

Angelo Augusto Venosa

Elogio da opacidade:

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de pesquisa Linguagens Visuais, Escola de Belas-Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientador
Paulo Venancio Filho

Rio de Janeiro
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Folha de Aprovação

Angelo Augusto Venosa

Elogio da opacidade:

Rio de Janeiro, 4 de setembro de 2007

Paulo Venancio Filho
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Vera Lúcia de Oliveira Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Carlos Augusto da Silva Zilio
Universidade Federal do Rio de Janeiro

A Giuseppe Venosa, meu pai.

Agradeço a paciência e o carinho de tantos que me ouviram atentamente balbuciar opacidade nos dois últimos anos.

Do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas-Artes da UFRJ, aos colegas mestrandos e aos professores.

Da Casa de Rui Barbosa, aos amigos, experientes pesquisadores, preocupados e curiosos com aquele novato tateando o mundo acadêmico.

E em especial a Sara, Bárbara e Daniel, que souberam retribuir com amor e cuidado a alta dose de mau-humor que tiveram de aturar.

*Fazer o que seja é inútil.
Não fazer nada é inútil.
Mas entre o fazer e não fazer
mais vale o inútil do fazer.
Mas não, fazer para esquecer
que é inútil: nunca o esquecer.
Mas fazer o inútil sabendo
que ele é inútil, e bem sabendo
que é inútil e que seu sentido
não será sequer pressentido,
fazer: porque ele é mais difícil
do que não fazer, e difícil-
mente se poderá dizer
com mais desdém, ou então dizer
mais direto ao leitor Ninguém
que o feito o foi para ninguém.*

João Cabral de Melo Neto. *O artista inconfessável*

Quand tout est politique, rien n'est plus politique, et le mot n'a plus de sens. Quand tout est sexuel, rien n'est plus sexuel, est le sexe perd tout détermination. Quand tout est esthétique, rien n'est plus ni beau ni laid, et l'art même disparaît.

Jean Baudrillard. *La transparence du mal*

Resumo

VENOSA, Angelo Augusto. Elogio da opacidade: . Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em Linguagens Visuais) - Escola de Belas-Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007

Discussão da categoria “opacidade” como elemento constitutivo e necessário da experiência estética. A aproximação ao conceito se dá tangencialmente por meio de textos coloquiais e do comentário de alguns pressupostos teóricos contrários a essa idéia.

Abstract

VENOSA, Angelo Augusto. Elogio da opacidade: . Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em Linguagens Visuais) - Escola de Belas-Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007

Discussion of the category “opacity” as constitutive and necessary element to the aesthetic experience. This concept will be approached tangentially by colloquial tests and the commentary of some adverse theoretical issues.

Sumário

Elogio da opacidade:

PRIMEIRO EMAIL	9
Introdução	
1. Do uso da palavra opacidade	10
2. Por que opacidade?	12
3. Da confrontação da idéia de opacidade com um seu possível oposto	13
SEGUNDO EMAIL	15
Sobre estética relacional	
1. Nicolas Bourriaud	18
2. Claire Bishop	19
TERCEIRO EMAIL	24
Um outro modo (achei!)	27
1. O caso Sierra	29
2. A outra forma	35
QUARTO EMAIL	42
Referências	43

From: venosa@uol.com.br
Subject: Do jeito que dá...
Date: June 28, 2007 1:22:03 PM GMT-03:00
To: barbaravenosa@googlemail.com

Querida Bitá,

28 de junho e não consigo escrever nem um período. Nada longo, claro, substancioso e inteligível. Falei há pouco com o M. que me deu um esporro, um cutucão que não sei se atingiu algum órgão interessante. Um cutucão útil e eficiente, como isso tudo que insisto em criticar. Arte que não ousa dizer seu nome. Enfim...

Por que não consigo falar? Porque não consigo falar. Essa é uma boa resposta. Porque, não falar, é condição necessária. Porque, como expliquei ao M., não se trata de não ter o que falar, mas da absoluta ausência de material verbal. O texto está ali!, pressionando no ar, mas não há como organizá-lo, enformá-lo; as idéias... não idéias dessas que se concatenam, mas presenças maciças, massivas, pressionando, ciscando em alta velocidade. Porque é como o meu olho amblíope; ele não vê fora de foco, simplesmente não vê: ele presente.

E de novo falei de saudades da polêmica do Bispo, quando eu insistia (e insisto ainda, teimosamente lá no íntimo) em dizer que aquilo não é arte. E não é. É muito melhor. É o que deveria ser. E o problema parece estar por aí: moralismo. Pior. Moralismo modernista. Sinto-me velho, moralista, conservador e modernista. Junte-se à receita um punhado de ceticismo mediterrâneo. E assim o nosso artista ideal deveria ser mudo, cético para o mundo e as gentes, mas extremamente orgulhoso, no sentido do pecado do orgulho mesmo; crente empedernido na transcendência das coisas e objetos, em especial das coisas inúteis: a inutilidade sem fim de Kant.

Queria muito falar mal do atual estado de coisas. Me irrita demais a arte respondona; linguaruda. Responde ao mundo, propõe ao mundo. A arte deve ser uma inútil muito orgulhosa. Ter imenso orgulho de não servir pra nada.

Mas a arte que se quer fazer hoje desistiu do seu corpinho, desmaterializou-se (ou vendeu-o a preço de ouro), quer ser muito multi- (disciplinar, mídia) e outro tanto pós- (democrática, colonial, política, utópica...). E eu, como a Emília do Sítio do Pica-Pau Amarelo, quero coisa pra guardar na minha canastrinha.

Beijo do seu pai.

Introdução

1. Do uso da palavra opacidade

Escrever o texto que aqui começa revelou-se tarefa extremamente árdua, o que já se sabia de antemão, mas sem calcular a dimensão exata do tanto de aspereza que me aguardava, do entorpecimento das idéias não acostumadas a nenhuma necessidade de regramento, norma ou ordem.

Opacidade. opacidade. opacidade.

A palavra, noz dura, densa inacessível: mantra fora de foco.

Essa fraca idéia que teima em permanecer inalterada, sem desdobramentos, quase querendo dizer que basta a sua menção para dar conta do meu desconforto com um ambiente que insiste em ser mais e mais claro.

Esse nódulo, categoria, idéia, quer fazer referência a uma qualidade, talvez da arte moderna, talvez da arte-em-geral.

Opacidade em oposição à clareza, a cristalino, tem forçosamente conotação pejorativa; no meu entender – injustamente. Ora, na medida em que algo é opaco encerra um número maior de possibilidades, maior e infinito, uma vez que, opaco, não se pode saber a sua extensão; funciona assim como uma cápsula de possibilidades, como um estojo de sentidos, todos potentes, plausíveis, possíveis.

De cara, o que acontece é que cada vez mais essa idéia, opacidade, fica mais fluida e distante, imprecisa mesmo, porque pode se referir a coisas muito distintas como, por exemplo, a relação física, real, de opacidade em um trabalho ou a diferença entre um trabalho que se revela despudoradamente, que se refere a conteúdos externos para que possa respirar – essa, parece-me, é a noção inicial, é aquilo que identifico como a motivação básica e lapidar em insistir neste tema.

Creio que esse caminho iria colidir com a discussão entre arte política, engajada, etc. e arte transcendente, o que me parece uma oposição idiota. Porque há argumentos suficientes de ambos os lados para se afirmar que não há como a obra deixar de ser transcendente ou política. O que nos leva a uma espécie de tautologia.

E a opacidade “intrínseca” da obra, que eu não contava de início, parece conter o núcleo duro desse mantra que me lembra uma das histórias de Oliver Sachs em *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu* – a velha senhora que passou a ouvir, em alto e bom som, dentro de sua cabeça, uma música de sua infância, esse terror revelou-se uma patologia neurológica que depois do diagnóstico e cura a deixou a um só tempo aliviada e entristecida pelo silêncio que agora se impunha. Esse é um dos riscos que corro.

Em entrevista a Bernardo Carvalho, publicada em 1993 na revista venezuelana *Estilo*¹, esbocei pela primeira vez essa idéia; na verdade, organizei verbalmente minha reação ao contato mais intenso com a produção do Primeiro Mundo, já que havia participado da representação brasileira na Bienal de Veneza havia poucos meses. Sendo mais preciso, diria que essa idéia sempre esteve latente e a exposição ao Hemisfério Norte funcionou como um gatilho, um catalisador dessa percepção.

E do que se trata?

Trata-se da atração obsessiva e recorrente pela idéia de opacidade, manifesta em meu interesse pelos trabalhos opacos, pelo modo opaco.

Idéia explicitada como reação ao que percebo no ambiente artístico contemporâneo como excesso de clareza, luminosidade, transparência e conseqüente vetorização dos trabalhos, percebo, porém, que há algo além da reação a esse ambiente, algo intrínseco ao conceito. De que essa idéia já se manifestava obscuramente antes desse embate.

Há duas possibilidades de entendimento ou aplicação dessa categoria: uma de caráter geral, que se aplica ao horizonte do ambiente da arte e quer ver e qualificar, identificar, o caráter opaco de determinado projeto ou, melhor ainda, objeto. E que se traduz, ou indicia, pela dificuldade de entrega, ou entrega surda da obra. Pela capacidade de a obra ter indícios de desvelamento sem, no entanto, explicitá-los, por possuir um *pattern*, uma trama de nexos, submersos, envelopados. Pela capacidade de a clareza e de a articulação operarem no nível do discurso sem, no entanto, contaminar o nível de consciência.

A outra possibilidade se refere ao processo produtivo, ao modo como se dá a criação, e que também seria opaco. Um fluxo cego; com direção, mas sem sentido; um caminho olfativo, tátil.

Um problema que de início se apresenta é: de que modo devo esfoliar esse tema? Optar por investigar uma das duas vertentes, a de caráter geral ou a particular? Evidentemente as duas se interpenetram, a vertente particular, a do processo (que de fato foi minha atração inicial), poderia engendrar uma pesquisa aparentada ao que se chama, nos estudos literários, crítica genética. Aquela pesquisa que escarafunha tudo aquilo que não é ainda obra tentando emboscar aquela trama de que falei antes. Apesar de podermos vislumbrar interessantes desdobramentos parece-me claro que o caráter geral deva merecer mais atenção, é nele que se encontra o fermento dessa idéia. No entanto quais são as possíveis direções a seguir?

¹ Há algum diálogo entre o trabalho que você faz e o de outros artistas que usam materiais orgânicos?

Em Veneza, vi o trabalho de Damien Hirst [*Mother and Child, Divided*. Aperto, Biennale di Venezia 1993]. Há uma diferença que não consigo localizar com precisão, e é a diferença que falo em relação a vários trabalhos contemporâneos. O que vejo é uma arte muito informada. São pessoas que estão saindo das escolas com muita informação e articulam as informações de um modo que pode ser fantástico, rigoroso, sei lá..., porém esse rigor me incomoda, me parece uma arte dirigida, com localização precisa. Eles estão sempre falando de alguma coisa. Não há trabalhos opacos. Você olha e percebe todas as referências, que podem ser políticas, antropológicas, etc. A construção é muito elaborada, no mau sentido, até quando o trabalho é bom. Sinto falta de vitalidade, de essência pura. Não estou dizendo que meu trabalho tenha ou não essa vitalidade, mas cada vez mais me convenço de que o melhor em arte acontece quando você tem o faro do caminho a seguir mas não a consciência total. Quando há controle demasiado, você faz um trabalho eficiente, bem realizado, porém o esqueleto é evidente, a estratégia, óbvia.

2. Por que opacidade?

Em 1993, quando cursava o mestrado de comunicação da UFRJ, envolvi-me em uma discussão, que naquela época começava a despontar no meio acadêmico, sobre Bispo do Rosário. Isso se explicava talvez pela materialidade dos objetos que deixou mas, principalmente, pela sua história muito particular, que atestava uma descontaminação intelectual, um caráter de autenticidade primordial, uma espécie de garantia de que ali se experimentava um curto-circuito, um contato direto, uma experiência sem filtro.

O curso em que se deu essa discussão já não lembro; era alguma coisa ligada à psicanálise e, evidentemente, a algo do tipo que o Bispo se prestava à abonação de idéias de pulsão e de manifestação artística. Fui voz dissonante, afirmei que, para mim, se tratava de outra coisa, outra categoria. Podia ser “um fato” até melhor do que arte, mas era outra coisa, e quase fui linchado. Discordei fazendo a ressalva de que não descartava a qualidade excepcional daquela experiência. É claro que estava me balizando por um figurino estreito, em que a noção de autoria era condição necessária (porque ali, parecia-me, era o autor quem se expunha aos trabalhos do Bispo. E só assim a obra do Bispo poderia ser incluída no campo da arte). Enfim, julgava que a produção artística, para poder sofrer o crivo crítico adequado, deveria ter algum tipo de “consciência histórica” mesmo eu não tendo muito claro o que isso poderia ser.

Pois bem, doze anos mais tarde vejo-me às voltas com a idéia de opacidade para recuperar um ponto vital (do ângulo em que olho o mundo) da experiência estética. Quando digo recuperar, ponho ênfase na idéia de que julgo essa qualidade (a opacidade) perdida, ao menos fortemente debilitada como parâmetro da qualidade, relevância ou pertinência do fenômeno artístico. Se fosse possível destilar um princípio comum no bojo do *mainstream* do que se produz hoje diria que é o da “funcionalidade”. *Grosso modo*, produz-se hoje uma arte funcional, dirigida, e em certa medida busca-se um grau de eficiência. Sinto saudades da polêmica do Bispo, pelo menos ali havia uma produção desinteressada, e se havia interesse e agenciamento, estes obedeciam a um pensamento mágico. Se ainda não chamo seus objetos de “objetos de arte” será por pura teimosia.

