

Capitalismo e esquizofrenia e consenso

13

A respeito de estética relacional*

Eric Alliez**

Artefilosofia, Ouro Preto, n. 9, p. 13-19, out. 2010

Prólogo populista

*“Sem dúvida, o combate aparece como um combate contra [...].
Porém, mais profundamente, o próprio combatente é o combate:
o combate entre suas próprias partes, entre as forças
que subjugam ou são subjugadas,
e entre as potências que exprimem essas relações de forças.”*

Gilles Deleuze, em *Critique et clinique*^{NT}.

O “Populismo” traz hoje consigo uma literatura cuja amplidão dá bem a medida (e a desmedida) desse inquietante fenômeno.

É isso que aumenta ainda mais o meu embaraço de dever, de algum modo, justificar a provocação que me leva a apresentar uma certa Crítica e Clínica da Estética relacional num dia que parece ter surgido de uma difícil Noite Branca.

Trata-se, portanto, de ir diretamente ao ponto, entrar de chofre na fábrica do sujeito “populista” para melhor combater (ou deixar-se abater?).

E para fazer isso, não temeria introduzir o Combate entre Si e entre nós fazendo minha e nossa a advertência que abre *Populism Reader*, advertência que trafico como quero: “Um projeto em torno do populismo exigiria algo como um direito básico [eu acrescento: anacrônico e antagonístico], o direito de usar o termo de diferentes maneiras [...]. Eu decretaria a diferença. Eu a diferiria de si mesma” (Didier Lesage).

Arrisquemos um primeiro enunciado, nominalmente pouco contestável, que buscaremos declinar:

1) O Populismo Contemporâneo é a forma última (acabada e bem acabada) de expressão do Povo.

2) Compreender que esse Populismo é a expressão pós-histórica / pós-política do Povo, após o acabamento histórico de sua trajetória de sujeito político, forma mundialmente negociada entre Socialismo e Social-Democracia reais, incorporação estatal-proletária e reprodução ampliada do povo integrado na cogerência do Estado do Bem-Estar.

A maciça transferência de votos do Partido Comunista Francês para a Frente Nacional nos anos 70/80, ou do SPO austríaco para

* Originariamente, este texto foi preparado para uma comunicação a ser feita pelo autor, em 2007, no encontro “Conversações Internacionais: composições do pensamento educacional”, organizado pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre (RGS) através da Secretaria Municipal de Educação, tendo Ada Beatriz Gallicchio Kroef como Coordenadora Científica. Por motivos independentes da Coordenadoria, o encontro não foi efetuado.

** Professor da Universidade de Middlesex (Inglaterra), onde trabalha no Centre for Research in Modern European Philosophy.

^{NT} Como Eric Alliez usou uma versão inglesa, transcrevo abaixo o original francês dessa passagem, tal como a escreveu Gilles Deleuze em texto de 1993, Pour en finir avec le jugement, publicado em Critique et Clinique, Paris: Minit, 1993, p. 165: “Et sans doute le combat apparaît-il contre [...]. Mais, plus profondément, c’est le combattant lui-même qui est le combat, entre ses propres parties, entre les forces qui subjuguent ou sont subjuguées, entre les puissances qui expriment ces rapports de forces”.

¹ BOURRIAUD, Nicolas. Esthétique relationnelle. Dijon: Les Presses du réel, 2001, p. 7-8. Entre descritivo e prescritivo, pois é preciso observar desde já, para não mais voltar a isso, que esta forma-função relacional determina a seleção dos artistas supostamente representativos dessa tendência (“a mais viva”), reduzindo as obras retidas unicamente a sua estrutura de “obra aberta” pela participação – pars pro toto, diz Hans Ulrich – do público. Seguindo os desenvolvimentos de Nicolas Bourriaud, parece que Ridait, consagrado à “Arte dos anos 90” (subintitulada “Participação e transitividade”), seja a figura mais paradigmática de uma “arte relacional”. Isso não impede pensar que mesmo suas instalações, e mais ainda certas obras de outros artistas referidos pelo curador-crítico (por exemplo, Felix Gonzáles-Torres, Santiago Sierra, Gabriel Orozco, Patrice e Hybert ou Philippe Parreno) podem ser complexas e problematizantes de outro modo em face das modas de socialidade implicadas. Digo isto para deixar mais claro, como se fosse necessário: 1/ que nós nos recusamos a inscrever a arte dos anos 90, como tal, sob o registro monótono da estética relacional; 2/ que um bom critério de avaliação das obras poderia ser seu excesso à antiga de “modéstia” e de “convivibilidade”... É de acordo com esse critério que se poderá preferir Eat Art de Daniel Spoerri à estética culinária de Rirkrit Tiravanija. Mas retornemos ao nosso propósito neste texto: em sua resposta ao artigo de Claire Bishop, intitulado Antagonism and Relational Aesthetics (October 110, Fall 2004), Liam Gillick não teme explicar que “Relational Aesthetics foi o resultado de argumento informal and disagreement

