

SOBRE DISCURSOS POÉTICOS E DIÁLOGOS COM AS TIPOLOGIAS ARTÍSTICAS DO PRESENTE

Rogério Vanderlei de Lima Trindade¹

Resumo: O presente texto discutirá as tipologias produzidas em diferentes momentos da arte, observando-se a mesma temática e a diversidade discursiva utilizada pelos artistas, suas potencialidades de construção de sentido, cujas extensões dilatam a noção de práxis e poiesis, discutidas por Giorgio Agamben, no livro *O homem sem conteúdo*, as quais evidenciam um distanciamento por parte do público não iniciado em arte de seus aspectos formais. Sob o olhar de Nicolas Bourriaud, serão problematizadas noções de pertencimento, práticas artísticas relacionais e novos experimentos formais que poetizam o cotidiano contemporâneo e discutem o reencontro do homem de agora com sua sociedade, sua projeção artística em seu tempo.

Palavras-Chave: Tipologias. Práxis. Poiesis. Discursos poéticos. Arte relacional

¹ Doutor em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Especialista em Design de Superfície pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Bacharel em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Pesquisador do FLOEMA – Núcleo de estudos em estética e educação – UFSM.

ON POETIC DISCOURSES AND DIALOGUES WITH THE ARTISTIC TYPOLOGIES OF THE PRESENT

Rogério Vanderlei de Lima Trindade

Abstract: The present text will discuss the typologies produced in different moments of art, observing the same thematic, and also the discursive diversity used by the artists, its potentialities of meaning construction, whose extensions dilate the notion of praxis and poiesis, discussed by Giorgio Agamben in the book *The man without content*, which evidence a distancing by the public who is not initiated in art from its formal aspects. Under Nicolas Bourriaud perspective, notions of belonging, relational artistic practices, and new formal experiments that poetize the contemporary everyday life and discuss the reencounter of today's man with his society and his artistic projection in his time, will be problematized.

Keywords: Typologies. Praxis. Poiesis. Poetic discourses. Relational art

No livro *O homem sem conteúdo*, Agamben (2012) aborda como questão central o deslocamento do foco da arte que incidia sobre a práxis e a poiesis; das intenções da arte de hoje que se distancia cada vez mais da criação artística e se aproxima da recepção de seus enunciados. Esse intercâmbio intencional poderá gerar certa ilusão conceitual na comunidade artística que se preocupa em adentrar no campo da estética, elaborando discursos e deixando de lado o fazer artístico.

Os enunciados são conjuntos de signos que possuem uma ideia de repetição, cujas condições para sua formação partem de três elementos: a) grupos de pessoas diferentes que compartilham formas similares ou próximas ao dito objeto de produção de sentido; b) as circunstâncias onde este mesmo enunciado possa ser elaborado considerando-se as ações humanas, seus contextos e os atravessamentos que estas mesmas circunstâncias transformam seus referentes e; c) a noção de temporalidade e espacialidade onde signo será analisado para sua ressignificação. Machado (2007) ressalta que os enunciados possibilitam que um grupo de signos se relacione com os seus objetos e, desta forma estipule a condição discursiva, constituindo-se numa ordem institucional como inscrições materializadas de um sistema relacional, social, histórico e causal.

A sedução de jovens artistas, estudantes de artes e arte-educadores pela área do conhecimento da estética é um fenômeno recente, tornou-se cada vez mais frequente, como tentativa de diferenciar o trabalho artístico manual contrário a constituição textual e reflexiva; eleva o discurso sobre o fazer arte a uma categoria superior. É importante ressaltar que a constituição discursiva se dá numa ordem anterior a classificação de tipos, como dispersões dos quatro elementos formadores da prática discursiva: a presença do objeto, a existência de um estilo, a unidade nuclear e o tema, Machado (2007). Considerando-se a dispersão e a interdependência entre estes quatro níveis de formação discursiva, o princípio da geração dos discursos, seja ele visual, escrito ou oral se dá a partir da análise do sistema de relações que estabelecemos entre o significante e o significado, o que gera inter-relações de saberes e conteúdos de cada um deles, individualmente.

