

ESTÉTICA RELACIONAL

NICOLAS BOURRIAUD

martins
Martins Fontes

© Les presses du réel, Dijon, 1998.
© 2009 Martins Editora Livraria Ltda., São Paulo, para a presente edição.

Publisher *Etandro Mendonça Martins Fontes*
Coordenação editorial *Patrícia Rosseto*
Produção editorial *Luciane Helena Gomide*
Produção gráfica *Sidnei Simonelli*
Projeto gráfico *Renata Miyabe Ueda*
Capa *Beatriz Freindorfer Azevedo*
Preparação *Mariana Zanini*
Revisão *Denise R. Camargo*
Dinarte Zorzanelli da Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Bourriaud, Nicolas
Estética relacional / Nicolas Bourriaud ; tradução Denise Bottmann. —
São Paulo : Martins, 2009. — (Coleção Todas as Artes)

Título original: *Esthétique relationnelle*.
ISBN 978-85-99102-97-8

1. Arte e sociedade 2. Arte moderna — Século 20 3. Estética
4. Comunicação em arte I. Título. II. Série

08-11962 CDD-709.04

Índices para catálogo sistemático:
1. Arte : Estética relacional 709.04

Todos os direitos desta edição para o Brasil reservados à
Martins Editora Livraria Ltda
Rua Prof. Laerte Ramos de Carvalho, 163
01325-030 São Paulo SP Brasil
Tel. (11) 3116.0000 Fax (11) 3115.1072
info@martinseditora.com.br
www.martinseditora.com.br

SUMÁRIO

Introdução	9
A forma relacional	15
As práticas artísticas contemporâneas e seu projeto cultural	16
A obra de arte como interstício social	19
A estética relacional e o materialismo aleatório	25
A forma e o olhar do outro	29
A arte dos anos 1990	35
Participação e transitividade	35
Tipologia	40
Conexões e pontos de encontro	40
Convívio e encontros casuais	42
Colaborações e contratos	46
Relações profissionais: clientelas	49
Como ocupar uma galeria?	52
Os espaços-tempos da troca	57
As obras e as trocas	57

O tema da obra	59
Espaços-tempos na arte dos anos 1990	63
Co-presença e disponibilidade: a herança teórica de Felix Gonzalez-Torres	69
A homossexualidade como paradigma de coabitação	70
Formas contemporâneas do monumento	74
O critério de coexistência (as obras e os indivíduos)	79
A aura das obras de arte deslocou-se para seu público	82
A beleza como solução?	86
Relações-tela	91
<i>A arte de hoje e seus modelos tecnológicos</i>	91
<i>A arte e os equipamentos</i>	92
A lei de deslocalização	92
A tecnologia como modelo ideológico (do traço ao programa)	96
<i>A câmera e a exposição</i>	100
A exposição-cenário	100
Os figurantes	103
<i>A arte depois do vídeo</i>	105
Rewind/play/fast forward	105
Rumo à democratização dos pontos de vista?	107
Para uma política das formas	111
<i>Coabitações</i>	111
Notas sobre algumas extensões possíveis de uma estética relacional	111
Sistemas visuais	111
A imagem é um momento	112
O que mostram os artistas	112

Os limites da subjetividade individual	113
A engenharia da intersubjetividade	114
Uma arte sem efeito?	114
O futuro político das formas	116
Reabilitar a experimentação	118
Estética relacional e situações construídas	118
<i>O paradigma estético (Félix Guattari e a arte)</i>	120
<i>A subjetividade conduzida e produzida</i>	122
Desnaturalizar a subjetividade	122
Estatuto e funcionamento da subjetividade	125
As unidades de subjetivação	129
<i>O paradigma estético</i>	133
A crítica do paradigma cientificista	133
O refrão, o sintoma e a obra	135
A obra de arte como objeto parcial	138
Para uma práxis artístico-ecosófica	142
A ordem comportamental da arte atual	144
Glossário	147

INTRODUÇÃO

A que se devem os mal-entendidos que cercam a arte dos anos 1990, senão a uma falha do discurso teórico? Críticos e filósofos, em sua imensa maioria, não gostam de abordar as práticas contemporâneas: assim, elas se mantêm essencialmente ilegíveis, pois não é possível perceber sua originalidade e sua importância analisando-as a partir de problemas resolvidos ou deixados em suspenso pelas gerações anteriores. É preciso aceitar o doloroso fato de que certas questões não são mais pertinentes – e, por extensão, demarcar quais delas são assim consideradas atualmente pelos artistas: quais são os verdadeiros interesses da arte contemporânea, suas relações com a sociedade, a história, a cultura? A primeira tarefa do crítico consiste em reconstituir o complexo jogo dos problemas levantados numa determinada época e em examinar as diversas respostas que lhes são dadas. Muitas vezes, a crítica contenta-se em inventariar as preocupações do passado apenas para poder

lamentar a ausência de respostas. Ora, a primeira pergunta em relação às novas abordagens refere-se, evidentemente, à forma material das obras. Como entender essas produções aparentemente inapreensíveis, quer sejam *processuais* ou comportamentais – em todo caso, “estilhaçadas” segundo os padrões tradicionais –, sem se abrigar na história da arte dos anos 1960?

Citemos alguns exemplos dessas atividades: Rirkrit Tiravanija organiza um jantar na casa de um colecionador e deixa-lhe o material necessário para o preparo de uma sopa tailandesa. Philippe Parreno convida pessoas para praticar seus hobbies favoritos no Primeiro de Maio, numa linha de montagem industrial. Vanessa Beecroft veste cerca de vinte mulheres, que o visitante só enxerga pelo vão da entrada, com roupas iguais e perucas ruivas. Maurizio Cattelan alimenta ratos com queijo Bel Paese e os vende como múltiplos, ou expõe cofres recém-arrombados. Numa praça de Copenhague, Jes Brinch e Henrik Plenge Jacobsen instalam um ônibus capotado que, por emulação, provoca um tumulto na cidade. Christine Hill emprega-se como caixa de supermercado e mantém uma sala de ginástica semanal numa galeria. Carsten Höller recria a fórmula química das moléculas secretadas pelo cérebro humano em estado amoroso, monta um veleiro de plástico inflável ou cria tentilhões para lhes ensinar um novo canto. Noritoshi Hirakawa publica um pequeno classificado num jornal, à procura de uma jovem que aceite partici-

par de sua exposição. Pierre Huyghe chama pessoas para a montagem de um elenco, coloca uma televisão à disposição do público, expõe a foto de operários trabalhando a alguns metros do canteiro de obras... Muitos outros nomes e trabalhos se somam à lista: em todos esses casos, a partida mais animadamente disputada no tabuleiro da arte se desenvolve em função de noções interativas, conviviais e relacionais.

Hoje, a comunicação encerra os contatos humanos dentro de espaços de controle que decompõem o vínculo social em elementos distintos. A atividade artística, por sua vez, tenta efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidade apartados. As famosas “auto-estradas de comunicação”, com seus pedágios e espaços de lazer, ameaçam se impor como os únicos trajetos possíveis de um lugar a outro no mundo humano. Se por um lado a auto-estrada realmente permite uma viagem mais rápida e eficiente, por outro ela tem o defeito de transformar seus usuários em consumidores de quilômetros e seus derivados. Perante as mídias eletrônicas, os parques recreativos, os espaços de convívio, a proliferação dos moldes adequados de socialidade, vemos-nos pobres e sem recursos, como o rato de laboratório condenado a um percurso invariável em sua gaiola, com pedaços de queijo espalhados aqui e ali. Assim, o sujeito ideal da sociedade dos figurantes estaria reduzido à condição de consumidor de tempo e de espaço, pois o que não pode ser

comercializado está fadado a desaparecer. Em breve, as relações humanas não conseguirão se manter fora desses espaços mercantis: somos intimados a conversar em volta de uma bebida e seus respectivos impostos, forma simbólica do convívio contemporâneo. Vocês querem bem-estar e aconchego a dois? Então provem nosso café... Assim, o espaço das relações habituais é o que se encontra mais duramente atingido pela reificação geral. Se quiser escapar ao domínio do previsível, a relação humana – simbolizada ou substituída por mercadorias, sinalizada por logomarcas – precisa assumir formas extremas ou clandestinas, uma vez que o vínculo social se tornou um produto padronizado.

Num mundo regulado pela divisão do trabalho e pela superespecialização, pela mecanização humana e pela lei do lucro, aos governos importa tanto que as relações humanas sejam canalizadas para vias de saída projetadas para essa finalidade quanto que elas se processem segundo alguns princípios simples, controláveis e repetíveis. A “separação” suprema, a que afeta os canais relacionais, constitui a última etapa da transformação rumo à “sociedade do espetáculo” descrita por Guy Debord. Sociedade em que as relações humanas não são mais “diretamente vividas”, mas se afastam em sua representação “espetacular”. É aqui que se situa a problemática mais candente da arte atual: será ainda possível gerar relações no mundo, num campo prático – a história da arte – tradicionalmente destinado à “representação” delas? Ao contrário do que pensava Debord, para quem o mundo da arte não passava de

um depósito de exemplos do que seria preciso “realizar” concretamente na vida cotidiana, hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos. As obras que serão aqui tratadas esboçam várias utopias de proximidade.

Os textos a seguir foram publicados em revistas, principalmente *Documents sur l'Art*, ou em catálogos de exposições¹, e passaram por alterações e reelaborações. Outros são inéditos. Além disso, ao final desta coletânea de ensaios há um glossário que o leitor pode consultar quando aparecer alguma noção problemática. Para facilitar a compreensão da obra, sugerimos que ele consulte desde já a definição da palavra “Arte”.

1. “Le paradigme esthétique (Félix Guattari et l'art)” foi publicado pela revista *Chimères* (1993); “Relation écran” foi publicado no catálogo da 3ª bienal de arte contemporânea de Lyon (1995).

A FORMA RELACIONAL

A atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais. A tarefa do crítico consiste em estudá-la no presente. Um certo aspecto do programa da modernidade já está totalmente encerrado (mas não o espírito que o animava – insistamos nesse ponto em nossos tempos pequeno-burgueses). Esse esgotamento esvaziou o conteúdo dos critérios de julgamento estético que nos foram legados, mas continuamos a aplicá-los às práticas artísticas atuais. O *novo* não é mais um critério, a não ser entre os detratores ultrapassados da arte moderna que retêm do detestado presente apenas aquilo que sua cultura tradicionalista lhes ensinou a abominar na arte do passado. Para criar ferramentas mais eficazes e pontos de vista mais adequados, é importante apreender as transformações atualmente em curso no campo social, captar o que já mudou e o que continua a mudar. Como

entender os comportamentos artísticos manifestados nas exposições dos anos 1990, e seus respectivos modos de pensar, a não ser partindo da mesma *situação* dos artistas?

*As práticas artísticas contemporâneas
e seu projeto cultural*

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

As vanguardas do século xx, do dadaísmo à internacional situacionista, inscreviam-se na linhagem desse pro-

jeito moderno (transformar a cultura, as mentalidades, as condições de vida individual e social), mas não esqueçamos que ele era anterior às vanguardas e delas se distinguia sob muitos aspectos. Pois a modernidade não se reduz a uma teleologia racionalista nem a um messianismo político. Há de se denegrir a vontade de melhorar as condições de vida e de trabalho só porque malograram suas tentativas concretas de realização, repletas de ideologias totalitárias ou de visões históricas ingênuas? O que se chamava vanguarda certamente foi desenvolvido a partir do "banho" ideológico oferecido pelo racionalismo moderno, mas, posto isso, seus pressupostos filosóficos, culturais e sociais são totalmente diversos. É claro que a arte de hoje prossegue nessa luta, propondo modelos perceptivos, experimentais, críticos e participativos, seguindo o rumo indicado pelos filósofos das Luzes, por Proudhon, Marx, pelos dadaístas ou por Mondrian. Se a opinião pública tem dificuldade em reconhecer a legitimidade ou o interesse dessas experiências, é porque elas não se apresentam mais como prenúncios de uma inexorável evolução histórica: pelo contrário, elas se mostram fragmentárias, isoladas, sem uma visão global do mundo que possa lhes conferir o peso de uma ideologia.

Não foi a modernidade que morreu, e sim sua versão idealista e teleológica.

O combate da modernidade ocorre nos mesmos termos do passado, exceto pelo fato de que a *vanguarda* deixou de ir à frente como batidora, e a tropa imobilizou-se, temerosa, num bivaque de certezas. A arte devia preparar

ou anunciar um mundo futuro: hoje ela apresenta modelos de universos possíveis.

Os artistas que inscrevem sua prática na esteira da modernidade histórica não pretendem repetir suas formas nem seus postulados, tampouco atribuir à arte as mesmas funções que ela atribuía. Sua tarefa é semelhante à que Jean-François Lyotard conferia à arquitetura pós-moderna, a qual “se vê condenada a gerar uma série de pequenas modificações num espaço herdado da modernidade e a abandonar uma reconstrução global do espaço habitado pela humanidade”¹. Aliás, Lyotard parece indiretamente lamentar esse estado de coisas: ele define a situação de maneira negativa, usando o termo “condenada”. E se, pelo contrário, essa “condenação” constituísse a oportunidade histórica a partir da qual, nos últimos dez anos, vem surgindo a maioria dos mundos artísticos que conhecemos? Essa “oportunidade” cabe em poucas palavras: *aprender a habitar melhor o mundo*, em vez de tentar construí-lo a partir de uma idéia preconcebida da evolução histórica. Em outros termos, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. Althusser dizia que sempre se toma o trem do mundo em movimento; Deleuze, que “a grama pressiona no meio”, e não por cima nem por baixo: o artista habi-

1. Jean-François Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Gallilée, Poche-Biblio, 1986, p. 108.

ta as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) num universo duradouro. Ele toma o mundo em andamento: é um *locatário da cultura*, para retomar a expressão de Michel de Certeau². Hoje, a modernidade prolonga-se em práticas de bricolagem e reciclagem do dado cultural, na invenção do cotidiano e na ordenação do tempo vivido, objetos tão dignos de atenção e estudo quanto as utopias messiânicas ou as “novidades” formais que a caracterizavam no passado. Nada mais absurdo do que afirmar que a arte contemporânea não apresenta nenhum projeto cultural ou político, e que seus aspectos subversivos não se enraízam em nenhum solo teórico. No entanto, seu projeto, referente às condições de trabalho e de produção dos objetos culturais, bem como às formas variáveis da vida em sociedade, parecerá insípido aos espíritos formados nos moldes do darwinismo cultural ou aos amantes do “centralismo democrático” intelectual. É chegado, como diz Maurizio Cattelan, o tempo da “dolce utopia”...

A obra de arte como interstício social

A possibilidade de uma arte *relacional* (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*) atesta uma in-

2. Michel de Certeau, *Manières de faire*, Paris, Idées Gallimard.

versão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. Em termos sociológicos gerais, essa evolução deriva sobretudo do nascimento de uma cultura urbana mundial e da aplicação desse modelo citadino a praticamente todos os fenômenos culturais. A urbanização generalizada que se desenvolveu após o final da Segunda Guerra Mundial permitiu um aumento extraordinário dos intercâmbios sociais e uma maior mobilidade dos indivíduos (graças ao desenvolvimento rododiferroviário e das telecomunicações e à progressiva abertura dos locais isolados, simultaneamente a uma maior abertura das mentalidades). Devido às estreitas dimensões dos espaços habitáveis nesse universo urbano, assiste-se, paralelamente, a uma redução na escala dos móveis e dos objetos, que se orientam para uma maior facilidade de manejo: se, por muito tempo, a obra de arte pôde ostentar um ar de luxo senhorial nesse contexto citadino (o tamanho da obra, bem como o tamanho do apartamento, servia para *distinguir* do João-ninguém seu proprietário), a mudança da função e do modo de apresentação das obras mostra uma *urbanização* crescente da experiência artística. O que está desaparecendo sob nossos olhos é apenas essa concepção falsamente aristocrática da disposição das obras de arte, ligada ao sentimento de adquirir um território. Em outros termos, já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido (a “volta pela casa” do proprietário é semelhante à do colecionador). Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma aber-

tura para a discussão ilimitada. A cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade: ela é o símbolo tangível e o quadro histórico do estado de sociedade, esse “estado de encontro fortuito imposto aos homens”, na expressão de Althusser³, em oposição àquela selva densa e “sem história” do *estado de natureza* na concepção de Jean-Jacques Rousseau, selva que impedia qualquer encontro fortuito mais duradouro. Esse regime de encontro casual intensivo, elevado à potência de uma regra absoluta de civilização, acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é, uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o “encontro” entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido. Deixemos de lado o problema da historicidade desse fenômeno: a arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, fator de socialidade e fundadora de diálogo. Uma das potencialidades da imagem é seu poder de *reliance* [sentimento de ligação], retomando o termo de Michel Maffesoli: bandeiras, siglas, ícones, sinais criam empatia e compartilhamento, geram *vínculo*⁴. A arte (as práticas derivadas da pintura e da escultura que se manifestam sob a forma de exposição) mostra-se particularmente propícia à expressão dessa civilização da proximidade, pois ela *estrita o espaço das relações*, ao contrário

3. Louis Althusser, *Écrits philosophiques et politiques*, Paris, Stock-IMEC, 1995, p. 557.

4. Michel Maffesoli, *La contemplation du monde*, Paris, Grasset, 1993 [ed. bras.: *A contemplação do mundo*, trad.: Francisco Settineri, Porto Alegre, Artes & Ofícios, 1995].

da televisão ou da literatura, que remetem a seus respectivos espaços de consumo privado; ao contrário também do teatro e do cinema, que reúnem pequenas coletividades diante de imagens unívocas: com efeito, nessas salas não se comenta diretamente o que se vê (a discussão fica para depois do espetáculo). Inversamente, durante uma exposição, mesmo que de formas inertes, estabelece-se a possibilidade de uma discussão imediata nos dois sentidos do termo: percebo, comento, desloco-me num mesmo espaço-tempo. A arte é o lugar de produção de uma socialidade específica: resta ver qual é o estatuto desse espaço no conjunto dos “estados de encontro fortuito” propostos pela Cidade. Como uma arte concentrada na produção de tais modos de convívio é capaz de relançar e completar o projeto emancipador moderno? Como ela permite o desenvolvimento de novos enfoques culturais e políticos?

Antes de passar para exemplos concretos, é importante reconsiderar o lugar das obras no sistema global da economia, simbólica ou material, que rege a sociedade contemporânea: para nós, além de seu caráter comercial ou de seu valor semântico, a obra de arte representa um *interstício* social. O termo *interstício* foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc. O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca

além das vigentes nesse sistema. É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das “zonas de comunicação” que nos são impostas. O contexto social atual restringe as possibilidades de relações humanas e, ao mesmo tempo, cria espaços para tal fim. Os banheiros públicos foram criados para que as ruas ficassem limpas: é com esse mesmo espírito que se desenvolvem as ferramentas de comunicação, enquanto as ruas das cidades ficam limpas de qualquer escória relacional e as relações de vizinhança se empobrecem. A mecanização geral das funções sociais reduz progressivamente o espaço relacional. Até alguns anos atrás, o serviço de despertador pelo telefone era executado por pessoas: agora é uma voz sintética que se encarrega de nos acordar... O guichê automático tornou-se o modelo para cumprir as funções sociais mais elementares, e o comportamento dos profissionais segue os moldes de eficiência das máquinas que vêm a substituí-los, executando tarefas que, antes, ofereciam ocasiões de contato, de prazer ou de conflito. A arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações.

Quando Gabriel Orozco coloca uma laranja na banca de um mercado brasileiro vazio (*Crazy Tourist*, 1991) ou

instala uma rede no jardim do Museu de Arte Moderna de Nova York (*Hamoc en el MoMA*, 1993), ele está operando no centro do “infrafino social”, esse minúsculo espaço de gestos cotidianos determinado pela superestrutura constituída pelas “grandes” trocas. Sem legendas, as fotografias de Orozco documentam ínfimas revoluções no cotidiano urbano ou semi-urbano (um saco de dormir em cima da grama, uma caixa de sapatos vazia etc.): elas mostram essa vida silenciosa (*still life*, natureza morta) hoje formada pelas relações com o outro. Quando Jens Haaning transmite histórias engraçadas em turco, por alto-falante, numa praça de Copenhague (*Turkish Jokes*, 1994), cria instantaneamente uma microcomunidade – a dos imigrantes unidos por um riso coletivo que subverte sua condição de exilados – formada na obra e em relação à obra. A exposição é o local privilegiado onde surgem essas coletividades instantâneas, regidas por outros princípios: uma exposição criará, segundo o grau de participação que o artista exige do espectador, a natureza das obras, os modelos de socialidade propostos ou representados, um “domínio de trocas” particular. E esse “domínio de trocas” deve ser julgado de acordo com critérios estéticos, isto é, analisando-se primeiro a coerência de sua forma e depois o valor simbólico do “mundo” que ele nos propõe, da imagem das relações humanas que ele reflete. No interior desse interstício social, o artista deve assumir os modelos simbólicos que expõe: toda representação (mas a arte contemporânea *cria modelos*, e não propriamente representações; ela se insere no tecido

social sem propriamente se inspirar nele) remete a valores transferíveis para a sociedade. Atividade humana baseada no comércio, a arte é ao mesmo tempo objeto e sujeito de uma ética, tanto mais que, ao contrário de outras atividades, *sua única função é se expor a esse comércio*.

A arte é um estado de encontro fortuito.

A estética relacional e o materialismo aleatório

A estética relacional inscreve-se numa tradição materialista. Ser “materialista” não significa se ater à banalidade dos fatos, tampouco supõe aquela forma de estreiteza mental que consiste em ler as obras em termos puramente econômicos. A tradição filosófica que sustenta essa *estética relacional* foi admiravelmente definida por Louis Althusser, num de seus últimos textos, como um “materialismo do encontro fortuito” ou materialismo aleatório. Esse materialismo tem como ponto de partida a contingência do mundo, que não tem origem nem sentido preexistente, nem Razão que possa lhe atribuir uma finalidade. Assim, a essência da humanidade é puramente transindividual, formada pelos laços que unem os indivíduos em formas sociais sempre históricas (Marx: a essência humana é o conjunto das relações sociais). Não há “fim da história” nem “fim da arte” possíveis, porque a partida sempre é retomada em função do contexto, isto é, em função dos jogadores e do sistema que eles constroem ou criticam. Hubert Damisch considerava as teorias sobre o “fim da arte”

como resultado de uma lamentável confusão entre o “fim do jogo” (game) e o “fim da partida” (play): quando o contexto social muda radicalmente, o que se anuncia é uma nova partida, sem que seja colocado em questão o sentido do jogo em si⁵. Mas esse *jogo inter-humano* que constitui nosso objeto (Duchamp: “A arte é um jogo entre todos os homens de todas as épocas”) ultrapassa o quadro daquilo que, por comodidade, é chamado de “arte”: assim, as “situações construídas” preconizadas pela Internacional situacionista pertencem inteiramente a esse “jogo”, mesmo que Guy Debord lhes negasse, em última instância, qualquer caráter artístico, vendo nelas, pelo contrário, a “superação da arte” por meio de uma revolução da vida cotidiana. A estética relacional constitui não uma teoria da arte, que suporia o enunciado de uma origem e de um destino, e sim uma teoria da forma.

