



REFLEXÕES SOBRE ARTE E VIDA

Reflections on art and life

Renata C. G. Hoffmann¹

¹ Cursando doutorado em Estética e História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, como extensão de seu projeto de mestrado Desenho, roupa e corporeidade. A pintura do Javari dos waujá – acervo Harald Schultz (MAE-USP), Hoffmann, R., 2024, discute a relação da pintura corporal indígena com a arte neoconcreta brasileira. Trabalhou por mais de 25 anos com pesquisas fotográficas, comportamento e semiótica. Como principais atribuições, destacam-se pesquisas qualitativas, análise e documentação de acervos de imagem, avaliação de comportamentos identitários e contextos socioculturais para a definição de diretrizes de linguagem visual e verbal para ONGs, institutos e empresas. Formada em Engenharia Mecânica pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1998), fez extensão em 2001 na Universidade de Sidney, Austrália (Graduate Certificate na área de Marketing). Ministrou aulas na pós-graduação do Instituto Europeu de Design (IED) e na graduação da ESPM, como professora adjunta e professora convidada. ID Lattes: 9666785489076359 e ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7788-9341>

RESUMO

Este texto tem como intuito aprofundar o entendimento sobre a arte dos anos 1990 e sobre o postulado de Bourriaud – “a esfera das relações humanas como lugar da obra de arte não tem precedentes na história da arte”. O caminho percorrido nesta análise apoia-se nos preceitos da arte relacional, assegurados pelo teorema de Bourriaud, por meio de uma leitura crítica sobre a organicidade dos critérios que sustentam esta linha de pensamento, conjecturando-se sobre a noção de intersubjetividade e interação como ponto de partida e de chegada dessa tipologia de arte dos anos de 1990 e o contexto sociocultural que avaliza essa prática.

Com a aplicação dos fundamentos da arte [relacional] às análises de caso, comparando e contrastando obras relacionais às obras predecessoras a elas, foi possível dar clareza às suas bases conceituais, assim como validar tanto as faculdades dessa tipologia quanto seus procedimentos.

Palavras-chave: arte relacional; arte conceitual; Nicolas Bourriaud; arte e vida.

ABSTRACT

This text aims to deepen the understanding of 1990s art and of Bourriaud's postulate—that “the sphere of human relations as the site of the artwork is unprecedented in the history of art.” The analysis draws upon the precepts of relational art—underpinned by Bourriaud's theory—to critically examine the organic nature of the criteria supporting this line of thought. It reflects on the notions of intersubjectivity and interaction as both the starting and ending points of this 1990s art typology, as well as the sociocultural context that validates the practice.

By applying the foundations of [relational] art to case studies—comparing and contrasting relational works with their predecessors—it was possible to clarify their conceptual bases and validate both the capabilities of this typology and its procedures.

Keywords: relational art; conceptual art; Nicolas Bourriaud; art and life.

Preceitos e análises de caso

Abro o debate retomando a arte conceitual como antecessora às manifestações da arte contemporânea. Segundo Cristina Freire (2006, p. 7), a arte conceitual revalidou os critérios relativamente comuns à arte, como permanência, reproduzibilidade, autoria e apropriação, face à arte moderna e aos formatos que eram reconhecidos. Neste sentido, a autora também corrobora o fato de que os pressupostos de uma obra de arte, desde o Renascimento, foram afiançados em pinturas, desenhos ou esculturas. Assim que esses protocolos (códigos, procedimentos e materiais) mudam, as premissas artísticas passam a ser submetidas a uma nova forma aos olhos tanto do público comum quanto dos críticos das artes. Assim, o que era comum e é referência se desfaz. A arte conceitual revisita o entendimento sobre suas técnicas e reafirma alguns de seus preceitos efetivos. Segundo a autora, a arte conceitual “opera não com objetos ou formas, mas como ideias e conceitos.” (FREIRE, 2006, p. 8).

Curiosamente, ao ler parágrafo de Freire sobre a arte conceitual nos aproximamos daquilo que é proposto pela arte relacional: “a efemeridade das propostas sugere a mais íntima relação entre arte e vida”. (FREIRE, 2006, p. 10).

