



## ESTÉTICA RELACIONAL E AS MARCAS NA SUPERFÍCIE: CORPO-AFETO-CIDADES-ARTE-POLÍTICA

Nycolas Albuquerque  
*Unifap*

### Resumo

A Estética Relacional compreende sua essência no diálogo com o outro, nas potencialidades do cotidiano e do ordinário, não produzindo objetos, mas sim acontecimentos. As Instituições de saber, acadêmicas e artísticas, ainda produzem normas de convívio, comportamento e conduta que foram elaboradas pelo privado, muitas vezes monetarizadas, sem contar com as perspectivas do coletivo. Entender a Cidade como Corpo que se fortalece com os afetos, com o contato, com a troca (escambo) é entender esse espaço, essa superfície como o melhor lugar para travar desentendimentos e produzir uma sociedade e uma arte diferenciadas.

**Palavras-chave:** Estética Relacional, Cidade, Corpo, Afeto, Política.

### Abstract

Relational Aesthetics comprises its essence in dialogue with others and in everyday and ordinary capabilities, which produces not objects but events. Institutions of knowledge, whether academic or artistic, still produces living, behavioral and conduct standards drawn up by the private sector, which are often monetized and are not dependent on collective prospects. Understanding the City as a Body strengthened by affection, contact and exchange (barter) is to understand this space as a better place of misunderstandings and to produce a different society and a different art.

**Keywords:** Relational Aesthetics, City, Body, Affection, Politics.

696

## 1 Introdução

Nicolas Bourriaud (2009a) nos apresenta a “Estética Relacional” na qual aponta a possibilidade de que a arte tome como horizonte teórico a esfera das interações humanas e sua relação social, mais do que seu espaço simbólico e sim uma modificação dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna.

O que nos interessa é ver a arte e seus processos se desenrolarem no tempo do acontecimento voltado para um público que é chamado pelo artista. Gerando sua própria temporalidade, a obra provoca encontros casuais e fornece um ponto de encontro “que constitui o campo artístico e funda sua dimensão relacional” (BOURRIAUD, 2009a, p.42).

A arte que pensamos hoje não deve ser olhada pelo seu significado, mas sim pelo seu uso. As obras relacionais pretendem ser mais do que sua mera presença no espaço; elas solicitam o diálogo, elas requerem uma forma de negociação inter-humana, realizando-se no aqui e agora.

A obra relacional não tenta mais idealizar utopias, mas sim pretende construir espaços concretos, espaços vivenciados. A arte relacional orienta-se em processos flexíveis que regem a vida comum. As obras a que me debruço são aquelas que não



se fundam em objetos artísticos; elas são imateriais, impalpáveis, cujo processo é mais interessante do que o pronto, do que a sua finitude.

## **2 As Instituições de Saber**

Para Duchamp “É o observador que faz o quadro” (CAUQUELIN, 2005, p.98). Ele pretendia subtrair a existência física do objeto em favor do ato de escolha, propondo que a obra fosse o gesto e não o objeto. É Cauquelin (2005) que diz que a arte é o local de reunião simbólica, unificador das diferenças, que deve exercer a função de ligação e servir de substituto do consenso político. Deve permitir que a sociedade possa se elaborar de outra forma, procurando possibilidades de diminuir e/ou aniquilar fronteiras.

Obras de arte (e imagens) deixaram de se apresentar necessariamente sob a forma de objetos; elas se diluíram em acordos conceituais, ambientais e interativos. Hoje, as imagens se estendem para além dos espaços habituais em que eram expostas/vistas.

Atualmente podemos, com cautela, afirmar que as instituições de saber estão sendo cada vez mais cobradas sobre as suas regras e estatutos institucionalizados. O cinema já não é mais somente a película e a sala escura de projeção, o teatro já não é mais somente o palco e a plateia. Assim acontece com a performance, a música e, principalmente, com as artes visuais.

Existem regras não declaradas de comportamento e conduta que não foram elaboradas pelo coletivo, pela “comunidade”, pelos usuários, mas sim foi a instituição que proferiu tais acordos, tais convenções, tais normas, que não estão registradas em livro algum, embora todos os usuários rotineiros as conheçam.

