

Ensaio-cognitivo-coletivos: citações e partilha do comum nos dispositivos artísticos do presente

Rogério Vanderlei de Lima Trindade¹

Resumo: Este texto investiga a dimensão relacional inscrita nos dispositivos da arte do presente e seus possíveis atravessamentos como teoria estética difundida pelo filósofo Nicolas Bourriaud – Estética Relacional – com sua abordagem sobre os novos ensaios-cognitivo-coletivos, observados nas proposições artísticas e suas formas a partir da década de 1990. A questão central focalizou-se na apreensão de como os pressupostos da estética relacional se articulariam com diferentes abordagens dos discursos emergentes sobre a arte contemporânea na atualidade. No intento de problematizar os discursos que legitimaram a arte moderna e outros discursos emergentes sobre a arte produzida pós 1960, foram elencados como aporte teórico, as teorias propostas por Nicolas Bourriaud, Giorgio Agamben, Michel Foucault, entre outros. A investigação analisou as formas pelas quais as manifestações contemporâneas da arte – aquelas que requerem a interação humana e que, não obstante constituem, neste entendimento, conjuntos de sociabilidades – têm sido propostas como dispositivos artísticos na atualidade.

Palavras-chave: Estética e arte relacional. Dispositivos do presente. Discursos sobre arte. Coletividades.

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.

Collective-cognitives-rehearsals: citations and share of the common in the artistic devices of the present

Rogério Vanderlei de Lima Trindade²

Abstract: The following paper discusses the relational dimension inscribed in art devices of the present and its possible crossings with the aesthetic theory propagated by Nicolas Bourriaud – the Relational Aesthetics – which investigates the new collective-cognitive-rehearsals, observed in artistic propositions and its ways since the 1990s. The main question of this article focus on how the relational aesthetic assumptions would be able to articulate different discussions of emerging speeches about the contemporary art in the present. In order to problematize the speeches that legitimate the modern art and other emerging speeches about the art produced after the 1960s. The article also counts with the contribution of the following authors: Giorgio Agamben, Michel Foucault. The research analyzed the way of how the contemporary manifestation of art – those ones that require human interaction and although constitute, in this understanding, new forms of sociability – have been proposed as artistic devices in the present.

Keywords: Aesthetic and relational art. Present devices. Speeches about art. Collective.

² PhD in Education by the Federal University of Santa Maria – UFSM. Master in Arts by the Art Institute at State University of Campinas – UNICAMP. Specialist in Surface Design by Federal University of Santa Maria – UFSM. Bachelor in Drawing and Plastic by the Federal University of Santa Maria – UFSM. Researcher of FLOEMA – UFSM.

Introdução

No presente texto serão abordados alguns conceitos, momentos, personalidades, tipologias artísticas e referenciais teóricos que poderiam aproximar a arte do presente e a estética e arte relacionais como um vetor sobre algumas direções que embaralham o trivial, o cotidiano, o comum e as relações inter-humanas com alguns dispositivos da arte de agora. Pretendemos, não obstante, tomar distância de uma tendência analítica de caráter meramente historiográfica, a fim de percorrer outros caminhos que nos possibilitem abordar epistemologias e ampliar asserções sobre a produção em arte e seus possíveis vínculos e/ou distanciamentos com o nosso tempo.

Para entendermos o paradigma conceitual inscrito na arte pós 1960, recorreremos às noções de discurso e sua composição, em Michel Foucault (2008), as quais indicaram e fortaleceram os recortes e seleção dos autores, e cujas reflexões permitiram elucidar questões relevantes para apreender a tese sobre a estética relacional de Bourriaud.

Os elementos que compõem a formação discursiva foucaultiana serviram para que se pudesse traçar aqui uma série de analogias com o objeto de estudo – a estética relacional, a dimensão relacional da arte –, porquanto se intua que por meio de tal tensionamento se possa apresentar as relações existentes entre a discursividade filosófica e os dispositivos da arte do presente.

