

Breve introdução à estética relacional

A brief introduction to relational aesthetics

Nancy Dias da Silva Szaz

Universidade de São Paulo

nszazarte@yahoo.com.br ✉

Maria Sílvia Barros de Held

Universidade de São Paulo

silviaheld@usp.br ✉

PROJÉTICA

COMO CITAR ESTE ARTIGO:

SZAZ, Nancy Dias da Silva; HELD, Maria Sílvia Barros de. Breve introdução à estética relacional. **Projética**, Londrina, v. 12, n. 3, p. 280-299, 2021.

DOI: 10.5433/2236-2207.2021v12n3p280

Submissão: 27-07-2020

Aceite: 19-02-2021

RESUMO: Este artigo busca apresentar e conceituar a arte relacional, cujo objetivo é explorar e redefinir modelos de participação social. Trata-se de uma estética que se transformou em intérprete de um desejo compartilhado de reapropriação da dimensão coletiva, em resposta à progressiva desagregação e dispersão da dimensão social na época contemporânea.

Palavras-chave: Design. Estética. Arte. Contemporaneidade.

ABSTRACT: *This article aims to present and conceptualize the relational art, whose objective is to explore and redefine models of social participation. Such aesthetics became an interpreter of a shared desire to appropriate the collective dimension, in response to the progressive disintegration and dispersion of the social dimension in the contemporary period.*

Keywords: *Design. Aesthetics. Art. Contemporaneity.*

1 INTRODUÇÃO

A arte relacional tem como objetivo explorar e redefinir modelos de participação social. Esta estética se transformou em intérprete de um desejo compartilhado de reapropriação da dimensão coletiva, em resposta à progressiva desagregação e dispersão da dimensão social na época contemporânea. A estética relacional define alguns cenários de ação, nos quais parece ser possível uma hibridação recíproca entre Arte e Design, através do compartilhamento de linguagens e objetivos. A

arte relacional buscou explorar e redefinir os modelos de participação social, ao propor a reapropriação da dimensão coletiva como resposta à progressiva dispersão da dimensão social contemporânea. O mundo da arte expressava, assim, sua preocupação com a esfera das relações interpessoais, analisando-as e representando seus mecanismos, para propor novas formas de sociabilidade. O componente social e o interesse por modelos originais de participação levam à aproximação da esfera da arte com o design, o que faz com que o papel do artista evolua para uma dimensão cada vez mais ligada à projetualidade. A estética relacional define alguns cenários de ação que possibilitam uma interação híbrida entre arte e design, compartilhando linguagens e objetivos.

No início da década de 1990 começou a se falar de uma estética relacional no mundo da arte, tendo como centro de interesse a esfera das relações entre os indivíduos. Nicolas Bourriaud cunhou o termo *Estética Relacional* em 1995 e foi um dos primeiros a fornecer uma codificação mais extensiva desta prática estética emergente. Ele encontra no panorama artístico dos anos 90 a inspiração para superar as tendências de homogeneização impostas pela sociedade. A arte tenta contrapor a estes mecanismos sociais alienantes, ações experimentais e alternativas de participação coletiva, com o objetivo de se emancipar do caráter de previsibilidade e de capacidade de controle dos modelos tradicionais (BOURRIAUD, 2006, p. 13).

Para Bourriaud, o artista é aquele que se esforça para estabelecer conexões, abrir passagens, colocar em contato níveis de realidade separados uns dos outros, isto é, o artista é aquele que cria objetos e momentos de sociabilidade. Com sua ação, o artista cria uma ponte que atravessa e preenche os vazios que rasgam o tecido relacional. A prática artística indaga sobre os processos de intersubjetividade, de comunicação, de intercâmbio social. A forma da obra de arte contemporânea, se estende, assim, para além da própria materialidade e se torna um elemento de ligação, um princípio dinâmico de aglutinação. A evolução da prática artística,

de fato, é historicamente determinada pelos processos produtivos, e portanto, pelas relações com a cultura e a sociedade nas quais se origina e se desenvolve. A partir daí, progressivamente se afirmou a contribuição de uma tendência estética que, dos anos 90 até hoje, fortemente caracterizou e modificou a prática artística contemporânea. A descrição do percurso da afirmação de uma arte que assume como obra as formas de interação social testemunha a legitimação no contexto artístico contemporâneo. O conceito de arte pública assume um significado sua muitas vezes político. A arte pode se tornar a ocasião para definir novos princípios e práticas inéditas de comunidade, compartilhamento e intercâmbio. Os artistas se transformam em projetistas de espaços de vida pública e comum.

