

A ESTÉTICA RELACIONAL DE NICOLAS BOURRIAUD

João Coviello

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar a noção de Estética Relacional de Nicolas Bourriaud, que teve grande impacto nos anos 90 do século passado e no início do novo século. Para o autor, o espectador completa a obra ao participar da elaboração do seu sentido. Será interessante verificar como isso é possível. Também será útil compreender sua noção particular de estética e acompanhar a análise que faz da arte contemporânea.

Palavras-chave: Estética, Arte, Arte Contemporânea, Teoria da Arte.

Abstract

The objective this article is to analyze the concept of Relational Aesthetics by Nicolas Bourriaud, who had a major impact in the 90s of last century and beginning of the new century. For the author, the spectator completes the work to participate in the elaboration of its meaning. It is interesting to see how this is possible. It is also helpful to understand its particular sense of aesthetics and follow his analysis of contemporary art.

Key-words: Aesthetics, Art, Contemporary Art, Art Theory.

I

Em 2004, quando veio ao Brasil participar do Seminário Internacional Arte, Crítica e Mundialização, organizado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), Henry Meyric-Hughes, então presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), fez um comentário que chamou atenção para o trabalho de Nicolas Bourriaud. Segundo Meyric-Hughes (2008, p.31) os livros de Bourriaud, Estética Relacional (Esthétique

relationnelle, 1997) e Pós-produção (Postproduction, 2003), “tornaram-se quase uma matéria obrigatória em escolas de arte por toda a Europa”. Felizmente, mesmo com atraso, esses dois livros já foram traduzidos para o português. Se Bourriaud é assim tão obrigatório, como afirmou Meyric-Hughes, cabe uma análise de seu trabalho, principalmente da noção de Estética Relacional contida nos livros citados.

II

Em 1990, com apenas 25 anos, Nicolas Bourriaud foi o curador do pavilhão francês da Bienal de Veneza. Antes disto, desde 1987, aos 22 anos, começou a publicar ensaios e novelas. Desde seu lançamento, Estética Relacional vem sendo comentado em todo o mundo. Este preâmbulo sobre sua juventude e precocidade é necessário antes da análise de seu livro principal. Bourriaud nasceu em 1965 e dirigiu o Palais de Tokyo, em Paris, entre 2002 e 2005, junto com Jérôme Sans. O Palais é, obviamente, um lugar privilegiado para as manifestações contemporâneas. Chamá-lo de alternativo talvez não seja a melhor forma, mas ele não deixa de sê-lo. É preciso, porém, marcar bem o ano de 1965, pois significa que Bourriaud é de uma geração que nasceu com a arte contemporânea, e não tem, por isso, a necessidade militante dos teóricos que defendiam novas práticas artísticas a partir dos anos 60. No entanto, Bourriaud é um militante na forma como defende as novas práticas artísticas. Seus livros são claramente militantes, mas isto não é um mal em si, ao contrário.

Surpreende, também, que tenha nascido um ano após o aparecimento da obra Brillo Box, de Andy Warhol, e um ano após o encontro de Arthur Danto com a tela O Beijo, de Roy Lichtenstein, reproduzida na revista Artnews. Assim escreveu Danto (2005, p.15): “Minha primeira reação foi de indignação, porque acreditava nos mais altos ideais da pintura. Depois resolvi ver pessoalmente o quadro. E a verdade é que minha vida mudou completamente depois de contemplar essa pintura, e quando voltei a Nova York saí à cata das galerias que mostravam a arte pop”. Foi então que Danto encontrou as embalagens de Warhol que o deixaram estupefato. Essas caixas se transformaram numa verdadeira questão filosófica: por que essas caixas eram arte e aquelas que estavam nos supermercados não eram? Esta questão, na verdade, já existia desde Duchamp. A arte pop exacerbou estas dúvidas. Bourriaud, veremos, retoma esta questão teórica, mas sem tomá-la como uma questão, pois não viveu o

impacto que Danto imputa ao Brillo Box, nem viveu o maio de 1968, mas, ainda assim, é fruto destes dois momentos de nossa vida intelectual. Seu livro, *Estética Relacional*, está impregnado do ar questionador que marcou todo seu período de formação. É possível imaginar que tipo de informação buscava um jovem europeu interessado em artes plásticas no início dos anos 80. Há ecos no livro de Bourriaud de uma tendência libertária, mas sem preocupações dogmáticas. Daí porque as citações de Marx se misturam com a de Louis Althusser, e as de Jean-François Lyotard com as de Félix Guattari. Todo o último capítulo, por exemplo, é um diálogo com Guattari e seu “novo paradigma estético”. Há dois aspectos positivos neste caso: 1) Bourriaud não instrumentaliza as idéias de Guattari para justificar suas próprias idéias; 2) as articulações ético-políticas de Guattari estão a caráter para potencializar as teses de Bourriaud.

