

**ESPAÇO PARA POSSIBILIDADES¹:
ARTE PÚBLICA E ESTÉTICA RELACIONAL**

**SPACE FOR POSSIBILITIES:
PUBLIC ART AND RELATIONAL AESTHETICS**

Francielly Rocha Dossin²

RESUMO: A partir de uma pesquisa bibliográfica centrada nos principais autores que se ocuparam com o tema da arte pública e as diversas mudanças que a atingiram, o presente artigo visa refletir sobre a arte pública e a atual estética e arte relacional. Para compreendê-la em seu contexto reporto-me primeiramente ao desenvolvimento da escultura no campo expandido até chegar a atual estética relacional teorizada pelo crítico e curador Nicolas Bourriaud. Ao final apresento o artista Rirkrit Tiravanija pela importância de seu trabalho que é sempre lembrado e discutido ao se pensar a arte relacional.

PALAVRAS-CHAVE: estética relacional, arte relacional, possibilidade, Tiravanija

ABSTRACT: The present article aims to meditate about the current aesthetics and relational art. To understand it in its own context, I refer myself firstly to the sculpture development in the expanded field until the current relational aesthetics theorized by critic and curator Nicolas Bourriaud critic. At the end I introduce artist Rirkrit Tiravanija because of the relevance of his work, which is remembered and discussed always when we think about relational art.

KEYWORDS: relational aesthetics, relational art, possibility, Tiravanija

ARTE PÚBLICA: O LUGAR PRATICADO

¹ Artigo redigido como fruto da disciplina “Arte Relacional” ministrada pelo Prof. Dr. José Kinceler e das leituras e experiências por ela possibilitada.

² Bacharel em Artes Plásticas e mestranda regularmente matriculada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV do Centro de Artes – CEART – da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Participa desde 2005 do grupo de pesquisa “poéticas do Urbano” coordenado pela Prof^a Dr^a Célia Maria Antonacci Ramos. E-mail: dorodossin@yahoo.com.br

Como a arte pode se tornar significativa na experiência cotidiana?

How can arts become a meaningful part of everyday experience?

Mary Jane Jacob

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 descontinuidades, confrontos, disfarces e fissuras. Como nos diz Julia Amaral, “uma cidade pode ser aquilo que dela se vê ou se entende”³.

O grande centro urbano é a principal característica da vida “moderna”. Esse território nunca foi uma página em branco, na contemporaneidade, percebemos que os centros urbanos, especialmente as metrópoles, apresentam uma página multicolorida e com diversas gramaturas, especialmente cultural. É o cenário *par excellence* de diversidade e de desigualdade, mas também e, principalmente, onde se dá a invisibilidade **da** multidão e **na** multidão. Percebemos assim, que a cidade é ao mesmo tempo o que nos aproxima e nos afasta. Como nos explica Pires e Reis⁴, trabalhamos muito mais e recebemos muito menos que na idade média. Somos (quase) todos mutilados do trabalho, onde corpos e subjetividades dóceis e úteis são engendrados pelos dispositivos do biopoder. O que nos interessa na presente pesquisa é exatamente pensar a estética relacional como alternativa à representação, sociabilidade e experiências da lógica esquizofrênica do capital, percebendo-a também como artifício de fuga à pasteurização de subjetividades pela mídia, ao entorpecimento corporal e carência de laços sociais que esses e outros fatores de uma sociedade capitalista e globalizada provocam. Como fazer com que a arte seja uma experiência significativa em nosso cotidiano? Essa pergunta é a questão a qual nós pesquisadores e artistas nos debruçamos desde o modernismo. Da resposta experimentamos e tentamos. A única certeza é a de que a solução não está apenas nos museus e galerias.