O que chamamos de *forma*? Uma unidade coerente, uma estrutura (*entidade autônoma de dependências internas*) que apresenta as características de um mundo: a obra de arte não detém o monopólio da forma; ela é apenas um subconjunto na totalidade das formas existentes. Na tradição filosófica materialista inaugurada por Epicuro e Lucrecio, os átomos caem paralelamente no vazio, seguindo uma leve inclinação. Se um desses átomos se desvia do curso, ele “provoca *uma colisão* [encontro fortuito] com o áto-

5. Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Éd. du Seuil, 1984.

mo vizinho e de colisão em colisão um engavetamento e o nascimento de um mundo”... Assim nascem as formas: do desvio e do encontro aleatório entre dois elementos até então paralelos. Para criar um mundo, esse encontro fortuito tem de se tornar *duradouro*: os elementos que o constituem devem se unificar numa forma, isto é, “os elementos têm de dar liga (assim como dizemos que alguma coisa ‘deu liga’). “A forma pode ser definida como um encontro fortuito duradouro.” Assim podem ser descritas as linhas e as cores que se inscrevem na superfície de um quadro de Delacroix, os refugos que enchem os “quadros Merz” de Schwitters, as performances de Chris Burden: além do tipo de disposição na página ou no espaço, eles se mostram *duradouros* a partir do momento em que seus componentes formam um conjunto cujo sentido “vem” do momento de seu nascimento, suscitando novas “possibilidades de vida”. Assim, toda obra é modelo de um mundo viável. Toda obra, até o projeto mais crítico e demolidor, passa por esse estado de mundo viável, porque ela permite o *encontro fortuito* de elementos separados: por exemplo, a morte e as mídias em Andy Warhol. É o que diziam Deleuze e Guattari quando definiam a obra de arte como um “bloco de afetos e perceptos”: a arte *mantém juntos* momentos de subjetividade ligados a experiências singulares, sejam as maçãs de Cézanne ou as estruturas listradas de Buren. A composição desse *aglutinante*, por meio do qual átomos colidindo chegam a constituir um mundo, naturalmente depende do contexto histórico: o que o público informado atual enten-

de por “manter juntos” não é o mesmo que se imaginava no século passado. Hoje a “cola” é menos visível, pois nossa experiência visual se tornou mais complexa, enriquecida por um século de imagens fotográficas e depois cinematográficas (introdução do plano-sequência como nova unidade dinâmica), a ponto de podermos reconhecer como um “mundo” uma coleção de elementos esparsos (a instalação, por exemplo) que não estão ligados por nenhuma matéria unificadora, nenhum bronze. Outras tecnologias talvez venham a permitir que o espírito humano reconheça tipos de “formas-mundos” ainda desconhecidos: por exemplo, a informática privilegia a noção de *programa*, que altera a concepção de certos artistas sobre seus trabalhos. Assim, a obra de um artista assume a condição de um conjunto de unidades que podem ser reativadas por um observador-manipulador. Aqui insisto, e certamente de maneira bastante enfática, sobre a instabilidade e a diversidade do conceito de “forma”, cuja abrangência pode ser vista na famosa exortação do pai da sociologia, Émile Durkheim, a considerar os “fatos sociais” como “coisas”... Pois a “coisa” artística às vezes se apresenta como um “fato” ou um conjunto de fatos que surgem no tempo ou no espaço, sem que sua unidade (geradora de uma forma, um mundo) seja questionada. O quadro amplia-se; além do objeto isolado, ele agora pode abarcar a cena inteira: a forma da obra de Gordon Matta-Clark ou de Dan Graham não se reduz à forma das “coisas” que esses dois artistas “produzem”; ela não é o simples efeito secundário de uma *composição*, co-

mo suporia uma estética formalista, e sim o princípio ativo de uma trajetória que se desenrola através de signos, objetos, formas, gestos. A forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica. Uma obra de arte é um ponto sobre uma linha.

A forma e o olhar do outro

Se, como escreve Serge Daney, “toda forma é um rosto que nos olha”, o que se torna uma forma quando está mergulhada na dimensão do diálogo? O que é uma forma essencialmente *relacional*? Parece-nos interessante discutir essa questão tomando a definição de Daney como ponto de referência, justamente por causa de sua ambivalência: já que as formas nos olham, como devemos olhá-las?

Geralmente, a forma é definida como um contorno que se opõe a um conteúdo. Mas a estética modernista fala em “beleza formal” referindo-se a uma espécie de (con) fusão entre forma e fundo, a uma adequação inventiva da primeira ao segundo. Uma obra é julgada por sua forma plástica: a crítica mais usual às novas práticas artísticas consiste em lhes negar qualquer “eficácia formal” ou em apontar suas falhas na “resolução formal”. Observando as práticas artísticas contemporâneas, deveríamos falar mais em “formações” do que em “formas”: ao contrário de um objeto fechado em si mesmo graças a um estilo e a uma assinatura, a arte atual mostra que só existe forma no en-

contro fortuito, na relação dinâmica de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não.

Não existem formas na natureza, no estado selvagem, porque é nosso olhar que as cria, recortando-as na espessura do visível. As formas *desenvolvem-se* umas a partir das outras. O que ontem seria considerado informe ou “informal” já não o é mais. Quando a discussão estética evolui, o estatuto da forma evolui com ela e através dela.

Nos romances de Witold Gombrowicz, vemos como cada indivíduo gera sua própria *forma* através de seu comportamento, sua maneira de se apresentar e se dirigir aos outros. Ela nasce nessa zona de contato em que o indivíduo se debate com o Outro para lhe impor aquilo que julga ser o seu “ser”. Assim, para Gombrowicz, e retomando uma terminologia sartreana, nossa “forma” é apenas uma propriedade relacional que nos liga aos que nos reificam pelo olhar. O indivíduo, quando acredita que se está olhando objetivamente, no final das contas está contemplando apenas o resultado de intermináveis transações com a subjetividade dos outros.

Para alguns, a forma artística escaparia a essa fatalidade por ser intermediada por uma *obra*. Nós, pelo contrário, julgamos que a forma só assume sua consistência (e adquire uma existência real) quando coloca em jogo interações humanas; a forma de uma obra de arte nasce de uma negociação com o inteligível que nos coube. Através dela, o artista inicia um diálogo. A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujei-

tos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito.

Aqui estamos nos antípodas da versão autoritária da arte que se encontra nos ensaios de Thierry de Duve⁶, para quem toda obra não passa de uma “soma de juízos” históricos e estéticos, enunciados pelo artista no ato da realização. Pintar seria se inscrever na história através de escolhas plásticas. Estamos na presença de uma estética de tribunal, segundo a qual o artista se coloca perante a história da arte na autarquia de suas convicções, uma estética que rebaixa a prática artística ao nível de uma crítica histórica processual: o “juízo” prático assim emitido, peremptório e irrecorrível, é a negação do diálogo, único a conferir à forma um estatuto produtivo, o de um “encontro fortuito”. No quadro de uma teoria “relacionista” da arte, a intersubjetividade não representa apenas o quadro social da recepção da arte, que constitui seu “meio”, seu “campo” (Bourdieu), mas se torna a própria essência da prática artística.

É em virtude dessa invenção de relações que a forma se converte em “rostro”, como sugeria Daney. Essa fórmula, sem dúvida, lembra um conceito fundamental do pensamento de Emmanuel Lévinas, para quem o rosto é o signo da proibição ética. O rosto, afirma ele, é “o que me ordena

6. Thierry de Duve, *Essais datés*, Paris, Éd. de La Différence, 1987.

servir a outrem”, “o que nos proíbe matar”⁷. Toda “relação intersubjetiva” passa pela forma do rosto, que simboliza a responsabilidade que nos cabe em relação ao outro: “o vínculo com o outro só se dá como responsabilidade”, escreve Lévinas. Mas não haveria um outro horizonte para a ética além desse humanismo que reduz a intersubjetividade a uma espécie de interservilismo? A imagem – metáfora do rosto, segundo Daney – só seria capaz de criar proibições através do fardo da “responsabilidade”? Quando explica que “toda forma é um rosto que nos olha”, ele não quer dizer apenas que somos responsáveis por ela. Para entender isso, basta voltar ao significado profundo da imagem em Daney: para o crítico, a imagem é “imoral” quando nos coloca “onde não estávamos”⁸, quando “toma o lugar de uma outra”. Não se trata apenas de uma referência à estética Bazin-Rossellini ao postular o “realismo ontológico” da arte cinematográfica, a qual, embora esteja na origem do pensamento de Daney, não o esgota. Segundo ele, a forma numa imagem é apenas a representação do desejo: produzir uma forma é criar as condições de uma troca, como devolver um saque numa partida de tênis. Se estendermos um pouco mais o raciocínio de Daney, a forma é o desejo que foi *delegado* à imagem. Aquela é o horizonte a partir do qual esta pode ter um sentido, designando um mundo desejado que o espectador então considera passível de discussão, e a partir do qual seu próprio desejo pode ricochetear.

7. Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982, p. 93.

8. Serge Daney, *Persévérance*, Paris, Éd. P.O.L., 1992, p. 38.

Essa troca se resume a um binômio: alguém mostra algo a alguém que lhe devolve à sua maneira. A obra procura captar meu olhar, como o recém-nascido “pede” o olhar da mãe: Tzvetan Todorov mostrou, em *La Vie commune* [*A vida em comum*], que a essência da socialidade consiste muito mais na necessidade de reconhecimento do que na competição ou na violência⁹. Quando um artista nos mostra alguma coisa, ele expõe uma ética transitiva que situa sua obra entre o “olhe-me” e o “olhe isso”. Os últimos textos de Daney lamentam o fim da dupla “Mostrar/ver”, que representava a essência de uma democracia da imagem, em favor de uma outra dupla, televisiva e autoritária, “Promover/receber”, que marca o advento do “visual”. Na concepção de Daney, “toda forma é um rosto que me olha” porque ela me chama para dialogar. A forma é uma dinâmica que se inscreve no tempo e/ou no espaço. Ela só pode nascer de um encontro fortuito entre dois planos de realidade: pois a homogeneidade não produz imagens, e sim o visual, isto é, “a informação em circuito fechado”.

9. Tzvetan Todorov, *La vie commune*, Paris, Éd. du Seuil, 1994 [Ed. bras.: *A vida em comum*, trad.: Denise Bottmann e Eleonora Bottmann, Campinas, Papi-rus, 1996].

A ARTE DOS ANOS 1990

Participação e transitividade

Sobre uma estante de metal há um fogãozinho aceso que mantém em ebulição uma panela de água. Em volta da estante, espalham-se materiais de acampamento, sem nenhuma composição. Junto à parede há caixas de papelão, na maioria abertas, contendo pacotes de sopas chinesas desidratadas que o visitante pode consumir à vontade, acrescentando a água fervente que está à sua disposição.

Essa peça de Rirkrit Tiravanija, realizada no *Aperto 93* da Bienal de Veneza, escapa a qualquer definição. Escultura? Instalação? Performance? Ativismo social? Ultimamente esse tipo de peça tem se multiplicado. Nas exposições internacionais, vemos uma quantidade crescente de estandes que oferecem vários serviços, obras que propõem ao observador um contrato específico, modelos de socialidade mais ou menos concretos. A "participação" do espec-

tador, teorizada pelos happenings e pelas performances Fluxus, tornou-se uma constante na prática artística. O espaço de reflexão aberto pelo “coeficiente de arte” de Marcel Duchamp, que tenta delimitar exatamente o campo de intervenção do receptor na obra de arte, hoje consiste numa cultura interativa que apresenta a transitividade do objeto cultural como fato consumado. Com isso, esses elementos apenas corroboram uma evolução que ultrapassa largamente o domínio exclusivo da arte: é no conjunto dos vetores de comunicação que o grau de interatividade é ampliado. Por outro lado, o surgimento de novas técnicas, como a internet e a multimídia, indica um desejo coletivo de criar novos espaços de convívio e de inaugurar novos tipos de contato com o objeto cultural: assim, à “sociedade do espetáculo” se seguiria a sociedade dos figurantes, na qual cada um encontraria, em canais de comunicação mais ou menos truncados, a ilusão de uma democracia interativa...

A transitividade, tão antiga quanto o mundo, constitui uma propriedade concreta da obra de arte. Sem ela, a obra seria apenas um objeto morto, esmagado pela contemplação. Delacroix já escrevia em seu diário que um quadro bom “condensava” momentaneamente uma emoção que o olhar do espectador deveria reviver e prolongar. Essa noção de transitividade introduz no domínio estético a desordem formal inerente ao diálogo; ela nega a existência de um “lugar da arte” específico em favor de uma discursividade sempre inacabada e de um desejo jamais saciado

de disseminação. Jean-Luc Godard, aliás, insurgia-se contra essa concepção *fechada* da prática artística, explicando que *uma imagem precisa de dois*. Se essa proposição parece retomar Duchamp ao dizer que *são os espectadores que fazem os quadros*, ela vai além ao postular o diálogo como a própria origem do processo de constituição da imagem: *desde seu ponto de partida* já é preciso negociar, pressupor o Outro... Assim, toda obra de arte pode ser definida como um objeto relacional, como o lugar geométrico de uma negociação com inúmeros correspondentes e destinatários. Cremos ser possível explicar a especificidade da arte atual com o auxílio da idéia de produção de relações externas ao campo da arte (em oposição às relações internas, que lhe oferecem substrato socioeconômico): relações entre indivíduos ou grupos, entre o artista e o mundo e, por transitividade, relações entre o espectador e o mundo. Pierre Bourdieu considera o mundo da arte como um “espaço de relações objetivas entre posições”, isto é, um microcosmo definido por relações de força e embates com que os produtores tentam “conservá-lo ou transformá-lo”¹. O mundo da arte, como qualquer outro campo social, é relacional por essência na medida em que apresenta um “sistema de posições diferenciais” que permite sua leitura. As derivações dessa leitura “relacional” são múltiplas: no âmbito de seus trabalhos sobre as redes, o Cercle Ramo Nash (artistas da coleção Devautour) sustenta que “a arte é um sistema alta-

1. Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1994, p. 68 [Ed. bras.: *Razões práticas*, trad.: M. Corrêa, Campinas, Papyrus, 1996].

mente cooperativo: a densa rede de interconexões entre os membros implica que tudo o que ocorrer nela acabará sendo uma função de todos os membros”, o que lhe permite afirmar que “é a arte que faz a arte, não os artistas”. Assim, estes seriam simples instrumentos inconscientes ao serviço de leis que os ultrapassam, como Napoleão ou Alexandre, o Grande, na teoria da História de Tolstói... Não partilho dessa posição ciberdeterminista, pois se a estrutura interna do mundo da arte realmente estabelece um jogo limitado de “possíveis”, essa estrutura, por sua vez, depende de uma segunda ordem de relações, estas externas, que produzem e legitimam a ordem das relações internas. Em suma, a rede “Arte” é porosa, e são as relações dessa rede com o conjunto dos campos de produção que determinam sua evolução. Aliás, seria possível escrever uma história da arte como a história dessa produção de relações com o mundo, levantando ingenuamente a questão da natureza das relações externas “inventadas” pelas obras.

Para esboçar um quadro histórico geral, digamos que estas se situavam, de início, num mundo transcendente, onde a arte tinha como objetivo estabelecer modos de comunicação com a divindade: ela desempenhava o papel de uma interface entre a sociedade humana e as forças invisíveis que regiam seus movimentos, ao lado de uma natureza representante da ordem exemplar que, compreendida, expressaria os desígnios divinos. Aos poucos, a arte abandonou tal pretensão, passando a explorar as relações existentes entre o Homem e o mundo. Essa nova ordem relacional,

dialética, se desenvolveu a partir do Renascimento – que privilegiava a posição física do ser humano em seu universo, embora ainda fosse dominado pela figura divina – com o auxílio de novos recursos visuais, como a perspectiva de Alberti, o realismo anatômico ou o *sfumato* de Leonardo. Essa finalidade da obra de arte só veio a ser radicalmente questionada pelo cubismo, que tentava analisar nossas relações visuais com o mundo através dos elementos mais triviais da vida cotidiana (a ponta de uma mesa, cachimbos, violões), a partir de um realismo mental que reconstituía os mecanismos móveis de nossa apreensão do objeto.

O campo relacional aberto pelo Renascimento italiano passou, então, a ser aplicado a objetos cada vez mais restritos: a pergunta “qual é nossa relação com o mundo físico?” a princípio abrangia toda a realidade e depois passou a se referir a segmentos limitados dessa mesma realidade. Essa progressão, evidentemente, não foi linear: coexistem pintores como Seurat, analista rigoroso de nossos modos de percepção visual, e Odilon Redon, que tenta trazer à luz nossas relações com o invisível. Mas, de modo geral, a história da arte pode ser lida como a história dos sucessivos campos relacionais externos, que mudam de acordo com práticas determinadas por sua própria evolução interna: é a história da produção das relações com o mundo, intermediadas por uma classe de objetos e práticas específicas.

Essa história, hoje, parece ter tomado um novo rumo: depois do campo das relações entre Humanidade e divindade, a seguir entre Humanidade e objeto, a prática

artística agora se concentra na esfera das relações inter-humanas, como provam as experiências em curso desde o começo dos anos 1990. O artista concentra-se cada vez mais decididamente nas relações que seu trabalho irá criar em seu público ou na invenção de modelos de socialidade. Essa produção específica determina não só um campo ideológico e prático, mas também novos domínios formais. Em outras palavras, além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, 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 de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais. A pintura e a escultura são aqui consideradas apenas casos particulares de uma produção de formas que visa a algo muito diferente de um simples consumo estético.

Tipologia

Conexões e pontos de encontro

Um quadro ou uma escultura caracteriza-se, *a priori*, por sua disponibilidade simbólica: excluindo-se as impossibilidades físicas evidentes (horário de funcionamento dos museus, distância geográfica), uma obra de arte pode ser observada a qualquer momento; ela está à vista, ofere-

cendo-se à curiosidade de um público teoricamente universal. Ora, a arte contemporânea muitas vezes opera sob o signo da não-disponibilidade, apresentando-se num momento determinado. A performance é o exemplo mais clássico: uma vez realizada, resta apenas uma documentação sobre ela. Esse tipo de prática pressupõe um contrato com o observador, uma “combinação” cujas cláusulas tendem a se diversificar desde os anos 1960: a obra de arte não é mais aberta a um público universal nem oferecida ao consumo numa temporalidade “monumental”; ela se desenrola no tempo do acontecimento para um público *chamado* pelo artista. Em suma, a obra suscita encontros casuais e fornece pontos de encontro, gerando sua própria temporalidade. Não se trata necessariamente de encontros com um público: Marcel Duchamp, por exemplo, inventou os “Rendez-vous d’art” [Encontros de arte], determinando arbitrariamente que, numa certa hora do dia, o primeiro objeto que estivesse ao alcance seria transformado em *ready-made*. Outros chamavam o público para constatar um fenômeno localizado, como Robert Barry ao anunciar que, em “um certo momento da manhã de 5 de março de 1969, meio metro cúbico de hélio foi solto na atmosfera” por sua iniciativa. Assim, o espectador vai ao local para constatar um trabalho, que existe como obra de arte apenas em virtude dessa constatação. Em janeiro de 1970, Christian Boltanski enviou a alguns conhecidos um pedido de socorro em forma de carta, com um conteúdo tão vago que parecia uma carta-padrão, a exemplo dos telegramas de On Ka-

wara informando aos destinatários que continuava “ainda vivo”. Hoje, a forma do cartão de visitas (usado por Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Jeremy Deller) ou da agenda de endereços (alguns desenhos de Karen Kilimnik), a importância crescente do *vernissage* no dispositivo da exposição (Parreno, Joseph, Tiravanija, Huyghe), além dos esforços de originalidade na confecção dos convites (resíduo da *mail-art*), indicam a importância dessa “função de ponto de encontro” que constitui o campo artístico e funda sua dimensão relacional.

Convívio e encontros casuais

Uma obra pode funcionar como dispositivo relacional com certo grau de aleatoriedade, máquina de provocar e gerar encontros casuais, individuais ou coletivos. Para citar algumas figuras dos últimos vinte anos, é o caso da série dos *Casual passer-by* de Braco Dimitrijevic, que celebravam com o máximo exagero o nome e o rosto de um transeunte anônimo num outdoor ou ao lado do busto de algum personagem famoso. Stephen Willats, no começo dos anos 1970, registrou minuciosamente as relações existentes entre os moradores de um mesmo prédio. E boa parte do trabalho de Sophie Calle consiste em apresentar seus encontros com desconhecidos: quer esteja seguindo um passante, revisitando quartos de hotel depois de conseguir emprego como camareira ou pedindo a cegos que definam a beleza, ela formaliza *a posteriori* uma experiência biográfica que a le-

va a “colaborar” com as pessoas com quem se deparou. Citemos ainda a série *I met*, de On Kawara, o restaurante que Gordon Matta-Clark abriu em 1971 (*Food*), os jantares organizados por Daniel Spoerri ou a loja de brinquedos *La cédille qui sourit*, que George Brecht e Robert Filliou montaram em Villefranche: a formação de relações de convívio é uma constante histórica desde os anos 1960. A geração dos anos 1990 retoma essa problemática, mas sem o problema da definição de arte, central para as décadas de 1960 e 1970. A questão não é mais ampliar os limites da arte², e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global. Assim, a partir de um mesmo conjunto de práticas, vemos surgir duas problemáticas totalmente diversas: ontem, a insistência sobre as relações internas do mundo artístico, numa cultura modernista que privilegiava o “novo” e convidava à subversão pela linguagem; hoje, a ênfase sobre as relações externas numa cultura eclética, na qual a obra de arte resiste ao rolo compressor da “sociedade do espetáculo”. As utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar a microutopias cotidianas e a estratégias mímicas: qualquer posição crítica “direta” contra a sociedade é inútil, se baseada na ilusão de uma marginalidade hoje impossível, até mesmo reacionária. Há quase trinta anos, Félix Guattari já saudava essas estratégias de proximidade que fundam as práticas artísticas atuais:

2. Cf. os textos de Lucy Lippard, como *Dematerialization of the artwork* (Londres, Studio Vista, 1973), ou de Rosalind Krauss, “Sculpture in the expanded field”, in *October*, n° 8 (Cambridge, Massachusetts, 1979) [A escultura no campo ampliado, Revista *Gávea* n° 1, Rio de Janeiro] etc.

Assim como penso que é ilusório apostar numa transformação gradual da sociedade, da mesma forma creio que as tentativas microscópicas, tipo comunidades, comitês de bairro, organização de uma creche na faculdade etc., desempenham um papel absolutamente fundamental³.

A filosofia crítica tradicional (a Escola de Frankfurt, em particular) não alimenta mais a arte, a não ser como folclore arcaico, esplêndida ninharia sem eficácia alguma: a função crítica e subversiva da arte contemporânea agora se cumpre na invenção de linhas de fuga individuais ou coletivas, nessas construções provisórias e nômades com que o artista modela e difunde situações perturbadoras. Por isso a atual febre dos espaços de convívio revisitados, cadinhos onde se elaboram modos heterogêneos de socialidade. Para sua exposição no CCC, Angela Bulloch instala um café em que as cadeiras, depois de acolher um certo número de visitantes, acionam um trecho de música do Kraftwerk (1993)... Georgina Starr, para a exposição *Restaurant* em Paris, em outubro de 1993, descreve sua angústia de “jantar sozinha” e monta um texto para ser distribuído aos clientes solitários do restaurante. Ben Kinmont, por sua vez, oferece-se para lavar a louça de pessoas escolhidas ao acaso e mantém uma rede de informações

3. Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, Paris, Recherches 10/18, 1977, p. 22 [Ed. bras.: *A revolução molecular*, trad.: Suely Belinha Rolnik, São Paulo, Brasiliense, 1987].

sobre seus trabalhos. Lincoln Tobier várias vezes montou uma estação de rádio em galerias de arte, convidando o público para uma discussão transmitida ao vivo.

A forma de festa teve particular interesse para Philippe Parreno, cujo projeto de exposição no Consortium de Dijon (janeiro de 1995) consistia em “ocupar duas horas de tempo em vez de metros quadrados de espaço”, com a organização de uma festa cujos componentes levavam à produção de formas relacionais: aglomerações de pessoas em volta de objetos artísticos em situação... Rirkrit Tiravanija, por outro lado, explorou o aspecto socioprofissional do convívio, propondo, durante *Surfaces de réparation* (Dijon, 1994), um espaço de descanso – que incluía uma mesa de pebolim e uma geladeira cheia – para os artistas da exposição... Para concluir os exemplos de desenvolvimento desses convívios no âmbito de uma cultura da “amizade”, citemos o bar criado por Heimo Zobernig para a exposição *Unité*, ou os *Passstücke* de Franz West. Outros artistas, no entanto, irrompem no tecido relacional de maneira mais agressiva. O trabalho de Douglas Gordon, por exemplo, explora a dimensão “selvagem” dessa interação, intervindo – de modo parasitário ou paradoxal – no espaço social: chamou ao telefone os clientes de um café, enviou múltiplas “instruções” a determinadas pessoas. Mas o melhor exemplo de comunicação intempestiva, perturbadora das redes de comunicação, certamente é uma peça de Angus Fairhurst: com o auxílio de materiais de pirataria, ele colocava duas galerias de arte em contato telefônico, cada qual achando que a outra

que havia ligado, e a discussão terminava numa confusão indescritível... Criações ou explorações de esquemas relacionais, essas obras constituem microterritórios relacionais intermediados por superfícies-objetos (os *boards* de Liam Gillick, os cartazes de rua de Pierre Huyghe, as videoconferências de Éric Duyckaerts) ou oferecidos à experiência imediata (as visitas de Andrea Fraser a exposições).