Com o entendimento da formação discursiva de Michel Foucault, estreitaram-se o que podemos indicar como justaposições dos discursos conceituais da arte e algumas tipologias relacionais – tal como aventadas por Bourriaud e realizada por alguns artistas brasileiros que transitam sobre os mesmos enunciados.

Em Michel Foucault podemos encontrar um conceito de discurso que permite elucidar e compreender os elementos que compõem uma formação discursiva. Para Foucault, tal como aparece em seu livro *A Arqueologia do saber*, (2008, p.132), o discurso refere:

um conjunto de enunciados, na medida em que se apóia na mesma formação discursiva; ele não forma uma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e cujo aparecimento ou utilização poderíamos assinalar e explicar, se for o caso, na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. O discurso, assim entendido, não é uma forma ideal e intemporal que teria, além do mais, uma história; o problema não consiste em saber como e por

que ele pôde emergir e tomar corpo num determinado ponto do tempo; é de parte a parte histórico – fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade, e não de seu surgimento abrupto em meio às cumplidades do tempo.

Ao problematizar o termo *enunciado* de maneira deveras minuciosa, Michel Foucault (2008, p.98) realiza uma contextualização a fim de dar sustentação à análise de circunstâncias temporais e de exemplificação pontual do mesmo. Para ele, o enunciado designaria uma

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

A estética relacional³ foi um conceito criado pelo filósofo francês Nicolas Bourriaud, na década de 1990. Sua ideia inicial surgiu da seleção e observação de um grupo de artistas que criavam, naquele momento, suas proposições artísticas baseadas nas relações de convivência, compreendidas como dispositivos⁴ capazes de serem construídos sobre as ações humanas e cujas configurações se efetivavam em conjuntos de sociabilidades.

É importante salientar que na proposta de Bourriaud e sua estética relacional, procura-se julgar os dispositivos artísticos a partir de conjuntos-coletivos-cognitivos, como vetores de outras experimentações formais que requerem a participação efetiva do espectador em modelos de sociabilidade.

³ Em seu livro homônimo, Bourriaud (2009, p. 151) apresenta um glossário onde o termo *Estética Relacional* refere a “teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem e criam. (Cf. Critério de coexistência)”

⁴ Por dispositivo, entendemos aquilo que na acepção agambeniana designa “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos do seres viventes dos seres viventes.” Ao dividir todo o existente em duas grandes categorias, os viventes e os dispositivos, Agamben trata de revelar como o dispositivo atua naquilo que denomina processo de subjetivação: “Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre viventes e os dispositivos.” (AGAMBEN, 2009, p. 40-41).

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

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

Bourriaud (p.09, 2009) problematiza o juízo da arte produzida nos anos 1990 ao dizer que os mal-entendidos acontecidos naquele momento davam-se como já se antecipou por uma falha de um discurso teórico. Ele aponta, acerca disso, que os críticos de arte e os filósofos desconsideravam as propostas da arte vigente, uma vez que os critérios de juízo por eles utilizados transitavam sobre a década de 1960, com as experiências artísticas trazidas pela arte da performance e da arte conceitual. Se as experimentações artísticas que emergiram naquela década já requeriam outras abordagens sobre seus conteúdos e suas formas – a construção de significados que rompessem as estruturas do campo da arte moderna e seus enunciados recorrentes, tais como a busca do novo e o rompimento com as tradições acadêmicas –, essas outras práticas dinamizaram as experimentações artísticas de maneira a proporem formas vivas e ocasionais de experiência estética, demandando, por sua vez, um tratamento diferenciado do até então convencional e estabelecido, no que se refere à prática discursiva sobre arte.

Fica claro, assim, o sentido do que é precisamente trazido ao centro da discussão sobre a arte do presente quando da indicação de Bourriaud de uma falha no discurso teórico. Pode-se afirmar, portanto, que a estética relacional procura justamente verificar em que medida os discursos que se inscreveram a partir da arte moderna se adaptaram, englobaram ou distanciaram o público em relação ao que vem sendo produzido na arte hoje.