³ AMARAL, Júlia. Disponível em: <http://www.aguaforte.com/antropologia/>

⁴ PIRES; REIS. Disponível em: <http://www.interface.org.br/revista4/ensaio2.pdf>

As décadas de sessenta e setenta foram anos de grande efervescência artística e cultural. Neste período a arte passou por uma grande expansão de seus conceitos e práticas atuando em seus limites simbólicos. É neste período que a arte pública no sentido modernista deixou de ser aquilo que o senso comum ainda identifica como arte pública, ou seja, a escultura colocada no exterior para decorar, enriquecer ou “valorizar” o espaço físico urbano como parques, ruas e praças. Trabalhos de Picasso, Miró e Moore são exemplos desse modelo de arte. São vários os pesquisadores que problematizaram essas mudanças, tentarei aqui esboçar os mais importantes comentários a esse respeito.

Em seu célebre artigo “*escultura no campo ampliado*”, Rosalind Krauss teoriza sobre o processo de “expansão” pelo que passa a escultura. Krauss (1979, p. 88) nos explica que, “ao longo que os anos 60 se prolongava aos 70, o termo escultura começou a se tornar problemático e obscuro, no sentido de que cada vez mais abarcava um campo tão heteróclito que corria o risco de entrar em colapso”. Mas sabemos o que o termo se designa, pois ele está situado na história. No momento em que sua lógica e matizes são inseparáveis do monumento, podemos dizer que, “uma escultura é uma representação comemorativa” (Ibid., 88). Segundo Krauss (Ibid., p. 88), a escultura “se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local”. A lógica de monumento é conseqüentemente à de construção de uma história, e de comemoração, que para Baudrillard (1989, p. 158), é uma forma de esquecimento, onde se fabrica “uma memória artificial para tomar o lugar do cenário principal, do mito fundador”, assim essa comemoração significaria uma espécie de celebração da ausência. Para o autor (Ibid., p. 159), comemorações e homenagens são um esforço “máximo para que o real deixe de se manifestar em definitivo”. Perde-se, então, o real significado. Não obstante, voltando ao texto de Rosalind Krauss, presenciamos no século XIX, o desvanecimento da lógica do monumento. O marco dessa transitoriedade está para a autora em dois trabalhos de Rodin: *Portas do inferno* e *Balzac*⁵. Conseqüentemente, esse desvanecimento proporcionou à arte contemporânea um retorno ao real através de trabalhos que constroem suas poéticas

⁵ “Eu diria que com esses dois projetos escultóricos cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa – ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial” (KRAUSS, 1979, p. 89).

diretamente com o referente. Rosalind Krauss problematiza justamente essas transformações e rupturas possibilitadas por trabalhos artísticos entre as décadas de sessenta e setenta. Momento em que a escultura modernista contraria a lógica do monumento e refuta uma representação temporal e espacial em prol de um espaço ideal a ser explorado. A partir daí, uma definição de escultura tornou-se mais difícil e mais facilmente “localizado em termos daquilo que não era” (KRAUSS, 1979, p. 89). Artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt e Bruce Nauman foram uns dos quais promoveram essa ampliação do campo na escultura e na arte, segundo a autora. Nesse momento as produções se voltaram para os limites externos, para as fronteiras das definições e nomenclaturas. Criando além de combinações entre paisagem/não-paisagem; arquitetura/não-arquitetura, novos conjuntos de possibilidades. Rosalind Krauss nos lembra que a partir daí o que indica a presença da arte é algo brando.

Para Paloma Blanco, na transição entre as décadas de 60 e 70 a arte ainda se apoiava mais em suas referências na história da arte e nos espaços físicos; Assim nos explica a autora (2001, p. 25, tradução livre): “o final dos 60 e começo dos 70 se constituíram no grande momento de arranque de uma série de ‘arte cívica’, em um primeiro estágio esteve mais implicada em referências e justificativas intrínsecas à História da Arte do que com a própria cidade ou a história cultural de seus habitantes”. Mas esse processo foi de suma importância para o desenvolvimento de uma arte pública, crítica e política. Levar a arte para fora dos museus e possibilitar uma maior relação com público, e com noções de tempo e espaço, foi uma conquista significativa.