III

Na Introdução de *Estética Relacional*, Bourriaud declara logo nas primeiras linhas que os mal-entendidos sobre a arte dos anos noventa ocorrem por causa da falha do discurso teórico. Esta afirmação é feita, elegantemente, a partir de uma pergunta. O artifício retórico é necessário, afinal é a primeira frase do livro: “A que se devem os mal-entendidos que cercam a arte dos anos 1990, senão a uma falha do discurso teórico?” (BOURRIAUD, 2009a, p.9. De agora em diante, as citações de *Estética Relacional* aparecerão apenas com a indicação da página). Se Bourriaud começa com certo cuidado, na frase seguinte ele expõe o problema de forma mais clara:

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 (p.9).

Eis as duas frases iniciais de *Estética Relacional*. O problema que Bourriaud quer dar conta com seu livro é resumida desta forma: “quais são os verdadeiros interesses da arte contemporânea, suas relações com a sociedade, com a história, com a cultura?” (p.9) Assim, a primeira tarefa do crítico, para Bourriaud, “consiste em reconstituir o complexo jogo dos

problemas levantados numa determinada época e em examinar as diversas respostas que lhes são dadas.” (p.9). O grande problema, neste caso, é como interrogar a forma material de uma obra, aproveitando os novos enfoques que o mundo apresenta. Cabe, então, a esse crítico decodificar obras aparentemente inacessíveis e não se esconder, segundo Bourriaud, atrás da história da arte, principalmente dos anos sessenta.

No grupo de artistas escolhidos pelo crítico, um dos mais citados é Rirkrit Tiravanija, artista argentino que participou da 27ª Bienal de São Paulo (2006). Tiravanija vive e trabalha entre a Ásia e Nova Iorque. Também professor, sua principal característica é envolver o espectador em seus trabalhos. “Interação” e “comunicação” são palavras que podem explicar sua obra. Em São Paulo, antes da 27ª Bienal, citou como suas principais influências os trabalhos de Marcel Broodthaers, Gordon Matta-Clark e Hélio Oiticica. (Folha de São Paulo, 28.01.2006) Bourriaud cita um trabalho no qual Tiravanija deixa materiais necessários para que os espectadores preparem uma sopa. Bourriaud descreve assim a participação de Tiravanija na Bienal de Veneza de 1993:

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 à sua disposição. (p.35)

É difícil até para o Bourriaud definir tal trabalho, pois não é escultura, instalação ou performance. Em todos os artistas citados pelo crítico está em jogo um caráter caro à estética relacional, ou seja, eles respondem a noções interativas, sociais e relacionais. Bourriaud embaralha propositadamente várias noções possíveis. Para situar a questão “mais cadente da arte hoje”, isto é, a possibilidade de gerar relações com o mundo, Bourriaud recorre a artistas que, segundo suas perspectivas, conseguem criar obras em um terreno rico em experimentações sociais. As obras a que Bourriaud recorre, desenham uma utopia de proximidade.

No final da Introdução, o crítico solicita que o leitor vá buscar a definição da palavra “arte” no glossário de conceitos que criou para facilitar a compreensão de seu livro. Nesse glossário, incluído no final do livro, a palavra “arte” traz duas definições. A segunda diz o

seguinte: “arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos”. (p.147) No mesmo glossário está a definição de “arte relacional” e “estética relacional”. Arte relacional é o “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo de relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo”. Estética relacional é a “teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que figuram, produzem ou criam”. (p.151). Ao final deste verbete, Bourriaud sugere ver também “critério de coexistência”, que é explicado desta forma: “Toda obra de arte produz um modelo de socialidade, que transpõe o real ou poderia se traduzir no real”. (p.149) Em frente a uma obra, podemos nos perguntar: “Esta obra me autoriza ao diálogo?”. A coexistência permite ao espectador a possibilidade de completar uma obra. Rirkrit Tiravanija não foi escolhido por acaso, nem a palavra “relação” é repetida à exaustão também por acaso.



