
O relacional em questão, mas ainda uma vontade de estar junto

Maicyra Teles Leão e Silva*

RESUMO: Este artigo trata do alargamento da noção de participação na obra artística, entendida à luz das práticas coletivas do final do século XX, através da dimensão relacional e da vontade de estar junto implícitos na arte contemporânea. Para isso, utiliza como disparador do discurso, a publicação *Estética relacional*, do crítico francês Nicolas Bourriaud, em 2009, questionando alguns de seus aspectos específicos, ao mesmo tempo em que explora tendências por ela levantadas para localizar a prática de coletivos artísticos brasileiros. Ainda, discute a dinâmica participativa e seu apelo político, por meio de conceitos apontados por filósofos como Ernesto Laclau, Chantal Mouffe e Roland Barthes.

PALAVRAS-CHAVE: estética relacional, estar junto, participação

ABSTRACT: This article extends the notion of participation in Art, understood in the light of the collective practices of the late twentieth century. It articulates in its discuss the relational dimension and the desire to be together implicit in contemporary art. For that, uses as a start point the book *Relational Aesthetics*, 2009, from the french critic Nicolas Bourriaud, questioning some of its specificities, although explores trends connected to the practice of Brazilian Collective Artists. Also discusses the participatory dynamic and its political appeal, through concepts pointed out by philosophers like Ernesto Laclau, Chantal Mouffe e Roland Barthes.

KEYWORDS: relational aesthetics, being together, share

*Maicyra Teles Leão e Silva é Professora Adjunta do Núcleo de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, doutora pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e Mestre em Arte Contemporânea, pela Universidade de Brasília. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Arte, Diversidade e Contemporaneidade – UFS/CNPq. E-mail:maicyraleao@gmail.com

A obra *Estética Relacional*, do curador e crítico francês Nicolas Bourriaud, é significativa para a década de 1990, especialmente, por ter lançado um termo de efeito para demarcar a ideia de participação na arte contemporânea. Foi apresentada como um único volume, em 1998, e reunia artigos do autor publicados anteriormente em revistas especializadas de arte e catálogos de exposições, tendo sido publicada no Brasil apenas 11 anos depois.

É também com um apelo político, de engajamento, que ele defende sua tese sobre uma estética relacional, baseada na obra de artistas que buscam promover a participação dos espectadores, por vezes entendidos como co-criadores da obra já que trata de obras-abertas (ECO, 1968). Apesar da frágil fundamentação¹ de seu tom político a favor da arte contemporânea, de pouca contextualização histórica que antecede o período de referência e de uma certa generalização da interpretação dos exemplos artísticos, é possível extrair algumas tendências descritas por Bourriaud que ajudam a traçar paralelos com o que se pretende numa dinâmica relacional.

A primeira tendência que gostaria de destacar é o desenvolvimento e a valorização de uma cultura urbana mundial, que se reflete nos demais fenômenos culturais, como afirma Bourriaud: “a mudança da função e do modo de apresentação das obras mostra uma urbanização crescente da experiência artística” (BOURRIAUD, 2009, p. 20).

A cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade (...) Esse regime de encontro casual intensivo, acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o “encontro” entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido. (idem, p. 21)

Ao criticar o modernismo, não apenas como movimento estético, mas como plano urbanístico, o crítico aborda a intensificação da circulação no espaço público como sendo determinante na constituição subjetiva, conseqüentemente, à arte.

Com os coletivos de arte

Esse tema do estar o espaço público, é também central nas práticas dos coletivos artísticos², brasileiros, surgidos de forma mais vigorosa em meados dos anos 1990 e com clara referência a artistas e grupos anteriores, como Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Lygia Clark e 3Nós³,

para citar alguns. “É no meio desse interesse crescente em questionar os parâmetros que regem a vida urbana, bem como introduzir novos atos estéticos nesse espaço, que começam a surgir diversas formações coletivas” (2005, p. 1), afirma Ricardo Rosas³, um dos principais pesquisadores e articuladores de coletivos do país, na época.