Colaborações e contratos

Esses artistas que propõem como obras de arte:

- a. momentos de socialidade e
- b. objetos produtores de socialidade

às vezes também utilizam um quadro relacional previamente definido para extrair princípios de produção. A exploração das relações existentes, por exemplo, entre o artista e seu galerista pode determinar formas e projeto. Dominique Gonzalez-Foerster, cujo trabalho trata das relações que unem a existência vivida a seus suportes, imagens, espaços ou objetos, dedicou várias exposições à biografia de seus galeristas: *Bienvenue à ce que vous croyez voir* (1988) reunia uma documentação fotográfica sobre Gabrielle Maubrie, e *The daughter of a Taoist* (1992) mesclava, numa apresentação de feitio intimista, as lembranças infantis de Esther Schipper e objetos organizados formalmente segundo seu potencial alusivo e cromático (aqui, um predomínio do vermelho). Assim, Gonzalez-Foerster explora o contrato tácito que liga o/a galerista a "seu" artista, um ins-

crevendo-se reciprocamente na história pessoal do outro. Suas biografias aos pedaços, cujos principais elementos aparecem como "índices" por cliente, sem dúvida evocam a tradição do retrato, quando a encomenda constituía o vínculo social fundador da representação artística. Maurizio Cattelan também trabalhou diretamente sobre a pessoa física de seus galeristas: ao desenhar para Emmanuel Perrotin uma fantasia de coelho fálico, que devia ser usada durante toda a exposição, ou ao dedicar a Stefano Basilico uma roupa que dava a impressão de que ele estava com a galerista Ileana Sonnabend sobre os ombros... Sam Samore, de modo mais indireto, pede aos galeristas que tirem fotos para, depois, escolhê-las e colocá-las em molduras. Mas esse binômio artista/curador, inscrito na instituição, é apenas a primeira etapa das relações humanas capazes de determinar uma produção artística; os artistas vão além, colaborando com personalidades do mundo do espetáculo: por exemplo, o trabalho da mesma Dominique Gonzalez-Foerster com a atriz Maria de Medeiros (1990), ou a série de intervenções públicas organizadas por Philippe Parreno para o imitador Yves Lecoq, com as quais ele pretendia remodelar a imagem de um homem da televisão (*Un homme public*, Marselha, Dijon, Gand, 1994-95).

Noritoshi Hirakawa, por sua vez, cria formas a partir de encontros provocados: assim, para sua exposição na galeria Pierre Huber, em Genebra (1994), ele publicou um pequeno anúncio para contratar uma moça que aceitasse ir com ele até a Grécia, numa estada que constituiria o ma-

terial da exposição. As imagens que ele expõe são sempre realizadas após um contrato específico com sua modelo, que nem sempre aparece nos clichês. Outras vezes, Hirakawa recorre a algum ofício, como quando pediu a vários videntes que previssem seu futuro, gravou as previsões e colocou num walkman, ao lado de fotos e dispositivos que evocavam o universo da vidência. Alix Lambert, para uma série chamada *Wedding piece* (1992), abordou os laços contratuais do casamento: casando-se em seis meses com quatro pessoas diferentes e divorciando-se em tempo recorde, Lambert entrou nesse “jogo de papéis para adultos” que é a instituição matrimonial, usina de reificação das relações humanas. Ela expõe os objetos produzidos por esse universo contratual: certidões, fotos oficiais e outras lembranças... Aqui, o artista ingressa em universos produtores de formas (visita à vidente, oficialização de uma ligação etc.) preexistentes, materiais disponíveis a todos. Certas manifestações artísticas, cujo melhor exemplo continua a ser *Unité* (Firmíny, junho de 1993), permitiram que os artistas trabalhassem com um modelo relacional amorfo, como no caso da população de um grande conjunto habitacional. Diversos participantes trabalharam diretamente para modificar ou objetivar as relações sociais, como o grupo Premiata Ditta, que interrogou metodicamente os moradores do imóvel onde se realizava a exposição para extrair dados estatísticos. Ou ainda Fareed Armaly, cuja instalação baseada em documentos sonoros incluía entrevistas com os inquilinos que podiam ser ouvidas num fone de ouvido. Clegg & Gutt-

man apresentaram no centro de seu dispositivo uma espécie de móvel-biblioteca, com um formato que lembrava a arquitetura de Le Corbusier, para guardar as fitas cassete com os trechos musicais favoritos de cada morador. Os hábitos culturais dos moradores eram, assim, objetivados por uma estrutura arquitetônica e depois reagrupados em fitas, para chegar a compilações que todos podiam consultar durante a exposição... Forma alimentada e produzida pela interação coletiva, a *Discothèque de prêt* de Clegg & Guttman, cujo princípio foi retomado no mesmo ano para a exposição *Backstage* no Kunstverein de Hamburgo, encarna plenamente esse regime contratual da obra de arte contemporânea.

Relações profissionais: clientelas

Essas diversas práticas de exploração dos vínculos sociais, como vimos, se referem a tipos preexistentes de relação, em que o artista se insere para extrair formas. Outras práticas reciam modelos socioprofissionais e aplicam métodos de produção: o artista, aqui, atua no campo real da produção de serviços e mercadorias e pretende introduzir no espaço de sua prática uma certa ambigüidade entre a função utilitária e a função estética dos objetos apresentados. É essa oscilação entre a contemplação e o uso que tentei identificar com o nome de realismo operatório⁴, no

4. Sobre essa noção, cf. dois textos: “Qu’est-ce que le réalisme opératif?”, in *Il faut construire l’Hacienda* (CCC Tours, janeiro 1992, catálogo), e “Produire des rapports au monde”, in *Aperto* (Bienal de Veneza, 1993, catálogo).

caso de artistas tão diferentes quanto Peter Fend, Mark Dion, Dan Peterman e Niek Van de Steeg, ou ainda de “empresas” mais ou menos paródicas, como Ingold Airlines e Premiata Ditta. (Poderíamos aplicar o mesmo termo a pioneiros como Panamarenko ou ao “Artist’s placement group” de John Latham). O ponto em comum entre esses artistas é a modelização de uma atividade profissional, com o correspondente universo relacional enquanto dispositivo de produção artística. Essas ficções que imitam a economia geral, como no caso de Ingold Airlines, Servaas Inc. ou “o ateliê” de Mark Kostabi, se contentam em construir réplicas de uma companhia aérea, de um pescueiro ou de um ateliê de produção sem extrair delas as consequências ideológicas e práticas, limitando-se, assim, a uma dimensão paródica da arte. O caso da agência *Les readymades appartiennent à tout le monde*, dirigida pelo saudoso Philippe Thomas, é um pouco diferente. Faltou-lhe tempo para passar para uma segunda etapa, e seu projeto de atribuição de assinaturas ficou um pouco afetado após a exposição *Feux pâles* (1990) no CAPC de Bordeaux. Mas o sistema de Philippe Thomas, em que as peças produzidas eram assinadas pelo comprador, revelou a obscura ordem relacional que subjaz às relações entre artista e colecionador. Um narcisismo mais discreto está na origem das peças apresentadas por Dominique Gonzalez-Foerster no ARC e no CAPC de Bordeaux⁵, os “Escritórios biográficos” onde

5. Exposições *L'hiver de l'amour* e *Traffic*.

o visitante que marcasse hora poderia apresentar os episódios importantes de sua vida para que a artista formalizasse sua biografia.

Com a prestação de pequenos serviços, o artista preenche as falhas do vínculo social: a forma realmente se torna esse “rosto que me olha”. Tal é a modesta ambição de Christine Hill, que executa as tarefas mais subalternas (fazer massagens, engraxar sapatos, ser caixa num supermercado, animar reuniões de grupo etc.) movida pela angústia gerada pelo sentimento de inutilidade. Assim, com pequenos gestos, a arte converte-se num programa virtuoso, conjunto de tarefas realizadas ao lado ou sob o sistema econômico real para recosturar pacientemente o tecido das relações. Carsten Höller aplica sua formação científica de alto nível para inventar situações ou objetos que lidam com o comportamento humano: uma droga que desencadeia o sentimento amoroso, cenografias barrocas ou experiências paracientíficas. Outros, como Henry Bond e Liam Gillick no projeto *Documents*, iniciado em 1990, adaptam sua função a um campo bem definido: tendo notícia das informações no momento em que elas “caíam” no telex das agências de imprensa, Bond e Gillick iam aos locais do acontecimento na mesma hora em que os “colegas” e obtinham uma imagem totalmente defasada em relação aos critérios habituais da profissão. Em todo caso, eles aplicavam estritamente os métodos de produção da grande imprensa, assim como Peter Fend, com sua sociedade OECD, ou Niek Van de Steeg reproduzem as condições de trabalho

do arquiteto. Comportando-se no mundo da arte segundo os parâmetros de “mundos” heterogêneos, esses artistas introduzem universos relacionais regidos pelas idéias de cliente, encomenda e projeto. Quando Fabrice Hybert expõe no museu de arte moderna de Paris, em fevereiro de 1995, o conjunto dos produtos industriais contidos real ou metaforicamente em sua obra, tal como foram diretamente enviados pelos fabricantes e destinados à venda ao consumidor por intermédio de sua sociedade UR (Unlimited responsibility), ele coloca o espectador numa posição incômoda. Longe do ilusionismo de Guillaume Bijl e da reprodução mimética das trocas mercantis, esse projeto se vincula à dimensão desejante da economia: através de sua atividade de importação e exportação de cadeiras com o Magreb ou da transformação do museu de arte moderna de Paris em supermercado, Hybert define a arte como uma função social entre outras, permanente “digestão de dados” cujo objetivo seria reencontrar os “desejos iniciais que comandaram a fabricação dos objetos”.

Como ocupar uma galeria?

As trocas que ocorrem entre as pessoas, na galeria ou no museu, também podem servir como *material* bruto para um trabalho artístico. O *vernissage* muitas vezes faz parte integrante do dispositivo da exposição, modelo de uma circulação ideal do público: o *vernissage* de *L'exposition du vide* de Yves Klein, em abril de 1958, é um protótipo. Da

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

Em 1962, Ben mora e dorme na galeria One, em Londres, durante quinze dias, munido apenas de alguns acessórios indispensáveis. Em Nice, em agosto de 1990, Pierre Joseph, Philippe Parreno e Philippe Perrin também vão “morar” na galeria Air de Paris, em sentido próprio e figurado, com a exposição *Les ateliers du Paradise*: à primeira vista, pode parecer um *remake* da performance de Ben, mas os dois projetos se referem a universos relacionais radicalmente diferentes, com fundamentos ideológicos e estéticos tão divergentes quanto suas respectivas épocas. Quando Ben mora na galeria, ele quer dizer que o domínio da arte está em expansão, chegando a incluir o período de sono e o café-da-manhã do artista. Por outro lado, quando Joseph, Parreno e Perrin ocupam a galeria, é para convertê-la num ateliê de produção, um “espaço fotogênico” em co-gestão com o observador, segundo papéis muito precisos. No *vernissage* de *Les Ateliers du Paradise*, em que todos usavam uma camiseta personalizada (“O medo”, “O gótico” etc.),

as relações que se estabeleciam entre os visitantes eram transformadas num roteiro, escrito ao vivo pela cineasta Marion Vernoux no computador da galeria: o jogo das relações humanas era materializado segundo os princípios de um jogo de vídeo interativo, “filme em tempo real” vivido e produzido pelos três artistas. Assim, várias pessoas de fora contribuíam para construir um espaço de relações: não só outros artistas, mas também psicanalistas, bailarinos, amigos etc. Esse tipo de trabalho “em tempo real”, no qual criação e exposição tendem a se fundir, foi retomado pela exposição *Work. Work in progress. Work* na galeria Andrea Rosen (1992), com Felix Gonzalez-Torres, Matthew McCaslin e Liz Larner, e depois por *This is the show and the show is many things* em Gand, em outubro de 1994, antes de encontrar uma forma mais teórica com minha exposição *Traffic*. Nos dois casos, cada artista podia intervir durante toda a exposição para modificar sua peça, substituí-la ou propor performances e acontecimentos. A cada modificação, evoluindo o contexto geral, a exposição desempenha o papel de uma matéria dúctil, que ganha forma pelo trabalho do artista. O visitante ocupa um lugar preponderante, pois sua interação com as obras ajuda a definir a estrutura da exposição. Ele se vê diante de dispositivos que requerem dele uma decisão: nos *Stacks* ou montes de bombons de Gonzalez-Torres, por exemplo, pode pegar qualquer coisa na peça (um bombom, uma folha de papel), que vai pura e simplesmente desaparecer caso cada um exerça esse direito: o artista apela a seu senso de responsabili-

de, pois o visitante deve entender que seu gesto contribui para a dissolução da obra. Qual a posição a adotar diante de uma obra que distribui seus componentes e ao mesmo tempo quer salvaguardar sua estrutura? A mesma ambigüidade se apresenta ao espectador de seu *Go-go dancer* (1991), um rapaz de sunga que se agita numa base minúscula, ou dos *Personnages vivants à réactiver*, que Pierre Joseph coloca nas exposições durante os *vernissages*; diante de *La mendicante* agitando sua matraca (exposição *No man's time*, Villa Arson, 1991) só podemos desviar o olhar, entrincheirado em seus enfoques estéticos, que reificam inescrupulosamente um ser humano ao equipará-lo às obras que o cercam. Vanessa Beecroft opera num registro parecido, mantendo o observador a distância: em sua primeira exposição individual, na galeria Esther Schipper em Colômbia, em novembro de 1994, a artista tirava fotos, circulando entre uma dezena de moças de roupas idênticas – com uma cacharrel, calças e perucas loiras –, enquanto uma barreira que interditava o ingresso na galeria permitia que apenas dois ou três visitantes por vez enxergassem a cena de longe. Estranha população sob o olhar curioso de um espectador-*voyeur*: personagens de Pierre Joseph saídos de um imaginário fantástico popular; duas irmãs gêmeas expostas sob dois quadros de Damien Hirst (*Art cologne*, 1992); uma stripper executando seu show (Dike Blair); um pedestre andando numa esteira rolante, num caminhão de painéis transparentes que segue o percurso de um parisiense escolhido ao acaso (Pierre Huyghe, 1993); um saltimbanco

tocando realejo com um mico na coleira (Meyer Vaisman, galeria Jablonka, 1990); ratos alimentados com Bel Paese de Maurizio Cattelan; aves que Carsten Höller embebeda com pedaços de pão mergulhados em uísque (vídeo coletivo *Unplugged*, 1993); borboletas atraídas por telas monocromáticas revestidas de cola (Damien Hirst, *In and out of love*, 1992) – animais e pessoas cruzam-se em galerias que funcionam como tubos de ensaio para experiências com o comportamento individual ou social. Quando Joseph Beuys passava alguns dias fechado com um coiote (*I like America and America likes me*), ele estava se entregando a uma demonstração de seus poderes e indicando uma possível reconciliação entre o homem e o mundo “selvagem”. Aqui, pelo contrário, na maioria das peças citadas, o autor não tem uma idéia prévia do que vai ocorrer: a arte se faz na galeria, tal como Tristan Tzara dizia que “o pensamento se faz na boca”.

OS ESPAÇOS-TEMPOS DA TROCA

As obras e as trocas

A arte, por ser da mesma matéria de que são feitos os contatos sociais, ocupa um lugar singular na produção coletiva. Uma obra de arte possui uma qualidade que a diferencia dos outros produtos das atividades humanas: essa qualidade é sua (relativa) transparência social. Uma boa obra de arte sempre pretende mais do que sua mera presença no espaço: ela se abre ao diálogo, à discussão, a essa forma de negociação inter-humana que Marcel Duchamp chamava de “o coeficiente de arte” – e que é um processo temporal, que se dá aqui e agora. Essa negociação se realiza numa “transparência” que caracteriza a obra de arte como produto do trabalho humano: de fato ela mostra (ou sugere) seu processo de fabricação e produção, sua posição no jogo das trocas, o lugar – ou a função – que atribui ao espectador, e, por fim, o comportamento criador do ar-

tista (isto é, a sucessão de atitudes e gestos que compõem seu trabalho e que cada obra individual reproduz, como se fosse uma amostra ou ponto de referência). Assim, cada tela de Jackson Pollock liga tão estreitamente a tinta entornada a um comportamento artístico que uma aparece como imagem do outro, como seu “produto necessário”, nas palavras de Hubert Damisch¹. No início da arte está o comportamento adotado pelo artista, esse conjunto de disposições e atos que conferem à obra sua pertença ao presente. A obra de arte é “transparente” porque os gestos que a caracterizam e lhe dão forma, sendo livremente escolhidos ou inventados, fazem parte de seu *tema*. Por exemplo, o sentido da *Marilyn* de Andy Warhol, para além do ícone popular que é a imagem de Marilyn Monroe, deriva do processo industrial de produção adotado pelo artista, regido por uma indiferença mecânica em relação aos temas escolhidos. Essa “transparência” do trabalho artístico se opõe ao sagrado e aos ideólogos que procuram na arte os meios de renovar a imagem do religioso. Essa transparência relativa, forma apriorística da troca artística, é insuperável para o carola. Sabe-se que qualquer produção, depois de ingressar no circuito das trocas, assume uma forma social que não guarda mais nenhuma relação com sua utilidade original: ela adquire um *valor de troca* que recobre e oculta parcialmente sua primeira “natureza”. Ora, uma obra de arte não tem função útil *a priori* – não que seja so-

1. Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Éd. du Seuil, 1984, p. 76.

cialmente inútil, mas é disponível, flexível, “de tendência infinita”: ou seja, ela se entrega ao mundo da troca e da comunicação, do “comércio” nos dois sentidos do termo. Todas as mercadorias têm um valor, isto é, uma substância comum que permite sua troca; essa substância, segundo Marx, é a “quantidade de trabalho abstrato” utilizada para produzir tal mercadoria. Ela é representada por uma quantidade de dinheiro, que é o “equivalente geral abstrato” de todas as mercadorias entre si. Quanto à arte, e Marx foi o primeiro a dizê-lo, ela representava a “mercadoria absoluta”, visto que era a própria imagem do valor.

Mas do que se fala exatamente? Do objeto de arte, não de sua prática; da obra tal como é tomada pela economia geral, não de sua economia própria. Ora, a arte representa uma atividade de troca que não pode ser regulada por nenhuma moeda, nenhuma “substância comum”: ela é distribuição de sentido em estado selvagem – uma troca cuja forma é determinada pela forma do próprio objeto, e não pelas determinações que lhe são exteriores. A prática do artista, seu comportamento enquanto produtor, determina a relação que será estabelecida com sua obra: em outros termos, o que ele produz, em primeiro lugar, são relações entre as pessoas e o mundo por intermédio dos objetos estéticos.

O tema da obra

Todos os artistas cujo trabalho deriva da estética relacional possuem um universo de formas, uma problemática

e uma trajetória que lhes são próprias: nenhum estilo, tema ou iconografia os une. O que eles compartilham é muito mais importante, a saber, o fato de operar num mesmo horizonte prático e teórico: a esfera das relações humanas. Suas obras lidam com os modos de intercâmbio social, a interação com o espectador dentro da experiência estética proposta, os processos de comunicação enquanto instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos.

Todos, portanto, atuam num campo que pode ser chamado de esfera relacional, que é para a arte de hoje aquilo que a produção em massa foi para a pop art e a arte minimalista.

Todos fundam sua prática artística numa *proximidade* que, sem depreciar a visualidade, relativiza seu lugar no protocolo da exposição: a obra de arte dos anos 1990 transforma o observador em vizinho, em interlocutor direto. É justamente a atitude dessa geração diante da comunicação que permite defini-la em relação às anteriores: se a maioria dos artistas que apareceram na década de 1980, de Richard Prince a Jeff Koons, passando por Jenny Holzer, valorizava o aspecto visual das mídias, seus sucessores privilegiavam o contato e a qualidade tátil. Eles privilegiam o *imediatismo* em sua escrita plástica. Esse fenômeno pode ser explicado sociologicamente, ao saber que a década recém-finda, marcada pela crise econômica, era pouco propícia às iniciativas espetaculares e visionárias. Razões puramente estéticas também: nos anos 1980, o ponteiro tinha parado nos movimentos dos anos 1960, principalmente a pop art, cuja

eficácia visual sustenta a maioria das formas propostas pelo *simulacionismo*. Bem ou mal, nossa época identifica-se – até em seu “clima” de crise – com a arte “pobre” e experimental dos anos 1970. Esse efeito de moda, por superficial que seja, permitiu reavaliar as obras de artistas como Gordon Matta-Clark ou Robert Smithson, enquanto o sucesso de Mike Kelley favoreceu recentemente a releitura da *junk art* californiana de Paul Thek ou de Tetsumi Kudo. Assim, a moda cria microclimas estéticos com efeitos inclusive em nossa leitura da história recente: em outros termos, a rede organiza suas malhas de outra maneira e “deixa passar” outros tipos de trabalhos – que, por sua vez, influenciam o presente.

Dito isso, os artistas relacionais constituem um grupo que, pela primeira vez desde o surgimento da arte conceitual, nos meados dos anos 1960, não se apóia absolutamente na reinterpretação de tal ou tal movimento estético do passado; a arte relacional não é o *revival* de nenhum movimento, o retorno a nenhum estilo; ela nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística. Seu postulado básico – a esfera das relações humanas como lugar da obra de arte – não tem precedentes na história da arte, mesmo que, *a posteriori*, apareça como evidente pano de fundo de qualquer prática estética e como tema modernista por excelência: basta reler a conferência apresentada por Marcel Duchamp em 1954, “O processo criativo”, para se convencer de que a interatividade não é uma idéia nova... A novidade está em outro lugar. Ela reside no

fato de que essa geração de artistas não considera a intersubjetividade e a interação como artifícios teóricos em voga, nem como coadjuvantes (pretextos) para uma prática tradicional da arte: ela as considera como ponto de partida e de chegada, em suma, como os principais elementos a *dar forma* à sua atividade. O espaço em que se apresentam suas obras é o da interação, o da abertura que inaugura (Georges Bataille diria: “dilacera”) todo e qualquer diálogo. O que elas produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído. Sabe-se, porém, que o tempo do Homem novo, dos manifestos futurizantes, dos apelos a um mundo melhor com as chaves na mão, já passou: vive-se hoje a utopia no cotidiano subjetivo, no tempo real das experimentações concretas e deliberadamente fragmentárias. A obra de arte apresenta-se como um *interstício social* no qual são possíveis essas experiências e essas novas “possibilidades de vida”: parece mais urgente inventar relações possíveis com os vizinhos de hoje do que entoar loas ao amanhã. É só, mas é muito. E em todo caso isso representa uma alternativa desejável ao pensamento depressivo, autoritário e reacionário que, pelo menos na França, se apresenta como teoria da arte sob a forma de uma recobrada “sensatez”: mas a modernidade não morreu, se identificamos como moderno o gosto pela experiência estética e pelo pensamento capaz de se aventurar, opondo-se aos conformismos tímidos defendidos por nossos filó-

sofos bitolados, os neotradicionalistas (a “Beleza”, segundo o inqualificável Dave Hickey) ou os passadistas militantes ao estilo de Jean Clair. Mesmo que desagrade a esses integralistas do *bon goût* de ontem, a arte atual assume e retoma plenamente a herança das vanguardas do século xx, mas recusando seu dogmatismo e sua teleologia. Notem bem, esta última frase foi pensada por muito tempo: agora é hora de escrevê-la. Pois o modernismo se banhava num “imaginário de oposição”, retomando os termos de Gilbert Durand, que procedia por separações e oposições, amiúde desqualificando o passado em favor do futuro; baseava-se no conflito, enquanto o imaginário de nossa época se preocupa com negociações, vínculos, coexistências. Hoje não se procura mais avançar por meio de posições conflitantes, e sim com a invenção de novas montagens, de relações possíveis entre unidades distintas, de construções de alianças entre diferentes parceiros. Os contratos estéticos, tal como os contratos sociais, são tomados pelo que são: ninguém mais pretende instaurar a idade de ouro na terra, e ficaremos contentes em criar *modi vivendi* que permitam relações sociais mais justas, modos de vida mais densos, combinações de existência múltiplas e fecundas. Da mesma forma, a arte não tenta mais imaginar utopias, e sim construir espaços concretos.