Já Miwon Kwon (2002) explana como o *Site Specificity* (lugar específico) acabou forçando uma reversão dramática do paradigma moderno. Para ela, como para Blanco, O *Site Specificity* esteve primeiramente preocupado com o lugar físico “real”, mas já pensava uma “reestruturação radical do sujeito baseado no antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada” (KWON, 2002, p. 2, tradução livre). Para a autora, o termo *Site Specificity* não se limita apenas aos trabalhos realizados entre os anos 60 e 70 como o “*Tilted Arc*” de Richard Serra, mas se expande ao perceber o local não só como o lugar físico, mas também como espaço para intervenções críticas. Segundo Kwon (Ibid., p. 12, tradução livre), “podemos provisoriamente concluir que nas

artes avançadas dos últimos 30 anos, a definição vigente de site foi transformada de uma localidade física – enraizada, fixa, real – para um vetor discursivo – desenraizado, fluído, virtual”. O *Site* passa então por uma desterritorialização e passa a adotar estratégias “que são, ou agressivamente antivisuais – informacionais, textuais, expositivas, didáticas – ou simplesmente imateriais – gestos, eventos, performances delineadas pelo tempo” (Ibid., p. 7, tradução livre). Ao expandir o conceito de *Site Specificity* ela dota o termo de uma estética relacional. A estética relacional presente nas produções artísticas contemporâneas constituem-se também numa espécie de *Site Specificity*.

Como se vê, o hibridismo para que essa arte rumo a partir desses anos é formado cada vez mais por preocupações em torno de ordens sociais, culturais e políticas. O entendimento de que a arte se estabelece separadamente das outras instâncias da vida começa a mudar. O mundo da arte e aquilo que o distingue começam a ser percebido como uma construção histórica e sociocultural como qualquer outro. A autora Nina Felshin também aponta para meados dos anos 70 o marco do hibridismo que “com um pé no mundo da arte e outro no mundo do ativismo político e da organização comunitária” (FELSHIN, 1995, p. 9, tradução livre) se expande na década de 80 e é de certa forma institucionalizada e bem aceita pela crítica durante os anos da década seguinte. Segundo a autora, esse hibridismo foi também possibilitado pelo legado que nos deixou as experiências da arte conceitual (com sua ácida crítica ao objeto de arte e ao distanciamento da arte com o público e da arte com a vida), da performance (efêmera, inter ou transdisciplinar e com alto poder de envolver as pessoas), e o ativismo da arte feminista da década de 1960. Essas novas práticas se caracterizam por usar de uma nova maneira o espaço público levantando questões de relevância sociopolítica e cultural, e, principalmente de se constituir a partir da participação do Outro, seja ele o público, a comunidade ou simplesmente o transeunte. Mostrando que a mudança, a “transformação” não são utopias no sentido do impossível ou de “formar realidades imaginárias”, mas sim atuar na micropolítica e no contexto que o circunscreve. Muitos trabalhos conseguiram mudanças significativas, como o coletivo Guerrilla Girls para citar um exemplo apenas. Com seus cartazes denunciando principalmente a situação da mulher no mundo e mercado da arte, em um período em que o feminismo era geralmente visto com maus olhos, fez com que

muitas galerias começassem a incluir trabalhos de artistas mulheres em seus espaços expositivos (HESS, 1995, p. 309-332).

