

DISPOSITIVO DE EMERGÊNCIA

Luana Andrade

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
luanaandradd@gmail.com

Luciana Borre

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
lucianaborre@yahoo.com.br

RESUMO

Os dispositivos, neste trabalho, passam a amparar as emergências desviantes, alternativas, ainda não convencionadas ou as que sequer existem. Este texto busca descrever e refletir sobre o processo de criação artística em curso - "*Emergência*" - que se estabelece na relação entre arte e vida, terreno que abrange a teoria da estética relacional. Essas práticas artísticas que visam criar brechas de convívio, propor modelos de socialidade, vêm se delineando enquanto um movimento dentro da arte contemporânea e suscitando questionamentos a respeito da forma, dos processos de legitimação da obra de arte e do seu caráter político e transformador. Este artigo é um recorte da pesquisa em andamento do trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde apresento os primeiros caminhos investigativos. Uma grande e confortável almofada vermelha no meio do caminho contém ideias que transgridem certas normas do convívio e cria novos roteiros na rotina cotidiana, permitindo, mais do que representar a vida, refazê-la.

Palavras-chave: Processos de criação; estética relacional; arte contemporânea.

1. OS DISPOSITIVOS

1.1. "*Em caso de emergência, puxe a alavanca*"

"Quebre o vidro", "acione o alarme", "desça as escadas", "empurre a porta". Num dia explosivo, reparei nesses objetos com olhos de investigação e busquei subjetividades na estética do cotidiano: portas gritam em vermelho "salve-se" sinalizando saída de emergência. Quisera usar o extintor de incêndio para apagar as ansiedades acadêmicas e pós-industriais.

O processo artístico de *Emergência* é o parafraseio desses dispositivos, dados à livre tradução, tão presentes na rotina visual do cotidiano. Trata-se da apropriação do termo e da estética envolta nele para estimular pequenas subversões a respeito daquilo que nos é imposto enquanto caráter emergencial. Algo como injetar nestes dispositivos uma energia artística "descondicionando-os, isto é, retirando-os de uma ordem preestabelecida e sugerindo ampliadas possibilidades de viver e se organizar no mundo" (Canton, 2011: 12). Ao pensar em emergências, imagino corpos individuais, com necessidades muito específicas, cada um carregando uma cabeça e um coração – não necessariamente nessa ordem. Sobretudo em tempos de transições, liquidez (Bauman, 2003), transversalidades – ou o que pode ser taxado de crise – é válido evidenciar as peculiaridades do ser. Aquilo que nos torna único, no direito de ser e, principalmente, de estar no mundo. Transitar no mundo como sujeitos pós-modernos que somos (Hall, 2004). E querer o incomum, o não convencional, o que parece meio loucura mas que, no fundo, é total necessidade.

Figura 1: "*Emergência*"



Fonte: acervo pessoal/Jacilene Borba

Estamos rodeados de dispositivos de emergência que têm como função garantir a nossa integridade física. A proposta desta ação artística é a de reelaborar as emergências, as imprescindibilidades, e proporcionar uma nova perspectiva de vivenciar o espaço em comum, possibilitando reinvenções de si/ de mim/ do outro. Dispositivos que contemplam outras necessidades do ser, que não só a de estar fisicamente presente no mundo. Ações e expressões afetivas estão envolvidas neste processo e se manifestam num espaço concreto dentro de um contexto histórico. A universidade hoje, por exemplo, é um recorte de espaço-tempo repleto de fatores condicionantes nas trocas afetivas. São fatores as estruturas dos processos seletivos, a gestão das políticas públicas, a infraestrutura, as relações hierárquicas, os paradigmas acadêmicos, a formação dos professores, bem como são fatores a arquitetura, a luminosidade, as cores, as áreas verdes, as mesas, os bancos...