Espaços-tempos na arte dos anos 1990

Esses procedimentos “relacionais” (convites, distribuição de papéis, encontros casuais, espaços de convívio,

pontos de encontro etc.) são apenas um repertório de formas comuns, veículos por meio dos quais se desenvolvem pensamentos singulares e relações pessoais com o mundo. A forma posterior que cada artista dará a essa produção relacional tampouco é imutável: esses artistas apreendem seus trabalhos de um ponto de vista triplo, ao mesmo tempo estético (como “traduzi-los” materialmente?), histórico (como se inscrever num jogo de referências artísticas?) e social (como encontrar uma posição coerente no estado atual da produção e das relações sociais?). Se essas práticas certamente têm suas referências formais e teóricas na arte conceitual, no Fluxus ou no minimalismo, por outro lado utilizam-nas apenas como um vocabulário, um suporte lexical. Jasper Johns, Robert Rauschenberg e os Novos realistas basearam-se no *ready-made* para desenvolver sua retórica do objeto e seus discursos sociológicos. Quando a arte relacional se refere a situações e métodos conceituais ou de inspiração Fluxus, ou a Gordon Matta-Clark, Robert Smithson, Dan Graham, é para articular modos de pensamento que não têm nada a ver com eles. A verdadeira questão seria a seguinte: quais são os modos de exposição *justos* em relação ao contexto cultural e em relação à história da arte, tal como se atualiza no presente? O vídeo, por exemplo, hoje se torna um suporte dominante: mas, se Peter Land, Gillian Wearing ou Henry Bond, para citar apenas alguns, privilegiam o registro em vídeo, nem por isso são “vídeo-artistas”. Esse meio simplesmente se mostra o mais adequado para a formalização de certos projetos

e ações. Outros artistas produzem uma documentação sistemática de seus trabalhos, extraindo lições da arte conceitual, mas em bases estéticas radicalmente diversas: longe da racionalidade administrativa que funda a arte conceitual (a forma do contrato de cartório, ubíqua na arte dos anos 1960), a arte relacional inspira-se mais em processos maleáveis que regem a vida comum. Pode-se falar em comunicação, mas aqui também os artistas atuais se situam no pólo oposto dos artistas da década anterior que utilizavam as mídias: estes abordavam a forma visual da comunicação de massa e os ícones da cultura popular, ao passo que Liam Gillick, Miltos Manetas ou Jorge Pardo trabalham sobre *modelos reduzidos* de situações comunicacionais. Pode-se interpretar como uma mudança na sensibilidade coletiva: agora, joga-se o grupo contra a massa, a vizinhança contra a propaganda, o *low tech* contra o *high tech*, o tátil contra o visual. E, sobretudo, hoje o cotidiano se apresenta como terreno muito mais fecundo do que a “cultura popular” – forma que só existe em relação e oposição à “alta cultura”.

Para eliminar qualquer dúvida sobre um suposto retorno a uma arte “conceitual”, lembremos que esses trabalhos não celebram a imaterialidade: nenhum desses artistas privilegia as performances ou o conceito, termos que, aqui, já não significam muita coisa. Em suma, não há mais o primado do processo de trabalho sobre os modos de materialização desse trabalho (ao contrário da *process art* e da arte conceitual, que, elas sim, tendiam a fetichizar o pro-

cesso mental em detrimento do objeto). Nos mundos construídos por esses artistas, os objetos, pelo contrário, fazem parte integrante da linguagem, ambos considerados como vetores de relações mútuas: de certa maneira, um objeto é tão imaterial quanto um telefonema, e uma obra que consiste numa sopa de jantar é tão *material* quanto uma estátua. Questiona-se essa divisão arbitrária entre o gesto e as formas por ele produzidas na medida em que ela é a própria imagem da alienação contemporânea: a ilusão sabiamente mantida, até nas instituições artísticas, de que os objetos justificam os métodos e o *fim* da arte justifica a pequenez dos meios intelectuais e éticos. Os objetos e as instituições, o emprego do tempo e as obras são, ao mesmo tempo, resultado das relações humanas – pois concretizam o trabalho social – e produtores de relações – pois organizam modos de socialidade e regulam os encontros humanos. A arte de hoje nos leva a enxergar as relações entre o espaço e o tempo de uma outra maneira: aliás, sua principal originalidade deriva essencialmente do tratamento que ela dá a essa questão. De fato, o que artistas como Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster ou Vanessa Beecroft *produzem concretamente*? O que, em última instância, constitui o objeto de seus trabalhos? Para apresentar alguns elementos de comparação, temos de dar início a uma história do valor de uso da arte: quando um colecionador comprava uma obra de Jackson Pollock ou de Yves Klein, ele estava comprando, para além de seu interesse estético, um marco de uma história em andamento. Ele adquiria

uma situação histórica. Ontem, quando se comprava um Jeff Koons, o que vinha em primeiro lugar era a hiper-realidade do valor artístico. O que se compra quando se adquire uma obra de Tiravanija ou de Douglas Gordon, senão um nexos com o mundo concretizado por um objeto, que determina, por si só, as relações que vêm a se estabelecer com tal nexos: a relação com uma relação?

CO-PRESENÇA E DISPONIBILIDADE:
A HERANÇA TEÓRICA DE
FELIX GONZALEZ-TORRES

É um cubo de papel de dimensões reduzidas, sem largura suficiente para dar uma ilusão de monumentalidade, despojado demais para fazer esquecer que não passa de uma pilha de cartazes iguais. O cartaz é azul-celeste com um largo debrum branco. Na borda, o azul fica mais forte devido ao empilhamento do papel. A legenda: Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Blue Mirror)*, 1990. *Offset print on paper, endless copies*. A pessoa pode pegar e levar um dos cartazes. Mas o que acontecerá se muita gente pegar as folhas oferecidas a um público abstrato? Como a peça irá se modificar e depois desaparecer? Pois não é uma performance nem uma distribuição de cartazes, e sim uma obra dotada de forma definida e com uma certa densidade, uma obra que não expõe seu processo de construção (ou de desmontagem), mas *a forma de sua presença* entre um público. Essa problemática da oferta no convívio, da disponibilidade da obra de arte, tal como é posta por Gonzalez-Tor-

res, hoje se mostra fundadora de sentido: está no centro da estética contemporânea, mas vai muito além, até a essência de nossas relações com as coisas. É por isso que a obra do artista cubano, após sua morte em janeiro de 1996, demanda um exame crítico capaz de restituí-la ao contexto atual, para o qual contribuiu generosamente.

A homossexualidade como paradigma de coabitação

Seria muito fácil reduzir o trabalho de Felix Gonzalez-Torres, como hoje há uma tendência a se fazer, a um problema neoformalista ou ao desenho de uma militância homossexual. Sua força consiste em sua habilidade para instrumentalizar formas e em sua capacidade de escapar às identificações comunitárias para chegar ao cerne da experiência humana. Assim, a homossexualidade, para ele, é menos um tema discursivo do que uma dimensão emocional, uma forma de vida criadora de formas de arte. Felix Gonzalez-Torres é, sem dúvida, o primeiro a colocar de maneira convincente as bases de uma estética *homossexual*, no sentido a que Michel Foucault recorria para fundar uma ética criativa das relações amorosas. Nos dois casos, trata-se de um impulso para o universal, e não de uma reivindicação de uma categoria social. A homossexualidade em Gonzalez-Torres não se fecha numa afirmação comunitária; pelo contrário, apresenta-se como modelo de vida que pode ser compartilhado por todos, e com o qual todos podem se identificar.

Ademais, ela gera em sua obra um campo de formas específico, que se caracteriza principalmente por uma dualidade sem oposições. O número “dois” está sempre presente, mas nunca é uma oposição binária. Assim, vemos dois relógios parados na mesma hora [*Untitled (Perfect Lovers)*, 1991], dois travesseiros numa cama amarfanhada, ainda com a marca de um corpo (24 cartazes, 1991), duas lâmpadas nuas presas à parede com os fios enlaçados [*Untitled (March 5th) # 2*, 1991], dois espelhos lado a lado [*Untitled (March 5th) # 1*, 1991]: a unidade básica da estética de Gonzalez-Torres é dupla. O sentimento de solidão nunca é dado pelo “1”, e sim pela ausência do “2”. É por isso que sua obra marca um momento importante na representação do casal, figura clássica da história da arte: já não se trata da soma de duas realidades fatalmente heterogêneas, que se completam num jogo sutil de oposições e dessemelhanças, movidas pela ambivalência dos movimentos de atração e repulsão (pensemos no “Casal Arnolfini” de Van Eyck ou no simbolismo duchampiano de “o rei e a rainha”). O casal de Gonzalez-Torres, pelo contrário, caracteriza-se como uma unidade dupla e serena, como uma elipse [*Untitled (Double Portrait)*, 1991]. A estrutura formal de sua obra consiste nessa paridade harmoniosa, nessa inclusão infinitamente desdobrada do outro em si, que sem dúvida é seu principal paradigma.

Seria tentador definir seu trabalho como autobiográfico, dadas as inúmeras alusões do artista à sua vida (a tonalidade extremamente pessoal dos *puzzles*, o surgimento

das *candy pieces*, quando morre seu namorado Ross), mas essa idéia seria insuficiente: Gonzalez-Torres conta do começo ao fim a história não de um indivíduo, e sim de um *casal*, de uma coabitação. Além disso, a obra divide-se em figuras que guardam uma estreita relação com a coabitação amorosa. O encontro e a união (todos os "pares"); o conhecimento do outro (os "retratos"); a vida em comum, apresentada como uma coroa de momentos felizes (as lâmpadas e as figuras da viagem); a separação, incluindo todas as imagens de ausências onipresentes na obra; a doença [o resultado do exame de *Untitled (Bloodworks)*, 1989; as pérolas brancas e rubras de *Untitled (Blood)*, 1992]; e por fim o lamento da morte (a tumba de Stein e Toklas em Paris; as faixas negras nos cartazes brancos).

O trabalho de Gonzalez-Torres articula-se globalmente com um projeto autobiográfico, mas é uma autobiografia bicéfala, compartilhada. Assim, desde a metade dos anos 1980, época de suas primeiras exposições, o artista cubano prefigura um espaço baseado na intersubjetividade, que é precisamente o que será explorado pelos artistas mais interessantes da década seguinte. Para citar apenas alguns cuja obra hoje atinge sua maturidade, Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Jorge Pardo, Liam Gillick, Philippe Parreno, cada qual desenvolvendo problemáticas pessoais, ocupam um terreno comum na prioridade que conferem ao espaço das relações humanas na concepção e difusão de seus trabalhos (que articulam modos de produção e relações inter-humanas).

Dominique Gonzalez-Foerster e Jorge Pardo são, talvez, os que apresentam mais pontos em comum com Gonzalez-Torres. A primeira, por sua exploração da intimidade doméstica como interface dos movimentos do imaginário público, ao transformar as lembranças mais pessoais e mais complexas em formas claras e despojadas. O segundo, pelo aspecto minimalista, evanescente e sutil de seu repertório formal, pela sua capacidade de resolver problemas espaço-temporais por meio da geometrização dos objetos funcionais. Pardo e Gonzalez-Foerster colocam a cor no centro de suas preocupações: freqüentemente reconhecemos o "estilo" de Gonzalez-Torres em sua suavidade cromática (presença constante do azul-celeste e do branco: o vermelho aparece apenas para indicar o sangue, nova figura da morte).

A noção de *inclusão do outro* não é somente um tema. Ela é absolutamente essencial para a compreensão formal do trabalho. Já se insistiu muito sobre a "recarga" que Gonzalez-Torres teria dado a formas antigas, historicizadas, sobre a retomada do repertório estético da arte minimalista (os cubos de papel, os diagramas, que parecem desenhos de Sol Lewitt), da antiforma e da *process art* (as pilhas de bombons lembram o Richard Serra do final dos anos 1960) ou da arte conceitual (os cartazes-retratos, branco sobre preto, fazem lembrar Kosuth). Mas aqui também se trata de uma questão de casal e coabitação. A pergunta lancinante de Gonzalez-Torres pode se resumir a: "como posso

habitar tua realidade?” ou “como um encontro entre duas realidades pode modificá-las bilateralmente?”... A inserção do universo intimista do artista nas estruturas da arte dos anos 1960 cria situações inéditas e retroativamente orienta nossa leitura dessa arte para uma reflexão menos formalista e mais psicologizante. É verdade que tal reciclagem também constitui uma opção estética: de um lado, ela mostra que as estruturas artísticas nunca se restringem a um simples jogo de significações; de outro, a simplicidade das formas utilizadas pelo artista contrasta vigorosamente com seu conteúdo trágico ou militante. Mas o essencial continua a ser esse horizonte de uma fusão almejada por Gonzalez-Torres, essa exigência de harmonia e coabitação que abrange inclusive sua relação com a história da arte.

Formas contemporâneas do monumento

O ponto comum entre todos os objetos que classificamos como “obra de arte” reside em sua faculdade de produzir o sentido da existência humana (de indicar trajetórias possíveis) dentro desse caos que é a realidade. E é em nome dessa definição que a arte contemporânea – em bloco – é hoje desacreditada, geralmente por aqueles que vêm no conceito de “sentido” uma noção preexistente à ação humana. Uma pilha de papel, para eles, não poderia entrar na categoria das obras de arte, porque consideram o sentido como uma entidade preestabelecida que ultrapassa os contatos sociais e as construções coletivas. Eles

não querem enxergar que o universo é apenas um caos ao qual os Homens contrapõem verbo e formas. Eles querem um sentido já pronto (e sua moral transcendente), uma origem capaz de garantir esse sentido (uma ordem a ser reencontrada) e regras codificadas (depressa, a pintura!). O mercado de arte está plenamente de acordo com eles, salvo algumas exceções: a irracionalidade da economia capitalista tem a necessidade estrutural de se fundar nas certezas da fé – não é à toa que o dólar ostenta sua orgulhosa divisa, *in god we trust* –, e o investimento artístico maciço geralmente se destina aos valores ratificados pelo senso comum.

É inquietante, portanto, ver os artistas atuais expor processos ou situações. Lamenta-se o aspecto “conceitual demais” de seus trabalhos (transferindo, assim, como sinal de um instinto infalível em meio à preguiça, a incompreensão das formas ao uso de um termo cujo sentido ignoram). Mas essa relativa *imaterialidade* da arte dos anos 1990 (que, aliás, é um sinal da prioridade que esses artistas atribuem ao tempo em detrimento do espaço, e não uma vontade de não produzir objetos) não é motivada por uma militância estética, nem por uma recusa maneirista à criação de objetos. Eles expõem e exploram o processo que leva aos objetos e ao sentido. O objeto é apenas um *happy end* do processo de exposição, como explica Philippe Parreno: ele não é a conclusão lógica do trabalho, e sim um acontecimento. Uma exposição de Tiravanija, por exemplo, não se furta à materialização, mas desconstrói os modos

de constituição do *objeto de arte* numa série de acontecimentos, devolvendo-lhe uma duração própria, que não é obrigatoriamente a duração convencional do quadro olhado. Não devemos ceder nesse ponto: a arte atual não tem nada a invejar no “monumento” clássico, no tocante aos efeitos de longa duração. A obra contemporânea, mais do que nunca, é essa “demonstração, para todos os homens futuros, da possibilidade de criar a significação habitando à beira do abismo”¹, nas palavras de Cornélius Castoriadis: uma resolução formal que roça a eternidade justamente *por ser pontual e temporária*.

Félix Gonzalez-Torres parece-me um exemplo dessa ambição: tendo morrido de aids, ele fundou seu trabalho numa aguda consciência da duração, da sobrevivência das mais intangíveis emoções; atento aos modos de produção, ele concentrou sua prática sobre uma teoria da troca e da partilha; militante, promoveu formas novas de engajamento artístico; homossexual, conseguiu transmutar seu modo de vida em valores éticos e estéticos.

Mais precisamente, ele levanta o problema dos processos de materialização na arte e da recepção contemporânea dessas novas formas de materialização. Para a maioria das pessoas – apesar da evolução tecnológica que ridiculariza esse tipo de preconceito –, a duração de uma informação e a capacidade de uma obra artística de enfrentar o tempo estão ligadas à solidez dos materiais escolhidos e, por-

1. Cornélius Castoriadis, *La montée de l'insignifiance*, Paris, Éd. du Seuil, 1996.

tanto, de forma implícita, à tradição. Ao enfrentar e tocar a morte enquanto indivíduo, Gonzalez-Torres corajosamente decide colocar a problemática da inscrição no centro de seu trabalho.

Ele chega inclusive a abordá-la em sua vertente mais delicada, isto é, segundo os diferentes aspectos do monumental: a comemoração dos acontecimentos, a perenidade da lembrança, a materialização do impalpável. Assim, o surgimento das guirlandas de lâmpadas elétricas está ligado a uma visão furtiva que ocorreu em Paris em 1985: “Olhei para cima e imediatamente tirei uma foto, porque era uma visão feliz”². A parte mais monumental do trabalho de Gonzalez-Torres é reservada aos retratos que ele realiza a partir das conversas com os clientes: os retratos feitos com a técnica do desenho mural (*wall-drawing*) são frisos em que se sucedem, geralmente em ordem cronológica, lembranças íntimas e acontecimentos históricos. Eles preenchem uma função essencial do monumento: a conjugação de um indivíduo e sua época no interior de uma única forma.

Mas essa *estilização* das formas sociais se manifesta com maior clareza no permanente contraste que o artista estabelece entre a importância, a complexidade, a gravidade dos acontecimentos evocados e o caráter minimalista das formas empregadas nessa evocação. Assim, por exemplo, um visitante desinformado poderia ver *Untitled* (21

2. *I looked up and immediately took a picture because it was a happy sight* (catálogo do Museu Guggenheim, 1995, p. 192).

Days of Bloodwork – steady Decline) como um conjunto de desenhos minimalistas; o fino quadriculado e a única linha oblíqua que atravessa o espaço não remetem diretamente à queda dos glóbulos brancos no sangue de um soropositivo. Uma vez efetuada a conexão entre essas duas realidades (a discricção do desenho, a doença), a força alusiva da obra assume uma terrível amplitude que nos remete de volta à nossa constante vontade de *não ver aquilo*, de negar inconscientemente a possibilidade e o avanço da doença. Nada é demonstrativo ou explícito na estratégia monumental, política, escolhida pelo artista. Segundo ele, “dois relógios lado a lado são mais ameaçadores para o poder do que a imagem de dois caras chupando o pau, porque ele não pode me usar como referência em sua luta para apagar a significação”³.

Gonzalez-Torres não manda mensagens: ele inscreve os fatos nas formas, como mensagens cifradas, garrafas ao mar. Aqui, a memória passa por um processo de abstração análogo aos processos que atingem os corpos humanos: “É uma abstração total; mas é o corpo. É tua vida”, dizia ele a seu amigo Ross, diante do resultado de um exame de sangue. Com *Untitled (Alice B. Toklas and Gertrude Stein’s grave, Paris)*, uma fotografia de 1992 que representa as flores plantadas no túmulo das duas amigas, Gonzalez-Torres corrobora um fato; ele coloca a homossexualidade feminina como uma opção inquestionável, capaz de impor respeito ao mais retrógrado senador republicano. Ali ele

3. Catálogo Museu Guggenheim, op. cit., p. 73.

reencontra, com o auxílio de uma simples natureza morta fotográfica, a essência do monumental: em outras palavras, a produção de uma emoção moral. Essa capacidade de desencadear tal emoção a despeito dos procedimentos tradicionais (uma foto emoldurada) e da moral burguesa (um casal de lésbicas) não é o aspecto menos importante dessa obra profundamente, deliberadamente *discreta*.

O critério de coexistência (as obras e os indivíduos)

Assim, a obra de Gonzalez-Torres reserva um lugar central para a negociação, para o desenvolvimento de uma coabitação. Ela também contém uma ética do observador. Nisso, ela se inscreve numa história específica: a das obras que levam o espectador a tomar consciência do contexto em que se encontra (os *happenings*, os *environnements* dos anos 1960, as instalações *in situ*).

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

Como a obra de arte é uma ocasião para uma experiência sensível baseada na troca, ela deve se submeter a critérios análogos aos que fundam nossa avaliação de qualquer realidade social construída. Hoje, o que estabelece a experiência artística é a *co-presença dos espectadores diante da obra*, quer seja efetiva ou simbólica. As primeiras perguntas a ser feitas diante de uma obra de arte são as seguintes: Esta obra me dá a possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o Outro em sua estrutura? O espaço-tempo sugerido ou descrito por esta obra, com as leis que a regem, corresponde a minhas aspirações na vida real? Ela critica o que julgo criticável? Eu poderia viver num espaço-tempo que lhe correspondesse na realidade?

Essas perguntas levam não a uma visão descabidamente antropomórfica da arte, e sim a uma visão simplesmente *humana*: ao que eu saiba, um artista destina seus trabalhos a seus contemporâneos, a menos que se considere um morto em suspensão ou que adote uma versão fascista-integralista da História (o tempo fechado em seu sentido, em sua origem). Pelo contrário, as obras de arte que me parecem hoje dignas de interesse são as que funcionam como *interstícios*, como espaços-tempos regidos por uma ordem que vai além das regras vigentes para a gestão dos públicos. O que nos chama a atenção no trabalho dessa geração de artistas é, em primeiro lugar, a preocupação *democrática* que o anima. Pois a arte não transcende as preocupações do cotidiano: ela nos põe diante da realidade através

de uma relação singular com o mundo, através de uma ficção. A quem se quer convencer que uma arte *autoritária* em relação a seus observadores pode remeter a um outro real que não seja uma sociedade intolerante, imaginária ou concreta? Inversamente, as situações de exposição que nos apresentam artistas como Gonzalez-Torres, e hoje Angela Bulloch, Carsten Höller, Gabriel Orozco ou Pierre Huyghe, são regidas pelo cuidado de "deixar a sorte" a cada um. Isso ocorre por meio das formas que não estabelecem nenhuma precedência *a priori* do produtor sobre o observador (nenhuma autoridade de direito divino), mas negociam com ele relações abertas, não resolvidas de antemão. O espectador, então, oscila entre o papel de consumidor passivo e o de testemunha, associado, cliente, convidado, co-produtor, protagonista. Atenção, pois: sabe-se que as atitudes se tornam formas; agora, deve-se levar em conta que as formas induzem modelos de socialidade.

E a socialidade das exposições não escapa a essas precauções: a proliferação dos *cabinets d'amateur* a que assistimos há algum tempo, assim como as atitudes elitistas de certos atores do meio artístico, mostram um profundo horror ao espaço público e à experimentação estética compartilhada, com a preferência a saletas reservadas para especialistas. A disponibilização das coisas não acarreta automaticamente a banalização delas: assim como, numa pilha de bombons de Gonzalez-Torres, pode existir um equilíbrio ideal entre a forma e seu desaparecimento programado, entre a beleza visual e a modéstia dos ges-

tos, entre o maravilhamento infantil diante da imagem e a complexidade de seus níveis de leitura.

A aura das obras de arte deslocou-se para seu público

A arte de hoje – penso nos artistas acima citados e também em Lincoln Tobier, Ben Kinmont, Andrea Zittel e muitos outros – leva em conta, em seu processo de trabalho, a presença da microcomunidade que irá acolhê-la. Assim, uma obra cria uma coletividade instantânea de espectadores-participantes, seja em seu modo de produção ou no momento de sua exposição.

