



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Arte,
design e
estética relacional

Renan Marcondes Cevalos

Brasil. Artista visual, performer e pesquisador. Mestre em Artes Visuais pela UNICAMP, doutorando em Artes Cênicas pela ECA/USP

Resumo

Artigo que se debruça sobre a arte relacional, conforme argumentada por Nicolas Bourriaud em seu livro *Estética Relacional* (2009) e escritos posteriores. Colocando a teoria do autor em contraponto aos recentes escritos do crítico de arte alemão Boris Groys, pretende-se problematizar brevemente a relação consensual entre arte e política reafirmada por Bourriaud ao longo das páginas de seu livro.

Palavras-chave

estética relacional, arte contemporânea, estetização, *design*.

Abstract

Article that deals with relational art, as argued by Nicolas Bourriaud in his book *Relational Aesthetics* (2009) and later writings. Putting the theory of the author in counterpoint to the recent writings of the German art critic Boris Groys, we intend to briefly problematize the consensual relationship between art and politics reaffirmed by Bourriaud throughout the pages of his book.

Keywords

relational aesthetics, contemporary art, aesthetization, design.

Nicolas Bourriaud, curador e crítico de arte contemporânea, tem articulado desde os anos 90 importantes formulações e conceitos para práticas recentes das artes visuais. No Brasil, o acesso ao autor se dá através dos livros de sua autoria publicados nos últimos anos: *Pós-produção*; *Arte relacional* (ambos lançados aqui em 2009) e *Radicante* (2011). Dessa forma, o interesse em olhar e discutir o autor, cuja produção textual é rigorosa e erudita, tem se mostrado cada vez maior. Deve-se ressaltar, porém, a especificidade de sua escrita, uma vez que o autor pensa claramente *certa* produção artística, que está fortemente vinculada aos seus interesses e escolhas como curador. Essa produção - cuja característica processual ou laboratorial visa *politizar a produção artística* - esteve sempre presente nas exposições curadas pelo cunhador do termo. Porém, mesmo distanciado de um caráter francamente relacional, percebe-se um gradual aumento de um ativismo artístico na produção contemporânea. Esse ativismo - que para Bourriaud será visto como um caráter indubitavelmente positivo e contemporâneo da produção artística que vem se configurando no século XXI - é problematizado pelo teórico e crítico de arte alemão Boris Groys, pouco conhecido no Brasil pela ausência de

traduções para o português de suas publicações mas de suma importância para a crítica de arte contemporânea. Autor de livros como *Art Power* (2008) e *The Total art of Stalinism* (1992), Groys publica desde 2009 artigos sobre a atual relação entre arte e política na revista americana E-flux. É a partir deles que problematizaremos brevemente a relação consensual entre arte e política reafirmada por Bourriaud ao longo das páginas de seu livro.

O termo *Estética Relacional* é utilizado pela primeira vez em 1995 no catálogo da exposição *Traffic*, curada por Bourriaud (BISHOP, 2004, p. 2). Dois anos depois o livro que reúne ensaios sobre o tema é lançado nos Estados Unidos, suprimindo uma demanda de produção crítica sobre a produção dos anos 90 que não fosse excessivamente descrente e pessimista em relação à produção de arte pós-anos 80. Isso porque entre os anos 60 e 80, ocorre um processo de constatação do fim (alguns diriam da falência) do projeto moderno nas artes e a proposição de um novo modo de produção de obras, visto por muitos teóricos como “celebrações despolitizadas e superficiais, cúmplices do espetáculo de consumo” (idem). Fortemente influenciado pelos autores Gilles Deleuze e Félix Guattari - com maior ênfase no segundo¹ - e distanciado de um pessimismo que via a pós-modernidade como uma resposta meramente cínica às formas canônicas da modernidade, Bourriaud traça seu panorama. Nele, sem o pessimismo que vê a produção contemporânea diretamente colada a lógicas de consumo cultural, as artes visuais distanciam-se do projeto moderno das artes principalmente pela recusa de uma centralidade simbólica e transcendental da obra de arte para dar espaço a um trabalho que opera em meio à comunidade que o cerca, incidindo em “tecidos enrijecidos pelo sistema capitalista” (BOURRIAUD, 2009, p. 144)