Foi a partir dos anos 1960, com a arte conceitual, que esta nova direção tornou-se recorrente, cujos princípios estavam alicerçados na ideia que poderia representar a tradição do labor artístico tradicional, aproximando-se cada vez mais da filosofia e da linguística. Dempsey (2003, p. 240) considera:

Também costuma ser designada como arte da ideia ou arte da informação e seu preceito básico é o de que as ideias ou conceitos constituem a verdadeira obra. Seja nas atividades da *body-art*, arte da performance, instalação, videoarte, *sound art*, *earth art* ou Fluxus, o objeto, a instalação, a ação ou a documentação não são mais reconhecidos como apenas veículos para apresentar um conceito. Em um exemplo mais extremado, a arte conceitual renuncia completamente ao objeto físico, usando mensagens verbais ou escritas para transmitir ideias.

A busca imperativa da autonomia conceitual das obras de arte, ao serem arrancadas de seus sítios de origem, gera um conflito entre as extensões que a associavam à arte, à simbologia, à religiosidade e, conseqüentemente, à representatividade contextual, distanciando-a do estado psíquico e subjetivo. Agamben (2012, p.10) diz que essa fragmentação produziu algo de diferente na própria forma como os artistas deixaram evidente que ao abrirem mão da subjetividade estariam fadados a perder *a unidade originária da obra de arte, fragmentada agora em uma subjetividade artística sem conteúdo, por um lado, e no juízo estético desinteressado, por outro.*

Os conteúdos que reverberam no cotidiano artístico se mantêm os mesmos, pois a atividade humana e suas reflexões sobre o ser, a natureza e as transformações por ele realizadas em seu entorno, refletem na cultura simbólica e material, como testemunhas da relação do homem com sua história de vida.

A arte revigora-se com os conteúdos pulsantes do homem e do meio em que se insere, reflete e projeta. Porém, a estética busca sistematizar os conteúdos produzidos pelo homem da arte, de forma exaustiva, a extenuar seus conteúdos e apresentar verdades sedutoras que reduzem os fluxos artísticos, usando-se das mais diversas abordagens e aproximações sobre o mesmo homem e a natureza.

A estética se redimensiona com a busca da beleza e da verdade discursiva, preceitos elencados nas linguagens artísticas sedimentadas pelo tempo que assumiram vontades de potencializações conceituais, de certo sentido objetivo e linear. As abordagens estéticas se constituem em linhas de pensamentos que se aniquilam com o repensar e com

a negação de seus antecessores, desta forma os enfoques sobre dispositivos temáticos da arte foram tensionados e até negados por filósofos de períodos distintos na tentativa de firmar discursos teóricos universais.

A constituição artística circula numa outra dimensão a estabelecer discursos de análise sobre ou a partir de seus percursos intencionais para a construção de sentido e subjetividades. Ela concentra o dispositivo original na poética – o termo aqui se aproxima da definição discutida por Rancière (2005, p.31), como denominação *de representativo, por quanto é a noção de representação ou de mimesis que origina essas maneiras de fazer, ver e julgar*. O autor ressalta que a mimesis não se restringe unicamente a ideia de semelhança, mas é, antes, o único na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis.

Os temas das obras de arte são os disparadores de percepções reunidas pelos artistas que estabelecem conexões de textos visuais com os materiais por eles utilizados, na sua atividade de construção de outras aproximações com o próprio homem. Esses textos visuais circunscrevem experiências humanas cotidianas que são traduzidos das mais distintas maneiras e, na sua maioria usam-se da imagem ou da possibilidade de criação de outras imagens mentais que ampliam e repercutem em outros tempos-espacos que se formam a partir das experiências vividas pelo homem, através de suas interpretações. Agamben (2012, p.12) denomina *dispositivos* os signos com potencialidades de gerar sentido associando-os a:

Qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.

Essa possibilidade de transcender ao físico e ao texto visual inicial, proposto pelo artista, redimensiona e amplia significativamente a atividade artística, seus enunciados e sua receptividade, como condicionantes da expressão de gêneros artísticos iniciais, para uma esfera mental diversificada e irrestrita.