Durante uma exposição no Magasin de Grenoble, Gonzalez-Torres havia modificado a cafeteria do museu, pintando-a de azul, dispondo buquês de violetas nas mesas e colocando à disposição dos visitantes uma documentação sobre baleias. Em sua exposição individual na galeria Jennifer Flay em 1993, *Untitled (Arena)*, ele montou um quadrilátero delimitado por lâmpadas acesas e disponibilizou aos visitantes um par de walkmans, para que pudessem dançar sob as guirlandas de luz, em silêncio, no meio da galeria. Nos dois casos, o artista leva o “observador” a participar de um dispositivo, a lhe dar vida, a completar a obra e a participar da elaboração de seu sentido. Não se trata de um artifício barato: esse tipo de obra (erroneamente chamada de “interativa”) tem sua origem na arte minimalista, cujo fundo fenomenológico especulava sobre a presença do observador como parte integrante da obra. É essa “participação” ocular que Michael Fried

denuncia sob a designação genérica de “teatralidade”: “A experiência da arte literal [o minimalismo] é a de um objeto *em situação*, a qual, praticamente por definição, inclui o observador”⁴. Se, em sua época, o minimalismo fornecia as ferramentas necessárias para uma análise crítica de nossas condições de percepção, é fácil notar que uma obra como *Untitled (Arena)* já não deriva da simples percepção ocular: o que o espectador traz é todo o seu corpo, sua história e seu comportamento, e não mais uma simples presença física abstrata. O espaço da arte minimalista era construído na distância entre o olhar e a obra; o espaço definido pelas obras de Gonzalez-Torres, com o recurso a meios formais parecidos, é elaborado na intersubjetividade, na resposta emocional, comportamental e histórica que o espectador dá à experiência proposta. O encontro com a obra gera uma duração mais do que um espaço (como no caso da arte minimalista). Tempo de manipulação, de compreensão, de tomada de decisões, que ultrapassa o ato de “completar” a obra com o olhar.

A arte moderna acompanhou, discutiu e precipitou, em larga medida, o fenômeno do desaparecimento da aura da obra artística, comentado de maneira brilhante por Walter Benjamin em 1935. A era da “reprodutibilidade mecânica ilimitada” de fato prejudicou esse efeito parareli-

4. Michael Fried, “Art & Objecthood”, in Gregory Battcock, *Minimal art: a critical anthology*, Nova York, Dutton, 1968, p. 127. Tradução e grifo do autor.

Texto original: “The experience of literalist art is of an object in a situation, one which, virtually by definition, includes the beholder”.

gioso que Benjamin definia como “a aparição única de um distante”, propriedade tradicionalmente vinculada à arte. Paralelamente a isso, no quadro de um movimento geral de emancipação, a modernidade dedicou-se a criticar o predomínio da comunidade sobre o indivíduo, a condenar sistematicamente as formas de alienação coletiva. Ora, o que temos hoje? A sacralidade retorna por toda parte; há uma aspiração difusa ao retorno da aura tradicional; não há palavras suficientes para criticar o individualismo contemporâneo. Uma fase do projeto moderno encerrou-se. Hoje, depois de dois séculos de luta pela singularidade e contra as pulsões coletivas, é necessária uma nova síntese capaz de nos preservar do fantasma regressivo, que atua um pouco por toda parte. Retomar a idéia de pluralidade, para a cultura contemporânea nascida da modernidade, significa inventar modos de estar-juntos, formas de interações que ultrapassem a fatalidade das famílias, dos guetos do technoconvívio e das instituições coletivas que nos são oferecidas. Não podemos dar prosseguimento à modernidade a não ser superando as lutas que ela nos legou: em nossas sociedades pós-industriais, o mais urgente não é mais a emancipação dos indivíduos, e sim a da comunicação inter-humana, a emancipação da dimensão relacional da existência.

Existe uma certa desconfiança diante dos instrumentos de mediação, dos objetos transicionais em geral. E por extensão, portanto, uma certa desconfiança diante da obra de arte considerada como meio pelo qual um indivíduo ex-

prime sua visão de mundo a um público. As relações entre os artistas e suas produções, assim, rumam para a zona do *feedback*: há alguns anos vêm se multiplicando os projetos artísticos conviviais, festivos, coletivos ou participativos, que exploram múltiplas potencialidades da relação com o outro. O público vê-se cada vez mais levado em conta. Como se agora essa “aparição única de um distante”, que é a aura artística, fosse abastecida por esse público: como se a microcomunidade que se reúne na frente da imagem se tornasse a própria fonte da aura, o “distante” aparecendo pontualmente para aureolar a obra, a qual lhe delega seus poderes. A aura da arte não se encontra mais no mundo representado pela obra, sequer na forma, mas está diante dela mesma, na forma coletiva temporal que produz ao ser exposta.

É nesse sentido que podemos falar num efeito comunitário na arte contemporânea: não se trata daqueles corporativismos que tantas vezes servem para disfarçar os mais consumados conservadorismos (hoje em dia, o feminismo, o anti-racismo e o ecologismo freqüentemente funcionam como *lobbies* que fazem o jogo do poder, ao permitir que ele nunca seja estruturalmente questionado). Assim, a arte contemporânea opera um deslocamento radical em relação à arte moderna, no sentido de que não nega a aura da obra de arte, mas desloca sua origem e seu efeito. Já era este o sentido da obra-prima *Towards an audience vocabulary* (1977), do grupo General Idea, que saltava a etapa do objeto de arte para falar diretamente ao público e lhe

propor modos de comportamento. Aqui a aura se reconstitui por associações livres. No entanto, é preciso não mistificar a idéia de público: a noção de uma “massa” unitária tem mais a ver com uma estética fascista do que com essas experiências momentâneas, em que cada qual deve conservar sua identidade⁵. São entrelaçamentos determinados de antemão e limitados a um contrato, e não uma cola social que se endureceria ao redor de totens identitários. A aura da arte contemporânea é uma associação livre.

A beleza como solução?

Entre as tentações reacionárias que hoje agitam o campo cultural, encontra-se em primeiro lugar um projeto de reabilitação do conceito de Beleza. Esse conceito pode se ocultar sob vários nomes. Atribuímos a Dave Hickey, o crítico de arte que hoje se arvora em paladino desse retorno à norma, o mérito de chamar as coisas pelos nomes. Em seu ensaio “Invisible dragon. Four essays on beauty” [Dragão invisível. Quatro ensaios sobre a beleza]⁶, Hickey mantém-se bastante vago sobre o conteúdo desse conceito. A definição mais precisa é a seguinte: “o arranjo que causa prazer visual no espectador; todas as teorias da imagem que não se radicam no prazer do espectador fazem desconfiar de sua eficácia e se condenam à insignificância”.

5. Sobre este tema, cf. os trabalhos de Michel Maffesoli, em esp. *La contemplation du monde* (Paris, Grasset, 1993) [Ed. bras.: *A contemplação do mundo*, trad.: Francisco Franke Settineri, Porto Alegre, Artes & Ofícios, 1995].

6. Dave Hickey, *The invisible dragon. Four essays on beauty*, Los Angeles, Art Issues Press, 1995, p. 11.

Aqui podemos indicar duas noções fundamentais: eficácia e prazer.

Se eu tirar as conclusões necessárias dessa proposição, uma obra de arte, se não for eficaz e não se mostrar útil (isto é, proporcionar uma certa quantidade de prazer) aos espectadores, será insignificante. Por mais que eu me esforce em evitar comparações desagradáveis, sou obrigado a constatar que esse tipo de estética constitui um exemplo de moral reagan-thatcheriana aplicada à arte. Hickey não questiona em lugar algum a natureza desse “arranjo” que proporciona prazer: será que ele considera naturais as noções de simetria, harmonia, sobriedade, equilíbrio, ou seja, os pilares do tradicionalismo estético, que fundam tanto as obras-primas do Renascimento quanto a arte nazista?

Hickey, porém, apresenta alguns elementos: entendemos melhor a que ele se refere quando afirma que “a beleza vende”. A arte, acrescenta ele, não se confunde com a idolatria nem com a publicidade, mas “os objetos de culto [*idolatry*] e a publicidade certamente são arte, e as maiores obras de arte sempre têm inevitavelmente um pouco das duas coisas”⁷. Como não gosto de nenhuma das duas, deixo ao autor a responsabilidade por seus escritos.

Voltando à questão da beleza na arte, as posições “institucionalistas” de Arthur Danto (para quem existe Arte quando a instituição “reconhece” uma obra) parecem-me, em comparação àquele surto de irracionalismo fetichista,

7. Dave Hickey, op. cit., p. 17.

mais adequadas ao que julgo ser a faculdade de pensar. A “natureza” real do arranjo que Hickey chama de *Beleza* é extremamente relativa, visto que as regras que regem o gosto são elaboradas, geração após geração, pela negociação, pelo diálogo, pelo atrito cultural, pela troca de pontos de vista. A descoberta da arte africana, por exemplo, modificou profundamente nossos cânones estéticos, por meio de várias mediações e discussões. Lembremos que, no final do século XIX, El Greco só prestava para os antiquários e que, entre a Antiguidade grega e Donatello, não existiu “verdadeira” escultura. Mas o “critério institucional” caro a Danto também me parece um pouco restritivo: nessa luta incessante para definir o domínio da arte, creio que há muitos outros atores, desde as práticas “selvagens” dos artistas até as ideologias reinantes.

Mas em Felix Gonzalez-Torres há uma aspiração ao que Hickey chama de beleza: uma busca permanente da simplicidade, da harmonia formal. Digamos: uma imensa *delicadeza*, virtude ao mesmo tempo visual e moral. Jamais se encontra exagero ou insistência num efeito: sua obra não agride os olhos nem os sentimentos. Tudo está implícito, discreto e fluido, ao contrário de qualquer concepção cosmética e forçada do “impacto visual”. Ele lida constantemente com clichês, mas estes recuperam vida em suas mãos: a vista de um céu nublado ou a foto de uma praia de areia impressa em papel acetinado, tudo causa *impresão*, embora o observador possa se irritar com tanto *kitsch*.

Gonzalez-Torres debruça-se sobre emoções inconscientes: assim, sou tomado por um maravilhamento infantil diante do colorido brilhante e reluzente das pilhas de bombons. A austeridade dos *stacks* é contrabalançada por sua fragilidade, sua precariedade.

Pode-se objetar que o artista está lidando com emoções fáceis, que, desde Boltanski, não existe nada mais trivial do que essas estéticas que logo se transformam em chantagem emocional. Mas o que importa é o que se faz com esse tipo de emoções: que direção lhes dá o artista, como e com que intenção ele as organiza entre si.

RELAÇÕES-TELA

A arte de hoje e seus modelos tecnológicos

A teoria modernista da arte postulava que a arte e os meios técnicos eram coetâneos. Segundo essa tese, existiriam laços indissolúveis entre a ordem social e a ordem estética. Hoje podemos ser mais comedidos e circunspectos sobre a natureza desses laços: constatando, por exemplo, que a tecnologia e as práticas artísticas nem sempre andam juntas e que essa defasagem não causa incômodo a nenhuma das duas. De um lado o mundo se “ampliou” sob nossas vistas: seria um incrível etnocentrismo ignorar que o avanço tecnológico está longe de ser universal, e que o hemisfério sul do planeta, “em desenvolvimento”, não pertence à mesma realidade tecnológica do Vale do Silício – embora ambos façam parte de um universo cada vez mais estreito. Por outro lado, nosso otimismo em relação ao poder emancipador da tecnologia em larga medida dissolveu-se: agora sabemos que a informática, a tecnologia da imagem ou a

energia atômica, além de trazer melhorias à vida cotidiana, representam ameaças e instrumentos de sujeição. Assim, as relações entre arte e técnica são bem mais complexas do que nos anos 1960. Lembremos que a fotografia, em sua época, não transformou as relações do artista com seu *material*: somente as condições ideológicas da prática pictórica foram afetadas, como constatamos com o impressionismo. Será possível traçar um paralelo entre o surgimento da fotografia e a atual proliferação de telas nas exposições contemporâneas? Pois nossa época realmente é a época da *tela*.

Aliás, é curioso que a mesma palavra se aplique a uma superfície que detém a luz (no cinema) e a uma interface sobre a qual se inscrevem informações. Essa convergência de significados prova que transformações epistemológicas (de novas estruturas da percepção), resultantes do surgimento de tecnologias tão diferentes como o cinema, a informática e o vídeo, reúnem-se em torno de uma forma (a tela, o terminal) que sintetiza suas propriedades e potencialidades. Se não refletirmos sobre essa concordância no interior de nosso instrumental mental para chegar a novas maneiras de ver, estaremos condenados a uma análise mecanicista da história da arte recente.

A arte e os equipamentos

A lei de deslocalização

Os historiadores da arte estão entre dois escolhos. De um lado está o idealismo, que consiste em conceber a arte

como domínio autônomo, regido exclusivamente por suas próprias leis. Em outros termos, segundo a expressão de Althusser, a arte é como um trem do qual já se conhecem de antemão a origem, o destino e as etapas. Do outro lado, inversamente, estaria uma concepção mecanicista da história, que deduz sistematicamente de cada inovação tecnológica um certo número de modificações nos modos de pensar. É fácil ver que a relação entre arte e técnica é muito menos sistemática. O surgimento de uma invenção importante, a fotografia, por exemplo, evidentemente modifica a relação dos artistas com o mundo e (com) o conjunto dos modos de representação. Algumas coisas se mostram inúteis, ao passo que outras finalmente se tornam possíveis: no caso da fotografia, é a função da representação realista que se revela cada vez mais ultrapassada, enquanto novos ângulos de visão passam a ser legitimados (os enquadramentos de Degas) e o modo de funcionamento da máquina fotográfica – a restituição do real pelo impacto luminoso – funda a prática pictórica dos impressionistas. Num segundo momento, a pintura moderna irá concentrar sua problemática naquilo que é irredutível ao registro mecânico (a matéria, o gesto, o que dará lugar à arte abstrata). Depois, num terceiro momento, os artistas anexarão a fotografia como técnica de produção de imagens. Essas três atitudes sucessivas, no que tange à fotografia, hoje podem aparecer simultaneamente ou alternadas, graças à aceleração dos contatos. Cada inovação técnica após a Segunda Guerra Mundial gerou entre os artistas reações

extremamente diversas, que variam da adoção dos modos de produção dominantes (a mec-art dos anos 1960) à manutenção a todo custo da tradição pictórica (o formalismo “purista” defendido por Clement Greenberg). No entanto, as reflexões mais fecundas foram feitas por artistas que, sem abdicar de sua consciência crítica, trabalharam a partir das possibilidades oferecidas pelos novos instrumentos, mas sem representá-los *como técnicas*. Assim, Degas e Monet produzem um *pensamento do fotográfico* que ultrapassa em muito as concepções da época. Longe de nós a idéia de afirmar qualquer superioridade da pintura em relação às outras *mídias*: pode-se, pelo contrário, afirmar que a arte permite tomar consciência dos modos de produção e das relações humanas produzidas pelas técnicas da época, e que, ao deslocá-las, a arte as torna mais visíveis, permitindo que enxerguemos suas conseqüências na vida cotidiana. A tecnologia só tem interesse para o artista na medida em que ele confere uma perspectiva a seus efeitos, sem aceitá-la como instrumento ideológico.

É isso que podemos chamar de *lei de deslocalização*: a arte exerce seu dever crítico diante da técnica somente quando desloca seus conteúdos; assim, os principais efeitos da revolução da informática hoje são visíveis em artistas que não usam computador. Pelo contrário, os que produzem imagens ditas “infográficas”, com manipulação de fractais ou imagens digitais, geralmente caem na armadilha da ilustração: seus trabalhos, na melhor das hipóteses, não passam de sintomas ou engenhocas, ou, pior

ainda, são a mera representação de uma alienação simbólica diante do meio informático e de sua própria alienação perante modos de produção impostos. Assim, a função de *representação* se exerce nos comportamentos: hoje não é mais o caso de descrever externamente as condições de produção, e sim de incluir a gestualidade, de decodificar as relações sociais criadas por tais condições. Quando põe quinhentos tecelões trabalhando em Peshawar, no Paquistão, Alighiero Boetti está re-presentando o processo de trabalho das empresas multinacionais, e é muito mais eficaz do que seria caso se contentasse em figurá-las ou em descrever seu funcionamento. Dessa maneira, a relação arte/técnica mostra-se especialmente favorável a esse *realismo operatório* que estrutura muitas práticas contemporâneas, e que pode ser definido como a oscilação da obra de arte entre sua função tradicional de objeto a ser contemplado e sua inserção mais ou menos virtual no campo socioeconômico¹. Esse tipo de prática revela, quando menos, o paradoxo fundamental que liga a arte e a tecnologia: se a técnica é, por definição, aperfeiçoável, a obra de arte não o é. Toda a dificuldade encontrada pelos artistas que querem expor o estado da técnica – desculpando-me pela expressão banal – consiste em fabricar o duradouro a partir das condições gerais de produção da existência, mutáveis por essência. Esse é o desafio da modernidade: “extrair o

1. Nicolas Bourriaud: “Qu’est-ce que le réalisme opératif?” in *Il faut construire l’Hacienda* (CCC Tours, janeiro 1992, catálogo); “Produire des rapports au monde” in *Aperto* (Bienal de Veneza, 1993, catálogo).

eterno do transitório”, sem dúvida, mas também e sobretudo inventar um *comportamento de trabalho* justo e coerente com os modos de produção de sua época.

*A tecnologia como modelo ideológico
(do traço ao programa)*

A tecnologia, enquanto produtora de equipamentos, exprime o estado das relações de produção: a fotografia correspondia a uma determinada fase de desenvolvimento da economia ocidental (caracterizada pela expansão colonial e pela racionalização do processo de trabalho), fase esta que, de certa maneira, requeria sua invenção. O controle da população (surgimento das carteiras de identidade, das fichas antropométricas), a gestão das riquezas de ultramar (a etnofotografia), a necessidade de controlar a distância o instrumental industrial e de documentar os locais a serem explorados conferiram à máquina fotográfica um papel indispensável no processo de industrialização. A função da arte, perante tal fenômeno, consiste em apropriar-se dos hábitos perceptivos e comportamentais criados pelo complexo tecnointustrial e transformá-los em *possibilidades de vida*, na expressão de Nietzsche. Em outros termos, consiste em subverter a autoridade da técnica e torná-la capaz de criar maneiras de pensar, ver e viver. A tecnologia que domina a cultura de nossa época é, sem dúvida, a informática, que pode ser dividida em dois aspectos: de um lado, o computador em si e as mo-

dificações que ele acarreta em nosso modo de apreender e tratar a informação. De outro lado, o rápido avanço das tecnologias de convívio, do celular à internet, passando pelas telas táteis e videogames interativos. O primeiro aspecto, que afeta a relação do Homem com as imagens que produz, contribui imensamente para a transformação das mentalidades: de fato, com a infografia, agora é possível produzir imagens resultantes do cálculo, e não mais do gesto humano. Todas as imagens que conhecemos resultam de uma ação física, da mão que traça sinais até o manuseio de uma câmera: já as digitais, para existir, não têm nenhuma necessidade de uma relação analógica com seu tema. Pois “a foto é o registro trabalhado *de* um impacto físico”, ao passo que “a imagem digital resulta não do movimento de um corpo, e sim de um cálculo”². A imagem visível não é mais o traço de quem quer que seja, e sim um encadeamento de números; sua forma não é mais o *terminal* de uma presença humana: as imagens “agora funcionam sozinhas” (Serge Daney), a exemplo dos *Gremlins* de Joe Dante que se reproduzem por pura contaminação visual. A imagem contemporânea caracteriza-se justamente por seu poder gerador: não é mais traço (retroativo), mas programa (ativo). Aliás, é sobretudo esta propriedade da imagem digital que dá forma à arte contemporânea: já para grande parte da vanguarda dos anos 1960, a obra era menos uma realidade autônoma do que um programa a

2. Pierre Lévy, *La Machine univers. Création, cognition et culture informatique*, Paris, Points Seuil, 1987, p. 50.

ser executado, um modelo a ser reproduzido (por exemplo, os jogos inventados por Brecht e Filliou), um convite à criação de si mesmo (Beuys) ou à ação (Franz Erhard Walter). Na arte dos anos 1990, quando as tecnologias interativas se desenvolvem a uma velocidade exponencial, os artistas exploram os arcanos da socialidade e da interação. O horizonte teórico e prático da arte dessa década funda-se, em grande parte, na esfera das relações inter-humanas. Assim, as exposições de Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Carsten Höller, Henry Bond, Douglas Gordon ou Pierre Huyghe constroem modelos de socialidades capazes de produzir relações humanas, tal como uma arquitetura “produz” literalmente os itinerários de seus ocupantes. Mas não são trabalhos sobre a “escultura social”, no sentido de Beuys: se esses artistas certamente dão continuidade à idéia de *vanguarda*, descartada junto com a água do banho (insistamos nesse ponto, mesmo que o termo esteja demasiado carregado de conotações), eles não têm a ingenuidade ou o cinismo de “fazer de conta” que a utopia radical e universalista ainda está na ordem do dia. Poderíamos falar em microutopias, em interstícios abertos no corpo social.

Esses interstícios funcionam como *programas* relacionais: ordens de mundo nas quais as relações de trabalho e lazer se invertem (exposição *Made on the 1st of May* de Parreno, Colônia, maio de 1995), em que as pessoas podem entrar em contato entre si (Douglas Gordon), reaprendem o convívio e a partilha (as cantinas nômades de Tiravani-

ja), em que as relações profissionais são objeto de comemoração festiva (*Hôtel occidental*, vídeo de Henry Bond, 1993) e nas quais as pessoas estão em contato constante com a imagem de seu trabalho (Huyghe). A obra, portanto, propõe um modelo funcional, não uma maquete: isto é, aqui não cabe a noção de *dimensão*, exatamente como na imagem digital, cujas proporções podem variar conforme o tamanho da tela. Esta – ao contrário do quadro – não encerra as obras num formato preestabelecido, mas materializa virtualidades em *x* dimensões. Os projetos dos artistas atuais possuem a mesma ambivalência das técnicas em que indiretamente se inspiram: embora escritos *no e com o real* como as obras fílmicas, eles não pretendem ser a realidade. Por outro lado, eles formam programas – a exemplo das imagens digitais – sem garantir, contudo, a mesma aplicabilidade, tampouco a eventual transcodificação para outros formatos afora o próprio formato para o qual foram concebidos. Em outras palavras, *a influência da tecnologia sobre a arte que lhe é contemporânea exerce-se nos limites que ela circunscreve entre o real e o imaginário.*

O computador e a câmera de vídeo delimitam possibilidades de produção, as quais dependem das condições gerais da produção social, das relações concretas existentes entre os Homens: a partir daí, os artistas inventam modos de vida ou tornam consciente um determinado momento *M* da linha de montagem dos comportamentos sociais, permitindo-nos imaginar um outro estado de nossa civilização.