A pesquisa em torno dos dispositivos se iniciou no Centro de Artes e Comunicação (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como atividade do componente curricular de Tridimensionalidade, no curso de Artes Visuais. Uma grande e confortável almofada vermelha com a palavra “emergência” escrita foi colocada no pátio interno do prédio. Havia naquele momento alguns conflitos de interesse entre a diretoria e os alunos com relação aos desejos de ocupar artisticamente o centro. Esse contexto, dentro do ambiente acadêmico, gerava significados ao dispositivo, pois desencadeava discussões sobre mecanismos de poder e disciplinamento dos corpos entre a comunidade acadêmica. Um jogo constante de negociação de subjetividades nas quais as versões de verdades de estudantes, professores e equipe diretiva estavam postas em pauta, revelando certas feridas da estrutura institucional. A almofada é um convite à pausa, ao descanso, ao compartilhamento do espaço, às trocas afetivas: um lugar de novas produções de sentidos e desejos. Era importante que ela fosse grande o suficiente para caber mais de uma pessoa.

Figura 2: Dispositivo de emergência em uso



Fonte: acervo pessoal/ Jacilene Borba

Figura 3: Dispositivo de emergência em uso



Fonte: acervo pessoal/ Renata Wilner

Enquanto investigadora, também produzi sentidos em relação ao dispositivo. Entre eles, a criação de estratégias de ocupação de um espaço que também era meu e que me fazia perceber certas demandas de convivência pacífica, num ambiente muitas vezes competitivo e estéril de afetividades. Esse contexto espaço-temporal acrescia também ao dispositivo ideias de militância, buscando uma transformação daquela micro-realidade cotidiana da qual todos funcionários, professores e estudantes são partícipes.

1.2. A emergência do trânsito entre realidades

Figura 4: Dispositivo de emergência em trânsito



Fonte: acervo pessoal/ Lizandra Santos

A possibilidade de transportar esse dispositivo para outros lugares oferece uma visão mais ampla de como o contexto espacial atribui valores e sentidos. Partiu daí o desejo de colocá-lo em trânsito por outras realidades sociais, outras ecologias (Guattari, 1990), e observar os diferentes usos e traduções para este artefato, bem como a sua ressignificação a partir dessas experiências.

Uma oportunidade para esse registro foi o recente *Encontro com as Artes, a Luta, os Saberes e os Sabores da Comunidade Quilombola de Conceição das Crioulas*¹, com a colaboração do movimento intercultural IDENTIDADES e outras instituições de ensino, como a UFPE e a URCA (Universidade Regional do Cariri). Esse evento, que teve a duração de uma semana, propôs uma programação de ações educativas, oficinas, formação de professores e investigações, mas principalmente, a ação essencial do “Encontro” de promover a aproximação e a relação entre iguais. Levei a almofada até Conceição das Crioulas para identificar e registrar o tanto fosse possível as interações e suas naturezas (ao menos as que estivessem ao alcance das minhas observações, já que a almofada ficou disponível para o uso todo o tempo, sem instruções ou apresentações) para então ampliar a percepção sobre este trabalho.

Para chegar até Conceição, fizemos uma viagem de quase sete horas. A almofada, no caminho (por conveniência ou falta de espaço) acabou servindo de apoio para descansos e cochilos. Chegando lá, coloquei-a no salão da AQCC (Associação Quilombola de Conceição das Crioulas), lugar que, durante os dias do encontro, era espaço de reuniões e oficinas. Naturalmente alguns sentavam nas cadeiras, outros do nosso grupo sentavam na almofada.

Figura 5: Dispositivo/brinquedo em uso no mercado público



Fonte: acervo pessoal/ Lizandra Santos

No dia seguinte, ao chegarmos na AQCC para a abertura do Encontro, presenciamos Eduardo deitado sobre a almofada. Ele foi o primeiro a se sentir completamente à vontade para fazer uso daquele dispositivo. Perguntei para ele se havia algum lugar

1. Conceição das Crioulas é uma comunidade quilombola matriarcal situada em Salgueiro, no sertão de Pernambuco, e conhecida nacionalmente pelo seu histórico de lutas e conquistas territoriais, bem como por sua educação específica e diferenciada e pela sua produção artística.

de sombra onde ele gostaria de levá-la. Logo dois outros meninos apareceram para comprar a ideia. Ficou combinado então de levarmos ao mercado (que é também um lugar de encontro na comunidade). Levamos. Os meninos brincaram, sacudiram, se jogaram por cima, posaram para fotos. Surgiu dali uma intenção lúdica que ainda não havia sido visualizada por mim. O dispositivo de emergência se transformou em brinquedo. Me distanciei enquanto Eduardo, Eric e Dário brincavam. Mais tarde voltei ao mercado a almofada não estava mais lá. Procurei superficialmente e não encontrei. Perguntei a Penha, uma das mulheres que estão à frente da associação, e descobri que a almofada estava sendo usada para uma outra criança menor dormir enquanto sua mãe, conhecida como Ciça, terminava o trabalho na cozinha.