Discussões sobre arte pública permeiam a atuação desses coletivos, que, em sua maioria, passam a agir na rua não apenas por ser uma opção de pauta, ou seja, por não depender de agendamento ou vontade de espaços institucionais, mas para provocar o deslocamento físico de atuação da arte contemporânea, implicando também num deslocamento do espaço de recepção dela. Como propõe Danilo Miranda, em *arte pública*, “ao optar pela rua como território de enraizamento, ela [a arte pública] expressa a compreensão do estético não mais como privilégio de iniciados, mas sim como valor a ser partilhado” (1998, p. 7). A partilha remonta assim a um espaço aberto, com frequências variadas ao longo do percurso, agindo de forma intensiva nas individualidades heterogêneas que o compõe.

Por outro lado, esses coletivos buscam escapar à monumentalidade estática da arte pública, e a intervenção urbana é, em muitos dos casos, a linguagem através da qual expressam suas vontades estéticas e políticas.

A intervenção urbana, dialogando com o espaço da cidade e introduzindo inflexões poéticas, questionamentos sexuais, sociais, políticos ou estéticos na arena pública, oferecia um pouco o que faltava na dita “arte pública”, ou seja, espontaneidade, diálogo com o local, quebra do protocolo “sério” da arte convencional, participação do público, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e interpretação e não na “monumentalidade”. (ROSAS, 2005, p. 1)

Rosas agrega à intervenção urbana a noção de participatividade e relacionamento contextual, dada a interação direta com interlocutores do espaço público, qualidades estas vistas como algo de menor enfoque na arte pública, entendida por sua vez como a implantação de monumentalidades escultóricas na cidade.

Isso diz respeito também ao segundo aspecto da teoria de Bourriaud que gostaria de destacar. Ao tratar da urbanização crescente e sua influência nas relações subjetivas, o autor conclui que os intercâmbios sociais e a mobilidade dos indivíduos passam a ser estimulados e estimulantes da tecnologia empregada no cotidiano. O espaço de habitação, automóveis, telefonia e mídias parecem diminuir de dimensão física, ocupando menos volume e com

menor peso, fazendo com que as condições de deslocamento e armazenamento interfiram no formato aristocrático das obras.

Mobilidade passa a ser prioridade nesse âmbito urbano, acelerado, e as questões do provisório e efêmero são incorporadas como insurgências poéticas das obras, podendo ser entendidos como princípios desses trabalhos. Para citar um exemplo de um desses coletivos, mencionarei o trabalho *Degrau*, do Grupo de Interferência Ambiental – GIA, de Salvador-BA, reunido em 2002 e formado por amigos oriundos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

A palavra amigos aparece em destaque porque é assim que o grupo se define e essa aparentemente simples designação reforça as afinidades e os interesses decorrentes de suas ações, como será melhor discutido adiante.



Grupo de Interferência Ambiental - GIA

Degrau, 2009

Intervenção urbana

(Fonte: <http://giabahia.blogspot.com.br/>)

Nas imagens, é possível ver Cristiano Pithon, integrante do coletivo, auxiliando pessoas a ter acesso ao transporte público, por meio da utilização do degrau construído pelo grupo, sem monumentalidade. Através de situações relacionais, o coletivo gera uma funcionalidade ao objeto e tensiona a operacionalização de leis de acessibilidade aos ônibus urbanos, ativando possibilidades simples e concretas de estar no cotidiano-mundo. “Em outros termos, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista” (BOURRIAUD, 2009, p. 18).

Se indignado com a velocidade voraz de absorção de suas temáticas e proposições pelo próprio sistema capital a que desejava se contrapor, o artista brasileiro Hélio Oiticica bradou:

E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. (...) muito bom, mas não se esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem. (OITICICA, 1968, p. 3)

Não à toa, o GIA insiste em se denominar como um grupo de amigos. Não há garantias de sua persistência como grupo, se não for pela afinidade em manter suas relações internas vivas e atualizadas. Convivem, se encontram e se desencontram com a generosidade de quem ama. Nesse mesmo nicho afetivo buscam reverberar nas relações criadas por seus trabalhos, afinal, o vínculo estreita o espaço das relações (MAFFESOLI, 1995).

Ao convidar desconhecidos a agir a obra, no caso, *Degrau*, estão também sugerindo a existência de uma situação solidária, vivencial e afável, na qual, o espectador é incentivado a participar, tornando-se cúmplice de um modo de existência possível, de um modo de estar em coletivo. Como sugere Bourriaud, a obra é elaborada na “intersubjetividade, na resposta emocional, comportamental e histórica que o espectador dá à experiência proposta” (BOURRIAUD, 2009, p. 21).