A câmera e a exposição

A exposição-cenário

Como vemos, a arte atual é profundamente afetada pelas maneiras de ver e pensar possibilitadas, por um lado, pela informática e, por outro, pela câmera de vídeo. Para captarmos melhor o conteúdo das relações entre esse binômio filme/programa e a arte contemporânea, voltemos à evolução do estatuto da exposição de arte em relação aos objetos expostos. Nossa hipótese é de que *a exposição se tornou a unidade de base* a partir da qual é possível pensar as relações entre a arte e a ideologia gerada pelas técnicas em detrimento da obra individual. Foi o modelo cinematográfico, não como tema, mas como esquema de ação, que permitiu a evolução da forma-exposição nos anos 1960: a prática de Marcel Broodthaers, por exemplo, mostra essa passagem da exposição-vitrine (que agrupava objetos que podiam ser apreciados em separado) para a exposição-cenário (a apresentação unitária dos objetos). Em 1975, Broodthaers apresentou sua sala verde, última versão do Jardim de inverno mostrado no ano anterior, como “o esboço da idéia de CENÁRIO que pode se caracterizar pela idéia do objeto restituído a uma função real, isto é, aqui o objeto não é considerado em si como obra de arte (ver também sala rosa e sala azul)”³. Essa “restituição” do objeto artístico ao domínio funcional – inversão que permitiu a Brood-

3. Marcel Broodthaers, in *L'Angelus de Daumier* (1975, catálogo).

thaers se opor à “tautologia da reificação” que, para ele, era a obra de arte – antecipa genialmente as práticas artísticas dos anos 1990 e a ambigüidade da obra de arte entre o valor de exposição e o valor de uso, ambigüidade esta que aparece em quase todos os artistas dessa geração (de Fabrice Hybert a Mark Dion, de Felix Gonzalez-Torres a Jason Rhoades). A exposição *Ozone* (concebida em 1988 por Dominique Gonzalez-Foerster, Bernard Joisten, Pierre Joseph e Philippe Parreno, e realizada em 1989 na APAC de Nevers e no FRAC corso), que abriu perspectivas de trabalho cruciais para nossa época, apresentava-se como um “espaço fotogênico”, isto é, segundo um modelo cinematográfico, uma câmera escura virtual onde os espectadores circulam como uma câmera, convidados a fazer seu próprio enquadramento visual, a recortar ângulos de visão e segmentos de sentido. Para além do “cenário” de Broodthaers, que escaparia à fatalidade da reificação devido à funcionalidade de seus componentes, *Ozone* trazia a possibilidade de uma manipulação permanente de seus elementos e sua adaptação à existência de um eventual comprador. Concebida como um “programa” gerador de formas e situações (além de um “Saco” que permitia ao colecionador arrumar sua própria bagagem, havia acessórios de convívio, como cadeiras e documentos para consulta à disposição do visitante), *Ozone* funcionava como um “campo iconográfico”, um “conjunto de camadas de informações” (o que a aproxima do modelo broodthaersiano), sempre insistindo em valores de convívio e produtividade que descortinavam novos

horizontes para a crítica social do artista belga, entre eles o de uma arte baseada na interatividade e na produção de relações com o Outro. Essa definição da exposição como “espaço fotogênico” foi aprofundada posteriormente com *How we gonna behave* (Joisten, Joseph & Parreno, na galeria Max Hetzler, Colônia, 1991), na qual havia máquinas fotográficas na entrada da galeria para que o visitante pudesse criar seu próprio catálogo visual.

Em 1990, tentei definir essas práticas falando de uma “arte de diretores”, que convertia o local de exposição (jogando com o sentido fotográfico do termo) num filme sem câmera, num “curta-metragem imóvel”: “A obra não se [apresenta] como totalidade espacial a ser percorrida pelo olhar, mas como uma duração a ser atravessada, seqüência por seqüência, como um curta-metragem imóvel em que o próprio espectador deve se locomover”⁴. Portanto, o destino do cinema (ou da informática) enquanto técnica utilizável nas outras artes não guarda nenhuma relação com a forma do filme, ao contrário do que diz a legião dos oportunistas que transpõem para a película (ou para o computador) modos de pensamento saídos do século XIX. Assim, há muito mais cinema numa exposição de Allen Ruppersberg ou de Carsten Höller do que em muitos “filmes de artistas” forçosamente vagos, e muito mais reflexão informográfica nos rizomas do Cercle Ramo Nash ou nas ações de Douglas Gordon do que nos amontoados de imagens digitais em que se debate o artesanato tido como o mais retró-

4. Nicolas Bourriaud, “Un art de réalisateurs”, *Art Press*, n° 147, maio 1990. A exposição *Courts-métrages immobiles* se deu na Bienal de Veneza 1990.

grado do momento. Como o filme realmente confere forma à arte? Com seu tratamento da duração, com as “imagens-movimentos” (Deleuze) que ele gera: assim, como escreveu Philippe Parreno, a arte forma “um espaço em que os objetos, as imagens e as exposições são instantes, cenários que podem ser rerepresentados”⁵.

Os figurantes

Se a exposição se torna um palco, quem vem encenar? Como os atores e figurantes o ocupam? Em meio a que tipo de cenário? Um dia seria interessante escrever a história da arte por meio das populações que a atravessam e das estruturas simbólicas/práticas que permitem acolhê-las. Qual *energia* humana, regulada segundo quais modalidades, *entra* nas formas artísticas? Como o vídeo, último avatar do registro visual, modifica essa entrada de energia? A forma clássica da presença na tela é a *convocação*, o engajamento de um ou vários atores levados a ocupar um cenário: assim, os habitantes da *factory* warholiana foram convocados a se postar diante da câmera. Um filme geralmente se baseia em atores, esses proletários que alugam sua imagem enquanto força de trabalho. “A filmagem em estúdio”, escreve Walter Benjamin, “tem essa característica de substituir o público pela máquina”⁶, e permite que a

5. Philippe Parreno, “Une exposition serait-elle une exposition sans caméra?”, *Libération*, 27 de maio de 1995.

6. Walter Benjamin, *Essais II*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, p. 105.

linha de montagem das imagens subutilize o corpo do intérprete. Com o vídeo, a diferença entre o ator e o passante tende a diminuir. Sua evolução quanto à câmera de cinema tem a mesma importância da invenção do tubo de tinta para a geração impressionista: instrumento leve e manejável, ele permite a tomada *ao ar livre*, além de uma desenvoltura diante do material filmado antes impossível com os pesados equipamentos cinematográficos. Assim, a forma dominante do povoamento videográfico é a *sondagem*, mergulho aleatório na multidão que caracteriza a era televisiva: a câmera faz perguntas, registra passagens, fica na altura das pessoas. O humanoíde comum habita a vídeo-arte: Henry Bond escolhe momentos de socialidade, Pierre Huyghe monta elencos, Miltos Manetas organiza uma discussão numa mesa de café. A câmera de vídeo torna-se um instrumento de interpelação das pessoas: Gillian Wearing pede aos transeuntes que assobiem numa garrafa de Coca-Cola, depois monta as seqüências para produzir um som contínuo, alegoria da sondagem e pesquisa de opinião. Além disso, a câmera de vídeo desempenha o mesmo papel heurístico do esboço no século XIX: ela acompanha os artistas, como Sean Landers, que filma do carro; Angela Bulloch, que documenta sua viagem de Londres a Gênova, onde vai fazer uma exposição; ou Tiravanija, que filma um trajeto imaginário entre Guadalajara e Madri. E é também informação sobre o processo de trabalho, como no caso de Cheryl Donegan, que filma a si mesma enquanto produz suas pinturas. Mas a praticidade no manuseio da câme-

ra de vídeo também leva a convertê-la num substituto reificado da presença: assim, a instalação do grupo italiano Premiata Ditta, que coloca numa mesa de conversa uma televisão com a imagem de um homem comendo, indiferente ao que se passa ao seu redor, evoca aquelas imagens de vídeo de sucesso que mostram uma lareira, um aquário ou um globo espelhado. As uvas de Zêuxis continuam verdes para os passarinhos pós-modernos.

A arte depois do vídeo

Rewind/play/fast forward

A praticidade da imagem em vídeo penetra no domínio da manipulação das imagens e formas artísticas: as operações básicas num aparelho de vídeo (voltar, dar pausa numa imagem etc.) agora fazem parte da bateria de decisões estéticas de todo artista. Tal é o caso, por exemplo, do zapping: como os filmes, as exposições se tornam, segundo Serge Daney, "pequenas grades de programas díspares e zappáveis", nas quais o visitante pode compor seu próprio percurso. Mas a mudança incontestavelmente mais profunda consiste nas novas abordagens do tempo, criadas pela presença do vídeo doméstico: a obra de arte, como vimos, não se apresenta mais como o traço de uma ação passada, e sim como o anúncio de um acontecimento futuro ("efeito-anúncio") ou a proposta de uma ação virtual⁷. Em

7. Nicolas Bourriaud, "The trailer effect" (efeito-anúncio), in *Flash Art*, 1989.

todos os casos, ela se apresenta como uma *duração material* que cada ocorrência expositiva se encarrega de reatualizar ou reviver: a imagem se torna uma imagem fixa, um momento congelado que, no entanto, não apaga o fluxo de gestos e formas do qual provém. Essa última categoria é, de longe, a mais numerosa: para citar apenas artistas recentes, os *Personnages vivants à réactiver* de Pierre Joseph, a *Arbre d'anniversaire* de Philippe Parreno, os quadros vivos de Vanessa Beecroft e as *Peintures homéopathiques* de Fabrice Hybert se apresentam como durações unitárias e específicas possíveis de *serem reencenadas*. Nelas, é possível incrustar outros elementos ou imprimir um ritmo diferente (*fast forward*), como os vídeos em que tantas vezes resultam. Pois hoje parece normal que uma peça, uma ação ou uma performance resulte numa comunicação em fita de vídeo: a fita constitui o *concentrado* da obra, que pode ser diluído em diferentes contextos de exposição. O vídeo, como se constata também no domínio judiciário (com o caso Rodney King, filmado por um "amador" que estava para ser espancado pela polícia de Los Angeles, ou com as polémicas resultantes do caso Khaled Kelkal), *funciona como uma prova*. Na arte, ele significa e comprova a realidade, a concretude de uma prática às vezes difusa e fragmentada demais para ser apreendida diretamente (penso em Beecroft, Peter Land, Carsten Höller, Lothar Hempel). Mas essa utilização artística da imagem em vídeo não cai do céu: a estética da arte conceitual já era uma estética *constatadora*, fatural, da ordem da prova, e as práticas recentes

apenas continuam a apontar o "mundo inteiramente administrado" (Adorno) em que vivemos, com o modo literal e desenvolvido que é o vídeo em vez do modo analítico e destrutivo da arte conceitual.

Rumo à democratização dos pontos de vista?

O equipamento de vídeo participa da democratização do processo de produção de imagens (dando continuidade lógica à fotografia); todavia, ele também marca nossa vida cotidiana com a generalização da televigilância, contraponto da segurança pública às sessões de vídeo familiares. Mas o vídeo não tem nada a ver com a vigilância? Não fazem ambos parte de um mundo acuado pelas objetivas, colado nos procedimentos com os quais observa a si mesmo, reciclando sempre as formas que produz e redistribuindo-as sob formas diferentes? Pois a arte depois do vídeo torna as formas nômades e fluidas, permite a reconstrução analógica dos objetos estéticos do passado, a "recarga" de formas historicizadas. Nisso, ela justifica a profecia de Serge Daney sobre o cinema: "só será guardado o que puder ser refeito"⁸... Assim Mike Kelley e Paul McCarthy "reencenaram" performances de Vito Acconci usando manequins em cenários de folhetim (*Fresh Acconci*, 1995); assim Pierre Huyghe filmou um remake, cena a cena, da *Janela indiscreta* de Alfred Hitchcock num HLM parisiense. Se o vídeo,

8. Serge Daney, "Journal de l'an passé", in *Traffic* (n. 1, inverno, 1991, catálogo).

contudo, permite que (praticamente) qualquer um faça um filme, ele também facilita a tomada de nossa imagem por (praticamente) qualquer um: nossos percursos pela cidade estão sob vigilância, nossas próprias produções culturais estão submetidas a uma releitura/reciclagem que comprova a ubiqüidade dos instrumentos óticos e seu atual domínio sobre qualquer outro instrumento de produção. O programa *Security by Julia*, iniciativa de vídeo-vigilância artística “dirigida” por Julia Sher, explora a dimensão policial e de segurança pública da câmara de vídeo. Ao lidar com a iconografia da segurança (grades, áreas de estacionamento, telas de controle), Julia Sher converte a exposição num espaço a que a pessoa vai para ser vista e para conferir sua visibilidade. Numa exposição coletiva, o dinamarquês Jens Haaning instalou um mecanismo de fechamento automático que encerrava o visitante numa sala vazia, exceto pela presença de um vídeo-espião: capturado como um inseto, o observador transforma-se em tema do olhar do artista, representado pela câmara. Para além dos evidentes problemas éticos suscitados por esse tipo de intervenção (as relações entre o artista e o público tornam-se rapidamente sadomasoquistas), somos obrigados a constatar que, após *Present continuous past(s)* – a extraordinária instalação de Dan Graham (1974) que difundia a imagem de todos os que entravam, mas após um pequeno intervalo de tempo –, o visitante filmado passou de “personagem” teatral numa ideologia da representação para pedestre submetido a uma ideologia repressora da circulação urbana. O tema

do vídeo contemporâneo raramente é livre: ele colabora para o grande recenseamento visual, individual, sexual e étnico a que se dedicam atualmente todas as instâncias de poder de nossa sociedade.

A maneira como os artistas tratarão esse problema definirá o futuro da arte enquanto instrumento de emancipação, enquanto ferramenta política para a liberação das subjetividades. Nenhuma técnica é tema para a arte: ao situar a tecnologia em seu contexto produtivo, ao analisar suas relações com a superestrutura e o conjunto de comportamentos obrigatórios que fundamentam seu uso, torna-se possível produzir modelos de relação com o mundo que seguem no sentido da modernidade. Do contrário, a arte se tornará um elemento de decoração *high-tech* numa sociedade cada vez mais inquietante.

PARA UMA POLÍTICA DAS FORMAS

Coabitações

Notas sobre algumas extensões possíveis de uma estética relacional

Sistemas visuais

Antes tínhamos de levantar os olhos para o ícone que materializava a presença divina sob a forma de uma imagem.

No Renascimento, a invenção da perspectiva monocular central transformou o observador abstrato em indivíduo concreto; o lugar que lhe atribuía o dispositivo pictórico também o isolava dos outros. Evidentemente, cada um pode olhar os afrescos de Piero ou de Uccello a partir de vários pontos de vista. No entanto, a perspectiva atribui um lugar simbólico ao olhar e confere ao observador seu lugar numa socialidade simbólica.

A arte moderna modificou essa relação, ao permitir múltiplos olhares simultâneos no quadro – mas não seria o caso de falarmos em importação, visto que esse modo de leitura existia, sob formas diferentes, na África e no Oriente?

Rothko e Pollock inscreveram em suas obras a necessidade de um “envelope” visual, cabendo ao quadro englobar, ou melhor, submergir o espectador num ambiente cromático. Já foi bastante apontada a semelhança entre o efeito “envolvente” do expressionismo abstrato e o efeito buscado pelos pintores de ícones: nos dois casos, o que se tem é uma humanidade abstrata, jogada no espaço pictórico. A propósito desse espaço que envolve o espectador num meio ou ambiente construído, Éric Troncy fala num efeito *all around*, em oposição ao *all over*, que se aplica somente às superfícies planas.

A imagem é um momento

Uma representação é apenas um momento M do real; toda imagem é um momento, assim como qualquer ponto no espaço é a lembrança de um tempo *x*, bem como o reflexo de um espaço *y*. Essa temporalidade é parada? Ou, pelo contrário, produz potencialidades? O que é uma imagem que não contém nenhum futuro, nenhuma “possibilidade de vida”, senão uma imagem morta?

O que mostram os artistas

A realidade é aquilo que eu posso comentar com outrem. Ela se define apenas como um produto de nego-

ciação. Sair da realidade é “louco”: fulano vê um coelho alaranjado em meu ombro, eu não vejo; aí a conversa se fragiliza e se retrai. Para encontrar um espaço de negociação, devo *fazer de conta* que vejo esse coelho alaranjado em meu ombro; a imaginação aparece como uma prótese que se fixa no real para criar mais intercâmbio entre os interlocutores. A arte tem por finalidade reduzir a parte mecânica em nós: ela almeja destruir todo acordo apriorístico sobre o percebido.

Da mesma maneira, o sentido é o produto de uma interação entre o artista e o espectador, e não um fato autoritário. Ora, na arte atual, eu, enquanto espectador, devo trabalhar para produzir sentido a partir de objetos cada vez mais leves, mais voláteis e intangíveis. Antes, o decoro do quadro fornecia formato e moldura; hoje muitas vezes temos de nos contentar com fragmentos. Não sentir nada é não ter trabalhado o suficiente.

Os limites da subjetividade individual

O que há de apaixonante em Guattari é sua vontade de produzir máquinas de subjetivação, de singularizar todas as situações para lutar contra “a usinagem mass-mediática”, aparato de nivelamento a que estamos submetidos.

A ideologia dominante quer que o artista seja sozinho, sonha com o artista solitário e indômito: “só se escreve sozinho”, “é preciso se afastar do mundo”, blablablá... Essas imagens de Épinal confundem duas idéias distintas: a recusa das regras comunitárias vigentes e a recusa do co-

letivo. Se for o caso de rejeitar qualquer comunitarismo imposto, é precisamente para substituí-lo por redes relacionais inventadas.

Segundo Cooper, a loucura não está “na” pessoa, e sim no sistema de relações do qual ela participa. Não se fica “louco” sozinho, porque nunca se pensa sozinho, exceto para postular que o mundo possui um centro (Bataille). Ninguém escreve, pinta ou cria sozinho. Mas é preciso fazer de conta.

A engenharia da intersubjetividade

Os anos 1990 viram o surgimento das inteligências coletivas e do modo “rede” no manejo das produções artísticas: a popularização da rede da internet, as práticas coletivistas vigentes no meio da música tecno e, de modo mais geral, a crescente industrialização do lazer cultural produziram uma abordagem relacional da exposição. Os artistas procuram interlocutores: visto que o público continua a ser uma entidade bastante irreal, eles incluem esse interlocutor no próprio processo de produção. O sentido da obra nasce do movimento que liga os signos emitidos pelo artista, mas também da colaboração dos indivíduos no espaço expositivo. (Afinal, a realidade é apenas o resultado transitório daquilo que fazemos juntos, como escrevia Marx.)

Uma arte sem efeito?

Essas práticas artísticas relacionais têm sido objeto de uma crítica constante: como elas se limitam ao espaço das

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

O que esses críticos esquecem é que o conteúdo dessas proposições artísticas deve ser julgado formalmente: em relação à história da arte e levando em conta o valor político das formas (o que chamo de “critério de coexistência”), a saber, a transposição dos espaços construídos ou representados pelo artista para a experiência vivida, a projeção do simbólico no real. Seria absurdo julgar o conteúdo social ou político de uma obra “relacional” descartando pura e simplesmente seu valor estético, como querem os que enxergam numa exposição de Tiravanija ou de Carsten Höller apenas uma pantomima falsamente utópica, e como ontem queriam os defensores de uma arte “engajada”, isto é, de propaganda.

Pois essas iniciativas não provêm de uma “arte social” ou sociológica: elas visam à construção formal de espaços-tempos que não *representariam* a alienação, não *transpo-*

riam a divisão do trabalho para as formas. A exposição é um *interstício* que se define contra a alienação reinante em todos os outros lugares. Por vezes ela reproduz ou desloca as formas dessa alienação – como na exposição de Philippe Parreno, *Made on the 1st of May* (1995), cujo centro era uma linha de montagem de atividades de lazer. A exposição, portanto, não nega as relações sociais vigentes, mas ela as distorce e projeta num espaço-tempo codificado pelo sistema da arte e pelo próprio artista. Pode-se perceber numa exposição de Tiravanija, por exemplo, uma forma de animação ingênua, e deplorar a fragilidade e a artificialidade do momento de convívio proposto: a meu ver, isso seria um equívoco quanto ao objeto da prática. Pois sua finalidade não é o convívio, e sim o *produto* desse convívio, ou seja, uma forma complexa que alia uma estrutura formal, objetos colocados à disposição do visitante e a imagem efêmera nascida do comportamento coletivo. De alguma maneira, o valor de uso do convívio mescla-se a seu valor de exposição dentro de um projeto plástico. Não se trata de representar mundos virtuosos, mas de produzir as condições para tanto.

O futuro político das formas

Não falta um projeto político à nossa época, mas ela aguarda formas capazes de encarná-lo. Pois a forma produz ou modela o sentido, orienta-o, leva-o a repercutir na vida cotidiana. A cultura revolucionária criou ou popularizou vários tipos de socialidade: a assembléia (soviéticas,

ágoras), o *sit-in*, a manifestação e seus cortejos, a greve e suas derivações visuais (bandeirolas, panfletos, organização do espaço etc.).

Nossa cultura explora o domínio da *estase*: paralisações, como a de dezembro de 1995, em que o tempo é organizado de outra maneira; *free parties* que se prolongam por vários dias, ampliando, assim, a noção de sono e vigília; exposições que podem ser vistas durante o dia inteiro e são desmontadas após o *vernissage*; vírus informáticos que bloqueiam milhares de programas ao mesmo tempo...

É no congelamento das máquinas, na pausa sobre a imagem, que nossa época encontra sua eficácia política.

O inimigo que primeiro devemos combater se encarna numa forma social: a generalização das relações fornecedor/cliente em todos os níveis da vida humana, do trabalho à moradia, passando pelo conjunto de contratos tácitos que determinam nossa existência privada.

A sociedade francesa é tanto mais afetada por sofrer de um duplo bloqueio: as instituições nacionais apresentam um déficit democrático, e a economia mundial tenta lhe impor modos de reificação que afetam todos os aspectos da existência.

Pode-se ver o relativo fracasso de maio de 1968 na França por meio do baixo índice de institucionalização da liberdade.

O fracasso global da modernidade evidencia-se na transformação das relações inter-humanas em produtos,

na pobreza de alternativas políticas e na desvalorização do trabalho enquanto valor não econômico, à qual não corresponde nenhuma valorização do tempo livre.

A ideologia glorifica a solidão do criador e zomba de qualquer comunidade.

Sua eficácia consiste em promover o isolamento dos autores, revestindo-os com um produto de segunda mão e louvando sua "originalidade", mas a ideologia é invisível: sua forma é não ter forma. A falsa multiplicidade é sua astúcia suprema: diariamente, reduz-se o leque dos possíveis, enquanto proliferam os nomes que recobrem essa realidade empobrecida.

Reabilitar a experimentação

A quem se pretende enganar com a idéia de que seria bom e útil voltar a valores estéticos baseados na tradição, no domínio das técnicas, no respeito às convenções históricas? Se há um campo onde não existe o acaso, é o da criação artística*: quando se quer matar a democracia, começa-se arquivando a experimentação e termina-se acusando a liberdade de hidrofobia.

Estética relacional e situações construídas

O conceito situacionista de "situação construída" pretende substituir a representação artística pela realização

* O acaso é importante, mas apenas na esfera da produção. Uma vez exposta, a obra abandona o mundo da facticidade, e tudo nela provém de uma interpretação.

experimental da energia artística nos ambientes do cotidiano. Se o diagnóstico de Guy Debord sobre o processo de produção espetacular nos parece implacável, a teoria situacionista negligencia o fato de que o espetáculo, ao atacar prioritariamente as formas das relações humanas (ele é "uma relação social entre pessoas intermediada por imagens"), só poderá ser pensado e combatido por meio da produção de novos modos de relações entre as pessoas.

Ora, a noção de situação não implica obrigatoriamente uma coexistência com meus semelhantes: pode-se imaginar "situações construídas" para uso pessoal, com exclusão deliberada dos outros. A noção de "situação" reconduz a unidade de tempo, lugar e ação para um teatro que não supõe necessariamente uma relação com o Outro. Ora, a prática artística é sempre a relação com o Outro, ao mesmo tempo em que constitui uma relação com o mundo. A *situação construída* não corresponde forçosamente a um *mundo relacional*, que se elabora a partir de uma figura da troca. Será por acaso que Debord divide o tempo espetacular em dois, o "tempo intercambiável" do trabalho ("acumulação infinita de intervalos equivalentes") e o "tempo de consumo" das férias, que imita os ciclos da natureza, mas não passa de um espetáculo "a um grau mais elevado"? A noção de "tempo intercambiável" mostra-se aqui puramente negativa: o elemento negativo não é o intercâmbio em si, que é fator de vida e socialidade; são as formas capitalistas da troca que Debord identifica, talvez indevidamente, com o intercâmbio humano. Essas formas de troca nascem do

LO MARY : ...

“encontro” entre a acumulação do capital (o empregador) e a força de trabalho disponível (o empregado), sob a forma de um contrato. Elas representam não a troca no absoluto, e sim uma forma histórica de produção (o capitalismo): o tempo do trabalho, portanto, é menos um “tempo intercambiável” em sentido estrito do que um tempo *comprável* por um salário. A obra que forma um “mundo relacional”, um interstício social, atualiza o situacionismo e o reconcilia, na medida do possível, com o mundo da arte.