A idéia de que a força da experiência estética, assim como a do processo criativo, se dá de forma obscura, diferente-mente dos processos lógicos e racionais das atividades “funcionais”, como, por exemplo, a tecnologia, junte-se aí a miríade de atividades que responde a problemas concretos com soluções (o *design*, o jornalismo, a arquitetura...), não é nova e tem muitas e diferentes origens.

Para o meu uso pessoal, para o meu, digamos, anedotário, devo assinalar que a leitura de Anton Ehrenzweig² na adolescência definiu um primeiro marco nesse sentido. Era um livro bastante técnico, no sentido de uma análise do processo criativo nos moldes da psicanálise. Do grupo da psicanálise britânica, Ehrenzweig parte de uma crítica da teoria da *gestalt* e desenvolve uma teoria da percepção e do processo criativo em que afirma que o artista funciona num estado de de-diferenciação perceptual semelhante a uma criança com menos de seis anos. Nas suas palavras: “nossa tentativa de

2 EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro: Zahar. 1969.

focalizar deve dar espaço para a atenção difusa e abrangente”. A par das limitações dessa teoria pelo caráter um tanto mecânico e redutor, creio que toca com clareza num ponto: identifica o fenômeno, o lugar onde se dá a operação de engendramento criativo, e deixa-nos imaginar que o objeto de arte também traz a marca desse processo. Uma potência não-verbal. Seríamos assim, diante da obra de arte (a dedução é minha), na situação do “encontro estético”, como que contadores geiger, capazes de perceber a intensidade da radiação mas sem saber ao certo de onde, como e por que ela se dá.

3. Da confrontação da idéia de opacidade com um seu possível oposto

Opacidade. Qualificativo. Qualidade que se opõe a translúcido, transparente. E qualifica, não só no sentido de indicar, nomear mas – de acordo com o senso comum, opõe-se negativamente a transparência como algo ruim, mal, indesejável.

E aqui, gostaria de resgatar o caráter positivo da qualidade opaca quando referida ao objeto artístico.

Evidentemente que opacidade / transparência são dois conceitos oriundos do mundo visual, referindo-se, é óbvio, a questões de representação. No entanto, o que me interessa em primeira não é a opacidade do processo criativo, a idéia de que:

What creates tension in a piece of fiction is partly the way the concrete words are linked together to make up the visible action of the story. But it's also the things that are left out, that are implied, the landscape just under the smooth (but sometimes broken and unsettled) surface of things.³

Essa discussão pode ser tão velha quanto a pintura, no entanto pede pra ser reabilitada na medida em que uma produção artística que se confunde com outras atividades da cultura, que perde sua especificidade, tende a ser predominante e hegemônica.

Opacidade. Valor. Intensidade. Grau de resistência de determinada proposição. Grau de precisão da resposta a uma pergunta não formulada.

Para melhor definir com o que o conceito de opacidade se confronta, em relação a que “não” ele define o seu “sim”, precisei olhar com mais acuidade para esse objeto que havia definido tão vagamente: o vasto e diferenciado *mainstream* da arte contemporânea, e a partir de anotações sobre a 27ª Bienal de São Paulo cheguei à crítica de arte inglesa Claire Bishop, que falara sobre esse evento à *Folha de S. Paulo*,⁴ e ao seu ensaio publicado na revista *October*,⁵ na qual inicia um debate sobre a “estética relacional” de Nicolas Bourriaud.

3 CARVER, R. “On writing”. *Fires: Essays, Poems, Stories*. New York: Vintage Contemporaries, 1989. p. 26.

“O que cria tensão em uma peça de ficção é em parte o modo como as palavras são ligadas para compor a ação visível da história, mas é também o que é deixado para fora, implícito; a paisagem logo abaixo da (as vezes quebrada e desarrumada) superfície das coisas.”

4 MONACHESI, J. “Altos e baixos da Bienal”. *Folha de S. Paulo*, 10 dez. 2006, Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200610.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2007

5 BISHOP, C. Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, n.110, p.51-79. 2004.

Curiosamente, à medida que as leituras foram se esparramando e mais e mais comentários, informações, personagens e documentos foram aparecendo, dois sentimentos opostos se definiram com clareza: também haveria (potencialmente) trabalhos interessantes e fortes ali (ao menos como expectativa) e a idéia inicial da necessidade de um núcleo duro na experiência estética não diminuía com essa descoberta. Com isso digo, antecipadamente, e sem o devido detalhamento, que apesar de encontrar em trabalhos facilmente agrupados no “lado de lá” (comprometidos com um projeto de resposta a demandas externas, “transparentes” do ponto de vista de sua troca e inserção no ambiente social) a condição “opaca”, ou bem seja: potência formal para além de seus propósitos de comunicação, ainda é importante manter essa oposição, “opacidade” *versus* “engajamento”, mesmo que precária, porque que ela marca uma diferença fundamental – trata-se “ainda” de experiência estética. Não se trata de comunicação, não se trata de funcionalidades.



Oponho-me à funcionalidade da arte, mesmo que de uma arte sem autor e sem obra definidos, arte-processo, obra de final aberto, interdisciplinar, etc. não pela “qualidade” do processo que possa daí resultar, mas por uma reserva “anacrônica”, técnica, de como devemos olhar para esse tipo de produção. Uma reserva em relação aos termos empregados. Porque ao chamarmos isso que se produz de arte, definimos um campo de pertinência, uma inclusão num ambiente histórico que determinará o jogo que se estará jogando, quem joga, como, e o que joga.

Por outro lado, qualquer oposição é risível porque é claro que é arte o que chamo de “isso”. Assim como qualquer outra coisa que assim seja denominada, uma vez que a simples nomeação é condição suficiente para esse entendimento. Apesar do tom apologético não quero perguntar o que é arte, o que não é arte? Essa pergunta é desnecessária. É, na verdade, ineficiente. Não há como definir *a priori* aquilo que virá a ser arte. Mas acho possível perceber *a posteriori* um ponto de cisalhamento, um limite na dessemelhança.

Para melhor perceber a que a opacidade se refere procurei compreender melhor a produção que mais me parecia o oposto: clara e cristalina, objetiva e com objetivos.

Em um primeiro momento, parece-me que investigar as idéias da “arte relacional” seria útil no sentido de que se afigura se opor, ou querer resolver, (a)os problemas da arte ainda autônoma, transcendente e formalista, à qual a opacidade deve a sua procedência.

From: venosa@uol.com.br
Subject: Pela bola sete
Date: July 1, 2007 12:41:54 PM GMT-03:00
To: bcarvalh@uol.com.br

Caro Bernardo,

A sinuca de bico é a seguinte: Ok, consigo aceitar que há uma demanda enorme por algum tipo de utopia, mesmo que se negando a possibilidade dela em vista da sua derrocada histórica, mas..., se formos olhar de modo superficial e simplificado para um fio condutor que viria do romantismo para a primeira modernidade e acelerando por dentro do século 20, poderíamos dizer que fomos atirando cada vez mais coisas ao mar. As sucessivas conquistas, descobertas, invenções, tanto as de caráter afirmativo como as mais nihilistas abriram espaço perdendo pedaços. E de tanto perder pedaços corremos o risco de uma total impossibilidade de identificação. À custa da pressão cada vez maior de a arte "dar conta" de tantas demandas do mundo não dará conta dela mesma. Quando se produz arte com a clareza de um projeto de design trata-se já de outra coisa, e parece-me que a garantia de ainda estarmos falando de arte é tibiamente delimitada pelo fato de seus agentes ainda se reconhecerem pelo uso de um espaço institucional comum.

Daí minha lembrança irônica de minha teimosia na querela do Bispo do Rosário: aquilo não é arte, que ótimo! Temos pelo menos uma referência (uma dentre outras) do que poderia ser.

Sei que soa conservador dizer essas coisas, e ser conservador é uma dificuldade. Se olhar pra trás, pra minha juventude, vejo-me conservador, mas se olho em volta talvez perceba que sou menos conservador do que aparento e do que deveria ser. Mas isso não vem ao caso. Só toco nisso porque acho que as categorias políticas têm atrapalhado a visão das coisas. Bishop e Bourriaud (e outros, como uma séria pesquisadora russo-inglesa com um no-me de vodka que já esqueci) brigam pra ver quem é mais efetivo politicamente. Bishop acusa o Bourriaud de abrigar uma postura insossa e, ao fazer isso, ataca os trabalhos do Tiravanija e do Gillick; e o Gillick responde desqualificando ideologicamente a Bishop (porque ele escreve pro *Evening Standard*). E eu digo que tanto faz. Uns e outros querem uma arte eficaz. E não me importa se essa eficácia é de direita ou de esquerda, edulcorada à la Tiravanija ou tipo porrada como Santiago Sierra. Quero arte como achado arqueológico, com as razões de sua vinda ao mundo embaçadas; arte kriptonita. Sei que isso é mais velho que a Sé de Braga, e daí? Como não ser conservador sendo-o? É claro que

quando leio numa entrevista⁶ a Lisette Lagnado respondendo a pergunta de uns artistas europeus convidados por ela para participar da Bienal: O que vc viu no Acre? E ela responde: - a happy Palestine! Fico polianamente encantado, ainda sou sujeito a esses arrebatamentos, mas não posso concordar que faça sentido produzir uma obra em resposta às questões que o encontro com o Acre mítico (em que a terra uma vez boliviana é pacificamente brasileira (?), e daí a expressão dela, alegre Palestina) venha a suscitar.

Viver no Brasil nos primeiros anos do século vinte e um é uma experiência curiosa se imaginamos que com o aguçamento da globalização, a ordem mundial, ou seja lá como chame-mos o atual estado de coisas, tudo mudou e nada mudou. O ambiente da arte é mais permeável ao que acontece nos grandes centros, os grandes centros insistem em acreditar que vivemos num mundo de trocas velozes e de fragmentação e que eles já não são mais grandes centros, há artistas de lugares "descentrados", há espaço institucional para vários sotaques, inflexões e, no entanto, vejo agora, aqui desta janela, os macacos correndo por sobre as folhas das bananeiras como se estivessem no chão. Leio toneladas de textos, livros, pedaços de livros, fragmentos na internet e me dou conta de que meus olhos não dão conta, de que toda essa informação já estava à minha volta há muitos anos e corro por cima das folhas de bananeira como se estivesse no chão. Há uma premência em pertencer ao Primeiro Mundo, ao topo da lista, à história, insiste-se em querer escapar do moderno com atitudes inescapavelmente modernas. Estamos condenados ao moderno. A insistência em dizer que o novo é impossível quer ser, a toda força, original. A insistência em afirmar que a política agora é a-utópica vem prenhe de desejo de uma microutopia, e eles todos se estapeiam para marcar uma posição no panteão da eficiência artística: essa contradição em termos.

O abraço do amigo,
Angelo

⁶ LAGNADO, L. "Seja brasileiro, seja herói". **Bravo!** Disponível em: <<http://www.bravonline.com.br/impressa.php?edit=ap&numEd=109>> Acesso em: 28 jul. 2007. Entrevista concedida a Fernando Oliva e Marcelo Rezende.

Sobre estética relacional

Claire Bishop critica a “estética relacional” de Nicolas Bourriaud numa série de artigos dos quais o mais conhecido foi publicado na *October*.¹ Como já disse, minha obscura defesa da opacidade (o que provavelmente é um velho vício modernista) dar-se-á em contraste com as diatribes de Bishop/Bourriaud que tomei como um modelo em negativo, ou melhor, como referência simétrica e provisória dessa categoria que tenho dificuldade em recortar.

1. Nicolas Bourriaud

Um jovem crítico nos anos noventa, Bourriaud, fez uma das primeiras leituras das metáforas da produção artística que a cultura da informação produziu. Estética relacional (*Esthétique Relationnelle*), o termo criado por Nicolas Bourriaud para dar conta da produção artística, principalmente europeia, dos anos 90 que, segundo ele, não mais se encaixava nos parâmetros teóricos disponíveis, veio a ser o título de sua coletânea de ensaios² publicada em 1998 e uma das frases de efeito mais ouvidas para se referir às práticas de artistas como Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Liam Gillick, Pierre Huyghe, Maurizio Cattelan, e Vanessa Beecroft, todos eles incluídos na exposição “Traffic”, no CAPC Musée d’Art Contemporain em Bordeaux. Organizou muitas outras exposições importantes nesse período³ e foi co-diretor do centro de arte contemporânea *Palais de Tokyo* em Paris. Em seguimento às idéias defendidas em *Estética relacional*, publica em 2004 *Postproduction*,⁴ no qual desenvolve o tema do DJ como modelo operativo para a arte contemporânea.