Os assuntos visuais inscritos na cronologia artística repercutem a constituição humana e o contexto que o homem constrói e reflete. Dessa maneira, observaram-se os textos visuais trabalhados por artistas de épocas distintas, percebe-se que os temas de sua arte se repetem, se adaptam, se transformam, porém não são alheios a experiência e a essência humana.

Esses temas podem ser agrupados em gêneros clássicos da pintura, como por exemplo: o retrato, a paisagem e a natureza-morta, formando conjuntos de enunciados e formas de representação que venceram a barreira do tempo, incorporaram materiais e mídias para constantes atualizações e constituições, e se mantêm presentes na atualidade artística por centenas de anos.

O gênero natureza-morta remonta ao século XV, nos Países Baixos, Slive (1998, p.277), para designar um tipo de pintura que reúne objetos cotidianos em composições simétricas e arrojadas, com uma origem conceitual decorativa. A natureza-morta reinventou-se com o passar dos anos e adquiriu um status artístico que a desvinculou de objetos meramente prosaicos e a instalou em diversos períodos artísticos, ampliando seus significados visuais e conceituais, inserindo-a em outros fluxos de investigações discursivas.

A mídia tradicional, como a pintura a óleo, foi o modo com que os artistas a experimentaram por mais de quatro séculos, a fatura desta tecnologia disponível, associada aos sistemas de representações e aos cânones vigentes. A natureza-morta representou as texturas da fauna e da flora, dos metais e da produção da cultura material e, aos poucos os objetos meramente inanimados registraram os experimentos científicos nos gabinetes de curiosidades e adquiriam conceitos outros, como no caso da variação temática *vanitas*, com o uso de uma iconografia original associou e incorporou objetos-conceito que representavam a temporalidade e a transitoriedade humana.

Já no início do século XX, o gênero das naturezas-mortas aproximou-se das transformações trazidas com a modernidade e é na escola cubista que o cotidiano e a atualização dos temas da arte fragmentaram e planificaram a representação da terceira dimensão, incorporando colagens de folhetins e partituras musicais nestas composições discursivas. A comunhão entre a tradição representacional e temas banais foi ampliado

com a inclusão de recortes impressos, selecionados pelos artistas como sinal evidente da necessidade de aproximação e inserção de materiais gráficos produzidos mecanicamente, pela popularização e acesso ao papel impresso pela indústria gráfica em expansão.

Dez anos mais tarde, a produção em escala de objetos seriados e funcionais, ampliou radicalmente o olhar dos artistas em relação às naturezas-mortas. O arrancamento da função inicial de produtos industriais notabilizou o uso de objetos funcionais junto ao espectro das artes, deslocando esses objetos insólitos e desprovidos de poesia, que guardavam interesse de artistas os retirando de seus sítios-origem e os recontextualizaram retórica, metafórica e semanticamente, anunciando, de forma evidente, um enlace com a produção de um discurso teórico voltado para a reflexão filosófica.

Esse movimento seletivo de materiais com outras potencialidades artísticas latentes recambiou o enfoque sobre o uso de suportes, instrumentos e mídias artísticas numa direção perturbadora e significativa sobre a concepção, tipologias e aproximações da arte daquele século.

Outros artistas que emergiram no imediato pós-guerra, associaram os objetos triviais e criticaram o consumo desenfreado, como um embreante da sociedade seduzida e manipulada pelos meios de comunicação de massa. Com um olhar crítico sobre o poder de persuasão e alienação posposto pelo consumo excessivo por objetos de produção em escala, esses artistas se usaram de meios da reprodutibilidade técnica para reafirmar suas extensões críticas como o uso de produtos consumidos cotidianamente.

O gênero das naturezas-mortas se retro-alimentou e instaurou-se junto ao sistema das artes atual e, a cada momento percorre outra direção e surpreende a comunidade artística com as mais inusitadas e imprevisíveis possibilidades de concepções poéticas.

O semanário da BBC Brasil, do dia 28 de outubro de 2015, destacou a fragilidade e a confusão geradas pelas tipologias da arte de hoje ao relatar um fato ocorrido no Museu de Arte Contemporânea de Bolzano na Itália. A reportagem referia-se a destruição de uma instalação (natureza-morta) intitulada *Onde vamos dançar esta noite?* Criada por uma dupla de artistas milanesas, composta por materiais cotidianos como pontas de cigarro, garrafas

de champagne e outros objetos que lembravam o dia posterior a uma festa. Ao chegar ao equipamento cultural uma funcionária desavisada, resolveu limpar e organizar o espaço onde havia sido instalada a obra.