Figura 6: Dispositivo/cama para o filho de Ciça dormir na cozinha



Fonte: acervo pessoal/ Luana Andrade

Em outro momento, levei a almofada para a rua. Coloquei-a próxima de uma esquina onde fazia sombra. Algumas pessoas passavam e olhavam, liam a palavra e comentavam umas com as outras. Uma das nossas colegas do grupo sentou na almofada e ficou a trabalhar numa peça de crochê. Esses movimentos iam gerando uma curiosidade entre os passantes cada vez mais dispostos a chegarem perto e interagirem. Um outro menino se aproximou junto com um grupo de pessoas, foi ficando por perto até se sentar. Depois se deitou, esticou as pernas na parede... Falava com os colegas em tom de brincadeira: "Emergência! Estou doente!". E dava risada. Antes de sair, fingiu que levaria a almofada pra casa.

Figura 7: Dispositivo de emergência para doentes de mentira



Fonte: acervo pessoal/ Luana Andrade

Durante os dias, o dispositivo transitou por diversos lugares dentro da comunidade. Na maioria do tempo eu não sabia ao certo do seu paradeiro. Entretanto, pude observar algumas constantes no registro dessas emergências. São interações que possivelmente revelam um pouco da relação dos moradores de Conceição entre si, com o espaço em que vivem e também alguns aspectos da construção das infâncias. Identifiquei, por exemplo, que a maior parte das situações onde a almofada foi usada tinha relação com as crianças da comunidade e partiam, tanto da espontaneidade delas, da brincadeira lúdica, quanto como um amparo às mães que trabalhavam na associação e as queriam por perto. Dessa forma, encontraram um espaço na cozinha e adotaram a almofada vermelha como um artefato de auxílio no cotidiano. Vi crianças brincando, dormindo e se alimentando, confortavelmente, fazendo uso do dispositivo. Enxergo nessas interações um reflexo da construção das infâncias em Conceição das Crioulas, pois percebia-se, em diversos momentos, a valorização da fala da criança, da sua brincadeira, da

sua existência. Deslocar o dispositivo do lugar de onde ele foi criado ampliou as possibilidades de produção de sentidos diante de contextos distintos, um refazimento da emergência a cada realidade espacial por onde transita.

1.3. Considerações sobre *site-specific* e *site-oriented*

Essas questões sobre a relação do objeto de arte e sua localização espacial – discutidas por Miwon Kwon (1997) em seu texto *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity* – emergiram com o minimalismo, por volta da década de 60, gerando uma força oposta ao paradigma modernista, onde as obras (mais especificamente as esculturas) eram completamente autônomas e indiferentes ao “*site*” que ocupavam, mecanismo que dissociava o espaço da arte do mundo real, da sociedade. O trabalho *site-specific* em sua primeira formação focava então no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho” (Kwon, 1997: 167). Em seu desenvolvimento, a arte *site-specific* passou a não dar mais conta das variações decorrentes da abrangência do significado do termo, dando margem a um processo de desterritorialização e desmaterialização do *site*. Não se tratava mais, necessariamente, de um lugar físico específico, mas entendia-se que esse lugar poderia ser, por exemplo, uma estrutura cultural. Um importante deslocamento nas práticas artísticas começava a se delinear: “o ‘trabalho’ não quer mais ser um **substantivo/objeto**, mas um **verbo/processo**, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência” (*ibid*: 170).

Esse processo discursivo que transformou o *site* em “algo mais do que um lugar” deu origem às manifestações de *site-oriented*. Se, inicialmente, as questões sobre a relação entre os objetos e sua localização, que originariam o trabalho *site-specific*, tinham a ver sobretudo com o espaço das instituições de arte (galerias e museus), a intenção agora era orientar as discussões para fora dessas paredes, adentrando o cotidiano, a sociedade, o mundo: “formas atuais de arte *site-oriented*, que prontamente se apropriam de questões sociais (com frequência por elas inspiradas) e que rotineiramente incluem a participação colaborativa de grupos de público para a conceitualização e produção do trabalho, são vistas como uma forma de fortalecer a capacidade da arte de penetrar a organização sociopolítica da vida contemporânea com impacto e significado maiores” (Kwon: 1997: 173).