Rirkrit Tiravanija, 2002

IV

O primeiro capítulo, “A Forma Relacional”, começa com uma afirmação crucial para se entender a estética 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”. (p.15) Depois desta afirmação, Bourriaud conclui: “A tarefa do crítico

consiste em estudá-la no presente”. Se não há novidade nesta afirmação, há aí uma característica da estética relacional, ou seja, a expressão “contextos sociais”. Para Bourriaud, o novo já não é um critério. Para chegar até ele [o novo], é preciso novas ferramentas para compreender as transformações sociais. Que ferramentas serão essas? Como compreender essas “transformações sociais”? Segundo Bourriaud, cabe ao crítico inventar essas ferramentas. Ele pode inventá-las, sim, pois esta parece ser a parte mais fácil; mas como apreender as transformações sociais que ocorrem hoje? E, principalmente, como compreender o que está mudando? Se este é o problema que Bourriaud se coloca, como resolver tamanho desafio?

Pois bem, o crítico se debruça, então, sobre as práticas artísticas contemporâneas e seu projeto cultural. Desta forma, é preciso retomar a noção de modernidade. Para Bourriaud, não foi a modernidade que morreu, mas sua versão idealista e teleológica. Se hoje a arte contemporânea é livre do peso de uma ideologia, contraditoriamente ela se apresenta fragmentária e desprovida de uma visão global do mundo. Porém, isto não é negativo. Ao contrário, se antes a arte anunciava um mundo futuro, hoje modela universos possíveis. Bourriaud explica: “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 totalmente diversos”. (p.17) Há uma crítica a utopia modernista. O artista contemporâneo, para Bourriaud, não tem como objetivo construir o mundo segundo uma idéia preconcebida da evolução histórica. Ele deseja aprender a habitar o mundo ao invés de construí-lo. “O artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) num universo duradouro”. (p.19) A arte relacional, então, tomaria “como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (pp.19-20), postas em jogo pela arte moderna. A obra, agora, permite um intercâmbio ilimitado com o mundo. Bourriaud usa a expressão “estar-junto” para explicar que o regime do encontro se transformou em regra de civilização, e que acabou produzindo formas de arte que se transformam em um encontro entre observador e obra, uma “elaboração coletiva de sentido”. Antes que se fale que não há nada de novo nestas afirmações, Bourriaud se antecipa: “a arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, fator de socialidade e fundadora de diálogo”. (p.21) A arte contemporânea é sujeito e objeto

de uma ética. Antes de inspirar-se na trama social, a arte se inclui nela. Por isto, para Bourriaud, a arte é um estado de encontro.

V

Bourriaud também explica que a estética relacional não é uma teoria da arte, porque sua preocupação não é uma origem e um destino, mas uma teoria da forma. O crítico francês chama 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”. (p.26) Ou seja, a obra de arte não é a única forma, mas uma parte da totalidade. No glossário a definição de forma é mais clara: “Unidade estrutural que imita um mundo. A prática artística consiste em criar uma forma capaz de ‘durar’, fazendo que entidades heterogêneas se encontrem num plano coerente para produzir uma relação com o mundo”. (p.149) Porém, Bourriaud explica que a forma da arte contemporânea está além de sua forma material: é antes de tudo um amálgama, um princípio aglutinante. Assim, uma forma só adquire existência real quando entram em jogo as interações humanas. A essência das práticas artísticas reside nas relações entre sujeitos: “cada obra de arte em particular seria a proposta para 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”. (p.31) É neste sentido que se pode afirmar que a estética relacional está baseada num princípio libertário, contrário a uma estética fiscalizadora que reduz a prática artística a soma de juízos do artista. A essência da prática artística, para Bourriaud, é a intersubjetividade, que também é a essência da estética relacional. Criar formas é inventar encontros possíveis. Uma imagem só tem sentido desta maneira, como num jogo de tênis: “alguém mostra algo a alguém que o devolve à sua maneira”. (p.33) Há ecos, aqui, de uma sofisticada teoria da recepção somada a noção de alteridade desenvolvida por Emmanuel Levinas (citado por Bourriaud). O sujeito se constitui na relação que estabelece com o outro, sem, contudo, ser um objeto para esse sujeito. É a partir do respeito ao outro que busco sentido. É possível o uso da seguinte expressão: estar com. Para Levinas, a alteridade é o ponto de partida de ética, o que nos une ao outro é a responsabilidade. É assim com toda relação intersubjetiva. É assim,