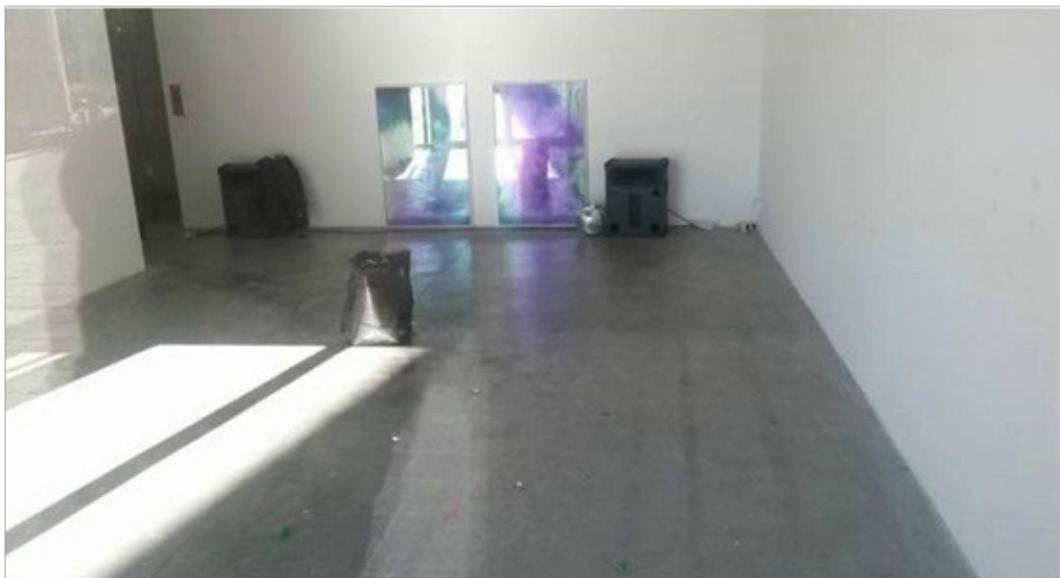
FIGURA 1: GOLDSCHMIED E CHIARI, **ONDE VAMOS DANÇAR ESTA NOITE?**



Fonte: 1980, *diversos materiais*, Museu de Arte Contemporânea de Bolzano, 2015. (OBRA INSTALADA)

O exemplo ilustra o uso de materiais reconhecíveis e triviais, como um reflexo instantâneo do cotidiano recente, capaz de gerar uma confusão sobre a apreensão desses objetos banais com as proposições da arte de agora, não havendo uma delimitação sobre o que diferencia, alça e elege esses mesmos objetos à categoria de arte. Essa metamorfose com o corriqueiro enevoa a percepção do expectador, tornando-o um agente desprovido de juízos de valor que sejam minimamente inscritos na sua percepção e reconhecimento sobre os materiais usados pelos artistas de agora, bem como a diversidade de mídias que não geram nenhum estranhamento, minimamente capaz de disparar quaisquer tipos de associação com as manifestações de arte do presente.

FIGURA 2: GOLDSCHMIED E CHIARI, **ONDE VAMOS DANÇAR ESTA NOITE?**



Fonte: 1980, *diversos materiais*, Museu de Arte Contemporânea de Bolzano, 2015. (ESPAÇO EXPOSITIVO LIMPO DEPOIS DA INTERVENÇÃO DA FUNCIONÁRIA)

Imerso na cultura material industrializada e incapaz de distinguir o espaço real do espaço poetizado pelos artistas, o público não iniciado nas transformações procedimentais, causais e contextuais, a cada instante, se distancia cada vez mais das poéticas de agora. Bourriaud (2009, p.8) diz que:

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

O estatuto do *fazer* como uma atividade produtiva do homem e como uma manifestação de sua vontade era entendida pelos gregos como práxis. Agamben (2012, p.118) cita o conceito de práxis, a partir de Aristóteles como a *condição mesma do homem enquanto animal, ser vivente, e não era, portanto, outra coisa senão o principio do movimento (a vontade, entendida como unidade de apetite, desejo e volição) que caracteriza a vida.*

A condição de trabalho intencional, motivado pela vontade de transformação da natureza em objetos unicamente funcionais, visa facilitar a vida cotidiana e aproxima-se da esfera instintiva humana, como uma dimensão natural que produz alguma coisa mediada pela consciência e experiências humanas.