Em um certo sentido, o pressuposto de Bourriaud nos faz refletir sobre essas relações e o encadeamento entre as tipologias das artes, ou seja, de 1990 em diante, é possível discorrer que a arte perpassa ou perpassou por um caminho semelhante ao da arte conceitual, constituindo-se como uma ruptura das convenções reconhecidas; uma “arte” de obras que permeiam espaços relacionais e não mais representações conceituais, a despeito de sua materialidade – uma arte em que pessoas e sociedade transpõem o papel de meros expectadores, tornando-se, em alguma instância, partícipes da obra, integrando-se a ela (BOURRIAUD, 2009). Entretanto, não é apenas isso; Bourriaud reforça que o caráter participativo não é o que dá o tom à arte relacional, mas que sua retórica é a transmutação de intenções:

O fim da ideia de que a arte possui poderes utópico-revolucionários, que orientou as vanguardas, não significa, entretanto, para estes autores, que a arte dita pós-vanguardista (como a arte relacional) não efetua crítica alguma à realidade do presente.” (FABBRINI, 2014, p. 43).

A neovanguarda, citada por Hal Foster (2001, p. 129), em o retorno do real¹, “remodela os procedimentos da vanguarda”. A partir dos anos 1990, supõe-se uma nova configuração dessa lógica, em que os artistas reconstróem sua linguagem da arte que imita a vida, com o aumento de instalações e eventos de arte participativa (FABBRINI, 2014).

Na visão de Bourriaud,

A atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e contextos sociais. (BOURRIAUD, 2009, p. 15).

Bourriaud atribui esse legado à urbanização desenfreada, refletindo as tipologias do relacionamento humano que acarretam fenômenos culturais específicos nos anos 1990 (BOURRIAUD, 2009).

Claire Bishop aponta que Bourriaud, em seu apanhado conceitual, tenta exaustivamente distanciar a arte relacional da arte conceitual. Bishop pontua a semelhança na arte dos anos 1960 e 1970 aos exemplos que são postos por Bourriaud, quando reforça que per se é quase sempre sustentada em eventos e instalações. Bishop diz:

O formato é basicamente o mesmo da instalação, mas esse é um termo a que muitos de seus praticantes resistiram; em vez de formarem uma transformação coerente e distintiva do espaço (como a “instalação total” de Ilya Kabakov, uma encenação teatral), trabalhos relacionais insistem em usabilidade em detrimento a contemplação, uma mise-en-scène teatral) (BISHOP, 2004, p. 113, tradução nossa)².

No capítulo A Arte nos Anos 1990, Bourriaud sintetiza a arte relacional como arte de interstício social³ e como a arte que considera a intersubjetividade um dos principais elementos a dar forma à sua atividade, estimulando uma convivência casual (já existente na contemporaneidade); a arte que transcende a participação e transitividade, reforça a tipologia das conexões e pontos de encontro, emula colaborações e contratos e as relações de serviço, suscita as relações institucionais com os atores desse sistema e, finalmente, tem como motor modelos de socialidade por meio de estímulos a esses momentos, dispondo objetos produtores dessa modalidade (BOURRIAUD, 2009).

Ao contrário do que pensava Debord, para quem o mundo da arte não passava de um depósito de exemplos do que seria preciso “realizar” concretamente na vida cotidiana, hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos (BOURRIAUD, 2009, p. 15).

Bourriaud preconiza que a arte dos anos 1990 enfatiza as relações cotidianas, cujo mote é mimetizar a vida, distintamente da arte conceitual e das tipologias anteriores (como “ismos”), nas quais a problemática era discutir as utopias sociais e resistir ao sistema (BOURRIAUD, 2009).

Claire Bishop aponta que a arte [relacional] sofre potenciais “retaliações” aos olhos dos críticos, pois se distancia das discussões profundas e politizadas, portanto, são práticas de viés superficial. Ela alega que a façanha de Bourriaud em dobrar tamanhas possibilidades de representações artísticas em um único critério classificatório é louvável (BISHOP, 2004, p. 111).