Ao levantar a lebre de uma abundante produção mesmo que por meio de um marco teórico frágil e contestável acaba por ter um valor tático na disputa pela ocupação do espaço, como se vê no seguinte comentário em uma das conferências que fizeram parte das atividades da 27ª Bienal de São Paulo:

O objeto de sua análise, no entanto, é válido. Bourriaud foi um dos primeiros críticos a chamar a atenção para uma parcela muito interessante da produção

1 Encontrei variantes desse artigo publicadas na revista irlandesa *Circa* e no blog “The adventure”.

2 BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationnelle*. Paris: Les presses du réel, 1998

3 “Courts Métrages Immobiliers”, Bienal de Veneza, 1990; Aperto, Bienal de Veneza, 1993; “Commerce”, Espace St Nicolas, Paris, 1994; “Traffic”, Capc Bordeaux, 1996; “Joint Ventures”, Basilio Gallery, New York, 1996; “Le Capital”, CRAC Sète, 1999; “Contacts”, Kunsthalle Fri-Art, Fribourg, Switzerland, 2000; “Négociations”, CRAC, Sète, 2000; “Touch”, San Francisco Art Institute, 2002; “GNS” (Global Navigation System), Palais de Tokyo, Paris, 2003; “Playlist”, Palais de Tokyo, Paris, 2004; “Notre Histoire”, Palais de Tokyo, Paris, 2006

4 BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction: culture as screenplay: how art reprograms the world*. New York, NY: Lukas & Sternberg. 2002. 96 p.

emergente nos anos 90, preocupada com a questão “como viver junto”. O que se pode questionar, portanto, não é o interesse dessa produção, mas se de fato a preocupação com a interatividade é uma prerrogativa preponderante e exclusiva dos anos 90 como ele diz, ou se ela é simplesmente uma atualização de idéias propostas por artistas como Hélio Oiticica há mais de 30 anos.⁵

2. Claire Bishop

Claire Bishop, em algumas manifestações durante o ano de 2004, investe decididamente contra a “estética relacional” proposta por Nicolas Bourriaud. Sua crítica me interessou por iluminar o debate entre participantes do “mesmo lado” do debate. Claire Bishop dispara seus argumentos da mesma trincheira. Em outra ocasião, provocada em uma pergunta na entrevista concedida ao jornal *Folha de S. Paulo*⁶ evita aceitar a crítica à arte social e diz:

Em primeiro lugar, devo esclarecer minha distância desse par binário – “arte engajada”, social ou politicamente x “transcendência”. O paradigma romântico de arte “transcendente” foi desafiado e desmantelado por artistas ao longo de todo o século 20, precisamente porque ele apresenta a arte como algo universal que se eleva acima da realidade social e política. Não defendo uma arte da “transcendência”.

Com isso esclarece que está no mesmo campo, aquele que exclui a possibilidade da transcendência por obsoleta e que torna praticamente compulsória a interlocução da arte com o mundo. Deduzo que os danos que possa ter causado com a sua crítica seriam assim uma espécie de “fogo amigo”.

Nessa mesma entrevista, para tornar mais clara a sua posição e numa classificação provisória, aponta para alguns trabalhos vistos por ela na Bienal de São Paulo como estéticos:

Em relação à Bienal, apesar de haver na mostra deste ano certa quantidade de obras engajadas socialmente, a maioria delas tem também uma lógica estética. A maioria dos trabalhos consiste de esculturas, vídeos, filmes, fotografias ou desenhos, muito do que é visualmente sedutor: a obra de Raimond Chaves com capas de disco, por exemplo, as vestimentas de plástico de Laura Lima ou o trabalho de León Ferrari.

E mais adiante toma uma posição que, em tese, eu abonaria (refiro-me especificamente à conclusão), mas que o modo como constrói a crítica a Bourriaud não me parece confirmar:

A distinção para mim está na medida em que esses projetos também refletem sobre sua apresentação, recepção e circulação dentro do domínio da arte contemporânea.

As pessoas podem se sentir desconfortáveis com alguns dos projetos exibidos porque eles operam com um pé no domínio da arte contemporânea e outro no âmbito do chamado “mundo real”. Temos de aprender a viver com esse desconforto, que é algo comparável ao final dos anos 1960, quando artistas começaram a desmaterializar o objeto de arte e trabalhar conceitualmente.

5 FIALHO, Ana Letícia. *Conferência 5 – Fórum Permanente*. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-trocas/trocas-doc/copy_of_conf1> Acesso em: 1 jul. 2007.

6 MONACHESI, J. “Altos e baixos da Bienal”. *Folha de S. Paulo*.

Mudanças semelhantes estão acontecendo hoje: quando vemos algo em uma galeria, não estamos necessariamente vendo todo o trabalho. Estamos vendo parte de um projeto, um “non-site” que existe em relação dialética com o “site”, como propôs Robert Smithson.

Estou interessada em encontrar uma maneira de analisar essa arte que não caia na armadilha de apenas considerar as justificações morais ou políticas de sua existência.

As justificações são importantes, mas, se terminarmos julgando obras somente nestes termos, ficaremos apenas com uma arte didática.

Nas palavras de Claire Bishop a proposta de Nicolas Bourriaud se resume da maneira que a seguir transcrevo e com a qual, em termos gerais, concordo:

Rather than a discrete, portable, autonomous work of art that transcends its context, relational art is entirely beholden to the contingencies of its environment and audience.

[...]

It is important to emphasize, however, that Bourriaud does not regard relational aesthetics to be simply a theory of interactive art. He considers it to be a means of locating contemporary practice within the culture at large: relational art is seen as a direct response to the shift from a goods to a service-based economy.

[...]

The main difference, as he sees it, is the shift in attitude toward social change: instead of a “utopian” agenda, today’s artists seek only to find provisional solutions in the here and now; instead of trying to change their environment, artists today are simply “learning to inhabit the world in a better way”; instead of looking forward to a future utopia, this art sets up functioning “microutopias” in the present. Bourriaud summarizes this new attitude vividly in one sentence: “It seems more pressing to invent possible relations with our neighbors in the present than to bet on happier tomorrows”

Disse em termos gerais porque tanto a “agenda utópica” como a “microutopia funcional” apontam para a mesma direção: a arte deve ser um instrumento ativo de negociação com o mundo. Coisa da qual discordo.

Quanto à forma e procedimentos da “arte relacional” Bishop diz:

It is basically installation art in format, but this is a term that many of its practitioners would resist; rather than forming a coherent and distinctive transformation of space (in the manner of Ilya Kabakov’s “total installation,” a theatrical mise-en-scène), relational art works insist upon use rather than contemplation.

[...]

And unlike the distinctively branded personalities of young British art, it is often hard to identify who has made a particular piece of “relational” art, since it tends to make use of existing cultural forms – including other works of art – and remixes them in the manner of a DJ or programmer. Moreover, many of the artists Bourriaud discusses have collaborated with one another, further blurring the imprint of individual authorial status.

Sua crítica, finalmente, pode ser enumerada em alguns tópicos; uns, talvez, pura “implicância”, acrescentando pouco à argumentação e outros tantos indo ao cerne da questão.

Os acessórios:

1. Dificuldade de discernimento dos trabalhos, que teriam uma identidade instável.
2. Crítica à idéia do museu como laboratório,⁷ que seria reapropriado como recurso de **marketing cultural, na direção do entretenimento e lazer. Ela lança mão, também, do conceito de “economia da experiência”⁸** encaixando nele os *work-in-progress* e artistas-em-residência preconizados como características da arte relacional.
4. Ampliação do *status* do curador como gerente desse laboratório.
5. Crítica a falta de originalidade e à má interpretação de referências históricas:

This idea of considering the work of art as a potential trigger for participation is hardly new – think of Happenings, Fluxus instructions, 1970s performance art, and Joseph Beuys’s declaration that “everyone is an artist.”

Bourriaud misinterprets these arguments by applying them to a specific type of work (those that require literal interaction) and thereby redirects the argument back to artistic intentionality rather than issues of reception. His position also differs from Eco in one other important respect: Eco regarded the work of art as a reflection of the conditions of our existence in a fragmented modern culture, while Bourriaud sees the work of art producing these conditions. The interactivity of relational art is therefore superior to optical contemplation of an object, which is assumed to be passive and disengaged, because the work of art is a “social form” capable of producing positive human relationships. As a consequence, the work is automatically political in implication and emancipatory in effect.

Os centrais:

1. Pôr em xeque a suposição de que a arte que encoraja o diálogo entre os espectadores é inequivocamente uma “boa coisa” e, mais que isso, “democrática”. Que a suposição de democracia é também equivocada já que reside numa possibilidade de relação confortável e apaziguadora, e quem sabe unívoca.
2. A partir do trabalho de Rirkrit Tiravanija, tomado por ela como paradigmático da arte relacional, constrói sua crítica ao programa de Bourriaud. Em suas palavras:

I have chosen to discuss the examples of Gillick and Tiravanija because they seem to me the clearest expression of Bourriaud’s argument that relational art privileges intersubjective relations over detached opticality. Tiravanija insists that the viewer be physically present in a particular situation at a particular time – eating the food that he cooks, alongside other visitors in a communal situation.

[...]

Underlying much of Tiravanija’s practice is a desire not just to erode the distinction

⁷ Refere-se aqui à experiência de Bourriaud na transformação do Palais de Tokyo, em Paris.

⁸ Estratégia de marketing que procura substituir bens e serviços por experiências pessoais prédefinidas e encenadas.

between institutional and social space, but between artist and viewer; the phrase “lots of people” regularly appears on his lists of materials.

A partir do relato subjetivo da crítica de Jerry Saltz (*Art in America*) a uma exposição de Tiravanija em que fica evidente o caráter superficial e mundano desses “encontros” (pelo menos é assim que Bishop indica desse texto) declara:

I am not suggesting that relational artworks like Tiravanija’s need to develop a greater social conscience – by giving free curries to refugees, or using organic ingredients. I am simply wondering what it means to equate aesthetic judgment with an ethico-political judgment on the relationships produced by a work of art.

Nesse ponto, apoiada na leitura de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe¹⁰, dois cientistas políticos da Universidade de Westminster, identifica a idéia de democracia embutida no projeto de Bourriaud como o ponto frágil da proposição. De modo que:

Laclau e Mouffe [...] argue that a fully functioning democratic society is not one in which all antagonisms have disappeared, but one in which new political frontiers are constantly being drawn and brought into debate – in other words, a democratic society is one in which relations of conflict are sustained, not erased. Without antagonism there is only the imposed consensus of authoritarian order – a total suppression of debate and discussion which is inimical to democracy.

Antagonism, therefore, is the type of relationship that emerges between such incomplete entities. Laclau contrasts this to the types of relationship that emerge between complete entities, such as contradiction (for example, we can be materialists and read horoscopes, or be in analysis and send Christmas cards); antagonism also differs from what mathematicians call ‘real difference’ (a collision between full identities, such as a car crash, or the war against terrorism). In the case of antagonism, argue Laclau and Mouffe, “we are confronted with a different situation: the presence of the ‘Other’ prevents me from being totally myself.”

3. A partir dessa construção propõe a comparação dos trabalhos de Tiravanija com os trabalhos de Santiago Sierra e Thomas Hirschhorn, artistas não exatamente “estéticos”, mas que aos olhos de C. Bishop propõem uma arte social, engajada, etc., mais contundente e eficaz:

By contrast, I wish to argue that an understanding of democracy as a relationship of antagonism can be seen in the work of two artists who are not discussed in Relational aesthetics: Santiago Sierra and Thomas Hirschhorn. These artists set up “relationships” of quite a different order to that of Tiravanija: while they emphasise the role of dialogue and negotiation in their art, the work is not reducible to these relationships. Rather, the relations produced by their performances and installations are marked by unease and discomfort rather than belonging, because the work sustains a tension between viewers, participants and context.

9 SALTZ, J. “A short history of Rirkrit Tiravanija”. *Art in America*, fev. 1996. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n2_v84/ai_18004723>. Acesso em: 19 jun. 2007.

10 “Hegemonia e estratégia socialista: para uma política democrática radical” de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe. Publicada em 1985, a obra de Laclau e Mouffe é um dos primeiros livros a reconsiderar a teoria política de esquerda através da lente do pós-estruturalismo, seguindo o que os autores perceberam como um impasse da teorização marxista nos anos 70.

The works of Hirschhorn and Sierra stand against Bourriaud's claims for relational aesthetics, the microutopian communities of Tiravanija, and the scenario formalism of Gillick.

[...]

In such a cozy situation, art does not feel the need to defend itself, and it collapses into compensatory (and self-congratulatory) entertainment.

[...]

The work of Hirschhorn and Sierra is better art not simply for being better politics (although both of these artists now have equally high visibility on the blockbuster art circuit). [...]

O termo “arte-relacional” refere-se a que? Àquilo que foi produzido em torno das idéias do livro de Nicolas Bourriaud ou às obras que podem ser vistas desse ângulo? Porque uma coisa refere-se ao que foi produzido no âmbito de um manifesto (termo que o autor é contrário¹¹) e outra, menos determinada, às produções que eventualmente podem ser parcial ou totalmente lidas conforme essas referências. Sinto necessário fazer essa distinção porque a crítica de Claire Bishop me parece às vezes mesquinha e não atenta ao cerne da questão. A produção de Sierra e Hirschhorn não se inscreve nesse rótulo por que não atende ao decálogo ou por que não existem relações interpessoais entre esses autores e o grupo de Bourriaud? Porque, assim como na “lista” de Bourriaud existem melhores e piores artistas e melhores e piores trabalhos, também entre os melhores e piores do outro lado há os que poderiam estar representados numa seleta de “Arte relacional”. Quero dizer que a crítica de Claire Bishop é inespecífica, insiste em desqualificar os postulados do crítico francês por conta de sua fragilidade teórica (falta de originalidade) e de sua posição política (equivoco conceito de democracia), reduzindo a discussão a uma queda de braço para saber quem, e por que, produz o trabalho mais eficaz.

