



A dimensão relacional da arte do presente no presente do ensino da arte
The relational dimension of current Art in the present of Art Education

Rogério Vanderlei de Lima Trindadeⁱ
Universidade Federal de Santa Maria

Marcelo de Andrade Pereiraⁱⁱ
Universidade Federal de Santa Maria

Resumo

Este artigo discute as ações-coletivas presentificadas no âmbito da arte tomadas como dispositivo da arte do agora; discorre também sobre como o cotidiano é manifesto nas proposições artísticas inseridas ou não nas abordagens do ensino da arte. O texto sinaliza para uma forma de produção estética que implica aproximar o sujeito com os novos enunciados acerca de si e da arte surgidos na contemporaneidade. A investigação recupera, portanto, alguns conceitos basilares para entendimento de tais questões, principalmente o de estética relacional, procurando estreitar a relação entre a experiência estética e dispositivos relacionais de arte, inserido e atualizado no contexto educacional.

Palavras-chaves: estética relacional, arte do presente, discursos sobre arte, ensino da arte.

Abstract

This paper discusses collective actions presentified in the field of Art taken as devices of the nowadays art; it also discusses how daily life is manifested in artistic propositions inserted or not in the approaches of art teaching. The text points to a form of aesthetic production that implies to relate the subject to the new statements about himself and the art of contemporary world. The research recovers some basic concepts to the understanding of such issues, especially relational aesthetics, seeking to narrow the relationship between aesthetic experience and relational art devices, inserted and updated in the educational context.

Keywords: relational aesthetics, current art, art narratives, art education.

Da incorporação do presente na arte do presente

As relações humanas e suas ações na sociedade constituem o centro temático pesquisado por um grande número de artistas, no decurso da produção de imagens. Essas imagens registram a maneira como o homem se insere, reflete e se projeta no universo sociocultural.

Essa historiografia imagética representa um sistema dinâmico, usando elementos abstratos, simbólicos ou contextuais para viabilizar o recorte percebido por quem a concebe, dentro da cultura material. Aristóteles, tal como nos faz lembrar Jacques Aumont (1993, p.200), já dizia que as imagens são projeções mentais sensíveis concebidas pelo homem, resultantes de conexões sinestésicas que mediatizam o seu reconhecimento e a diferenciação de seus enunciados.

Nesse sentido, indagamos: como esse espaço-lugar latente das imagens e dos produtos culturais se articula com atributos e qualidades físicas dos produtos artísticos, de modo a permitir a produção de sentido a partir do contato humano? A presente investigação pretende, por um lado, discutir a estética relacional e os novos ensaios de sociabilidade que se anunciam no sistema das artes hoje, e, por outro, indicar elementos para repensar as experiências formativas em arte.

Entendemos que a análise da incorporação da estética relacional às práticas educacionais, no ensino da arte vigente, poderá contribuir para delinear estratégias que problematizem as matrizes artísticas teórico-metodológicas modernistas – as quais se apresentariam como instrumento desatualizado, em virtude das constantes transformações da produção artística – e, de igual modo, de seu ensino que, na atualidade, requer um diálogo próximo com os fenômenos sociais que guardam e até mesmo exigem representatividade e participação total do educando.

O interesse em problematizar a arte na e da atualidade se justifica em razão da necessidade de abordagens educacionais contemporâneas que possam contextualizar e aproximar seus conteúdos do cotidiano dos educandos. É relevante priorizar o tempo histórico-social a que o educando pertence, convive e constrói, como estrutura essencial para o entendimento e reflexão deste mesmo momento em que o significado das coisas do mundo e da sociedade passa a ser o mediador da própria história do educando. Hernández considera a arte como uma forma construtiva, utilizada “[...] para que os indivíduos fixem as representações sobre si mesmo e sobre o mundo e sobre seus modos de pensar [a si mesmo]” (HERNÁNDEZ, 2000, p. 52), por meio de textos visuais que guardem significados procedentes dos espaços-lugares vivenciados pelo próprio educando, agente reflexivo-criador do seu tempo.

Todavia, faz-se mister problematizar as formas de produção e apresentação da arte contemporânea para um público que, não raro, a rejeita e a desconhece por não compreender seus conteúdos e que ironicamente estão intimamente relacionados com seu cotidiano – o que, como bem sabemos, intensifica o seu distanciamento. O próprio sistema das artes, que avaliza essas produções e mantém preceitos de juízo e de valor, muito frequentemente equipara e não diferencia as mesmas do período que as antecedeu, o moderno.