Na esfera da arte, a práxis adquire uma noção de potencializar conteúdos subjetivos quando associada à escolha de materiais. Ao optar por esse ou aquele material para desenvolver um determinado trabalho artístico, o criador-artista redimensiona o caráter meramente tangível e o instala na dimensão da subjetividade. Esse processo de seleção material dá visibilidade à ideia e fortalece a construção de sentido na elaboração poética.

Neste processo de seleção e intenções observa-se a associação da práxis artística à poiesis, a qual Agamben (2012, p.118) descreve como a produção de presença do não-ser ao ser, o desvelamento, *o espaço em que o homem encontra a sua própria certeza e assegura a liberdade e a duração da sua ação, o pressuposto do trabalho.*

O mesmo autor afirma que durante a época moderna não existe mais uma distinção entre práxis e poiesis, pois ambas mantêm o valor na própria vontade expressas na liberdade e na criatividade humana associadas à vontade e ao impulso vital do homem enquanto ser vivente.

A representação das coisas do mundo e sua aproximação dos instintos humanos identificam o ato criativo como dispositivo singular que precede de uma seleção análoga e indistinta da sensibilidade, embora o diálogo com as tipologias artísticas do presente seja limitado ou inexistente, uma vez que a práxis artística se confunde com a materialidade usada pelos artistas evidenciando uma destruição dos limites existentes entre o espaço sensível da arte e a realidade impressa nesses mesmos materiais selecionados pelos artistas. Dessa forma, ocorre uma subversão da representatividade artística que não distancia o presente da não-arte, gerando uma repulsa por parte do público não iniciado com o referente ou representativo, o não-representativo ou não-objetivo e o anti-representativo ou oposto ao propósito da junção entre práxis ou a poiesis, como antítese da presença e da subjetividade, essenciais à arte e à sensibilidade humana.

Ao confundirem-se com o cotidiano, as tipologias da arte vigente elegem a figura do homem de agora e a inscrevem no centro de suas propostas artísticas como protagonistas de seus lugares-da-arte, objeto principal na tessitura formal de suas obras; porém há um distanciamento evidente quando os discursos visuais propostos criam abismos entre aquele que está presente e os signos que poderão gerar subjetivação para este mesmo homem.

A subjetivação para Agamben (2009) é um ato relacional das aproximações dos sujeitos e dos dispositivos, do contato simultâneo com as potencialidades e os desejos. A sensibilização através dos signos disparadores de enunciação se presentifica e se transforma em contato mútuo, numa condição geradora de modos de ser e estar. Um questionamento se faz necessário: como o homem de agora poderá subjetivar-se se os signos artísticos não mais se apresentam emoldurados nas paredes, modelados na argila ou gravados no papel como daquela forma tradicional que ele estava acostumado a ver?

A ontologia do presente artístico, intenta borrar os referentes sobre a ideia das linguagens tradicionais, reconhecidas pelo homem não iniciado em arte, que se confunde com tudo aquilo a seu redor, tornando-o incapaz de distinguir e produzir sentido a partir de objetos comuns de seu cotidiano, inscritos numa funcionalidade corriqueira, utilitária e banal e, que a qualquer momento poderão ser recontextualizados nos espaços oficiais da arte ou instalados em outros lugares, como criação artística, possuidora de uma simbologia do seu tempo.

De Marx e Guattari, Bourriaud (2009, p.127-128) associa a subjetividade a um *conjunto de condições* produzidas coletivamente como campos potencializadores de presença de sentido, originárias de encontros entre as instituições e grupos humanos, como produtores de lugares-significantes, denominados *territórios* compostos do *meio cultural* onde o homem se insere e mantém as primeiras relações com o mundo e com seus pares (família, religião, arte, etc); do *consumo cultural* os artefatos criados e articulados de forma simbólica a partir das abstrações por ele elaboradas sobre o seu contexto (produção midiática) e dos *conjuntos das maquinárias informacionais* que transcrevem outro percurso sobre o sistema de signos na vida social, como vetores de novas relações entre o referente e o seu significado.