Dessa forma, a obra de arte deixa então de ser garantida enquanto concretude adquirida, ou percorrida, e passa a se apresentar como uma duração a ser experimentada, sendo o tempo de contato com a obra determinante para a percepção relacional. Assim, para além de uma mera interatividade em optar por determinado elemento, a experiência relacional supõe um

encontro com “tempo de manipulação, de compreensão, de tomada de decisões, que ultrapassa o ato de ‘completar’ a obra com o olhar” (idem, p. 21).

Ainda de acordo com Bourriaud, assistimos em fins do século XX a uma experimentação voltada para uma investigação de formas de inclusão e de convivência, quando a participação estabelece um fator de sociabilidade possível, dentro do campo social global. Nesse sentido, a arte relacional descrita por Bourriaud “toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado [arte]” (ibidem, p. 19).

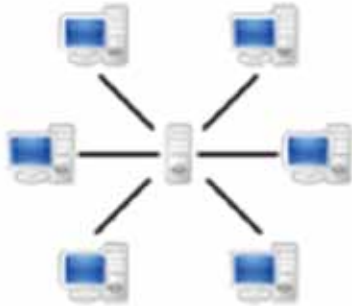
Assim, podemos concluir que Bourriaud parte de uma premissa pautada na ocorrência do fenômeno relacional em diálogo com outras esferas da prática humana, ou seja, numa escala ampliada da arte. Ainda, a forma vivencial da participação a que se refere compreende o relacional não apenas como qualidade do âmbito interno à obra, mas como interesse de mercado de legitimação, tendo em vista que os artistas a que se refere fazem parte do *mainstream* [nata] da arte euro-americana atual.

Com a Web 2.0

Ainda num esforço de tentar situar as diferenças entre as produções de 1960 e 1970, por Hélio e Clarck e as do final do século, o ativista⁴ Rosas argumenta que :

O que diferencia a atual voga de movimentações coletivas no Brasil é o caráter político de boa parte delas, assim como o uso que muitas fazem da internet, seja via listas de discussão, websites, fotologs e blogs ou simplesmente comunicação e ações planejadas por e-mail (ROSAS, 2003, p. 1).

Parece evidente então reconhecer que a difusão da Internet como meio de comunicação, armazenamento e troca de dados, interferiu diretamente na noção de envolvimento coletivo. A popularização a partir de 1990, por exemplo, do correio eletrônico e dos sistemas de distribuição da informação *peer to peer*⁵ [igual-para-igual], conhecido mais amplamente através dos sistemas *wikis*⁶, passam a traçar uma nova formatação comunicativa, na qual a edição, a seleção e a apropriação do material disponibilizado deixam de ser mediados por um servidor central. No sistema *peer-to-peer*, cada computador individual e caseiro passa a atuar como servidor podendo interferir diretamente em conteúdos e operações co-participativas em rede.



Esquema ilustrativo da disposição de uma rede centralizada usual (até 1990)

(Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Peer-to-peer>)



Esquema ilustrativo do sistema Peer to Peer, base da web 2.0

(Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Peer-to-peer>)

Apesar do contato direto (ou seja, presencial) a que os trabalhos já mencionados se propõem, bem como os que ainda serão abordados, a lógica virtual passa a recompor a compreensão do relacional, que ganha cada vez mais espaço institucional e é incorporado ao sistema de mercado.

Assim, se na década de 1960, a participação do espectador em arte soava uma alternativa e uma resistência, o que de fato contrastava com o padrão social da época, principalmente se considerarmos situações de um regime político em ditadura militar, por exemplo; na década de 1990, as iniciativas dessa ordem ilustram uma dinâmica macroestrutural sócio-tecnológica, que se populariza.

Para nos encontrarmos

Ainda quanto à teoria relacional, a noção de conflito é ignorada pelo curador francês, que lança o relacional numa pretensa harmonia de convívio, pré-designado como favorecedor de um bem-estar e do bem, no sentido moral. Fazer parte de um coletivo participante pré-assume uma condição política, no discurso de Bourriaud, já que se reivindica como um posicionamento

crítico diante de uma sociedade fadada ao espetáculo (DEBORD, 2000), na qual os indivíduos são figurantes passivos da lógica de produção e acúmulo, pautada na valorização da dimensão visual da comunicação, a imagem, como instrumento de poder.”