De arte contemporânea e regimes estéticos

A arte contemporânea como sendo orientação artística plural do tempo presente, inscrita pela sociedade como atividade humana capaz de criar e propor dispositivos¹ que englobem as coisas de um mundo globalizado, multicultural e tecnológico, transita entre as mais variadas linguagens, desafiando o sistema estabelecido, as representações e a validação da própria arte; nela se inclui – e ao mesmo dela se distingue – a estética relacional – como juízo de valor que parte das relações humanas e que propõe criar conjuntos cognitivos coletivos que engendram uma outra forma de aproximação com os dispositivos que hoje se anunciam na arte. Antes de passarmos à definição de estética relacional, cumpre redimensionar o conceito de estética propriamente dito.

Para Jacques Rancière (2005), a estética pode ser compreendida como um juízo de valor capaz de criar, propor e divulgar discursos que conferem o estatuto de arte a um determinado objeto, estabelecendo um laço entre um ser sensível e todo e qualquer produto que se enquadre nessa relação de definição. Com efeito, a estética constrói relações entre um dispositivo e a produção de sentidos, não se restringindo unicamente a uma teoria que trata de investigar as relações perceptivas do que é belo e como esse conceito pode ser analisado e aplicado na arte, em diferentes momentos, contextos e eventos – tal como compreendida desde o seu surgimento como disciplina filosófica, no século XVIII, pela letra de Baumgarten.

¹ Por *dispositivo* entendemos aquilo que na acepção agambeniana designa “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos dos seres vivos.” Ao dividir todo o existente em duas grandes categorias, os vivos e os dispositivos, Agamben trata de revelar como o dispositivo atua naquilo que denomina processo de subjetivação: “Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre vivos e os dispositivos.” (AGAMBEN, 2009, p. 40-41).

A ideia de *estética* de Rancière reforça a condição de o sujeito estar sensível às coisas do mundo e, também da arte; tal concepção parte do entendimento das manifestações do homem como sendo suscetíveis à dinâmica da construção do conhecimento – o qual é passível de ser reformulado a todo o momento pelo encontro o sujeito com as coisas do mundo, com o outro e das interpretações que desses são feitas.

Não obstante a similaridade entre as especificidades que estruturam os princípios do processo criativo e a recepção da arte, segundo Rancière (2005, p. 32) o campo de possibilidades estéticas é ampliado, ao dizer que

a palavra 'estética' não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores da arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível.

Na atualidade, esses princípios estéticos (não de ordem disciplinar, filosófica), constituem outro vetor sobre essas regras dos juízos de valor, estabelecendo um novo paradigma estético, cujo enunciado basilar abrange a possibilidade ao apelo discursivo como premissa para a constituição poética.

A formulação inicial da arte concentra seu dispositivo original na poética – o termo aqui se aproxima da definição discutida por Rancière (2005, p. 31), como denominação “de representativo, porquanto é a noção de representação ou de mimesis que origina essas maneiras de fazer, ver e julgar”.

Com efeito, ressalta o autor, a mimesis não se restringe apenas a ideia de semelhança, mas “é, antes, o único na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis.”

O público afeito com os dispositivos de arte e suas linguagens tradicionais, tais como a pintura, a gravura, escultura etc, vê-se confuso ante aos dispositivos que surgem hoje, pois a materialidade da arte entendida e reconhecida pelo mesmo adquiriu uma direção que tangencia os limites cotidianos e apresenta outras formas de expressão – as quais incorporaram os avanços da tecnologia, “corporificados”

por meio de linguagens artísticas híbridas e possíveis aproximações com uma orientação de ordem teórica ou conceitual e, que requer para si outro tipo de relação de obra e com a obra de arte.

Um questionamento se faz necessário: como o homem de agora poderá se aproximar dos signos artísticos, se eles não mais se apresentam emoldurados nas paredes, modelados na argila ou gravados no papel como daquela forma tradicional que ele estava acostumado a ver?

Não raro, vemos o público incapaz de distinguir o espaço real do espaço poetizado pelos artistas; além do mais, esse mesmo público não iniciado nas transformações procedimentais, causais e contextuais da arte contemporânea, se distancia cada vez mais das poéticas de agora. Bourriaud (2009, p.8) diz que

à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas (...) inserem (...) e contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, ready-made e obra original. Já não lidam com uma matéria-prima. Para eles, não se trata de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem. Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação/fazer a partir do nada, esfumam-se nessa névoa nova da paisagem cultural.