A estética relacional, proposta por Nicolas Bourriaud, parte da análise das produções artísticas de um grupo que emergiu nos anos 1990 e que ele se identifica. Estas experimentações artístico-sociais elegem o convívio humano e a estética do cotidiano recente, como elementos valorativos para reafirmar as relações humanas num mundo globalizado e, seduzido pela comunicação instantânea, como outro percurso para o homem de hoje ocupar o lugar na arte por ele produzida e que o reproduz.

Bourriaud faz parte de uma geração que ganhou visibilidade pela diversificação de seu trabalho junto ao sistema das artes, como filósofo, escritor, crítico, curador e professor; preocupado em compreender a arte de seu tempo, ele observou uma lacuna existente nas poucas reflexões sobre as produções artísticas que venciam as barreiras territoriais dos espaços museológicos e cada vez mais se metamorfoseavam como a rua, com os problemas da sociedade contemporânea e desprezavam as linguagens usadas pelos artistas há séculos.

Os conflitos, as epidemias e fluxos de todas as ordens se originam numa sociedade transfigurada pela incompatibilidade entre os acontecimentos e as novas experiências do homem surgido em meio a crises econômicas, existenciais, perceptivas e, também que pouco se reconhece perante o processo global.

Bourriaud nos pergunta: Quem é o homem de hoje e como ele está inserido num mundo globalizado? Como abstrai o lugar onde vive e de que maneira produz sua arte? O que motiva as subjetivações e quais instrumentos utiliza para indicar um dispositivo em potência?

Referir-se ao *coeficiente de arte*, proposto por Marcel Duchamp, aponta uma direção sobre a tese de Bourriaud, como urgência da participação do espectador, através de poéticas que partam de coletividades humanas propondo encontros, reuniões e práticas sociais que expressem desejos de como viver junto.

Duchamp reconfigurou os princípios de aproximação e compreensão da arte, trouxe para o centro da instituição artística a figura do espectador. No desenho de sua equação, propôs um sistema de relações entre o artista, a obra de arte e o espectador; a cada elemento associou uma ação: caberia ao artista realizar as proposições, a arte como signo indagar o espectador sobre seus enunciados e, ao público dar sentido a partir de conexões subjetivas. Para Duchamp não existe arte que desconsidere o espectador e que o mesmo não esteja no centro de todo processo de formação de sentido. A arte não está “fora” do espectador, pois é dele e das aproximações de sua cultura e de sua arte, que derivam outras possibilidades de leituras relacionais.

As experimentações relacionais transitam sobre repertórios individuais onde o homem é o centro de proposições sociais que se movimentam na esfera dos atravessamentos interpessoais:

A 'participação' do espectador teorizada pelos happenings e pelas performances Fluxus, tornou-se uma constante na prática artística. O espaço de reflexão aberto pelo "coeficiente de arte" de Marchel Duchamp, que tenta delimitar exatamente o campo de intervenção do receptor na obra de arte, hoje consiste numa cultura interativa que apresenta a transitividade do objeto cultural como fato consumado. (BOURRIAUD, 2009, p.35-36)

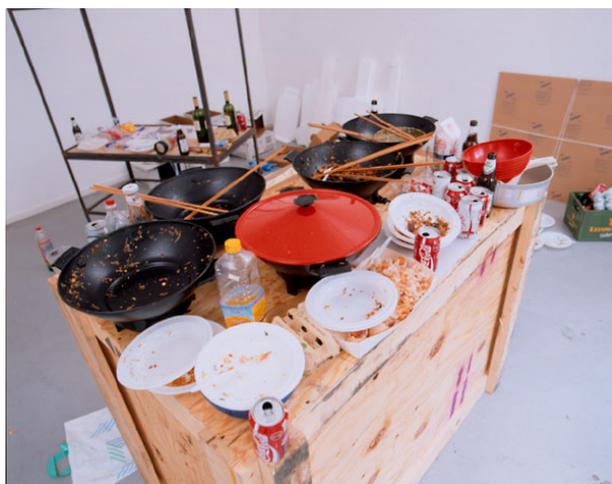
As transformações sociais e a figura do homem do presente constituem outro fluxo de potencialidades e experimentações formais emergentes, compostas por uma diversidade de grupos humanos como vetores de uma nova inscrição sobre os signos existentes no reencontro com o real.