2 A ARTE RELACIONAL: EVOLUÇÃO E PERSPECTIVAS

A partir da década de 1990, a condição processual da arte chega ao ápice, buscando uma atitude mais reflexiva, além da expressão de sentimentos e experiências sensoriais. O objetivo da arte relacional é explorar e redefinir os modelos de participação social. A estética relacional, assim, deseja se reapropriar da dimensão coletiva, como resposta à progressiva dispersão da dimensão social contemporânea. Desse modo, o mundo da arte expressa uma atenção crescente em relação à esfera das relações interpessoais, analisando-as e representando seus mecanismos, para propor formas de sociabilidade. O componente social e o interesse por modelos originais de participação levam, dessa forma, à aproximação da esfera da arte com o design, ou até mesmo à coincidência entre as duas esferas. Isto faz com que o papel do artista evolua para uma dimensão cada vez mais ligada à projetualidade.

A estética relacional define alguns cenários de ação nos quais parece possível uma interação híbrida entre arte e design, através do compartilhamento de linguagens e objetivos. Foi no início da década de 1990 que se começou a falar

de uma estética relacional, referindo-se à tendência, no mundo da arte, que tem como centro de interesse a esfera das relações entre os indivíduos. O crítico e curador francês Nicolas Bourriaud foi quem cunhou, em 1995, o termo *Esthétique Relationnelle*, publicando, três anos mais tarde, o ensaio de mesmo nome. Foi ele um dos primeiros a fornecer uma codificação mais extensiva desta prática estética emergente.

Em sua obra, *A estética relacional*, Bourriaud investiga as características predominantes que emergem da observação das experiências artísticas dos anos 90. Interroga principalmente a natureza das relações que a arte contemporânea estabelece com a sociedade, a história e a cultura atuais, além de seu papel crítico em relação à homologação social vigente (BOURRIAUD, 2009).

Ao analisar o panorama artístico da década de 1990, Bourriaud encontra alguns elementos recorrentes e procura ligá-los a uma esfera de interesse comum. Para Bourriaud, os críticos ainda usavam antigas categorias, como as teorias *Fluxus*, para falar sobre algo novo, que, segundo ele, estava relacionado ao fato de que as obras compartilhavam como ponto de partida a esfera das relações humanas.

O objetivo do crítico, assim, não se limita a delinear o complexo sistema de interrogações que caracteriza um período histórico em particular, e sim delinear um novo cenário artístico, uma tendência original, capaz de representar a condição contemporânea.

As considerações de Bourriaud quanto às linguagens estéticas emergentes partem inevitavelmente de uma análise social. Seu pensamento se desenvolve no rastro das teorias que levaram Guy Debord a falar de sociedade do espetáculo para descrever o moderno processo de reificação geral que progressivamente investiu as relações entre os indivíduos, reduzindo-as a artefatos standardizados (DEBORD, 1997).

Bourriaud encontra no panorama artístico dos anos 90 uma inspiração crescente para superar as tendências prevalecentes de homogeneização impostas pela sociedade. A arte tenta contrapor a estes mecanismos sociais alienantes, ações experimentais e alternativas de participação coletiva, com o objetivo de se emancipar do caráter de previsibilidade e de capacidade de controle dos modelos tradicionais. Ele define a arte relacional como uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado (BOURRIAUD, 2006, p. 13).

3 A ARTE RELACIONAL E O ARTISTA CONTEMPORÂNEO

O objetivo principal desta sensibilidade artística renovada coincide com a proposta de modelos de participação social mais ou menos concretos, no contexto do cenário sociocultural contemporâneo. A arte relacional tece uma relação de conexões estreitas e recíprocas com o presente, não se limitando a fornecer uma análise aprofundada e crítica da sociedade, mas também propondo instrumentos que possibilitem intervir na dimensão cotidiana. Para Bourriaud, o artista é aquele que se esforça para estabelecer conexões, abrir passagens, colocar em contato níveis de realidade separados uns dos outros, isto é, o artista é aquele que cria objetos e momentos de sociabilidade. Com sua ação, o artista cria uma ponte que atravessa e preenche os vazios que rasgam o tecido relacional.