A mídia e seus usos é também uma chave estratégica na arte ativista. Como coloca Felshin (1995, p. 16), a mídia tornou-se uma obsessão cultural nos anos 80, a partir daí ninguém pode escapar de seu poder e influência. O uso da mídia e do processo colaborativo é uma das principais características dessas práticas teorizadas por Nina Felshin e denominada por Suzanne Lacy como *arte pública de novo gênero*. Lacy foi e é uma importante artista na construção do modelo de arte no interesse público. Tendo como tema principalmente a violência contra a mulher, sua produção artística dos anos 70 foi um marco, contribuindo com importantes elementos para a arte contemporânea, como o processo colaborativo, o uso de mídias e o interesse da comunidade. Como em seu trabalho “*In Mourning and in Rage*” de 1977 que pretendia tornar visível uma série de estupros seguidos de assassinatos que estavam acontecendo em Los Angeles. Não obstante, a mídia retratou os crimes de forma bastante preconceituosa e leviana ao procurar no passado das vítimas, elementos de promiscuidade que justificassem as mortes. Suzanne Lacy e Leslie Labowitz, sua parceira em diversos trabalhos, usaram da própria mídia para tornar o problema visível – com uma ação em frente à prefeitura local – conseguiram atenção inclusive da mídia mundial. Segundo Kelley, no trabalho anterior, “*Inevitable Associations*” de 1976 realizado em Biltmore Hotel em Los Angeles - Lacy começa a definir parâmetro para um processo colaborativo. O interesse em realizar o trabalho surgiu quando o antigo Biltmore Hotel datado de 1923 passaria por uma renovação. Por essa ocasião, a mídia local passou a retratar o caso associando a imagem do hotel à de mulher “velha”. Mesmo assim nem um comentário de indignação ou refutação da comunidade e leitores foi notado. A partir desta constatação, a ação de Lacy apresentou uma resposta à mídia, à passividade do público e à associação desrespeitosa da mulher velha com a coisa em desuso ou inútil. Na ocasião, a artista convidou senhoras amigas e também outras mulheres do Centro Comunitário Judaico. Sua idéia inicial baseava numa ação, em que as senhoras vestiriam roupas pretas, expressando a invisibilidade daquelas mulheres. Contrária à idéia, uma senhora discordou em relação ao uso da cor preta, que culturalmente está fortemente ligado ao luto. Deu-se então um momento de negociação que resultou numa segunda etapa da ação: essa constituiu em uma ação em que três senhoras sentadas vestidas delas mesmas,

alí conversavam e contavam sobre suas vidas e experiências (KEELEY, 1995, p. 228-229). Delineou-se então uma arte colaborativa que de forma alguma pressupõe manipulação. As mulheres que aceitaram participar do trabalho, assim o fizeram por concordar que a metáfora usada largamente pela mídia era desrespeitosa e também por sentirem-se invisíveis como cidadãs (Ibid., p. 232). A participação do Outro e de comunidades é, segundo Felshin (1995, p. 12), um ato de auto-expressão e auto-representação, às vezes para toda uma comunidade. As proposições dão voz, de forma criativa, a pessoas que não a têm em nossa sociedade. Ao dar-lhes a voz, dão também visibilidade e poder.

Nos anos 80 e início dos 90 o mundo, e conseqüentemente as artes, passaram por um certo conservadorismo. O otimismo inaudito das décadas anteriores cedeu lugar para um niilismo desmedido, Thanatos substitui Eros. A AIDS enterra de uma vez por todas o sonho do Amor Livre, Ronald Reagan nos E.U.A e Margareth Thatcher no Reino Unido personificam o neoliberalismo. Nesse momento alguns grupos como o Gran Fury e o WAC (Coalizão de mulheres em ação) pararam suas atividades e grupos como as Guerrilla Girls enfrentaram crises.

Hoje, nossa sociedade do consumo (Jean Baudrillard), do espetáculo (Guy Debord) e do biopoder (Michel Foucault) suplantam progressivamente a diversidade de criação de subjetividades, laços afetivos e espaços coletivos, em benefício de um individualismo gradativamente mais homogêneo, esquizofrênico e sociopata. No capitalismo o sentido dado aos objetos e relações são apenas o do comércio, gerando um grande vazio de significações. Assim sendo, a atual produção artística, contemporânea dessa crise oriunda da dificuldade de significar o mundo, tenta criar táticas de resignificação das relações e vivências dos lugares, pois como nos explica Certeau (2005, p. 202), “espaço é o lugar praticado”.