o partido de Haider em 2000, dá corpo e nervos ao inédito Significante flutuante ao qual cede lugar o Nome do Povo *desfeito* de sua transcendência de sujeito político como de sua realidade de agente econômico do reformismo. Um fenômeno de *pós-imagem*?

3) O Populismo Contemporâneo é a sombra que acompanha a *commodification of politics and life* [acomodação mútua de política e vida] quando “o povo falta” e advém, ao lugar em que ele falta, o “perigoso Suplemento” da democracia parlamentar em sua realidade de produção e administração mediática do consenso.

4) O Populismo Contemporâneo é a forma pós-política dominante da Pós-modernidade mundializada, uma vez que ele exprime da maneira mais imediatamente “binarizada” o Resto do Mundo, quando o Resto do Mundo (do Mundo já Nada resta, a não ser o Capitalismo Mundial Integrado) é igualmente entregue à governamentalidade seletiva/participativa/interativa do *infotainment* [do pacote de informação + entretenimento] (Market Populism *qua* Democracia Capitalística) [(Populismo Mercadejado próprio da Democracia Capitalística)].

5) (à maneira de adivinhação) Se a “estetização da política” faz o Estado de Exceção do populismo em sua forma moderna, como se chama o (neo-)populismo (pós-) estético que “fará” necessariamente sua verdadeira alucinação da democracia direta na era contemporânea?

6) (à maneira de desengancho) Existiria um Populismo das Multidões, ou mais exatamente um Populismo do qual as Multidões seriam o “sujeito” (pós-) estético e o objeto de “estetização”? – No qual a estetização do dissenso devém forma de exposição pós-política do consenso?

Estou dizendo isso “entre nós”, para acabar de desfazer o que, em sua grande ingenuidade nessas matérias, o amigo Baudriillard chama de *Holy Cultural Alliance* [Sagrada Aliança Cultural]; e, ao jeito de impossível Prólogo, já abandono à sagacidade desta assembleia o que acabo de dizer.

O Cenário do Efeito especial

“Teco é comunismo aplicado às emoções”
Nicolas Saunders, *E for Ecstasy*

Darei apenas um breve esboço do argumento. Para tanto, optarei por ignorar os artistas, as obras, seu regime e seus lugares de exposição (a começar pelo “*site* [sítio] de criação contemporânea” do Palácio de Tóquio em Paris, fundado e até recentemente codirigido por Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans). Em troca, ligar-me-ei à ordem de um discurso que se nos tornou estranhamente familiar (o que motiva o princípio “sintomatológico” da minha leitura): o da *estética relacional*. É tão familiar quanto essa arte contemporânea nascida nos anos noventa. Ele a toma como foco ao defender que os “mal-entendidos” que a envolvem provêm de um “*déficit* do discurso teórico” quando

este se recusa a registrar a ruptura com a *artecrítica* dos anos sessenta; esta poderia ser tão somente o arquivo audiovisual do comentário engajado da e na *forma relacional* que supostamente anima a nova partilha do mundo da arte em *ainda* moderna / *enfim* contemporânea. Rerler assim, entre descrito e prescritivo, que “*em todo caso* a parte mais viva que se decide sobre o tabuleiro da arte se desenrola *em função de noções* interativas, convivias e relacionais”.¹