Talvez se deva debitar ao vácuo do pós-tudo (pós-história, pós-moderno, pós-indústria, pós-ideologia, pós-utopia), esse depois-de-todas-as-coisas, cujas sombras alongadas impedem a correta iluminação da cena de hoje, esse desejo incestuoso de querer uma arte funcional e positiva como na expressão paradoxal do artista inglês Liam Gillick:¹²

In the last few years I have avoided a number of exhibition structures that have used the word “Utopia” as part of their base. The reason for this is connected with my resistance to the misreading of some work now as part of some ineffectual quasi-utopian project or at least a commentary upon a particularly Anglo-Saxon misread-

11 Nicolas Bourriaud & Karen Moss - Interviewed by Stretcher, Part I. Disponível em: <http://www.stretcher.org/archives/i1_a/2003_02_25_i1_archive.php>. Acesso em: 17 jul. 2007.

The idea of a manifesto is totally related to the idea of newness and novelty. Instinctively I find it ridiculous. I wouldn't be able to explain why, but it's out of purpose for me. I'm not trying to relate to the old form of the manifesto. I didn't think about it.

12 Gillick faz par a Tiravanija como exemplos de arte relacional apontados por C. Bishop em *Antagonism and Relational Aesthetics*, no entanto creio que Tiravanija seja o melhor exemplo. No artigo apresentado na conferência “Art of the Encounter”, de 2004, e publicado em *Circa*, e que é uma versão compacta das idéias desenvolvidas na *October*, C. Bishop cita somente Tiravanija.

ing of post-modernism predicated upon an ironic focus on the failure of modernism which renders all progressive thinking as Utopian by default. My interest is far more grounded and potentially disappointing than this.

And could be described as an ongoing investigation of how the middle ground of social and economic activity leaves traces in our current environment. If we agree that we live in a post-consensus sequence of moments, you might certainly also agree that we live in a post-utopian environment. Throughout, of course, I am glossing over the notion of the rogue individual, the visionary and the baroque dream-scapers. Their apparent “visions” are retrogressive and not utopian in quality as they are not part of an effective critique of new models. So, if we are working in a post-utopian situation, how are things still agreed, planned and developed and who controls these processes? And if the situation is effectively post-utopian in terms of the absence of functional alternative visions, does the word Utopian only exist as an accusatory for cultural workers now. If it is true that there are no functional utopias describable today, what kind of alternative vision can be proposed to the dominant ideologies that control and alienate our relationships and circumstances? The reason for avoiding these prior utopia structures has been connected to my rejection of the assumption that any progressive movement is somehow utopian. My frequent use of the term “post-utopian” in writing and in relation to my work, is an attempt to break free from the application of the word utopia to any old alternative structure that happens to have existed. The left has always been multiple and essentially fractured, the nature of its developed arguments never consolidated or singular. So one question might be – is it necessary to resurrect the notion of a functional utopia in order to provide a set of rhetorical tools that might help us out of the currently reactive situation we find on the progressive left, or should we keep with a relativist form of multiple interest development that remains mutable, fluctuating, responsive and inclusive.¹³

O paradoxo aparece na negativa, no cuidado em apor a etiqueta “pós” a quase tudo, para abrir caminho para propor... uma utopia. Manobra semelhante à das vanguardas, nas palavras de Gumbrecht:¹⁴ “[...] *those avant-garde ‘happenings’ that try so hard to go against the grain of institutional art that, by a paradoxical effect, they become its hyperbole*”.

Utopia funcional é uma contradição em termos; se é utopia necessariamente não é funcional, se é funcional é... programático. Utopia é horizonte, por definição inalcançável.

Se as utopias políticas, ideológicas, de fato, se acabaram tenho dúvidas se o motor interno que as movia também acabou. E não estou falando de microutopias, de resolver o possível como diz Bourriaud, nem me refiro a projetos mais “duros” como o de Santiago Sierra, que também agenciam respostas a questões (graves e pertinentes) do mundo social. Quero dizer que ainda há a possibilidade de um sopro utópico dentro das coisas, dos objetos. Que isso não se acabou, e responde cego dentro da experiência estética, dentro da forma. Daí que, em estado de estupidez classificatória e ainda me penitenciando em relação ao Bispo do Rosário diria (para provocar): não é artístico, mas é estético. E é claro que uso os dois conceitos no limite do absurdo, quero só afirmar mais uma vez que há uma experiência que se dá na forma, e que é central e resultado de longa construção da cultura ocidental. E está em risco... como a terra, as águas e o ar.

13 GILLICK, L. *Utopia Station: For a... Functional Utopia*. New York, February 2003

14 GUMBRECHT, H. U. “Aesthetic Experience in Everyday Worlds: Reclaiming an Unredeemed Utopian Motif”, *New Literary History*, v. 37, n. 2, Spring 2006.

From: venosa@uol.com.br
Subject: O estado das coisas
Date: June 27, 2007 2:12:45 PM GMT-03:00
To: herculano@rb.gov.br

Herculano,

Você me perguntou como é que estava a dissertação, te digo: está uma merda. Isso não esclarece nada, acho que você quer saber o quê, afinal, estou escrevendo? Que encanação é essa com essa tal de opacidade. Bom... este é o resumo da ópera:

É claro que num primeiro momento a idéia de opacidade quer explicar o meu mal-estar com o *status quo* do "mundo das artes". É claro que em primeira instância eu deveria estar falando do meu trabalho, de problemas referentes a ele, à constituição de linguagem, etc. Mas isso é o meu tabu. Só falo dele na superfície. Descritivamente. Invoco aqui a lei mosaica, a impronunciabilidade do nome de Deus. Aquilo que não pode ser falado. É o meu tetragramaton.

Daí que descambe para tentar descrever pelo inverso, pelo que não é. Tentei apontar, esclarecer, o móvel do meu desconforto. As práticas que me parecem o oposto do que me interessa. E juntei no mesmo cesto várias coisas que, de comum, têm um caráter "funcional". Quero dizer que de cara implico com uma posição, que me parece mais uma doutrina, em que a atividade artística é dirigida. Dirigida ao mundo, referida ao mundo. Quando o Rirkrit Tiravanija promove encontros, comunhões alimentares, num espaço institucional (galeria, centro, museu, sei lá...) ele propõe algo "para o mundo", há uma funcionalidade ali, funcionalidade expressa com clareza e banalidade pelo Nicolas Bourriaud (esse cara é um crítico e curador francês envolvido com muitos artistas dos anos 90 e deu o suporte teórico para essa produção) ao dizer que: "talvez a idéia de ser relevante, de ser útil, de ser pertinente é mais importante para os artistas do que apenas estar fazendo algo novo - novo em que sentido realmente? É como o Guinness. O que artistas realmente bons fazem é criar um modelo para um mundo possível, e possíveis pedaços de mundos."

E claramente ele quer com isso ter um direcionamento político, ele diz:

"as vanguardas tratavam de utopias. Como é possível transformar o mundo do zero e reconstruir uma sociedade que fosse totalmente diferente. Eu penso que é totalmente impossível e o que os artistas estão tentando fazer agora é criar microutopias, utopias da vizinhança, como falar com seu vizinho, exatamente o que acontece quando você cumprimenta alguém. Isso é super político. Isso é micropolítica."

O ideário que Bourriaud propõe para a arte dos 90 – a por ele denominada Arte Relacional, poderia ser resumido em alguns tópicos (aliás, ele tem um glossário no seu livro):

1. Sets de relações e não de objetos

Expresso com clareza em algumas entrevistas de NB e na entrada “Arte”, do seu glossário:

“Termo geral descrevendo uma série de objetos apresentados como fazendo parte de uma narrativa chamada História da Arte. Essa narrativa compõe a genealogia crítica e discute os temas levantados por esses objetos por meio de suas três sub-séries: pintura, escultura e arquitetura.

Hoje em dia o termo ‘arte’ parece não ser mais do que um resíduo dessa narrativa cuja definição mais acurada seria: Arte é uma atividade que consiste em produzir relacionamentos com o mundo com a ajuda de sinais, formas ações e objetos.”¹⁵

2. Critério de coexistência

É a “existência produtiva do espectador”. Ampliando a vaga idéia de que a obra é completada pelo espectador, como na pintura chinesa: “Uma das idéias mais importantes para mim é o que eu me chamei o ‘critério de coexistência.’ Tome o exemplo da pintura chinesa e japonesa antigas, que sempre deixam espaço aberto para que o espectador conclua a experiência. Esta pintura é uma elipse. Eu gosto da arte que permite que sua audiência exista no espaço aberto por ela. Para mim, a arte é um espaço das imagens, dos objetos, e de seres humanos. A estética relacional é uma maneira de considerar a existência produtiva do espectador, o espaço de participação que a arte pode oferecer.”¹⁶

Ele propõe que essa completude seja intrínseca ao funcionamento da obra, faça parte do “plano”, seja constitutiva. E cá entre nós, o Hélio Oiticica (e a Lígia Clark) já tinha tratado disso muito antes, fazendo menos marola.

3. Arte como uso

“A estética relacional tenta decodificar e entender as relações produzidas no espectador pela obra de arte. O minimalismo encaminhou a questão da participação do espectador como um problema fenomenológico. A arte dos anos 90 resolve isso em termos de uso. Tiravanija citou certa vez Wittgenstein:

15 *Art: 1. General term describing a set of objects presented as part of a narrative known as art history. This narrative draws up the critical genealogy and discusses the issues raised by these objects, by way of three sub-sets: painting, sculpture, architecture. 2. Nowadays, the word ‘art’ seems to be no more than a semantic leftover of this narrative, whose more accurate definition would read as follows: Art is an activity consisting in producing relationships with the world with the help of signs, forms, actions and objects.*

BOURRIAUD, Nicolas. **Relational aesthetics glossary**. Disponível em: <<http://www.turbulence.org/blog/archives/001881.html>>. Acesso em: 19 jun. 2007

16 *One of the most important ideas for me is what I called the “criterion of coexistence.” Take the example of ancient Chinese and Japanese painting, which always leaves space open for the viewer to complete the experience. This painting is an ellipses. I like art that allows its audience to exist in the space opened up by it. For me, art is a space of images, objects, and human beings. Relational aesthetics is a way of considering the productive existence of the viewer of art, the space of participation that art can offer.*

SIMPSON, B. Public Relations - Nicolas Bourriaud - Interview. **Artforum**, abr. 2001; Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_8_39/ai_75830815/pg_1>. Acesso em: 19 jun. 2007. Entrevista.

“Não olhe para o sentido mas para o seu uso.” Não estamos mais diante de um objeto, mas incluídos no processo de sua construção.”¹⁷ (Simpson, op. cit.)

4. Arte como serviço

“Cultura como caixa de ferramentas. O artista agencia o visível ao reorganizar o que está a sua disposição”.

Ecoa aqui a lembrança do mesmo artifício na transvanguarda de Bonito Oliva. Naquele caso com o tom de deboche do neoliberalismo emergente, aqui como positividade ingênua.

5. Microutopia

6. Reutilização (DJ)

Claire Bishop critica a fragilidade da proposição teórica de Bourriaud

...

(Parei assim meio de repente pra continuar em seguida e não tive tempo, sigo depois.)

Abraço,

Angelo

¹⁷ *Relational aesthetics tries to decode or understand the type of relations to the viewer produced by the work of art. Minimalism addressed the question of the viewer's participation in phenomenological terms. The art of the '90s addresses it in terms of use. Tiravanija once quoted this sentence from Wittgenstein: "Don't look for the meaning of things, look for their use." One is not in front of an object anymore but included in the process of its construction.*

Um outro modo (achei!)

Desde (pelo menos) Duchamp, a arte se ocupa do campo social como objeto. Investe contra o “objeto de arte” como mercadoria, contra a sua fetichização e sinal de *status* cultural, preocupa-se cada vez mais em articular o espectador como parte do processo de completude de uma experiência artística. Especificamente em relação ao último ponto, vale lembrar os artistas conceituais históricos, o Fluxus, Beuys e Hélio Oiticica, dentre outros. Isso tudo para dizer que dificilmente haveria uma especificidade nova e positiva a apontar na “arte relacional” de N. Bourriaud.

Assim como C. Bishop, Judith Rodenbeck, em uma palestra¹⁸ no IDC - Institute for Distributed Creativity, aponta a hesitação de Nicolas Bourriaud em colocar os termos: interativo, *user-friendly* e relacional numa perspectiva histórica e crítica em relação aos anos 60, se referindo notadamente ao débito a John Cage e à teoria da obra aberta de Umberto Eco. O que aponta, no meu entender, para a “arte relacional” como a institucionalização desses processos e atitudes. A utopia não é possível? Façamos uma microutopia conformista. Algo assim como se a *naïveté* e a arrogância do discurso das artes nos anos 80 estivesse sendo atualizada, nos anos 90, tendo como referência os procedimentos artísticos dos anos 60.

Se desde os anos 60 a arte investe (em parte) em desconsiderar o objeto e na crítica ao sistema da arte e a uma relação mais intrínseca com as questões do mundo, há que se perceber que lá havia ainda uma delimitação definida de campos, que aqui se tornam intencionalmente mais indefinidos. Mais que isso, há um desencantamento, uma perda de um instrumental específico. Dizendo de outro modo: se aquela situação “fosse” um Andy Warhol, esta seria um Jeff Koons.