ENCONTRO E ACONTECIMENTO: PARA UM ESTADO DE *ARTISTICIDADE*

Jeder Mensch ist ein Künstler

Todo homem é um artista

Joseph Beuys

Essas mudanças configuram o mundo ocidental como conhecemos hoje. A partir dos anos 90 começa a surgir uma política de financiamento das artes que apóiam os artistas individuais ou que mantêm projetos baseados na comunidade que são essencialmente educativos. Prática recorrente também entre os museus foi de convidar artistas comprometidos em projetos baseados na comunidade. Essas medidas e incentivos cria uma rede de intercâmbio e troca entre artistas, instituições e comunidades. Naturalmente, corre-se o risco de confortar-se nesta teia institucional, mas o papel do(a) artista é justamente estar atento e criar descontinuidades, não só no espaço público, urbano e coletivo, mas também no seu próprio cotidiano e percurso.

Todo esse percurso desemboca hoje no que o crítico Nicolas Bourriaud⁶ (2006) chama de estética relacional - estética centrada nas práticas sociais. Para ele, o artista deve conhecer seu contexto ou aquele em que ele irá atuar, para que assim crie um acontecimento que ative o dispositivo adormecido no interstício das relações. Dá-se então a descontinuidade. Bourriaud, desenvolveu o termo estética relacional a partir da observação de práticas artísticas desde os anos 90 às atuais. Para ele, trabalhos como os dos artistas Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Gabriel Orozco, Philippe Parreno, Pierre Joseph, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Cristine Hill, Carsten Höller e Pierre Huygue têm em comum a construção de seus processos artísticos no âmbito social, relacional e interativa. As obras de que cita Bourriaud falam cada uma a seu modo de uma “utopia de proximidade” (2006, p. 8). Um projeto claramente político que ao abarcar a esfera das relações, subjetividades, experiências e afetos tentam criar alternativas de fuga ao *modus operandi* do capitalismo mundial, ou seja, a falta de vivências e experiências de troca e a massificação das subjetividades e afetos. Segundo Bourriaud (Ibid., p. 53), a arte relacional não é uma espécie de nascimento ou “renascimento” de um movimento ou estilo, isso se torna claro quando observamos todos os “dispositivos” que a tornou possível. Segundo o próprio autor em todo trabalho artístico reside uma estética relacional em diferentes níveis, o que vemos hoje é a estética relacional atuando em uma primeira instância. O que seria esta estética senão a arte do acontecimento? Acontecimento que se dá como descontinuidade do cotidiano.

Viver é negociação, principalmente na cidade. Somos o tempo todo tradutor do Outro, por isso somos também sempre preneutráveis e penetradores. É justamente

⁶ O francês Nicolas Bourriaud é crítico e curador. Foi fundador e ex-diretor do Palais de Tokyo.

nesta troca que a arte relacional se baseia e é no contexto que ela se justifica. A idéia de *Obra Aberta* de Umberto Eco e o *Coefficiente da Arte* de Marcel Duchamp, diferença entre aquilo que o criador da obra havia previsto e o que realizou, exacerbasse numa idéia de estética relacional. A estética das trocas e possibilidades propõe uma estrutura de rede (BOURRIAUD, 2006, p. 102). Tal estética vêm se desenvolvendo desde os primeiros anos da década de noventa também como uma consequência da escultura em campo ampliado que abandonou a lógica do monumento e gradativamente se voltou ao real e seu referente. Segundo Bourriaud (2006, p. 124), a arte está sempre acerca do sintoma, mas não se confundindo com ele, seria como uma espécie de canção existencial que se instaura na redundância. Articulando conceitos para o funcionamento de afetos e percepções, a estética relacional, marca uma experiência total do pensamento. Nas palavras do crítico (Ibid., p. 129, tradução livre), “a raiz da praxis artística está na produção de subjetividade [...]”