Em sua proposição crítica, Bourriaud parece oferecer resistência à qualquer possibilidade objetual que se insira em um sistema dado da arte, que permite que se insira em um sistema dado da arte, que permite sua troca, venda, transporte, etc. Como podemos ver na citação a seguir, para o autor a obra de arte opera como uma “amostra” comportamental do artista, o que a coloca como alusão ao seu posicionamento ético em relação à um mundo vivido.

[...] 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 artista (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). (ibid, p. 58)

Notadamente, para Bourriaud a obra só é passível de análise no momento em que – nessa amostra de fatores citada acima - ela prova ser mediadora ou propulsora de relações inter-humanas. Uma prática “tradicional” da arte – que nos termos do autor seria regida pela criação de objetos únicos em espaços autônomos e privativos (ibid) – não tem mais espaço, pois claramente o autor desacredita que a obra tenha, por sua existência material, autonomia para promover uma mudança no ser humano. Mais do que para os artistas analisados, é central para o autor a ideia que a “intersubjetividade e a interação” precisam ser “ponto de partida e de chegada” e os “principais elementos a dar forma” para que a produção artística consiga cumprir seu destino: promover transformações no tecido social (ibid, p.62).

É esse o ponto central do qual se vale Bourriaud para distanciar o recorte de produção que ele faz de artistas mais antigos que poderiam ser incluídos na sua curadoria/teoria: no processo de criação, a obra é apenas meio de passagem para retornar à realidade, e justamente por isso “a arte não transcende as preocupações do cotidiano: ela nos põe diante da realidade através de uma relação singular com o mundo” (ibid, p. 81). Ligado à realidade, Bourriaud tangencia arriscadas generalizações acerca do que constitui a forma artística para argumentar seu recorte

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 (ibid, p. 40)

É claro o potencial de ativismo que Bourriaud enxerga na produção relacional. Mesmo quando a forma escolhida permanece dentro dos cânones objetuais e inserida dentre as paredes brancas do museu, a potência de emanção da obra e de transformação observada pelo autor é da ordem do ativismo². Para pensar sobre o ativismo artístico olharemos para o artigo *On art activism*, publicado recentemente na revista *e-flux* por Boris Groys. Nele, o autor se debruça sobre o tema³, situando-o como uma tentativa de transformação “que não é em tão alto grau dentro do sistema da arte mas fora dele, na própria realidade” (GROYS, 2014, p. 1)⁴, o que parece corresponder à proposição crítica de Bourriaud, cuja “arte não tenta imaginar utopias, e sim construir espaços concretos” (BOURRIAUD, 2004, p. 63) e na qual, “com a prestação de pequenos serviços, o artista preenche as falhas do vínculo social” (ibid, p. 50). Os novos espaços respondem diretamente às falhas ou defasagens políticas, ou como coloca Groys, “os ativistas da arte reagem ao crescente colapso do Estado social moderno e tentam substituir o Estado social e as ONG que, por razões diferentes, não podem ou não querem cumprir o seu papel” (GROYS, 2014, p. 2).

Esse movimento ativista na arte demarca para Groys uma nova posição histórica, que contextualiza em seu artigo. O que a caracteriza é uma aproximação entre arte e função, o que em outros termos delimita a aproximação entre arte e política que vemos na estética relacional. Para poder discuti-la, o autor se debruça sobre o significado e função política da palavra “estetização”, argumentando em que níveis ela se afeta ou é afetada pela vida. Enquanto Bourriaud explica a estética como algo inerente à vida humana⁵, ou seja, “uma noção que diferencia a humanidade de outras espécies animais” e a arte como “um termo genérico que designa um conjunto de objetos apresentados no âmbito de um relato chamado *a história da arte*” (p. 149), para Groys a arte possui um território específico, inclusive porque caso não o possuísse deixaria de ser um instrumento de resistência (característica que Bourriaud defende por todo seu livro) para ser apenas *design* de movimentos políticos emancipatórios já existentes – mero suplemento para a política (GROYS, 2008, p. 13). Reside aí uma importância fundamental para o argumento de Groys: a estetização, como a temos discutido na arte contemporânea, opera em dois polos

opostos, que raramente é distinguida: o da arte propriamente dita e o do design.