Da perspectiva crítica ao capitalismo como máquina manipuladora do indivíduo, o simples fato de estar junto, realmente, pode parecer revolucionário, porque implicaria a possibilidade do agir junto. Zygmunt Bauman, autor de *Modernidade líquida*, em entrevista ao Programa Fronteiras do Pensamento, em 2011, prega o formato da ágora grega como espaço modelo do exercício democrático já que funcionava como local de enunciação pública, coletiva, para discussão da vida social. Sob esse aspecto, estar junto viabiliza uma escuta coletiva e, dessa forma, o poder inteligente das multidões (CASTELLS, 2002).

Por outro lado, a multidão sugere uma vetor unificador, que equaliza o estar em conjunto. Elias Canetti, ao discorrer sobre as propriedades das massas, elabora um conjunto de 4 elementos integrantes do que chama de massas abertas, ou seja, a massa no sentido coloquial. O segundo desses elementos, diz respeito à qualidade de reinar nas massas uma igualdade. Ainda sobre o assunto, indica a existência de uma descarga através da qual o dispositivo de agregação se configura.

O processo mais importante que se desenrola dentro das massas é a “descarga”. Antes dela, a massa não existe realmente, é a “descarga” que a constitui. É o instante em que todos que fazem parte se desfazem das suas diferenças e sentem-se iguais. (CANETTI apud LEMOS, 2005, p. 13)

Seria se sentir igual a prerrogativa do bem estar relacional proposto por Bourriaud? Seria o sentimento de tribo (MAFFESOLI, 1987), ou seja, estar entre iguais, o difusor de um sentido utópico ao estar junto? Se o artista solicita a participação, afinal a obra só se concretiza com o espectador, tenho que participar para estar junto? Mas, ao mesmo tempo, como resguardar um espaço entre as relações, em que estar junto não implique uma coerção participativa, em massa, a ponto de desconsiderar o diferencial do indivíduo? A potência positiva do encontro se esvazia quando agir é demandado como imperativo; quando a participação do espectador ocorre a partir de forças sutis de coação, para que ele corresponda ao ser igual do conjunto.

Os teóricos políticos Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, através de seu livro *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* [Hegemonia e Estratégia Socialista:

rumo a uma política democrática radical], são citados em artigo de Claire Bishop (2004), no qual aponta pequenos desdobramentos equivocados da teoria pós-moderna e impasses da teoria Marxista, retomada na década de 1970. Em busca de uma horizontalidade nas relações e, conseqüentemente, uma atenuação das disparidades sociais - pano de fundo para a compreensão utópica do estar junto - atitudes consensuais e benevolentes são incorporadas como ideal de conduta.

No entanto, como defendem Laclau e Mouffe, a flutuação das fronteiras proposta pelo pós-moderno deve ser entendida numa dinâmica onde novas fronteiras são constantemente redesenhadas e trazidas ao debate. “Em outras palavras, uma sociedade democrática é aquela em que as relações de conflito são sustentadas, não apagadas. Sem antagonismo só haverá um consenso imposto por uma ordem autoritária – a total supressão do debate da discussão, o que é prejudicial à democracia” (BISHOP, 2004, p. 65-66) (tradução pessoal).

Dessa forma, o conflito é encarado como vital ao discurso de engajamento, uma vez que a disposição antagonônica reacomoda as fronteiras que delimitam o estar junto. O sentido utópico permanece como desejo de coletivo, mas não participar é compreendido também como participação, por exemplo. “A tarefa é equilibrar a tensão entre o ideal imaginário [utopia] e o gerenciamento pragmático de uma positividade social sem recair num totalitarismo” (idem, p. 66) (tradução pessoal).

Ainda sobre o estar junto como potência utópica, Bauman, na mesma entrevista citada anteriormente, explicita a falta de crença na democracia como modelo político, na atualidade, pois o estar junto não mais implica em discutir sobre o bem coletivo. Ironicamente, afirma que o equivalente mais próximo da ágora na atualidade são os *talks shows* da televisão, onde as pessoas perguntam, telefonam, comentam, e, citando seu colega sociólogo, Alain Ehrenberg, anuncia que a “revolução pós-moderna começou numa quarta-feira à noite, num outono da década de 1980, quando uma certa Vivienne, uma mulher comum, na presença de 6 milhões de telespectadores, declarou nunca ter tido um orgasmo durante seu casamento, porque seu marido, Michel, sofria de ejaculação precoce”.

