



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

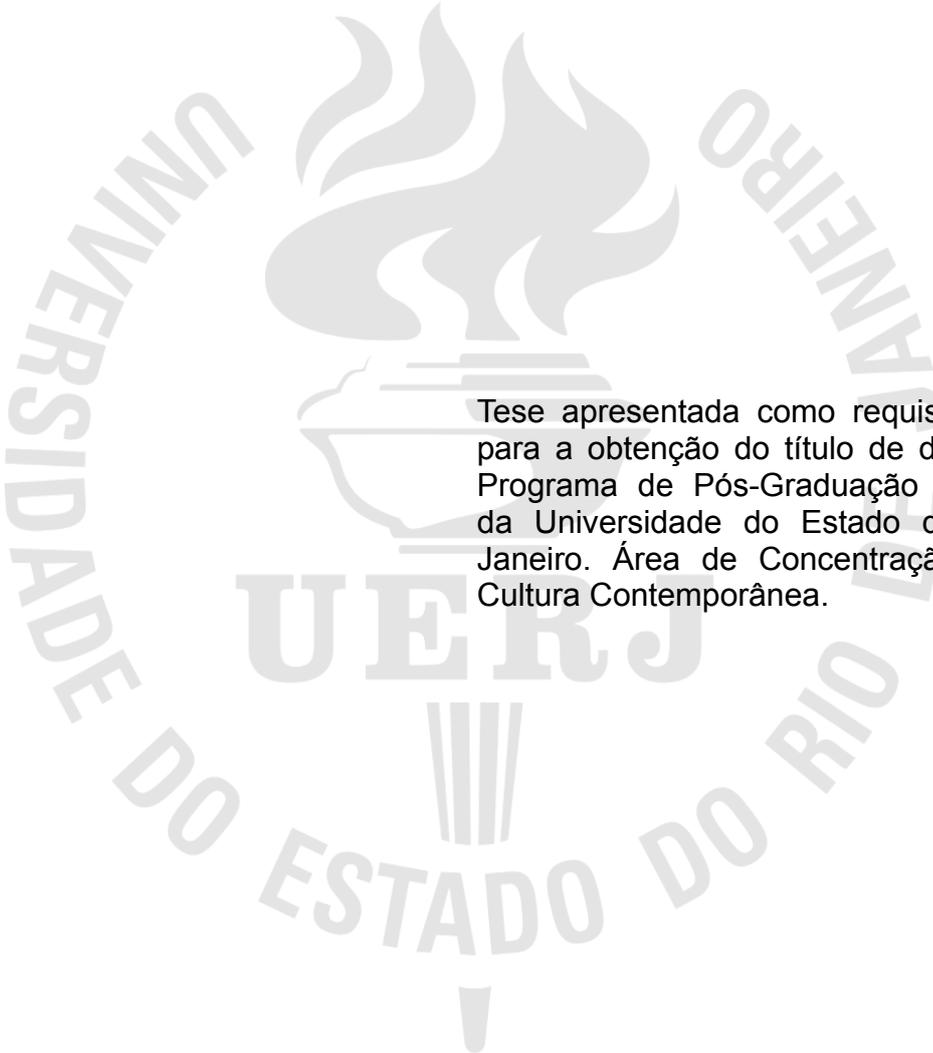
Guilherme Delgado Camillo Coura

A Recepção Desavisada: um problema crítico-teórico

Rio de Janeiro
2016

Guilherme Delgado Camillo Coura

A Recepção Desavisada: um problema crítico-teórico



Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^a. Dra. Sheila Cabo Geraldo

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

C858 Coura, Guilherme Delgado Camillo.
A recepção desavisada: um problema crítico-teórico /
Guilherme Delgado Camillo Coura. – 2016.
141 f.

Orientadora: Sheila Cabo Geraldo.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Crítica de arte – Teses. 2. Estética – Teses. 3. Barrio,
Artur - 1945- - Crítica e interpretação – Teses. 4. Boal,
Augusto - 1931-2009 – Crítica e interpretação – Teses. 5.
Duve, Thierry de - 1944- - Crítica e interpretação – Teses. 6.
Arte moderna – Séc. XXI – Teses. I. Geraldo, Sheila Cabo.
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Artes. III. Título.

CDU 7.01

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

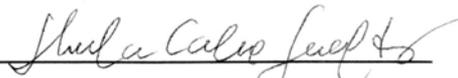
Guilherme Delgado Camillo Coura

A Recepção Desavisada: um problema crítico-teórico

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Arte e Cultura Contemporânea

Aprovada em 23 de setembro de 2016.

Banca Examinadora:



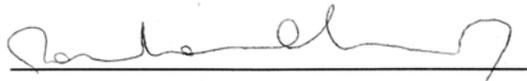
Profª. Dra. Sheila Cabo Geraldo (orientadora)

Instituto de Artes – UERJ



Prof. Dr. Luiz Camillo Osório

Pontifícia Universidade Católica – Rio



Prof. Dr. Roberto Conduru

Instituto de Artes – UERJ



Profª. Dra. Viviane Matesco

Universidade Federal Fluminense



Prof. Dr. Marcelo Campos

Instituto de Artes – UERJ

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

Há um famoso texto em que Grotowski diz que ser diretor teatral é ser um espectador de profissão. É desse lugar que escrevo e, por isso, a recepção me parece um tema tão interessante. Esta tese é dedicada aos artistas que têm me permitido continuar fazendo da recepção um ofício.

AGRADECIMENTOS

Aos amigos e às amigas que me ouviram ou leram, agradeço pelo interesse e pelos comentários.

“Lugar de sedimentação e cruzamento de correntes culturais diversas, fusão não resolvida, o consumo artístico testemunha as contradições da história social. Em lugar de ver no consumo o eco dócil do que a política cultura ou alguma manipulação perversa quer fazer com o público, é preciso analisar como sua própria dinâmica conflitiva acompanha e reproduz as oscilações de poder.”

Nestor Canclini

“Minha preocupação, ao contrário, é saber como entendemos que o nosso mundo faz sentido e para isso os meios artificiosos usados para enganar são tão instrutivos quanto os meios artificiosos usados para desmascarar o engano”

Erving Goffman

“Isso é um pouco provocador, mas o direi mesmo assim: provavelmente não são unicamente os problemas sociais, a catástrofe, que produzem a arte, mas, inversamente, a arte também produz problemas sociais”

Jochen Gerz

“Se a estética é perigosa, esse não seria mais um motivo para que ela fosse interrogada?”

Claire Bishop

RESUMO

COURA, Guilherme Delgado Camillo. *A recepção desavisada: um problema crítico-teórico*. 2016. 141 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

A presente tese lança um olhar sobre algumas propostas dos artistas Artur Barrio e Augusto Boal. Partindo de um pensamento sobre a recepção a determinadas obras, mostra-se que há uma cisão entre dois tipos de receptores – os desavisados e a segunda audiência. Então, demonstra-se o quanto esse fenômeno, com algumas variações, está presente na obra de vários artistas. Para abordá-lo, aposta-se na necessidade de discutir e reformular teorias sobre a diferença entre arte e não arte, em especial a proposta por Thierry De Duve acerca do juízo estético. Feita uma leitura crítica dessa teoria, ela é rerepresentada, com algumas alterações, e com o suporte de outros autores, principalmente Michel Foucault. Ao fim desse percurso teórico, o problema da cisão na recepção é recolocado, tendo em vista um arsenal crítico mais complexo.

Palavras-chave: Recepção desavisada. Juízo estético. Artur Barrio. Augusto Boal. Thierry de Duve.

ABSTRACT

COURA, Guilherme Delgado Camillo. *The Unaware Reception: an critical-theoretical question*. 2016.141 f. Tese. (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

The following thesis approaches some of the Artur Barrio and Augusto Boal's proposals. Considering some questions about reception to artworks; it is exposed a cut between to kinds of receptors – the unaware ones and the second audience. After that it is argued that this phenomenon happens in many artists works. In order to approach it, this thesis points to the necessity to discuss and reform some of the theories about the difference between art and non-art, especially the one about the aesthetics judgement, formulated by Thierry de Duve. After a critical reading of this theory, it is rewritten, with some changes and the support of other authors, especially Michel Foucault. In the end of this theoretical reflection, the reception's problem is rearticulated, now having more complex concepts to approach it.

Keywords: Unaware reception. Aesthetics judgment. Artur Barrio. Augusto Boal.
Thierry de Duve.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	A RECEPÇÃO DESAVISADA: DESCRIÇÕES E COMENTÁRIOS CRÍTICOS	14
1.1	No Contexto da Arte Participativa	14
1.2	A Recepção Desavisada em Boal e Barrio	19
1.2.1	<u>Augusto Boal e O Teatro Invisível</u>	21
1.2.1.1	Antes do Teatro Invisível	22
1.2.1.2	Teatro Invisível.....	24
1.2.1.3	<i>Teatro-Fórum e Teatro Legislativo</i>	29
1.2.1.4	O Presente do Teatro do Oprimido.....	31
1.2.2	<u>Artur Barrio e as Situações</u>	31
1.2.2.1	Registros.....	33
1.2.2.2	Situações.....	36
1.3	Paradigmas e Variações em torno da <i>Recepção Desavisada</i>	41
1.3.1	<u>O Insólito</u>	42
1.3.2	<u>Atuação nas Mídias</u>	44
1.3.3	<u>O Poder como Alvo</u>	49
1.3.4	<u>Situações Reflexivas</u>	50
1.3.5	<u>A <i>Recepção Desavisada</i> como Tema</u>	51
1.4	Limites Críticos da Arte Participativa	53
2	A DIFERENCIAÇÃO ENTRE ARTE E NÃO ARTE PARA THIERRY DE DUVE	64
2.1	A <i>Recepção Desavisada</i> e Arthur Danto	65
2.2	A <i>Recepção Desavisada</i> e George Dickie	67
2.3	Thierry De Duve	70

2.3.1	<u>De Duve Relendo a Estética Kantiana</u>	73
2.3.2	<u>De Duve Relendo a Arqueologia Foucaultiana</u>	77
2.3.3	<u>A Recepção Desavisada e os Limites do Ajuizamento</u>	81
3	UMA REFORMULAÇÃO DA TEORIA DE THIERRY DE DUVE	83
3.1	De uma Arqueologia para uma Genealogia	83
3.1.1	<u>O Surgimento do Dispositivo do Juízo Estético</u>	87
3.1.2	<u>O Eventual Fim do Dispositivo do Juízo Estético</u>	91
3.2	O Objeto	94
3.2.1	<u>“Isto não é arte”</u>	97
3.2.2	<u>Avaliação Crítica e Juízo Estético</u>	100
3.2.2.1	Sobre Rainer Rochlitz.....	101
3.3	O Autor	103
3.3.1	<u>A Criação</u>	105
3.3.2	<u>Recepção Desavisada e o Dispositivo de Autoria</u>	107
3.4	O Espectador como um Dispositivo	108
3.4.1	<u>Recepção Desavisada e Capital Simbólico – Acerca de Pierre Bourdieu</u>	109
3.4.2	<u>Recepção Desavisada e Experiência Estética – Acerca de Jean-Marie Schaeffer</u>	112
3.5	Os Dispositivos Institucionais e a <i>Recepção Desavisada</i>	114
3.5.1	<u>As Convenções e O Senso Comum</u>	115
3.5.1.1	Duas Variações Excepcionais.....	118
3.5.2	<u>A Recepção Desavisada dentro dos Espaços Expositivos</u>	119
3.6	Por fim	120
4	REAVALIANDO A RECEPÇÃO DESAVISADA	121

4.1	A Recepção Desavisada como Exposição dos Limites do Juízo Estético	121
4.1.1	<u>Recepção Desavisada, Vanguarda e Neovanguarda</u>	123
4.2	A Manipulação como Maquinação	124
4.3	Um Último Balanço	127
	CONCLUSÃO	128
	REFERÊNCIAS	131

INTRODUÇÃO

Esta tese surgiu do interesse específico por duas séries de trabalhos – as trouxas ensanguentadas de Artur Barrio e o *Teatro Invisível* de Augusto Boal. E sempre pensando especificamente no contato que os receptores tiveram com estas situações, antes delas chegarem aos museus ou livros de arte. Desde o princípio, minha relação com elas é ambígua, por um lado creio que há uma clara manipulação de parte dos receptores, politicamente indesejável; por outro, penso que são obras fundamentais para reformular e aprofundar aquilo que Thierry de Duve, na esteira de Michel Foucault, lançou como projeto: uma arqueologia do modernismo.

Ao longo dos anos da pesquisa, os dois lados da questão me trouxeram problemas e críticas diferentes. Quando afirmo que Boal e Barrio podem ter tido uma atuação política questionável, sinto que mexo em um vespeiro, e muitos se indignaram com uma certeza quase religiosa de que estes artistas jamais teriam feito qualquer coisa, mesmo que sem se dar conta, que não fosse em nome da liberdade, da igualdade, da potência de existir, ou de qualquer outro valor louvável. De fato, creio que isso é um problema para a crítica feita aqui – a hagiografia parece muitas vezes substituir a investigação sobre os limites e contradições inerentes a qualquer projeto, seja ele de ordem artística ou não.¹

Pelo lado da ideia de uma arqueologia do modernismo, os embates foram de outra ordem. Acredito que a teoria proposta por De Duve deveria ser mais comentada no debate brasileiro, para o que certamente a tradução de *Kant after Duchamp* seria fundamental. Também desde o princípio, tive dificuldades em convencer outros pesquisadores de que não se trata de advogar em nome do crítico belga, certamente ele não precisa que um doutorando o faça em seu lugar, mas de perceber que sua teoria pode ser o suporte para muitos pensamentos interessantes no campo da arte. Afirmar isso não significa reiterar todas as posições de De Duve, mas acreditar que a partir dos seus limites teóricos, de suas referências, é possível desenvolver elaboradas reflexões sobre a arte desde sua transformação moderna

¹ Se escrevo isso já de início, nunca é demais citar uma das ironias do escritor suíço Robert Walser: “Posso aqui confessar que julgo refinado ter a opinião mais ambígua possível sobre obras de arte? Encontrar defeito em coisa que, de modo geral, me é bem-vinda, como acho isso bonito!”, in.: *Absolutamente nada e Outras Histórias*. São Paulo: Ed. 34; 2014. P. 142

até o contemporâneo. Espero, sinceramente, que esta tese possa colaborar com este projeto, até por levantar problemas ao pensar a partir de alguns artistas de fora da região geográfica (EUA e Europa) que recebe a atenção do autor.

Exposto isso, comento algumas questões metodológicas: Essa pesquisa faz uma passagem de uma abordagem crítica para uma teórica. Isso sem dúvida é problemático, na medida em que as obras podem parecer insuficientemente abordadas, detalhadas, esmiuçadas; ao mesmo tempo em que a teoria tem dificuldade de passar do estágio de um esboço, com muitas fragilidades e omissões. Ainda assim, prefiro lidar com esse problema, do que fugir dele. A maioria das pesquisas que pretendem uma abordagem basicamente crítica não conseguem ultrapassar o estágio de uma descrição temperada por comentários, enquanto que as que têm uma posição exclusivamente teórica, frequentemente não encontram nenhum tipo de correspondência nas vivências dos artistas, espectadores e mediadores das obras de arte.

Outro risco que optei por correr é o de utilizar uma série autores vivos, ou seja, pessoas que estão desenvolvendo uma bibliografia que ainda passará por revisões, por novos pensamentos e argumentações. Obviamente, qualquer teoria, mesmo a dos autores já falecidos, está sob constante transformação, por conta das novas leituras que surgem, assim como de novos eventos que dão margem a outros entendimentos. Ainda assim, lidar muitas vezes com textos “frescos”, ainda sem uma exegese mais consolidada, aumenta as chances de enganos e incompreensões. Por outro lado, surge aí a possibilidade de uma reflexão mais consonante com o que está sendo pensado no momento em outras lugares do mundo, em contraposição a uma parte significativa da pesquisa realizada no Brasil, a qual, infelizmente, só descobre certas bibliografias algumas décadas após sua publicação.

Por outro lado, não quero com isso dizer que estou a par de todas as recentes investigações na área. Como ficará claro, privilegiei determinados autores, que descobri ao longo desses anos de pesquisa, tendo a certeza de que não acessei muitas das vozes pertinentes no campo.

Outra escolha desta tese é a de não expor imagens dos trabalhos em questão. Estou ciente de que este é um ponto polêmico, na medida em que quase todas as outras pesquisas brasileiras fazem o contrário. No entanto, esta decisão está pautada pelo fato destas imagens (nos casos em que elas existem) não darem conta dos problemas na recepção que quero abordar. Estou mais interessado na

possibilidade em que os leitores da tese imaginem o que seria estar na situação de ser um receptor desavisado, do que na mais habitual para todos os frequentadores de museus e pesquisadores de arte – a de fazer parte da segunda recepção². Além disso, minha posição não é inédita, já tendo sido explicitamente defendida por uma pesquisadora do porte de Nathalie Heinich:

“Este livro não contém nenhuma ilustração: uma vez que ele não tem como objeto apenas as propostas dos artistas, mas também as reações provocadas por elas (...), e os instrumentos de sua integração à categoria de obras de arte (...) A reprodução de obras somente teria sentido se ela fosse necessária para a compreensão dessas interações. No entanto, é uma descrição fotográfica mais esclarecedora que uma descrição verbal?”³

De qualquer forma, todas as imagens que conheço sobre as obras comentadas podem ser encontradas nas referências ao final da tese.

