial da realidade difundida pelo “discurso publicitário, transmitida pelos meios de comunicação, e organizada por uma ideologia *light* de consumo cultural”(BOURRIAUD; 2009a, p. 109). E que deste embate pode resultar a efetividade de uma “arte crítica” em que “a estética adquire uma política própria” - na aposta pascaliana de Rancière - que não coincidiria com a “estética da política” que entendemos, aqui, como generalização do estético ou disseminação cultural (RANCIÈRE, 2005, p. 86).

É possível afirmar, contudo, apesar da aposta de Rancière, que essas manifestações baseadas na colaboração, como as da arte relacional, operam como “formas de

³ Diversos autores, no rastro de Maurice Blanchot, Georges Bataille, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Roland Barthes têm pensado cada qual ao seu modo, noções análogas a da “política do anônimo” de Rancière. Não apenas no regime estético em sentido estrito, mas também nos regimes de trabalho, da clínica ou da amizade, Toni Negri, Michael Hardt; Jean-Luc Nancy; Maurizio Lazzarato, Giorgio Agambem ou Francisco Ortega vêm figurando formas de vida que se furtam à dita “vida em comum” (como “comunidade identitária” ou “fusional”) tais como: a “comunidade dos celibatários; a comunidade negativa; comunidades dos sem comunidades; a comunidade impossível; a comunidade de jogo; a comunidade que vem; a comunidade da singularidade qualquer”. São diferentes designações de formas “não unitárias”, “não totalizáveis”, “não filialistas” de comunidade; ou ainda: são “comunidade feita de singularidades” – porque irreduzíveis tanto ao “individualismo” como ao “comunalismo” – que se evidenciarão, em nosso paralelo, na arte relacional enquanto “política do anônimo” à Rancière. (PELBART, 2003, p. 28-51).

reparação de um Estado degradado”. (GALARD, 2005, p. 13). Seria uma “racionalização”, uma “atividade compensatória”, uma “ideologia da reparação” que prospera sobre “um fundo de sentimento de culpa” (GALARD, 2005, p. 19) inseparável do trabalho de luto ainda em curso pela morte das vanguardas, que “não ataca do ponto de vista político a causa verdadeira”: a “implosão do social”, como dizia Jean Baudrillard (1982, p. 53). Essa tentativa de restaurar o vínculo social supostamente roto tem como pressuposto a substituição da política como espaço do dissenso ou do conflito por uma visão consensual de sociedade baseada nas idéias de tolerância ou transparência social. É difícil admitir afinal, que no circuito artístico, seja galeria, museu ou rua se configure, ainda que provisoriamente, “espaços para descobrir novos dissensos”, como quer Rancière, haja vista que estas intervenções – aderentes, na ausência da mediação da forma artística ou do gesto estético, à dita realidade existente - resultam da colaboração de artistas, curadores, *mass-mídia*, e terceiro setor, entre outros parceiros. Essas ações, além disso, realizadas com freqüência em espaços públicos – como em ocupações de edifícios abandonados - com a colaboração de “agentes sociais”, quando o próprio artista não assume esta função, como na intervenção de Javier Tellez, podem ser confundidas com as iniciativas de ordem social, ou assistencialista, que implicam uma estética difusa, apaziguada, conciliatória muito distinta da “beleza intensa ou inquietante senão vertiginosa” que parece, frente a essa arte colaborativa, renegada a outra época (GALARD, 2005, p.53). Radicalizando essa crítica podemos ainda indagar se o voluntarismo das vanguardas fundado no artista-inventor, herdeiro da noção romântica de gênio – segundo o imaginário das vanguardas históricas - não teria sido substituído, nestas manifestações, pelo voluntariado do *artista-manager*, enquanto “excepcional organizador”, uma vez que “a habilidade para a gestão passa a ser, agora, a primeira qualidade do artista relacional, gerente de eventos conviviais, atilado e autoritário empresário de operações simbólicas” (GALARD, 2005a, s/p): “Nessa direção, me sinto – confirma o artista italiano Mauricio Cattelan - cada vez mais um editor ou empregador, e cada vez menos um artista” - ao menos no sentido da tradição moderna em arte (*apud* OBRIST, 2006, p. 15).