Se observarmos a noção de prática discursiva em Michel Foucault (2008), tomando-a como descontinuidade formal, constituída a partir de um conjunto de condições de existência, como premissa inicial para se propor um discurso, percebemos que as transformações ocorridas na sociedade global, sejam elas de

ordem tecnológica, científica, filosófica, artística, influenciam significativamente as intenções condicionantes para que se criem outros modos de produzir, abordar, julgar, divulgar e viver a arte emergente.

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

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

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

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

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

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

As tipologias apresentadas por Bourriaud (2009, p.40-56) constituem-se, por conseguinte, em cinco grandes categorias: as conexões e pontos de encontro; convívio e encontros casuais; colaborações e contratos; relações profissionais: clientelas e como ocupar uma galeria. Para cada uma destas categorias artísticas o autor relacionou artistas de diferentes momentos da arte, exemplificando com suas produções e apontando como a estética relacional as identificou; para, então, analisá-las como constituidoras de experimentos de práticas sociais.

Vejamos, por exemplo, no Brasil, em meados dos anos 1960, um expoente do neoconcretismo⁵ já desenvolvia uma tipologia de arte que antecederia a tese

⁵ “Neoconcretismo: a ruptura neoconcreta na arte brasileira data de março de 1959, com a publicação do Manifesto Neoconcreto pelo grupo de mesmo nome, e deve ser compreendida a partir do movimento concreto no país, [o qual] remonta ao início da década de 1950 e aos artistas do Grupo Frente, no Rio de Janeiro, e do Grupo Ruptura, em São Paulo. Tributária das correntes abstracionistas modernas das primeiras décadas do século XX – com raízes em experiências como as da Bauhaus, dos grupos De Stijl [O Estilo] e Cercle et Carré, além do suprematismo e construtivismo soviéticos –, a arte concreta ganha terreno no país em consonância com as formulações de Max Bill, principal responsável pela entrada desse ideário plástico na América Latina, logo após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). [...] Contra as ortodoxias construtivas e o dogmatismo geométrico, os neoconcretos defendem a liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas e o resgate da subjetividade. A recuperação das possibilidades criadoras do artista – não mais considerado um inventor de protótipos industriais – e a incorporação efetiva do observador – que ao tocar e manipular as obras torna-se parte

prescrita por Bourriaud em 1990; tratava-se de Hélio Oiticica.

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

No corolário de suas propostas artísticas inovadoras estava presente uma hibridação de constituições teóricas entremeadas por poemas e textos que rompiam o plano da bidimensionalidade e se instalavam no espaço ambiental coletivizado. Os Parangolés⁶, obra de Oiticica, de 1964, consistem por certo em uma espécie de manifestação político-artístico-coletiva, uma poética engajada, gestual, efêmera e eventual – um happening⁷.

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

Com engajamento social-coletivo, os Parangolés, de Oiticica, inscreveram-se na arte brasileira como um símbolo da incorporação e explicitação artística que visava traçar vínculos de sua experiência no Morro da Mangueira – RJ e do

delas – apresentam-se como tentativas de eliminar certo acento técnico-científico presente no concretismo. Se a arte é fundamentalmente meio de expressão e não produção de feitiço industrial, é porque o fazer artístico ancora-se na experiência definida no tempo e no espaço. Ao empirismo e à objetividade concretos que levariam, no limite, à perda da especificidade do trabalho artístico, os neoconcretos respondem com a defesa da manutenção da ‘aura’ da obra de arte e da recuperação de um humanismo. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3810/neoconcretismo> Acesso em 18/10/2017.

⁶ Parangolé consiste em uma gíria carioca que significa conversa afiada, palavreado, assunto, baile de ínfima classe. (FAVARETTO, 2000, p.118).