Feitos estes comentários, exponho um breve resumo desta tese. O primeiro capítulo expõe o problema da *recepção desavisada*, tomando Barrio e Boal como paradigmáticos, e comparando-os com algumas obras de outros artistas. Expõem-se algumas posições críticas do campo da arte participativa, e conclui-se de que é necessário para melhor desenvolver a questão, voltar ao problema da diferenciação entre arte e não arte. No capítulo 2, é abordada, de forma crítica, a maneira como De Duve propõe que se dê essa distinção. No terceiro capítulo, a teoria do autor é reformulada, a partir de outras leituras, com o propósito de resolver alguns dilemas encontrados na leitura do teórico, assim como para que ela se torne mais capaz de responder à questão da *recepção desavisada*. Por fim, no último capítulo, a problemática da *recepção desavisada* é recolocada, a partir dos instrumentos teóricos desenvolvidos nos segmentos anteriores da tese.

² Estes termos serão esclarecidos no início do capítulo 1.

³ HEINICH, Nathalie. *Le Triple Jeu de L'Art Contemporain*. Paris: Éditions de Minuit, 1998. P. 12 Minha tradução de todos os trechos desse livro. Apenas para esclarecer, a autora não defende que seja equivocada a utilização de imagens, apenas que esta pode não ser a melhor ferramenta para algumas reflexões sobre a arte, como a dela, de natureza sociológica. Mesmo esta tese não sendo em sociologia da arte, creio que essa decisão também é mais adequada.

1 A RECEPÇÃO DESAVISADA: DESCRIÇÕES E COMENTÁRIOS CRÍTICOS

1.1 No Contexto da Arte Participativa

Arte participativa não é um meio político privilegiado, nem é uma solução já pronta [ready-made] para uma sociedade espetacularizada. mas é incerta e precária como a própria democracia...”

A citação acima faz parte do último parágrafo do livro da crítica galesa Claire Bishop sobre arte participativa⁴. Com este termo, a autora pretende abordar obras de arte que são constituídas no contato com outras pessoas que não os artistas. Entre as obras que afigurariam neste caso estariam as provocações dirigidas ao público pelos futuristas italianos, os espetáculos realizados com populares pelos construtivistas russos, as derivas situacionistas, o teatro do oprimido de Boal, várias propostas pedagógicas da arte contemporânea, assim como trabalhos de artistas atuais como Santiago Sierra, Thomas Hirschorn, Jeremy Deller, dentre outros. Por certo, a categoria da arte participativa abrange trabalhos que poderiam ser vistos sob outras rubricas como performance, arte conceitual, *site-specific* e etc; embora nem todos destas ou de outras categorias sejam necessariamente trabalhos de arte participativa, já que muitas vezes nestas obras os receptores permanecem apenas como espectadores, sem nenhum grau extra de atividade ou influência.

O livro é dedicado à análise de questões artísticas e políticas resultantes das tensões causadas pelas outras formas de relação que estes trabalhos suscitam entre os artistas e o resto da sociedade. São analisados vários casos (como os citados acima) em seu contexto histórico, sempre tendo em vista de que forma eles podem elucidar determinados aspectos presentes nos trabalhos contemporâneos (também como os citados acima). A principal preocupação e defesa da pesquisadora é que não se perca de vista o aspecto de análise artística que os trabalhos devem suscitar.⁵ Esta inquietação se dá em relação a um conjunto de novas posturas adotadas por parte da crítica de arte, agora mais preocupada com a dimensão ética

⁴ *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012. (Edição Kindle). As passagens deste livro são de minha tradução.

⁵ Esta posição será desenvolvida com detalhes no segmento 1.4, por enquanto, vou apenas expor a lúcida análise que Bishop faz do seu campo de pesquisa.

do trabalho artístico:

“a crítica mais séria que surgiu em relação à arte socialmente colaborativa foi organizada de maneira particular: a virada social da arte contemporânea incitou uma virada ética na crítica de arte. Isso é evidenciado na atenção intensificada no *modo* como a colaboração é empreendida. Em outras palavras, os artistas estão sendo crescentemente julgados por seus métodos de trabalho – o grau em que eles suprem bons ou maus modelos de colaboração – e criticados por qualquer sinal possível de exploração que falhe em representar 'completamente' seus temas, como se isso fosse possível.”⁶

Ainda segundo a autora, esta virada estaria acompanhada de um novo léxico, onde palavras, antes incomuns em textos sobre arte, se tornam os principais termos em torno dos quais se pensa a emergência dos trabalhos artísticos:

“comunidade, sociedade, empoderamento, agência. Como resultado da curiosidade em expansão na participação, vocabulários específicos da organização social ou dos modelos de democracia têm assumido uma nova relevância para a análise da arte contemporânea.”⁷

Este processo de transformação da crítica não seria problemático, se na maior parte das vezes ele não fosse reducionista, simplista ao apostar que a participação é em si mesma um mecanismo democrático, independente das formas que ela tome nas diversas obras. Contra isso, alerta Bishop:

“Não é mais suficiente dizer que ativar o espectador é um ato democrático, pois cada trabalho de arte – até o mais 'aberto' deles determina antecipadamente a profundidade de participação do observador (...) As tarefas que se colocam diante de nós atualmente são analisar como a arte contemporânea se dirige ao espectador e avaliar a qualidade das relações com o público que ela produz: a posição do sujeito que qualquer trabalho pressupõe, as noções democráticas que sustenta e como essas se manifestam na experiência do trabalho.”⁸

Há várias razões pelas quais este processo de simplificação crítica estaria em processo. A principal para a discussão a seguir é a dificuldade que as obras de arte participativa trazem ao propor novos modelos de registro dos trabalhos. Para adentrar no caminho desta análise mais complexa, eu diria que deve-se ter em

⁶ BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos; in: *Concinnitas*. Rio de Janeiro: UERJ, nº 12, julho de 2008. P. 150.

⁷ *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012. Edição Kindle, 3%

⁸ BISHOP, Claire. Antagonismo e Estética Relacional. Revista Tatuí, vol. 11. p. 10. Disponível em: <http://issuu.com/tatui/docs/tatui12/7> Acesso em: 08 jul. 2015.

mente a existência de dois grandes conjuntos: os que efetivamente participam do trabalho, e os que observam seus registros no contexto de museus, galerias e catálogos. Não no sentido de contrapor um receptor ativo contra um passivo, mas no de avaliar o quanto os trabalhos podem se apresentar de forma radicalmente diferente, com implicações políticas distintas, para um conjunto ou para outro. Antes de entrar em qualquer consideração teórica, já é possível adiantar que há uma diferença bastante perceptível: enquanto os participantes muitas vezes não estão habituados à frequência de espaços artísticos, a segunda audiência⁹ é, em geral, formada pela pequena parte da população que acompanha a produção artística contemporânea.

A partir desta cisão na recepção, parecem surgir três grandes eixos de questões a serem debatidas – a forma como são produzidos os registros, se os participantes são contratados e remunerados pelo artista (o que Bishop chama de *performance delegada*), e a *recepção desavisada*. Começo pelos dois primeiros, os quais foram objeto da atenção de Bishop, e depois lanço o terceiro, que será efetivamente o ponto principal desta tese.

A forma de registro de qualquer trabalho de arte participativa é um problema delicado, afinal muito do que se constrói em uma relação não tem como ser guardado. No entanto, algo é possível de ser apreendido através de relatos, fotografias, filmes e etc. Todas estas formas de registros acabam por construir narrativas sobre estes trabalhos, sendo que nunca se deve perder de vista que estas perspectivas podem ser bastante diferentes do que foi experimentado no momento da participação. Em parte, isso se dá porque inevitavelmente qualquer registro acaba sendo fruto de uma interpretação (mais ou menos consciente) da situação vivenciada; mas também deve-se levar em conta razões bastante prosaicas, como o fato de que em geral os registradores são os artistas e não os outros participantes. Além disso, a própria preocupação com o registro pode tornar a própria obra outra coisa, uma vez que participantes frequentemente mudam sua reação quando estão sendo gravados, ou quando sabem que suas ações poderão ter repercussões posteriores, e serem avaliadas por terceiros. Geralmente, os melhores casos de arte participativa são aqueles nos quais os artistas e os participantes não tentam resolver

⁹ Bishop utiliza este termo com alguma frequência. Me utilizarei dele diversas vezes também, sempre para me referir àqueles que têm ou tiveram contato com uma situação através de seus registros, sejam fotografias, filmes, narrativas...

magicamente estes problemas, mas conseguem torná-los parte importante e interessante das próprias relações em jogo.

Todas essas questões envolvem diretamente a relação com a primeira audiência, entretanto o formato do registro muitas vezes também pode ser desafiante para a segunda audiência. Como tornar o registro algo atraente para este público, que não se pretenda um substituto da experiência realizada, e que possa despertar um outro conjunto de debates? Nada disso tem uma resposta precisa, apenas alguns bons exemplos.¹⁰ Mais uma vez os comentários de Bishop apontam para uma dimensão de avaliação possível:

“Assim como se reconheceu que o cabaré dada, a deriva situacionista, a performance, ou a arte conceitual desmaterializada tinham sua própria estética de produção e circulação, também frequentemente fotografias documentais sem atração visual-formal de projetos participativos têm tido reconhecido seu próprio regime experimental. A questão não é perceber estes novos fenômenos visuais antiestéticos (...) como um novo formalismo, mas analisar como eles contribuem e reforçam as experiências artísticas e sociais geradas”¹¹

Por fim, vale ressaltar que a repercussão da situação vivenciada e a de seu registro podem ser bastante diferentes em seu impacto. Uma “grande confusão” pode acabar quase neutralizada ou insossa para uma audiência posterior, da mesma forma que um evento que tenha despertado quase nenhuma atenção ao vivo pode ganhar um registro hiperbólico. Sobre isso, já havia alertado Brian O'Doherty, em seu já clássico *No Interior do Cubo Branco*:

“As fotografias do evento nos transportam ao evento original, mas com grande ambiguidade. São documentos que resgam o passado facilmente e sob nosso ponto de vista. Como qualquer moeda estão sujeitos à inflação. Ajudados pelos boatos, ficamos ansiosos para traçar as coordenadas com as quais o evento terá sua importância histórica maximizada”¹²

¹⁰ Se por um lado os registros trazem outras formas de se relacionar com a arte, sua forma de circulação para a segunda audiência está geralmente pautada no mesmo princípio de raridade e unicidade que marcam as formas mais tradicionais de arte. Como comenta a socióloga Raymonde Moulin:

“As regras jurídicas baseadas na tradição da unicidade da obra mostraram sua solidez. Elas implicam que os novos suportes sejam usados na contramão de suas possibilidades tecnológicas e que não apenas as gravuras, mas as fotografias não sejam produzidas além de um certo número. O mesmo ocorre com o vídeo, ao menos nas práticas comuns do mercado de arte.” (*O Mercado da Arte – mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007. P. 102)

¹¹ *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012. Edição Kindle, 3%.

¹² O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. P. 103.

Já sob o termo *performances delegadas*, cunhado pela própria pesquisadora, estão enfocadas as delicadas relações existentes na arte participativa quando os participantes não são convidados, mas remunerados pelo artista, ou pela instituição que o patrocina, para participar da obra. Frequentemente, em casos assim, surgem acusações de que o artista estaria explorando os desfavorecidos, dispostos a participar em troca de baixos valores; ou se autointitulando como representante dos oprimidos, simplesmente por resolver expô-los em um ambiente artístico. É contra uma visão tão dicotômica e rasa das possibilidades em questão que Bishop se coloca:

“artistas optam por usar pessoas como material por muitas razões: para desafiar critérios artísticos tradicionais ao reconfigurar ações cotidianas como performance; para dar visibilidade a certos grupos sociais tornando sua presença mais complexa, imediata e física; para introduzir efeitos estéticos de acaso e risco; para problematizar os binômios vivo e mediado, espontâneo e ensaiado, autêntico e arranjado; para examinar a construção de identidades coletivas e a medida na qual as pessoas sempre excedem estas categorias. Avaliar estas performances sobre a base de 'exploração' na pior hipótese e 'agenciamento' na melhor, é perder o sentido da questão totalmente. Na verdade, a diferença é entre 'arte pura e simples' e os exemplos melhores em que a obra *reifica para discutir a reificação*, ou *explora para tematizar a própria exploração*”¹³

Como se pode notar, aqui já surgem grandes dilemas relativos à autoria, à importância da presença física, às ambiguidades dos artistas com a sociedade e, especialmente, na relação entre os participantes pagos e o público espectador¹⁴. As possíveis emoções suscitadas (empatia, identificação, constrangimento, indiferença...) entre os dois; as diferenças de classe, etnia, visão de mundo e etc. entre remunerados e observadores, dão margem para um amplo conjunto de problemas políticos e éticos para essas atividades artísticas. Outra vez, as obras mais satisfatórias parecem ser aquelas que assumem estas tensões como parte do trabalho, em vez de tentar escamotear os dilemas através do silêncio ou de discursos sobre uma interação desprovida de atritos.

Entretanto, não é a estes atritos que pretendo me dedicar¹⁵, mas sim abordar outra questão que também envolve os participantes e sua delicada relação com o

¹³ *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012. Edição Kindle, 58%.

¹⁴ Nos casos de *performances delegadas* nem sempre se trata de uma segunda audiência. Muitas vezes os espectadores entram em contato diretamente com os participantes, e não através de registro, já que a participação é exposta “ao vivo”. Vale lembrar que na maioria das vezes este contato é registrado, produzindo aí sim uma segunda audiência.

¹⁵ Embora eles, assim como a questão do registro, não estão ausentes do problema, conforme se verá.

artista e com a segunda audiência dos trabalhos: a *recepção desavisada*. Através deste termo, pretendo me referir a trabalhos onde o artista intervém perante um primeiro grupo de receptores que não faz ideia de que está inserido em uma proposta artística, e que portanto, reage desavisadamente (de forma mais ou menos passiva) à situação em que é inserido. Estas reações desavisadas são de alguma forma registradas e expostas a uma segunda audiência, em geral no contexto de museus, galerias, livros de arte e outros espaços de circulação habituais na arte contemporânea.

Antes de mais nada, gostaria de justificar minha escolha por esta expressão: com *recepção desavisada* visou fugir de duas palavras que poderiam parecer ambíguas, ou trazer à tona sentidos outros que não sejam os que estão em questão, como participação inconsciente ou participação involuntária. A primeira por todas as suas conotações psicanalíticas; a segunda pela ideia de que alguém pode estar ciente de que está perante uma obra participativa, não querer participar, e ser forçado a, como acontece em alguns espetáculos teatrais...

Cunhada a expressão *recepção desavisada*, exponho a seguir obras que parecem-me fundamentais para esta questão.

1.2 A Recepção Desavisada em Boal e Barrio

Inicialmente abordarei apenas dois artistas – Augusto Boal e Artur Barrio – fazendo uma seleção de poucas obras de cada um. Minha escolha por esta dupla de artistas se justifica porque nos dois se encontram tanto casos de arte participativa avisada, como desavisada. Em ambos os casos, estes trabalhos surgiram da recusa de um modo de recepção “habitual”, seja no teatro ou no museu. Os dois artistas buscaram e encontraram outras relações possíveis, que vão da manipulação de receptores desavisados, até a confrontação, no caso de Barrio; ou a instrumentalização, no de Boal, de seus espectadores. As diferenças não param por aí – cada um corresponde a uma forma bastante diferente de contestação político-social: enquanto Boal articula estratégias revolucionárias no campo da esquerda, ou ao menos reformistas; Barrio lança uma espécie de protesto informe e anárquico, uma revolta sem compromisso com um projeto específico de transformação social.

Em outros termos, seria possível colocá-los perante as duas grandes correntes que Bishop enxerga na arte participativa:

“Estas duas abordagens continuam a serem vistas através das múltiplas instâncias de arte participativa desenvolvidas desde seu princípio: uma tradição autoral que busca provocar os participantes, e uma linhagem des-autoral que busca abarcar a criatividade coletiva; uma é disruptiva e intervencionista, a outra construtiva e beneficente. Nas duas instâncias, o tema da participação se torna crescentemente inseparável da questão do comprometimento político.”¹⁶

Mesmo o *Teatro Invisível* de Boal, tendo um caráter disruptivo, ele não perde o seu caráter construtivo de uma sociedade melhor; mesmo uma proposta de cunho mais colaborativo de Barrio, como *Trabalho Realizado com 10 Rolos de Papel Higiénico e...* não deixa de ser uma espécie de anarquia feita em grupo. Estes aspectos ficarão mais claros nas páginas a seguir.

Entretanto, meu foco não está em comparar os artistas um com o outro, apesar deles ocuparem posições antitéticas no campo da arte participativa, mas de perceber, dentro de cada trajetória, como os diferentes modos de recepção, avisado e desavisado, apontam para possibilidades políticas diferentes e até contraditórias.

Só isso já faria da dupla um ótimo objeto de pesquisa para a questão, no entanto a isso podem se somar outros dois fatores – o papel preponderante que os dois possuem como figuras centrais para artistas, críticos e historiadores atuais; além da dupla possibilitar uma exploração em que artes cênicas e visuais são vistas entremeadas, e não como campos estanques¹⁷.

Exposto isso, gostaria de esclarecer um porém antes de abordá-los. Muitas pesquisas na área têm explorado as relações entre estes artistas e os contextos socioculturais em que suas obras foram criadas¹⁸. Minha discussão, ao vê-los sob a ótica da arte participativa, pode soar como um deslocamento inadequado de suas questões, entretanto não acredito que isso de fato ocorra. Refletir sobre suas

¹⁶ BISHOP, Claire. Introduction – Viewers as Producers, in: BISHOP, Claire (Org.). *Participation*. Cambridge: MIT Press, 2006. P. 11.