Nessa terminologia proposta por Groys, vemos que no domínio do *design*⁶ estetizar significa tornar ferramentas, eventos ou bens mais sedutores e atrativos para o usuário. Nesses termos o autor coloca toda a arte pré-moderna não mais como arte, mas como *design*, uma vez que seu vínculo era direto com uma função social, ou seja: cerimônias religiosas, representações de poder e riqueza ou possibilidades de uso e funcionalidade em relação a outros saberes humanos. Em suma, são produtos cuja autonomia formal importa menos do que sua aplicação social.

Já a estetização no domínio da arte opera pela via oposta, e visa desfuncionalizar a ferramenta, através de uma “anulação violenta de sua aplicabilidade e eficiência prática” (GROYS, 2014, p. 6). Segundo o autor, essa operação encontra suas raízes na Revolução Francesa e no tipo de tratamento dado aos objetos do antigo regime pelos revolucionários após a tomada do poder. Ao invés de destruí-los, eles

os desfuncionalizaram, ou, em outras palavras, os estetizaram. A Revolução Francesa transformou o design do Antigo Regime no que hoje chamamos de arte, ou seja, os objetos não de uso, mas de pura contemplação. Este ato violento, revolucionário, de estetização do Antigo Regime criou a arte como nós a conhecemos hoje. Antes da Revolução Francesa, não havia nenhuma arte – apenas *design*. Após a Revolução Francesa, a arte surgiu, como a morte de *design* (ibid, p. 6).

A demarcação temporal proposta por Groys da Revolução Francesa como origem da concepção moderna de arte (da qual ainda nos baseamos) curiosamente coincide com a de outro relevante pensador contemporâneo: o filósofo francês Jacques Rancière, que também coloca esse evento histórico como marco inaugural do que chama de “regime estético das artes”⁷, “que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica [...] Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 34). É dentro desse regime – no qual hoje estamos acostumados a pensar – que ajuizamos os termos de vanguarda, modernidade ou mesmo pós-modernidade.

Prosseguindo sua análise, Rancière aponta: “No regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado” (ibid,p. 35). Ainda hoje, perdura o caráter revolucionário contido nessa ação inaugural de olhar para os objetos e formas do seu tempo já como algo já obsoleto, passível de se reduzir à pura forma, de se tornar meramente representação⁸. Assim, estetizar no campo da arte “significa descobrir seu caráter desfuncional, absurdo, não-operante – tudo que o faz [o objeto] ineficiente e obsoleto. Estetizar o presente significa transformá-lo no passado morto” (GROYS, 2014, p. 9).

Mas no que essa diferenciação problematiza a proposição de uma arte contemporânea diretamente colada à realidade, cuja “questão não é mais ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global” (BOURRIAUD, 2009, p. 43)? Para Groys, a arte ativista é herdeira dessas duas tradições estetizantes: a tradição do *design* de politização da arte, ou seja, de tornar a arte *design* da política, utilizando-a como ferramenta das necessidades políticas do nosso tempo, diretamente ligada a um *ethos* social; e a tradição da arte de estetização e aceitação da política como um cadáver, projeto fracassado cuja abordagem só pode se dar na ordem da “premonição e prefiguração do fracasso futuro do *status quo* em sua totalidade, não deixando espaço para uma possível correção ou melhora” (GROYS, 2014, p. 10). Essa contradição interna é essencial para Rancière e Groys, uma vez que estabelece um campo autônomo da forma ao mesmo tempo em que identifica-a com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma (RANCIÈRE, 2005, p. 34).