2. A ESTÉTICA RELACIONAL

2.1. Estética da existência: “faz de tua vida uma obra de arte”

Podemos pensar a princípio que toda arte é, por natureza, relacional, já que pressupõe o Outro, propõe um diálogo. Tão logo posso presumir que todo o campo da arte pode ser político, sobretudo quando inserido no terreno das socialidades. Dessa forma, faz-se necessário saber o que se compreende por Arte Relacional, ou seja, qual a matéria autônoma que delimita a sua existência? Qual característica a define como um movimento? Segundo Nicolas Bourriaud, essa diferenciação se dá a partir de um transbordamento da obra para as relações externas ao que comumente denominamos “campo artístico”. Esse deslocamento acontece da esfera das representações para a própria vida, dando nitidez a uma estética da existência: “a arte moderna induz uma ética criativa, refratária à norma coletiva, cujo imperativo primeiro poderia ser assim formulado: faz de tua vida uma obra de arte” (Bourriaud, 2011: 18).

Historicamente, uma consciência relacional começa a ser inaugurada no período do Renascimento, quando, gradualmente, a arte se desvencilha da sua, até então, única conexão possível, entre o homem e o divino, e passa “a explorar as relações existentes entre o homem e o mundo” (Bourriaud, 2009: 38). Isso quer dizer que o artista, a partir da tendência de uma representação mais realística, começava a se relacionar de outra maneira com a fisicalidade das coisas, a examinar o mundo por uma nova ótica. Já na virada do século XVIII para o XIX, essa negociação será transportada para o espaço inter-humano (a conexão do homem com o homem). Esse período, conhecido pelo surgimento das vanguardas, dos novos desejos na arte e das buscas por novas definições, marcou, de certa forma, a consolidação do que conhecemos por modernidade. A partir de então, começa a surgir um considerável número de artistas interessados em criar novos modelos e formas de vida.

Os objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna começam a ser contestados a partir da possibilidade da arte relacional. De um ponto de vista cronológico, a arte relacional enquanto expressão sistematizada, surge como uma forma alternativa ao contexto da época moderna. Havia certo paradoxo na “modernidade política” onde, embora se pregasse a emancipação dos indivíduos e povos, ocorreu, contrariamente, uma racionalização geral do processo de produção, substituindo o projeto emancipador pelo investimento individualizado, “por inúmeras formas de melancolia” (Bourriaud, 2009: 16).

De forma semelhante a este pensamento, Reinaldo Laddaga fala em uma “valorização da solidão” como um produto da cultura artística da modernidade. Essa solidão se conecta tanto ao processo de produção artística – a ideia de arte enquanto um fazer individual, expressão de uma experiência emocional e pessoal do artista² – como aos processos perceptivos que incluem o espectador numa atividade de observação silenciosa e isolada. O silêncio em questão refere-se mais à mudez de fato do que à passividade. O público observador na modernidade não era de forma alguma passivo: ele estava “ocupado em reconstruir as diretrizes para a observação que se encontram em disposições complexas” (Laddaga, 2012: 43) nas obras modernas. O seu

2. Linda Nochlin (1971) em *Por que não houve grandes mulheres artistas?* supõe um equívoco na definição que comumente se faz da arte que acaba por servir como justificativa às noções como a do mito do “grande artista” e à concepção da “grande arte”.

isolamento se dava à medida em que, para alcançar a experiência da obra, ele precisava ser capaz de se distanciar de suas relações cotidianas, triviais.