Curiosamente essas proposições que reclamam um investimento cada vez maior no mundo não abandonam as benesses do circuito institucional. E esclareço que esse circuito não deve ser entendido exclusivamente como o mercado – devorador das iconoclastias de ontem – mas também, ou principalmente como o espaço, digamos assim, intelectual, museológico, curatorial, as Bienais, Documentas, etc.

Entra-se desse modo num vórtice paradoxal em que a exacerbação, o real investimento em se tornar essas propostas artísticas mais efetivas, de fato demolidoras, demandaria tal esgarçamento, tal despojamento, que ao fim – o destilado – escaparia daquilo a que ainda chamamos arte, se libertaria afinal e já seria outra coisa, outra coisa colada em demasia no mundo.

Minha crença, ingênua talvez, é de que isso a que chamamos arte, deva existir em suspensão, em paralelo, em dissonância com o mundo.

18 RODENBECK, J. *The Open Work: Participatory Art Since Silence*. Disponível em: <http://distributedcreativity.typepad.com/idc_texts/>. Acesso em: 10 mai. 2007.

O meu ponto de discussão flutua em torno da disputa entre os que apregoam a exatidão do modelo chamado formalista, herdeiro do pensamento kantiano e que desembocaria na construção da arte como um campo autônomo em contraste com a proposição de uma arte voltada para suas relações com o mundo. Aparentemente a primeira posição seria a da herança modernista, no entanto é proveitoso perceber que ambas as posições se originam no modernismo, ou nele se aprofundam e ganham corpo e são mais uma das tantas relações de oposição dentro do modernismo. Opõem-se, mas não como modernismo *versus* outra coisa mas como duas valências internas às discussões modernistas.

O que eu gostaria de discutir é se a minha “opacidade” – que se poderia querer como uma força greenberguiana, é totalmente oposta às proposições que critico? Ou de outra maneira: se a oposição “arte que olha para o mundo” *versus* “arte autônoma” é uma oposição de fato? Ou ainda: se o diálogo com o mundo necessariamente exclui as operações internas à obra de arte onde vagamente penduro a etiqueta “opaco”.

Minha dúvida é se nessa passagem para a arte linguaruda algo se quebra? Ao operar com uma direção fora dela; ao querer ser política torna-se impossível o abismo?

Quando se percebe um vislumbre dessa vertigem benéfica numa proposição política-interativa-sei-lá-o-que, como talvez seja o caso de Santiago Sierra, é indício de que esse é um caso intermediário? Um caso de resíduos de linguagens históricas? Ou, quem sabe, de que é possível sim potência, e não eficiência, em trabalhos não “objetuais”, não formalistas?

Aliás, a propósito do crescente incremento no engajamento político-social da arte contemporânea diz Jacques Rancière:

What is meant by the assertion that art has become increasingly political during the last few years? In my view, it means that art has been increasingly eager to intervene in the social world. Now what does this desire mean itself? To what extent can we call it political?¹⁹

Concluindo mais adiante e expondo os limites da operação:

First, art is political to the extent that it remains faithful to the autonomy of its sphere; second, it is political insofar as it gets out of itself and weaves the fabric of a new common life. Briefly speaking: on the one hand, art is political to the extent that it is merely art; on the other, it is political to the extent that it is art no longer.

Em outro texto,²⁰ em que trata das idéias de paródia e desvio como estratégias constantes na produção de hoje, demonstra o caráter entorpecido da crítica paródica e o uso patético da noção de desvio, emprestada de Guy Debord e do situacionismo:

¹⁹ RANCIÈRE, J. **Statement on the occasion of the panel discussion:** “artists and cultural producers as political subjects. Opposition, intervention, participation, emancipation in times of neo-liberal globalisation” In: KLARTEXT! The Status of the Political in Contemporary Art and Culture. Berlin: Künstlerhaus Bethanien and Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, 2005.

²⁰ RANCIÈRE, J. A fórmula do desvio. **Folha de São Paulo**, Mais!, 4 dez. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0412200509.htm>>. Acesso em: 26 jun. 2007.

Ao darem uma forma plástica monumental às imagens planas das telas midiáticas e dos cartazes publicitários, ao acentuarem a vulgaridade das imagens reinantes, ao transformarem seu erotismo discreto em pornografia berrante, os artistas parodistas estariam levando adiante a tradição crítica do desvio tal como era entendido nos anos 60 e 70.

[...]

O problema é que esse tipo de desvio já foi muito praticado, e a iconografia dominante o anula de antemão, ao produzir sua própria derrisão e sua própria paródia. Mas também não é certo que a referência ao situacionismo e ao pensamento contestatário de Maio de 68 seja muito fiel ao estilo desse pensamento. O novo entusiasmo pelo situacionismo oferece os meios de verificá-lo: Guy Debord entendia por espetáculo algo mais que a cultura midiática de massa e, por desvio, não apenas a repetição em traços exagerados dos ícone mercantis.

[...]

Certamente havia em Guy Debord uma pose aristocrática muito particular. Mas, se ele pôde se tornar um ícone do “pensamento de 68” é porque a forma de contestação da cultura dominante praticada naqueles anos estava muito distante da que reivindicam, em nome do desvio, os artistas de hoje.

Aliás Debord é frequentemente invocado e, supunho, adaptado e mal-entendido para chancear uma posição crítica ao “sistema”:

In pursuing the idea that one cannot be “outside the system”, Bourriaud argues that rather than rebelling against today’s reified world of social relations, it is the artist’s role to offer “alternative” ways of living. This approach is justified because the old revolutionary project of the left failed to overturn the system. It failed because the notion of “critical culture” was rather limited and too easily marginalized by the forces of the right. Therefore, it is proposed that “alternatives for living” rather than a “revolution of the system” is a more realistic and strategic engagement with today’s cultural problems. As Relational Aesthetics’ artists are not “outside” any more they can freely act as a point of “transition” between a commodified existence and a world that provides some respite from these conditions. The fundamental attitude might then be described as one of “compromise”.²¹

1. O caso Sierra

Confesso que Santiago Sierra me intriga. Um dos artistas que Claire Bishop menciona e utiliza como contra-exemplo em seu texto de crítica à arte relacional parece oferecer elementos para demonstrar que um projeto de arte “funcional” (segundo minha terminologia) pode ter potência estética apesar de suas estratégias francamente políticas. No entanto não me sinto totalmente à vontade para falar de seus trabalhos: não os conheço em primeira mão. Mesmo assim, com o acesso mediado pela internet,²² tentarei encaminhar o problema.

Seus trabalhos iniciais devem algo à arte povera, passando a partir de 1998 a ter uma dire-

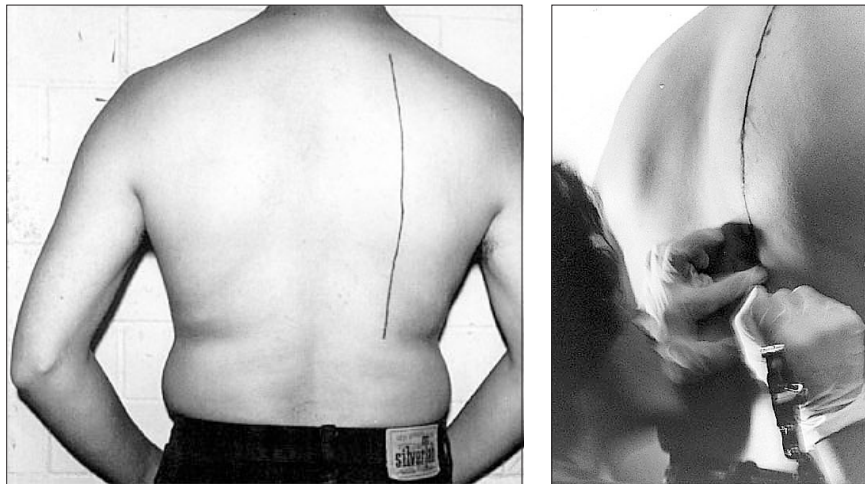
21 PENNINGGS, M. Relational Aesthetics and Critical Culture. In: *Proceedings transforming aesthetics*. New South Wales, Austrália: Art Gallery of New South Wales, 2005. p. 1-9.

22 Santiago Sierra, <<http://www.santiago-sierra.com>>.

ção ostensivamente política, característica que o fizeram conhecido, como se lê no site da Lisson Gallery, que o representa em Londres:

The tasks Sierra selects are usually repetitive, pointless and absurd. For his solo exhibition at the IKON Gallery in 2002, Sierra paid an Irish street vagant in Birmingham's New Street to say "My participation in this piece could generate a profit of 72,000 dollars. I am being paid five pounds." While this appears highly exploitative, the beggar in the video, and many other of Sierra's participants are willing participants and are paid at least as much as the local average wage. His work could be seen as merely reflecting the harsh reality of a market economy where everyone has their price, but much of his work has a powerful minimalist aesthetic and a poetic simplicity that transforms its political rhetoric into something more subtle and indeterminate. It can also be seen in the tradition of Arte Povera and the socially engaged process artists of the 1970s. Santiago Sierra represented Spain at the 50th Venice Biennale, 2003.²³

Trabalhos como *Linha de 30 cm tatuada sobre uma pessoa remunerada*, seu primeiro trabalho (seguindo a linha cronológica que se encontra no site do artista) em que usa o esquema de pagar a um trabalhador não especializado, ou de grupo social marginal (prostitutas, drogados, asilados, etc) para alguma tarefa absurda e no limite do degradante, tem extrema presença física (apesar de, *et pour cause*, de operar no limite do abjeto) e guarda, de certo modo, uma memória das referências da arte povera.



Santiago Sierra. *Linha de 30 cm tatuada sobre uma pessoa remunerada*
Calle Regina, 51. México D.F., México. Maio de 1998.

Para essa obra se buscou uma pessoa que não tivesse tatuagens e que não tivesse intenção de tê-las mas que, estando sem dinheiro, consentisse, em troca, em ter uma marca permanente no corpo. A remuneração foi de 50 dólares.

Esse procedimento: – “uma ação absurda mediante pagamento” – passa a ser a principal estratégia e evidência dos trabalhos subseqüentes:

Linha de 250 cm sobre pessoas remuneradas, Havana, 1999. (1)

Oito pessoas remuneradas para permanecer em caixas de papelão, Guatemala, 1999. (2)

Linha de 160 cm tatuada sobre quatro pessoas, Barcelona, 2000. (3)

23 LISSON Gallery. Disponível em: < <http://www.lisson.co.uk/artistDisplay.asp?ArtistID=1>>. Acesso em: 28 jul. 2007.

Linha de 10 polegadas rasuradas na cabeça de dois viciados em heroína pagos com uma dose cada um, Porto Rico, 2000. (4)

Dez pessoas pagas para masturbar-se, Havana, 2000. (5)

Trabalhadores que não podem receber pagamento (asilados políticos chechenos) pagos para permanecer dentro de caixas de papelão, Berlim, 2000. (6)

Muro de galeria arrancado e sustentado em ângulo de 60 graus por cinco pessoas, Cidade do México, 2000. (7)

Contratação de 30 pessoas e arranjo delas em degradê segundo a cor da pele, Viena, 2002. (8)



1



2



3



4



5



6



7



8

Esses trabalhos repetem o mesmo esquema: um teatro de denúncia que procura constranger o espectador tornando-o cúmplice da abjeção criada por algum sistema de poder; o capitalismo, o Estado, etc. Supostamente cada ação dessas opera como uma biópsia do real. A amostra é colhida sem anestesia e com a aquiescência entorpecida de quem tem poucas escolhas e muitas necessidades. Há uma presença extremamente contundente nesses trabalhos, até mesmo formal (como lembra candidamente o texto da galeria, referindo-se a uma estética minimalista) no entanto, há um pequeno detalhe: no lugar de blocos de asfalto, madeira ou cimento há pessoas... Esse é um dado novo na discussão, a questão moral. Os seus trabalhos mais falados, mais demandados pelas instituições e galerias, ficam no fio da navalha da moralidade. Uso aqui a expressão moral/imoral no sentido que Arthur Danto²⁴ usou, numa entrevista, ao comentar a polêmica afirmação de Stockhausen sobre os ataques do 11 de Setembro de que teriam sido “a maior obra de arte jamais feita” (a citação de Danto começa antes do comentário mencionado, com uma outra resposta que é interessante para a discussão geral, daí ter preferido mantê-la mesmo correndo o risco de mais desvios e confusões):

Você observou em um de seus textos (“Art on the Edge and Over”), ao analisar os desdobramentos do desconcertante pluralismo da prática artística atual, que “a experiência da arte tornou-se antes uma aventura moral que meramente um interlúdio estético”. Isso enfatiza um deslocamento da estética para a questão do sentido e, implicitamente, para a moralidade como uma indagação essencialmente humana e pertinente em nossos dias. Você concorda?

Danto: Obrigado por essa precisa formulação. É algo que eu endosso completamente.

Considerando que, em tempos pós-históricos, “qualquer coisa” pode ser arte, implicando assim a total abertura do domínio da arte, você observa que a declaração de Karlheinz Stockhausen de que o ataque terrorista de 11 de Setembro de 2001 foi “a maior obra de arte jamais feita”, poderia, ainda que desastrosa para sua reputação, servir para exemplificar a fronteira irrevogável entre arte e vida. Você pretendia de algum modo contrapor-se às tentativas, algumas notáveis, de fundir a arte com a vida como um grande equívoco?