A prática artística indaga sobre os processos de intersubjetividade, de comunicação, de intercâmbio social. Desse modo, as obras se tornam as figuras de referência sobre as relações interpessoais. A forma da obra de arte contemporânea, se estende, assim, para além da própria materialidade e se torna um elemento de ligação, um princípio dinâmico de aglutinação. Por outro lado, sempre esteve arraigada na arte uma implícita dimensão relacional, sendo esta, por sua natureza

intrínseca, um campo social. A evolução da prática artística, de fato, é historicamente determinada pelos processos produtivos, e portanto, pelas relações com a cultura e a sociedade nas quais se origina e se desenvolve.

Embora afirme a originalidade da tendência relacional na história da arte, Bourriaud não nega certa continuidade relativa aos movimentos que a precederam. Os artistas relacionais apresentam estilos heterogêneos e desenvolvem resultados formais que se beneficiam de experiências artísticas anteriores. Entretanto, em seu conjunto, tomam como horizonte teórico comum a negação de qualquer matriz ideológica, instituindo para si um confronto direto com o real e com o cotidiano.

Bourriaud, pressupondo o compartilhamento dos limites do racionalismo, localiza nas experiências artísticas modernas o prenúncio de uma atenção à dimensão social humana, e afirma que não foi a modernidade que morreu e sim sua visão idealista e teleológica (BOURRIAUD, 2009, p. 17). Nota-se a tentativa, por parte da arte relacional, de reconhecer uma continuidade com a modernidade, porém se distanciando da atitude dominante desconstrutivista e crítica em relação ao século XX.

Embora reconheça os inegáveis limites da vertente ideológica e totalitária do racionalismo moderno, Bourriaud não renega seus princípios de inspiração, tomando-os como instrumento para combater a ameaça contemporânea da desmoralização e desmotivação social.

Um das características mais significativas desta estética é a eliminação do valor da dissidência como um valor vanguardista. Bourriaud defende que, enquanto o imaginário do modernismo se baseava na ideia de conflito, o imaginário contemporâneo centra-se na ideia das negociações, dos laços e das coexistências. É evidente que tudo isso vai se transformar na era digital.

Breve introdução à estética relacional

SZAZ, N. D. da S.; HELD, M. S. B. de

As obras dos artistas nos quais se concentra a análise de Bourriaud se dispõem a compreender o mundo das relações sociais de dentro para fora, opondo-se à posição de acusação instrumentalizada, típica da sociedade contemporânea.

Se a arte, como também afirma Bourriaud, sempre foi relacional, enquanto fonte de diálogo e de participação, é possível notar que a evolução de suas linguagens tornou mais evidente e imediato este papel. A arte relacional não é um *revival* de um movimento específico ou o retorno a algum estilo; nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística (BOURRIAUD, 2009, p. 63).

A arte relacional manifesta alguns pontos de continuidade com características das vanguardas artísticas do século XX. O Dadaísmo pode ser identificado como matriz da qual a arte relacional deriva o processo de “dessubstancialização” da obra, sancionando assim o desaparecimento de um objeto e de um lugar específicos da arte. Essa dessubstancialização vai se concretizar no pós-moderno:

O ambiente pós-moderno significa basicamente isso: entre nós e o mundo estão os meios tecnológicos de comunicação, ou seja, de simulação. Eles não nos informam sobre o mundo; eles o refazem à sua maneira, hiper-realizam o mundo, transformando-o num espetáculo. (...) A isso os filósofos estão chamando desreferencialização do real e dessubstancialização do sujeito, ou seja, o referente (a realidade) se degrada em fantasmagoria e o sujeito (o indivíduo) perde a substância interior, sente-se vazio (SANTOS, 1986, p. 16).