Essas estruturas de distanciamento e rompimento entre a arte e a vida expõem alguns problemas relativos à construção de uma noção etnocêntrica da arte. Geertz chama atenção para certas características ocidentais e modernas na maneira de se pensar a arte em termos unicamente técnicos, atribuindo o poder estético às “relações formais entre sons, imagens, volumes, temas ou gestos” (Geertz, 1997: 145). Porém, sabemos que toda arte é produzida num contexto e que os objetos estéticos não estão pairando em um mundo virtual, idealizado, o “universo da arte”. Eles estão localizados no curso da vida, no seio da sociedade, e não há como destacá-los dela. Isso quer dizer que as definições de arte variam tanto quanto variam as culturas. Para entender a complexidade no ato das definições podemos pensar, por exemplo, nas sociedades que não possuem no seu código linguístico uma diferenciação entre arte e artefato ou as que não possuem em sua linguagem vernacular sequer as palavras arte ou artista, como ocorre com alguns povos da Cordilheira Oriental dos Andes (Fernandez, 2013).

Tais noções, como as de isolamento e de observação silenciosa pertencentes à cultura moderna deixam de compor o quadro da estética relacional, que se propõe enquanto “ações orientadas para modificar estados de coisas imediatos no mundo” (Ladagga, 2012: 44). As relações de contingência no desenvolvimento das produções artísticas revelam dados sobre uma definição da estética relacional em contraponto a certos pensamentos modernos. Muito se fala a respeito do fracasso da modernidade quando ela tenta sustentar, através das vanguardas as grandes utopias. Por exemplo, o manifesto futurista que pregava em uníssono a destruição da arte do passado como celebração das novas tecnologias. O critério universal do novo resultava no esvaziamento de sentidos e reduzia o processo à operacionalização do fim. Bourriaud atenta, porém, para o legado moderno na contemporaneidade, resgatando os desejos primários, os pressupostos filosóficos, culturais e sociais que perduram e que se localizam na base das construções relacionais quando afirma que “a modernidade não morreu, e sim a sua visão idealista e teleológica.” (2009: p. 17).

2.2. O pós

Da descrença nas grandes utopias, a partir da década de 60, começam a brotar os pensamentos pós-utópicos, pós-vanguardistas, pós-modernos. Há, porém, discursos que afirmam não somente que a modernidade não morreu, como ela coexiste à pós-modernidade enquanto força de oposição ideológica, o que nos leva a pensar nesses termos não como eras ou épocas, mas como posicionamentos (USHER & EDWARDS, 1994).

Santos, logo no início do seu livro *O que é Pós-moderno?* faz algumas colocações na busca de pontuar um período histórico: “Pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o modernismo (1900-1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. Toma corpo com a arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental. E amadurece hoje, alastrando-se na moda, no cinema, na música e no cotidiano programado pela tecnociência (ciência + tecnologia invadindo o cotidiano com desde alimentos processados até microcomputadores), sem que ninguém saiba se é decadência ou renascimento cultural” (Santos, 1986: 9).

Lembremos de que, na história da arte, as épocas se definem a partir de contraposições como esta (por exemplo, o clássico duo *era das trevas x era da luz*). Essa dúvida entre decadência ou renascimento, apesar de parecer sarcástica, reflete um ponto importante quando se fala em pós-modernidade. Dúvida, incerteza, liquidez, instabilidade, indecisão, fluidez, são algumas palavras-chaves que nos oferecem uma visão (generalizada, é verdade) do ambiente pós-moderno.

A decadência é, sem dúvida, a das verdades totalizantes das instituições ocidentais (ou “eurocentrais”). Os discursos filosóficos globais que buscam, desde a Grécia antiga, explicar a ordem das coisas, estão no alvo das críticas pós-modernas. “Dá-se um adeus às ilusões”, como afirma Santos: “Pela desconstrução, a filosofia atual é uma reflexão sobre ou uma aceleração dessa queda no niilismo. Nihilismo — da palavra latina nihil = nada — quer dizer desejo de nada, morte em vida, falta de valores para agir, descrença em um sentido para a existência. A desconstrução pretende revelar o que está por trás desses ideais maiúsculos, agora abalados, da cultura ocidental” (Santos, 1986: 73).