Sem essa ruptura, a arte contemporânea, conforme o livro-manifesto sobre os anos noventa de Nicolas Bourriaud, não poderia engajar-se, no presente, em relações “com a sociedade, com a história, com a cultura”. Essa ruptura possui uma dupla e paradoxal característica: ela não pode, com efeito, inscrever-se na perspectiva “relacional” de uma estética marcada pelas categorias do *consenso* – voltar a dar o sentido perdido de um mundo comum, reparando as falhas do liame social, recusando pacientemente o “tecido relacional”, revisitando os espaços de convivibilidade, tateando à procura de formas de desenvolvimento e de consumo durável, energias doces que pudessem infiltrar-se nos interstícios das imagens existentes, etc. – a não ser *des-carregando* de suas forças as práticas teóricas e artísticas mais inovadoras dos anos sessenta/setenta nas formas modestas, nos “modestos ramos” de uma *micropolítica da intersubjetividade*... A título de uma nova ecologia mental da “*reliança*” (segundo o termo de Michel Maffesoli, que há tempos antecipou o conjunto desse processo de ruptura com o “revolucionarismo” dos anos 1960² posto a serviço de uma *reinvenção do cotidiano* (tema “bricolado” por Michel de Certeau nos seus *Arts de faire*; segundo o princípio de um desvio “utilizador” da sociedade de consumo³, a estética devém formação para a vida pós-moderna – “aprender a habitar melhor o mundo”. Ao sabor de uma sequência que acaba por contraefetuar a política do devir-vida da arte num devir-arte da vida ordinária, cuja estrutura dialógica (“o comércio inter-humano”) valeria como testemunho ético de uma suposta comunidade do sentir alimentando diferencialmente as “microutopias cotidianas”. Ético em sua vontade de “transparência social” assimilada a um “cuidado democrático” de *imediatidade* e de *proximidade*, esse movimento, que faz sua a reivindicação de um “comunismo formal” (sic) que propõe promover o “tempo vivido” como um “novo continente artístico”⁴, mantém assim, antes de tudo, a realidade – como bem disse Jacques Rancière – de “sua capacidade de recodificar e inverter as formas de pensamento e as atitudes que antes visavam uma mudança política e artística radical”⁵. Na era da comunicação e do capitalismo de serviços, em que “o marketing reteve a ideia de uma certa relação entre o conceito e o acontecimento” (como dizem Deleuze e Guattari na abertura de *O que é a filosofia?*) para tornar-se o laboratório das “sociedades de controle”, isto se enuncia: *Esquizofrenia e consenso*. Esta paródica reviravolta do *Capitalismo e esquizofrenia* de um outro tempo poderia dar conta da obstinada *recuperação* de Deleuze e Guattari pelos defensores de uma estética relacional: com efeito, ela participa deste *efeito retrovisor* que leva a reumanização estética da pós-modernidade a depender da desmaterialização e da ressimboli-

among Bourriaud and some of the artists referred to in his text [...] [e de desacordo entre Bourriaud e alguns dos artistas referidos em seu texto] [...] The book does contain major contradictions and serious problems of incompatibility with regard to the artists repeatedly listed together as exemplars of certain tendencies [O livro contém contradições ainda mais importantes e sérios problemas de incompatibilidade do ponto de vista de artistas repetidamente listados conjuntamente como exemplares de certas tendências]”. (L. Gillick, “Contingent Factors : A Response to Claire Bishop’s ‘Antagonism and Relational Aesthetics’”, October 115, Winter 2006, p. 96). Dont acte. [Expressão que indica o registro formal dos fatos].

²Ver a entrevista com Michel Maffesoli no catálogo da Bienal de Lyon 2005, cujo comissariado foi assegurado por Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans .

³ Cf. CERTEAU, M. de. *Arts de faire. L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1980.

zação espetacular da arte como experiência política “transversalista” dos anos contestadores. Daí que a ruptura propagada inicialmente se reformula hoje na necessidade de reconstruir “pontes entre os anos 1960-1970 e os nossos”⁶. O monstro, que se poderia dizer histórico-transcendental, representado por uma *micropolítica da intersubjetividade*, enuncia este curto-circuito em que se trata de introduzir, numa prática intersubjetiva do agir comunicacional “artisticamente” revisitado, a micropolítica cujos fundamentos havia antecipadamente solapado ao opor a *revolução molecular* à “recentragem das atividades econômicas sobre a produção de subjetividade”.⁷