(...) o livro de Bourriaud é um passo inicial importante para identificação de tendências na arte contemporânea. (BISHOP, 2004, p. 111).

Analisemos a performance do artista alemão Joseph Beuys – Como Explicar Quadros a Uma Lebre Morta, 1965 – na abertura da exposição de desenhos de Beuys, na Galerie Alfred Schmela em Düsseldorf, em 1965⁴. Nela, o público havia sido convidado à galeria, porém, suas portas encontravam-se trancadas. Era possível visualizar, através da fachada de vidro da galeria, Beuys sentado em uma cadeira, com o rosto coberto de mel e folhas de ouro, com uma lebre morta nos braços, e depois, vagando pela exposição, como se explicasse cada obra à lebre. Essa performance poderia integrar um dos

1 O retorno do real é o conceito trabalhado por Hal Foster para a arte dos anos 1980, em que há um desejo de evitar as experiências frustradas e traumáticas do mundo real.

2 Trecho original: 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).

3 Interstício foi usado por Karl Marx para designar comunidades que vivem em um modelo de escambo, em oposição ao modelo puramente capitalista.

4 Título original da performance: Die Aktion Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, Joseph Beuys, 1953.

predicados que sustentam a arte relacional de Bourriaud – “como ocupar uma galeria” (BOURRIAUD, 2014, p. 52). Beuys questiona, com essa obra, as formulações da arte, as relações do expectador e, em um certo sentido, as relações com o sistema. Bourriaud enfatiza a participação coletiva nas experiências com a galeria, nas quais os espectadores são partícipes da obra (BOURRIAUD, 2014), sendo neste caso, sincronamente, a obra e o artista elementos centrais à performance. No caso da performance de Beuys, pode-se pensar que a participação coletiva não transmuta à obra, apesar de ela ser essencial como reação à encenação. Os convidados se enaltecem ou até se escandalizam; gera-se um histérico burburinho coletivo ao lado de fora da galeria, mas ainda sendo meros espectadores da obra.

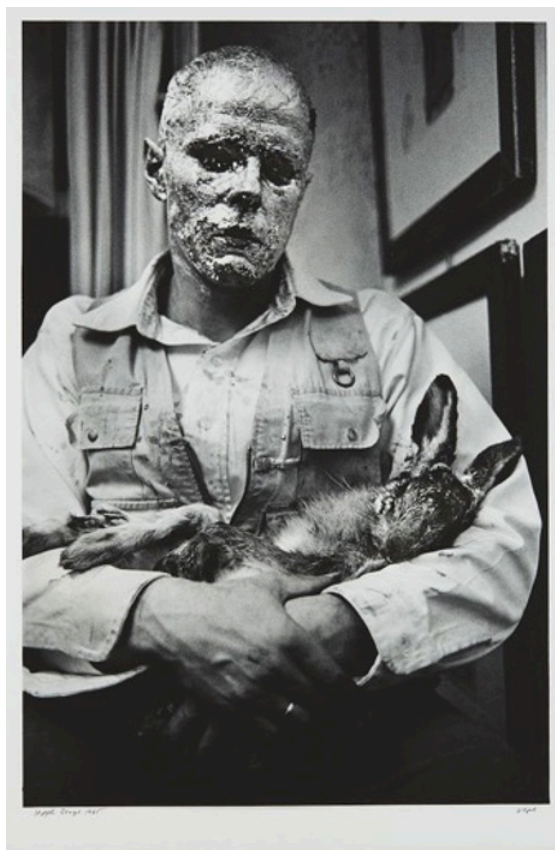


Figura 1. Fotografia da performance de Joseph Beuys, Como Explicar Quadros a Uma Lebre Morta⁵



Figura 2. Fotografia dos espectadores da performance de Joseph Beuys, Como Explicar Quadros a Uma Lebre Morta⁶

⁵ Fotografia de Walter Vogel, disponível em: <https://www.phillips.com/article/70607485/100-years-of-joseph-beuys-editions-london>.