O que irá atribuir valor e significado à obra relacional é o mecanismo através do qual o espectador veicula e reproduz o sistema de relações que o artista estabelece com o mundo. Como afirmava Marcel Duchamp, são os espectadores que fazem os quadros, afirmação que pressupõe a noção de transitividade como propriedade intrínseca da obra de arte.

Assim, este conceito assume um papel central na arte relacional, como pressuposto necessário na relação entre a obra e o público. Com a vanguarda Dada se assiste à evolução do papel do espectador. De elemento passivo, com função exclusivamente contemplativa, o público se transforma numa figura fundamental para ativar o diálogo e contribuir para desenvolver e conferir significado ao objeto cultural, numa visão cada vez mais processual.

O espectador não só assume o sistema de relações que o artista sugere como as reelabora, em relação com o mundo e com os outros indivíduos. Marcel Duchamp exprime pela primeira vez, em 1957, numa conferência em Houston, EUA, o conceito de coeficiente artístico. Para Duchamp uma obra de arte apresenta sempre dois componentes diversos: o que o artista quer expressar e o que o artista não pretende de fato exprimir. Este segundo componente é o lugar no qual se verifica o diálogo entre o observador e o artista, no qual reside o potencial interativo da obra (DUCHAMP in BATTCKOCK, 1986).

Embora o próprio Bourriaud tenha enfatizado que a arte relacional constrói um panorama totalmente novo em relação ao passado, e como esta tendência estética emergente não possa ser simplificada enquanto o *revival* das temáticas abordadas pela arte interativa e pelo Fluxus; parece claro que a arte dos anos 60 influenciou em vários aspectos a estética relacional.

A partir do final dos anos 50 a arte perde cada vez mais a tradicional dimensão ligada ao objeto e se relaciona às dinâmicas de comportamento, em uma tensão recíproca com o espaço tridimensional.

Yves Klein, em 1958, afirmou que não existem limites objetivos à expressão artística, nem no conteúdo nem em sua forma, ao inaugurar sua mostra *Le Vide* em Paris: uma galeria esvaziada de qualquer conteúdo para representar a superação definitiva do objeto da arte.

Em 1959, Allan Kaprow realizou em Nova York *18 Happenings in 6 parts*, inaugurando a prática do happening como novo dispositivo artístico. Após a arte ter explorado novas relações com as dimensões do espaço, agora é o público que passa a fazer parte da própria obra.

Claire Bishop (2005) ressalta a presença de uma continuidade entre os artistas relacionais e as práticas Fluxus. O movimento neo-dadaísta fundado por Maciunas em 1961 compartilha com a arte dos anos 90 o tema do cotidiano, a aspiração à agregação flutuante que se delinea a partir dos gestos mais comuns e compartilhados.

Em seus resultados formais a arte relacional, parece ser, assim, devedora incontestável das experiências estéticas desenvolvidas entre os anos 60 e 70. Separadas por mais de três décadas, elas manifestam a mesma aspiração a uma dimensão social. Bishop aponta como ponto de contato entre estas experiências a ambição a fazer a obra de arte um desencadeador potencial para a participação social.

A contribuição de Joseph Beuys é fundamental no âmbito da evolução das práticas artísticas verso à dimensão social. Diante da crise da identidade do indivíduo contemporâneo, Beuys contrapõe o poder antropológico da arte. O artista alemão compartilhou com a experiência Fluxus a ideia de uma arte instrumento da consciência, capaz de se ocupar de problemas cotidianos e universalmente válidos.

A motivação pessoal mais urgente para Beuys, porém, é atuar no sentido de uma solidariedade coletiva, até chegar a teorizar o conceito de escultura social. Esta teoria está baseada na convicção de que existe uma criatividade compartilhada por todos os homens, e que esta deve ser direcionada ao melhoramento da vida coletiva. O interesse do artista pela dimensão social também se reflete em sua constante preocupação de temas como a política, a economia e o ambiente, aspectos que interessam pessoalmente a todos os indivíduos inseridos em um

tecido relacional. Sua obra *7.000 Oaks*, apresentada em Kassel em 1982, faz com que Beuys seja o precursor de uma sensibilidade ecológica hoje cada vez mais compartilhada.

A partir da teorização de Bourriaud, progressivamente se afirmou a contribuição de uma tendência estética que, dos anos 90 até hoje, fortemente caracterizou e modificou a prática artística contemporânea.