conseqüentemente, o “jogo de ténis” entre o artista e o espectador. Eis a dinâmica da forma, que ocorre, conforme Bourriaud, a partir do feliz encontro de dois planos da realidade: o da obra e a do espectador.

VI

Comentando a arte dos anos noventa, Bourriaud percebeu que o surgimento de novas técnicas (como a Internet, por exemplo), indicou um desejo coletivo de novos espaços de sociabilidade. Mais que isto, a obra de arte atual apresenta-se como um objeto relacional porque é capaz de demonstrar as relações entre os indivíduos e os grupos, entre o artista e o mundo, e em conseqüência, as relações entre “aquele que olha” e o mundo. É desta forma que Bourriaud lê a história da arte: um desejo de explorar as relações entre o homem e o mundo, que se desenvolveu desde o Renascimento, graças a novas ferramentas visuais, como a perspectiva albertiana, o realismo anatômico ou o sfumato de Leonardo. Cita também Seurat (nossos modos de percepção) e Odilon Redon (nossa relação com o invisível). Assim, se antes ocorreram relações entre Humanidade e Divindade, e depois entre Humanidade e Objeto, nos anos noventa as práticas artísticas concentram-se nas relações humanas. O artista se focaliza cada vez mais nas relações que seu trabalho vai criar em seu público. A obra, aqui, se converteu em “formas” artísticas plenas. Bourriaud cita

as reuniões [meetings], os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os lugares 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 algo diferente de um simples consumo estético. (p.40, intervenção minha, JC, a palavra meetings encontra-se no original)

A noção de estética, assim, tem para Bourriaud uma noção expandida. No glossário, mais uma vez, está a definição bourriaudiana de 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 da vida como forma estética, ritualizada, concretizada como forma”. (p.149) Uma obra funciona como um “dispositivo relacional”, uma “máquina” capaz de provocar encontros. Sendo expandida, a estética dos anos noventa

não está preocupada com a definição de arte, nem deslocar seus limites. As preocupações do artista contemporâneo agora são outras:

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” (p.43).

Onde havia utopias sociais, há agora microutopias do cotidiano. Os artistas se inserem nas relações sociais para extrair formas e dar funções poéticas a essas relações. A transparência social, mesmo relativa, dessas obras, é o que as diferencia de outras atividades humanas. Se der certo, a obra vai além de sua presença no espaço: ela se abre ao diálogo, à discussão:

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 (p.58, *itálicos no original*).

Repetindo: o que o artista cria em primeiro lugar são as relações entre as pessoas e o mundo. Esse artista que lida com a estética relacional tem um horizonte prático e teórico: as 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”. (p.60) O artista relacional dos anos noventa transformou aquele que olha a obra em vizinho, em interlocutor. Seu postulado fundamental é o seguinte: a esfera das relações humanas como lugar da obra de arte. A crítica à utopia modernista agora vira elogio: “vive-se hoje a utopia no cotidiano subjetivo, no tempo real das experimentações concretas e deliberadamente fragmentárias”. (p.62) A arte atual herdou das vanguardas a contestação a todo dogmatismo, porém, já não se busca representar utopias, mas construir espaços concretos. A obra de arte se apresenta como um “interstício social”, termo que Bourriaud empresta de Marx. Com esse “interstício” pode-se admitir