⁶ Fotografia de Walter Vogel, disponível em: <http://www.artnet.com/artists/walter-vogel/beuys-aktion-wie-man-dem-toten-hasen-die-bilder-bEjFgEi52McUigl5oDcLA2>.

A *Árvore dos Desejos*⁷, de Yoko Ono, na qual a artista planta uma árvore nativa e convida transeuntes, nas regiões em que a instalação foi colocada, a escrever um desejo e o pendurarem nas árvores⁸. Contrastando este trabalho de Ono à obra de Jens Haanings, *Piadas Turcas*⁹, em que há um alto-falante emitindo piadas em turco e árabe, postado numa praça na cidade de Copenhague. Nesse caso, há um chamamento distinto, aleatório, em meio ao cotidiano, exclusivo a algumas etnias e pessoas que entendem os idiomas.



Figura 3. Instalação Árvore dos Desejos, 1996¹⁰



Figura 4. Instalação Árvore dos Desejos, de 1999¹¹

Bourriaud propõe que:

(...) o artista cria instantaneamente uma micro-comunidade – a dos imigrantes unidos por um riso coletivo que subverte sua condição de exilados – formada na obra e na relação com a obra (BOURRIAUD, 2014, p. 25).

Claire Bishop aponta que, pelo ponto de vista de Rosalind Krauss, a evolução do espaço privado para o espaço público, como modo de abordagem, já era uma prática existente na arte pré-relacional, desencadeada pela ruptura total e decisiva do modernismo (BISHOP, 2004, p. 111).

Não obstante, é possível verificar uma conexão, mesmo que remota, entre *Árvore dos Desejos* e *Piadas Turcas*, primeiramente, pela tônica de temas relacionados à contemporaneidade. Ono coloca a questão da religiosidade, provocando o pensar sobre o tema, em meio à vida frenética das grandes cidades. Poderíamos dizer que a religiosidade é o elemento que

7 Título original da obra: Wish Tree, Yoko Ono, 1981. A data foi estimada com base em dados de uma entrevista com Yoko Ono, disponível em: <https://www.imaginepeacetower.com/yoko-onos-wish-trees/>.

8 A instalação foi replicada em várias cidades do mundo. Os locais escolhidos foram a área frontal de um museu, uma rua de Nova Iorque, no movimento Ocupe Wall Street (Occupy Wall Street), entre outros.

9 Título original da obra: Turkish Jokes, 1994.

10 Instalação na Soshana/Wayne Gallery, Santa Mônica, Califórnia, Estados Unidos, 1996. Imagem disponível em: <https://www.imaginepeacetower.com/yoko-onos-wish-trees/>. Autor da fotografia não divulgado.

11 Instalação na Finlândia, local não divulgado. Imagem disponível em: <https://www.imaginepeacetower.com/yoko-onos-wish-trees/>. Autor da fotografia não divulgado.

interliga os espectadores entre si, ainda que a obra não emule um agrupamento de fato. A obra de Jens Haaning, por sua vez, amplia as possibilidades de agrupamento, atraindo aqueles que têm em si uma conexão cultural pela compreensão da língua, mas não, naturalmente, se conectariam em seus cotidianos, por serem transeuntes de uma grande cidade, fora de um país em que o idioma não é nativo deles. Haaning estimula uma parada ativa, a aproximação e os relacionamentos interpessoais. A obra de Ono é um aceno estático à religiosidade ou à falta dela, mas de forma nenhuma promove relações interpessoais, mas, de certo modo, uma relação com a obra.

É possível, também, colocar a obra Pintura Sem Título, 1965¹², de Michael Baldwin, do grupo inglês Arte e Linguagem¹³, como reforço a essas relações:

Desde a Renascença, a pintura tem sido frequentemente comparada a uma janela para o mundo, com a perspectiva central dando ao espectador a sensação de examinar o que está contido na moldura da imagem. Em um gesto ousado, Art & Language vira essa convenção centenária de cabeça para baixo, substituindo a superfície da pintura por um espelho. Em vez de olhar para uma imagem da criação do artista, os espectadores agora são confrontados por si mesmos, questionando assim uma noção de longa data de que a pintura transcende a realidade¹⁴.

