Estética Relacional

Nicolas Bourriaud
Trad. Denise Bottmann
Editora Martins Fontes, 2009
Orginal: *Les PResses Du réel,* Dijon, 1998

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 Mareei 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 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). 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 Damisch[16]. 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 insuportável 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 socialmente 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 quantia de dinheiro, que é o "equivalente geral abstrato" de todas as mercadorias entre si. Quanto à arte, e Marx foi o primeiro a dize-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

[16] Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium,* Paris, Éd. du Seuil, 1984, p. 76.

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 privilegiam 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 *reviva!* 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 Mareei 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 filósofos 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 goüt* 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 conceituai, 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 processo 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 nexo com o mundo concretizado por um objeto, que determina, por si só, as relações que vêm a se estabelecer com tal nexo: a relação com uma relação?