¹⁷ Infelizmente, a maior parte dos historiadores da arte brasileira divide teatro e arte visual como dois campos fortemente delimitados, mesmo quando são abordadas décadas como as de 60 e 70 do século passado. Isso parece corresponder muito mais às diferenças entre departamentos acadêmicos e graduações, do que a qualquer outra questão teórica. Havia grande intercâmbio não só entre teatro e artes visuais, mas também com a literatura, cinema, música e outras experimentações artísticas. Ver, dentre as exceções, o livro de Giselle Ruiz nas referências finais.

¹⁸ Em especial Heloísa Buarque de Hollanda, Marcelo Ridenti e Roberto Schawrz. Ver as referências finais.

práticas a partir de outro período, com mais de quarenta anos de diferença, acaba por colocar suas obras em perspectiva com o que se passou depois, e perante apreensões diferentes daquelas que mobilizaram os artistas. Não se trata de falta de exatidão histórica ou de ignorar a especificidade de um momento, ainda mais sendo este momento justamente aquele de vigência do AI-5, mas de perceber vias pelas quais estas obras dialogam com novos contextos, o que me parece fundamental para trabalhos que permanecem bastante influentes no cenário atual da arte.

1.2.1 Augusto Boal e o *Teatro Invisível*

“um espectador é menos que um homem!”¹⁹

Dentro da trajetória de Boal, apenas no *Teatro Invisível* há a *recepção desavisada*. Trata-se de um conjunto de cenas a serem realizadas em espaços públicos, debatendo temas de interesse coletivo, mas sem que as pessoas que não estivessem diretamente envolvidas na realização da cena (o próprio diretor e os atores) soubessem que se tratava de uma representação. No contexto de uma obra que buscou, de várias formas, dar ao público, instrumentos para transformação dos mecanismos de opressão que o afligiam, este conjunto de cenas que envolvem a manipulação de um amplo conjunto de receptores parece extremamente problemático e contraditório. Entretanto, esta contradição não é percebida ou aceita por Boal. Não pretendo encontrar um porquê para isso, apenas apontar que a tensão existente entre o *invisível* e os outros modos de recepção que o encenador buscou já estava presente mesmo antes dessa prática ser inventada, ou descoberta, pelo artista. Para tal, dividirei sua trajetória em três etapas: a anterior ao *invisível*; o *Teatro Invisível*; e a partir do *Teatro Fórum*, quando o *invisível* passa a coexistir com outras práticas do oprimido que definitivamente requerem modos de recepção opostos aos seus. Encerro com um breve comentário sobre a situação presente do *Teatro do Oprimido*.

¹⁹ BOAL, Augusto. *O Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

1.2.1.1 Antes do *Teatro Invisível*

Quando o *Teatro Invisível* foi proposto e praticado, o artista já tinha uma longa carreira, construída no *Teatro de Arena*. Isso permite uma reflexão sobre que tensões já havia entre recepção e obra no contexto da companhia, quais questões já poderiam de alguma forma estar insipientes, esperando por um desenvolvimento mais radical no contexto das práticas do *Teatro do Oprimido*.

Neste sentido, sem ser muito extensivo, gostaria de destacar apenas alguns episódios. O primeiro, a encenação de *O Melhor Juiz, O Povo* (1962) – uma adaptação do clássico *O Melhor Juiz, O Rei*, de Lope de Vega. No texto original, um camponês, cuja noiva havia sido raptada pelo senhor feudal, pedia ajuda ao rei da Espanha. Com a intervenção deste, o vilão foi punido com a morte, não sem antes se casar com a mulher que havia sequestrado. Se a honra não era passível de reparação, tornar-se dona do feudo era a compensação promovida pela justiça real. Quanto ao rei, sua posição é inquestionável, ele seria a própria justiça, não apenas o máximo juiz na Terra, mas também, indiscutivelmente, o mais justo. Como diz uma das personagens: “Os reis castelhanos devem ser anjos”²⁰. Desconfiando da postura angélica dos reis, o título dado pelo trio de adaptadores Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Paulo José, já explicita qual era o sentido que a encenação realizada pela trupe paulista pretendia: “... na versão do Arena, o camponês, ao invés de ser atendido pelo rei, toma seu lugar (finge ser o rei) e faz justiça a si próprio”²¹. Mesmo sem ter tido acesso ao texto da adaptação²², é possível imaginar que essa solução farsesca fosse bem adequada, não só por retomar toda uma tradição dramática de personagens que se passam por outros, ao longo do século de ouro espanhol; mas principalmente por dar ao camponês o poder de julgar e transformar a própria situação, sem ter que esperar que figura real referendasse o seu juízo sobre o conflito.

Ao mesmo tempo, se esse caso dá a impressão de uma plena disposição de Boal para saudar e colaborar com a capacidade de qualquer um de julgar e tomar

²⁰ VEGA, Lope de. *El Mejor Alcalde, El Rey*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1966. P. 53. Minha Tradução.

²¹ CAMPOS, Cláudia Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988. P. 57.

²² Aparentemente, este material nunca foi publicado.

decisões como referência política, é inegável que o mesmo *Arena*, não tinha tanta fé assim nas capacidades populares. Como coloca a pesquisadora Cláudia Arruda Campos, comentando sobre *Arena conta Tiradentes* (1967), um dos principais espetáculos do grupo:

“Ali tudo leva a crer que o Sistema [ela está se referindo à encenação, e ao sistema Coringa, uma proposta de Boal em que cada personagem era feito por vários atores], que se oferece como alternativa para um teatro popular, nasce de um pensamento que desconfia do povo, já que lhe proporciona um meio de discussão, mas trata de monopolizar o debate.”²³

Em um certo sentido, essa desconfiança sempre atravessou as propostas cênicas de Boal: se quer dar voz ao público, mas, ao mesmo tempo, parece ser sempre necessário indicar os caminhos, de certa forma conter a imprevisibilidade que possa surgir daí. Em um comentário irônico sobre este período, diz o encenador: “Queríamos ser ouvidos. Não me lembro se queríamos ouvir, mas tenho certeza de que queríamos ser ouvidos”²⁴ Em muitos sentidos, para Boal, o *Teatro do Oprimido* resolverá estes impasses. Não me parece que este seja o caso, na verdade esta tensão atravessou toda a sua obra, gerando as já indicadas propostas contraditórias do *Teatro Invisível*. Mas, antes de entrar nesta seara, vale a pena observar mais um caso interessante relatado pelo próprio diretor, em uma excursão feita pelo *Arena* ao Nordeste:

“Tínhamos feito um show, só para camponeses, que terminava com atores cantando frenéticas saudações revolucionárias(...) 'A terra pertence a quem trabalha! Temos que dar nosso sangue para retomá-la dos latifundiários!' (...) Foi quando o camponês Virgílio, chorando entusiasmado com nossa mensagem, me pediu que, com o elenco e os fuzis, fôssemos com seus companheiros lutar contra os jagunços de um coronel, invasor de terras. Quando respondemos que os fuzis eram falsos, cenográficos, não davam tiros, e só nós artistas, éramos verdadeiros, Virgílio não hesitou e disse que, se éramos de fato verdadeiros não nos preocupássemos: eles tinham fuzis para todos. Fôssemos apenas lutar a seu lado. Quando lhe dissemos que éramos verdadeiros *artistas* e não verdadeiros *camponeses*, Virgílio ponderou que, quando nós, verdadeiros artistas, falávamos em dar nosso sangue, na verdade estávamos falando do sangue deles, camponeses, e não do nosso, artistas, já que voltaríamos confortáveis para nossas casas. Esse episódio me fez compreender a falsidade da forma *mensagem* do teatro político, me fez entender que não temos o direito de incitar seja quem for a fazer aquilo que não estamos preparados para fazer. (...) 'Ser solidário é correr o mesmo risco' dizia o Che: nós não corríamos nenhum risco cantando hinos revolucionários.”²⁵

²³ CAMPOS, Cláudia Arruda. *Op. Cit.* P. 132.

²⁴ *Hamlet e o Filho do Padeiro – Memórias Imaginadas*. São Paulo: CosacNaify, 2014. P. 195

²⁵ *Ibid.* P. 213-214.

Infelizmente, corriam sim. E tanto corriam que poucos anos depois Boal foi preso, torturado e exilado. No entanto, o diretor tem razão quando se dá conta dos inevitáveis limites políticos do teatro que estava realizando até então. Dentro desta percepção, o encenador começou a propor outras formas cênicas, que acarretariam em novos modos de recepção²⁶. Entre estas, vale notar o *Teatro Jornal*, um conjunto de pequenas performances feitas pelas ruas, onde eram comentadas notícias do dia, de forma crítica. Esta nova estratégia, a primeira a ser posteriormente assimilada como parte do *Arsenal do Oprimido*, ocorreu inicialmente em São Paulo, em 1971, justamente o último ano de Boal antes de seu exílio.

1.2.1.2 *Teatro Invisível*

Foi em 1972, na Argentina, que o artista fez as primeiras apresentações de *Teatro Invisível*. É interessante notar que a primeira proposta surgiu, de acordo com ele, de forma meio ocasional, fruto das circunstâncias do momento, onde a situação política também não era favorável²⁷, e a presença do exilado Boal era mal vista pelas autoridades locais:

“Um ator teve a ideia de representar a cena como Teatro Invisível, dentro de um restaurante: desnecessária a cenografia – já lá estava – e a publicidade, meio dia, casa lotada. Ninguém ficaria sabendo da estreia clandestina nem viria a polícia interromper, nem se saberia que eram atores. Espetadores veriam o espetáculo, *sem vê-lo como espetáculo*. E eu poderia assistir à estreia com toda a tranquilidade.²⁸”

A espontaneidade dessa ideia é questionável, uma vez que o próprio Boal relata que no processo criativo de *Arena Conta Tiradentes*, já ensaiara algumas cenas na rua, em um modelo que seria muito próximo ao futuro *Teatro Invisível*:

“Estreamos Tiradentes em Ouro Preto, onde o herói viveu: antes da estreia,

²⁶ Algumas destas formas efetivamente responde ao camponês Virgílio? Creio que não, mas esse episódio certamente foi decisivo para uma mudança de estratégia, por parte de Boal, segundo relatos do próprio.

²⁷ Pouco tempo depois, a Argentina também teria uma ditadura militar.

²⁸ *Hamlet e o Filho do Padeiro – Memórias Imaginadas*. São Paulo: CosacNaify, 2014. P. 339

fizemos algumas cenas de teatro quase invisível: os atores apresentavam cenas nas filas dos ônibus, nas mesas dos bares, vestidos como os personagens, mas sem dar a impressão de ser teatro e sim realidade – os espectadores ficavam assustados ouvindo falar de insurreição, de não pagamento de dívidas à Coroa etc. Ótima maneira de ensaiar...”²⁹

Também é importante ressaltar que essa proposta performática já havia sido realizada na Alemanha nos anos 30, sob o nome de *Teatro Indireto*, embora dificilmente Boal soubesse disso. Como aponta a historiadora Silvana Garcia, sobre o contexto germânico:

“Alguns grupos buscam formas camufladas de atuação, procurando driblar a vigilância policial. Chamam a essa forma de *teatro indireto*. Nessa modalidade de ativismo, não é dado nenhum indício de que o que está ocorrendo é uma representação. O teatro, aqui, se despoja de toda e qualquer forma visível (daí o nome de *teatro invisível*), para tornar-se apenas ação. (...) o suposto 'espectador' deixa de ser parte do jogo teatral e passa a ser 'testemunha', não intencional, de um fato supostamente verídico. O teatro, aqui, cede passo a uma forma subliminar de propaganda. As táticas do teatro indireto são sempre muito simples e semelhantes, e visam provocar uma discussão sobre o momento político-econômico”³⁰

Independente da espontaneidade ou não em sua primeira aparição com Boal, logo depois do episódio no restaurante o *Teatro Invisível* se tornou uma estratégia deliberada. Então seguiram-se várias outras propostas realizadas em espaços públicos em Buenos Aires e, posteriormente, em várias outras cidades e países onde o artista viveu ou foi convidado a trabalhar.

Muitos exemplos são descritos por Boal em seus vários livros sobre o *Teatro do Oprimido*, no entanto, em vez de narrá-los, me parece mais interessante destacar os comentários que o artista faz em meio às histórias, os quais permitem uma melhor compreensão do que ele pretendia com esta estratégia. Ao mesmo tempo, estas histórias comentadas têm a pretensão e o valor de orientar outras ações cênicas e políticas. Como expõe Fernando Peixoto, acerca de um destes livros, se trataria de “um verdadeiro manual de ação cultural que sugere talvez discutíveis, mas inestimáveis caminhos”³¹. Para Boal, estes “manuais” possuem bastante valor, pois uma cena mal planejada e mal executada poderia ser desastrosa: “o teatro invisível deve ser feito com extrema precisão. Devem-se tomar as mesmas cautelas que se tomariam, por exemplo, para uma ação clandestina. Qualquer erro pode

²⁹ *Ibid.* P. 179

³⁰ *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004. P. 76

³¹ A Procura da Identidade; in: BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: HUCITEC, 1988. P. 12.

causar a destruição de toda a cena”³²

Mas que cuidados seriam estes? O que a cena deveria evitar, sob o risco de desastre? Podem ser encontradas quatro grandes preocupações ao longo dos textos – que a cena não fizesse nada contrário as leis; que a cena nunca se assumisse enquanto tal, exceto em caso de emergência³³: “Nunca se deve explicar ao público que o teatro invisível é teatro para que não perca o efeito”³⁴; que a cena expressasse opressões existentes no ambiente social, não se tornando um tipo de *happenning*.

“O Teatro Invisível não deve ser confundido com o happenning, que é um fato teatral insólito, caótico, em que tudo pode acontecer, anarquicamente. Pelo contrário, o teatro invisível utiliza um roteiro, uma estrutura conflitiva, porque pretende ser arte e, como tal, em termos sensitivos uma organização de um determinado conhecimento da realidade. O teatro invisível tem ideologia, pretende fazer demonstrações e utiliza, como todas as artes os meios sensoriais. Neste caso, 'invisíveis' são apenas os rituais deste tipo de teatro, o espectador não vê nem sabe quem são os atores, não percebem que o que dizem está previamente estudado e o companheiro que está ao seu lado pode muito bem participar ou ser um cidadão tranquilo que volta para casa. (...) o teatro invisível apresenta uma visão da realidade coordenada, organizada. Não se trata de liberar a energia teatral porque sim, mas com uma finalidade predeterminada.”³⁵

e, por fim; que o conteúdo opressivo a ser debatido através da cena fosse escolhido pelos oprimidos:

“... são os próprios oprimidos que devem dizer onde lhes machuca o sapato. *Essa é a condição fundamental para que o teatro do oprimido funcione.* (...) Outra condição para que o teatro do oprimido funcione é a de que os oprimidos já devem possuir o desejo de destruir a opressão. Não se pode fazer teatro para exortar os oprimidos a se rebelarem – são eles que devem se liberar!”³⁶

Do meu ponto de vista, aqui já está colocado o problema do *Teatro Invisível*. A escolha só existe para os atores da cena: eles escolhem a pauta e decidiram se

³² BOAL, Augusto. *Stop! C'est Magique!*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. P. 89. É nítido neste comentário a analogia feita por Boal entre o *Teatro Invisível* e as ações realizadas por guerrilhas na América do Sul.

³³ Como nas vezes em que houve intervenção policial, o que aconteceu mesmo sem o descumprimento das leis...

³⁴ BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: HUCITEC, 1988. P. 148.

³⁵ BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: HUCITEC, 1988. P. 72-73. Falas como esta enfatizam explicitamente o caráter construtivo e antianárquico do trabalho de Boal.

³⁶ BOAL, Augusto. *Stop! C'est Magique!*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. P. 101.

“libertar”. Mas acabam impondo suas questões aos receptores desavisados, assim como seu desejo de liberação. O mesmo não acontece nas outras práticas do *Teatro do Oprimido*, mas antes desta abordagem, é importante assinalar quais as dimensões críticas que o próprio Boal enxerga no *Teatro Invisível*.

A primeira inquietação é quantitativa, ou seja, para que o *Teatro Invisível* “funcionasse” seria necessário que ele se multiplicasse inúmeras vezes:

“Nesta cena [sobre abusos sexuais no metrô] ficava bem claro o tema da peça: nem os homens nem as mulheres têm direito a nenhuma agressão. Porém, para que esta peça tivesse efeito político, seria necessário, como já disse, que cinquenta elencos a representassem quinhentas vezes.”³⁷

Até onde tudo indica, nunca houve uma realização tão intensiva de cenas invisíveis. No entanto, houve uma outra tentativa de dar conta do aspecto quantitativo em 1988, quando Boal ganhou um quadro em um programa de televisão, e transmitiu cenas do *Teatro Invisível*. Relata o artista:

“Em 1988, Cecília Thumim [sua esposa] e eu dirigimos uma série de cenas de Teatro Invisível na TV Manchete (...) recebíamos sempre muitas cartas comentando o tema (...) No programa, eu sempre insistia que não se tratava de nenhuma variante *Câmera Indiscreta* [programa de pegadinhas]. No Teatro Invisível, existe uma peça que se desenrolará mesmo sem a participação dos espectadores. Estes, por sua vez, não são obrigados nem induzidos a entrar em cena: entram se quiserem e quando o desejarem. E jamais fizemos qualquer coisa que ponha os participantes em ridículo ou que os faça revelar mais do que aquilo que desejam revelar”³⁸

Aqui discordo frontalmente de Boal. Primeiro porque não havia a opção de não participar, nem a de não ser filmado: mesmo que se ficasse em silêncio se estava lá, enquadrado pela televisão. Segundo, sempre se fazia os participantes, receptores desavisados, revelarem mais do que queriam, afinal o propósito do *invisível* é a revelação de opressões e tensões sociais latentes no cotidiano, as quais justamente viriam à tona por conta do debate causado pela cena.³⁹ Terceiro, mesmo que Boal pensasse utilizar a televisão para uma “boa causa”, na medida em que se tratava de um canal de propriedade privada, o *Teatro Invisível* foi por um

³⁷ BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: HUCITEC, 1988. P. 143.