Mesmo inferindo o conceito da obra acima citada – “a questão acerca do enquadramento da pintura sobrepor-se ao ‘fator relacional’ da obra” –, é possível identificar uma centelha, um subterfúgio do quid est relacional, pelo estímulo à socialização materializada na interação (com o objeto espelho) e pela possibilidade de o “autorretrato” ou selfie vir a ser transformado em um meio de socialização digital, questionando a relação entre espectador e obra e a amplificação da arte em seu espaço.

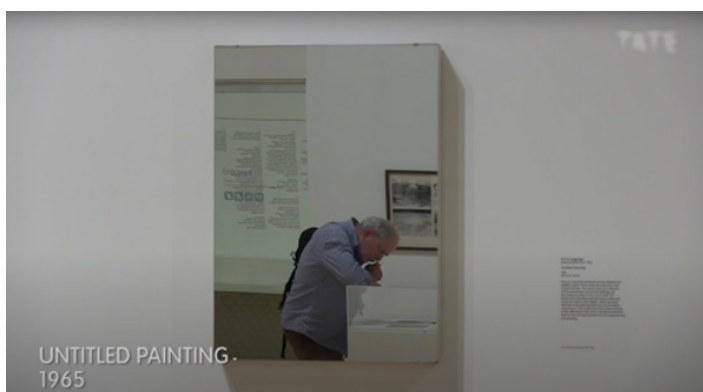


Figura 5. Visitante em sua interação com a obra¹⁵

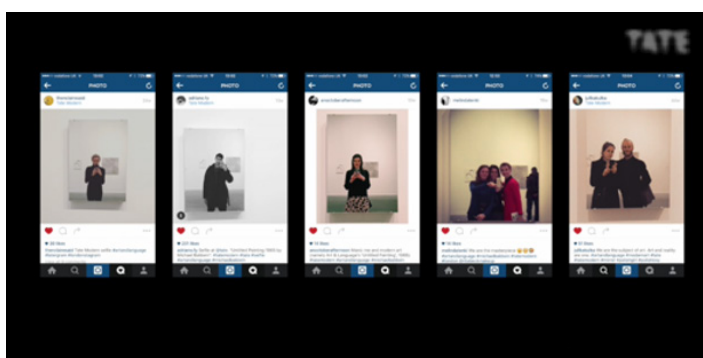


Figura 6. Selfies dos expectadores da obra Pintura Sem Título¹⁶ em suas redes sociais¹⁷

12 Título original da obra: Untitled Painting, 1965.

13 Título original do grupo: Art and Language.

14 <https://www.tate.org.uk/art/artists/art-language-2202/art-language-conceptual-art-mirrors-and-selfies>

15 Esta imagem é um recorte (printscreen) do documentário Art & Language: Conceptual art, mirrors and selfies, realizado pelo Tate Shots, da obra Pintura Sem Título, 1965, Michael Baldwin, na Galeria Tate, Londres. Vídeo disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/art-language-2202/art-language-conceptual-art-mirrors-and-selfies>.

16 Pintura Sem título (Untitled Painting), 1965, de Michael Baldwin. Acesso em 2022.

17 Esta imagem é um recorte (printscreen) do documentário Art & Language: Conceptual art, mirrors and selfies, realizado pelo Tate Shots, da obra Pintura Sem Título (Untitled Painting), 1965, de Michael Baldwin, na Galeria Tate, Londres. Vídeo disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/art-language-2202/art-language-conceptual-art-mirrors-and-selfies>. Acesso em 2022.

O que vemos na arte relacional, que não se apresenta de forma tão contundente na arte conceitual, é uma inserção total e completa dos espectadores/fruidores, uma relação com o cotidiano e, menos ainda, a criação de uma inter-relação comunitária. Bourriaud reforça a transição da hierarquia “artista versus espectador” e a criação de uma microcomunidade na obra relacional (BOURRIAUD, 2014, p. 24).