Essas instituições são espaços habituais de consumo em que existe uma troca monetária mediada por seus impostos e taxas. O mesmo acontece com as relações pessoais: somos condicionados a nos encontrar em locais de consumo, bares, cafés, shoppings, cinemas, shows. E mais, somos condicionados a nos relacionar mediados por regras que não criamos, por modos de conduta de cuja elaboração não participamos, como o silêncio e a passividade dos cinemas e teatros ou a sacralidade dos espaços museológicos.

Michel Certeau (2011) é que nos aponta para o cuidado que devemos ter em suspeitar da objetividade das instituições do saber, seja a religiosa, a educacional e também a cultural, quando esta não está mais preocupada com a ordem do saber, e



sim com a ordem socioeconômica, privilegiando sistemas industriais de produção e mecanismos financeiros que visam o lucro.

### 3 Os Acontecimentos

A estética relacional se estrutura em construir experiências que se traduzam em acontecimentos. Assim, o artista que joga a proposta para o público enfrenta questões que o fazem repensar as “relações institucionais, processuais, de público, de circulação, de cidadania e de representatividade” (KINCELER, s/data, p.08) tendo em mente que a arte é apenas uma forma de existir no mundo, de trocar com ele.

O que destaque aqui é a importância de outro tipo de produção não se enquadrar, ou não se sujeitar, ao mercado de bens culturais, provocando uma ruptura na lubrificação dessa engrenagem. Antes de a obra virar comércio ela se desfaz pela sua imaterialidade, pelo seu não acabamento. “É preciso interessar-se não pelos produtos culturais oferecidos no mercado de bens, mas pelas operações dos usuários” (CERTEAU, 2011, p.13).

Portanto, nada é mais agressivo e estranho ao mundo industrial do que esse estado de não-acabamento; um produto que não foi finalizado não pode ser comercializado, sendo ele realizado sem intenção de venda, aquisição. Assim a obra inacabada em seu processo de realização oferece a possibilidade de transformação de valores no sistema da arte, “na medida em que firma a obra em seu valor de experiência e vivência, e não em seu valor de produto ou mercadoria” (MELLO, 2008, p.119).

Essas obras tendem à criação anônima, ou ao apagamento do “artista”, nascida da prática do desvio no uso desses produtos. As obras relacionais se propõem a criações anônimas e efêmeras que nascem com frescor e não se capitalizam.

Hoje se tem a noção de que o sujeito comunicante desaparece em detrimento a uma produção global de comunicação (BOURRIAUD, 2009a), cujas relações são determinadas pelas estruturas dadas, por convenções sociais que marcam muito bem espaços e pertencimentos, ainda fortalecendo a percepção de gênio criador, de artista com iluminação divina, artista superior. Quer dizer, são criadas e fortalecidas compreensões há muito tempo superadas.

O que as obras relacionais propõem é uma modificação desse espaço institucional em detrimento a uma nova forma de se relacionar, não somente entre os participantes, mas também com relação às obras, modificar o status da obra, transferir a aura da obra para o público, usar o pronto, o dado, assim como fez Duchamp.



Portanto, a arte para Duchamp não tinha mais conteúdo intencional (CAUQUELIN, 2005), ela só existia em relação ao local onde estava sendo exibida a obra, o *Site Specific* – obra que era um objeto banal já presente no mundo, já fabricado. A intenção do artista consiste em exibi-la, marcando muito bem seu deslocamento, deixando claro que aquele objeto artístico foi retirado de sua “normalidade” para habitar um outro espaço, este, o da arte.

Quando expandimos o conceito de *Site Specific* percebemos que a estética relacional fala dele, as obras relacionais são pensadas para um espaço específico, são produtoras de socialidades, saberes e memórias que a cidade adquire.

É o fluxo humano que se torna matéria-prima nas obras relacionais, seus afetos, sua circulação na formação de uma pulsão. As obras aqui funcionam como objetos produtores de sociabilidade e seus momentos, numa elaboração coletiva de sentido, provocando estados de encontros fortuitos e a prática da proximidade.