Já para Bourriaud, a produção artística com potencial de transformação social parece não conter nenhum caráter contraditório⁹. Sua análise preza por uma busca pela harmonia social na qual raramente o fracasso do status quo observado no sistema capitalista escorre para a estrutura do trabalho. Aqui reside o problema central da proposta de Bourriaud: tentando resistir¹⁰ a um determinado modelo de sociedade, a arte relacional nunca a nega completamente, acabando por apenas responder às próprias falhas do modelo e por tornar-se inefetiva. Como argumenta Rancière,

[...] precisamente, a homonímia léxica da “resistência” é também uma ambivalência prática: resistir é assumir a postura de quem se opõe à ordem das coisas, rejeitando ao mesmo tempo o risco de subverter essa ordem. E sabe-se que, hoje em dia, a postura heróica daquele que “resiste” à corrente democrática, comunicacional e publicitária se acomoda de bom grado à deferência no que tange as dominações e explorações em vigor (RANCIÈRE, 2005b).

Ben Kinmont lavando a louça de estranhos ou Rirkrit Tiravanija cozinhando para os visitantes de sua exposição são ações de resistência às falhas do sistema mas são também promotores de um *status quo*, o que ajuda Bourriaud a reforçar a imagem do artista “correto” e altruísta que trabalha nos termos de sua estética. Até mesmo para o autor esses artistas - cuja preocupação é “democrática” (BOURRIAUD, 2009, p. 80) e que se movem pela “angústia gerada pelo sentimento de inutilidade” (ibid. p. 50) - possuem em suas ações algo que tende a um “narcisismo mais discreto” (ibid) e que – nos termos de Groys – poderia corresponder ao que Groys descreveu como uma necessidade de manutenção pessoal do *design* de si¹¹, parte essencial do *design* que molda quase totalmente a sociedade na qual vivemos. Esse fator não estaria somente vinculado a um notado e crescente foco dado ao “cartão de visitas”, à “agenda de endereços” ou mesmo à “importância crescente do vernissage” (ibid, p. 43) nas escolhas formais da arte relacional, mas também a um lugar social destinado ao artista (o qual, como vimos acima, espera-se que resista)¹². Vemos em Groys que

De fato, tradicionalmente, nós associamos a arte com um movimento em direção à perfeição. O artista é um suposto ser criativo. E ser criativo significa, é claro, trazer para o mundo não só algo novo, mas também algo melhor –de melhor funcionamento, mais bonito, mais atraente. Todas estas expectativas fazem sentido, mas como eu já disse, no mundo de hoje, todas elas estão relacionados ao *design* e não à arte (GROYS, 2014, p. 12).

Em dado momento de seu livro – já citado aqui - Bourriaud afirma que a arte não transcende as preocupações do cotidiano, mas sim nos põe diante de uma realidade através de uma ficção (BOURRIAUD, 2009, p. 81) para logo após lançar a seguinte pergunta: “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?” (idem).

À essa pergunta, pode-se responder duas coisas: a primeira resposta seria que um convencimento não está em questão, uma vez que ninguém precisa querer, comprar, concordar ou desejar o que se produz no campo da arte – o que inclusive reforça seu argumento em um campo que é mais da ordem de um produto a ser consumido socialmente. A segunda resposta, mais simples: *não importa que real seja esse*. Uma vez que “a arte contemporânea põe a nossa contemporaneidade dentro dos museus de arte porque não acredita na estabilidade das presentes condições de nossa existência, a tal ponto em que nem sequer tenta melhorá-las” (GROYS, 2014, p. 10), pode caber à arte criar um campo de significação e emanção sensível à parte de qualquer erro ou acerto da sociedade tal qual ela se encontra e sugerir que há um outro modo de divisão e articulação do sensível que não está no campo da realidade. Na ficção promovida por suas formas, talvez importe menos reafirmar uma realidade problemática que anunciar “sua reviravolta revolucionária. Ou uma nova guerra mundial. Ou uma nova catástrofe global. Em qualquer caso, um evento que vai fazer a totalidade da cultura contemporânea, incluindo todas as suas aspirações e projeções, obsoleto” (idem).