Com isso, o sociólogo pretende reposicionar a ideia de coletividade tida como demarcadora do interesse compartilhado para sugerir uma reconfiguração na qual informações personificadoras da intimidade são evocadas em caráter público.

Tomando o relato do artista Rirkrit Tiravanija, uma das principais referências na obra de Bourriaud, é possível notar como sua descrição do convívio com os participantes relacionais de sua primeira exposição solo na 303 Gallery⁷, permeia a ideia de compartilhamento de dados íntimos ou particulares:

Na 303 Gallery, eu regularmente sentava com ou era abordado por um desconhecido, o que era bom. A galeria tornou-se um espaço para trocas, jocosidades e conversa franca. Eu tive uma série de refeições com gestores de arte. Uma vez, eu comi com Paula Cooper que me contou uma longa e meio complicada fofoca profissional. Noutro dia, Lisa Spellman relatou, em detalhes hilários, uma história de intrigas com um gestor parceiro tentando, sem sucesso, conquistar um de seus artistas. Aproximadamente, uma semana depois, eu comi com David Zwirner. Eu esbarrei com ele na rua e ele disse: “nada está dando certo hoje. Vamos para Rirkrit”. E nós fomos e ele me falou sobre sua falta de excitação com o mundo da arte de Nova Iorque . (TIRAVANIJA apud BISHOP, 2004, p. 67) (tradução pessoal)

Conforme podemos notar, a convivialidade que suporia a criação de espaços críticos e de construção engajada, opera num patamar excessivamente cotidiano, que, no caso, contribui para estreitar laços entre artista e gestores de arte. Assim, estar junto de forma descontraída, numa proposição participativa entre artista e espectador, não implica por si mesmo uma atitude democrática, de acordo com o pensamento de Laclau e Mouffe, já que camufla desencontros antagônicos necessários.

Com Roland Barthes

Da perspectiva de uma era da conexão⁸ (WEINBERGER, 2003), estágio posterior ao que os cyberteóricos chamaram de era da informação, vivenciamos cotidianamente situações em que estamos interligados a conhecidos e a desconhecidos, através das vias virtuais, afinal “a internet é hoje uma gigantesca máquina de contato” (LEMOS, 2005, p. 15). A ideia de rede é convocada como sustentáculo base de uma comunicabilidade que se direciona a uma conectividade móvel, a todo tempo online e instantânea, vide aparelhos celulares e sistemas wi-fi, dando um tom quase profético ao conceito de rizoma e desterritorialização, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), e contaminando, por modos e graus ainda indiscerníveis, a dinâmica cotidiana.

Jocosamente, a palestra do filósofo húngaro-brasileiro Peter Pál Pelbart, na 27ª. Bienal de São Paulo, contrastava com o título da mostra, *Como viver junto*, e era intitulada *Como viver só*, fazendo alusão ao contraponto já esboçado pelo filósofo Roland Barthes em seu livro que nomeou a Bienal. A pergunta norteadora da obra do filósofo francês, era: “A que distância devo me manter de meus semelhantes para construir com os outros uma sociabilidade sem alienação?”

Para desenvolver a questão, Barthes se baseia em obras da literatura que remetem especialmente a duas formas, aparentemente opostas e negativas, do viver junto: a clausura coletiva monasterial ou sanatorial e a vida em solidão. A partir da análise das obras, estabelece traços do viver junto, que, de acordo com o pesquisador Claude Coste, também autor do prefácio do livro, são assim chamados para evitar um aprofundamento que comprometa a pluralidade dos prolongamentos. Esses traços foram representados por uma palavra de referência, e destacam modos, hábitos, temas e valores desse estar junto.

Para desenvolver seu raciocínio-guia, Barthes estabelece o que chama de fantasia original: a idiorritmia. Antes de discorrer sobre esse princípio, vale esclarecer que o que Barthes chama de fantasma (ou fantasia) trata-se da defesa do intrincamento entre ciência e imaginário, afirmando “a fantasia como origem da cultura (como engendramento de formas, de diferenças)” (2003, p. 8). Assim, entende que “não é contraditório querer viver só e querer viver junto” (idem, p. 9).