Nota-se toda a esquizofrenia da estética relacional, quando ela quer conferir aos seus efeitos de *surfe* sobre os novos universais da comunicação uma função de democratização alternativa... Longe de libertar “a troca inter-humana” de sua reificação econômica “nos interstícios das formas sociais existentes” (que é o que a estética relacional pretende – mas sem nunca perder de vista a trajetória que leva da galeria aos museus-laboratórios da nova economia da arte, e retorno *acelerado* pela sucessão das Bienais, Trienais, *Documenta*, *Manifesta* e sua integração no novo “capitalismo das cidades”, para falar como Braudel...), o que ela faz é pilotar bem novos critérios de mercadização e negociação participativa da vida pelo viés desses dispositivos de exposição que põem em cena o papel motor da “cultura da interatividade”. (A relação como *transação*). Para a maior felicidade dos comissários que adquirem aí, com os melhores preços, uma função social de “proximidade” que dá testemunho da pós-moderna democracia que soube romper com o perigo vanguardista e “revolucionarista” da trans-formação das formas em forças (Libertar as forças de vida das formas que as aprisionam para criar, sim, o *novo* – esse novo do qual nos dizem que ele “já não é um critério”, a não ser do caráter ultrapassado das vanguardas, já que a hora é a da “mestiçagem” e a dos “cruzamentos das culturas”, segundo o cartaz da última *Nuit Blanche* [*Noite Branca*] parisiense da qual Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans eram naturalmente, inevitavelmente, os “diretores artísticos”). Para a grande alegria dos críticos (são os mesmos aqui) e outros “mediadores”, que recobrem na intersubjetividade uma “teoria da forma” enquanto “*delegado* do desejo na imagem”, horizonte de sentido da imagem que “designa um mundo desejado que o espectador considera então suscetível de discutir e a partir do qual seu próprio desejo pode destacar-se.⁸ (Objetar: mas a forma não foi sempre o desterro do desejo na imagem endereçada ao espectador que participa da Representação?⁹. E o regime formal da Imagem não foi *desfeito* como tal na longa duração da arte moderna e da sua radicalização vanguardista?). De modo que a proposição de Duchamp, segundo a qual *os que olham é que fazem os quadros* será *mui-consensualmente* projetada pelos corretores do desejo na origem performativa do processo de constituição artística do qual o *ready made* [NT^a] seria a verdade pós-histórica – cortada de toda *real* negatividade. *Cap au pire* [NT^b]: o juízo devém o léxico de uma prática que já não distingue o valor de uso da arte de um circuito turístico personalizado para uso dos *locatários*

⁴ Cf. BOURRIAUD, N. Postproduction. Dijon: Les Presses du réel, 2003; Id. Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi. Paris: Denoël, 20032 ;Expérience de la durée. Biennale de Lyon, 2005.

⁵ RANCIÈRE, J. Malaise dans l'esthétique. Paris: Galilée, 2004, p. 172.

⁶ BOURRIAUD, N.; SANS, J. Expérience de la durée (histoire d'une exposition). Biennale de Lyon, 2005, Paris-Musées, p. 12-13.

⁷ GUATTARI, F. Chaosmose. Paris: Galilée, 1992, p. 170.

⁸ BOURRIAUD, N. Esthétique relationnelle. op. cit., p. 24.

⁹ O que desenvolvi com Jean-Claude Bonne com o título de La Pensée-Matisse (Paris: Ed. du Passage, 2005) libera uma verdade alternativa a esse desterro do desejo na forma da Imagem.

NT^a [Termo criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para designar objetos por ele inventados a partir de outros usados no cotidiano e expostos como obras de arte].

NT^b [Cap au pire corresponde à ideia de rumo ao pior, mas a expressão e a própria ideia remetem também à peça de Samuel Beckett (1906-1989) Worstward Ho, de 1982/83, traduzida por Cap au pire em francês].

da cultura: “a sensação depende da simples ‘opinião’ de um espectador ao qual cabe eventualmente ‘materializar’ ou não, isto é, decidir se é arte ou não”¹⁰. (Cito aqui Deleuze e Guattari, mas a frase, com certa diferença de acento – laudatório e não depreciativo – poderia ser de Bourriaud).

A esse Duchamp *ready made* da “inframince” [miúda afetação] social, a esse Duchamp humano, demasiado humano, afinado com *Pequena Democracia* e reciclado na tradução “transacional” do *novo paradigma estético* desenvolvido por Guattari (a ontologia política do desejo encontra-se inevitavelmente redirigida em direção a uma “política das formas” que se traduzirá em *política imaginária das formas*), seremos tentados a opor a dura verdade de um *construtivismo do significante* pelo qual o Contemporâneo irrompe, com Duchamp, no campo da Modernidade artística – ou, mais precisamente, na ideia moderna da arte.