Mas será que essa desconstrução caminha mesmo para o nada? De fato é difícil responder a esta questão se pensarmos na pós-modernidade isoladamente. Lúcia Santaella (2009), em seu artigo *O pluralismo pós-utópico da arte*, cataloga inicialmente alguns autores que, a partir da década de 80, começaram a discursar sobre algo que se delineava como o fim da arte³: “Não esteve na pretensão de nenhum deles sugerir que não haveria mais arte, mas, ao contrário, chamar atenção para um período marcado pela **ausência de uma unidade estilística que pudesse funcionar modelarmente**. Portanto, um período de entropia informacional, de efervescência estética, de paroxismo de estilos e, ao mesmo tempo, de explosão da liberdade e pluralismo nas intenções e realizações artísticas” (Santaella, 2009: 134, grifo nosso). As produções de aspectos relacionais na pós-modernidade, dessa forma, encontram-se dificilmente reconhecíveis na perspectiva da linguagem — as fronteiras que definem e separam áreas como as artes visuais, a música, a literatura, o cinema, estão cada vez menos nítidas. Como também, no caso dos processos de produção artística em redes de colaboração coletiva (Ladagga, 2012), estão menos nítidas as delimitações de uma tradição de caráter nacional ou continental referente a esse tipo de obra.

3. *O fim da história da arte?* (Belting, 1983); *O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna* (Vattimo, 1985); *O fim da arte* (Danto, 1984).

Essas rupturas entre modernidade e pós-modernidade atuam diretamente nas relações sociais e nos sistemas de valor nas artes, criando um espaço favorável às práticas artísticas relacionais. As novas produções, irão eclodir de fato na década de 90, quando artistas começam a se preocupar, notoriamente, com a maneira com que seus trabalhos tocam o público. Começa-se a pensar, então, que a arte poderia operar com modelos possíveis no lugar de apenas anunciar futuros nebulosos.

2.3. A forma é um rosto que nos olha

Ao *boom* dos anos 90 deve-se o surgimento de novos domínios formais. O universo das formas, expresso nas artes pela arquitetura, pintura, escultura, instalação, performance, entre outros, começa a se expandir e abraçar os encontros, as reuniões, os tipos diversos de colaboração entre as pessoas, estes compreendidos como objetos estéticos a serem analisados enquanto tais (Bourriaud, 2009).

É preciso ter em mente que a forma não é natural, ela é criação humana, especificamente uma criação do olhar humano. Ela resulta de incontáveis negociações entre subjetividades. De modo que, ao olhá-la, você está diante de todo um processo que está longe de ser facilmente descrito. Para falar de forma, Bourriaud utiliza como recurso a frase de Serge Daney, crítico de cinema: "Toda forma é um rosto que me olha". Dito isto, ele concede à forma um caráter de responsabilidade, no sentido de que ela convoca ao diálogo. Um rosto que me olha é a metáfora que traduz perfeitamente o esquema relacional, já que a forma "só pode nascer de um encontro fortuito entre dois planos de realidade" (Bourriaud, 2009: 33).

Esses encontros dialógicos se fazem cada vez mais presentes a partir de mudanças do âmbito social, próprias da segunda metade do século XX. Os intercâmbios, as interações humanas (matéria-prima da arte relacional), se intensificaram no pós-guerra, com o surgimento de ideias como a urbanização e a globalização. Essa maior mobilidade dos indivíduos no espaço urbano constitui mudanças diretas nos modos e experiências artísticas, bem como na atribuição de valores das mesmas. Um exemplo de urbanização da experiência artística é o maior contato com o outro e com diferentes maneiras de produzir sentidos. Estar em contato direto com vivências estéticas e maneiras de entender o mundo contraditórias, confusas, inquietantes e até mesmo próximas ocasiona mudanças e novas perspectivas. Ou seja, gera outras produções de sentidos e trânsito por diferentes experiências poéticas.

As trocas sociais, intensificadas pela mudança da sociedade no pós-guerra e pelas noções de urbanização, constituem um terreno denominado interstício social. Esse termo, interstício, de natureza marxista, representa um espaço de trocas desconectado dos formatos capitalistas, onde o consumo e a ampliação dos bens materiais eram os principais pressupostos.