⁷ “Happening: O termo happening é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro sui generis, sem texto nem representação. [...] O happening ocorre em tempo real, como o teatro e a ópera, mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. Do mesmo modo, os “atores” não são profissionais, mas pessoas comuns. O happening é gerado na ação e, como tal, não pode ser reproduzido. Seu modelo primeiro são as rotinas e, com isso, ele borra deliberadamente as fronteiras entre arte e vida”. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening> Acesso em 20/10/2017.

inconformismo social, que tomava a frente de sua obra como um baluarte contra a exclusão social a partir de suas vivências com a comunidade.

Os Parangolés transitam sobre referenciais da arquitetura peculiar do Morro da Mangueira, dos protestos populares como gritos de revolta contra a exclusão social e, sobretudo, reafirmam uma atividade relacional-coletiva brasileira que desponta importante posicionamento social, político e estético dos artistas brasileiros dos anos de 1960⁸.

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

Transpor o espaço privado, íntimo e subjetivo para as vias públicas e escutar histórias de afeto enquanto tece uma manta de tricô, na cor vermelho, é uma das performances da artista Ana Teixeira, realizada em diversos países durante os anos de 2005 a 2012.

O ato da escuta de narrativas de amor, de pessoas anônimas estabelece uma relação de proximidade entre o eu e o outro, mediado por trocas de confidências ocasionais de pessoas inominadas⁹.

Compartilhar com o outro é a possibilidade de escutar, de deixar o outro subjetivar-se numa prática relacional, interativa e pública. Sem distinção sobre a autonomia e a contextualização do dispositivo de arte, a performance relacional de Teixeira plasma experiências múltiplas da arte e da experiência com a arte. Nesta direção de desenvolvimento de um trabalho relacional – seja pela ação do artista ou do público participante –, Teixeira interrompe um fluxo de agitação, anonimato e individualização, na medida em que sua poética torna-se condicionante para estreitar laços de proximidade com pessoas que estão sempre em deslocamento e na maior parte do seu tempo desviam ou repudiam o contato com o seu próximo.

Ao destacar as obras de arte de seu estado e função inicial, como sendo atividade outrora vinculada às práticas votivas, mágicas ou religiosas – circunscritas

⁸ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-capa-11-incorporo-a-revolta>. Acesso em 18/10/2017.

⁹ Ciclo Inter-Agir - Dia 2 - Intervenção Urbana Ana Teixeira. <https://www.youtube.com/watch?v=OoYGiVvA-CM>, *print* de vídeo, acesso em 21/10/2017.

ao estatuto do fazer, do manuseio de materiais e do conhecimento técnico específico, condição essa que dava acesso a outras formas de habitar o mundo, como por exemplo, a simbologia expressa nas iluminuras medievais, executada por monges especialistas no conhecimento iconográfico –, passando-se a inseri-las numa dimensão filosófica, fez com que seus enunciados – antes reconhecíveis pela ordem do conhecimento de um labor artístico – recebessem uma outra designação que vislumbra a constituição textual, discursiva e de conceitos de epistemologia filosófica.

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

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

Nesse sentido, para se levar ao cabo o intento, faz-se necessário voltar uma vez mais os olhos para Foucault e seus níveis de formação do discurso, para que então se possa relacioná-los com alguns vetores que emergem na arte contemporânea, levando-se em consideração o referencial teórico que subsidia esta investigação.

Michel Foucault (2008, pp.23-71) considera a formação discursiva uma dispersão de elementos, podendo ser entendida como uma regularidade e, portanto, individualizada, descrita em sua singularidade; se suas regras de formação pudessem ser determinadas em diversos níveis, esses seriam:

1. **Nível dos objetos:** que define os objetos relacionando-os ao conjunto de regras que permitem formá-los como objetos de discurso e as suas condições de aparecimento histórico;

2. **Nível dos tipos enunciativos:** em que se o objeto não tem uma forma única, é preciso então descrever a coexistência de formas diversas para situar uma articulação. Propor um discurso é determinar regras que tornam possível a existência de enunciações diversas;

3. **Nível dos conceitos:** por onde se pode considerar as regras que tornam possível o aparecimento e a transformação dos conceitos, isto é, a organização do campo discursivo, em que se encontram os conceitos analisados, em um nível mais elementar do que o dos próprios conceitos, denominado por Foucault como *pré-conceitual*;

4. **Nível dos temas, teorias e estratégias:** que define um sistema de relações entre diversas estratégias que seja capaz de dar conta de sua formação, de mostrar como todas derivam de um mesmo jogo de relações.