Mas antes de extrair essa linha do meu desenvolvimento, precisamos retornar rapidamente à interface Guattari/ (*soft*) Duchamp, pois é por este viés que Nicolas Bourriaud, na última parte da *Estética relacional*, se entrega a uma reapropriação do “Novo paradigma estético” de Félix Guattari (é o título do penúltimo capítulo de *Caosmose*), para reorientá-lo – como acabei de lembrar – “Em direção a uma política das formas”. Na conclusão da entrevista filmada com James Johnson Sweeney em 1955, Duchamp declara: “Creio que a arte é a única forma de atividade pela qual o homem enquanto tal se manifesta como verdadeiro indivíduo. Só por ela ele pode ultrapassar o estágio animal, porque a arte é uma abertura a regiões em que nem o tempo e nem o espaço dominam”. É essa passagem que Félix Guattari cita em *Caosmose* ao reenquadrar a declaração de Duchamp sobre as únicas regiões que o tempo e o espaço não regem, *porque*, acrescenta ele (e é sem dúvida Guattari que fala aqui), “a finitude do material sensível devém o suporte de uma produção de afectos e de perceptos que tenderá cada vez mais a se excentrar em relação aos quadros e coordenadas preformados”. Assim, definitivamente, ele põe “fora de quadro” o individualismo metodológico de um jogador de xadrez pouco inclinado ao devir-animal e ao mergulho caosmico nas matérias de sensação...

¹¹. Minha objeção aqui não se dirige contra o *novo paradigma estético* preconizado por Guattari. *Minha objeção vai contra a atribuição dessa ontologia protoestética a Marcel Duchamp*. Porque seu “nominalismo pictural” é – literalmente – deontológico (“Não creio na palavra ‘ser’”, confia ele a Pierre Cabanne; declaração a que oporemos a ontologia deleuze-guattariana definida como “*política do ser*”, “*maquinica do ser*”, etc., cujo coração protoestético bate, segundo Guattari, em processos de semiotização não verbal, ou “*a-significante*”).

Em posição oposta a essa, a radicalização “estratégica” de Duchamp consiste em *reduzir* a Forma-Arte aos jogos de linguagem sobre a arte; e consiste, além disso, em reduzir esses jogos à iteração *significante* que *re-corta* seu tema para revirar a plasticidade da língua contra o regime imaginal-imaginário das artes ditas plásticas (como *coisa mental*, *matéria cinzenta*, a arte é, *antes de tudo*, aquilo que, sem

¹⁰ DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. Qu’est-ce que la philosophie?. Paris: Minuit, 1991, p. 187.

¹¹ GUATTARI, F. *Caosmose*. op. cit., p. 141. Contra o bergsonismo ambiente do início do século, Duchamp não parou de declarar e de manifestar que a arte “não tem excusa biológica alguma”... O acerto de contas com Bergson (o vitalismo bergsoniano) ocorre entre o Nu descendant um escalier e a invenção “nominal” do ready made = o todo feito contra a ilusão (sempre romântica para Duchamp) do se-fazendo. Ver ainda o uso particularmente transversal – aurático e “afectivo”! – que Guattari faz do Portebouteille nas Cartographies schizoanalytiques. Paris: Galilée, 1989, p. 259-260. O que terá alimentado ou o que terá sido alimentado pela reviravolta final da noção de ready made em Mil Platôs e em O que é a filosofia?: o ready made – ou, mais exatamente, a expressão “ready made” – é então associado aos sensibilia do pássaro que constrói uma cena-território.

saber, realiza a linguagem); ao fazer isso, Duchamp significa a abolição de todo fazer-imagem, de todo fazer-signo do mundo no corte da expressão e da construção, de cujo significante literalizado ele se apropria (Fálus, a Arte recai no mesmo: de *Fontain* ao *Objet-Dard*, da *Mariée* a *Etant donnés*). O (re-)corte da Pintura por essa “cor invisível”, que é a das palavras-títulos, é, assim, negociado conforme uma lógica do acontecimento que reduz a arte à Máquina Celibatária de um Significante “flutuante” cujas “expressões” simbolizam tão somente a “Tautologia em atos” da construção “*sem ressonância alguma do mundo físico*”: com isso, a derradeira Realidade é *ex-posta* na espécie de sua imagem fetichizada em objeto (*sendo dada* a ausência de doação sensível no estado *in-estético*, a arte fora da arte é o que *realiza* e o que *des-realiza* sua imagem significante). É este o lugar único de Duchant no pensamento contemporâneo: traduzir a impossibilidade real do romantismo na ironia niilista que se apropria da “apresentação do inapresentável” tradicionalmente reservado à estética: não mais o invisível da/na imagem e não mais a intersubjetividade da/na Forma, mas a Imagem-Significante, o evidenciar proliferante da imagem da ou fora da arte como fundação *in-estética* da pós-modernidade *que se des-mostra e desmonta pela primeira vez como tal na arte-antiarte* (à guisa de *Possível*, explica Duchamp, e em oposição à sua alucinação caosmíca guattariana, “*a hiposfíca*” da letra “*queimou toda estética*”).