Se “a Arte sai do regime mercantil, Arte Moderna, para o regime da comunicação, Arte Contemporânea” (CAUQUELIN, 2005, p.56), ela hoje representaria uma atividade de troca que não poderia ser regulada por nenhuma moeda, ela deveria ser distribuição de sentido em estado selvagem, uma troca que é determinada pela forma do próprio objeto que, nesse caso, sem objeto, seriam as relações, os encontros, os sentimentos e as emoções.

#### **4 Os Afetos e o Ordinário**

É assim que surge o interesse nos processos das obras relacionais, nos quais a interação humana produz a obra. Se estamos vendo que cada vez mais as obras de arte se afastam do público, enquanto cada vez mais surgem novos espaços institucionais, é porque ela não se comunica diretamente com a sociedade (CAUQUELIN, 2005).

“Passar a informação, em uma rede de comunicação, é também fabricá-la” (CAUQUELIN, 2005, p.67), fabricar novas sociabilidades é produzir novos sentidos de coletividade. Assim, o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) num universo duradouro. Ele toma o mundo em andamento: é um locatário da cultura.

O que Certeau (2011) muito bem coloca no livro “A invenção do Cotidiano” é a necessidade de se valorizar as práticas cotidianas politizando suas ações, compreendendo a potência que o ordinário tem. Com a vida se desenrolando sem a mediação do outro, o ordinário torna-se protagonista, saindo de uma sociedade





de figurantes para nos tornar protagonista de suas vidas, suas histórias, seus afetos, subjetividades e memórias.

Certeau (2011, p.61) complementa dizendo que “o enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando ele define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento”. Quando o homem social ou o bicho político tomam para si a transformação da cultura, esta deixa de ser “falsificada”, regulada por agentes que não visam à coletividade, que não visam ao ser protagonista, mas sim ao ser subalterno.

A arte visa conferir forma e peso aos mais invisíveis processos. Quando partes inteiras de nossas vidas caem na abstração devido a mudanças de escala da globalização, quando funções básicas do nosso cotidiano são gradualmente transformadas em produtos de consumo (incluídas as relações humanas, que se tornam um verdadeiro interesse da indústria), parece muito lógico que artistas procurem remasterizar essas funções e esses processos, e devolver concretude ao que se furta à nossa vista (BOURRIAUD, 2009b, p.32)


A arte, ao tentar romper a lógica do mercado, nos devolve o mundo como experiência a ser vivida. Como o sistema econômico nos priva progressivamente dessa experiência, cabe inventar modos de representação/apresentação dessa realidade não vivida.

É preciso pensar que as obras relacionais propõem enredos e que a arte é uma forma de uso do mundo, uma negociação infinita entre pontos de vista nos quais existe a necessidade de uma participação afetiva intensa. A obra relacional propõe a construção de espaço-tempo próprio, cujo tempo é visto como resultado das relações humanas, de sua circulação e de seus afetos, possibilitando que os efeitos sejam intensos e os afetos duráveis.

O ser humano seria seu próprio *read made e*, em consonância com a articulação de Arlindo Machado (2010), o surgimento de novas técnicas indica um desejo coletivo de criar novos espaços de convívio e de inaugurar novos tipos de contato com o objeto cultural. Neste caso de uma nova formação de relações de convívio cria-se uma nova expressão, uma nova narrativa, dessa vez protagonizada por todos.

Segundo Walter Benjamin (2012) é preciso estar ciente de que, se essas tão imensas inovações transformaram toda a técnica das artes e, nesse sentido, atuam sobre a sua própria invenção, elas devem, possivelmente, ir até o ponto de modificar a própria noção de arte.

O que propomos aqui são estados de encontros fortuitos, nos quais podemos celebrar a imaterialidade, numa receptividade coletiva, produzindo significados



e relações que perduram mais tempo e vão mais longe que o próprio espetáculo, provocando ecos que contaminam a vida.

Afinal, o tempo é puro processo!

## 5 O Corpo Cidade e a Cidade como um Corpo

Viver é negociação constante com o outro, principalmente na cidade. Somos o tempo todo intérpretes desse outro, por isso somos também sempre penetráveis e penetradores. É nessa troca, nessa relação que a estética relacional se funda.