novas “possibilidades de vida”. Em sua retórica particular, o crítico conclama: “Parece mais urgente inventar relações possíveis com os vizinhos de hoje, do que cantar loas ao amanhã”. (p.62) O que Bourriaud vislumbra na arte relacional é a possibilidade de “relações sociais mais justas, modos de vida mais densos, combinações de existência múltiplas e fecundas”. (p.63) É neste sentido que a arte não busca mais representar utopias. Bourriaud quer resultados concretos. Para tanto, podemos nos servir de procedimentos relacionais: convites, audições, encontros, espaços de convivência, entrevistas, etc. Tudo isto, portanto, é um repertório comum, mas que pode contribuir para uma relação mais pessoal com o mundo. Cada artista traduzirá numa forma pessoal sua contribuição. Bourriaud afirma que cada artista encarará seu trabalho de um ponto de vista triplo: 1) estético – como transformar materialmente essas idéias?; 2) histórico – quais serão as referências artísticas desta obra que será materializada?; 3) social – que posição terá essa obra, levando-se em conta a produção artística atual e as relações sociais?. Para Bourriaud, a verdadeira pergunta é esta: “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?” (p.64) Ele mesmo responde que a arte relacional se inspira nos processos que regem a vida em comum, e não há um suporte dominante: o meio escolhido é apenas o jeito mais apto para formalizar certas ações, certos projetos. O cotidiano, neste caso, é o terreno mais fértil para esses projetos. Desta forma, o artista se torna um vetor das relações com o outro. Diferentemente, porém, do artista conceitual dos anos setenta, que valorizava mais o processo do que o objeto. A sopa de Tiravanija, para Bourriaud, é tão material quanto uma escultura. O inverso, contudo, pode ser também verdadeiro: um objeto pode ser tão imaterial quanto uma chamada telefônica. Este comentário pode parecer arbitrário; por isto, para compreender essa divisão entre gesto e forma, teremos que recorrer novamente ao glossário. Gesto é um “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, fatos, anedotas)”. (p.149) Pois bem, o próprio Bourriaud se pergunta o que se constitui o objeto de determinados artistas? Quando um colecionador compra um Jackson Pollock, ele adquire uma situação histórica. Quando compra um Jeff Koons, é a hiper-realidade do valor artístico que aparece em primeiro plano. Mas “o que se compra quando se adquire um Tiravanija ou de Douglas Gordon, pergunta

Bourriaud, 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?”. (p.67) Bourriaud devolve um problema, como sempre, com uma pergunta, para assim terminar mais um capítulo de seu livro.

VII

Bourriaud incluiu no livro *Estética Relacional* um capítulo especialmente sobre Felix Gonzalez-Torres, artista cubano que responde a pergunta que encerra o capítulo anterior. Suas experiências são radicais: misturam as próprias vivências à participação do espectador. Para Bourriaud, Gonzalez-Torres se situa no centro da estética contemporânea, e vai mais além, ele chega “até a essência de nossas relações com as coisas”. (p.70) Isto não é pouco, razão do artista figurar em um capítulo especial. Morto em 1996, em decorrência da AIDS, Bourriaud afirma que “sua força consiste em sua habilidade para instrumentalizar formas e em sua capacidade em escapar às identificações comunitárias para chegar ao cerne da experiência humana”. (p.70) A homossexualidade, portanto, é mais que um tema de discurso, é “uma forma de vida criadora de formas de arte”. (p.70) Um dos trabalhos mais conhecidos de Gonzalez-Torres é um outdoor em que está a cama vazia que usava com seu companheiro Ross, antes de sua morte, também em decorrência da AIDS. A cama está desfeita, ainda com a marca dos corpos, principalmente nos dois travesseiros. Bourriaud destaca a relativa imaterialidade da arte dos anos noventa. Para ele, é sinal de que os artistas priorizam o tempo, mais do que o espaço ou a reprodução de objetos. Os artistas exploram o processo e não o monumento clássico, mas o outdoor de Gonzalez-Torres, apresentado fora do espaço do museu, como um monumento, buscou uma nova forma de intercâmbio. Ele procurou “repartir” sua experiência, e “conseguiu transmutar seu modo de vida em valores éticos e estéticos”. (p.76) De outro modo, pode-se ver na obra de Gonzalez-Torres também uma ética do observador, pois 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)”. (p.79) Hoje, diz Bourriaud, a base da experiência artística é a co-presença do espectador e da obra. Assim, ao repartir sua

experiência o artista tenta mostrar como são nossas relações com as obras de arte. Por isso, para Bourriaud, as perguntas que devemos fazer frente a uma obra de arte é:

Esta obra me dá 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? (p.80)

As obras de arte dignas de interesse hoje, para Bourriaud, são aquelas que funcionam como “interstício”, palavra que aparece várias vezes. Neste caso, esse interstício permite que a obra esteja além das regras institucionais. A geração de artistas analisada por Bourriaud tem, antes de tudo, uma preocupação democrática, “porque 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”. (pp.80-81) Bourriaud pede atenção: essas atitudes se convertem em formas e as formas induzem modelos de relações sociais. Quando González-Torres solicita que os espectadores levem as balas de sua instalação para casa, ele se equilibra entre a forma artística e seu desaparecimento, entre a beleza que será extinta e seu gesto de modéstia.



VIII

Bourriaud é otimista quanto às novas tecnologias, porém com algum cuidado. Para ele, os modernistas acreditavam que arte e meios técnicos andavam juntos. Ordem social e ordem estética eram inseparáveis. Hoje, somos mais cautelosos: constatamos que “a tecnologia e as práticas artísticas nem sempre andam juntas e que essa defasagem não causa incômodo a nenhuma das duas”. (p.91) Assim, os historiadores de arte correm dois grandes perigos: 1) o idealismo, que concebe a arte como um domínio autônomo e com regras próprias; 2) a postura em cada novo avanço tecnológico, que mudaria nosso modo de pensar. Alguns artistas não abdicaram da visão crítica e trabalharam com novas possibilidades técnicas. A tecnologia é usada pelo artista quando percebe que pode chegar a possíveis efeitos, mas não é, obviamente, obrigado a usá-la. Bourriaud mostra-se, desta forma, um observador atento sobre os meios de produção de sua época. Para tanto, ele recorre a Nietzsche: “A função da arte, perante tal fenômeno, consiste em apropriar-se dos hábitos perceptivos e comportamentais criados pelo complexo tecnoindustrial e transformá-los em possibilidades de vida, na expressão Nietzsche”. (p.96) Isto significa pôr abaixo a autoridade da técnica com o objetivo de que seja criadora de maneiras de pensar, viver e ver. Apesar das tecnologias interativas usadas pelos artistas dos anos noventa, o horizonte teórico e prático desses artistas se apoia na esfera das relações humanas. Bourriaud vai além: fala em micro-utopias e de interstícios abertos no corpo social. A noção de interstício é crucial na teoria bourriaudiana, pois funciona como programas relacionais. Eis seus exemplos: Philippe Parreno (inverte as relações de trabalho e tempo livre); Douglas Gordon (quando se pode entrar em contato com os outros); Rirkrit Tiravanija (suas sopas permitem que se aprenda novamente o que é a amizade e o que é compartilhar); Henry Bond (as relações profissionais são objeto de uma celebração alegre); Pierre Huyghe (onde estamos em contato permanente com a imagem de seu trabalho). Há, nestes casos, uma forte influência da tecnologia, mas, segundo Bourriaud, dentro dos limites entre o real e o imaginário, estabelecidos pela própria arte contemporânea. A câmara e o computador dependem das relações que existem entre as pessoas, pois é a partir dessas relações que os artistas “inventam modos de vida”. Caso contrário, a arte seria mera decoração high tech.

IX

Bourriaud recorre sempre à história da arte: com a invenção da perspectiva, o Renascimento transformou aquele que olha em um indivíduo concreto. A arte moderna permitiu olhares múltiplos e variados sobre o quadro. Agora não há nenhum tipo de acordo a priori. Tudo que é mecânico foi expulso. O sentido passou a ser um produto da interação entre o artista e aquele que olha, sem autoritarismo:

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. (p.113)