Do lugar da arte no presente

Agamben (2012, p. 100) faz uma distinção entre os universos da arte e da estética alertando que a estética está voltada para a crítica do juízo do belo e as intenções da arte ao homem; ressalta ainda que a "arte do nosso tempo não é algo que possa ser decidido no terreno da crítica estética ou da linguística, (...), a essência da arte (...) se destina ao homem."

Em uma conferência intitulada *Arqueologia da obra de arte*, realizada no ano de 2012, na cidade de Scicli, na Sicília, Agamben aborda três momentos de constituição da obra de arte que repercutiram sobre um possível reencontro com a própria história e as condições que poderiam situar a obra de arte na atualidade. A questão norteadora de sua conferência girou em torno de pontuar quais seriam os

vetores historiográficos que o auxiliariam a responder a seguinte pergunta: “Qual é o lugar da arte no presente?” (AGAMBEN 2013, p. 352)

Na abertura de sua reflexão sobre os indícios da obra de arte, Agamben distingue as relações que diferentes populações mantêm com o passado e, ressalta que o homem europeu atravessa uma crise em relação a sua própria história.

O filósofo italiano é enfático e crítico a respeito do uso do conceito da palavra “crise”, que na atualidade estaria vinculado apenas a palavras de tom imperativo e supressivo, restringindo-se unicamente a ideia de obediência. Para o autor é também a crise, seja ela de ordem política ou financeira, que contribuiu velozmente para o sucateamento das instituições de ensino e o encarceramento dos bens culturais em locais oficiais de exposição, privando a população dos bens que supostamente seriam de livre acesso.

Para Agamben (2013, p. 352-353), ao referir-se ao acesso do público aos conteúdos dos dispositivos de arte contemporânea, diz: “[a arte contemporânea] tornou-se opaca ou mesmo ininteligível” e tomou outras direções de modo que se poderia atestar a sua materialidade em registros de toda ordem. Vejamos:

[...] hoje a obra de arte parece atravessar uma crise decisiva que a fez desaparecer do âmbito da produção artística, na qual a performance e a atividade criativa do artista tendem cada vez mais a tomar o lugar daquilo a que estávamos habituados a chamar de *obra de arte*. (...) se hoje a arte se apresenta como uma atividade sem obra – hoje, como vocês sabem, os artistas contemporâneos são *artistas sem obra*, que exibem documentos de uma obra ausente –, isso pôde acontecer porque o ser da obra permanecia não pensado.

Quando Agamben refere que *os artistas contemporâneos são artistas sem obra*, ele acaba por indicar outro vetor conceitual sobre a composição e leitura da arte e dos dispositivos do presente, uma vez que são os registros que foram realizados sobre um ato de arte, que são compartilhados com o público, pois eles atuam como alternativa de trabalho com questões enunciativas que constituem outra forma de aproximação e relacionamento com as visualidades emergentes.

No seu estudo arqueológico da obra de arte, Agamben se reporta – num primeiro momento, à Grécia Antiga, do séc. IV a.C., que com Aristóteles estabeleceu uma relação entre obra e artista de forma distinta, visto que para o mesmo a atividade artística estava vinculada a uma técnica que visava à produção de objetos e, esta atividade de produção associava-se à obra final e não na figura do artista, que era considerado um produtor-artesão.(AGAMBEN, 2013, p. 353)

O segundo momento de acerto de contas com a história do ser humano se dá, no entendimento do pensador italiano, sobre os primeiros anos da década de 1920, quando o monge Odo Casel publica um livro intitulado *A liturgia como festa misteriosa*, cuja principal questão recaía sobre os ritos litúrgicos como sendo um ato performático. Agamben associa a celebração religiosa com as manifestações dos movimentos artísticos de vanguarda do século, porquanto em ambos os casos devam ser entendidos a maneira de eventos; no caso da arte prenuncia-se ali uma emancipação por parte do artista das atividades de produzir ou apenas reproduzir objetos. (AGAMBEN, 2013, p. 357)

O último recorte histórico discutido por Agamben em sua conferência remonta à cidade de Nova Iorque de 1916, com Marcel Duchamp e seus objetos insólitos, produzidos industrialmente – e que, ao serem escolhidos, foram retirados de seus sítios originais e transformados em emblemas de uma sociedade que se globalizava e não se reconhecia em sua tecnologia, em sua aparência e na sua própria imagem. Com seus *ready-mades*, Duchamp reconfigurou o cotidiano afetado e febril do início do século XX e, como um arauto maldito trouxe para o centro da discussão a figura do espectador e o mundo que ele habita. (AGAMBEN, 2013, p. 360)

Fazer-se no fazer: poéticas relacionais

O estatuto do *fazer* como uma atividade produtiva do homem e como uma manifestação de sua vontade era entendida pelos gregos como práxis. Agamben (2012, p. 118) pensa o conceito de práxis, balizado por Aristóteles, como a "condição mesma do homem enquanto animal, ser vivente, e não sendo, portanto, outra coisa senão o princípio do movimento (a vontade entendida como unidade de apetite, desejo e volição) que caracteriza a vida".