Podemos identificar, por outro lado, um intento latente de desmaterialização na arte conceitual, por meio da interação com o espectador, um lampejo mais vigoroso na obra *Pintura sem Título*, 1965, de Michael Baldwin, em que há uma integração metafórica do público com a obra, por meio do reflexo do espelho. Podemos dizer, então, que há uma contiguidade intrínseca entre essas artes [conceitual e relacional] devido a fluidez, amplitude e materialidade, já atestada por Claire Bishop em seu texto:

Se pretende identificar os precursores históricos desse tipo de arte, há uma ampla variedade de nomes a citar: a instalação sem título de Michael Asher na Clare Copley Gallery, Los Angeles, em 1974, na qual ele removia a divisão entre o espaço de exposição e o escritório da galeria (...). (BISHOP, 2014, p. 114).

Atesta-se, desta forma, o predicado de Bourriaud, no qual há uma real distinção, um fato novo, em que se separa a arte, a partir de 1990. Seu zeitgeist implica a desmistificação dos modelos anteriores, traduzidos em heterotopia e heterotopologia (FOUCAULT, 2013).

Nas palavras de Bourriaud, o objetivo da arte relacional é “inventar novas relações com o mundo” (BOURRIAUD, 2011, p. 23), e não criar um mundo fundado em novas relações.

Para fecharmos essas questões, aponto a obra do artista chinês Ai Weiwei, *Sementes de Girassol*, 2010¹⁸, uma instalação no Tate Modern em Londres, de cem mil sementes de girassol de porcelana, produzidas por artesãos chineses. A obra em si é uma representação no interior do “cubo branco”, de viés interativo, na qual o observador é convidado a pisar nas sementes, quebrando-as. Essa obra tem como objeto materializar conceitualmente a fragilidade e a opressão do povo chinês perante seu modelo de Estado. Ratifica-se que a sua materialidade no ambiente da galeria não gera interconexões e menos ainda se integra ao cotidiano das pessoas. Concluíamos até aqui que esta é uma obra conceitual. Alargando essa visão para as virtudes de sua produção: há um levante de artesãos – mil e seiscentas pessoas que trabalharam para concretizá-la – pessoas que corroboraram com a obra e com a perpetuação da cultura milenar do povo chinês. Esses artesãos são, portanto, parte integrante da instalação, mesmo não estando presentes na exposição e na relação direta com o espectador. É possível dizer que essas pessoas perfazem a retórica “da perspectiva relacional da obra”? É possível argumentarmos que sim, pois elas operam, entre si, as microconexões de uma “comunidade de artesãos”.



Figura 7. Ai Weiwei e sua obra *Sementes de Girassol*, 2010¹⁹

Conclui-se, portanto, que se faz necessária uma apreciação individual de cada obra para entender se há, nela em si, um fator de “relacionalidade”, pois a leitura de uma obra pode ser subjetiva e os preceitos [da arte relacional] fluidos.

Findo dizendo que, na esteira desse debate, é possível salientar que a visão crítica sobre arte relacional ser superficial (BISHOP, 2014) pode resvalar em uma certa preconceição, às vezes um pouco turva. Se ficarem acertadas as pressupostas

¹⁸ Título original da obra: Sunflower Seeds, 2010, exposta no Tate Modern em Londres.

¹⁹ Título original da obra: Sunflower Seeds. Imagem de Lennard Preiss disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Ai-Weiwei>.

premissas aqui colocadas, a obra Sementes de Girassol, 2010, do artista Ai WeiWei, coloca-se à prova qualquer vestígio de frivolidade da arte dita relacional.

Referências

- BISHOP, C. Antagonismo e Estética relacional. *October*, New York, n. 110, 2004.
- BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- FABBRINI, R. Fronteiras entre arte e vida. *ArteFilosofia*, Ouro Preto, n. 17, dez. 2014.
- FOSTER, H. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu, 2017.
- FOUCAULT, M. *O corpo utópico; as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- FREIRE, C. *Arte Conceitual*. São Paulo: Zahar, 2006.
- HABERMAS, J. *Arquitetura moderna e pós-moderna*. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 18, 1987.
- HUYSEN, A. *Mapeando o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.