O paradigma estético

(Félix Guattari e a arte)

A obra prematuramente interrompida de Félix Guattari não constitui um conjunto claramente recortado, com um subconjunto que tratasse especificamente da questão estética. Para ele, a arte era um material vivo, mais do que uma categoria do pensamento, e essa distinção define a própria natureza de seu projeto filosófico: para além dos gêneros e das categorias, escreve ele, “o importante é saber se uma obra concorre efetivamente para uma produção mutante de enunciação”, e não delimitar os contornos específicos de tal ou tal tipo de enunciado. A *psykhé* de um lado, o *socius* de outro, ambos se constroem sobre arranjos produtivos, e a arte, mesmo que privilegiada, é apenas um entre outros. Os conceitos de Guattari são ambivalentes, maleáveis, a ponto de ser possível traduzi-los em múltiplos sistemas: é o caso, portanto, de discernir aí uma estética

potencial, que adquire uma consistência real somente no caso de se entregar a uma constante transcodificação. Pois o psiquiatra da clínica de La Borde sempre concedeu um lugar de destaque ao “paradigma estético” no desenvolvimento de sua reflexão, mas escreveu pouquíssimo sobre a arte propriamente dita, exceto o texto de uma conferência sobre Balthus e algumas passagens de suas obras principais, no âmbito de um assunto mais geral.

Esse paradigma estético, porém, já é exercido na própria escrita. O estilo, na medida em que podemos empregar esse termo – ou melhor: o *fluxo* da escrita guattariana –, cerca cada conceito com várias imagens: os processos de pensamentos são descritos, na maioria das vezes, como fenômenos físicos, dotados de consistência específica: as “placas” que andam à deriva e os “planos” que se encaixam, as “maquinarias” etc. É um materialismo sereno, em que os conceitos, para ter eficácia, devem revestir os contornos da realidade concreta, devem se *territorializar* em imagens. A escrita de Guattari é trabalhada por um cuidado plástico evidente, e até escultural, mas com pouca preocupação pela clareza sintática. Sua linguagem às vezes pode parecer obscura: ele não hesita em formar neologismos (“nacionalitário”, “refranizar”) e palavras-valise, em usar termos em inglês ou alemão tal como lhe vêm ao papel, em encadear as proposições sem consideração pelo leitor, em jogar com significações secundárias de um termo corrente. Seu fraseado é totalmente oral, caótico, “delirante”, espontâneo, repleto de abreviaturas enganadoras,

ao contrário da ordem conceitual que reina nos escritos de seu colega Gilles Deleuze.

Se Guattari ainda nos parece muito subestimado, frequentemente reduzido ao papel de acólito de Deleuze, hoje é mais fácil reconhecer sua contribuição específica nos textos a duas mãos, desde *L'Anti-Oedipe* (1972) a *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991)... Do conceito de "refrão" às passagens magistrais sobre os modos de subjetivação, a marca guattariana destaca-se nitidamente, ressoando com força crescente no debate filosófico contemporâneo. Por sua extrema singularidade, pela atenção que concede à "produção de subjetividade" e seus vetores privilegiados, as obras, o pensamento de Félix Guattari ligam-se diretamente às maquinarias produtivas que constelam a arte de hoje. No atual estado de penúria da reflexão estética, cremos ser cada vez mais útil, qualquer que seja o grau de arbitrariedade envolvido em tal operação, proceder a uma espécie de *enxerto* do pensamento de Guattari no campo da arte contemporânea, criando, assim, um "enlçamento polifônico" cheio de possibilidades. Agora, trata-se de pensar a arte com Guattari, com a *caixa de ferramentas* que ele nos deixou.

A subjetividade conduzida e produzida

Desnaturalizar a subjetividade

A noção de subjetividade certamente constitui o principal fio condutor das pesquisas de Guattari. Ele consagrou

sua vida a desmontar e reconstruir os mecanismos e redes tortuosas da subjetividade, a explorar seus componentes e modos de funcionamento, chegando a convertê-la na pedra que sustenta o edifício social. Psicanálise e arte? Duas modalidades de produção de subjetividade interligadas, dois regimes de funcionamento, dois sistemas de instrumentais privilegiados que se unem para a possível solução do "mal-estar na civilização"... A posição central que Guattari atribui à subjetividade determina de ponta a ponta sua concepção da arte e seu respectivo valor. A subjetividade como produção, no dispositivo guattariano, desempenha o papel de pivô ao qual os modos de conhecimento e ação podem se engatar livremente e se lançar em busca das leis do *socius*. Aliás, é isso que determina o campo lexical empregado para definir a atividade artística: não resta nada do fetichismo habitual nesse registro discursivo. A arte é definida como um *processo de semiotização não verbal*, e não como uma categoria separada da produção global. Extirpar o fetichismo para afirmar a arte como modo de pensamento e "invenção de possibilidades de vida" (Nietzsche): a finalidade última da subjetividade é a conquista incessante de uma individuação. A prática artística forma um território privilegiado dessa individuação, fornecendo modelizações potenciais para a existência humana em geral. É nisso que o pensamento guattariano pode ser definido como um vasto empreendimento de *des-naturalização* da subjetividade e seu desdobramento no campo da produção, teorizando sua inserção no quadro da economia ge-

ral das trocas. Nada mais natural do que a subjetividade. E nada mais construído, elaborado, trabalhado. *Criam-se novas modalidades de subjetivação assim como um artista plástico cria novas formas a partir da paleta à sua disposição*¹. O que importa é nossa capacidade de criar novos arranjos dentro do sistema de *equipamentos coletivos*, formado pelas ideologias e categorias de pensamento, criação que apresenta várias semelhanças com a atividade artística. A contribuição de Guattari para a estética seria incompreensível se não destacássemos seu empenho em desnaturalizar e desterritorializar a subjetividade, em tirá-la de seu domínio reservado, o sacrossanto sujeito, para enfrentar as inquietantes margens em que proliferam os arranjos maquínicos e os territórios existenciais em formação. Inquietantes porque o não-humano faz parte delas contra os esquemas fenomenológicos que crivam o pensamento humanista. Proliferação porque se torna possível decodificar a totalidade do sistema capitalista em termos de subjetividade: ela reina por toda parte, tanto mais poderosa quando presa em suas redes, seqüestrada em proveito de seus interesses imediatos. Pois “tal como as máquinas sociais que podem ser classificadas sob a rubrica geral de equipamentos coletivos, as máquinas tecnológicas de informação e comunicação ope-

1. Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992, p. 19 [Ed. bras.: *Caosmose*, trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, São Paulo, Editora 34, 1998]. Indicarei obras específicas somente quando as frases citadas remeterem a um desenvolvimento do autor. Por exemplo, algumas citações não serão especificadas porque seu conteúdo remete a várias passagens ou a vários livros.

ram no centro da subjetividade humana”². É preciso aprender a “captar, enriquecer e reinventar” a subjetividade, sob pena de vê-la se transformar numa aparelhagem coletiva rígida a serviço exclusivo do poder.

Estatuto e funcionamento da subjetividade

Essa denúncia da naturalização *de fato* da subjetividade humana é de importância capital: a fenomenologia brandeia a subjetividade como emblema insuperável da realidade, fora da qual não poderia existir nada, enquanto o estruturalismo via nela uma superstição ou o efeito de uma ideologia. Guattari oferece uma leitura complexa e dinâmica – ao contrário do endeusamento do sujeito que ocorre na vulgata fenomenológica –, mas também refratária à petrificação operada pelos estruturalistas, que colocam a subjetividade na interseção dos jogos de significantes. Pode-se dizer que o método de Guattari consiste em *levar à ebulição* as estruturas congeladas por Lacan, Althusser ou Lévi-Strauss, ao substituir a ordem imóvel das análises estruturais e os “movimentos lentos” da história braudeliana pelas ligações inéditas, dinâmicas e ondulatórias que a matéria adquire quando é reorganizada sob o efeito do calor. A subjetividade guattariana é determinada por uma ordem caótica, e não, como no caso dos estruturalistas, pela busca dos cosmos ocultos sob as instituições

2. *Chaosmose*, op. cit., p. 15.

cotidianas. “Resta encontrar um certo equilíbrio entre as descobertas estruturalistas, certamente importantes, e sua gestão pragmática, para não soçobrar no abandonismo social pós-moderno”³.

Esse equilíbrio só surgirá com a condição de observar o *socius* em sua temperatura real, no calor das relações inter-humanas, e não artificialmente “resfriado” para melhor observar suas estruturas... Essa urgência caótica leva a um certo número de operações. A primeira consiste em descolar a subjetividade do sujeito, em dissolver os laços que formam seu atributo natural. É preciso, portanto, traçar uma cartografia que ultrapasse largamente os limites do indivíduo; mas é estendendo o território do subjetivo até as maquinarias impessoais reguladoras da socialidade que Guattari pode apelar à sua “re-singularização”, superação do conceito tradicional de *ideologia*. Apenas o domínio dos “arranjos coletivos” da subjetividade permite inventar arranjos singulares; a verdadeira individuação passa pela invenção de dispositivos de reciclagem eco-mental, assim como Marx só pode trabalhar para uma emancipação do Homem no mundo do trabalho depois de ter posto em evidência a alienação econômica. Assim, Guattari apenas mostra a que ponto a subjetividade está alienada, na dependência de uma superestrutura mental, e indica possibilidades de liberação.

3. *Chaosmose*, p. 23.

Esse fundo marxista se vê até nos termos com que Guattari define a subjetividade: “o conjunto das condições que possibilitam o surgimento de instâncias individuais e/ou coletivas como Território existencial auto-referente, na adjacência ou na fronteira de uma alteridade também subjetiva”⁴. Em outros termos, a subjetividade só pode ser definida pela presença de uma outra subjetividade; ela só constitui um “território” a partir de outros territórios que encontra; formação evolutiva, ela se molda pela diferença que a constitui em princípio de alteridade. É nessa definição plural, polifônica, da subjetividade que surge o abalo de perspectivas que Guattari inflige à ordem filosófica. A subjetividade, explica ele, não pode existir de maneira autônoma, e nunca pode fundar a existência do sujeito. Ela existe apenas em acoplamento: associação com “grupos humanos, máquinas socioeconômicas, máquinas informacionais”⁵. Intuição fulgurante, decisiva: se o abalo de Marx, em suas *Teses sobre Feuerbach*, consistiu em definir a essência do homem como “o conjunto das relações sociais”, Guattari, por sua vez, define a subjetividade como o conjunto das relações que se criam entre o indivíduo e os vetores de subjetivação que ele encontra, individuais ou coletivos, humanos ou inumanos. Percepção decisiva: buscava-se a essência da subjetividade no sujeito, e vem-se a encontrá-la, sempre descentrada, em “regimes semióticos

4. *Chaosmose*, p. 21.

5. *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 24 [As três ecologias, trad.: Maria Cristina F. Bittencourt, Campinas, Papirus, 1993].

a-significantes"... Com isso, Guattari mostra-se ainda tributário do universo referencial estruturalista. Tal como na floresta Lévi-straussiana, o significante reina no "inconsciente maquínico" de Guattari⁶: a "produção de subjetividade coletiva" fornece os significantes em abundância, e eles servirão para construir "territórios mínimos" com os quais o indivíduo poderá se identificar. Quais são esses significantes fluidos que compõem a produção de subjetividade? Em primeiro lugar, o meio cultural ("a família, a educação, o ambiente, a religião, a arte, o esporte"); depois, o consumo cultural ("os elementos fabricados pela indústria das mídias, do cinema etc."), artefatos ideológicos, peças destacadas da maquinaria subjetiva... E por fim o conjunto das maquinarias informacionais, que formam o registro a-semiológico e a-lingüístico da subjetividade contemporânea, pois "funcionam paralela ou independentemente do fato de produzirem significações". O processo de singularização/individuação consiste exatamente em integrar esses significantes em "territórios existenciais" pessoais, enquanto instrumentos que servem para inventar novas relações "com o corpo, com o fantasma, com o tempo que passa, com os 'mistérios' da vida e da morte", e também para resistir à uniformização dos pensamentos e comportamentos⁷. Nessa perspectiva, as produções sociais devem passar pelo crivo de uma "ecosofia mental". A subjetividade individual forma-se a partir do tratamento dos

6. *L'inconscient machinique. Essai de schizoanalyse*, Paris, Recherches, 1979.
7. *Les trois écologies*, op. cit., p. 22.

produtos dessas maquinarias: fruto de dissensos, de separações, de distanciamentos, ela é inseparável do conjunto das relações sociais, tal como os problemas ligados ao ambiente são indissociáveis do conjunto das relações de produção. Essa determinação de tratar a existência como uma rede de interdependências que brota de uma ecologia unitária define as relações de Guattari com a coisa artística: ela não passa de uma placa de sensibilidade entre outras, ligada a um sistema global. Assim, a reflexão sobre a ecologia leva Guattari a tomar consciência, antes da maioria dos "profissionais" da estética, de que os modelos românticos, ainda vigentes para descrever a arte moderna, são obsoletos. A subjetividade guattariana fornece à estética um paradigma operacional que, por sua vez, é legitimado pela prática artística dos últimos trinta anos.

As unidades de subjetivação

Se Kant admitia as paisagens e o conjunto das formas naturais no campo de aplicação da estética, sabemos que Hegel restringia esse campo, reduzindo-o exclusivamente a essa classe particular de objetos constituída pelas obras do espírito. A estética romântica, que talvez ainda não tenhamos realmente abandonado⁸, postula que a obra de arte, produto da subjetividade humana, exprime o universo mental de um sujeito. No século xx, inúmeras teorias dis-

8. Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Payot, 1992.

cutiram essa versão romântica da criação, sem conseguir, porém, derrubar totalmente seus fundamentos. Citemos a obra de Marcel Duchamp, cujos *ready-mades* reduziram a intervenção do autor à escolha de um objeto em série e à sua inserção num sistema linguístico pessoal – assim redefinindo o papel do artista em termos de responsabilidade para com o real. Ou ainda a *estética generalizada* de Roger Caillois, que colocava em pé de igualdade as formas nascidas por acaso, por crescimento ou por molde, e as formas saídas de um projeto⁹. As teses de Guattari, por um lado, seguem na mesma direção ao recusar a noção romântica de gênio e ao conceber o artista mais como um operador de sentido do que como um puro “criador” dependente de uma inspiração criptodivina; por outro lado, não correspondem aos hinos estruturalistas à “morte do autor”. Para Guattari, é um falso problema: são os processos de produção de subjetividade que precisam ser redefinidos na ótica de sua coletivização. Como o indivíduo não detém o monopólio da subjetividade, pouco importa o modelo do Autor e seu suposto desaparecimento: “os dispositivos de produção de subjetividade podem existir na escala das megalópoles ou na escala dos jogos de linguagem de um indivíduo”¹⁰. A oposição romântica entre indivíduo e sociedade, que estrutura o jogo artístico de papéis e seu sistema mercantil, tornou-se totalmente caduca. Apenas uma concepção “transversalista” das operações criativas, dimi-

9. Roger Caillois, *Cohérences aventureuses*, Paris, Gallimard, 1976.

10. *Chaosmose*, p. 38.

nuindo a figura do autor em favor da do artista-operador, pode abarcar a “mutação” em curso: Duchamp, Rauschenberg, Beuys, Warhol, todos construíram suas obras sobre um sistema de trocas com os fluxos sociais, deslocando o mito da “torre de marfim” mental que a ideologia romântica atribui ao artista. Não por acaso, a progressiva desmaterialização da obra de arte, ao longo de todo o século xx, veio acompanhada por uma irrupção da obra na esfera do trabalho. A assinatura, que no campo artístico sela os mecanismos de troca da subjetividade (forma exclusiva de sua difusão, que a transforma em mercadoria), implica a perda da “polifonia”, dessa forma bruta da subjetividade que é a polivocidade, em favor de uma fragmentação esterilizante e reificadora. Guattari, em *Chaosmose*, lamenta o fim de uma prática usual nas sociedades arcaicas, que consistia em dar vários nomes próprios à mesma pessoa.

No entanto, a polifonia recompõe-se num outro nível, naqueles complexos de subjetivação que ligam domínios heterogêneos: esses blocos “indivíduo – grupo – máquina – trocas múltiplas”¹¹ que “oferecem à pessoa a possibilidade de recompor para si uma corporeidade existencial, [...] de se ressingularizar” no quadro de uma terapia psicanalítica. Basta aceitar que a subjetividade não brota de nenhuma homogeneidade: pelo contrário, ela evolui por recortes, segmentando e desmembrando as unidades ilusórias da vida psíquica. “Ela não conhece nenhuma instância domi-

11. *Chaosmose*, p. 19.

nante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca¹². Aplicada às práticas artísticas, essa constatação provoca o desmoronamento total da noção de estilo. O artista, munido da autoridade da assinatura, geralmente é apresentado como o maestro da orquestra de faculdades manuais e mentais concentradas em torno de um princípio único, seu *estilo*: o artista ocidental moderno define-se, em primeiro lugar, como um sujeito cuja assinatura funciona como agente “unificador dos estados de consciência”, alimentando uma confusão deliberada entre subjetividade e estilo. Mas será ainda possível evocar o sujeito criador, o autor e seu domínio, quando os “componentes de subjetivação” – que “trabalham mais ou menos por conta própria”¹³ – só aparecem unificados devido a uma ilusão consensual, cujos guardiães autorizados são a assinatura e o estilo, garantias da mercadoria?

O sujeito guattariano é formado por placas independentes que remetem a diferentes acoplamentos à deriva, indo ao encontro de campos de subjetivação heterogêneos: o “capitalismo mundial integrado” (CMI), descrito por Guattari, não se preocupa com os “territórios existenciais” que cabe à arte produzir. Por meio da valorização exclusiva da assinatura, fator de homogeneização e reificação dos comportamentos, ela pode continuar com seu ofício, isto é, transformar esses territórios em produtos. Em outros termos, a arte propõe “possibilidades de vida” e o CMI nos manda a *fatura*. E se o verdadeiro estilo, como dizem Deleu-

12. *Chaosmosc*, p. 12.

13. *Les trois écologies*, p. 24.

ze e Guattari, for não a repetição de um “fazer” reificado, e sim “o movimento do pensamento”? À homogeneização e à padronização dos modos de subjetividade Guattari contrapõe a necessidade de engajar o ser em “processos de heterogênese”. Tal é o primeiro princípio da ecosofia mental: articular universos singulares, formas de vida raras; cultivar *em si* a diferença antes de passá-la para o social. Toda a argumentação guattariana parte dessa modelização prévia, interna, das relações sociais: nada será possível sem uma profunda transformação ecológica das subjetividades, sem a tomada de consciência das interdependências fundadoras de subjetividade. Nisso, ele se une à maioria das vanguardas do século xx, que defendiam uma transformação conjunta das mentalidades e das estruturas sociais. O dadaísmo, o surrealismo, os situacionistas tentaram promover uma revolução total, postulando que nada poderia mudar na infraestrutura (os dispositivos de produção) se a superestrutura (a ideologia) não fosse também profundamente remodelada. A defesa guattariana das “três ecologias” (ambiental, social e mental), sob a égide de um “paradigma estético” capaz de reunir as diferentes reivindicações humanas, situa-se na linha direta das utopias artísticas modernas.

O paradigma estético

A crítica do paradigma cientificista

No universo “esquizo-analítico” de Guattari, a estética possui um estatuto à parte. Ela constitui um “paradig-

ma”, um arranjo maleável capaz de funcionar em vários níveis, em diferentes planos do saber. E, em primeiro lugar, como a base que lhe permite articular sua “ecossófia”, como o modelo de produção de subjetividades, como o instrumento para fecundar a prática psiquiátrico-psicanalítica. Guattari recorre à estética para se contrapor à hegemonia do “superego cientista”, que fixa as práticas analíticas em fórmulas: o que ele critica no “pessoal psi” é o retorno ao passado pelo manuseio dos conceitos freudianos ou lacanianos como certezas inexpugnáveis. O próprio inconsciente vê-se equiparado a uma “Instituição, um equipamento coletivo”... Revolução permanente no método:

Deveria ser [...] como na pintura ou na literatura, domínios onde cada performance concreta tem a vocação de evoluir, inovar, inaugurar aberturas de perspectivas, sem que seus autores possam se valer de fundamentos teóricos garantidos ou da autoridade de um grupo, uma escola, um conservatório ou uma academia¹⁴.

A única coisa que conta é o *work in progress*: o pensamento brota de uma arte, que não é sinônimo de retórica... Assim não nos surpreenderá a definição de filosofia para Deleuze/Guattari: “arte de formar, inventar, fabricar conceitos”¹⁵. De modo mais geral, Guattari pretende remodelar o conjunto das ciências e técnicas a partir de

14. *Les trois écologies*, p. 30.

15. Deleuze/Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, p. 8.

um “paradigma estético”. “Minha perspectiva consiste em transferir as ciências humanas e as ciências sociais dos paradigmas cientificistas para os paradigmas ético-estéticos”, explica ele. Voto que se aproxima de um ceticismo científico: as teorias e os conceitos, para ele, possuem apenas valor de “modelos de subjetivações” entre outros; nenhuma certeza é irrevogável. O primeiro critério da cientificidade, segundo Popper, não é o da *falseabilidade*? Para Guattari, o paradigma estético deveria contaminar todos os registros do discurso, inocular o veneno da incerteza criativa e da invenção delirante em todos os campos do saber. Negação da pretensa “neutralidade” científica: “o que agora está na ordem do dia é o resgate de campos de virtualidade ‘futuristas’ e ‘construtivistas’”¹⁶. Retrato do psicanalista como artista: “assim como um artista atribui a seus predecessores e a seus contemporâneos os traços que lhe convêm, eu também convido os leitores a aceitar e rejeitar livremente meus conceitos”¹⁷.

O refrão, o sintoma e a obra

A estética guattariana, tão tributária à de Nietzsche, considera apenas o ponto de vista do criador. Não se encontra nenhum vestígio de considerações sobre a recepção estética, salvo nas páginas que tratam da noção de “refrão” [*ritournelle*]: ele toma o exemplo de assistir à tele-

16. *Les trois écologies*, p. 27.

17. *Chaosmose*, p. 26.

visão. Pois ligar a tevê é expor seu “sentimento de identidade pessoal” a uma explosão temporária – o telespectador então se encontra na encruzilhada de vários nódulos subjetivos: o “fascínio perceptivo” provocado pela varredura eletrônica da imagem; o arrebatamento (“captura”) proporcionado pelo conteúdo narrativo, ornado com os “parasitas” perceptivos que surgem na peça (por exemplo, o telefone); o “mundo de fantasmas”, enfim, criado pela emissão, percebida como um “motivo existencial” que funciona como um “atrator” no “caos sensível e significacional”. “Presas” ao que está olhando, a subjetividade plural aqui vira um refrão, prelúdio da constituição de um “território existencial”. Aqui também ocorre a contemplação da forma, não como uma “suspensão da vontade” (Schopenhauer), e sim como um processo termodinâmico, um fenômeno de condensação, de acumulação da energia psíquica sobre um “motivo” numa perspectiva de ação. A arte fixa a energia, refraniza-a, transferindo-a para a vida cotidiana: repercussão, ricochete... Puro “enfrentamento de uma vontade e de um material”¹⁸, a arte segundo Guattari é comparável à atividade, totalmente nietzscheana, de traçar *textos* no *caos* do mundo; em outros termos, ao ato de “interpretar e avaliar”... Os “motivos existenciais” oferecidos à contemplação estética, em sentido amplo, captam os diversos componentes da subjetividade e lhes dão direção: a arte é aquilo sobre o que e em torno de que a subje-

18. *Chaosmose*, p. 33. Cf. também Félix Guattari, “Cracks in the street”, *Flash Art*, n. 135, verão 1987.

tividade pode se recompor, como vários raios luminosos se unem num feixe de luz para iluminar um único ponto. O contrário dessa condensação, que tem na arte seu exemplo mais cabal, seria a neurose, na qual o “refrão”, caracterizado por sua fluidez, se “enrijece” na obsessão; e também a psicose, que implode a personalidade ao fazer com que os “componentes parciais” da subjetividade sigam “em linhas delirantes, alucinatórias”¹⁹... Isso nos leva a pensar que o próprio *objeto* é neurótico: ao contrário da fluidez com que retorna o refrão, com suas sucessivas cristalizações que rebatem em objetos parciais maleáveis, a neurose “enrijece” tudo o que toca. O capitalismo integrado, que transforma os territórios existenciais em mercadorias e leva a energia subjetiva a derivar para os produtos, funciona neuroticamente: ele gera um “imenso vazio na subjetividade”, uma “solidão maquínica”²⁰, ao se engolfar nas áreas que ficaram vagas devido à desertificação dos espaços de trocas diretas. Esse vazio só poderá ser preenchido forjando-se um novo contrato com o inumano, isto é, com a máquina.