Os ensaios artísticos sob o viés da estética e da arte relacional atualizam as tipologias da arte, num processo de retro-alimentação constantes e, as recolocam-se junto ao sistema das artes como reflexo da projeção simbólica do momento atual.

Bourriaud se encontra com a proposta do artista Rirkrit Tiravanija, observa outra forma de arte, composta da reunião de tipos humanos em eventos de sociabilidade, como uma armadilha para os tempos da incomunicabilidade, falta de convivência e deslocamentos de toda ordem.

O trabalho de Tiravanija se corporifica nas relações humanas, através de fragmentos do cotidiano, como por exemplo: uma simples refeição.

FIGURA 3- RIRKRIT TIRAVANIJA. COZIDO E CRÚ.



Fonte: Dimensões variáveis. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Madrid. 1994

Surpresos e atraídos pelo aroma que tomava conta do ambiente, aos poucos, os espectadores que ali estavam, agrupavam-se ao redor do fogão e, seduzidos pelo cheiro, pela curiosidade e pelo vapor convidativo que exalava e perfumava o ambiente, eram convocados à preparação da refeição, degustação e, por consequência trocas de experiências dialogadas.

Tiravanija, com um prato tradicional da cultura gastronômica de seus ancestrais, seduz os deambuladores com uma prática corriqueira e pouco vivenciada, nas grandes cidades, as conversas que antecedem a preparação de uma refeição, como uma metáfora etérea da pós-modernidade. Interrompe um fluxo de agitação, anonimato e individualização, na medida em que sua poética torna-se condicionante para estreitar laços de proximidade com pessoas que estão sempre em deslocamento e na maior parte do seu tempo desviam ou repudiam o contato com o seu próximo.

O nomadismo contemporâneo é objeto de poetização artística nos enredos sociais propostos pelo artista, através de seus convites à construção de comunidades provisórias, cujas estruturas relacionais se estabelecem em contato, ocasional, momentâneo e efêmero.

Os objetos cotidianos, por ele usados, adquirem um status de naturezas-mortas revisitadas e instaladas no complexo sistema relacional da atualidade, como indicadores vivos da recomposição deste gênero tradicional de arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo problematizou o uso de objetos de consumo que foram retirados de suas funções iniciais e, instalados no mundo da arte a partir de relações que justificaram a forma como os artistas os poetizaram em diferentes momentos da arte. A escrita destes textos visuais representa a possibilidade discursiva e relacional criada pelo homem de diferentes tempos da história para se inscrever e refletir sobre seus mundos. Embora, os discursos visuais criados a partir da observação da sociedade causem desconfortos e distanciamento iniciais, para esta mesma sociedade, é importante mencionar que o descompasso existente entre o artista-criador, o signo em potência e o espectador constituem o complexo sistema

de subjetivação do mundo, como paradoxo momentâneo das inquietações geradas pelos objetos da arte em diferentes contextos, instâncias e possibilidades de trocas entre os indivíduos.

Os ensaios relacionais hoje despontam zonas implícitas da percepção humana que estavam adormecidas no quadro de recepção da arte, com seus diálogos poetizados sobre uma sociedade em trânsito que não se reconhece num mundo globalizado, que não outorga viver conjuntamente ou criar reciprocidades, aproximações e enfrentamentos.

Dialogar com as fronteiras da arte e da vida é uma forma de habitar mosaicos vivos de experiências, para reinventar as relações entre os sujeitos e criar redes de estreitamento sobre o real, dispositivos em potência e a recepção de seus enunciados.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. 2. Ed. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2012.

_____. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

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

DEWPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a ciência e o saber**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

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

SLIVE, Seymour. **Pintura Holandesa: 1600-1800**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/10/151028_museu_faxineira_ab acesso em: 04 jan. 2018.