A arte a partir desse período se caracteriza também pela atividade artística cada vez mais interessada em interpretar, reproduzir, re-expor, apropriar e “mixar”. Criando daí obras realizadas a partir da composição e de uma edição de tudo isso. Segundo o Bourriaud (2004, p. 07-14), noções como originalidade e criação, no sentido de invenção, têm sido substituídas por novas noções sinalizadas pelas figuras do DJ (*Disc Jockey*) e do programador. Ambos têm a tarefa de selecionar objetos culturais e inserir-los em contextos definidos. Como uma reprogramação artística a partir de obras existentes, apropria-se de códigos culturais e de práticas cotidianas. Para o crítico, ao se atenuar as fronteiras entre recepção e prática, cria-se novas cartografias do saber. Para ele, essas práticas artísticas contemporâneas da pós-produção geram obras que questionam o uso das formas do trabalho, principalmente ao tematizar e modificar nossa noção de tempo e espaço. Estamos hoje saturados de imagens, deve-se, então, usá-las, editá-las, manipulá-las e questioná-las. Assim, segundo Bourriaud (Ibid., p. 13), a pergunta deixa de ser, “o que é novo que podemos fazer? E passa a construir-se da seguinte forma, o que se pode fazer com...?” e continua, “A arte contemporânea se mostra assim, como uma ilha de edição alternativa que perturba as formas sociais, as reorganiza e as re-insere no cenário. O artista desprograma para reprogramar, sugerindo que existem outras possibilidades através das técnicas e ferramentas que nos estão disponíveis” (Ibid., p. 92, tradução livre). Para o crítico, os artistas são hoje, “*semionantas da cultura*” (Ibid., p. 142) que visam à esfera das relações humanas como lugar para a obra de arte. Sua forma está na dimensão do diálogo e da forma, nesta esfera e dimensão é preciso que os artistas pensem em todas as ordens do dia: social, histórica e culturalmente. Podemos aqui nos reportar a *ecosofia* de Guattari (2004) que faz uma articulação ético-político e estético acerca de três registros: o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana. Pensar “ecosoficamente” é, como diz Guattari

(2004, p. 54), “a humanidade reassumir a si mesma”, fazendo com que as pessoas se tornem mais solidárias e concomitantemente, mais diferentes. Tudo isso deve se expressar em uma nova *praxis* onde processos de singularização poderão se (re)constituir e tornar-se tangíveis, é o que Guatarri nos alerta:

Novas práticas sociais, novas práticas estéticas, novas práticas de si na relação com o outro, com o estrangeiro, como o estranho: todo um programa que parecerá bem distante das urgências do momento! E, no entanto, é exatamente na articulação: da subatividade em estado nascente, do socius em estado mutante, do meio ambiente no ponto em que pode ser reinventado, que estará em jogo a saída das crises maiores da nossa época (Ibid., p. 55).

Quando se fala numa estética relacional o primeiro artista a ser lembrado é Rirkrit Tiravanija. Nascido no ano de 1961 em Buenos Aires, esse filho de tailandeses, cresceu principalmente entre a Tailândia e o Canadá em função da profissão de seu pai que era diplomata. Terminou seus estudos secundários na Tailândia e graduou-se nos Estados Unidos. Hoje vive e trabalha entre as cidades de Nova York, Berlin e Bangcoc, ou seja, sua vida tem sido uma eterna negociação entre diferentes culturas, refletindo em seu trabalho, que também busca romper com a lógica do espectador e do objeto de arte. Tiravanija cria espaços que convidam as pessoas a comunicação e, principalmente, a troca. Em 1989 participou de sua primeira exposição coletiva. Em “*Sem Título, 1989 (...)*” a comida ainda não era servida ao público, apenas o aroma da comida era o que inundava o espaço. Os ingredientes, o fogareiro (onde o Curry, típico prato tailandês, era preparado) e os restos ficavam em pedestais que bloqueavam o local entre a entrada e o espaço de exposição (TIRAVANAVIJA apud OBRIST, 2006, p.79). O artista ganhou atenção da crítica a partir de sua exposição individual em 1992 quando apresentou “*Sem Título, 1992 (Free)*”. Neste trabalho o pedestal foi abolido e seu caráter relacional muito mais explorado, deixando claro em sua trajetória artística e seus projetos, uma gradativa ampliação de uma certa complexidade relacional. Neste trabalho de 1992 as divisórias e portas do espaço de exposição foram eliminadas. O escritório, os espaços escondidos e o espaço expositivo tornaram-se um só, transformando-se em um espaço para encontros, descanso e sociabilidade. Eram preparado continuamente e servido dois tipos de Curry, um verde e outro vermelho, os ingredientes e restos continuavam expostos (Ibid., p.79-80). O artista além de explorar questões como as que se colocam entre exibição/não-exibição e lugar/não-lugar, cria espaços para possibilidades. O processo, resultado ou qualquer