As abordagens estéticas que despontam na atualidade se constituem em linhas de pensamentos que transitam sobre dispositivos da arte, na tentativa de firmarem discursos teóricos que se articulam a partir da aproximação de: a) proposições artísticas híbridas – os dispositivos experimentais que se anunciam; b) seus conteúdos – de ordem sociocultural diversa e, c) suas extensões temporais – colagens de diferentes momentos que co-habitam novos lugares de produção e experiência estética.

Os quatro níveis de formação discursiva propostos por Michel Foucault, ao serem tomados como possibilidades de produção estética na arte, poderão por seu turno serem a ela relacionados analogicamente – tendo-se também em vista a contribuição de outros autores que subsidiam a presente investigação, quais sejam: Bourriaud, Agamben e Foucault. As analogias que seguem foram, portanto, construídas a partir dos quatro níveis de formação discursivas primeiro propostas por Michel Foucault e relacionadas com o objeto de estudo deste artigo. Vejamos.

1. **Nível dos objetos:** inexistente a possibilidade de definição de categorias dos objetos criados, articulados e propostos na arte vigente, uma vez que se tornaram cada vez mais diluídos na condição de deslocar as proposições artísticas vigentes para o espectador, como agente essencial à formação discursiva;

2. **Nível dos tipos enunciativos:** a pluralidade de dispositivos, produzidos na arte do presente se constitui num sistema dinâmico de situações que reaproxima as poéticas de agora do mundo composto por uma sociedade globalizada e que, ao mesmo tempo, visa paradoxalmente tanto homogeneizar a diversidade cultural

mundial quanto potencializar e reafirmar o local, o comum, o “genuíno” e o particular;

3. Nível dos conceitos: na atual confluência da produção discursiva sobre arte, os conceitos começam a emergir lentamente, uma vez que o caráter experimental triunfa sobre a reflexão do que está sendo produzido em arte. Existem alguns conceitos que diferenciam a arte pós 1960 daqueles que a legitimaram durante o período moderno –como é o caso das abordagens estéticas expressas por Nicolas Bourriaud, da década de 1990, ou seja: a) estética relacional, com as ações inter-humanas que buscam sentido no convívio e no banal e; b) as propostas artísticas que tratam das identidades locais sob as ideias de deslocamento, justaposição e visibilidades provocadas pelo multiculturalismo e a globalização cultural;

4. Nível dos temas, teorias e estratégias: de caráter individual, os temas da arte de hoje se apresentam: a) ecléticos: reunião de elementos conceituais e formais das mais diversas áreas, épocas e maneiras de expressão poéticas; b) narcisistas: elemento norteador da pesquisa poética, onde a valorização e a percepção do “eu” podem incidir na construção de todo um fazer artístico; c) compartilhados e inconclusos: que trazem em sua essência a aproximação e interação do público com seus modos de viver. As teorias e estratégias estão em ascensão, com abordagens isoladas, encontram-se, de igual modo, em processo de análise dos enunciados, de constituição de terminologias e verificação de seus agentes, acompanhando as mudanças e adaptações que acontecem nas instituições e equipamentos culturais; focalizando, além do mais, em determinados eventos que apresentam dispositivos que poderão estabelecer outros encontros com a sociedade contemporânea.