Ítalo Calvino, em *Cidades Invisíveis*, nos lembra que o espaço nada significa numa mera exterioridade, ele só existe em relação aos sujeitos que os significam. A cidade é onde residem símbolos, mortes, vidas, memórias, desejos, trocas e olhares, palavras, continuidades e discontinuidades, confrontos, disfarces e fissuras. (DOSSIN, 2014, p.02)

Ela é ao mesmo tempo o que nos aproxima e nos afasta. Nossos corpos são subjetivados pelo biopoder, sendo que o trabalho e o consumo nos transformam, e os corpos são dominados pelas engrenagens que tendem a homogeneizar as experiências, os laços afetivos, os espaços coletivos em detrimento ao consumo, ao desejo, ao comércio, que suplantam essas relações. Hoje percebemos uma grande dificuldade das artes em entender essas vivências em lugares autônomos a ela, ao sistema que as legitima.

Deve-se entender que o afeto é da ordem do encontro e que ele produz uma relação de Corpo-Afetivo com Corpo-Cidade, na qual o cotidiano do sujeito se transforma numa estética, ética dos afetos. É a prática da deriva que nos interessa, o vagar, se perder e chegar (BENJAMIN, 2012).

Arte é invenção constante da vida e o capital cria permanentemente dispositivos contra esse afeto quando se mercantilizam os encontros com suas taxas e impostos; nesse sentido, os afetos seriam de ordem revolucionária.

O espaço da cidade, da comunidade é aberto, diverso, feito para o diálogo e a comunhão, como também é espaço para o dissenso, o lugar do diferente, da troca e do aprendizado. "O corpo experimenta a cidade, a cidade vive por meio do corpo dos sujeitos, a cidade é cidade-corpo" (HISSA, 2013, p.56).

Por mais lógica que possa parecer tal afirmação, ainda é necessário reafirmá-la, pois as práticas sociais e políticas dos espaços públicos ainda entendem esse local como lugar do consumo de bens, corpos e tempos.



As obras relacionais que conversam com o espaço público tendem a aniquilar essas fronteiras entre o homogêneo, consenso, e o heterogêneo, o dissenso. “As fronteiras são permeadas por esse risco: o outro” (HISSA, 2013, p.57). A sociedade só caminha para frente quando esse choque, esse encontro dos diferentes produz novas percepções da realidade e das verdades por ela construídas.

Há corpos – muitos deles – que transitam pela cidade que são ordinários, comuns; porém, necessariamente, inventivos. Os corpos ordinários dos praticantes da cidade circulam no embaixo da cidade, entre fissuras do visível, do planejado, do disciplinado. Ao sofrerem efeitos totalitários da produção do espaço, ou, submetidos às contradições do capitalismo, reescrevem o texto urbano. (HISSA, 2013, p.58)


Reescrever esse tecido urbano é entender principalmente que o corpo opera como local de resistência, pois se existe dominação a resposta é em sentido contrário na busca por uma existência mais autônoma e livre. Assim o corpo, a cidade viram instrumentos de ação mobilizadora e transformadora. O corpo acontece. Além: produz acontecimentos.

O que se está a pôr em jogo, pois, é a recuperação da cidade como espaço político, unindo lutas por reconhecimento e lutas por distribuição – questionando – nos termos de Jacques Rancière – “a ordem pela qual os corpos encontram-se distribuídos em lugares, funções e poderes”, buscando superar desigualdades e discriminações. Tais conflitos evocam Walter Benjamin, para quem, ante a temporalidade urbana do capital, que subordina e normaliza os outros tempos, só o tempo dialético da política, que inova e surpreende, pode opor-se à destruição da memória das cidades, assim como de sua dimensão pública e sua diversidade constitutiva. (ACSELRAD, 2013, p. 246)

## 6 Breves Considerações

O corpo como possibilidades de transgressão é necessário para combater normatividades e territorialidades que o promovem como produto industrial e uniformizam experiências e relações, fabricando um corpo que vira produto. Assim são as instituições de saber e artísticas: elas produzem experiências confortáveis e que não trazem o risco, se recusam ao perigo, ao escambo.