³⁸ BOAL, Augusto. *Jogos para Atores e Não-Atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. P.26-27.

³⁹ “... as opressões, quando não são episódicas, são *ritualizadas*: é necessário visualizar estes rituais, torná-los visíveis. Para isso serve o teatro invisível.” (BOAL, Augusto. *Stop! C'est Magique!*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. P. 108.

tempo uma espécie de produto comercial – os quadros estavam inseridos em um programa chamado *Aventura*, o qual (suponho) tinha patrocinadores – o que é complicado em relação às preocupações do *Teatro do Oprimido* como um todo. Quarto, porque havia a possibilidade de algum participante da cena se ver no programa (que não era ao vivo, ao que tudo indica), o que romperia com a constante recomendação de Boal que não se deveria anunciar a intenção teatral, sob pena de que a situação perdesse sua força polêmica⁴⁰. Por fim, toda a proposta do *Teatro Invisível* gira em torno da recusa do espectador “comum” como supostamente passivo, no entanto, a audiência a programas televisivos (sem dúvida, em maior quantidade que os envolvidos em qualquer uma das cenas) não seria justamente uma das formas de recepção que Boal pretendia combater?⁴¹

Voltando às dimensões críticas anotadas pelo próprio encenador, além da quantitativa, houve uma segunda reflexão de Boal sobre o *Teatro Invisível*, a única em que ele expôs alguma dúvida sobre a validade das cenas:

“O Teatro Invisível é moral ou imoral? É verdade que os espectadores não sabem que se trata de teatro, portanto não sabem que são espectadores. Mas não são obrigados a intervir. O Teatro Invisível é ficção ou realidade? Creio que, moralmente, é justificado fazer-se Teatro Invisível, dependendo da escolha do tema. Primeiro a cena não deve criar violência, mas apenas revelar a violência que existe na sociedade. Segundo, a cena deve ser verdadeira. Em que sentido? É certo que a cena foi ensaiada (portanto, é ficção); mas também é certo que é improvisada diante de pessoas que atuam sem nenhum ensaio, portanto são imprevisíveis. Os atores assumem os riscos de sua criatividade (portanto, é realidade). Ficção e realidade se superpõem, coexistem no mesmo espaço e no mesmo tempo. Interpenetram-se”⁴²

Parece-me inquietante que este seja o único momento em que ele expôs os riscos da manipulação, e que esta pareça legítima dependendo do tema abordado. Ainda mais estranho é quando se percebe o quanto as práticas inventadas depois do *Teatro Invisível*, como o *Teatro-Fórum* e o *Teatro Legislativo* propuseram outra relação com os receptores, não induzida e não manipulativa.

⁴⁰ Isso pode ter acontecido no caso das descrições feitas nos livros, mas esta possibilidade soa bem mais remota.

⁴¹ Em *O Teatro como Arte Marcial*, os comentários de Boal sobre a televisão são extremamente negativos

⁴² BOAL, Augusto. *Teatro Legislativo: versão beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. P. 20.

1.2.1.3 *Teatro-Fórum e Teatro Legislativo*

Antes de mais nada, é bom ressaltar que onde vejo contradição entre práticas, Boal via um processo evolutivo: “é necessário ir além e fazer com que o espectador participe da ação dramática com pleno conhecimento do que está fazendo”⁴³

O *Teatro-Fórum* surgiu apenas um ano após o *Invisível*, no Peru, e é a mais famosa das propostas cênicas do *Teatro do Oprimido*. Encena-se, com atores, de forma explícita e não velada, uma determinada situação de conflito social, onde explicitamente alguém é oprimido por outras pessoas ou por determinadas circunstâncias. Por exemplo, um policial discute com um camelô sobre a apreensão de suas mercadorias, o camelô argumenta que faz aquilo para sobreviver, o policial argumenta que segue ordens. Mas não se propõe nenhum tipo de desfecho para a cena: há apenas um encaminhamento até o clímax de seu conflito. Neste momento, qualquer pessoa do público que deseje pode tomar o lugar de um dos atores e tentar dar um desfecho que resolva o problema exposto. Aos atores que permanecem em cena, cabe contracenar com o “intruso”, reagindo às soluções que ele propõe. Esta situação se repete várias vezes, até que o grupo inteiro, isto é, atores e público, cheguem a um consenso sobre qual seria a melhor forma de conduzir a situação para que ninguém se sinta oprimido, ou que então concluam que não dispõem, até o momento, de nenhuma saída satisfatória

Nesta proposta, o modo de recepção é diferente do que para Boal seria uma simples passividade do espectador no teatro tradicional, mas também diverge explicitamente da *recepção desavisada*, uma vez que todos estão cientes de que se trata de um evento cênico, com propósitos pedagógicos e políticos declarados, mas que ainda assim se coloca explicitamente como arte. A ideia subjacente é que a possibilidade de qualquer receptor se colocar como ator, ser um “espect-ator”, como dizia Boal, pode ser um passo importante para a construção de uma voz popular capaz de se fazer representar nos conflitos cotidianos de pequeno, médio ou grande porte.

⁴³ BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: HUCITEC, 1988. P. 149.

Esta proposta de *Teatro-Fórum* foi intensificada (aqui concordo com Boal), no *Teatro Legislativo*, o qual começou a ser realizado muitos anos depois. Foi apenas quando o encenador, já tendo regressado ao Brasil, novamente democrático, foi eleito vereador na cidade do Rio de Janeiro, para um mandato entre os anos de 1993 e 1996.

“Sempre um espetáculo de Teatro-Fórum procura compreender a lei que está por trás do fenômeno [de opressão]. Mas no caso do Teatro Legislativo vamos mais longe e tentamos não só descobrir a lei mas promulgá-la na Câmara. Ou descobri-la e modificá-la. Quando falamos em lei estamos falando em lei escrita ou a escrever. Em Poder Legislativo. Esta está sendo a principal conquista de nossa experiência”⁴⁴

Dentre as ações do *Teatro Legislativo* surgiram algumas bastante interessantes, como a encenação de sessões da câmara de vereadores, batizado de *Câmara na Praça*. Nesta proposta, é encenado o ritual legislativo com a participação de pessoas que querem opinar e votar sobre o tema (por exemplo, armar a Guarda Municipal, ou regulamentar a laqueadura de trompas na rede municipal). O saldo do debate era levado por Boal e seus assessores em conta para propor a formulação de lei ou para se posicionar a respeito de certas votações.

Parece-me que, entre as propostas artísticas que pretendem produzir mudanças diretamente no tecido social, o *Teatro Legislativo* é a mais bem sucedida, não apenas no âmbito do trabalho de Boal, mas mesmo em comparação com ações de diversos outros artistas ou coletivos.

No entanto, sobre sua continuidade, após o mandato de Boal, há visões distintas. Enquanto o próprio encenador possuía um tom otimista sobre a propagação internacional da proposta: “Fiz experiências análogas em Munique (...), Paris (...), Londres (...) e Bradford.”⁴⁵ Além disso, em Viena, houve uma sessão com deputados e um ministro, e em Santo André, o *Teatro Legislativo* estaria sendo usado pela própria prefeitura no processo de proposta do orçamento municipal, ao que Boal intitulou de o primeiro *Teatro Executivo*.⁴⁶ Contudo, existem perspectivas bem mais pessimistas, especialmente tendo em vista a cidade do Rio de Janeiro:

“A decadência do Teatro Legislativo tem esses dois fatores: primeiro, por

⁴⁴ BOAL, Augusto. *Teatro Legislativo: versão beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. P. 125

⁴⁵ *Hamlet e o Filho do Padeiro – Memórias Imaginadas*. São Paulo: CosacNaify, 2014. P. 379.

⁴⁶ *Ibid.* P. 380.

não ter um parlamentar completamente identificado com a proposta; segundo porque o Partido [dos Trabalhadores, pelo qual Boal se elegeu e cumpriu o mandato de 1993 a 1996] não mais aposta nesta forma de comunicação com a sociedade. Depois que Boal perdeu [ele não conseguiu se reeleger na eleição de 1996], por mais que um parlamentar achasse a ideia legal e realmente tentasse utilizar, era absorvido de uma forma secundária, não de forma total.”⁴⁷

1.2.1.4 O Presente do Teatro do Oprimido

Desde 1978, quando foi criado o primeiro Centro do Teatro do Oprimido, em Paris, Boal tratou de disseminar ao máximo suas propostas e técnicas em vários lugares do mundo, o que levou a criação de muitos outros centros ao longo das últimas décadas. Cada um deles tem autonomia para rearticular o *Arsenal do Oprimido* de acordo com suas questões e opressões locais, não havendo uma organização centralizada ou hierarquizada entre os diversos centros, mas uma troca de saberes e experiências. Uma situação que leva o pesquisador Tristan Castro-Pozo ao chamar o estado atual de uma rede⁴⁸, a qual se fortalece a despeito da morte de Boal, em 2009.

Para esta pesquisa, o importante é notar que as técnicas descritas continuam coexistindo, tanto *Teatro Invisível*, quanto o *Fórum*, e sempre que possível o *Legislativo*, além de várias outras que não foram abordadas aqui. Ou seja, a ideia de que há uma contradição entre a manipulação dos receptores desavisados no *Invisível*, e o convite à participação de todos os receptores como atores da obra no *Fórum*, não está em pauta para o *Teatro do Oprimido*. O centro carioca, inclusive, arrola o *Invisível* como uma de suas práticas em sua página na internet⁴⁹.

1.2.2 Artur Barrio e As Situações

⁴⁷ BEHNKEN, Luiz Mário. O Público Oferecia Propostas de Leis; in: BOAL, Julian; CARVALHO, Sergio de; MATSUNAGA, Priscila. *Augusto Boal: atos de um percurso*. Rio de Janeiro: CCBB, 2015. P. 131

⁴⁸ *As Redes dos Oprimidos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

⁴⁹ www.ctorio.org.br Acessado em 16 de abril de 2015.

“O espectador não faz a obra...”⁵⁰

Barrio têm sido um dos artistas mais comentados e celebrados de sua geração, no entanto a parte mais comentada de sua obra – a inicial – se deu justamente quando o artista não gozava do prestígio e espaço no cenário cultural que o levariam posteriormente a ter catálogos e exposições na Funarte, Paço das Artes, Centro Cultural Banco do Brasil, Bienal de Veneza e Documenta de Kassel. Como diz a pesquisadora Cláudia Calirman: “Visto que o nome de Artur Barrio não era amplamente reconhecido fora do meio artístico, muitas de suas ações provavelmente passaram despercebidas pela população e pelas forças de repressão.”⁵¹ Isso é relevante no caso, porque assim como a maioria dos críticos, também darei especial destaque aos primeiros trabalhos do artista, no entanto com enfoque nos contextos de recepção que ele oferecia. Sempre deve-se ter em mente que se está falando de uma obra, com seus habituais materiais – elementos orgânicos, lixo, objetos envelhecidos – pouco conhecida fora do âmbito das relações estabelecidas em torno do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na passagem da década de 60 para a de 70.

Em minha abordagem, estabelecerei dois eixos específicos para tratar de sua produção e recepção – uma ligada aos registros de seu trabalho, e outra às obras que foram intituladas de *Situações*. Para tal, tomo como ponto de partida um trecho de um texto de Moacir dos Anjos sobre o artista:

“Aspecto igualmente fundamental da produção de Artur Barrio, e que se afirma já em seus primeiros trabalhos, diz respeito aos modos de sua recepção. Dada a natureza frágil ou perecível de muitos materiais que utiliza, o tempo de 'exposição' das *Situações* não é regulado pelos parâmetros tidos como usuais no campo da arte, mas pelo decaimento rápido das matérias empregadas em sua criação e por seu eventual descarte como dejetos, esvaziando de sentido qualquer ideia de visitação do trabalho. Sua organização dispersa no espaço da cidade (por vezes em lugares onde não se esperaria encontrar nada além do ordinário) colabora também para que o contato direto com as *Situações* se dê somente ao acaso. É esse encontro transiente e fortuito com elas, porém, que está gravado nas fotografias, filmes e livros que o artista faz de cada trabalho, criando outra possibilidade de relação do público com aquilo que produz ou mesmo com a noção de audiência. Sujeitos a afastamentos de vários tipos de ações que documentam, e destituídos de qualquer aderência a cânones estéticos, os *Registros-fotos*, *Registros-filmes* e *Registros-livros* as estendem no tempo (vencendo sua perecibilidade) e as disponibilizam para um contingente de pessoas que não teve acesso a elas (superando sua

⁵⁰ Escrito por Barrio na parede de uma de suas instalações.

⁵¹ *Arte Brasileira na Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Réptil, 2014. P. 81.

fragmentação no espaço). Embora cada trabalho seja empreendido sob condições irreplicáveis e não possa, por isso, ser repetido, seus *Registros* os desdobram em modos de existir diferentes daquele em que foram primeiro imaginados. [...] Se os *Registros* desdobram trabalhos feitos para momentos e lugares variados, os *CadernosLivros* guardam os impulsos que os anteciparam mesmo que de modo irremediavelmente incompleto e fragmentado. Nem uns nem outros se confundem, contudo, com as *Situações* a que se reportam. Estão sempre além ou aquém destas, que não se deixam aprisionar de todo por imagem ou pela escrita, ou por um ponto de vista individual, ainda que do autor. As *Situações* são, antes de tudo, experiências inaugurais, para o que toda a documentação é sempre ineficaz ou insuficiente. Embora existam na memória plausível nos *Registros* e como embrião nos *CadernosLivros*, as *Situações* são de natureza ímpar e paradoxal, acontecimentos que, ao serem realizados, também se exaurem.”

52

1.2.2.1 Registros

Como exposto acima, Barrio trabalha com diferentes formas de registro, que permitem a sua obra uma propagação para além do tempo da performance, da intervenção urbana ou da perecibilidade dos materiais utilizados. Sobre as fotos e vídeos, é possível acrescentar que elas atendem à estratégia específica de serem propositalmente precárias, para que a imagem de suas obras não acabe “embelezando” seus processos: “já que o material empregado em meus trabalhos é precário, não vejo porque o registro tenha que estar ligado a aspectos técnicos perfeitos...”⁵³. Sobre os *CadernosLivros*, é importante ressaltar que são mais do que um diário de artista, na verdade são uma forma de experiência plástica: “não tenho ateliê. O meu ateliê é sempre um caderno...”⁵⁴. A estas formas já expostas, acho fundamental acrescentar a dimensão do relato: em entrevistas ou breves textos, o artista dá detalhes não apenas de seu processo produtivo, mas também dos atritos existentes na recepção de seus trabalhos. Seguramente, é um material delicado, já que muitas vezes não há outras fontes para assegurar ou confrontar a veracidade do que o artista narra⁵⁵. Entretanto, melhor do que duvidar de sua legitimidade é

⁵² O mar como modelo... 1969...1970 in: ANJOS, Moacir dos; FARIAS, Agnaldo. *Artur Barrio*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2011. P. 35-37

⁵³ BARRIO, Artur. Da Qualidade Técnica do Registro ou Precariedade. In: CANONGIA, Ligia (Org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo Edições, 2002. P. 153.

⁵⁴ BARRIO, Artur. Artur Barrio, in: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas Vol. 6*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. P. 74.

⁵⁵ Penso especialmente em *Quatro Dias Quatro Noites*, em que o artista perambula pela cidade sem interrupções, e que é apenas conhecido por sua própria narrativa.

compreendê-los, no que dizem e no que omitem, como um registro dos interesses e expectativas de Barrio em relação ao campo da recepção, e da arte em geral. Selecciono um trecho interessante para a discussão a seguir:

“Pergunta: A recepção de seus trabalhos é feita de maneiras diversas. Há aqueles que têm contato direto com ele nas ruas ou nas instituições. E há outros, talvez a maior parte, que conhecem seus trabalhos somente por meio dos *Registros*, onde toda a experiência sensorial originalmente proporcionada pelos trabalhos é reduzida a imagens e textos. De que maneira você pensa essa distinção? Você se preocupa com quem vai se deparar com seu trabalho no momento da sua realização? Resposta: A distinção fica por conta da própria estrutura do trabalho e consequentemente especificidade do mesmo haja visto que a dimensão sensorial é anulada para transformar-se em algo unicamente mental e com essa fragmentação já que a totalidade do momento não corresponde à situação mente-corpo-função-única fica e permanece (em condição secundária) o Registro. Penso essa distinção como uma contradição. Tentei anulá-la (a contradição) com o trabalho 4 dias 4 noites. Cheguei à conclusão que o melhor era deixá-la em permanência e que com o tempo trabalho tempo isso se resolvesse por si mesmo!!!!!!! Finalmente chego à conclusão que não existe qualquer contradição e sim continuidade da proposta já que a mesma efêmera o é. Não preocupo-me 'com quem vai se deparar com meu trabalho no momento da realização' pois caso preocupasse-me o trabalho não seria!”⁵⁶

Nesta resposta pode-se perceber uma oscilação entre duas respostas possíveis para a relação entre registro e obra – contradição e continuidade⁵⁷. Não gostaria de tomar partido de nenhuma das hipóteses, apenas assinalar que todas as formas de registro de Barrio circulam pelo meio das galerias, museus e catálogos com bastante desenvoltura e facilidade. Os conflitos produzidos por sua obra em geral se dão para apenas o próprio e para um pequeno número de receptores que a percebem “ao vivo”, enquanto a maioria dos espectadores somente entra em contato com seus registros, no modo institucionalizado de recepção dos museus. Para esta segunda audiência, não há grandes questionamentos nos modos de relação com a obra, mas a apreensão, através dos registros, de que tipo de conflito foi provocado com a primeira audiência.