Inscritas como uma direção da arte contemporânea, as proposições que partem de uma prática relacional geram condições de aproximação e diálogo entre as pessoas, utilizando-se de situações eventuais coletivas cuja materialidade dos dispositivos se concentra nos processos de trocas-conjuntas, construindo, por conseguinte, outras instâncias de ordem mental, afetiva e imaterial, como por exemplo: conversas, ativação psicológica da memória, traumas, entre outros.

O deslocamento do objeto tangível da arte, para criações poéticas que indicam em suas propostas a imaterialidade – mediadas a partir de eventos ocasionais que transitam sobre as relações humanas –, como é o caso dos dispositivos relacionais, repercute seus enunciados sob um eixo de ordem subjetiva. Como nos lembra Agamben (2009, p.38), a subjetivação pode designar um ato relacional

que parte das aproximações dos sujeitos e dos dispositivos, do contato simultâneo com as potencialidades e os desejos. A sensibilização por intermédio dos signos disparadores de enunciação se presentifica e se transforma em contato mútuo, numa condição geradora de modos de ser e estar.

A ação performativa relacional¹⁰ acontece, pois, exatamente no momento em que os espectadores realizam trocas de experiências entre si e experimentam consensos e confrontos; e, no momento dessa convivência, torna os corpos ativos, tencionando potencialidades de ações individuais e coletivas que visam ressignificar o aparato de percepção dos espectadores-participantes, numa comunidade momentânea eventual, cuja presença para si mesma é condição de vivenciar, realizar, completar, executar ou efetivar.

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

Sob o viés da estética e da arte relacionais, os repertórios artísticos que se utilizam de comunidades efêmeras e ocasionais e que constroem ações coletivas vinculadas ao cotidiano, atualizam as tipologias da arte num processo de retroalimentação constante e, recolocando-as junto ao sistema das artes como reflexo da projeção simbólica do momento atual; tais ações atuam como um vetor que substitui a representação pela constituição do sensível e de significações de coletividades vivas, ocasionais e dinâmicas.

Embora, os discursos artísticos criados a partir da observação da sociedade possam causar desconfortos e distanciamento para esta mesma sociedade, é importante mencionar que o descompasso existente entre o artista-criador, o signo em potência e o espectador constituem o complexo sistema de subjetivação do mundo, plasmando-se como paradoxo momentâneo das inquietações geradas

¹⁰ A ação performativa relacional refere-se aos encontros coletivos propostos pelos artistas que têm em sua atividade artística a prática de possibilitar eventos sobre arte, onde o espectador é o principal agente de todo o fazer artístico.

pelos “objetos” da arte em diferentes contextos, instâncias e possibilidades de trocas entre os indivíduos.

Os dispositivos artísticos relacionais abrem hoje zonas implícitas da percepção humana as quais estariam adormecidas no quadro de recepção da arte, com seus diálogos poetizados sobre uma sociedade em trânsito que não se reconhece num mundo globalizado, que não outorga viver conjuntamente ou criar reciprocidades, aproximações e enfrentamentos. Dialogar com as fronteiras da arte vigente e da vida é uma forma de criar mosaicos vivos de experiências, para reinventar as relações entre os sujeitos e propor redes de estreitamento – e ao mesmo tempo de amplificação – sobre o real, dispositivos em potência e a recepção de seus enunciados.

Inscrita num conjunto de estruturação do pensamento sobre arte, a estética relacional traça um percurso que estuda a arte desde uma abordagem sociológica¹¹, uma vez que sua principal direção está sobre o entendimento dos diferentes grupos sociais e de como os cenários propostos pelos artistas poderão gerar aproximações e trocas de experiências que atravessam o indivíduo e o transformam a cada instante, numa condição de reaproximação dos diversos componentes sociais que intervêm numa subjetivação coletiva.