Danto: Pode bem ter havido um tempo em que o fato de alguma coisa ser arte significava que tinha um valor superior, inatingível (*over-riding*) e assim poderia ser eximida de qualquer coisa que fizesse ou dissesse. Mas, uma vez que nos deslocamos da leitura estética da arte para a moral, essa isenção não pode mais ser suposta. Assim o ataque terrorista poderia ser arte, e mesmo, em virtude de sua grande escala, grande arte – todavia não deveria nunca ter sido provocado. O fato de ser uma obra de arte não seria uma condição para eximi-la, pois algo pode ser arte e imoral ao mesmo tempo.

Pois bem, os trabalhos mais comentados de Sierra, tomo aqui o texto de Claire Bishop e a internet como fontes, são os desse modelo: pagamento a um despossuído para que se submeta a uma ação limítrofe. O impacto é inevitável, a imagem é *poignant*, mas não deixa de ser uma forma de espetáculo às avessas e curiosamente funciona como um duplo da realidade; é demasiadamente real. Somos expostos, a sangue-frio, a um naco de exploração globalizada. O problema é que parece haver um custo,

24 DANTO, A. **O fim da arte e após...** Disponível em: <<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/entrevistas/danto>> Acesso em: 28 jul. 2007. Entrevista concedida a Virginia Aita em Fórum Permanente.

e será provavelmente do lado mais fraco. Aparentemente poderia ser evocado o trabalho de Chris Burden, na angústia e impotência do espectador perante uma experiência radical. Mas a experiência de Burden se aplicava a ele mesmo, ao menos ele era o diretamente envolvido... Sierra é espetáculo, e quem sabe pornografia. A bem da verdade se seguirmos a cronologia de Sierra, a partir de 2002 trabalhos com esse modelo começam a rarear, continuam a existir alguns francamente políticos mas que não envolvem necessariamente esses personagens.

Há trabalhos com humor (o que enganosamente nos torna mais complacentes ao criticá-los) como por exemplo:

133 pessoas pagas para ter o seu cabelo pintado de louro, Bienal de Veneza, 2001.

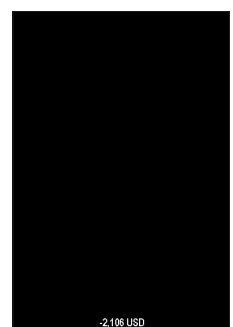
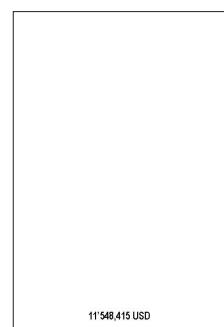
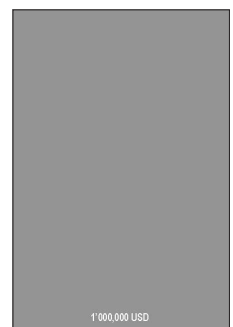
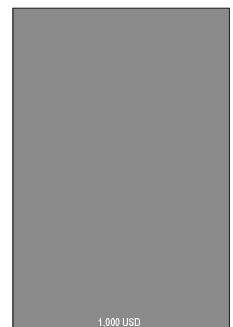
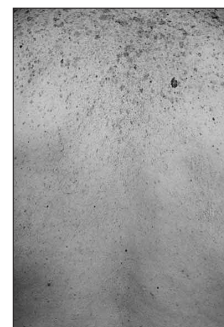
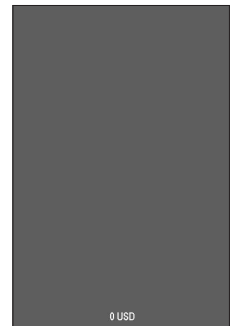
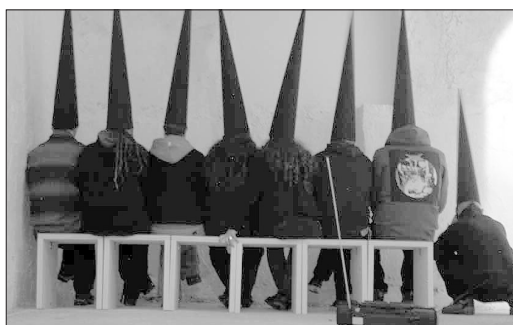
Foram pagos 60 dólares por cada trabalhador ilegal (senegaleses, bengalis, chineses etc). A única condição é que originalmente o cabelo fosse escuro.

Os anarquistas, Roma, 2005.

Pagou-se 100 euros a oito anarquistas para assistir a missa do galo usando um capirote (capucho cônico usado na Semana Santa).

Estudo econômico da pele de caraquenhos, 2006.

A pele de dez habitantes de Caracas que declararam ter zero dólares foi fotografada e estimou-se um cinza médio a partir dessas fotos, o mesmo procedimento foi empregado para dez pessoas que declararam ter mil dólares e dez pessoas que declararam ter um milhão de dólares. A partir dos três diferentes tons de cinzas gerados para os grupos de zero, mil e um milhão de dólares calculou-se o valor dos tons branco e preto: respectivamente 11.518.415 dólares e -2.106 dólares.



Com 245m³, realizado na sinagoga de Stommeln na Alemanha, em 2006, Sierra recebe forte reação contrária. Pode ser acaso a recepção negativa, mas dessa vez os personagens não são exatamente párias da globalização. O trabalho consistia em encher o espaço dessa sinagoga (em uma cidade alemã onde já não havia mais judeus, exterminados pelos nazistas, e portanto a sinagoga já não era mais usada como templo) com o monóxido de carbono produzido por seis automóveis estacionados do lado de fora. O público podia visitar o interior da sinagoga por apenas cinco minutos usando máscaras para respiração. Uma declaração de Sierra afirmava que o trabalho pretendia combater a banalização do Holocausto e foi dedicado à memória dos judeus assassinados pelo regime nazista. Buscava a sua eficácia reproduzindo a experiência dos que perderam a vida. Assim como nos trabalhos do modelo “remuneração/aviltamento” o que se procurava aqui era um “duplo” do real para sacudir a consciência do espectador. No primeiro modelo o público é convidado a ser cúmplice dos podres do capital e do Estado, aqui, numa simplificação mecânica, a experimentar a experiência do Holocausto. Trata-se de espetacularização. Inesperada foi a reação da comunidade judaica alemã que entendeu, nas palavras de Stephan J. Kramer, presidente do Conselho Central Judaico, que:

Anyone who thinks it's art to simulate a 'gas chamber' via highly toxic car exhaust fumes, and in a former synagogue at that, in an attempt to convey supposed authenticity, is hurting not just the dignity of the victims but also that of the Jewish community. This has absolutely nothing to do with a culture of remembrance.



Comecei a escrever sobre “o caso Sierra” na suposição de que ele me ofereceria um contra-exemplo à minha crítica à funcionalidade. A primeira impressão é a de que para além da estratégia logorréica desses trabalhos haveria uma força bruta, uma inteligência que brotaria da forma. Abro aqui um rápido parêntese: acho que está claro que tomo como forma algo mais largo do que a formalização estritamente modernista. Digo que, do modo como entendo o problema da forma, o “informe” ainda é forma. E voltando a Sierra... aquelas tatuagens, aqueles corpos miseráveis, aventavam a possibilidade de uma eloqüência formal. Que se revelou, infelizmente, espetacular.

2. A outra forma

Dando uma parada e guinada repentina, gostaria de voltar à dúvida em relação a essa ausência que me incomoda mas que às vezes julgo mal colocada, quero dizer: talvez simplesmente a pressão da forma, a sua absoluta necessidade possa surgir por outros meios, ou... não possa ser eludida. Dois textos de Hans Ulrich Gumbrecht fazem-me perceber algumas possibilidades nessa direção, ou que talvez todo o castelo que construí seja de cartas e que as dúvidas tenham sido mal formuladas. Um deles²⁵ é extremamente denso e difícil, principalmente para quem não tem intimidade com o raciocínio filosófico mas que lá pelo final e bem ao estilo de Gumbrecht ilumina o rés-do-chão, exemplifica com algo extremamente familiar e, suspeito, seja a mola de todo o interesse dele, seja o real motivo para a densa argumentação teórica:

But perhaps I can bring my reflections to a close by showing how the contemporary fascination with sports (especially – or exclusively? – with team-sports) resides in a fascination with form-as-event. What we enjoy in a “great play” – in a touchdown-pass from Joe Montana (rather than from Steve Young) to Jerry Rice, in a slapshot by Mario Lemieux and a save by Patrick Roy, and in a double-pass between Bebeto and Romario entering the penalty box – is the emergence of a form, of a form in actu; a form, however, which has disappeared by the time the play comes to its end. There is no duration and no possible snapshot of the great play.

Essa conclusão arremata uma longa argumentação de Gumbrecht em favor da forma-como-evento em oposição a forma-sem-matéria. Confesso que sobrevoei o texto em que debate os pressupostos de Luhmann e da “teoria dos sistemas” quanto à forma sem matéria; suas (de Gumbrecht) argumentações em que se vale da teoria da Eucaristia para validar, a partir da tradição ocidental, a idéia da forma e da matéria imbricadas como evento:

Christ’s body could not become substantially present without another substance offering itself as a point of departure for this becoming.

[...]

For, once the presence of the Last Supper, the presence of Christ’s sacrifice, and the presence of Christ’s body become real, they immediately and radically change the situation in which the communion takes place. Their becoming real constitutes an event.

Tomo a liberdade de me interessar apenas pelo vislumbre de forma-como-evento no exemplo esportivo, pelas possibilidades correlatas, num esforço em entender a “necessidade da forma”, a pressão, emergência, e que não significa um formalismo ao pé da letra, greenberguiano. Abre espaço para que eu possa me desperplexizar em relação a trabalhos engajados (a palavra aqui usada precária e indolentemente) quando nos surpreendem com uma potência para além de seu plano de trabalho. De outro modo, e ficando no campo (com trocadilho) do exemplo de Gumbrecht, o que faz o bom futebol, o *great play*, não é o plano, a vontade: é a eventualidade, a erupção da forma.

²⁵ GUMBRECHT, H. U. “Form without matter vs. form as event”. *MLN*, V. 111, n. 3, April 1996 (German Issue), p. 578-592.

Ainda no texto de Gumbrecht:

Today, thanks to media technology, we can replay and even analyze, over and again, the great play as the emergence of a form. But the emergence of each great play can only once be form-as-event. For eventness not only implies the aspect of processuality but also those of contingency and of unpredictability. Before a play happens, we cannot know whether negentropy as form will prevail over the constant threat of entropy (mainly) embodied by the opposing team. But we know that, despite its immediate vanishing, despite its ephemeral presence, the form of the play could not happen without the participation of real bodies.

Or has this certainty regarding the participation and presence of real bodies already become a privilege of those spectators who prefer the stadium over the screen? There are moments in the stadium, before the game and after the game, during the intermissions and during the so-called commercial breaks, when the playing field is empty. These moments remind us of the possibility that nothing could happen, as opposed to something that unfolds itself in the playful tension of entropy and negentropy. Forms-as-event, then, must count on two conditions: not only on the improbability of form as negentropy, but also on the possibility of nothingness.

Essa frase final: [traduzida com liberalidade] “deve-se contar com a forma-como-evento sob duas condições: na sua improbabilidade e na possibilidade do nada” é quase um *motto* para a arte contemporânea, uma perfeita afirmação contra o voluntarismo na arte.

Dando outra volta no parafuso...

Evidentemente que vi o que quis ver. Essa idéia da forma-como-evento cai como uma luva para resolver meu clamor de que deve haver alguma coisa pulsando na experiência estética, e que essa coisa ainda é “forma”, no entanto... caiu-me nas mãos outro texto de Gumbrecht²⁶, e a coisa se complica.

O *insight* sobre essa “forma” fugidia, presentificada nos esportes, que se dá numa fulguração é ampliado e sistematizado nesse novo texto. Ampliado para abarcar a retomada de um ideário que eu chamaria de pré-modernista, nas alusões que faz a Morris e a Dewey no reclame de uma experiência estética no dia-a-dia, longe da barragem da autonomia da arte:

Think, for example, of the arts and crafts movement within late nineteenth century socialism, and of William Morris reminding those who listened to his popular lectures “that the true secret of happiness lies in the taking a genuine interest in all the details of daily life, in elevating them by art instead of handing the performance of them over to un-regarded drudges.²⁷ Think of John Dewey’s powerful polemics against aesthetic autonomy and some of his more detailed critical observations on this behalf that appear as fresh and pertinent in our present-day situation as they may have appeared when they were first published in 1934: “So extensive and subtly pervasive are the ideas that set Art upon a remote pedestal, that many a person would be repelled rather than pleased if told that he enjoyed his casual recreations, in part at least, because of their esthetic quality. The arts which today have most vitality for

26 GUMBRECHT, H. U. “Aesthetic Experience in Everyday Worlds: Reclaiming an Unredeemed Utopian Motif.” *New Literary History*, The Johns Hopkins University Press, v. 37, n. 2, Spring 2006. p. 299 – 318.