Na tentativa de compreender o modo de inscrição desses projetos engajados socialmente nos mecanismos de produção cultural é preciso ainda refletir, sem receio, sobre a relação entre a tarefa da crítica e a função curatorial, como no caso da crítica de Obrist e Bourriaud que certificaram com seus textos sobre arte relacional o ato de curar, e vice-versa. É necessário verificar se intervenções que poderiam ter efeito disruptivo não acabaram neutralizadas no “gênero expositivo”, em razão do novo “balanceamento de responsabilidade” pela autoria, entre artista e crítico-curador, uma vez que a este tem sido, agora, atribuído não apenas a função de “expor, mas de co-executar” (fundamentar

e divulgar) o trabalho do artista (HUCHET, 1997, p. 42: parênteses nossos). Dito sem meias-medidas: além disso, as curadorias (sobretudo de instalações) “acabam por converter os espaços em que ocorrem (como lugar de exposição ou de evidencição de uma prática, no caso da arte relacional) em “espaços (institucionais) de acolhimento ou de hospitalidade” até quando abrigam intervenções que problematizam o próprio circuito artístico – conquistando, desse modo, o beneplácito do público. Essa ênfase no gênero expositivo em prejuízo do efeito disruptivo é nítida nas mostras internacionais como a Documenta de Kassel ou a Bienal de São Paulo que acabam, muitas vezes, por destacar o poder do curador”, fazendo com que o artista incorpore de tal maneira “seu papel de produtor verdadeiramente pré-conceituado pelo projeto curatorial que assume o risco de ter seu perfil mesclado ao do curador” (HUCHET, 1997, p. 39). Fica, decerto, um problema em aberto, porque recente, o de saber se é possível no quadro da generalização estética do presente produzir uma “imagem” que detenha algum enigma, que indície algum segredo, mistério, - ou recuo: seja a transcendência; ou o “belo difícil”; o que significa, no caso da arte relacional, verificar se é possível agenciar um “acontecimento” - uma operação que evidencie a “independência incondicional do pensamento”, superando o performativo: o que Jacques Derrida denomina “rompante”; “im-provável”; “o isso”; ou “o chegante” (DERRIDA, 2003, p. 78) – algo que não seja, enfim, mero evento cultural, ou apenas “interessante” porque “próximo do curioso e do acicate; que atrai, mas não cativa; que aferroa mas não consegue nem ferir ou incitar”; ou seja, verificar como é possível, numa palavra, que se articule na forma artística ou gesto estético, negação sem negaceados (GALARD, 2004, p. 162).

Referências bibliográficas:

ADORNO, T. *Teoria Estética*. São Paulo. Martins Fontes: 1982.

ALLIEZ, É. Post-scriptum sur l'esthétique relationnelle: capitalisme, schizofrénie et consensus. In *Multitudes*, no. 34. Paris: Éditions Amsterdam automne 2008.

BAUDRILLARD, J. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BISHOP, C. Antagonism and Relationnal Aesthetics. In *October*, no. 110, 2004.

BOURRIAUD, N. Estética relacional, a política das relações. In: LAGNADO, L. (org.): *27ª. Bienal de São Paulo: seminários*: Rio de Janeiro, Cobogó, 2008.

_____, *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

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

BURGER, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAUQUELIN, A. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins, 2005.

CYPRIANO, F. Mostra binacional discute conceito de fronteira. In: *Folha de São Paulo*, 31/08/2005.

COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DERRIDA, J. *A universidade sem condição*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

FAVARETTO, C. F. Impasses da arte contemporânea. In: AJZENBERG (org.), *Comunicações e artes em tempo de mudança, 1966-1991*. São Paulo, ECA-USP; SESC, 1991.

_____, Do significado ao uso. In: *Jornal de Resenhas*, n. 6. São Paulo: Discurso Editorial, out./2009.

FOSTER, H. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

GALARD, J. *A beleza do gesto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

_____, Estetización de la vida: abolición o generalización del arte? In: DALLAL, A. (org.), *La abolición de la arte*. México: UNAM, 1998.

_____, *La Beauté à outrance: réflexions sur l'abus esthétique*. Paris: Actes Sud, 2004.

_____, Arte, transfiguração e encontro no mundo contemporâneo: metáforas pétreas. In: palestra proferida em 25/03/2005 no *Colóquio Gemas da terra: imaginação estética e hospitalidade*, org. SESC Pompéia. Mimeo.

GENETTE, G. *L'oeuvre de l'art: immanence et transcendance*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

HUCHET, S. Instalação, alegoria, discurso. In: *Trilhas* n.6. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

LYOTARD, J.F. *L'assassinat de l'expérience par la peinture: Monory*. Paris: Le Castor Astral, 1984.

_____, *Moralidades pós-modernas*. Campinas: Papirus, 1996.

_____, *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1997.

OBRIST, H.U. *Arte agora: em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.

_____, *Don't Stop*. New York/Berlin, Published by Sternberg, 2006a.

PELBART, P.P. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005a.

_____, *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.