Por mais que grande parte do interesse declarado de Barrio estivesse (e acredito que hoje ainda esteja) em questionar o papel das instituições da arte, como atestam alguns de seus primeiros textos como *Manifesto*, *Manifesto contra o júri* e *A*

⁵⁶ ANJOS, Moacir dos; FARIAS, Agnaldo. *Artur Barrio*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2011. P. 193

⁵⁷ Independente da resposta, Barrio afirma: “Eu autorizo, empresto meus registros sem problema algum. Não faz sentido cobrar pelo uso desses registros”, in: BARRIO, Artur. Artur Barrio, in: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas Vol. 6*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. P. 73.

*crítica de arte não tem o saber*⁵⁸, é de se perguntar se esta empreitada teve algum sucesso. Suas diatribes sempre foram bastante superficiais, e nunca foram capazes de efetivamente colocar em xeque nenhum posicionamento institucional. A tão almejada marginalidade de Barrio nunca foi factual, em parte porque, como já foi colocado, seus registros não trazem atritos para a segunda audiência (sendo que é justamente essa que frequenta a compõe as instituições artísticas), em outra parte porque o artista foi rapidamente aclamado dentro de seu meio⁵⁹, e, por fim, pelo caráter pouco instigante de seus protestos. Por exemplo: houve um episódio em que Barrio enviou, para um salão de artes, uma carta manuscrita criticando o júri, que foi aceita como obra de arte. O resultado foi o aumento de sua indignação, e novo protesto por parte do artista. Um dos jurados deste salão, Roberto Pontual, lhe contestou sarcasticamente:

“... Barrio – a concluir por suas declarações à praça – queria ao mesmo tempo ser aceito e ser cortado do Salão, de forma que o júri em qualquer das circunstâncias, lhe viesse a servir de massa de manobra (...) De minha parte proponho para os trabalhos de Barrio uma nova categoria: a de coisas que, ao mesmo tempo, estão e não estão, dependendo do desejo do autor. Isso lhe arrefeceria a veemência.”⁶⁰

Compare-se este episódio com o notório *Happening da Crítica*, de Nelson Leiner, na qual este artista solicitava aos críticos às razões da aceitação de seu porco empalhado em outro salão, e vê-se a diferença de questionamento institucional entre os dois casos. Enquanto Leiner revertia o habitual protesto dos recusados, e sugeria uma série de questões que envolvem a crescente quantidade de objetos e ações ajuizados como arte; Barrio, ao ter sua agressividade aceita, ficou sem ter o que fazer, a não ser tentar ainda ampliar o embate com o júri, sem sucesso.

Contudo, não se pode deixar passar despercebido o único conflito que Barrio de fato conseguiu criar no contexto institucional. O caso se passou na Documenta de Kassel, em 2002, onde o artista deixou materiais orgânicos apodrecerem dentro de sua instalação, tornando o cheiro insuportável em parte da exposição, e gerando um

⁵⁸ BARRIO, Artur. In: CANONGIA, Ligia (Org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo Edições, 2002. P. 145-152. Por exemplo o trecho: “contra as categorias de arte contra os salões contra as premiações contra os júris contra a crítica de arte”

⁵⁹ Ainda muito desconhecido fora do âmbito do MAM, Barrio já aparecia em 1970 na mostra *Information*, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Em 1978, ainda durante o regime ditatorial, a FUNARTE já publicava um catálogo sobre a carreira do artista. Daí se seguiram todas as formas de consagração institucional dentro e fora do Brasil.

⁶⁰ In: AYALA, W. Salão de Verão – dois depoimentos, in: FERREIRA, G. (Org.) *Crítica de Arte no Brasil – Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. P. 256-257.

longo debate sobre a validade de manter a incômoda obra ali. O seu trabalho se chamava *Ideia Situação*, como nas várias outras *Situações*, o conflito estava dado para a primeira audiência, com a diferença de que esta ocorreu dentro do espaço institucional. Ao contrário das outras, que serão debatidas a seguir.

1.2.2.2 *Situações*

Várias obras de Barrio se intitulam *Situações*. Primeiro gostaria de fazer um comentário acerca disso, para depois descrevê-las, junto com os dilemas que envolvem as relações dos receptores com elas. Fazem parte do campo semântico do verbo situar: colocar, localizar; palavras que indicam uma ação no espaço. Em todas estas obras de Barrio, tão importante quanto observar os materiais que são utilizados (o que já foi extensamente feito pela crítica especializada) é pensar em que local eles foram deixados, perante quem eles foram dispostos; enfim, que situação eles provocaram. Como um crítico chega a dizer: “Barrio não produz 'obras de arte', antes suscita situações”⁶¹. A elas:

SITUAÇÃO ... ORHHHHHHH... ou... 5.000 ... T.E... em N.Y... CITY.....
(1969): “No princípio, eram apenas dois objetos-trouxa, simples sacos repletos de lixo. Enviados para a organização do *Salão da Bússola*, foram ambos julgados por críticos de arte, aceitos como obras de arte e posteriormente expostos ao público”⁶²
Expostas, as duas trouxas provocaram uma reação do público que as manipulou (aqui já há um elemento participativo): “... a participação dos espectadores se deu quando os visitantes do salão, num misto de insubordinação e ironia, espalharam ainda mais lixo na sala do museu e escreveram palavrões nos objetos-trouxa.”⁶³ Ao final do *Salão da Bússola*, exposição que durou um mês no MAM carioca, Barrio levou as duas trouxas para os jardins do museu, gerando nos guardas da instituição a dúvida sobre se aquilo era arte ou não, ou seja, se era para ser descartada ou devolvida ao artista:

⁶¹ FERNANDES, João. “Registros”, in: *Regist(R)os*. Porto: Serralves, 2000. P. 16.

⁶² FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2013. P. 143

⁶³ *Ibid.* P. 147

“No dia seguinte, fui informado, ao voltar ao M.A.M que os guardas do M.A.M. tinham ficado no maior rebuliço, devido às T. E. terem provocado a atenção de uma rádio-patrolha que periodicamente passava pelo local (...) imediatamente, os policiais telefonaram ao diretor do M.A.M. para saber se aquele trabalho pertencia realmente ao museu, ou o que era aquilo... Como a burocracia do M.A.M. impedia uma pronta resposta e conseqüente ação de seus guardas, só no dia seguinte, às 13 hs, é que o trabalho foi retirado e recolhido aos depósitos (de lixo) do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”⁶⁴

É importante notar que nesta transição de dentro do museu para seu espaço limítrofe, Barrio colocou pela primeira vez carne nas trouxas, dando um aspecto de cadáver – pelo cheiro, pela putrefação – para as trouxas. Também vale registrar que, segundo o artista, as trouxas chegaram a chamar a atenção policial, embora o incidente não tenha tido nenhuma repercussão posterior.

A rigor, existiram duas situações distintas – a manipulação do público dentro do espaço, não sei se esperada por Barrio, mas consentida por ele e pela instituição; e a dúvida dos guardas, obrigados a decidir se aquilo era arte ou não, quando ela já ocupava o espaço híbrido dos jardins do MAM (seriam os jardins parte da área de exposição ou não?). Essa recepção duvidosa dos guardas me parece particularmente interessante, justamente por eles terem sido obrigados a decidir se as trouxas eram arte ou não. Retornarei a esta questão posteriormente nesta tese.

DEFLAGRAMENTO DE SITUAÇÕES SOBRE RUAS (1970): Aqui, sacos com lixo, muito parecidos com as trouxas, foram espalhados por Barrio pelo Rio de Janeiro. Segundo Claudia Calirman, eram 500 sacos, dos quais 100 continham fitas adesivas com a assinatura do artista⁶⁵. Barrio se referiu assim a seus propósitos:

“Intervir no espaço cotidiano, no ir e vir das pessoas, era uma ação. Eu chamava os objetos que eu colocava nos sacos plásticos de 'objetos deflagradores'. Mas o que eles deflagram? Ideias, questões, pontos de interrogação. A ideia era conhecer melhor outros espaços da cidade, sair do mundo fechado da zona sul, de Copacabana. Esse trabalho me deu a possibilidade de sair pela cidade, e romper com o cotidiano. O tecido urbano me interessava, assim como a reação das pessoas.”⁶⁶

Em alguns casos, de fato houve reação de algumas pessoas perante sua ação, segundo relatos do próprio artista. Uma delas teve uma recepção singular, ao

⁶⁴ BARRIO, Artur; in: CANONGIA, Ligia (Org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo Edições, 2002. P. 18

⁶⁵ *Arte Brasileira na Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Réptil, 2014. P. 88.

⁶⁶ BARRIO, Artur. Artur Barrio, in: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas Vol. 6*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. P. 72.

se deparar com ele colocando um saco em uma rua, lhe perguntou se era um despacho.

Esse episódio é bastante significativo, uma vez que a principal alusão que a crítica enxerga nestes trabalho de Barrio é uma reação ao regime militar e suas prisões, torturas e homicídios realizados. Mesmo esta interpretação sendo plenamente adequada, o entendimento de que os sacos e trouxas podiam remeter a rituais do candomblé e da umbanda, também é válido, e dá possibilidades mais polissêmicas às obras. Como coloca o historiador, Roberto Conduro:

“Retornar à interpretação primeira do 'transeunte' tijucano, indo contra a resposta de Barrio, é perceber como, no contexto brasileiro, ou, melhor, no contexto afro-brasileiro, esses sacos com materiais orgânicos e inorgânicos lançadas na rua podem sim (arriscaria dizer, que devem) ser vinculados a certas práticas das religiões afro-brasileiras, especialmente aos despachos ou sacrifícios, oferendas e ebós – configurações plástico-sensórias compostas pelos mais diferentes elementos e matérias, que resultam de rituais, visam diferentes fins e são dispostas em estradas, esquinas, praças, jardins, praias e matas, entre outros lugares.”⁶⁷

Em entrevista recente, Artur Barrio lançou ainda outros sentidos possíveis para suas trouxas: “A ideia das *Trouxas Ensanguentadas* é o sangue das mulheres que acabam de parir, mas há também uma analogia com a palavra 'trouxa', que em português significa tolo.”⁶⁸

SITUAÇÃO T/T,1 (1970): Na primeira parte desta *Situação* as trouxas foram confeccionadas, longe de qualquer receptor. Na segunda parte, as trouxas foram colocadas, dentro do contexto da mostra do *Corpo à Terra*, em um riacho no Parque Municipal de Belo Horizonte. Tratavam-se de 14 trouxas, segundo Artur Freitas. O artista se “escondeu” para registrar a reação dos que se deparavam com as trouxas. Primeiro surgiram alguns transeuntes, que foram se acumulando até chegar a uma multidão de 5000 pessoas, e aparecer a polícia⁶⁹.

Neste caso, as fotografias que registraram a ação pretendiam justamente capturar a reação das pessoas à “situação desova de cadáveres”. Estes receptores não sabiam, nem tinham como saber que se tratava de uma obra com propósitos artísticos, que derivava de experimentações anteriores feitas pelo artista no Rio de

⁶⁷ Afro-brasilidades contemporâneas: Barrio, Dias, Meireles, in: *Anais do 14º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2004, Belo Horizonte. P. 3

⁶⁸ BARRIO, Artur. Artur Barrio, in: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas Vol. 6*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. P. 68.

⁶⁹ BARRIO, Artur. *situações: Artur Barrio: registro*. Rio de Janeiro: CCBB, 1996. P. 20

Janeiro. Por mais que a mostra tenha contado com várias obras espalhadas pelo espaço do Parque Municipal, a área periférica ocupada por Barrio não tinha o mesmo caráter híbrido ou limítrofe dos jardins do MAM. Sua ação não parecia fazer parte da mostra, e chamou atenção dos transeuntes justamente por isso. Por mais que Barrio afirme que a chegada da polícia o surpreendeu, ele estava consciente que estava causando uma ação disruptiva, pois estava lá “à paisana” (isto é, não identificado como autor da obra), aguardando para flagrar a reação das pessoas. Aqui, de fato houve uma manipulação explícita destes *receptores desavisados*.

Ainda no contexto de *Do Corpo à Terra* vale ressaltar o famoso manifesto, escrito pelo curador da mostra Frederico Morais, que falava em uma arte guerrilheira:

“O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador. Porque não sendo mais ele autor das obras, mas propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos, não pode exercer continuamente seu controle. O artista é que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador. O aleatório entra no jogo da arte, a 'obra', perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem. Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela. A todo momento pode surgir uma emboscada do qual só sai ileso, ou mesmo vivo, quem tomar iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte.”⁷⁰

Embora isso pudesse ser uma boa descrição do clima sentido pelos artistas, ou de suas intenções, é muito difícil encontrar alguma verossimilhança entre este texto e a recepção dos desavisados. As imagens de César Carneiro, o fotógrafo que acompanhou Barrio, mostram “civis” pobres, com um olhar meio perdido, e alguns policiais meio despreparados, apesar de intrigados com as trouxas.

A terceira parte da situação consistiu no desenrolar de rolos de papel higiênico pelo artista no mesmo riacho, em outro momento, no que ele repetia o gesto e o material antes já realizados em 1969, o Rio de Janeiro, em *P.....H.....*

As *Situações* a seguir me parecem menos interessantes para o problema da *recepção desavisada*, no entanto elas mostram a disposição do artista em explorar outros contextos espaciais, energéticos e subjetivos. Irei expô-las de forma mais sucinta:

⁷⁰ MORAIS, Frederico. Contra a Arte Afluente: O Corpo e o Motor da Obra; in: COHN, Sergio (Org.). *Ensaio Fundamentais Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.P. 125

SITUAÇÃO CIDADE Y CAMPO (1970) – De volta ao Rio de Janeiro, Barrio fez oito trouxas, cada uma com nove bisnagas amarradas. Não havia lixo. Segundo o artista, o número de pães, assim como a escolha deste material, teria um sentido simbólico e energético. Os espaços nos quais as partes deste trabalho foram depositados, todos próximos à orla do Rio de Janeiro, também teriam sido escolhidos por estas expectativas de ordem energética. Tudo indica que não houve contato de nenhum transeunte com esta obra.

SITUAÇÃO AMBIENTE K (1970) – Foi uma variação da colocação de objetos orgânicos ou lixo em lugares. Nesse caso, pela primeira vez surgiram ambientes privados aos quais o artista teve acesso.

SITUAÇÃO OSSOS SACO OSSOS (1970) – Mais uma variação das trouxas, o único destaque é que nestas havia ossos.

SITUAÇÃO BLOQUEIO + RUAS (1971) – Um pão com pregos foi colocado na Avenida Atlântica, no meio do asfalto. É um objeto bem pequeno, muito possivelmente furou o pneu de algum veículo, caso tenha permanecido lá. (Não há registros disso, apenas de Barrio colocando o pão com os pregos na rua). É outro trabalho onde houve uma boa dose de agressão ao *receptor desavisado*.

SITUAÇÃO 666 999 (1971): Foi realizado em uma área não urbanizada. Outra vez se tratavam de trouxas, as imagens dão a entender que Barrio ateou fogo nelas. Aqui parece que reaparecia mais explicitamente a questão energética, a qual o artista eventualmente se refere.

SITUAÇÕES MÍNIMAS (1972); *SITUAÇÕES AUXILIARES CONDIZENTES* (1974); *SITUAÇÃO: RELAÇÃO DE PONTOS SIMULTÂNEOS* e *SITUAÇÃO: NEVOEIRO OU OS OUVIDOS À DISTÂNCIA* (1981) – nos quatro casos, são experiências individuais do artista com alguns objetos. As duas últimas, especificamente com conchas do mar. Posteriormente em *36 PONTOS SONOROS* (1984), o artista se reutilizou das conchas para ouvir seus sons misturados com ruídos urbanos em vários pontos de Amsterdam. Havia uma certa delicadeza no próprio trabalho e na relação com o ambiente, a qual não se vê em geral na obra do artista, geralmente de tom mais agressivo.

Há outros dois trabalhos que valem a pena serem comentados, justamente por terem questões interessantes para o contexto da recepção, mesmo não tendo sido intitulados de *Situações*:

TRABALHO REALIZADO COM 10 ROLOS DE PAPEL HIGIÊNICO E... (1970-

71) – Aqui o artista também utilizou papel higiênico, fazendo uma espécie de escultura entre as árvores, com a participação de várias pessoas no espaço, que participaram da intervenção junto a ele. O trabalho ocorreu no Parque Lage, no Rio de Janeiro e, por mais que este também fosse um ambiente bastante frequentado por artistas, muito provavelmente havia pessoas que apenas passeavam pelo parque e se dispuseram a participar. Do meu ponto de vista, a disposição colaborativa coletiva deste trabalho (pouquíssimo comentado, por sinal) se contrapõe à manipulação dos receptores, ocorrida em Belo Horizonte.