A condição de trabalho intencional, motivado pela vontade de transformação da natureza em objetos unicamente funcionais, visa facilitar a vida cotidiana e

aproxima-se da esfera instintiva humana, como uma dimensão natural que produz alguma coisa mediada pela consciência e experiências humanas.

Na esfera da arte, a práxis adquire uma noção de potencializar conteúdos subjetivos quando associada à escolha de materiais. Ao optar por esse ou aquele material para desenvolver um determinado trabalho artístico, o criador-artista redimensiona o caráter meramente tangível e o instala na dimensão da subjetividade. Esse processo de seleção material dá visibilidade à ideia e fortalece a construção de sentido na elaboração poética.

Inscritas como uma direção da arte contemporânea, as proposições que partem de uma prática relacional, geram condições de aproximação e diálogo entre as pessoas, usando-se de situações eventuais coletivas, cuja materialidade dos dispositivos concentra-se nos processos de trocas-conjuntas construindo outras instâncias de ordem mental, afetiva e imaterial, como por exemplo: conversas, ativação psicológica da memória, traumas, entre outros.

Neste processo de seleção e intenções observa-se a associação da práxis artística à poíesis, a qual Agamben (2012, p. 118) descreve como a produção de presença do não-ser ao ser, o desvelamento, "o espaço em que o homem encontra a sua própria certeza e assegura a liberdade e a duração da sua ação, o pressuposto do trabalho".

O mesmo autor afirma que durante a época moderna não existe mais uma distinção entre práxis e poíesis, pois ambas mantêm o valor na própria vontade expressas na liberdade e na criatividade humana associadas à vontade e ao impulso vital do homem como ser vivente.

Na atualidade, a representação das coisas do mundo e sua aproximação com o ser humano, identificam o ato criativo como dispositivo singular que parte de uma seleção análoga à sensibilidade.

O diálogo com as tipologias² artísticas relacionais – (ações performativas: encontros sociais, festas, prestação de serviços, etc.) – procede da atividade coletiva e de momentos de convivência; a práxis artística relacional confunde-se com a materialidade usada pelos artistas, de modo a evidenciar uma destruição dos limites existentes entre o lugar da arte e a disposição dos participantes do evento, o qual ocasionaria formas vivas e momentâneas sobre as relações humanas.

Dessa forma, ocorre uma subversão da representatividade artística que não distancia o acontecimento do lugar da arte em si, da junção entre práxis ou a poíesis, como antítese da presença e da subjetividade, as quais seriam essenciais à arte e à sensibilidade expressas no encontro relacional.

Na atualidade, sob a ótica da estética relacional, a sentença agambeniana da indistinção entre práxis e poiésis reafirma-se como um juízo atualizado sobre as relações humanas e sua constituição. Ao se confundirem com o cotidiano, as tipologias da arte vigente, anteriormente citadas, elegem a figura do homem de agora e o inscrevem no centro de suas propostas artísticas como protagonistas de seus lugares-da-arte: objeto principal na elaboração formal de suas obras. Porém há um distanciamento evidente quando os discursos visuais propostos criam abismos entre aquele que está presente e os signos que poderão gerar novos modos de ser e agir, para este mesmo indivíduo.

O deslocamento do objeto tangível da arte, para criações poéticas que indicam em suas propostas a imaterialidade, – mediadas a partir de eventos ocasionais que transitam sobre as relações humanas –, como é o caso dos dispositivos relacionais, repercute seus enunciados sob um eixo composto por elementos incorporais vinculados a relações de ordem subjetiva.

Como nos lembra Agamben (2009, p. 38), a subjetivação designa um ato relacional que parte das aproximações dos sujeitos e dos dispositivos, do contato simultâneo com as potencialidades e os desejos. A sensibilização por intermédio dos signos disparadores de enunciação presentifica-se e se transforma em contato mútuo, numa condição geradora de modos de ser e estar.

² O termo *tipologia*, neste contexto, relaciona-se a ciência dos tipos que se orienta pela diferença intuitiva e conceitual de formas e modelos, sendo utilizado para definir categorias.