O pensamento de Guattari organiza-se em torno de uma perspectiva analítica cujo horizonte distante é a *cura*: todavia, a modalidade de uma recuperação parcial surge para recompor o quadro estilhaçado das subjetivações. A arte não se confunde com o sintoma, mas nunca está muito longe dele. O sintoma, “a partir do momento em que se

19. *Chaosmose*, p. 33.

20. Félix Guattari, “Refonder les pratiques sociales”, *Le Monde diplomatique*, “Lagonie de la culture”, outubro 1993.

repete, funciona como refrão existencial”, quando o refrão “se encarna numa representação ‘enrijecida’, por exemplo, um ritual obsessivo”. Mas se a analogia entre a tomada de autonomia do doente e a criação artística às vezes vai longe demais, Guattari abstém-se de “equiparar a psicose a uma obra de arte e o psicanalista a um artista”... Com a ressalva de que ambos tratam do mesmo material subjetivo, o qual deve sobrevir para “curar” efeitos catastróficos da homogeneização, essa violência que o sistema capitalista exerce contra o indivíduo, essa repressão dos dissensos que são os únicos capazes de fundar sua subjetividade. Em todo caso, a arte e a vida psíquica estão imbricadas nos mesmos arranjos: Guattari descreve a arte em termos imateriais somente para melhor materializar os mecanismos da *psykhé*. Tanto na análise como na atividade artística, “deixa-se de sentir o tempo; orienta-se, age-se sobre ele, objeto de mutações qualificativas”. Se o papel do analista consiste em “criar focos mutantes de subjetivação”, a mesma fórmula seria facilmente aplicável ao artista.

A obra de arte como objeto parcial

A obra de arte interessa a Guattari apenas na medida em que não é uma “imagem passivamente representativa”, ou seja, um produto. A obra materializa territórios existenciais, onde a imagem assume o papel de *vetor de subjetivação*, de *shifter* capaz de desterritorializar nossa percepção antes de “re-ramificá-la” para outros possíveis: papel de

um “operador de bifurcações na subjetividade”. Aqui também a arte pode se vangloriar de qualquer exclusividade, mesmo que ofereça o modelo desse “conhecimento páti-co” próprio da estética, essa “experiência não-discursiva da duração”... Esse modo de conhecimento só é possível sob a condição de não considerar a contemplação da obra de arte como simples deleite. Guattari vagueia pelas paragens nietzscheanas, transpondo o vitalismo do filósofo alemão (“É belo o problema que nos estimula à superação”) para o campo lexical psico-ecológico que lhe apraz: ele vê na contemplação estética um processo de “transferência de subjetivação”. Esse conceito, tomado a Mikahil Bakhtine, designa o momento em que a “matéria de expressão” se torna “formalmente criadora”²¹, o instante em que o testemunho passa do autor para o espectador.

Aqui, os postulados de Guattari mostram-se muito próximos aos de Marcel Duchamp, enunciados em sua famosa conferência de 1954 sobre “o processo criativo”²², em Houston: o espectador é o co-autor da obra, penetrando nos arcanos da criação por meio do “coeficiente de arte”, isto é, a “diferença entre o que [o artista] havia projetado realizar e o que ele realizou”. Duchamp descreve esse fenômeno em termos próximos aos da psicanálise: é uma “transferência” da qual “o artista não tem nenhuma consciência”, e a reação do espectador diante da obra se ope-

21. *Chaosmose*, p. 28.

22. Marcel Duchamp, “Le processus créatif”, in *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1976.

ra no registro de uma “osmose estética que ocorre através da matéria inerte: cor, piano, mármore etc.”. Essa teoria *transicional* da obra de arte é retomada por Guattari, que a converte na base de suas intuições sobre a natureza fluida da subjetividade, cujos componentes funcionam *engatando-se* temporariamente, como vimos, em “territórios existenciais” heterogêneos. A obra de arte não detém o olhar: é o processo fascinador, para-hipnótico, do olhar estético que cristaliza em torno dela os diferentes componentes da subjetividade e os redistribui para novos pontos de fuga. A obra é o contrário do *pára-choque* definido pela percepção estética clássica, que se exerce sobre objetos acabados, totalidades fechadas. Essa fluidez estética é indissociável de um questionamento da autonomia da obra. Guattari define a obra como um “objeto parcial”, que goza apenas de uma “autonomização subjetiva relativa”, a exemplo do objeto *a* no inconsciente lacaniano²³. Aqui, o objeto estético adquire o estatuto de um “enunciador parcial”, cuja tomada de autonomia permite “secretar novos campos de referência”. Essa definição se casa muito bem com a evolução das formas artísticas – a teoria do *objeto parcial* estético como “segmento semiótico”, destacado da produção subjetiva coletiva para “trabalhar por conta própria”, descreve perfeitamente os métodos de produção artísticos mais correntes na atualidade: *sampling* de imagens e informações, reciclagem de formas passadas, já socializadas ou historicizadas, inven-

23. *Chaosmose*, p. 27.

ção de identidades coletivas... Tais são os procedimentos da arte atual, nascidos de um regime de imagens hiperinflacionado. Essas estratégias para objetos parciais inserem a obra no *continuum* de um dispositivo existencial, em vez de lhe conferir, no registro do domínio conceitual, a autonomia tradicional da obra-prima. Essas obras já não são pinturas, esculturas, instalações, termos que correspondem a categorias do domínio e à ordem dos produtos, e sim meras *superfícies, volumes, dispositivos* que se encaixam em estratégias de existência. Aqui tocamos os limites da definição da atividade artística, proposta por Deleuze e Guattari em *Qu'est-ce que la philosophie*: “conhecimento do mundo por perceptos e afetos”... Pois a própria idéia de um objeto parcial que remete componentes heterogêneos da subjetividade a um movimento de singularização invoca uma idéia de *totalidade*: “o enunciador parcial” a que corresponde a obra de arte não depende de uma categoria particular da atividade humana – como, então, ela poderia se limitar a esse ordenamento particular sugerido pelo plano dos “afetos” e “perceptos”? Para ser plenamente obra de arte, ela também deve propor os conceitos necessários ao funcionamento de tais afetos e perceptos, no âmbito de uma experiência total do pensamento. Sem isso, a categorização combatida pela função irá se recompor fatalmente no plano dos materiais que fundam o pensamento. Portanto, parece mais adequado, à luz dos próprios textos de Guattari, definir a arte enquanto *construção de conceitos com o auxílio de perceptos e afetos, visando a um conhecimento do mundo...*

Para uma práxis artístico-ecosófica

O fato ecosófico consiste numa articulação ético-política entre o ambiente, o social e a subjetividade. Trata-se de reconstituir um território político perdido, visto que foi despedaçado pela violência desterritorializante do “capitalismo mundial integrado”.

A época contemporânea, ao exacerbar a produção de bens materiais e imateriais em detrimento da consistência e dos Territórios existenciais individuais e de grupo, gerou na subjetividade um imenso vazio, que tende a se tornar cada vez mais absurdo e inevitável²⁴.

A prática ecosófica, centrada nas noções de globalidade e interdependência, pretende reconstituir esses territórios existenciais a partir de modos de funcionamentos da subjetividade até agora ciosamente mantidos em minoria. A ecosofia pode propor-se a “substituir as velhas ideologias que setorializavam de maneira abusiva o social, o privado e o civil”²⁵. Nessa perspectiva, a arte também se mostra de grande auxílio, na medida em que fornece um “plano de imanência”²⁶ – ao mesmo tempo muito organizado e muito “absorvente” – para o exercício da subjetividade. E ainda mais porque a arte contemporânea se desenvolveu no sentido de negar a autonomia (e, portanto,

24. *Les trois écologies*, p. 39.

25. *Chaosmose*, p. 185.

26. *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit., p. 38.

a setorialização) que lhe era conferida pelas teorias formalistas do “modernismo”, que tiveram seu principal defensor em Clement Greenberg.

Hoje, a arte define-se apenas como um lugar de importação de métodos e conceitos, uma zona de hibridações. Como dizia Robert Filliou, um dos animadores do movimento Fluxus, a arte oferece um “direito de asilo” imediato a todas as práticas desviantes que não encontram lugar em seu leito natural. Assim, muitas obras importantes dos últimos trinta anos surgiram no campo da arte pela única razão de ter atingido um ponto-limite em outros campos: Marcel Broodthaers encontrou uma maneira de continuar a poesia na imagem e Joseph Beuys, de perseguir a política na forma. Ao que parece, Guattari registrou esses deslizamentos, essa capacidade da arte moderna de abarcar os mais diversos sistemas de produção. Ele critica frequentemente a arte como atividade específica, conduzida por uma corporação de ofício particular. A experiência da clínica, para muitos, consiste nessa surpresa perante tal fragmentação dos saberes, perante essa “subjetividade corporativista” recente que nos leva, por exemplo, num reflexo de “setorialização”, a “esteticizar uma arte rupestre que tudo nos leva a pensar que tinha um alcance essencialmente tecnológico e cultural”.

Assim é que a exposição *Primitivismo na arte do século xx*, recentemente realizada no MoMA de Nova York, feticchiza “correlações formais, formalistas e, enfim, bastante superficiais” entre obras arrancadas a seu contexto, “de

um lado, tribal, étnico, mítico; de outro, cultural, histórico, econômico". A raiz da práxis artística encontra-se na produção de subjetividade; pouco importa o modo particular de produção. Mas essa atividade se mostra, mesmo assim, determinada pelo *arranjo enunciativo* escolhido.

A ordem comportamental da arte atual

"Como uma aula pode ser uma obra de arte?", pergunta Guattari²⁷... Assim ele coloca o problema último da estética, sua utilização, sua inserção em tecidos enrijecidos pela economia capitalista. Tudo nos leva a pensar que a modernidade se construiu, desde o final do século XIX, sobre a idéia da "vida como obra de arte". Segundo a fórmula de Oscar Wilde, a modernidade é o momento em que "não é a arte que imita a vida, e sim a vida que imita a arte"... Marx segue na mesma direção ao criticar a distinção clássica entre *práxis* (ato de transformar a si mesmo) e *poiésis* (ação "necessária", servil, com vistas a produzir ou transformar a matéria). Contrário a esse raciocínio, Marx pensava que "a práxis passa constantemente para a poiésis, e vice-versa". Mais tarde, Georges Bataille construiu sua obra sobre a crítica dessa "renúncia à existência em troca da função" que funda a economia capitalista. Os três registros – *ciência*, *ficção* e *ação* – rompem a existência humana, *calibrando-a* em função de categorias preestabelecidas²⁸.

27. *Chaosmose*, p. 183.

28. Georges Bataille, "L'Apprenti sorcier", in Denis Hollier, *Le collège de sociologie*, Paris, Gallimard, 1979.

A ecosofia guattariana também considera a totalidade da existência anterior à produção de subjetividade. Esta ocupa a posição central que Marx atribui ao trabalho e Bataille, à *experiência interior*, na tentativa de recomposição individual e coletiva da totalidade perdida. Pois "a única finalidade aceitável das atividades humanas", escreve Guattari, "é a produção de uma subjetividade que auto-enriqueça continuamente sua relação com o mundo"²⁹. Definição que se aplica idealmente às práticas dos artistas contemporâneos: ao criar e colocar em cena dispositivos de existência que incluem métodos de trabalho e modos de ser, em vez dos objetos concretos que até agora delimitavam o campo da arte, eles utilizam o tempo como material. A forma predomina sobre a coisa, os fluxos, sobre as categorias: a produção de gestos prevalece sobre a produção das coisas materiais. Hoje, os espectadores são levados a entrar em "módulos temporais catalisadores", em vez de contemplar objetos imanentes fechados em seu mundo de referências. O artista chega a se apresentar como um universo de subjetivação em andamento, como o *manequim* de sua própria subjetividade: ele se torna o campo de experiências privilegiadas e o princípio sintético de sua obra numa evolução prefigurada por toda a história da modernidade. O objeto de arte, nessa ordem comportamental, adquire uma espécie de *aura ilusória*, agente de resistência à sua distribuição mercantil ou *parasita mimético* dessa distribuição.

29. *Chaosmose*, p. 38.

Num universo mental em que o *ready-made* constitui um modelo privilegiado, enquanto produção coletiva (objeto em série) assumida e reciclada num dispositivo plástico autopoietico, os esquemas de pensamento de Guattari ajudam-nos a pensar as mutações em curso na arte atual. No entanto, não era esse o objetivo primordial do autor, para quem a estética deve, antes de mais nada, acompanhar e alterar o rumo das mutações sociais... Assim, a função poética, que consiste em recompor universos de subjetivação, talvez não tenha sentido se não puder nos ajudar também a superar as “provas de barbárie, de implosão mental, de espasmo cósmico, que se perfilam no horizonte, e a transformá-las em riquezas e gozos imprevisíveis”³⁰...

30. *Chaosmose*, p. 187.

GLOSSÁRIO

Academicismo

1. Atitude que consiste em se prender aos signos e formas mortas de sua época e estetizá-los.
2. Sinônimo: bombeiro.
“E por que não agiria como bombeiro, se este é seu ofício?” (Samuel Beckett).

Anúncio

Depois de ser um acontecimento em si (a pintura clássica), o registro gráfico de um acontecimento (a obra de Jackson Pollock, os documentos fotográficos de uma performance ou de uma ação), hoje a obra de arte muitas vezes escolhe o papel de anúncio de um acontecimento futuro ou sempre adiado.

Arte

1. Termo genérico que designa um conjunto de objetos apresentados no âmbito de um relato chamado *a história da arte*. Esse relato estabelece uma genealogia crítica e problematiza os campos desses objetos através de três subconjuntos: *pintura, escultura e arquitetura*.
2. A palavra “arte” hoje aparece apenas como resíduo semântico desses relatos. Sua definição mais precisa seria a seguinte: a arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos.

Arte (Fim da)

Não existe “fim da arte”, exceto numa perspectiva idealista da história. Mas podemos retomar, com uma ponta de ironia, a fórmula de Hegel segundo a qual “a arte para nós é uma coisa passada”, para fazer uma figura de estilo: estejamos disponíveis para o que acontece no presente, que sempre ultrapassa *a priori* nossas faculdades de entendimento.

Artista

Evocando a geração conceitual e minimalista dos anos 1960, o crítico Benjamin Buchloch definia o artista como um “sábio/filósofo/artesão” que entregava à sociedade “os resultados objetivos de seu trabalho”. De acordo com ele, essa figura se seguia à do artista como “sujeito mediúnico e transcendental”, representada por Yves Klein, Lucio Fontana ou Joseph Beuys. Os recentes desenvolvimentos da arte apenas refinam essa intuição de Buchloch: o artista de hoje aparece como um operador de signos, que modeliza as estruturas de produção para fornecer duplos significantes. Um empresário/político/realizador. O denominador comum entre todos os artistas é que eles *mostram* alguma coisa. O ato de mostrar basta para definir o artista, quer seja uma representação ou uma designação.

Comportamento

1. Ao lado destes dois gêneros estabelecidos, a história das coisas e a história das formas, ainda está por se inventar uma história dos comportamentos artísticos. É ingênuo pensar que a história da arte constitui um *todo* capaz de substituir essas três partes. Uma *microbiografia* de artista traria os gestos que ele realizou no espaço de sua obra.

2. Artista, produtor de tempo. Todas as ideologias totalitárias se caracterizam por sua vontade de dominar o tempo vivido: elas substituem a flexibilidade desse tempo vivido e inventado pelo indivíduo pelo fantasma de um lugar central de onde se poderia abarcar o sentido global da sociedade. O totalitarismo tenta sistematicamente impor uma forma de imobilidade temporal, uniformizar ou coletivizar o tempo vivido, fantasma de eternidade que pretende, em primeiro lugar, padronizar e controlar os comportamentos. Foucault insistia, com razão, no fato de que a arte de viver se opunha a "*todas as formas já presentes ou vindouras do fascismo*".

Contexto

1. A arte *in situ* é uma forma de intervenção artística que leva em conta o espaço em que se apresenta. Essa incumbência ao artista do local de exposição antes consistia em explorar sua configuração espacial e arquitetônica. Uma outra possibilidade, que domina a ar-

te dos anos 1990, consiste numa pesquisa sobre o contexto geral da exposição: sua estrutura institucional, as características socioeconômicas em que ela se inscreve, seus atores. Esse método exige o maior cuidado: embora tais estudos de contexto tenham o mérito de lembrar que o fato artístico não cai do céu num espaço depurado de qualquer ideologia, ainda assim é necessário colocar essa pesquisa numa perspectiva que ultrapasse uma divertida sociologia. Com efeito, não basta extrair mecanicamente as características sociais do local de exposição (o centro de arte, a cidade, a região, o país...) para "revelar" o que ele é. Para alguns artistas cujo pensamento complexo constitui uma verdadeira arquitetura de significações (Dan Asher, Daniel Buren, Jef Geys, Mark Dion), quantos tarefeiros conceituais teriam de "relacionar" laboriosamente a produção de *nou-gats* com os índices de desemprego para sua exposição em Montélimar? O erro consiste em crer que o sentido de um fato estético reside *exclusivamente* no contexto.

2. Art after criticism

A arte, depois de ter "superado" a filosofia (Joseph Kosuth), hoje ultrapassa a filosofia crítica, cujo ponto de vista foi divulgado com o auxílio da arte conceitual. Pode-se questionar a posição do artista "crítico", quando ela consiste em julgar o mundo como se ele estivesse de fora, por graça divina, e não participasse desse mundo. Po-

de-se contrapor a essa atitude idealista a intuição lacaniana de que o inconsciente é seu próprio analisita. E a idéia de Marx, para quem a verdadeira crítica é a crítica do real existente feita pela própria realidade. Pois não existe lugar mental em que o artista possa se ausentar do mundo que ele representa.

Critério de coexistência

Toda obra de arte produz um modelo de socialidade, que transpõe o real ou poderia se traduzir no real. Portanto, há uma pergunta que cabe fazer a qualquer produção estética: *Esta obra me autoriza ao diálogo? Eu poderia, e de que forma, existir no espaço que ela define?* Uma forma pode ser mais ou menos democrática: lembremos que as formas produzidas pela arte dos regimes totalitários são peremptórias e fechadas sobre si mesmas (sobretudo por sua insistência na simetria), ou seja, elas não permitem ao observador a possibilidade de completá-las. (Cf. Relacional, estética)

Estética

Uma noção que diferencia a humanidade das outras espécies animais. Enterrar seus mortos, rir, se suicidar são apenas os corolários de uma intuição fundamental, a vida como forma estética, ritualizada, concretizada como forma.

Estilo

O movimento de uma obra, sua trajetória. "O estilo de um pensa-

mento é seu movimento" (Gilles Deleuze e Félix Guattari).

Facticidade

A arte não é o mundo da suspensão da vontade (Schopenhauer) ou do desaparecimento da contingência (Sartre), mas um espaço de onde o *facticio* foi evacuado. Ele não se opõe de forma alguma à autenticidade (valor absurdo no tocante à arte), mas substitui o mundo ilusório da "verdade" por coerências, ainda que falsas.

É o mentir mal que trai o tarefeiro, cuja sinceridade, na melhor das hipóteses comovente, acaba inevitavelmente por revelar o falso.

Forma

Unidade estrutural que imita um mundo. A prática artística consiste em criar uma forma capaz de "durar", fazendo com que entidades heterogêneas se encontrem num plano coerente para produzir uma relação com o mundo.

Gesto

Movimento do corpo que revela um estado psicológico ou pretende exprimir uma idéia. A gestualidade é o conjunto das operações necessárias executadas para produzir obras de arte, desde sua fabricação à produção de signos periféricos (ações, acontecimentos, anedotas).

Habitar

Depois de imaginar a arte e a arquitetura do futuro, hoje o artista

propõe soluções para habitá-las. A forma contemporânea da modernidade é ecológica, interessada na ocupação das formas e na utilização das imagens.

Imagem

Construir uma obra supõe a invenção de um processo de mostrar. Em tal processo, toda imagem assume o valor de um ato.

Materialismo crítico

O mundo é constituído de encontros fortuitos materiais e aleatórios (Lucrecio, Hobbes, Marx, Althusser). A arte também é feita de reuniões casuais e caóticas entre signos e formas. Hoje, os artistas começam criando espaços onde poderá ocorrer o encontro fortuito. A arte atual não apresenta o resultado de um trabalho, ela é o próprio trabalho ou o trabalho que virá.

Moderno

Os ideais da modernidade não desapareceram, adaptaram-se: assim, "a obra de arte total" hoje se realiza em sua versão espetacular, esvaziada de qualquer conteúdo teleológico. Nossa civilização compensa a hiperespecialização das funções sociais com a unificação progressiva das atividades de lazer: assim, podemos prever sem grandes riscos que a experiência estética do indivíduo médio do final do século xx será parecida com o que imaginavam os vanguardistas do começo do século. En-

tre o vídeo interativo, o CD-ROM, os conjuntos cada vez mais multimídia e a extrema sofisticação dos locais de lazer de massa, discotecas ou parques recreativos, caminhamos para a condensação dos lazeres em formas unitárias. Rumo a uma arte compacta? Quando forem disponíveis leitores de CD-ROM ou CD-I com autonomia suficiente, o livro, a exposição e o filme enfrentarão a concorrência de um modo de expressão mais completo e, ao mesmo tempo, mais restritivo para o pensamento, distribuindo o texto, a imagem e o som sob novas formas.

Ready-made

Figura artística contemporânea à invenção do cinema. O artista passeia sua subjetividade-câmera pelo real e define-se como enquadrador; o museu desempenha o papel de película, ele registra. Pela primeira vez, com Duchamp, a arte não consiste mais em traduzir o real com o recurso a signos, e sim em apresentar esse mesmo real em seu próprio estado (Duchamp, os irmãos Lumière...).

Realismo operatório

Apresentação da esfera funcional num dispositivo estético. A obra propõe um modelo funcional, não uma maquete; isto é, aqui não cabe a noção de *dimensão*, exatamente como ocorre com a imagem digital, cujas proporções podem variar conforme o tamanho da tela. Esta – ao contrário do quadro –

não encerra as obras num formato preestabelecido, mas materializa virtualidades em *x* dimensões.

Relacional (arte)

Conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo.

Relacional (estética)

Teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam. (Cf. Critério de coexistência)

Semionauta

O artista contemporâneo é um *semionauta*, ele inventa trajetórias entre signos.

Sociedade dos figurantes

A sociedade do espetáculo foi definida por Guy Debord como o momento histórico em que a mercadoria chegou "à ocupação total da vida social", e o capital chegou "a um tal grau de acumulação" que se tornou imagem. Hoje estamos num estágio posterior desse desenvolvimento espetacular: o indivíduo passou de um esta-

tuto passivo, puramente receptivo, para atividades minúsculas ditadas por imperativos mercantis. Assim, o consumo televisivo recua em favor dos videogames; assim, a hierarquia espetacular privilegia as "mônadas vazias", isto é, os manequins ou os políticos sem programa; assim, cada um se vê intimado a ter quinze minutos de fama, através de um jogo televisionado, de uma pesquisa de opinião ou de uma ocorrência policial. É o reinado do "Homem infame", definido por Michel Foucault como o indivíduo anônimo e "comum" bruscamente posto sob a luz dos holofotes midiáticos. Somos convidados a ser *figurantes* do espetáculo, depois de termos sido considerados seus consumidores. Essa transformação se explica historicamente: após o fim do bloco soviético, o capitalismo não encontra mais entraves ao seu império. Dispondo da totalidade do campo social, ele pode permitir que os indivíduos se divirtam nos espaços de liberdade por ele delimitados. Assim, depois da sociedade de consumo, vê-se despontar a sociedade dos figurantes, em que o indivíduo se move como em liberdade condicional, como que selando o espaço público.