27 MORRIS, W. “The Aims of Art,” in *The collected works of William Morris*, London: Longmans, Green, 1915, p. 23:94.

the average person are things he does not take to be arts: for instance, the movie, jazzed music, the comic strip, and, too frequently, newspaper accounts of love-nests, murders, and exploits of bandits.”²⁸

Se cortarmos o texto numa rápida diagonal ele inicialmente define o porquê da tentativa de retorno a um tema aparentemente superado – “*the old program of a fusion between life and art*”:

What is the point of coming back to the motif of a possible intertwinedness between aesthetic experience and everydayness, if all the traditional programs of their fusion have remained unredeemed and do not convince anybody today? Clearly, the central promise of those programs still fascinates us, despite a skepticism that we can no longer overcome.

[...]

Some of us feel, in this spirit and within the conceptual tradition founded by Max Weber, that a “re-enchantment” of the world could be a desirable goal – but we are scared, at the same time, by the antimodern connotations of such an endeavor. [...]

Na tarefa de operar esse “reencantamento” Gumbrecht faz o esboço de um modelo teórico para dar conta da experiência estética para além dos confinamentos a que esteve sujeita nos últimos três séculos.

This is exactly why I find it worthwhile to revisit the traditional problem of the relation between aesthetic experience and the everyday under a more modest premise. The more modest premise would be that we all feel how multiple modalities of aesthetic experience permeate our everyday worlds today (without becoming a part of or identical with the everyday) – and the question following from this premise is whether trying to describe such different modalities of aesthetic experience in the everyday and attempting to understand their specific conditions could help us produce an intellectual opening towards an attitude according to which the possibility of aesthetic experience would be less dependent on traditional frames of aesthetic autonomy.

É claro em afirmar que já não é hora de se alcançar esse reencantamento ampliando as velhas estruturas:

Unfortunately, we know equally well that the generous socialist promise and poetic avant-garde dream of a “fusion between life and art” will never come true – it will never come true to sanitize, revitalize, and ultimately sublimate those exhausted frames of aesthetic autonomy. [...] perhaps trying to revitalize these frames, that is, trying to defend Art and to bring it back to new life under the traditional conditions of autonomy, is simply the wrong approach.

Propõe que estejamos atentos para pequenas fissuras do dia-a-dia, “crises” – em suas palavras, onde a experiência estética pode nos surpreender:

[...] we all feel how multiple modalities of aesthetic experience permeate our everyday worlds today (without becoming a part of or identical with the everyday) – and the question following from this premise is whether trying to describe such different

28 DEWEY, J. “Experience as Aesthetic,” in *The Philosophy of John Dewey*, v. 2, *The Lived Experience*, New York: Putnam, 1973, p. 528.

modalities of aesthetic experience in the everyday and attempting to understand their specific conditions could help us produce an intellectual opening towards an attitude according to which the possibility of aesthetic experience would be less dependent on traditional frames of aesthetic autonomy. [...] Let me then propose a tentative distinction between three different constellations in which aesthetic experience may happen within everyday contexts – and this necessarily means, as we no longer engage in the program of a “fusion between life and art,” that such moments of aesthetic experience happen as “crises” in the literal sense of the word, that is, as interruptions of everyday experience.

Para definir a base conceitual de seu modelo apóia-se no tripé: Kant, Heidegger e Seel. De Kant toma as “finalidades sem fim” (belo) e aquilo que “excede todas as medidas e conceitos” (sublime); de Heidegger, a noção de que o conteúdo da experiência estética é a “coisa dada”, bruta, das coisas (terra), que está por ser desvelada (mundo), e essa experiência nos atinge como um evento que necessariamente interrompe o fluxo do cotidiano. E de Seel, o que chamamos “obras de arte”, são coisas e conceitos especialmente aptos a desencadear uma “aparição”²⁹ e que, em princípio, qualquer objeto ou conceito pode ser capaz de produzir essa “aparência”.

A partir dessas referências ecléticas propõe quatro conceitos para descrever a experiência estética:

Conteúdo da experiência estética: seriam os sentimentos íntimos, impressões e imagens produzidos pela nossa consciência e inacessíveis ao nosso mundo específico. Ai se encaixariam a “finalidade sem fim”, o “Ser desvelado” e a “aparição” de um objeto e seu conceito, uma vez desvinculados de seu contexto.

Objetos da experiência estética: as coisas capazes de desencadear tais imagens. Por exemplo: o templo grego para Heidegger, o mar para Kant e qualquer objeto para Seel.

Condições da experiência estética: as circunstâncias históricas específicas sob as quais a experiência estética estaria baseada. O “desinteresse”, por exemplo.

Efeitos da experiência estética: as conseqüências e as transformações decorrentes da experiência estética que permanecem além do momento em que ocorrem.

O que torna possível, para Gumbrecht, reunir esses três filósofos é a posição coincidente em relação à experiência estética centrada no objeto e na estrutura da obra de arte. Segundo ele, todos os três dizem de algum modo que produzir experiência estética não é privilégio exclusivo daquilo que chamamos “obras de arte”.

Ao se referir à perda de contato com a materialidade das coisas no mundo contemporâneo, avança que seria desejável que a experiência estética propiciasse a oscilação entre significado e presença, entre os conceitos e funções que associamos aos objetos e a tangibilidade das coisas. E que a saudade de certo “grão” do mundo (textura, talvez?) nos levaria a brincar com as coisas do cotidiano como potenciais objetos de experiência estética que oscilariam entre o *status* de objeto e coisa, sem esquecer, no entanto, que alguns objetos são criados para isso e, portanto, estão mais aptos a desencadear a experiência estética.

29 SEEL, M. *Aesthetics of Appearing*. California: Stanford University Press, 2005.

Essa oscilação e mais o caráter temporal (de emergência súbita e epifânica) dos conteúdos da experiência estética serão os marcadores que ele procurará em seus exemplos de experiência estética no cotidiano.

Nesse rastreamento descreverá três modelos (não exaustivos, segundo ele) de experiência estética no cotidiano, todas elas atendendo o pré-requisito de serem “crises” no fluxo do dia-a-dia.

No primeiro caso descreve a experiência de estranhamento ao ver-se pela manhã no espelho e a orelha, subitamente, parecer um corpo estranho; e o hábito (que eu desconhecia) de, em alguns hotéis, as arrumadeiras dobrarem a ponta do rolo de papel higiênico, quase como um *origami*. Das duas experiências extrai o seguinte:

What the toilet paper ornaments that I mentioned earlier share with my moments of estrangement in front of the mirror is precisely the very suddenness and irresistibility with which they come up. Like my ears, at certain unpredictable moments, such ornaments quite literally catch my attention, and I cannot do anything about it. They also trigger the by-now familiar oscillation between a particularly strong perception of the material quality of the paper and an interpretation of the forms into which it is folded. Is it a face or a flower? And if it is a face, is it meant to look male or female, old or young? In the end, such oscillations are different from my private mirror moments of estrangement because I will identify the ornaments as a form that goes back to somebody's intention. Somebody folded that paper in order to catch somebody else's (and perhaps even her own future) attention. Seen from this angle, the ornaments function like the multiple frames (“frames” now in the literal sense of the word – not in the sense of “aesthetic autonomy”: at large) by which Japanese culture draws attention to certain objects, most obviously by those monumental gates, painted in red, through which one enters Shinto temples, but also by the forms with which the arrangement of trees and branches in a Japanese garden can produce a frame that functions as a structural threshold in the flow of our perception and can thus highlight the beauty of a view or of colorful flowers. We find such forms, in which branches from different trees have grown together, remarkable enough to pause. We pause and we let ourselves be attracted by a picture of real landscape that the branches constitute by framing it. This framing technique is also an important part of traditional Japanese houses where sliding doors function as moveable frames, and during the past century it has even been turned into a device that is now central in Japanese films and television programs. Frames and framing gestures are ubiquitous in Japanese culture – instead of being restrained to situations that would fit our stern concept of “aesthetic autonomy” (as, for example, the traditional theater forms). At the railroad stations between Kyoto and Kobe, the arrival of different trains is regularly announced by different motifs from Beethoven's symphonies and these motifs, as frames, give a different status to the visual and acoustic impression of the train entering the station. Perhaps we could say that certain temporal thresholds, based on the Christian church year, fulfill similar functions in Western culture. We expect and thus become more receptive to specific visual, acoustic, and culinary impressions during the weeks before Christmas. Since the mid-nineteenth century, the seasonal change in the forms and colors of fashion has been bound to certain spring and autumn weeks, creating thus a temporal frame that triggers a specific intensity for a specific type of experience. Clearly, such temporal frames do not possess the flexibility and the preciseness of the more space-oriented framing devices in Japanese culture. And yet I do not hesitate to subsume all these deliberately produced effects of interruption within the flow of our normal experience under “forms of aesthetic experience in the everyday.” Some of them may have an astonishingly prolific future waiting.

No segundo caso trata das formas de crescimento lento, insidioso, não repentino:

Let me insist, however, that our second modality of “aesthetic experience in the everyday” is anything but “sudden.” Rather than being events that impose themselves upon our consciousness, rather than interrupting its usual pace, these are “slow events” of transformation, quiet episodes in which the Being of things – quite literally – is “growing on us.” Their ultimate yield is the affection that we can feel for certain objects turned into things that have grown on us and changed with us. Nobody has described this affection more beautifully than the Chilean poet Pablo Neruda: “At certain hours of the day or of the night, it is very convenient to watch intensely how things rest... Those worn-out surfaces, the scratches that hands have left on things, the often tragic and always charged atmosphere of things, they all produce a pull towards the reality of the world. We sense the blurred impurity of human beings in those things, the classification, the use, and the waste of materials, the imprints from fingers and toes, the eternity of a human atmosphere that inundates things from outside and from inside.”

E no terceiro (e mais forte) caso, volta ao tema do “belo jogo”, em que algo mais polifônico tem lugar. Temos a oscilação entre significado e presença, temos o momento epifânico, imprevisto e efêmero e temos o engendramento de uma forma complexa e imprevista:

This brings us to a third modality of aesthetic experience in everyday worlds (and I insist that no claim of being exhaustive is implied in my three-part typology). Here, the “everyday” component is given by a primary level, an institutionalized situation, or an institutional “frame” in which certain practices and behaviors are supposed to take place. “Behind our backs,” so to speak, this primary frame is then replaced by a different frame that can and should indeed be described as “aesthetic.” In other words: in these cases it is a preconscious switch between different frames that produces the (always exceptional) contiguity between aesthetic experience and everydayness as a sequence between a primary situational frame and a replacing situational frame. My favorite (and passionately admired) example for this third modality of aesthetic experience in everyday worlds is all kinds of sports as experienced from a spectator’s perspective. Even more than the possibility of identifying with a victorious team (or in some cases with an “underdog” team), it is the fascination of beautiful plays that I believe has attracted billions of spectators, since the late nineteenth century, to watch team sport events. In soccer, rugby, and American football, in basketball, baseball, and hockey, a beautiful play can be described as the surprising epiphany of a complex, embodied, and temporalized form.

Por último, Gumbrecht conclui que a importância de apontar para a cartografia desses momentos reside na necessidade de reagir ao esgotamento, rigidez e afunilamento daquilo que a cultura ocidental convencionou entender como arte nos últimos três séculos. Nas palavras dele:

The reason why I believe it matters to talk about modalities of aesthetic experience that emerge within everyday frames and under conditions that we have characterized as “exceptional” and as “crises” lies in my impression that the institutionally “official” frames of aesthetic experience have been strangely inflexible for the past two or three centuries. The number and the forms of those situations that Western culture has marked as appropriate for the production of aesthetic experience have been astonishingly small and rigid: books under elegant covers and written within certain discursive confines; museums and paintings or drawings in wooden frames; concert halls and a small canon of musical pieces, preferably from the half century between

1780 and 1830; and the occasional, long-emasculated “provocation” of a soup can or a piece of sanitary furniture—rather than the unpretentious tune that you hear on your car radio or the graffiti that you see somewhere in the street (why did graffiti get so much more attention a decade and a half ago than they seem to receive today?).

[...]

All that we know and sense, with a certainty that sometimes we don't dare to speak, is that, today, many of the forms and of the institutional conditions of aesthetic experience and of aesthetic autonomy that we teach (and thus further canonize) have lost their appeal and their vitality so that they have long enlisted themselves under the (formerly embarrassing) banner of subsidized entertainment. Unfortunately, we know equally well that the generous socialist promise and poetic avant-garde dream of a “fusion between life and art” will never come true—it will never come true to sanitize, revitalize, and ultimately sublimate those exhausted frames of aesthetic autonomy. But perhaps trying to revitalize these frames, that is, trying to defend Art and to bring it back to new life under the traditional conditions of autonomy, is simply the wrong approach. Not at all because “aesthetic autonomy” would bear those unfashionable labels of being “bourgeois,” “capitalistic,” you name it—in whose pertinence and power of exclusion nobody today believes anyway. Rather, it might be that, at the intersection between some possibilities offered by contemporary technology with that longing for re-enchantment (doubtless provoked and produced mainly by the same contemporary technology) we have a chance of discovering the potential for a much more dispersed and decentralized map of aesthetic pleasures, and of a much less “autonomous,” stale and heavy-handed style and gesture of Art. We might find something like the ubiquity of those attention-enhancing frames in Japan. Should such a possibility exist indeed, much will depend on the capability of artists and intellectuals to avoid its transformation into a “program.” For I am not talking of the complicated merits of new art forms like “video art” or “digital installations” here but, rather and very much in the spirit of Neruda, of straightforward pleasures like driving a high-powered car, riding on a speed train, writing with an old fountain pen or, for some of us at least, running a new software program on the computer—pleasures that do certainly not require the institutional status of aesthetic autonomy. To intercept (rather than to propagate) such possibilities might turn into the redemption of those utopian concepts and claims that William Morris and Oswald Spengler, John Dewey and Martin Heidegger, fashion designers in the early Soviet Union and poets in Civil War Spain had wanted to promote.