A descrição do percurso da afirmação de uma arte que assume como obra as formas de interação social testemunha a sua legitimação no contexto artístico contemporâneo. Uma etapa importante no processo de afirmação desta nova sensibilidade estética foi representada pela mostra *Traffic*, de 1996, em Bordéus, curada pelo próprio Bourriaud.

Esta tendência artística emergente rapidamente tornou-se, mais recentemente, objeto de mostras internacionais, como a V Bienal coreana de Gwangju e a XXVII edição da Bienal de São Paulo. A legitimação oficial da arte relacional ocorreu, porém em 2009, quando a curadora do Museu Guggenheim de Nova York, Nancy Spector, organizou a retrospectiva *Theanyspacewhatever*, reunindo a maior parte dos artistas que na década de 90 gravitavam em torno ao trabalho de Bourriaud.

Em 1996, com a mostra *Traffic*, antes da publicação das teorias de “Estética Relacional”, Bourriaud coleta obras dos artistas sobre os quais irá escrever sucessivamente à tendência relacional emergente. Entre os artistas expostos, mais tarde considerados pontos de referência no panorama internacional da arte relacional, encontravam-se: Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Jorge Pardo, Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Carsten Höller e Christine Hill.

Na V Bienal de Gwangju, em 2004, foi apresentada *A Grain of Dust. A Drop of Water*. Como sugerido pelo título, a edição da Bienal tinha como tema os fenômenos

naturais, interpretados segundo uma visão ecológica que evoca o perpétuo ciclo da criação e destruição. Foram experimentadas novas modalidades de envolvimento e participação do espectador. Aderindo à tendência relacional o público foi chamado a colaborar na realização das obras, em uma relação de intercâmbio recíproco e compartilhamento com os artistas.

A XXVII Bienal de São Paulo, em 2006 tinha como tema “Como Viver Junto” (Coexistência e coabitação). A Bienal buscou abandonar seu tradicional papel de representação nacional para experimentar uma abordagem original, sob a curadoria de Lisette Lagnado, que convidou a participar na manifestação 118 artistas internacionais.

O tema *Como viver junto* foi livremente baseado em um ciclo de lições de Roland Barthes (*Comment vivre ensemble*), realizadas no Collège de France entre 1967 e 1977.

Uma definição ética de Viver Juntos foi pesquisada através da ênfase conceitual sobre a construção de espaços compartilhados, a questão da coexistência, as diferenças, os ritmos de produção e as práticas de cooperação. Na mostra, estas ideias foram traduzidas na prática como “Projetos construtivos” e “Programas de Vida”, fazendo da Bienal um projeto multiforme, compreendendo um programa de *artist-in-residence*, no qual dez artistas foram convidados para passarem um tempo em cidades como Rio Branco no Acre, Recife e São Paulo.

Na 53ª Bienal de Veneza (2009), tendo como curador Daniel Birnbaum e como título Fare Mondi, apresenta-se a ideia de construir uma nova cosmologia da arte visual. Um dos objetivos da mostra é iniciar projetos que vão além das tradicionais disciplinas artísticas, tornando suas fronteiras elásticas e móveis. Pedese aos artistas um envolvimento cada vez maior na dinâmica de construção dos espaços de sentido e de vivência, de pequenos cosmos de comunicação e de ação.

Não é mais suficiente que o artista se coloque como demiurgo de objetos separados do fluxo do cotidiano, mas é preciso trabalhar nas fronteiras que nos circundam para construção de mundos habitáveis. O conceito de arte pública assume um significado muitas vezes político. A arte pode se tornar a ocasião para definir novos princípios e práticas inéditas de comunidade, compartilhamento e intercâmbio.

Os artistas se transformam em projetistas de espaços de vida pública e comum. Birbaun pediu que alguns artistas se ocupassem do espaço educacional, do bar-cafeteria e da loja de livros, transformando as estruturas do *Palazzo delle Esposizioni dei Giardini* em centros de atividades permanentes, livres dos confins do evento transitório da Bienal.

Não se tratou de projetos decorativos anacrônicos, nos quais a intervenção do artista se sobrepõe a estruturas pré-definidas, e sim de um esforço em primeira pessoa na definição arquitetônica do espaço, na conformação dos lugares e, portanto, de suas modalidades de fruição.