É essa antiestética que determinou o nível de intervenção de uma arte conceitual *ao mesmo tempo* “exclusiva” e “inclusiva”¹² em seu empreendimento “informativo” de neutralização do plano de composição estética, “para que tudo ganhe aí um valor de sensação reproduzível ao infinito”¹³ (é a *primary information* [informação primária] de uma função materialista declinada inicialmente em *Language Art after Analytical Philosophy* [Arte Linguagem subsequente a uma Filosofia Analítica]); não menos que a radicalidade de alternativas requeridas para fazer passar a maquinação do ser que tem nome Pós/moderno (com a barra que exprime o fenômeno em forças) em lógicas da sensação suscetíveis de desregrá-lo, de *afetar* seu curso pela sua capacidade de invenção de coordenadas subjetivas mutantes, em que a experimentação implica, explica e complica de maneira determinante a “circunvizinhança” física tanto quanto social (o que Guattari chama de “o vir a lume de uma neguentropia no seio da banalidade da circunvizinhança”¹⁴).

Pensamento fraco, retração desse movimento com duplo entendimento/desentendimento em protocolos culturais com soma nula de reestetização institucional (estetização da neutralização conceitualista e institucionalização da experimentação envoltorialista), a Estética relacional é a *marca da pósprodução* desse momento, diagnosticado e denunciado por Deleuze e Guattari, em que “os únicos acontecimentos são exposições e em que os únicos conceitos são produtos que se pode vender”¹⁵ – ao consumidor-usuário de formas que renunciaram a atacar o capital cultural para adaptá-las aos seus desejos em total convivibilidade.

(No texto: “Os artistas praticam hoje a pósprodução como uma ope-

¹² O que não vai contra a distinção – mais fenomênica e histórica – proposta por Peter Osborne entre “inclusive or weak Conceptualists” [“inclusivo ou fraco Conceitualistas”]. Ver OSBORNE, P. *Conceptual Art and/as Philosophy*. In: NEWMAN, M.; BIRD, J. *Rewriting Conceptual Art*. London: Reaktion Books, 1999, p. 49.

¹³ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Qu’est-ce que la philosophie?*, *ibid.*

¹⁴ GUATTARI, F. *Chaosmose*. *op. cit.*, p. 181.

¹⁵ *Ibid.*

ração neutra, como soma nula, aí onde os situacionistas tinham como objetivo corromper o valor da obra desviada, isto é, de se opor ao capital cultural. A produção [...] é um capital a partir do qual os consumidores podem realizar um conjunto de operações que fazem deles os locatários da cultura”¹⁶. Todavia, não é a Michel de Certeau, aqui retomado, que Nicolas Bourriaud reportava, ainda muito recentemente, as “fundações filosóficas” do seu ensaio – mas a Marx, conforme um giro “estético” tanto quanto “econômico” que se nos tornou familiar: “segundo Marx, o único elemento que permite definir a ‘natureza humana’ é tão somente o sistema relacional instaurado pelos próprios humanos, isto é, o comércio de todos os indivíduos entre si”¹⁷).

Epílogo que está na moda

Quando uma Atitude Política Converte-se em Forma Relacional, Hermes^{NT} Torna-se Patrocinador.

Um “agressivo” patrocínio.

Tradução de Luiz B. L. Orlandi
[Dedico esta tradução à Dada e à Gigi –
flores gaúchas sob sol nordestino]

¹⁶ BOURRIAUD, N. Postproduction. op. cit., p. 33.

¹⁷ BOURRIAUD, N. Le scénario et l’effet spécial, Art Press 2. Mai-Juin-Juillet, 2006 (“La scène française”), p. 50.

^{NT} [Hermes, esse mensageiro dos deuses. A tradução deste epílogo contou com a colaboração de Zilda Zakia, a quem agradeço].