A ontologia do presente artístico, intenta borrar os referentes sobre a ideia das linguagens tradicionais, reconhecidas pelo homem não iniciado em arte, que se confunde com tudo aquilo a seu redor, tornando-o incapaz de distinguir e produzir sentido a partir de objetos comuns de seu cotidiano, inscritos numa funcionalidade corriqueira, utilitária e banal e, que a qualquer momento poderão ser recontextualizados nos espaços oficiais da arte ou instalados em outros lugares – tomados então – como criação artística propriamente dita, possuidora de uma simbologia do seu tempo.

Da arte e estética relacionais: outra tentativa de definição

As produções artísticas, na atualidade, estão centradas na estreita relação com as manifestações sociais de múltiplas ordens. De maneira ampla, o que se percebe nas grandes exposições de arte são ensaios de sociabilidade, como um dos principais objetos de pesquisa utilizados pelos artistas, sejam eles oficiais, periféricos, virtuais ou mesmo aqueles que possibilitem conexões articuladas com textos visuais e/ou conceituais, aparentemente, triviais ou desconexos.

Para esse tipo de propostas, são de interesse de alguns artistas, elementos oriundos de um ou de vários universos sociais, que podem designar poéticas, em que são estabelecidas práticas de convívio que possuem os mais variados escopos, suportes e formatos. Nessa direção, percebe-se que os projetos culturais dirigidos por artistas incorporam e transitam neste universo de coletividades, criando classes de correspondência da realidade social com suas intenções de dimensão estéticas.

Bourriaud (2009) elabora um glossário, o qual direciona o leitor para palavras-chave que sustentam a sua tese; a primeira delas é arte relacional, compreendida por ele como o “[...] conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2009, p. 151); já estética relacional designa, para o mesmo autor, “[...] a teoria que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam” (BOURRIAUD, 2009, p. 151); a arte, por sua vez, é concebida por Bourriaud como sendo “[...] uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos” (BOURRIAUD, 2009, p. 147). Como centro da produção artística, na abordagem adotada por Bourriaud,

as contribuições e as ações humanas são essenciais para a produção de sentido junto às obras de arte do presente.

O uso da estética do cotidiano e a interação humana parte da premissa do coeficiente de arte duchampiano³, pois segundo Battcock (2002, p.73-74), não existe arte que desconsidere o espectador; e que, além do mais, não coloque o mesmo no centro de todo processo de formação de sentido. A arte não está “fora” do espectador, pois é dele e da desconstrução de seus preceitos e adjetivos sobre aproximações de cultura da arte, que derivam outras possibilidades de leituras relacionais do meio que a gerou; ele consiste naquilo que Battcock (2002) designou como o “estranho-familiar”. A Estética Relacional procura, com efeito, atenuar esse hiato – a participação do espectador como gerador de outros enunciados a partir dos dispositivos artísticos.

As manifestações artísticas contemporâneas, balizadas por princípios de ordem relacional, interativa, constituem espaços-tempo de troca, ou, dito de outro modo, interstícios sociais⁴. Sendo assim, elas podem se dar tanto pela criação de “coletividades instantâneas”, como por meio de “intervenções urbanas”, que transformam as relações de convívio em uma condição legítima de arte (BOURRIAUD, 2009).

Como se pode observar existe nessas formas artísticas uma integração social acentuada, cujas intenções não distinguem ou apartam o público da sociedade e de suas experimentações; ao contrário, é fundamental que se tenha a participação dele, seja da forma que for, para que a proposta artística atinja seus objetivos. Jacques Rancière (2005, p. 18-19) pondera, a esse respeito, que a construção de sentido conceitual-formal parte, não raro, de simultaneidades sociais, uma vez que,

[...] a superfície dos signos ‘pintados’, o desdobramento do teatro, o ritmo do coro dançante [constituem] três formas de

³ O coeficiente da arte criado por Marcel Duchamp traz para o centro da discussão a recepção enunciativa da arte, tendo a figura do espectador, com um elemento essencial, que somaria suas interpretações às intenções iniciais propostas pelo artista. Esta questão será retomada neste projeto.

⁴ “O termo *interstício* foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízos, produções autárquicas etc. O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa ao sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema.” (BOURRIAUD, 2009, p. 22-23). A relação que Bourriaud estabeleceu com o conceito de Marx está associada a um espaço de relações humanas, que ele observou em algumas produções de arte contemporânea, como um intercâmbio de “zonas de comunicação”.

partilha do sensível, estruturando as maneiras pela quais as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem a maneira como obras ou performances 'fazem política', quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais.