Aqui Bourriaud recorre a Félix Guattari e sua vontade em produzir máquinas de subjetivação, de singularizar todas as situações. Bourriaud fixa-se na noção de subjetividade, que considera o principal fio condutor de Guattari. A subjetividade é produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais. Ela é plural, polifônica. Para Guattari a estética se constitui em um paradigma. Quando o psicanalista francês afirma que “toda a leitura do passado é necessariamente sobrecodificada por nossas referências no presente” (GUATTARI, 1992, p.128), ao analisar a estetização que fazemos das catedrais da Idade Média ou da arte rupestre, ele está se antecipando aos comentários posteriores de Bourriaud sobre o papel do crítico. Na arte, escreveu Guattari (p.129), “a finitude do material sensível torna-se um suporte de uma produção de afetos e de perceptos que tenderá cada vez mais a se excentrar em relação aos quadros e coordenadas pré-formadas”. Guattari (p.129) cita Marcel Duchamp: “A arte é um caminho que leva a regiões que o tempo e o espaço não regem”. Por isto, ele é otimista quanto a potencia estética de sentir, já que além de promover afetos e perceptos, a arte tem a capacidade de invenção, de gerar qualidades jamais vistas ou pensadas. O início da constituição no novo paradigma estético, segundo Guattari (p.135), “reside na aptidão desses processos de criação para se autoafirmar como fonte existencial, como máquina autopoietica” [o termo “autopoietica” não existe em português, e parece ser usado aqui no sentido de um fazer autossustentável. Guattari usa a palavra poietica no sentido de criação, que é diferente de poética, que se refere à poesia]. As implicações ético-políticas desse novo paradigma são

claras. A noção de alteridade parece também estar envolvida com a estética guattariana. Na linguagem característica de Guattari, podemos descrever sua estética como um mergulho na finitude sensível, uma produção de novos infinitos, um novo amor pelo desconhecido... Quando esteve no Brasil em 1982, Guattari afirmou:

Há uma outra linguagem, uma outra maneira de fazer cinema, política, vídeo, as quais correspondem à possibilidade real de fazer uma outra coisa, algo que se libere das etiquetas de sempre, o que não tem nada a ver com estar fazendo algo de mais primitivo. As possibilidades abertas são infinitas, inclusive a nível político. Meu filho faz política montando rádios livres – uma técnica altamente especializada – e tocando guitarra. Em Nova Iorque, por exemplo, as coisas já acontecem desse ponto de vista a que você se referia, do conhecimento afetivo, ao nível da sensibilidade inerente ao relacionamento sob uma percepção imediata (transcrição de entrevista a Pepe Escobar para o Folhetim, da Folha de São Paulo, de 05.09.1982. In GUATTARI e ROLNIK, 1986, p.277).

Este parêntese sobre Guattari parece necessário porque Bourriaud aproveita todo o último capítulo para dialogar com suas idéias. Além disto, há uma associação de conceitos entre os dois, pois a arte para Guattari também tem como objetivo aspirar um conhecimento do mundo (a partir de afetos e perceptos), como bem apontou Bourriaud. Quando Guattari (1992, p.38) afirma que “a única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que autoenriqueça continuamente sua relação com o mundo”, Bourriaud conclui que esta “definição 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 de objetos concretos que até agora delimitavam o campo da arte, eles utilizam o tempo como um material” (p.145). Primeiro há a forma sobre a coisa, o fluxo sobre as categorias, a produção de gestos sobre os objetos materiais. O espectador é estimulado a entrar na obra, mais que contemplá-la. Ele deve ir além dos objetos imanentes centrados em seu mundo de referência. É assim, segundo Bourriaud, que o pensamento de Guattari ajuda a pensar a arte contemporânea.

X

Pós-produção tem o seguinte subtítulo: como a arte reprograma mundo contemporâneo. O próprio Bourriaud afirma que ele é uma continuação de Estética Relacional. O termo pós-produção foi retirado do vocabulário técnico da televisão e do cinema. “Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes off, os efeitos especiais”. (BOURRIAUD, 2009b, p.7. De agora em diante, utilizaremos apenas a indicação da página do livro Pós-produção) Bourriaud pensa naqueles artistas “que inserem seu trabalho no dos outros [e] contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, ready-made e obra original”. (p.8) Esses artistas não elaboram uma forma, mas trabalham com objetos já existentes. Não há mais a noção de originalidade e criação. O que está em jogo, agora, para Bourriaud, é a instauração de novas formas de sociabilidade e novas relações com a cultura. De certa forma, duas preocupações que já apareciam no livro anterior. Assim, a pergunta artística já não é mais “o que é o novo que se pode fazer?”, e sim, “o que se pode fazer com?”. Quando Tiravanija cozinha sua sopa, ele não está testando os limites da arte, pensa Bourriaud, mas produzir efeitos diferentes. O sentido, neste caso, nasce da cooperação. “São os espectadores que fazem os quadros”, disse Duchamp, citado por Bourriaud. O crítico francês se aventura a chamar tudo isto de comunismo das formas.