consequencia do dever dessa possibilidade é criado pelas pessoas que dela participam. Essa possibilidade é da ordem do relacional, como coloca o próprio artista, “*não é o que você vê que é importante, mas aquilo presente entre as pessoas*”⁷(tradução livre). Como em seu trabalho “*Untitled, 1999 (Caravan)*”, onde o artista cria um espaço para as pessoas se relacionarem. O trabalho dispunha de uma zona para ler, ver vídeos, escutar músicas e principalmente, cozinhar. O artista criou espaços dentro do espaço, neles, as pessoas podiam gerar trocas e discussões.

As pessoas no trabalho de Tiravanija não mais apenas interagem ou interpretam, elas o criam juntamente com o artista. Em seu trabalho são abertas estruturas coletivas onde se discute e se negocia. Num momento em que saturaram-se as novidades, e a atitude apática e blasé toma conta das pessoas, cria-se a consciência que não há nada realmente novo, o ineditismo de algo está em seu contexto, em sua relação com o que o circunda. O dispositivo que o trabalho de Tiravanija proporciona, funciona como um acontecimento e descontinuidade, dispositivo como *modus operandi* experimental que pode possibilitar *modus vivendi*. Segundo Deleuze (1990, p. 155), os dispositivos “são máquinas de fazer ver e de fazer falar”. Para ele, “em cada dispositivo as linhas atrevessem limiares em função dos quais são estéticas, científicas, políticas, etc”. A arte de Tiravanija se constitui como um dispositivo propondo novas formas de relações humanas. Ela se preocupa como o uso, novos usos do mundo que possam gerar novas significações. Para Bourriaud (2004, p. 14, tradução livre),

Quando Rirkrit Tiravanija nos propõe que tenhamos a experiência de uma estrutura formal dentro da qual ele está cozinhando, não realiza uma performance, mas sim que se serve da forma da performance. Sua finalidade não é questionar os limites da arte; utiliza formas que serviram aos anos sessenta para investigar esses limites, mas afim de produzir efeitos completamente diferentes. Além disso Tiravanija cita esta frase de Ludwig Wittgenstein: Don't look for the meaning, look for the use [não olhe para o significado, olhe para o uso].

Rirkrit Tiravanija e as pessoas que exploram seu trabalho administram um tempo próprio, movido pelo momento social que é proposto pelo artista. Ele usa o espaço expositivo, o museu ou a galeria, e também o cotidiano como matéria para a criação e o trabalho artístico. Tiravanija propõe ao público de seus “eventos” modelos de relatos possíveis cujas formas conjungam a arte e a vida cotidiana. Trazer o cotidiano para o mundo da arte é transformar o

⁷ “*it is not what you see that is important but what takes place between people*”. Disponível no site *Art and Culture* : <http://www.artandculture.com/cgi-bin/WebObjects/ACLive.woa/wa/artist?wosid=NO&id=5> acessado em 01/11/2007

ordinário em extraordinário. Talvez o que aqui se exprime é o interesse em um “estado de artisticidade” proposto por Joseph Beuys, ou nos termos do próprio Tiravanija (apud GARCÍA, 2007, tradução livre), “menos arte e mais algo mais”. Para ele, “Algo mais é possibilidade, indefinida, inanimada, inclassificada, desenchufada, não globalizada, incompreendida...”