Os espaços de convívio dinamizam possibilidades reais ou virtuais para diminuir a noção de espaço privado, restrito e distinto, possuindo diferentes graus de sociabilidade. Para Bourriaud (2009, p. 27-28), houve, por certo, um enriquecimento dos conteúdos e experimentações artísticas no século XX, com uma série de informações visuais e dispositivos formais que estabeleceram conjunções da arte com o público, até então inexistentes.

Vejamos, por exemplo, o trabalho de Rirkrit Tiravanija, o qual se corporifica nas relações humanas e representa uma conexão e ponto de encontro; em sua obra, o artista, por meio de fragmentos do cotidiano, faz um chamamento ao público para participar de uma ação coletiva eventual, qual seja: a preparação de alimentos.



Ao analisarmos a imagem, podemos perceber que os participantes do evento proposto por Tiravanija ficam surpresos e são atraídos pelo aroma que tomava conta do ambiente. Aos poucos, os espectadores que ali estavam, agrupavam-se ao

redor do fogão e, seduzidos pelo cheiro, pela curiosidade e pelo vapor convidativo que exalava e perfumava o ambiente, eram convocados à preparação da refeição, degustação e, por conseguinte, à trocas de experiências, dialogicamente.

Tiravanija, com um prato tradicional da cultura gastronômica de seus ancestrais, seduz os deambuladores com uma prática corriqueira e pouco vivenciada nas grandes cidades, as conversas que antecedem a preparação de uma refeição, como uma metáfora etérea da era pós-moderna⁵.

Como se pode depreender do relato feito acima, a experiência com as proposições relacionais difere qualitativamente da experiência da arte da performance, porquanto as primeiras se orientem por atividades coletivas que são articuladas pelo artista em um determinado evento de arte e não necessariamente atuadas pelo artista, como é o caso da última. Nas performances relacionais, o público é participante ativo, podendo, além do mais, prescindir da presença do artista, ao passo que na arte da performance, a presença do artista é fundamental para a realização da mesma. Pode-se dizer ainda que inúmeros são os espaços nos quais uma proposta relacional pode se inscrever.

Como se pode observar, ainda, com essa abordagem de estética relacional, do cotidiano, foi possível alargar os espaços-lugar para o trânsito da arte. Se anteriormente a arte estava restrita aos museus, galerias e fundações, hoje ela se dá – e, tenciona incorporar – na cidade, na natureza e no espaço virtual, tendo como finalidade aproximar-se cada vez mais do conjunto formado pelos artistas, suas poéticas e o público, seja ele iniciado ou não. Compreende-se, portanto, que é no outro que a arte se completa, cuja ambivalência consiste precisamente em integrar o seu princípio ativo – o homem – como foco central de suas discussões.

Anne Cauquelin (2005) aponta para a ideia – construída em torno da arte – que se tornou como que um obstáculo para o reconhecimento por parte do público da arte de agora. De acordo com ela,

⁵ Para Arthur Danto (2006, p. 15), "o termo "pós- moderno" de fato pareceu [...] designar certo estilo que podemos aprender a reconhecer, do mesmo modo como aprendemos a reconhecer exemplos do barroco ou do rococó." O autor considera que o momento atual está relacionado ao fim de todo um discurso tradicional que acompanhou a história da arte e que neste momento (início do séc. XXI) chega ao fim, libertando a arte de conflitos próprios do período moderno, como por exemplo: a busca pelo novo, a ruptura e a emancipação da arte.

[...] é provável que estejamos saturados de certas ideias recebidas que [supúnhamos] universais e duradouras, esquecendo as diferentes formas e os diferentes status aos quais a obra e o artista estiveram submetidos nos diferentes períodos da história (CAUQUELIN, 2005, p. 17).

De uma poética participativa

Os ensaios poéticos relacionais transitam entre o espaço coloquial e a possibilidade de redefinição dos sentidos acerca de experiências coletivas que embaralham os signos referentes, construindo, por conseguinte, novas barreiras tanto da ordem dos conceitos quanto da ordem formal, além de aventar uma nova possibilidade de estabelecimento de diálogo entre os dispositivos e seus interlocutores.

O *coeficiente de arte* proposto por Marcel Duchamp aponta para uma urgência, segundo a tese de Bourriaud, da participação do espectador, por meio de poéticas que partam de coletividades humanas propondo encontros, reuniões e práticas sociais que expressem desejos de como viver junto.