Nas palavras do artista, foi o

“desenvolvimento de um processo de interligação, de cortes no espaço e consequentemente criação de novos espaços, do aspecto lúdico ao sensorial, outrossim houve acompanhamento musical do desenvolvimento do trabalho por um grupo oferecido no local.”⁷¹

HÁ SOPAS (1997) – realizado em parceria com Tunga. Tratava-se de uma instalação onde era possível tomar sopa em alguns dias. Neste trabalho, havia a possibilidade de participação do público não na realização, mas na fruição do trabalho.

1.3 Paradigmas e Variações em torno da Recepção Desavisada

Como foi colocado, com todas as suas diferenças, Barrio e Boal buscaram outros modos de recepção, em propostas embrenhadas de aspirações políticas, fossem estas propositivas ou anárquicas. No meio deste conjunto de experiências, o *Teatro Invisível* e o caso das trouxas em Belo Horizonte foram explicitamente momentos em que os artistas construíram situações onde pessoas acabaram por participar sem saber dos interesses artísticos dos autores e, neste sentido, foram manipuladas.

De forma alguma pretendo atenuar a manipulação, a qual, por si só, é danosa. Além de demonstrar uma explícita contradição entre as aspirações dos artistas e maneira como terceiros acabaram sendo tratados pelos próprios. No

⁷¹ BARRIO, Artur. *Artur Alipio Barrio de Sousa Lopes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. P. 36

entanto, seguindo a já expressa advertência de Bishop, creio que há questões para debater que ultrapassam a indignada condenação dessas práticas como imorais, ou a cândida aceitação de que aos artistas tudo é permitido.

Uma primeira estratégia para escapar a estas simplificações rudimentares, seria o de se embrenhar mais e mais nos detalhes de Barrio, de Boal e da situação sociocultural brasileira da época, no entanto esta não parece ser a melhor via. Como expus anteriormente, minha intenção não é tornar os casos tão detalhados, até o ponto deles se tornarem incomparáveis a quaisquer outros, mas justamente seguir na direção contrária, tomando-os como paradigmas⁷² para o problema da *recepção desavisada*. Tendo-os como parâmetro, apresentarei a seguir outras obras que podem (e devem) ser relacionadas a essas. Dado esse passo, acredito que haverá uma base de casos ampla o bastante para permitir a este estudo avançar para além da dicotomia primária já apontada, rumo a um problema crítico mais complexo.

1.3.1 O Insólito

Como já foi colocado, o *Teatro Invisível*, por mais que produzisse cenas provocadoras, não pode podar de sua dimensão realista. Já as trouxas, remetessem elas a um despacho ou a uma chacina, não eram (nem são) elementos absolutamente estranhos no contexto brasileiro. Ou seja, nos dois casos, a primeira recepção não se relacionava com uma situação insólita, mas com um acontecimento que, mesmo incomum ou improvável, não era inverossímil. Estava-se distante muito distante da forma como o crítico Dominique Berthet se refere ao insólito:

“Se for necessário, desde o princípio, qualificar o insólito de maneira sintética, eu diria que o insólito é uma ruptura, uma diferença, e uma distância. Ele se manifesta sempre em relação a um pano de fundo: uma norma, uma conveniência, um hábito, um costume, uma ordem das coisas, uma formatação, da qual ele se demarca explicitamente. Chama a atenção, faz-se notar. Manifesta uma forma de originalidade. Pode tomar diversos aspectos: em primeiro lugar o estranho e o bizarro, mas também pode atuar sobre os registros do absurdo, do humor, do incongruente, do monstruoso, do excêntrico, do cômico, do ridículo, do grotesco, etc. [...] Ele pode ser

⁷² Utilizo o termo paradigma pensando especialmente em: AGAMBEN, G. *¿Qué es un paradigma?*, in: *Signatura Rerum*. Barcelona: Anagrama, 2010.

discreto ou explicitamente provocador...”⁷³

É até possível que a segunda recepção ache a performance, seguida de suas reações, insólita – vários casos do *invisível* parecem inacreditáveis quando narrados por Boal, assim como até Barrio se espantou com a repercussão das trouxas na cidade⁷⁴ – mas mesmo assim, esse não foi o caso dos primeiros receptores.

Se isso pode ser dito de Barrio e Boal, certamente não é o caso de intervenções que se apresentam, desde o princípio e para todos, como insólitas. Por exemplo: a artista Valie Export passeou pela rua com um homem, de quatro, preso por uma coleira, como se fosse um cão (*Do Portifólio Canino*, Viena, 1968); ou, em outra performance, ofereceu, a quem quisesse, apalpar seus seios, através de uma caixa presa em seu peito (*Cinema Toque*, Munique, 1968). Os casos acima são provocações explícitas, mas há também situações mais discretas, e ainda assim insólitas, como por exemplo, quando o belga Francis Alÿs candidatou-se para trabalhar como turista, em uma praça na Cidade do México (*Turista*, 1994). Isso leva a um ponto importante: para a *recepção desavisada* acontecer é preciso que a situação seja verossímil, e não insólita. Em eventos insólitos, paira uma desconfiança coletiva, e muitas vezes os receptores percebem que há alguma coisa tramada ali, reajam eles de forma bem-humorada, agressiva ou indiferente, à situação apresentada.

Se isso é algo que deve ser levado em consideração, ainda assim está-se longe de estabelecer uma fronteira rígida entre o que seria indiscutivelmente a *recepção desaviada*, por sua verossimilhança, e o que seria uma forma de provocação através de performances insólitas. É impossível levantar uma barreira clara entre o verossímil e o insólito, uma vez que são categorias em constante transformação, podendo variar no tempo, no espaço, e mesmo entre as pessoas de um mesmo lugar num mesmo momento. Além disso, é sempre difícil saber *a priori* como será uma reação coletiva: um artista pode se surpreender ao se dar conta de que uma proposta, com intenções insólitas, seja tratada como um elemento facilmente integrado à realidade⁷⁵. Um trabalho de Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco pode ilustrar bem essa situação (*A Turnê Mundial dos Guatinaui*, 1992): o

⁷³ BERTHET, Dominique. De l'ordinaire à l'insolite. In: BERTHET, Dominique (Org.) *L'insolite dans L'art*. Paris: L'Harmattan, 2013. P. 25-26. Minha tradução.

⁷⁴ Segundo o próprio, a intensidade da reação, culminando com a chegada da polícia em Belo Horizonte, o fez pegar um ônibus assim que possível de volta ao Rio de Janeiro.

⁷⁵ O contrário é consideravelmente mais improvável.

artista mexicano, junto com um companheiro, se colocou em uma gaiola, com roupas que remetendo à imaginação de um México mítico, absolutamente extravagante, e com uma placa com informações sobre seus hábitos e dieta. Segundo relatos do próprio artista, 40% dos passantes acreditaram que se tratava de uma “captura etnológica” de fato, alguns elaborando até explicações sobre o caso!

Certamente essa performance não faz parte do fenômeno da *recepção desavisada*, e é descabido falar em manipulação a respeito de uma situação como essa. Ainda assim, o fato de que tantos dos primeiros receptores tenham tido um comportamento tão espantosamente ingênuo, acaba também sendo absorvido como parte da obra para a segunda audiência. É indissociável do registro dessa performance, e de sua ressonância simbólica, a reação desses 40%. Situações assim indicam o grau de desconhecimento que boa parte das pessoas possuem acerca de questões que parecem óbvias, revelam a materialidade de alguns preconceitos, apontam para a disposição em aceitar qualquer coisa absurda com uma passividade surpreendente e, até, mostram o quanto os processos educacionais são precários em despertar o senso crítico coletivo. Enfim, performances e intervenções que produzem estas relações conseguem ir mais longe do que várias das propostas da *recepção desavisada* em sua capacidade de fazer uma crítica social aguda.

Ainda assim, existem outros aspectos a serem debatidos nessa questão entre o verossímil e o insólito, entre *recepção desavisada* como um propósito do artista, ou como um acidente de percurso. Tudo se torna ainda mais embaralhado, complexo e nuançado, quando as intervenções dos artistas acontecem em algum tipo de mídia, e não diretamente com um público.

1.3.2 Atuação nas Mídias

Tanto em Boal como em Barrio, não há nenhuma mediação em relação à *recepção desavisada*. As pessoas viram ao vivo as trouxas ou as cenas, sem que houvesse nenhum tipo de intermediário. A intervenção de ambos é perante a realidade, e não em meios que retratam os acontecimentos. Isso torna suas

atuações um pouco diferentes dos artistas que pretendem intervir no público através das mídias. A seguir, exponho quatro casos, cada um em uma mídia, para melhor mostrar o que há de distinto.

Em primeiro lugar, o mais famoso exemplo a ser citado nesta tese – a narração radiofônica que Orson Wells fez de uma adaptação do romance *Uma Guerra entre Dois Mundos*. Contando a história de uma suposta invasão marciana, como se fosse um noticiário alarmista, Wells foi capaz de criar um estado de histeria coletiva, levando milhares de pessoas a fugirem de suas casas. Eu não saberia dizer até que ponto o futuro cineasta de fato imaginava que alguém pudesse tomar como verossímil algo tão abertamente insólito como a chegada de alienígenas agressivos, embora em seu filme *Verdades e Mentiras*, haja a sugestão de que a manipulação do público foi intencional. Ainda assim, é difícil não ver essa situação como mais próxima ao que aconteceu a Gomez-Peña.

O segundo exemplo é o da série *Clandestinos*, em que o artista Antônio Manuel produziu, na própria gráfica onde se produzia o jornal, exemplares de *O Dia* com notícias inventadas. O conteúdo era um misto de piadas e invenções de notícias absurdas, além de vários comentários políticos mais ou menos explícitos. Não há nenhum registro de alguém que tenha tomado o caso como verdade, uma vez que o grau de alteração do noticiário por parte do artista é tão grande, que se estaria mais perto de uma situação insólita do que de uma verossímil. Ainda assim, do ponto de vista da diagramação, os exemplares de Antônio Manuel eram bastante parecidos com a versão corriqueira do jornal nesse período.

Outro caso válido de menção são as *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles. Obra em que o artista mudou alguns rótulos de garrafas de Coca-Cola, com instruções para a realização de coquetéis molotov, e carimbou notas de dinheiro com uma pergunta acerca do assassinato de Vladimir Herzog, pelo regime militar brasileiro. Esse caso é bastante interessante, por afetar um veículo de comunicação que é extremamente influente, embora receba menos atenção crítica do que os demais meios de comunicação – o *design* e as informações contidas nos objetos. Sejam produtos (como o refrigerante), ou elementos institucionais (como as cédulas do Banco Central), tudo que circula, e ainda mais o que foi industrialmente produzido, contém informações, as quais podem ser perfeitamente vistas como uma forma de mídia. Sobre a reação das pessoas ao manipularem estes objetos, não se

tem nenhuma referência⁷⁶. O único comentário particularmente interessante, realizado na época, foi feito na forma de uma instalação, pelo crítico Federico Morais. Ele colocou uma imensa quantidade de garrafas “normais”, isto é, não adulteradas, de Coca-Cola, em pé, uma ao lado da outra, formando um segundo piso sobre o chão de uma galeria, de forma que era de fato possível andar sobre a instalação. Esta “obra-resposta” tem sido entendida como uma crítica no sentido quantitativo, isto é, para que a intervenção de Cildo fosse realmente efetiva, seria necessária uma tiragem industrial, de impossível realização para o artista. Aqui existe um argumento muito próximo a já colocada opinião de Boal sobre a necessidade de expandir ao máximo o *teatro invisível* para obter resultados significativos. Em um certo sentido, a própria ideia de intervir nas mídias já traz essa preocupação com o número de envolvidos. Todos os casos desse tipo acabam por envolver uma recepção muito mais numerosa do que as propostas de Barrio e Boal.

Por fim, destaca-se a atuação contemporânea do grupo Yes Men, que através da criação de sites falsos de instituições e empresas na internet, confundem eventuais associações, as quais os tomam por representantes da Organização Mundial de Comércio, ou de grandes empresas. Em 2001, por exemplo, o grupo fingiu ser representante de uma corporação, em uma entrevista a BBC, onde disse que a empresa finalmente pagaria uma indenização por danos ambientais, que lhe era judicialmente questionada fazia anos. Horas depois, a farsa foi descoberta, e a corporação desmentiu o fato. Até que isso acontecesse, a empresa perdeu valor em suas ações, e os que a processavam comemoravam o que pensaram ser sua vitória. Nesse caso, a atuação do grupo foi absolutamente crível para todos durante esse breve período de tempo.

Feitas essas breves referências, à questão entre a verossimilhança e o insólito, soma-se outra: a do limite de credibilidade das mídias. Tomar as informações de um veículo, qualquer que ele seja, como transparentes, é sempre um ato de ingenuidade. No entanto, na medida em que mesmo o maior adepto de teorias da conspiração não consegue viver acusando de falsidade qualquer informação veiculada midiaticamente, é difícil não dar, em nenhuma situação, credibilidade às mídias. Assim sendo, é difícil delimitar em que medida casos que

⁷⁶ Aliás, tantos nas *Intervenções* como em *Clandestinos* não há um consenso entre pesquisadores acerca de se elas realmente foram colocadas em circulação. Que os artistas também não respondam a essa dúvida com clareza, tantos anos após essas obras, é bastante curioso.

envolvem a mídia podem ser enquadrados dentro da *recepção desavisada*, sem uma análise detalhada de cada situação. Por um lado, eles acabam alertando a segunda recepção para o quanto os veículos constroem formas de manipulação, por outro, acabam sendo eles também instrumentos dessa mesma manipulação para a primeira recepção.

Esses dilemas podem ser melhor pensados com a ajuda da pesquisadora Carrie Lambert-Beatty, que se dedicou a este problema em dois artigos. No primeiro deles, chamado “Twelve Miles: Boundaries of The New Art/Activism”, a autora se refere a uma “arte do plausível”:

“Ao oferecer oportunidades de crença – apesar de fugazes, e até certo ponto frustradas – tais táticas de plausibilidade oferecem experiências emocionais especialmente ricas de 'e se...' A arte do plausível trabalha para edificar um estado imaginário de situações, do meramente possível até o provável.”⁷⁷

No outro, intitulado “Make-Believe: Parafiction and Plausibility”, a autora propõe um novo termo, que parece uma complexificação do anterior, dentro de sua perspectiva. Ela passa a se referir à arte do plausível como uma paraficção:

“Ficção ou ficcionalidade emergiram como categorias importantes na arte recente. Porém, assim como um paramédico se difere de um médico, a paraficção se relaciona mas não é exatamente um membro da ficção tal qual esta foi estabelecida na literatura e na arte dramática. (...) ela tem um pé no real. Diferente de ficções baseadas em fatos históricos, na paraficção, personagens reais e/ou ficcionais interceptam o mundo como ele é vivenciado. (...) Colocado em termos simples, com diferentes graus de sucesso, por durações variadas, e com diversos propósitos, estas ficções são experienciadas como fatos.”⁷⁸

De uma forma geral, a atenção de Lambert-Beatty está voltada em como este embaralhamento entre fatos reais e paraficcionalis pode ser uma ferramenta política para questionar a credibilidade de determinadas corporações e governos. No entanto, o olhar atento da crítica não deixa de notar que esta estratégia não está restrita apenas a coletivos artísticos, mas também tem sido realizada em programas de veículos massivos também:

“... ficção-no-real tem se tornado o modo característico do humor político do

⁷⁷ In: *Signs*. Chicago, Vol. 33, No. 2, (Winter 2008). P. 309-327. As passagens deste artigo são de minha tradução.

⁷⁸ In: *October*. Cambridge, No. 129, (Summer 2009). P. 51-84. As passagens deste artigo são de minha tradução. P. 54

nosso tempo, com Sacha Baron Cohen, The Daily Show e Brass Eye [programas de televisão] aperfeiçoando uma técnica na qual os parodiadores se colocam como seus reais antagonistas, interagindo com sujeitos insuspeitos, cuja credibilidade, pompa, estupidez, racismo, extremismo, ou simples vontade de aparecer é cruelmente exposta.”⁷⁹

Por si só, isso já torna problemática e paradoxal uma estratégia que pretendia ser um instrumento crítico contra corporações, uma vez que os conglomerados de mídia são algumas das maiores destas empresas. No entanto, este não é o principal questionamento da autora que, na contramão dos praticantes da paraficção, se pergunta sobre até que ponto estas obras de fato conseguem produzir algum tipo de transformação palpável:

Embora possa ser delicioso ler sobre ou ver aqueles que compartilham a política do *Yes Men*, o problema com essas correções através da via negativa é que elas usualmente falham em inspirar revolta. Apesar dos sites paraficcionalistas irritarem eles mesmos as entidades que são seus alvos, os discursos geralmente não colhem nada mais do que uma surpresa divertida de suas primeiras audiências.⁸⁰

Acerca da questão por mim chamada de *recepção desavisada*, a autora aborda em alguns breves trechos, nos quais ela comenta as diferenças entre a primeira e a segunda audiências: “A posição superior, de saber, que se tem nas experiências de paraficção em segundo grau é, sem dúvida, parte do prazer, e possivelmente um limite para a eficácia destas”⁸¹; “Ser pego por uma paraficção não é apenas epistemologicamente desestabilizante. É humilhante”⁸²

No entanto, reitere-se que os exemplos de Carrie Lambert dizem respeito a situações mediadas, e não a casos como os de Barrio ou Boal. Como esta diferença é fundamental, o que diz Carrie-Lambert sobre as posições do espectador, talvez não seja válido nos mesmos termos para os receptores desavisados de situação não mediadas:

As posições do espectador na paraficção são múltiplas, mas não são iguais. As pessoas que têm mais conhecimento do que anda acontecendo, ou são intérpretes mais astutos das informações (ou, se existe wi-fi, são aquelas que estão literalmente melhor conectadas) evitam ser enganadas (...) os espectadores da paraficção são passíveis de serem enquadrados em

⁷⁹ *Ibid.* P. 57

⁸⁰ *Ibidem* P. 62

⁸¹ In: *October*. Cambridge, No. 129, (Summer 2009). P. 60-61

⁸² *Ibid.* P. 82.

classes.⁸³

1.3.3 O Poder como Alvo

Dos exemplos acima, o do *Yes Men* é o primeiro a se dirigir para uma questão bastante pertinente dentro da *recepção desavisada*, aconteça ela através veículos mediáticos ou sem mediação. Trata-se de casos em que a primeira recepção, a manipulada, é justamente uma pessoa ou uma instituição particularmente poderosa. De alguma forma, a intenção destas obras é mostrar, através de uma manipulação, alguns mecanismos de poder e suas brechas. Os casos a seguir deixarão mais clara esta estratégia.