Aplicável a diversos fenômenos culturais, a urbanização propiciou práticas artísticas correspondentes a esta situação, ou seja, propiciou as práticas relacionais. Embora o aspecto relacional esteja sendo pensado, legitimado e promovido nas últimas décadas, Bourriaud deixa claro, como já dito aqui, que a arte é relacional desde sempre (em diferentes graus, porque é constituidora de socialidade e de diálogo). Porém, o campo visual permite uma troca instantânea, e isso o torna um lugar próprio das experiências relacionais: "É exatamente esta natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das "zonas de comunicação" que nos são impostas" (Bourriaud, 2009: 23).

Essa esterilidade no campo das relações, a partir da imposição de zonas privadas de comunicação, constitui o espaço de atuação das artes relacionais, configurando um projeto político - diferente do projeto político moderno, porém, dando continuidade a uma militância (anseia por transformação). O artista desse contexto, atua no interior do interstício social. Assim, toda representação (ou todo modelo, como prefere o autor), supõe um valor transferível para a sociedade.

3. EMERGÊNCIA: A ARTE DE MODIFICAR O ESTADO DAS COISAS IMEDIATAS

3.1. "'Verdade' para os gregos era A-letheia. (o prefixo "a" indica uma negação. "Lethe" significa esquecimento). Gosto de traduzir Aletheia ação de 'desesquecer'" (Coutinho, 2016: 37). O ato de propor que se reflita, reveja, reelabore ou reinvente as necessidades primárias da vida – sem as quais declara-se o estado de emergência – busca fazer uma notificação, alarmar frente a um desastre que deriva do esquecimento. "A gente se acostuma, mas não devia"⁴.

3.2. A arte não esquece, ela inconforma-se. Pela sua não-conformidade, ela se estabelece como desordeira: "Arte é força bárbara que sitia a cidade" (Coutinho, 2016: 37). No trânsito cotidiano de produção desenfreada, da monetização do tempo e da criminalização do ócio, a sugestão da pausa é um ato bárbaro de desesquecimento.

3.3. A poética de alguns trabalhos relacionais como este está, em parte, na sua renúncia. Esta é uma obra de arte que pretende não mais sê-la. Nasce de um pensamento artístico, mas faz-se na vida.

3.4. Por isso mesmo cria uma ótica ainda um pouco turva do pensar a arte na contemporaneidade. Esta ótica, relacional, persiste em dissolver a fronteira entre a vida e a arte. Ela propõe, na verdade, a possibilidade de que essa fronteira nunca tenha existido.

4. Marina Colassanti (1972). Ver o texto: *Eu sei, mas não devia*. "A gente se acostuma a morar em apartamentos de fundos e a não ter outra vista que não as janelas ao redor. E, porque não tem vista, logo se acostuma a não olhar para fora. E, porque não olha para fora, logo se acostuma a não abrir de todo as cortinas. E, porque não abre as cortinas, logo se acostuma a acender mais cedo a luz. E, à medida que se acostuma, esquece o sol, esquece o ar, esquece a amplitude."

REFERÊNCIAS

- Bauman, Z. (2003), *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bourriaud, N. (2009), *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bourriaud, N. (2011), *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes.
- Canton, K. (2009), *Narrativas Enviesadas*. São Paulo: Martins Fontes Ltda.
- Coutinho, M. F. (2016), 28 Notas da Invasão: Arte como Aletheia e Política como Dóxa, *Outros Críticos* (ed. 12), p. 37.
- Fernandez, T. (2013), *Paisagens Híbridas*. Em Dias, B.; Irwin, R. L. (Ed), *Pesquisa educacional baseada em artes: a/r/tografia*, Santa Maria: Editora UFSM.
- Geertz, C. (1997), *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes.
- Guattari, F. (1990), *As três ecologias*. Campinas: Papirus.
- Hall, S. (2004), *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Kwon, M. (1997), Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity, *Arte & Ensaios* (ed. 17), 166-187.
- Laddaga, R. (2012), *Estética da Emergência*. São Paulo: Martins Fontes.
- Santaella, L. (2009) O pluralismo pós-utópico da arte, *ARS*, v. 7, 131-151.
- Santos, J. F. (1986), *O que é pós-moderno?*. São Paulo: Brasiliense.

CURRÍCULOS

Luana Andrade

Graduanda em licenciatura em Artes Visuais pela UFPE. Bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (Pibid).

Luciana Borre

Professora e coordenadora do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco. Professora e vice-coordenadora do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UEPB. É doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (FAV/UFG).