Duchamp reconfigurou, com efeito, os princípios de aproximação e compreensão da arte, trazendo para o centro da instituição artística a figura do espectador; com sua equação, Duchamp propôs um sistema de relações entre o artista, a obra de arte e o espectador; para cada elemento Duchamp associou uma ação: de acordo com ele, caberia ao artista realizar as proposições, à arte – como signo – indagar o espectador sobre seus enunciados e, ao público dar sentido a partir de conexões subjetivas. Cauquelin (2005, p.98) conclui a esse respeito que

é o observador, que faz o quadro é para ser tomada ao pé da letra. Ela não se refere – como se crê com muita frequência – a alguma metafísica do olhar, a um idealismo do sujeito que enxerga, mas corresponde a uma lei bem conhecida da cibernética, retomada pelas teorias da comunicação: o observador faz parte do sistema que observa; ao observar, ele produz as condições de sua observação e transforma o objeto observado. Vê-se que não se trata mais de separar o artista de seu consumidor virtual, mas de uni-los em uma mesma produção. O lugar do artista se encontra então identificado, de um lado com o fabricante, de outro com o observador.

Ao analisar o *coeficiente da arte* de Duchamp, pode-se dizer que não existe arte que desconsidere o espectador, que não o coloque no centro de todo processo de formação de sentido. A arte compreenderia assim um sistema equacional dinâmico, onde o artista é capaz de transformar suas intenções, ao transferir um material incipiente, selecionado na cultura material; para uma dimensão cujo signo matérico inicial transmuta seus limites originários e o instala num outro sistema de ordem de formação de sentidos e subjetivações, no qual esse mesmo signo gerará conflitos e aproximações e, então, poderá ser ressignificado num plano de subjetividades particulares. E desta maneira, sofrendo inúmeras asserções subjetivas, pelo espectador – que deixa de estar à margem das propostas da arte, integrando-se agora aos seus conteúdos, sendo capaz de completá-la como interlocutor, nesse sentido as intenções iniciais do artista-propositor se reinstalariam, a cada instante, ampliando o ato criador.

Rancière (2012) aponta o *estranhamento* como fator determinante para que o espectador busque respostas e assim troque sua posição de *voyeur passivo* para o *inquiridor* ou *experimentador científico* que deverá tomar decisões e escolher o que realmente lhe interessa no encontro com uma obra de arte. O autor ressalta que é sob esta tomada de decisões que o espectador “precisará aguçar seu próprio senso de avaliação das razões, da discussão e da escolha decisiva.” (RANCIÈRE, 2012, p. 10).

Nesta direção, as experimentações da arte relacional transitam sobre repertórios individuais onde o homem é o centro de proposições sociais que se movimentam na esfera dos atravessamentos interpessoais. Bourriaud (2009, p.35-36) infere que:

A ‘participação’ do espectador teorizada pelos happenings e pelas performances Fluxus, tornou-se uma constante na prática artística. O espaço de reflexão aberto pelo ‘coeficiente de arte’ de Marcel Duchamp, que tenta delimitar exatamente o campo de intervenção do receptor na obra de arte, hoje consiste numa cultura interativa que apresenta a transitividade do objeto cultural como fato consumado.

Na atualidade, algumas das propostas de arte requerem a interação e a participação do espectador, para que o sentido de seus significados seja completado, ampliado e vivenciado. Esse procedimento de proposição artística colaborativa se diferencia daquilo que acontecia nas performances e nos

happenings das décadas anteriores, enquanto formulação de seus enunciados, utilização do espaço expositivo e principalmente nos procedimentos e maneiras de fazer a interação coletiva.

A interação democrática, que parece ser a palavra de ordem em algumas propostas de arte contemporânea, é conduzida pelo artista até o momento em que o público chega aos espaços expositivos. A ação performativa relacional⁶ acontece, assim, exatamente no momento em que os espectadores realizam trocas de experiências entre si e experimentam trocas de vivências e confrontos, no momento dessa convivência, tornando-se corpos ativos. Tencionam potencialidades de ações individuais e coletivas que visam resignificar o aparato de suas percepções, numa comunidade momentânea eventual, cuja presença para si mesma é condição de vivenciar, realizar, completar, executar ou efetivar.

É sobre esta partilha do artista com o espectador que a ação performativa vigente, se atualiza e, a condição relacional se presentifica entre os participantes do evento. Vale assinalar que de forma alguma a figura do artista é entendida como protagonista do ato performático relacional.