Agora, após essas breves páginas, vale arriscar a seguinte afirmação: não cabe à arte reparar nada.

Referências bibliográficas

BISHOP, Claire. "Antagonism and relational aesthetics" in *Revista October* n. 110, Cambridge: MIT press, 2004.

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

------. "Precarious constructions: Answer to Jacques Rancière". *Cahier on Art and the Public Domain Open 17*, A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain, Edited by Jorinde Seijdel, Nai Publishers SKOR 2009/No. 17.

GROYS, Boris. "On art activism" in *Revista E-flux*, ed. 56. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/> Acesso em 27 jun 2014

------. *Art power*. Cambridge: MIT Press, 2008.

------. "Self design and Aesthetic responsibility" in *Revista E-flux*, ed. 7 Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/self-design-and-aesthetic-responsibility/> Acesso em 27/6/2014

------. "The Obligation to Self design" in *Revista E-flux*, ed. 0. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/the-obligation-to-self-design/> Acesso em 27/6/2014

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

Notas

¹ Bourriaud dedica parte do livro *Estética Relacional* à argumentação acerca da contribuição de Guattari para a arte contemporânea, uma vez que o autor não se debruçou diretamente sobre a arte como assunto de seu pensamento. Porém, para Bourriaud interessa como o pensamento de Guattari sobre estética se articula até chegar em sua questão central, como apontado no livro: "Como uma aula pode ser uma obra de arte", pergunta Guattari...Assim ele coloca o problema último da estética, sua utilização, sua inserção em tecidos enrijecidos pela economia capitalista" (p. 144).

² Como exemplo, pode-se citar o artista Félix Gonzales-Torres - cuja produção é uma das mais formalistas dentre as analisadas por Bourriaud - que é sempre discutido a partir da sua militância enquanto homossexual. Em um capítulo do livro *Estética Relacional*, completamente dedicado ao artista, Bourriaud situa seu trabalho como propulsor de visibilização da homossexualidade não como condição comunitária, mas como "modelo de vida" a ser partilhado por todos (BOURRIAUD. 2009, p. 70). Claire Bishop também comenta o olhar do autor focado ao ativismo nas obras de Rirkrit Tiravanija e Liam Gillick: "[...] o que Tiravanija cozinha, como e para quem é menos importante para Bourriaud do que o fato de que ele distribui os resultados do que cozinha de graça" (BISHOP, 2004, p. 64).

³ O ativismo artístico discutido por Groys, apesar de ser um conceito análogo à arte relacional, circunscreve um campo maior de produção.

⁴ Todas as citações de Boris Groys contidas no artigo foram livremente traduzidas do inglês pelo autor.

⁵ Em sua argumentação sobre o termo estética, contida em seu glossário, Bourriaud reafirma a relação direta entre ação humana e forma estética que vemos em seu livro. Se na página 40, como vimos no texto, ações na esfera das relações humanas são "integralmente artísticas", em seu glossário

ações intuitivas como rir entram na mesma esfera: “enterrar seus mortos, rir, se suicidar são apenas os corolários de uma intuição fundamental, a vida como forma estética, ritualizada, concretizada como forma” (BOURRIAUD, 2009, p. 149).

⁶ Optamos no artigo por não traduzir o termo por desígnio ou desenho, mantendo a palavra em inglês pela aproximação com o uso que fazemos dela no Brasil, comumente relacionada à forma de produtos.