Quanto à idiorritmia, ele a define como o ritmo próprio de cada sujeito. No entanto, esse ritmo não se refere ao deslocamento ou movimento dos indivíduos. Barthes faz questão de recorrer à composição grega da palavra na qual *ídios* significa *próprio* e *rhythmós*, apesar de numa tradução literal significar *ritmo*, “remete às formas sutis do gênero de vida: os humores, as configurações não estáveis, as passagens depressivas ou exaltadas; em suma, o exato contrário de uma cadência cortante, implacável de regularidade” (ibidem, p. 16). O filósofo reposiciona a compreensão da palavra grega, explicando que

Até o período ático, *rhythmós* não significa nunca “ritmo”, não é aplicado ao movimento regular das ondas. O sentido é: forma distintiva, figura proporcionada, disposição; muito próximo e diferente de *schêma*. *Schêma* = forma fixa, realizada, colocada como objeto. (...) *Rhythmós* = modelo de um elemento fluido (letra, peplo, humor), forma improvisada, modificável. (ibidem, p. 15)

É a partir da idiorritmia que Barthes compreende a vontade de estar junto em consonância com o respeito à alteridade, facultando cada pessoa a encontrar um lugar em comunidade. Ele analisa, por exemplo, no monastério do Monte Atos, essa forma de coabitação através da qual os monges, ao mesmo tempo em que dependem de uma convivência monasterial, permanecem autônomos, solitários e integrados.

Assim, para concluir essa vontade de estar junto, assumindo o princípio da idiorritmia proposto por Barthes, compreendo que a dimensão relacional evocada por Bourriaud ressalta uma condição macro-contextual na sociedade contemporânea, na qual a interconectividade permeia o contato entre os indivíduos, reconfigurando também a relação entre observado e observador, artista e espectador, sem contudo garantir uma postura ativa da pessoa, que lhe mantenha alheia à alienação.

Participar podendo estar só

No campo artístico, convocar à participação implica uma abertura do sentido e da interpretação do que se considera a obra, interrogando a noção de uma autonomia integral e própria a ela, pretendida por Greenberg e o programa modernista. Por outro lado, reivindica que a mesma expresse os preâmbulos sustentados por essa participação de modo que o diálogo se estabeleça a partir do se saber *só*, assumindo uma postura crítica quanto à relação que se propõe.

Nesse sentido, considero que não é apenas ao *rhythmós* do participante que se deve respeitar na convocação, mas também ao *rhythmós* da própria participação sugerida, entendendo que é a “configuração não estável” dessa relação que pode evocar a utopia do viver junto, como modo de existência.

Se Bourriaud compreende que “o que chama a atenção no trabalho dessa geração de artistas é, em primeiro lugar, a preocupação democrática que o anima” (2009, p. 80), preciso reforçar que, como visto em Chantal e Laclau, a democracia envolve a negociação de conflitos e, nesse sentido, o consenso da inclusão participativa não necessariamente sustenta o discurso político a que se pretende.

A tensão utópica – que jaz no fantasma idiorrítmico – vem disto: o que é desejado é uma distância que não quebre o feto (...), uma distância penetrada, irrigada de ternura. (...) Aqui alcançaríamos, aquele valor que tento pouco a pouco definir sob o nome de delicadeza (palavra um

tanto provocadora no mundo atual). Delicadeza seria: distância e cuidado, ausência de peso na relação, e, entretanto, calor intenso dessa relação. O princípio seria: lidar com o outro, os outros, não manipulá-los, renunciar ativamente às imagens (de uns, de outros). (BARTHES, 2003, p.260)

Se o GIA, aquele grupo de amigos, com sua intervenção *Degrau*, gera uma funcionalidade ao objeto, ele está buscando menos valorizar o impacto visual e mais promover um cuidado em relação ao outro, ao mesmo tempo em que tensiona a distância de suas percepções sobre a ação de subir em um ônibus. O objeto artístico deixa de ser o degrau e deixa de ser a vestimenta de Oiticica. Passa a ser a delicadeza tensionadora da proposição.