Para Brandão (2013, p.40) “a cidade surge da nossa fragilidade original, a qual é convertida em força mediante o encontro com o outro, com o que é diverso de nós”. Uma cidade é mais rica quanto mais possibilidades e diversidade ela nos oferece. Se a cidade não é pensada, mas sim consumida, o encontro com o outro não se dá de forma natural e sim industrial, a sua construção como comunidade fica prejudicada e invariavelmente prejudica toda a sociedade, pois nos construímos



mediante o contato, mediante as relações, somos feitos de trocas com os outros. Na rua, as coletividades nascem de forma mais espontânea e a sua duração é determinada pelo interesse da comunidade.

Quando Pinho (2013) fala de Nietzsche, da perspectiva de que temos que ver a ciência com a ótica do artista, mas a arte, com a da vida, ele está falando que o conhecimento deve estar pronto para formular a criação e que a arte está a serviço da existência, ou seja, olhar a cidade é existir cidade, experimentá-la em seu terreno, seu chão, sua pele. A arte deve ser entendida não como objetos, mas como indivíduos.

A cidade é um acúmulo de memórias, de afetos e experiências. A cidade é o acúmulo de possibilidades.

### Referências Bibliográficas

ACSELRAD, Henri. Cidade - Espaço Público? A economia política do consumismo nas e das cidades. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**. Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.234-247, jan./jun. 2013. Disponível em: <[https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/11-cidade-espaco\\_p\\_blico\\_henri\\_aselrad.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/11-cidade-espaco_p_blico_henri_aselrad.pdf)>. Acesso em: 01/07/2014.

BENJAMIM, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica** in Benjamin e a Obra de Arte: Técnica, Imagem, Recepção. Trad. Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes 2009a.

\_\_\_\_\_. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. UM HOMEM LIVRE, UMA CIDADE FELIZ. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**. Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.36-53, jan./jun. 2013. Disponível em: <[https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/2-um\\_homem\\_livre\\_carlos\\_antonio.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/2-um_homem_livre_carlos_antonio.pdf)>. Acesso em: 01/07/2014.


CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano: 1. Artes do Fazer**. Trad. Epharim Ferreira Alves. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 17a Edição, 2011.

DOSSIN, Francielly Rocha. Espaço Para Possibilidades: Arte Pública e Estética Relacional. **Travessias** - Publicação do Grupo de Pesquisas em Educação, Cultura, Linguagem e Arte e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unioeste — Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel – PR: Editora Unioeste, 2014.

ISSN 2316-6479 | DE JESUS, S. (Org). Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos . Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.





HISSA, Cássio E. Viana; NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. CIDADE-CORPO. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**. Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.54-77, jan./jun. 2013. Disponível em: <[https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/3-cidade-corpo\\_cassio\\_hissa\\_e\\_maria\\_nogueira.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/3-cidade-corpo_cassio_hissa_e_maria_nogueira.pdf)>. Acesso em: 01/07/2014.

KINCELER, José Luiz. **Vinho Saber: Arte Relacional Em Sua Forma Complexa**. s/ data. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume2/numero2/plasticas/Kinceler.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/plasticas/Kinceler.pdf)>. Acesso em: 15/01/2015.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. 3a Edição. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2010.

MACIEL, Kátia (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2009.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

PINHO, Luiz Celso Pinho. POR UMA EXISTÊNCIA ARTÍSTICA: ÉTICA E ESTÉTICA EM NIETZSCHE E FOUCAULT. **Griot – Revista de Filosofia**, Amargosa – BA, v.8, n.2, dez./2013. Disponível em: <<http://www2.ufrb.edu.br/griot/images/vol8-n2/9.pdf>>. Acesso em: 25/09/2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível: Estética e Política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do cinema: antologia**. 3a Edição. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003.

---

#### Minicurrículo

**Nycolas** é professor do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá; professor do curso de “Especialização em Gênero e Diversidade” na Universidade Federal da Amapá; Mestrado em “Ciência da Arte” na Universidade Federal Fluminense, e Graduado em “Arte e Mídia” pela Universidade Federal de Campina Grande.