Essas novas ações performativas coletivas geram transformações sociais na figura do homem do presente, constituindo outro fluxo de potencialidades e experimentações formais emergentes, as quais seriam decorrentes de uma diversidade de grupos humanos tomados como vetores de uma nova inscrição sobre os signos existentes no reencontro com o real.

Sob o viés da estética e da arte relacionais os repertórios artísticos que se utilizam de comunidades efêmeras e ocasionais e que constroem ações coletivas vinculadas ao cotidiano, atualizam as tipologias da arte num processo de retroalimentação constantes e, as recolocam-se junto ao sistema das artes como reflexo da projeção simbólica do momento atual; tais ações atuam como um vetor que substitui a representação pela constituição do sensível e de significações de coletividades vivas, ocasionais e dinâmicas.

⁶ A ação performativa relacional se refere aos encontros coletivos propostos pelos artistas que têm em sua atividade artística a prática de possibilitar eventos sobre arte, onde o espectador é o principal agente de todo o fazer artístico.

Contextualizar um determinado conceito ou enunciado é partir de premissas que sejam reconhecidas e associadas ao contexto que o educando pertence, projeta-se e vivencia. Trata-se um desafio e uma tarefa necessária e urgente considerar as instâncias e os sujeitos que são os agentes formadores do complexo educacional atualizado e inclusivo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo.** Belo Horizonte: Autentica Editora, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **Arqueologia da obra de arte.** Princípios – Revista de filosofia. v.20, n. 34. 2013.

AUMONT, Jacques. **A Imagem.** Campinas: Papirus, 1993.

BATTCKOCK, Gregory (Org.). O Ato Criador. In: DUCHAMP, Marcel. **A Arte Nova.** São Paulo. Perspectiva, 2002.

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

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura Visual, Mudança Educativa e Projeto de Trabalho.** Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível.** São Paulo: EXO experimental org; Ed.34, 2005.

i Doutorado em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria (2017), Mestrado em Arte - Poéticas Visuais - pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2002), Especialização em Design para Estamparia - Design Têxtil - pela Universidade Federal de Santa Maria - UFSM (1998), Bacharel em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Santa Maria - UFSM (1995). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em história da arte moderna e contemporânea e pintura. Na área de Design e de Design de Moda, atua em desenvolvimento de produto, laboratório de criatividade, projeto de coleção e fundamentos do design. Foi Coordenador dos Curso de Tecnologia em Design de Moda - Ênfase em Estilismo e do Curso de Bacharelado em Moda da Universidade Comunitária da Região de Chapecó - UNOCHAPECÓ. Foi professor na Universidade do Oeste de Santa Catarina - UNOESC - Campus Xanxerê, nos cursos de Artes Visuais, Arquitetura e Urbanismo e Design durante os anos de 2002 a 2004. Atuou como professor nos cursos de Artes Visuais, Arquitetura e Urbanismo, Design de Moda e Design Visual da Universidade Comunitária da Região de Chapecó - UNOCHAPECÓ, do ano de 2004/1 a 2013/2.

ⁱⁱ Possui Graduação em Filosofia - Licenciatura Plena pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2000), Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003), Mestrado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2006) e Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007), com Pós-Doutorado pela New York University (2013-2014). É Professor Associado I do Departamento de Fundamentos da Educação da Universidade Federal de Santa Maria. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação, da UFSM. Editor chefe da Revista Educação UFSM (QUALIS A1); Editor Associado da Revista Brasileira de Estudos da Presença (QUALIS A1); Sócio da Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Educação. Coordenador do Grupo de Trabalho 24 - Educação e Artes, da ANPEd (2015-2017). Representante do Grupo de Trabalho 24 - Educação e Arte, no Comitê Científico da ANPEd (2017-2019). Coordenador do FLOEMA - núcleo de estudos em estética e educação, da UFSM. Pesquisador do GETEPE - Grupo de estudos em educação, teatro e performance. Tem experiência na área de Filosofia - com ênfase em Estética - e Educação. Atua nos seguintes temas: educação estética, pedagogia crítico-performativa, dança-teatro e performance. Entre seus operadores teóricos destacam-se Walter Benjamin e Giorgio Agamben.

Como citar esse artigo:

TRINDADE, Rogério Vanderlei de Lima; PEREIRA, Marcelo de Andrade. A dimensão relacional da arte do presente no presente do ensino da arte. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria: UFSM, v. 10, n. 3, p. 197-214, set./dez. 2017.

Recebido em: 09 outubro 2017

Aprovado em: 28 novembro 2017