A atualização da abordagem sociológica da arte proposta por Bourriaud diferencia-se, por seu turno, de todas as demais, sob o aspecto de que as poéticas selecionadas pelo teórico francês, dos anos 1990 até a atualidade, reorganizam os equipamentos culturais e os transformam em organismos vivos; dentro dessa perspectiva de arte, os dispositivos poéticos se dinamizariam sobre as experiências inter-humanas provocadas por ações múltiplas de conjuntos sociais, os quais podem indicar uma direção outra ao individualismo e a comunicação via dispositivos eletroeletrônicos.

Bourriaud (2009, p.40) ressalta, por sua vez, que os modelos de sociabilidade analisados sob o viés da estética relacional constituem momentos de trânsito onde

¹¹ Neste contexto, o termo repercute sobre a sociologia da arte como uma área do conhecimento artístico, ciência dinâmica e multidisciplinar que analisa a produção de arte a partir da cultura, da política e da filosofia, compreendidas como bases estruturantes das relações humanas dentro de um determinado contexto social. Seus principais representantes: Frederick Antal, Arnold Hauser, Pierre Francastel, Herbert Read, Peter Burke entre outros. Ver CHALUMEAU (1997).

O artista concentra-se cada vez mais decididamente nas relações que seu trabalho irá criar em seu público com a investigação de modelos de sociabilidade. Essa produção determina não só um campo ideológico e prático, mas também novos domínios formais. [...] as figuras de referência da esfera das relações humanas agora se tornaram “formas” integralmente artísticas: 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 invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais.

Porquanto consistam as materialidades artístico-relacionais em momentos de troca e convivência, essas se apresentam como instâncias efêmeras condicionadas por artistas que mantêm uma orientação sobre como e a partir de quais situações poderão ser geradas sensibilidades e discursos partilhados com e pelos participantes do evento. A preocupação aqui não se dá em função da relação obra-espectador, de forma alguma; mas sim da maneira com que os participantes desse tipo de evento conseguem conviver e estabelecer momentos de diálogo, de trocas de experiências que sejam capazes de um lado, de afetá-los, de fazer moverem forças para agrupar pessoas por vínculos de simpatia, identidade ou quaisquer outros tipos de relação e, de outro, de gerarem distanciamentos, conflitos ou litígios.

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

Agamben (2009, p.13) ressalta no que se refere ao problema do contato – elemento crucial da estética relacional – que este ao ser condicionado pode revelar a presença de outro tipo de dispositivo, o qual estaria para além das questões formais iniciais disponibilizadas pelos artistas, sendo justamente por meio destas relações de trocas e reciprocidades que o indivíduo tornar-se-ia passível de ser transformado; o processo é denominado por ele de “subjativação”. Diz Agamben (2013, p.13): “chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre viventes e os dispositivos.”

Giorgio Agamben (2012, p.85), não obstante, toma os dispositivos poéticos da atualidade como uma categoria que possui em si o princípio criativo-formal independente de seu conteúdo; esse princípio aparece, porém, circunscrito numa ação conjunta de signo em potência e espectador pensante, cujo percurso

está condicionado sob uma construção dialógica, a estranhamentos e situações pessoais que reestruturam o modo de pensar, viver e representar o seu modo de vida.

Do ponto de vista da estética relacional, a produção artística da atualidade transita numa direção formal-experimental que visa estabelecer pontos de encontro e partilha com o espectador; todavia, é preciso salientar que a presença do objeto de arte tomou outras direções que sinalizam múltiplas formas de constituição e exibição de dispositivos – os quais pouco revelam sobre o que representam.

Desta forma, esse mesmo dispositivo torna a requerer a participação imediata do espectador, não gerando vias de acesso à sua significação; isso explica porque a construção dialógica entre dispositivo e espectador torna-se então inacessível, condenando seus propósitos ao fracasso.

Referências

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

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

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

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

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

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

CHALUMEAU, Jean Luc. *As teorias da arte: Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

FAVARETTO, Celso F. Arte contemporânea e educação. *Revista Iberoamericana de Educación*. n.º 53 (2010), pp. 225-235 (issn: 1022-6508), 2000.

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