Artigo recebido em maio de 2015, aprovado em junho de 2015 e publicado em julho de 2015.

Notas

1 Poderia me alongar nas críticas à obra, mas preferi entender que o livro trata de reflexões em processo, algumas delas tendo sido aprofundadas pelo próprio autor em ocasiões posteriores e, portanto, me detive a pequenas suspeitas interessantes, levantadas por ela, para evitar um descarte também generalizante.

2 Bourriaud não faz nenhuma referência a artistas brasileiros, ou seja, estou aproximando a teoria por ele defendida, do contexto nacional.

3 Rosas escreveu textos e organizou eventos relacionados a práticas coletivas em arte e ativismo, tendo sido um dos idealizadores e organizadores do Festival Mídia Tática Brasil, reunindo artistas, especialistas em mídia digital e ativistas nacionais e internacionais. Foi também o fundador e mantenedor do relevante site rizoma.net, que reunia e disponibilizava gratuitamente textos nacionais e internacionais envolvendo questões como arte, urbanismo, política, sustentabilidade e filosofia contemporânea. Faleceu de forma precoce em 2007.

4 Termo bastante difundido, a partir de 1990, que remete à união das palavras Arte e Ativismo. Este último, de forma bem sucinta, refere-se a engajamentos políticos em torno de um determinado assunto ou área, suscitando uma atitude ativa em busca da conquista do que se almeja.

5 Sistema que tornou-se possível a partir da popularização da Internet 2.0, em 1990, que trata do aperfeiçoamento do modo operacional anterior, sob o conceito de internet como plataforma. Foi primeiro citado por Darcy DiNucci, em 1999, em seu artigo *Fragmented Future* [Futuro Fragmentado], mas enfrenta várias polêmicas quanto a sua especificidade. É assumido por várias grandes corporações como Google e Microsoft e de acordo com seu difusor, Tim O'Reilly, " a regra mais importante é desenvolver aplicativos que aproveitem os efeitos de rede para se tornarem melhores quanto mais são usados pelas pessoas, aproveitando a inteligência coletiva" . Fonte: Wikipédia.

6 Termo utilizado para designar uma coleção de dados organizados sob a forma de hipertextos ou criados a partir de um software de colaboração. O exemplo mais conhecido desse sistema é a Wikipédia, onde o conteúdo da enciclopédia é criado e manipulado por seus próprios usuários/leitores.

7 A obra apresentava chama-se Untitled (Free) [Sem título(gratuito)] e consistia, sucintamente, na construção de uma cozinha improvisada na qual o artista cozinhava e servia arroz e comida thailandesa, de graça, para os espectadores.

8 O teórico da comunicação se refere não apenas à internet como ferramenta de conexão, mas desenvolve sua teoria pautada numa disseminação de uma conexão sem fio (aparelhos móveis como celulares, laptops e sistema wi-fi).

Referências

BAUMAN, Zygmunt. Entrevista concedida para o *Programa Fronteiras do Pensamento*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=POZcBNo-D4A>, Agosto de 2011. Acesso em 08/11/11.

BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. In: OCTOBER Magazine. New York: MIT press. n.110, 2004, p. 51–79.

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

LEMONS, André. *Cibercultura e Mobilidade. A Era da Conexão*. In: ANAIS DO XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: Sesc, 1998.

OITICICA, Hélio. *Tropicália*. 04/03/1968. PHO 0128/68. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm> Acesso em 01/05/2013.

PÉLBART, Peter Pal. *Como viver só*. Palestra de 04 de agosto de 2006. Disponível em : http://forumpermanente.tangrama.com.br/event_pres/simp_sem/semin-bienal/documentacao/ Acesso em: 18/08/2013.

ROSAS, Ricardo. *Nome: coletivo/Senha: colaboração*. In: Rizoma.net, 2003. Disponível em: <http://www.rizoma.net/desenv/interna.php?id=170&secao=intervencao>. Acesso em 09/10/08

_____. *Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação* In: Anais do 1º Simpósio Internacional do Paço das Artes, Padrões aos Pedacos: o pensamento contemporâneo na arte. São Paulo. Outubro de 2005. Disponível em <http://www.canalcontemporaneo.art.br/forum/viewtopic.php?t=57>. Acesso em 08/10/13.