Theanyspacewhatever, mostra curada por Nancy Spector, exposta no Museu Guggenheim entre outubro de 2008 a janeiro de 2009, articula-se a partir da ideia de uma conversa coral entre os artistas, que propõem trabalhos individuais, porém capazes de se entrecruzarem e se sobreporem entre si, num mecanismo de influências recíprocas e evoluções contínuas. O centro do espaço foi a rotunda criada por Frank Lloyd Wright.

Os dez artistas convidados realizaram obras individuais e *site-specific* que pudessem constituir uma retrospectiva de suas experiências passadas e colaborações, e que fossem também capazes de se modificar e de evoluir durante o período da exposição. A mostra não considerou apenas o componente espacial, mas também o temporal, incluindo eventos performáticos e projeções, além de obras em contínua transformação durante o desenvolvimento do projeto.

Cada artista propôs trabalhos de natureza heterogênea, mas com tendência a estabelecer um laço relacional com o espaço no qual se inseria e com as demais obras expostas. Angela Buloch transformou o teto do museu em um céu noturno, constelando-o de luzes LED. Este cenário suspenso no teto da rotunda envolveu o espaço do museu, mantendo-o numa noite perpétua. Liam Gillick fez intervenções no sistema de serviços e de sinalização do museu, reorientado, imperceptivelmente, a experiência dos visitantes em relação ao espaço e à própria exposição. Dominique Gonzales-Foerster apresentou *Promenade*, uma instalação sonora que ‘tropicalizou’ uma das rampas da rotunda. Em colaboração com Ari Benjamin Meyers, apresentou também uma performance orquestral, no teatro Peter B. Lewis, durante a apresentação da mostra.

Douglas Gordon expôs parte de sua produção artística do passado, com vídeos, fotos e textos ao contrário, numa recapitulação estilizada de sua carreira. Reapresentou sua obra de 1993, *24 Hours*, uma projeção do filme *Psicose* de Hitchcock em câmera lenta, apresentado fotograma por fotograma e mostrado ao contrário, numa sequência que dura 24 horas, durante as quais o museu sempre permanece aberto.

Carsten Höller criou, na rotunda do Guggenheim, um quarto de hotel completo com todos os serviços, com o objetivo de acolher hóspedes por uma noite. O quarto giratório era constituído por três discos transparentes sobrepostos, montados sobre um quarto disco sujeito a um movimento imperceptível. A primeira plataforma continha uma cama de casal, a segunda dispunha de materiais para trabalhar e realizar projetos, e a terceiro tinha a função de armário e também de minibar. O hóspede designado tinha acesso à mostra quando os demais espectadores não estavam mais presentes e dormir no interior do museu. O público tinha acesso ao quarto durante o horário de abertura da mostra.

Breve introdução à estética relacional

SZAZ, N. D. da S.; HELD, M. S. B. de

Jorge Pardo apresentou serigrafias desenhadas pelos artistas participantes da mostra. As obras foram criadas em uma impressora deixada em seu estúdio com a colaboração do impressor Christian Zickler. Phillipe Parreno convidou um ator para recitar um monólogo na rotunda do museu: a declamação consistia em descrever os projetos que Parreno jamais concretizou.

Rirkrit Tiravanija apresentou o panorama artístico dos anos 90 através de um vídeo documentário com uma série de entrevistas feitas com amigos e artistas aos quais o artista foi ligado durante aquela década, intitulado *Talk*. O filme era projetado sobre diversas telas ao longo das paredes da rotunda (cada espectador escolhia qual fragmento assistir). Uma versão readaptada do documentário foi depois projetada no teatro Peter B. Lewis em várias sessões, durante toda a exposição. Para envolver ainda mais o público na manifestação, foi instalado, na fachada externa do museu, um velho telão no qual eram visíveis as obras projetadas durante a noite.

O papel do artista contemporâneo e sua relação com o público, na estética relacional, faz do envolvimento pessoal o seu *modus operandi*. De criador capaz de moldar autonomamente as próprias obras a partir de uma visão pessoal da realidade, o artista relacional evolui em direção a uma prática maiêutica, apresentado trabalhos abertos, *work in progress*, obras indefinidas cujo significado, sempre instável, possa ser elaborado coletivamente.