Em 1979, em Zagreb, durante uma parada militar com a presença do General Tito, chefe de estado da então Iugoslávia, a artista Sanja Iveković resolve se sentar na varanda de um apartamento, com vista para a avenida em que o desfile acontecia, ler um livro e se masturbar (*Triângulo*). Durante esses eventos, era estritamente proibido para civis ocuparem suas varandas, por uma medida de segurança. Assim, depois de algum tempo surge um policial em sua casa, indagando-a sobre o descumprimento das normas. A ação é toda registrada fotograficamente, por uma terceira pessoa, a partir de outro apartamento. Aqui, claramente quem é manipulada é a própria repressão do regime, que tem sua paranoia revelada através da performance.

Outra ação que envolve policiais foi feita pelo artista contemporâneo Maurizio Cattelan (*Sem Título*, 1992). Ele foi à delegacia registrar um roubo de uma obra chamada *Invisível*. Depois expôs o boletim de ocorrência. Nesse caso, a estupidez habitual das forças policiais vem à tona explicitamente.

Por fim, provocando esferas de comando mais altas, em 1971, o uruguaio Luiz Camnitzer enviou cartas com instruções para Pacheco Areco, no momento presidente do Uruguai. Essas correspondências diziam que enquanto presidente, naturalmente o mandatário atendia ordens de várias corporações; portanto, não se importaria de também executar uma série de solicitações a serem realizadas por aquela suposta organização que lhe escrevia. As instruções eram sempre banais,

⁸³ *Ibidem*. P. 79

como andar, acenar e etc. Enfim, gestos simplesmente impossíveis de não serem executados pelo presidente cotidianamente. Fazendo isso, e expondo essas cartas depois, Camnitzer mostra, através de um jogo explicitamente conceitual, a natureza e os limites do poder presidencial uruguaio.

Essas obras acima diferem de Boal e Barrio na medida em que os primeiros receptores desses eram pessoas quaisquer, sem nenhum poder especial sobre o conjunto da sociedade. Tomar como alvo a polícia e o governo, certamente dá um certo prazer as segundas audiências, sugere que há espaços de escape de determinadas ações repressivas. Além disso, ao manipular manipuladores, esses casos ganham uma certa reflexividade, que pode tornar a questão da *recepção desavisada* mais interessante, e politicamente mais intrincada do que ela se apresentava nos casos do *Teatro Invisível* ou das trouxas em Belo Horizonte.

1.3.4 Situações Reflexivas

Desde o princípio da tese, insisto no ponto de que o que caracteriza a *recepção desavisada* é a incapacidade da primeira audiência de saber que está perante algo que possui intenções artísticas. Nos casos, a seguir, essa impossibilidade é de alguma forma o próprio tema da obra para a segunda audiência. Estes trabalhos lidam justamente com o fato de que muitas coisas se perdem ou escapam ao entendimento, a percepção, ou a sensibilidade coletiva.

O primeiro caso envolve preconceito. Em outra obra também não intitulada (*Sem Título*, 2004), Cattelan espalhou por Londres cartazes extremamente sóbrios, de fundo preto e com texto em branco, cobrindo quase todo a área visual. O texto estava em árabe, e se tratava de uma carta de amor. No entanto, o impacto visual do cartaz para os ingleses sugeria muito mais algum tipo de ameaça terrorista do que o seu conteúdo efetivo. Certamente, era impossível avaliar isso como uma proposta artística, mas daí a se sentir ameaçado pelos cartazes ia uma distância. Essa distância é justamente o preconceito e paranoia anti-islâmica que tem assolado boa parte do mundo e vitimado vários árabes.

A segunda situação é sobre esquecimento e memória. Em *2146 Pedras, Monumento Contra o Racismo*, Jochen Gerz foi trocando as pedras portuguesas da

praça do parlamento local, por outras iguais, só que com o nome de um cemitério judaico alemão escrito na parte de contato com a terra. Sua intervenção só foi anunciada depois de realizada, e acabou sendo autorizada e mantida por esse parlamento. Aqui, a ideia de que há um passado invisível, apagado da memória e da história, mas que demanda por vir à tona, dialoga com a própria invisibilidade da obra e com a clandestinidade na qual foi realizada. Nesse caso, é metafórico e plenamente constituinte da ressonância da obra, o fato dela ter sido realizada sem que o governo ou a sociedade estivessem cientes.

O último exemplo é sobre a capacidade coletiva de fofocar, espalhar e aumentar histórias, sem nenhum conhecimento de fato sobre o que teria se passado. Em *Rumor* (1997), Francis Alÿs vai para a pequena cidade mexicana de Tlayapacan, e começa a espalhar um boato: alguém haveria saído de um hotel na noite anterior e desaparecido. A história vai crescendo de boca em boca até que, 3 dias depois, já estão espalhados pela cidade cartazes com o retrato falado do suposto desaparecido. Sem dúvida, o artista começa explorando a boa-fé alheia, mas a partir daí, muitos outros fazem o mesmo, até que a história fantasiosa tome proporções muito maiores. Aqui todos são manipuladores, e quase todos, menos o artista, manipulados.

Esta última imagem, de uma manipulação generalizada, da qual só estava a salvo o artista, é bastante sintomática de um sentimento de superioridade que vários têm sobre o tecido social. Como se o artista, por alguma espécie de capacidade especial, ou dom, fosse sempre um grande crítico da sociedade, sem estar também engajado em preconceitos, esquecimentos, boatos, poderes, mídias, enfim, como se estivesse protegido de qualquer manipulação, e ao mesmo tempo, plenamente ciente de como utilizá-la para supostas boas causas.

Por mais sofisticadas que sejam estas obras comentadas, em relação à *recepção desavisada*, resta se perguntar sobre os dilemas dos próprios artistas, sobre até que ponto estes exímios críticos das formas de organização social estão eles também embrenhados nas mesmas fragilidades que todos os outros. Antes de entrar em uma abordagem mais teórica dessa questão, gostaria de comentar uma última obra antes, que toma esse problema como seu tema.

1.3.5 A Recepção Desavisada como Tema

Em *Idiotas* (1995), Lars von Trier fez um filme que dialoga explicitamente com a manipulação de terceiros. Trata-se da seguinte história: uma mulher encontra, em um restaurante, algumas pessoas que levaram para almoçar outras com algum tipo de comprometimento mental, causando um constrangimento geral no restaurante. Ao sair de lá com o grupo, ela percebe que na verdade se tratam de farsantes, que simplesmente gostam de se fingir de “idiotas” nos mais diversos contextos sociais. Eles vivem juntos em uma casa, em uma pequena cidade dinamarquesa, a partir de onde planejam suas ações. A mulher vai se integrando ao grupo, começando a agir como “idiota” em algumas situações também. Então, o filme começa a mostrar conflitos internos no grupo – o jovem retirado de lá pelos pais, o que é sustentado pela família, o que não quer que os outros interfiram no seu trabalho com medo de demissão, o que tem uma postura de líder autoritário,... – até que acontece um rompimento entre eles. A mulher acaba voltando para sua casa. Chegando lá, tem-se a revelação de que ela era uma mãe enlutada pela morte recente de seu bebê, e que simplesmente havia abandonado a família para participar daquele grupo como uma forma de elaborar seu luto. Seu retorno gera uma reação agressiva por parte de sua família. E assim a história se encerra.

Em primeiro lugar, é importante fazer a ressalva de que o roteiro não coloca os personagens exatamente como artistas ou performers. Apenas um deles é visto como professor de arte em um colégio. Os outros em momento algum fazem menção a isso, embora o filme como um todo remeta a grupos artísticos e procedimentos como o *teatro invisível*, só que no caso, com um conteúdo anárquico “a la Barrio”.

Mesmo não sendo o principal foco aqui comentar as opções visuais de Trier, vale notar que este filme fazia parte da estética ultrarrealista do *Dogma 95*. Suas cenas são elaboradas de maneira quase “documental”, sendo possível ver relações com as preocupações que Boal havia exposto acerca do realismo como estratégia fundamental para a realização do *teatro invisível*.

Voltando ao roteiro, o principal é perceber a fragilidade desses manipuladores: o suposto sentimento de superioridade que eles possuem sobre os enganados – preconceituosos, desajeitados, solícitos e constrangidos com os idiotas – cai por terra quando se vem, no seio do próprio grupo, dilemas que poderiam se dar em

várias comunidades, além de algumas preocupações especialmente comuns entre artistas, como sustentação financeira e vaidade. Enfim, trata-se de um filme com várias outras leituras possíveis, mas que certamente deixa uma visão amarga da *recepção desavisada*, muito distinta do que as manipulações com o poder ou os casos reflexivos indicavam.

1.4 Limites Críticos da Arte Participativa

Todos esses casos tendo sido expostos e comentados, volto para os debates da arte participativa, em busca de critérios para melhor pensar a *recepção desavisada*, de Barrio e Boal, até todos os casos nuançados abordados depois. Como fiz no princípio deste estudo, começo por Claire Bishop, mas desta vez para apresentar confrontações e limites a suas avaliações.

Assim como a crítica inglesa expôs duas linhas mestras na atividade dos artistas, acredito que também haja duas grandes respostas críticas: a que vê com bons olhos os trabalhos mais disruptivos, e a que prefere os colaborativos. Naturalmente que cada uma das linhas privilegia os artistas que melhor se adéquam a ela, e tende a desqualificar como desinteressantes, ineficazes, e até fúteis, os trabalhos que se filiam à outra vertente. De uma forma geral, Bishop pode ser vista como a principal representante da primeira linha, enquanto o crítico Grant Kester é o mais sofisticado argumentador da segunda⁸⁴. Pretendo expor o debate entre os dois⁸⁵ primeiro, para perceber os limites de ambas as posições. Feito isso, pretendo mostrar a necessidade de um outro enquadramento teórico para lidar com o problema da *recepção desavisada*, (que não recebeu tratamento direto por nenhum dos dois autores), e com outras questões levantadas pelos dois críticos.

Começando pelo pensamento da já comentada Claire Bishop, é necessário apontar sua preferência por trabalhos pautados no que a autora chama de

⁸⁴ O termo habitualmente usado por Kester é o de arte colaborativa. No entanto, se trata de avaliar os mesmos fenômenos que Bishop, embora como se verá, com ênfase em outras práticas artísticas.

⁸⁵ Obviamente nenhum debate se resume a dois interlocutores. No entanto, esta estratégia me parece facilitar a exposição das posições mais relevantes. Outros autores, que não necessariamente estão tão claramente filiados a nenhuma das duas vertentes, como Bourriaud, Laddaga, Kwon e Foster, estão assinalados nas referências finais.

antagonismo relacional, isto é, onde determinadas tensões no âmbito da sociedade são trazidas à tona pela própria forma de organização da obra e da relação com os participantes. Nos casos em que expõe, o público acaba forçado a se colocar na incômoda de posição de cúmplice de um sistema de exploração cruel, da qual estes mesmos espectadores já são parte, na medida em que estão inseridos em um sistema global extremamente desigual e injusto. A criação de situações dessa natureza serve não só de alarme social, mas também revela aspectos presentes tanto na vida comunitária quanto na vivência interior dos indivíduos:

“Eu argumentaria que tais desconforto e a frustração – juntamente ao absurdo, à excentricidade, dúvida ou puro prazer – podem, ao contrário, ser elementos cruciais para o impacto estético de uma obra e são essenciais para a abertura de novas perspectivas em nossa condição.”⁸⁶

Essa criação de situações conflitivas e desagradáveis seria então uma tarefa fundamental para a arte contemporânea, que assim se contraporía a modelos publicitários que prometem uma plena felicidade e harmonia, ou a discursos ingênuos, que supõem que a paz só depende de um pouco de boa vontade de cada um. É importante entender que as propostas são disruptivas não porque elas criam novas tensões sociais, culturais ou políticas, mas por produzirem situações onde conflitos antes velados emergem com uma urgência inescapável. É uma forma de crítica e resistência a determinadas instâncias, que em vez de propor um outro conjunto de valores morais ou políticos, preferem reforçar seu antagonismo ao serem propulsoras de sentimentos e sensações desagradáveis:

“O antagonismo social a que me refiro não seria baseado na harmonia social mas na exposição daquilo que é reprimido ao se sustentar uma aparência de harmonia. Ele, portanto, proveria bases mais concretas e polêmicas para pensar nossa relação com o mundo e uns com os outros”⁸⁷.

Por outro lado, Grant Kester dá valor a projetos de ordem colaborativa, onde o artista entra em contato com determinada comunidade e produz, junto a ela, trabalhos que ao mesmo tempo expressam a singularidade desta relação e dão subsídios para a melhoria de vida destas pessoas. Não se trata da chegada de um

⁸⁶ BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos; in: *Concinnitas*. Rio de Janeiro: UERJ, nº 12, julho de 2008. PP. 146-157 P. 153.

⁸⁷ BISHOP, Claire. Antagonismo e Estética Relacional. Revista Tatuí, vol. 11. P. 10

artista messiânico, como o autor bem critica⁸⁸, mas de perceber que é acima de tudo no contato, na relação e no diálogo que se dá a interação artística. Em vez de desafiados, os membros da comunidade são agregados e se constituem como coautores e críticos da própria obra em questão:

“Em cada caso, os artistas começam um relacionamento estratégico com coletividades políticas em formação. Seus projetos se iniciam com uma abertura junto a seus colaboradores em termos de um diálogo estético, como escrevi em outro lugar. O feito da prática da arte colaborativa é enquadrar estas trocas (especialmente, institucionalmente, processualmente), colocando-as suficientemente aparte da interação social cotidiana para encorajar um grau de autorreflexão, e chamando a atenção para a troca em si mesma como uma prática criativa. Uma experiência particular de abertura é encorajada na medida em que os participantes são implicados em uma troca que não seja submetida a demandas pragmáticas, convencionais, mas que seja conscientemente marcada como uma forma de prática artística.”⁸⁹

Em uma entrevista, o crítico aponta o principal horizonte político da arte como uma resistência não no sentido de causar inquietações, mas de tentar construir alternativas reais, mesmo que restritas a pequenos casos, de expansão quase impossível: “Eu sempre senti que o poder da arte residia na sua habilidade de evocar possibilidades utópicas”⁹⁰

Grosso modo, eu daria o palpite de que Bishop seria mais simpática a um trabalho como o de Barrio, em que o informe e o abjeto surgem como possibilidades de desestabilização social; enquanto Kester preferiria o caráter incansavelmente construtivo e propositivo do *Teatro Fórum* e do *Teatro Legislativo*. No entanto, muito melhor do que essas especulações é o embate direto entre os dois autores, onde as críticas que cada um faz ao outro oferecem a possibilidade de perceber os limites de cada um dos discursos.

Pela parte de Kester, há duas grandes críticas às propostas disruptivas. A primeira diz respeito a quem frequenta os espaços artísticos que expõem estas obras (ou seus registros): não seria esta uma parcela muito estreita da sociedade e que já viria predisposta a ser antagonizada, chocada pelo artista?

“A provocação pode facilmente descambar para a excitação e pode-se

⁸⁸ KESTER, Grant. Aesthetic Evangelists, in: *Afterimage*, vol.22, Jan 1995.

⁸⁹ KESTER, Grant. *The One and The Many*. Durham: Duke University Press, 2011. Edição Kindle. 9-10%. Minha Tradução.

⁹⁰ WILSON, Mick. Autonomy, Agonism, and Activist Art: An Interview with Grant Kester; in: *Art Journal*, vol. 66, no 3, 106-118, 2007. P. 115. Minha Tradução.

argumentar que, neste último estágio, os espectadores da arte, até mesmo antecipam o choque, o deslocamento e o desconforto que a vanguarda entrega. Raramente a população foi persistentemente 'rompida', 'desafiada' e desestabilizada como a comunidade conhecedora da arte que frequenta bienais...⁹¹

A segunda, mais complexa, refere-se à fundamentação teórica de muitas destas práticas e das críticas de Bishop (e outros). Segundo Kester, todos estes artistas e críticos têm baseado seus pensamentos em uma leitura simplista e descontextualizada de autores franceses da segunda metade do século XX, que receberam o título genérico de pós-estruturalistas. Para Kester, além do fato dessas leituras serem rasas, elas removem destes teóricos suas preocupações sócio-históricas, tomando-os *ipsis litteris* como base para qualquer pensamento entre arte e política atuais. Dentro deste entendimento precário, haveria uma questão central que insistiria em permanecer – o desprezo a qualquer ação real de mudança política, sob o risco de que qualquer forma de engajamento seria rapidamente reabsorvida pelo sistema, e transformada em ato conservador. Por conta disso, artistas e críticos optariam por obras em que a sociedade é colocada em xeque, como se fosse constantemente necessário alertar o público sobre o risco do fascismo (em sua forma clássica ou nas contemporâneas), sem jamais fazer qualquer intervenção efetiva na vida social. Além de paralisante, isso seria uma forma de constante descrédito ao espectador, que pareceria um eterno ingênuo, sempre a beira da cooptação autoritária, enquanto o artista seria um observador político muito mais arguto:

“Além de naturalizar a interpretação desconstrutiva como a única medida apropriada para a experiência estética, esta abordagem coloca o artista em uma posição de observador arbitral, desvelando ou revelando a contingência dos sistemas de significação que o espectador de outra forma se submeteria sem pensar. O espectador, em suma, não é confiável.”⁹²

Ainda em sua crítica, Kester afirma que o que subjaz a esta leitura rasa é a manutenção do antigo preceito estético em que a arte mantém-se afastada da vida social e, pode no máximo, apontar metaforicamente para um futuro menos opressivo, mas sem de fato cooperar para seu acontecimento:

⁹¹ WILSON, Mick. *Autonomy, Agonism, and Activist Art: An Interview with Grant Kester*; in: *Art Journal*, vol. 66, no 3, 106-118, 2007. P. 116.