A primeira etapa da pós-produção é a apropriação, momento no qual o objeto é selecionado. Pensando novamente em Duchamp, Bourriaud diz: “Criar é inserir um objeto num novo enredo, considerá-lo como um personagem numa narrativa”. (p.22) Há uma moral nessa cultura de apropriação: as obras pertencem a todo o mundo. Esta questão já está dentro da noção de comunismo das formas. Bourriaud cita os DJ’s, cita a possibilidade de se produzir uma obra musical sem saber tocar uma única nota musical, utilizando-se discos que já existem. Segundo Bourriaud, o Do it yourself alcançará todas as camadas da produção cultural. Mas isto nada tem de negativo: O consumidor extático dos anos oitenta “desaparece diante de um consumidor inteligente e potencialmente subversivo: o usuário das formas”. P.41) Neste caso, cabe ao artista da pós-produção criar novos usos para as obras, utilizando formas do passado. Por isto, a exposição já não é o resultado de um processo, o seu fim, mas um lugar de produção. O lugar da exposição passa a ser um local de coabitacão.

Para Bourriaud, “está em curso uma guerra jurídica que coloca os artistas na linha de frente: nenhum signo deve ficar inerte, nenhuma imagem deve se manter intocável. A arte

representa um contrapoder”. (p.109) Isto não significa que os artistas devam ser militantes, adverte Bourriaud, porque a arte sempre estará comprometida, independente de sua natureza ou de seus fins. Devemos pensar

que as obras propõem enredos e que a arte é uma forma de uso do mundo, uma negociação infinita entre pontos de vista. Cabe a nós, espectadores, revelar essas relações. Cabe a nós julgar as obras de arte em função das relações que elas criam dentro do contexto específico em que se debatem. Pois a arte – e afinal não vejo outra definição que englobe todas as demais – é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo, em materializar de uma ou outra forma suas relações com tempo e o espaço. (p.110)

É deste jeito, com uma definição de arte que já tinha aparecido em *Estética Relacional*, que Nicolas Bourriaud encerrou este Pós-produção. Esta definição, contudo, se mistura com a própria definição de estética relacional. É o que se percebe após a leitura dos dois livros.

...

O seminário organizado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) aconteceu na mesma época da 26ª Bienal de São Paulo (2004) e foi realizado no Museu de Arte Contemporânea (MAC). O texto de Henry Myric-Hughes foi publicado no livro *Arte, Crítica e Mundialização*, organizado por Mariza Bertoldi e Veronica Stigger, e foi editado pela ABCA em conjunto com a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, em 2008. O ensaio “O Novo Paradigma Estético”, de Félix Guattari, está em *Caosmose: um novo paradigma estético*, que contém outros ensaios do autor. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira de Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. O livro sobre a viagem de Guattari ao Brasil, em 1982, foi escrito e editado por Suely Rolnik, que transcreveu quase todos os encontros e entrevistas realizados naquele momento. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1986. Os livros, *Estética Relacional* e *Pós-produção*, foram lançados em 2009, pela Ed. Martins Fontes e traduzidos

por Denise Bottmann. A mesma editora lançou em 2011 os livros *Formas de Vida: a arte moderna e a invenção de si* e *Radicante – por uma estética da globalização*. A tradução dos dois livros é de Dorothée de Bruchard. Os lançamentos dos livros de Nicolas Bourriaud demonstram o interesse dos brasileiros por suas ideias.

BIBLIOGRAFIA:

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009a.

_____. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009b.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução e Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986.

GUATTARI, Félix. “O Novo Paradigma Estético”. In *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. Revisão Técnica de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

MEYRIC-HUGHES, Henry. “A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização”. In *Arte, Crítica e Mundialização*. Organização de Mariza Bertoli e Veronica Stigger. São Paulo: ABCA, Imprensa Oficial do Estado, 2008.

TARAVANIJA, Rirkrit. “Estamos reagindo aos anos 80 e 90, diz Rirkrit Tiravanija em SP”. Entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, 28.01.2006.