Os fundamentos teóricos desta sujeição do artista em relação ao público podem ser encontrados nas primeiras décadas do século XX, quando Walter Benjamin falava, em 1934, de “autor como produtor” (BENJAMIN, 1987), até chegar à década de 60, ao texto de Roland Barthes, “A morte do autor”, escrito em 1968 (BARTHES, 1984). Umberto Eco, em sua *Obra aberta* (1962), focaliza a atenção sobre a vocação aleatória da arte. Afirma que a poética da “obra em movimento” põe em movimento um novo ciclo de relações entre o artista e seu público, uma nova

mecânica da estética da percepção, uma condição diferente para o produto artístico na sociedade contemporânea (ECO: 2013).

Entretanto, Eco se limita a considerar a obra de arte como o produto das condições culturais, enquanto Bourriaud, defendendo o pensamento de Althusser, chega a teorizar uma arte capaz de produzir estas condições, de plasmar os modelos de universos possíveis a serem propostos na dimensão real.

O artista, portanto, progressivamente se emancipou do círculo restrito das instituições tradicionais, do papel de representante privilegiado do elitismo cultural, para enfrentar e discutir o terreno da realidade cotidiana. Seu esforço se dirige a interpretar o desejo difuso de se reapropriar da dimensão coletiva, ocupando-se em recuperar um tecido social que se dissolve, reabrindo passagens obstruídas, propondo modelos de interação originais ou simplesmente destacando o valor inerente e intersubjetivo dos gestos cotidianos.

Em rápida conclusão, é especialmente a coincidência de meios e fins que podemos perceber nas definições que Bourriaud coloca à disposição de seus leitores: cada artista cujo trabalho pode ser conectado à estética relacional possui um universo de formas próprio dele, mas compartilham o fato de operar dentro do mesmo horizonte prático e teórico, ou seja, a esfera das relações inter-humanas. A arte relacional, seria, assim, uma arte que se nutre de e que produz, antes de tudo, relações (BOURRIAUD, 2009; TAVANI, 2014, p. 74). Para Bourriaud, existe no mundo contemporâneo, uma “economia comportamental” predominante que é interceptada e utilizada pela arte contemporânea a partir da construção de uma experiência na qual, segundo Michaud, somos “instalados na distração, imersos na relação”. Assim, a “recepção na distração” aplicada por Benjamim ao cinema seria substituída por uma “interação na distração”, um verdadeiro “permanecer numa distração relacional” (MICHAUD, 2003, pp. 118-119, *tradução livre*).

Para os maiores críticos de Bourriaud, esta indistinção entre os aspectos social e artístico nos levaria a um problema ou risco quanto a este tipo de produção artística, de certa forma especular, no que diz respeito à dificuldade relacionada à definição circular da arte relacional. Trata-se da questão de que o público, não diversamente da forma como interage, já nasceria como relacional, domesticado, protótipo de uma socialização açucarada, a meio caminho entre uma reunião tribal e entretenimento (TAVANI, 2014, p. 74-75). No entanto, aprofundar-se nestas críticas não faz parte do objetivo principal do presente artigo, que buscou apenas apresentar um balanço inicial das propostas da estética relacional de Bourriaud.

REFERÊNCIAS

1. BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa, Edições 70, 1984. (Coleção Signos, vol. 42).
2. BATTCKOCK, Gregory (org.) **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
3. BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
4. BISHOP, Claire Huchet. **Installation art. A critical history**. New York, Routledge, 2005.
5. BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
6. _____. **Pós-produção**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
7. DEBORD, GUY . **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
8. DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador*. In: BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. 2004.
9. ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2013.
10. MICHAUD, Yves. **L'Art à l'état gazeux : Essai sur le triomphe de l'esthétique**. Paris, Éditions Stock, 2003.
11. SANTOS, Jair F. dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
12. TAVANI, Elena. *Promenade-Debord. Arte "relazionale" in città*. in DE LUCA P., (Ed.) **Visioni Metropolitane**. Milano: Guerini e Associati, 2014, p. 81-103.