Não sei muito bem se concordo integralmente com a posição de Gumbrecht nesse texto. Apesar da ressalva de que “fica garantida a relevância dos objetos produzidos como obras de arte”, parece-me tão-somente uma ressalva. De fato, ser um dentre tantos outros objetos não é exatamente um grande programa, no entanto de nada também adianta a garantia *a priori*. Engendrado como obra de arte ou colhido pelo acaso, o “objeto” só será alguma coisa no depois.

E fica-me uma sensação ambígua: essa operação de *framing*, de atenção aos pipocamentos do mundo, é, por um lado, muito bonita e um sopro vigoroso, no sentido de uma forte ligação com o mundo. Melhor, mais forte e “orgânica”, talvez, do que a proposição de Bourriaud para o mundo, por outro lado parece que algo está faltando ou fora de lugar. Algo assim como se essas operações fossem alguma coisa antes da linguagem, só opacidade, só eclipse.

From: venosa@uol.com.br
Subject: do porquê das coisas
Date: July 1, 2007 12:41:54 PM GMT-03:00
To: ad@gmail.com

Caro artista desconhecido,

Lá pelo meio dos anos 80 ganhei de meu pai um caco de pedra que ele achou em uma praia de Ilha Bela, onde ele e minha mãe moravam. Na verdade era algo menos natural, telha, concreto, um resíduo de qualquer empreendimento humano que ficara se arredondando naquela prainha; minúscula, que meu pai arrancou do mar brasileiro, empurrando grandes pedras pra cá e pra lá, ganhando centímetros de areia numa luta inútil, porque ou o mar tomaria o espaço de volta ou, se ele conseguisse ganhar a praia, seria uma vitória de Pirro já que em todos os anos que ali viveu a água salgada e o sol que tomava eram mero acidente na faina de dar sentido à vida, em cabo-de-guerra com a natureza.

Essa pedrinha roliça era um gesto mudo do pai querendo se intrometer nas inutilidades que o filho perpetrava. Uma conversa de mudos, como a resposta anos depois, na visita ao velho (percebo agora), quando botei aquele pequeno paralelepípedo em cima da mesa perguntando: lembra? Pra ouvir depois de longo silêncio que a pedra que eu trouxera da Itália, apanhada num calçamento de rua da sua aldeia, tinha um sentido: prático, arcaico, no modo como se encaixava às outras e desenhava leques pelo chão. Com esses gestos lentos de pedra conversávamos, e aprendi desse jeito o amor pelas coisas, pelos processos, mecanismos, pelos rastros das coisas no mundo. E como é grande, inútil e fúgido fazer as coisas, amar as coisas.

E daí que as pedras, as coisas como pedra e o esforço de Sísifo de fazê-las rolar para nada são como um emblema do que a arte deve ser... para mim. Se há uma condição mínima, essa é a presença misteriosa de alguma coisa, o esforço de fazê-la agir no espaço e a inteligência muda que é dispendida nesse esforço.

A crítica que faço à excessiva preocupação na articulação com o mundo e a relação transparente e imediata entre problemas e soluções é por imaginar que, no mínimo, essas qualidades que insisto em descrever ficarão em segundo plano, senão sepultadas. A esperança é que, nos bons trabalhos, de qualquer inclinação, essas qualidades sejam impossíveis de soffrear, pressionem a superfície de dentro para fora, pressionem os tímpanos com uma surdez insuperável.

Saudações

...A...

Referências

ARCHER, M. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes. 2001. 264 p.

BAUDRILLARD, J. **La transparence du mal: essai sur les phénomènes extrêmes**. Paris: Galilée. 1990. 179, [1] p.

BISHOP, C. Antagonism and Relational Aesthetics. **October**, n. 110, p. 51-79. 2004.

_____. _____. **The Adventure Book**. Disponível em: <<http://theadventure.be/node/169>>. Acesso em: 26 jun. 2007.

_____. Art of the encounter: antagonism and relational aesthetics. **Circa**, n. 114, p. 32-35, Winter 2005. Whitechapel Art Gallery, Londres, mai. 2004.

BOIS, Y. A., et al. **Formless: a user's guide**. New York, Cambridge, Mass.: Zone Books ; Distributed by MIT Press. 1997. 296 p.

_____. Historização ou intenção: o retorno de um velho debate. **Gávea**, n. 6, p. 106-122. 1988.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras. 1996. 432 p.

BOURRIAUD, N. **Esthétique relationnelle**. Dijon: Presses du réel. 1998. 123 p. p. (Collection Documents sur l'art)

_____. **From Relational Aesthetics**. [1998]; Disponível em: <www.creativityandcognition.com/blogs/legart/wp-content/uploads/2006/07/Borriaud.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2007.

_____. **Postproduction: culture as screenplay : how art reprograms the world**. New York, NY: Lukas & Sternberg. 2002. 96 p.

_____. **Relational aesthetics glossary**. Disponível em: <<http://www.turbulence.org/blog/archives/001881.html>>. Acesso em: 19 jun. 2007

_____. Today's art practice. In: **Contemporary Art Practise**. Mimar Sinan University, Istanbul: Eczacıbaşı Virtual Museum, 2001.

_____. e CAPC. **Traffic**. Bordeaux: Le Musée. 1996. [200] p.

CARVER, R. **Fires: essays, poems, stories**. New York: Vintage Contemporaries. 1989. 204 p.

CICERO, A. **Finalidades sem fim: ensaios sobre filosofia e arte**. São Paulo: Companhia das Letras. 2005. 354 p.

CLARK, T. J. **Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte**. São Paulo: Cosac Naify. 2007. 368 p.

COBB, C. **Touch: relational art from the 1990's to now**. Disponível em: <http://www.stretcher.org/archives/r3_a/2002_11_13_r3_archive.php>. Acesso em: 19 jun. 2007

COMUNISM of form. [Video]; Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=9DILRWWiIps&eurl=http%3A%2F%2Fcomunismodaforma%2Ezip%2Enet%2F>>. Acesso em: 19 jun. 2007

COMUNISMO da forma. [Blog]; Disponível em: <http://comunismodaforma.zip.net/arch2007-04-15_2007-04-21.html>. Acesso em: 19 jun. 2007

CONFÉRENCES. Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon [Página web] 2005; Disponível em: <<http://www.enba-lyon.fr/conferences/program.php?a=05>>. Acesso em: 19 jun. 2007

COOK, R. **Post Democracy and Relational Aesthetics**. Disponível em: <<http://www.ladypirate.co.uk/rogerslecture.htm>>. Acesso em: 19 abr. 2007.

EHRENZWEIG, A. **A ordem oculta da arte: um estudo sobre a imaginação artística**. Rio de Janeiro: Zahar. 1969

FIALHO, Ana Letícia. **Conferência 5 – Forum Permanente**. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-trocas/trocas-doc/copy_of_conf1> Acesso em: 1 jul. 2007.

GILLICK, L. Contingent factors: a response to Claire Bishop's "Antagonism and relational aesthetics" **October**, n. 115, Winter 2006, p. 95-106 p. 2006.

GOTO, Newton. Sentidos (e circuitos) políticos da arte... Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/forum/viewtopic.php?t=58>> Acesso em: 27 jun. 2007.

GUMBRECHT, H. U. Aesthetic Experience in Everyday Worlds: Reclaiming an Unredeemed Utopian Motif. *New Literary History*, The Johns Hopkins University Press, v. 37, n. 2, Spring 2006. p. 299 – 318.

_____. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, César; SOUZA LEAL, Bruno; CAMARGOS MENDONÇA, Carlos. (Org.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 50-63. (Coleção Humanitas).

_____. Form without matter vs. form as event. *MLN*, v. 111, n. 3, April 1996 (German Issue), p. 578-592.

HARRISON, C. e WOOD, P. **Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas**: Blackwell Publishing, 2005. 1258 p.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70. 2004. 73 p.

HERNÁNDEZ, E. M. **Multiculturalismo y crítica poscolonial: la diáspora artística latinoamericana (1990-2000)**. 655 f. Tese (Doutorado em História da Arte). Facultat de Geografia i Història, Departament Història de l'Art, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005.

HIRST, D. **Mother and Child, Divided**. Venezia: Aperto, Biennale di Venezia 1993.

JAY, M. **Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought**. Berkeley: University of California Press. 1993. xi, 632 p.

_____. Modernism and the specter of psychologism. *Modernism/Modernity*, v.3, n. 2, April 1996, p. 93-111. 1996.

KOSOVA, E. Problems of National Identity and Social Engagement in the Practice of Contemporary Art in the Balkans. *New Europe College Yearbook*, n. 10, p. 255-293, 2002-03.

KRAUSS, R. E. **Passages in modern sculpture**. Cambridge, Mass.: MIT Press. 1981. ix, 308 p.

_____. **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Cambridge: The MIT Press. 1986

LAGNADO, L. Seja brasileiro, seja herói. **Bravo!** Disponível em: <<http://www.bravonline.com.br/impressa.php?edit=ap&numEd=109>> Acesso em: 28 jul. 2007. Entrevista concedida a Fernando Oliva e Marcelo Rezende.

LYOTARD, J. F. **Lições sobre a analítica do sublime**. Campinas: Papirus. 1993. x, 222 p.

_____. **O Pós-moderno explicado às crianças**. Lisboa: Publicações Don Quixote. 1987. 128 p.
(Viragem)

MCKEE, Y. **Indirect action: questioning neo-stuactionism**. Disponível em: <<http://www.artwurl.org/interviews/INT051.html>>. Acesso em: 19 jun. 2007

MONACHESI, J. Altos e baixos da Bienal. **Folha de S.Paulo**, 10 dez. 2006, Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200610.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2007

MONTEIRO, P. F. **Públicos das artes ou artes públicas?** In: Percepção estética e públicos da cultura, Lisboa, 11 e 12 out. 1991; Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-paulo-filipe-publicos-artes-pblicas.html>>. Acesso em: 03 jul. 2007.

NICOLAS Bourriaud & Karen Moss - Interviewed by Stretcher, Part I. Disponível em: <http://www.stretcher.org/archives/i1_a/2003_02_25_i1_archive.php>. Acesso em: 17 jul. 2007.

OSORIO, L. C. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2005. 70 p.

_____. **Repouso sobre o movimento**. [Catálogo de exposição] 1993; Disponível em: <<http://www.angelovenosa.com/POA.html>>. Acesso em: 16 jun. 2007.

PENNINGS, M. **Relational Aesthetics and Critical Culture**. In: Proceedings transforming aesthetics. Art Gallery of New South Wales, New South Wales, Austrália, 2005. 1-9 p.

POSTPRODUCTION Mantra. [Blog]; Disponível em: <<http://professorvj.blogspot.com/2007/04/postproduction-mantra.html>>. Acesso em: 19 jun. 2007

RELATIONAL aesthetics. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Relational_Aesthetics>. Acesso em: 19 jun. 2007

RANCIÈRE, J. A fórmula do desvio. **Folha de São Paulo**, Mais!, 4 dez. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0412200509.htm>>. Acesso em: 26 jun. 2007.

_____. **Statement on the occasion of the panel discussion: "artists and cultural producers as political subjects. Opposition, intervention, participation, emancipation in times of neo-liberal globalisation"** In: KLARTEXT! The Status of the Political in Contemporary Art and Culture. Kunstlerhaus Bethanien and Volksbuhne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlim, 2005.

RODENBECK, J. **The Open Work: Participatory Art Since Silence**. Disponível em: <http://distributedcreativity.typepad.com/idc_texts/>. Acesso em: 10 mai. 2007.

SALTZ, J. A short history of Rirkrit Tiravanija. **Art in America**, fev. 1996; Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n2_v84/ai_18004723>. Acesso em: 19 jun. 2007.

SAMPAIO, Cláudia Dias. **O lugar dos estudos literários**. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/cultura/cult36.htm>>. Acesso em: 25 jun. 2007.

SEEL, M. **Aesthetics of appearing**. California: Stanford University Press, 2005.

SIMPSON, B. Public Relations - Nicolas Bourriaud - Interview. **Artforum**, abr. 2001; Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_8_39/ai_75830815/pg_1>. Acesso em: 19 jun. 2007. Entrevista.

SITUATIONIST international online. Disponível em: <<http://situationist.cjb.net/>>. Acesso em: 19 jun. 2007

SVETLICHNAJA, J. **Relational paradise as a delusional democracy: a critical response to a temporary contemporary relational aesthetics**. In: BISA conference. Universidade de St. Andrews, St. Andrews, Escócia, 2005. 19-25 p.

THE COMUNISM OF FORMS. Disponível em: <<http://badbeuys.ent.free.fr/communism%20pitch.html>>. Acesso em: 19 jun. 2007

URBAN INTERFACE BERLIN. Disponível em: <http://www.we-make-money-not-art.com/archives/cat_advertising.php>. Acesso em: 19 jun. 2007

WATSON, G. Response to Claire Bishop's paper on relational aesthetics. **Circa**, n. 114, p. 36-38, Winter 2005.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)