Entende-se claramente em seus trabalhos, uma crítica à globalização e ao sistema capitalista, de posse e acúmulo. Partindo da constatação de que a vida contemporânea está vazia de experiências, o artista as propõe em seu trabalho. Para o artista a arte tem um papel claramente político, “creio que estamos reagindo aos anos 80 e 90, muito individualistas. Socialmente e politicamente, temos muito a ver com os anos 60, quando jovens questionavam o poder. Naquela época, nos EUA, protestava-se contra a guerra no Vietnã, agora é contra o governo conservador. E a arte tem um papel nisso, ao contrário do que muitos dizem” (TIRAVANIJA apud CYPRIANO, 2007). Para ele a idéia de utopia não é aquela intangível e universalista. Utopia para ele, é ser capaz e possível de viver no caos, numa estrutura caótica. O caos é aquilo que estamos sempre vivenciando, é a própria vida, suas mudanças e movimentos. “*The Land*”, o projeto do qual o artista também participa, direciona-se neste sentido. Iniciado em 1998, trata-se de uma comunidade sustentável e experimental, nela vivem e/ou trabalham camponeses, estudantes universitários e artistas que podem contribuir com projetos, como a moradia desenvolvida por Tiravanija. A casa criada pelo artista é composta por três compartimentos para três atividades da qual ele considera essencial: espaço para convivência e alimentação, outro para estudo e o terceiro para dormir.

No primeiro semestre de 2007, Tiravanija foi convidado para participar de um projeto artístico proposto pelo *New Museum* de Nova York. O projeto chamado “*Get Lost: Artist Maps Downtown New York*” convidou cerca de 21 artistas internacionais para criar a partir de uma visão pessoal, um mapa do centro da cidade estadunidense. Para a ocasião, Tiravanija criou um mapa que incluiu cafés, restaurantes e lanchonetes. Ao lado do desenho do mapa, havia um roteiro escrito pelo artista. Ao seguir esse mapa, cria-se então uma descontinuidade no cotidiano do usuário/morador da cidade, proporcionando um relato diverso de espaço. Esses relatos que podem surgir de sua sugestão é que constitui realmente o seu trabalho. Para Certeau (2005, p. 199), “[...] eles [os relatos de espaço] atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de

espaços”. Tiravanija propõe uma descontinuidade nesta organização, o que conseqüentemente possibilitam novas relações, não só entre as pessoas, mas também entre as pessoas e o espaço.

Em seu roteiro ele sugere os locais a ir e o que consumir, ao final de todo percurso sugere: “*Vá ao museu e use o banheiro*”⁸.

REFERÊNCIAS

ART AND CULTURE. Rirkrit Tiravanija. Acessado em 01/11/2007 Disponível em: www.artandculture.com/cgi-bin/WebObjects/ACLive.woa/wa/artist?wosid=NO&id=5

BAUDRILLARD, J. O enterro do mito. In: A revolução francesa (1789-1989). São Paulo: Isto é Senhor, 1989.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006 .

BOURRIAUD, Nicolas. Post producción: la cultura como escenario. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2005.

CYPRIANO, Fábio. Estamos reagindo aos anos 80 e 90: Entrevista com Rirkrit Tiravanija. Em 28 de janeiro de 2006 pela FOLHA Ilustrada. Disponível em: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.imprensa/marcel_tiravanija Acessado em 21/08/2007.

DELEUZE, Gilles. ?Que és um dispositivo? In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990.

GARCÍA, Miguel Á. Hidalgo. ¿Es subversivo ofrecer comida tailandesa?: Discursividad en la Utopia comisarial. In: Curatorial Utopia. Acessado em 02/09/2007. Disponível em: http://agenciacritica.net/archivo/2005/10/curatorial_utop.php

⁸ Do site da exposição GET LOST, 2007. Disponível em: <http://www.newmuseum.org/getlost/index.html>

GET LOST: Artist Maps Downtown New York. Acessado em 02/09/2007. Disponível em <http://www.newmuseum.org/getlost/index.html>

GUATTARI, Félix. As três ecologias. São Paulo: Papiros, 2004.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Revista Gávea da Pontifícia Universidade Católica - PUC. Rio de Janeiro, 1995.

OBRIST, Hans Ulrich. Arte agora!: em 5 entrevistas. São Paulo: Alameda, 2006.