⁷ “Opera-se uma deslegalização daquele gosto legalizado pela monarquia francesa. Mas isso é certamente acelerado pela Revolução, e sobretudo pelas pilhagens de obras de arte operadas pelos exércitos revolucionários. [...] Tomemos os debates que tiveram lugar no momento da chegada de todas as caixas daquilo que tinha sido pilhado no estrangeiro pelos exércitos revolucionários ao Louvre. Os conservadores [administradores dos museus] dizem: é formidável, todos os tesouros do patrimônio da liberdade que pertenciam aos reis pertencem a partir de agora à nação republicana. Eles abrem as caixas, eles vêem retratos de soberanos, cenas mitológicas mais ou menos escabrosas, toneladas de pinturas religiosas, e eles se perguntam: onde está a liberdade em tudo isso, o que se vai poder fazer disso para a educação do povo republicano? É o tesouro do patrimônio da liberdade humana, mas não são nada mais que histórias de reis, de cortesãos, de padres, de mulheres nuas, de cortesãs, de abuso dos prazeres. A solução que eles encontram consiste em dizer que não é o conteúdo dos quadros mas o modo de sua exibição, sua disposição espacial que poderá instruir o povo. Chega-se claramente a um momento onde uma conjuntura guerreira faz com que a legalidade pictórica não funcione mais, com o resultado paradoxal de que ao querer fazer, com todas as obras pilhadas, uma educação do povo republicano, necessariamente se será levado a apagar o conteúdo mesmo dos quadros e a dar um poder novo ao espaço de exposição ele mesmo. De certo modo, o famoso olhar desinteressado é assim o resultado de uma contradição interna de um outro gênero.” (RANCIÈRE, 2012, p. 230, tradução de Artur Kon)

⁸ O autor, ciente do exaltado olhar utópico sempre constatado nas vanguardas futuristas e do possível contraste dessa visão em relação ao seu argumento, demanda algumas páginas do seu texto para argumentar sobre Marinetti e a percepção do artista sobre a modernidade como um projeto colapsado, consciente de um fracasso que permeia não só seu projeto artístico, mas o próprio projeto moderno, contradição entre visão de futuro e aceitação de uma impossibilidade de mudança que será essencial para continuarmos o debate do texto: “ [...] para Marinetti, estetizar a modernidade tecnologicamente orientada não significa glorificá-la ou tentar melhorá-la, torná-la mais eficiente, através de uma melhor concepção. Pelo contrário, desde o início de sua carreira artística Marinetti olhou para a modernidade em retrospectiva, como se ela já houvesse entrado em colapso, como coisa do passado, imaginando-se na vala da História, ou na melhor das hipóteses sentado em o campo sob uma incessante chuva pós-apocalíptica. E nesta visão retrospectiva, tecnologicamente orientada, a modernidade orientada para o progresso parece uma catástrofe total. É dificilmente uma perspectiva otimista. Marinetti prevê o fracasso de seu projeto, mas ele entende esta falha como uma falha do próprio progresso, o que deixa para trás apenas escombros, ruínas, e catástrofes pessoais.” (GROYS, 2014, p. 9).

⁹ Cf. BISHOP, Claire. *Antagonismo e estética relacional*.

¹⁰ O autor mantém-se convicto que a resistência da arte parte da uma realidade e se volta diretamente à ela: “Minha hipótese é que a arte não apenas encontrou meios de resistir a esse novo e instável ambiente, mas também derivou do próprio ambiente os meios. Um regime precário da estética está se desenvolvendo, baseado na velocidade, intermitência, névoa e fragilidade” (BOURRIAUD b, 2009, p; 23, trad. nossa).

¹¹ Cf. GROYS, Boris. *Self design and aesthetic responsibility* GROYS, Boris. *The aesthetis of self design*.

¹² Claire Bishop também comenta em sua conclusão a imagem de “bom moço” dos artistas da estética relacional analisados em seu texto, observando como as divisões injustas detectadas da galeria para fora ausentam-se do sistema no qual esses artistas se inserem: “Em tal situação tão confortável, a arte não sente a necessidade de se defender e se rende ao entretenimento compensatório (e autoindulgente) (BISHOP, 2004, p. 79).