⁹² KESTER, Grant. *The One and The Many*. Durham: Duke University Press, 2011. Edição Kindle. 12%

“Ao manter uma divisão absoluta entre a esfera isolada da prática artística (...) e o engajamento político ou social (...) esta tradição excluiu a possibilidade que a interação social ou engajamento político em si mesmo possam transformar a subjetividade, ou produzir suas próprias formas de pensamento. Em vez disso, nós devemos preparar nossas subjetividades interminavelmente para a ação política através da reeducação estética. Um antagonismo relacional (em relação ao espectador, a outros modos discursivos, disciplinas e sistemas de conhecimento) torna-se autojustificável e embalado na identidade do artista como alguém que nos relembra de uma transformação política mais ampla, que no momento é irrealizável, mas que um dia pode vir a acontecer.”⁹³

A resposta pela parte de Bishop, que também tem como alvo não apenas Kester e seus correligionários, mas também vários artistas que trabalham no sentido colaborativo, acusa seus detratores de restringirem a arte a apenas um mecanismo de solução de pequenas questões sociais e pedagógicas, desvalorizando sua capacidade mais ampla. O pano de fundo de tais críticas não deixaria de ser uma desconfiança fundamental na arte, que remeteria, em última instância, aos famosos receios platônicos da arte como algo politicamente danoso:

“Tais sermões nos empurram, sem querer, na direção de um regime platônico, no qual a arte é valorada por sua verdade e eficácia educacional, em vez de nos convidar (...) a confrontar considerações mais obscuras, dolorosas e complicadas sobre nossa condição.”⁹⁴

Para Bishop, é a leitura de Jacques Rancière que explicita o que estaria em jogo em posições como as de Kester. A ideia de que o artista deva colaborar com uma comunidade para melhor combater seus problemas e opressões, através do diálogo e da participação conjunta, em vez de produzir imagens ou situações desestabilizantes, seria mais uma derivação do antigo receio de que espectadores são frágeis política e cognitivamente. A posição da crítica inglesa reitera integralmente a do filósofo:

“... a conclusão outrora formulada por Platão (...) não é a que prevaleceu entre os críticos (...) Estes, na maioria das vezes, ficaram com as premissas e mudaram a conclusão. (...) [eles entendem que é] preciso um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens...”⁹⁵

⁹³ KESTER, Grant. *The One and The Many*. Durham: Duke University Press, 2011. Edição Kindle. 20%

⁹⁴ BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos; in: *Concinnitas*. Rio de Janeiro: UERJ, nº 12, julho de 2008. PP. 146-157. P. 157.

⁹⁵ RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. P. 8-9.

O segundo ponto importante na resposta de Bishop é de que críticas como as de Kester, em nome da ação, sofrem de uma confusão fundamental entre as disputas internas do campo da arte – a política da estética – das formas como se dão as distribuições de saber e poder e uma sociedade – a estética da política. Essa distinção também faz parte do pensamento Rancière:

“ao revogar a distância estética inerente à política da arte, o efeito talvez seja inverso. Ao eliminar a distância entre política da estética e estética da política, ela também elimina a singularidade das operações por meio das quais a política cria uma cena de subjetivação própria. E, paradoxalmente, exagera a visão tradicional do artista como virtuose e estrategista, ao identificar de novo a efetividade da arte com a execução das intenções dos artistas.”⁹⁶

Somadas a estas respostas, Bishop faz a consideração que me parece mais relevante para todo este debate. Ela se pergunta por que críticos como Kester, com sua insistência na colaboração social, teimam em comparar e enquadrar estas iniciativas com outras produções artísticas, em vez de colocá-las em relação com iniciativas sociais que não se pretendem artísticas:

“estas conquistas sociais nunca são comparadas com (inventivos) projetos sociais de fato, que acontecem fora do campo da arte; (...) o campo de comparação e referência para projetos participativos sempre retorna à arte contemporânea, apesar deles serem percebidos como valorosos justamente por serem não-artísticos.”⁹⁷

Este me parece ser o ponto fulcral do debate, o que expõe os limites de ambos os pensadores. Embora a principal bandeira de Kester não seja a preocupação com o caráter artístico das obras que avalia, é constantemente sob este aspecto e estes parâmetros que ele realiza suas argumentações e avaliações críticas:

“A questão não é insistir que este trabalho seja chamado de 'arte' de uma maneira dogmática. É simplesmente o caso de reconhecer os pontos nodais onde as rearticulações significativas da arte estão ocorrendo. É na própria natureza destes momentos, e nestes espaços da prática, que existe este deslizamento (da arte para o ativismo, da arte para a etnografia, da arte para o trabalho social, da arte para o planejamento participativo). Minha resposta é reconhecer a produtividade destas práticas, aceitá-las provisoriamente como arte, e então ver aonde esta linha de pensamento

⁹⁶ RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. P. 74.

⁹⁷ *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012. 6%

conduz, de uma forma mais heurística.”⁹⁸

A resposta de Kester dá a entender é que é no mínimo estrategicamente interessante esta disposição de comparar os trabalhos que lhe interessam com outras atividades artísticas, e com a história da arte contemporânea de uma forma geral. Entretanto não fica claro o que justificaria tal estratégia. É certo que poderia se dar uma resposta pragmática, ligada a formas de financiamento, espaços institucionais a serem ocupados, enfim, formas de viabilizar estas ações⁹⁹. No entanto, Kester não faz isso, ele de fato parece almejar mais dessa comparação com outras obras de arte, como demonstram seus textos, em que há um explícito interesse em comparar as posições dos artistas e das obras colaborativas em relação ao que foi produzido dentro do campo da arte desde o início da modernidade.

De fato, a questão colocada por Bishop é tão boa, que chega a ser estranho que ela não a responda em relação a sua própria argumentação: por que as obras disruptivas não são comparadas antes com outras situações disruptivas, do que com formas de arte? Existe uma longa tradição crítico teórica¹⁰⁰, que entende a própria modernidade como um conjunto de eventos disruptivos. Neste contexto, qual seria especificidade dos eventos disruptivos dentro do campo da arte? E se não há nenhuma especificidade então por que não expandir as possíveis comparações?

Dois exemplos podem tornar a questão mais palpável¹⁰¹. Em 2014, fazendeiros franceses soltaram ovelhas no museu do Louvre, como forma de protesto contra determinadas políticas econômicas de seu próprio governo¹⁰². Certamente, foi um evento que perturbou o funcionamento da instituição, repleta de

⁹⁸ WILSON, Mick. *Autonomy, Agonism, and Activist Art: An Interview with Grant Kester*; in: *Art Journal*, vol. 66, no 3, 106-118, 2007. P. 114.

⁹⁹ Por exemplo, no já citado texto de Lambert-Beatty *Twelve Miles: Boundaries of The New Art/Activism*, comenta-se o projeto *Women on Waves*. Tratava-se de uma proposta de realizar abortos em alto mar, em um navio de bandeira holandesa, o que não poderia ser impedido pela legislação internacional. Nesse caso, argumentar que se tratava de um projeto de caráter estético performático foi fundamental para a obtenção de verbas para a sua realização, embora os objetivos fosse muito mais políticos e assistenciais do que estéticos, como todos, desde a crítica até os participantes, parecem concordar.

¹⁰⁰ Para mencionar apenas um dos clássicos dessa tradição: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas Volume 2*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

¹⁰¹ Propositamente escolho casos de dimensão radicalmente diferente, para demonstrar que o problema pode ser colocado em pequenas esferas ou em relação a eventos de escala mundial.

¹⁰² ESTADO DE SÃO PAULO. *Protesto de Fazendeiros Invade Louvre com Rebanho de Ovelhas*. <<http://internacional.estadao.com.br/blogs/radar-global/protesto-de-fazendeiros-invade-louvre-com-rebanho-de-ovelhas/>>. Acesso em: 15 maio 2015.

valores simbólicos, ao mesclar turistas, visitantes, manifestantes e animais desordenados. Em suma, um caso que desestabilizou a imagem do museu como um espaço de autocelebração da cultura francesa como “cultura universal”, colocando-o perante disputas internas; ao mesmo tempo em que levantou a questão se os visitantes do Louvre não são uma espécie de rebanho... Ou seja, uma manifestação assim poderia servir maravilhosamente de comparação com várias propostas artísticas, como as que autora analisa. Um segundo exemplo: o famoso compositor Stockhausen comparou toda a produção artística existente com os atentados de 11 de setembro de 2001, nos Estados Unidos, provocando inúmeras reações raivosas:

“Segundo Stockhausen o que ele quis dizer ao definir os atentados como 'a maior obra de arte que jamais existiu' é que 'alguns espíritos conseguiram realizar, em um só ato, algo com o que jamais poderíamos sonhar na música; que pessoas ensaiassem como loucas durante dez anos, totalmente fanáticos, para realizar um só concerto e em seguida morrer... É a maior obra de arte que existe em todo o mundo. Eu não poderia.”¹⁰³

Sua comparação foi imediatamente tomada como descabida, no entanto, é inegável que os atentados foram extremamente disruptivos, demonstraram ao mundo que as guerras e embates do século XXI provavelmente dar-se-ão através de combates diferentes daqueles que marcaram a geopolítica do século passado. Se o critério de avaliação for a capacidade de ser disruptivo, então não há nenhum problema no que disse Stockhausen. Ainda assim, parece que há algo que insiste em fazer essa comparação parecer absolutamente inadequada. Contudo, as reflexões de Bishop não dão conta desta questão: por que obras que revelam o antagonismo social não deveriam ser pensadas em relação a situações como protestos, ou até atentados? Se se trata de revelar hostilidades ocultas, apontar para dimensões de ser que possuímos, mesmo que não desejemos assumir, por que não comparar estes eventos com conflitos de fato existentes e certamente mais intensos? Se a arte deve ser disruptiva, por que protegê-la da comparação com situações que, indiscutivelmente, trazem à tona antagonismos sociais? Como se vê, a mesma questão que Bishop faz a Kester não é respondida por ela mesma, em relação a seu próprio pensamento¹⁰⁴.

¹⁰³ ESTADO DE SÃO PAULO. Stockhausen nega declaração polêmica. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,stockhausen-nega-declaracao-polemica,20010919p6157>>. Acesso em: 15 maio 2015.

¹⁰⁴ Mais uma vez, parece-me que Bishop segue Rancière. Conforme foi exposto, o autor defende uma distinção entre a política da estética e a estética da política. A questão é se é possível manter

A hipótese que gostaria de apresentar é a de que esse desinteresse pela comparação de obras de arte com atividades de outra natureza não é apenas um detalhe, uma mera opção dos dois críticos, mas algo que está subjacente ao argumento de ambos, e de toda as questões da arte participativa. Trata-se do problema da diferenciação entre arte e não arte. Mesmo sem ter esta intenção explícita, parece-me que tanto Bishop quanto Kester distinguem seus exemplos artísticos de outros eventos da realidade, de ONGs a atentados terroristas. No entanto, essa diferenciação não é teorizada, ou associada a suas posições críticas, por nenhum dos dois autores. Não que eles afirmem que não possa ser realizada esta distinção, eles simplesmente silenciam sobre este tópico. Isso é perigoso, na medida em que há o risco de suas avaliações acabarem sendo engolidas por um processo mais amplo de confusão entre realidades e ficções¹⁰⁵; o qual, por inúmeros fatores que não cabem no escopo desta pesquisa, tem se expandido por vários domínios do conhecimento, assim como para a arte, a política e etc. Este processo tem sido chamado pelo filósofo Jacinto Lageira de desrealização do mundo – uma crença em que as imbricações entre ficção e realidade são tão inseparáveis que acaba-se

“mergulhado na noite do relativismo, onde tudo se equivale, porque nada se distingue (...) nenhum argumento por ou contra determinada política ou ato moral, nenhuma crítica à certa obra de arte ou responsabilidade do artista ainda pode ser formulada”¹⁰⁶.

Além do risco desse primeiro vaticínio, existe uma segunda razão, que envolve diretamente esta tese. Uma breve retrospectiva sobre o que foi exposto acerca de Barrio e Boal ajudará a expor o dilema: tanto o *Teatro Invisível* quanto as trouxas ensanguentadas possuíam duas recepções diferentes: a desavisada, que

essa defesa sem efetivamente sugerir como esta diferença é (ou pode ser) realizada em situações concretas. A partir de quando, ou em que circunstâncias se é um espectador é uma pergunta fundamental para defender sua posição emancipada. No entanto, o filósofo não desenvolveu, até o momento, nenhuma resposta a esta questão.

¹⁰⁵ Sem dúvida, no caso de Bishop e Kester esse risco é minimizado pela sofisticação e as nuances de suas avaliações. No entanto, o mesmo não pode ser dito de boa parte da bibliografia em torno da arte participativa.

¹⁰⁶ LAGEIRA, Jacinto. *La Deréalisation du Monde*. Paris: Jacqueline Chambon, 2010.P. 21. Minha tradução par todos os trechos desta obra.

Estou seguindo Lageira ao supor que o problema da diferenciação entre arte e realidade, e o problema da diferenciação entre ficção e realidade é o mesmo. Isso não necessariamente significa que arte e ficção sejam exatamente a mesma coisa, ou que tenham os mesmos desenvolvimentos ou funções. Significa apenas que as eventuais diferenças entre arte e ficção não me parecem fundamentais no contexto desta tese, e dos argumentos aqui desenvolvidos.

participou da obra sem o saber; e a segunda audiência, que apenas acompanhou¹⁰⁷ o registro das manifestações dos artistas e as reações dos desavisados. Esta segunda audiência pôde comparar estes trabalhos com outras obras de arte existentes, assim como distingui-los de outros eventos da realidade. Entretanto, os desavisados não, eles não teriam porque fazê-lo, já que eles não sabiam e não teriam como saber que estavam perante uma intervenção, e portanto não teriam motivos para fazer avaliações deste tipo. As pessoas que encontraram as trouxas ensanguentadas em Belo Horizonte testemunharam uma situação disruptiva, mas por que essa deveria ser comparada com outras situações artísticas, e não apenas com as chacinas que tantas vezes ocorriam (e ocorrem) nas grandes cidades brasileiras? Se os que acompanharam uma cena de teatro invisível em um trem portenho não sabiam que se tratava de uma confusão encenada, como pretender que eles comparassem aquilo com algo diferente de um habitual quiproquó? Nos termos de Lageira, pode-se dizer que enquanto a segunda recepção lidou com uma ficção, a primeira sofreu os efeitos de uma construção ficcionalista: “O caráter da construção ficcionalista – ele também uma construção – é de fabricar fenômenos, ações, discursos e fatos como se eles fossem a estrutura primeira da realidade...”¹⁰⁸.

Tendo isso em vista, qual se esperava que fosse o efeito sobre os primeiros receptores? Se é que se esperava algum? Mas se não se esperava, então os desavisados foram apenas manipulados, serviram unicamente como massa de manobra para o que os artistas queriam registrar para as suas segundas audiências? Volta-se aqui a uma forma mais sofisticada de elaborar o problema da manipulação¹⁰⁹. Por mais que esteja cada vez mais entranhado no senso comum o quanto obras de arte podem ser objetos inusitados, intervenções e etc, e não apenas quadros e esculturas; e podem acontecer nos mais diversos ambientes, e não só dentro de museus ou teatros; ninguém anda pela rua perguntando se cada evento que presencia não é uma performance a que se foi instado a participar¹¹⁰. O fundamental nisso é pensar que se a reação dos desavisados é, forçosamente, completamente diferente da segunda audiência, e isso cria os problemas recém-demonstrados, então é necessário buscar ferramentas para abordar essa questão.

¹⁰⁷ Acompanhou e acompanha, na medida em que todos os que hoje se relacionam com estes registros, inclusive o autor desta tese, fazem parte desta segunda audiência.

¹⁰⁸ LAGEIRA, Jacinto. *La Deréalisation du Monde*. Paris: Jacqueline Chambon, 2010.P. 229.

¹⁰⁹ Ainda insuficiente, conforme demonstrarão os capítulo a seguir, onde a questão será novamente reelaborada.

¹¹⁰ Vide a já debatida questão do insólito, e parte do capítulo 3.

Conforme exposto, não me parece que nem Barrio, nem Boal, tenham respostas adequadas. Assim como tampouco as têm os que até agora avaliaram criticamente suas obras. Da mesma forma, o encaixe destes trabalhos dentro do contexto da arte participativa, também não parece suficiente, na medida em que as construções teórico-argumentativas de Bishop e Kester permanecem igualmente incapazes de responder satisfatoriamente à questão, uma vez que os dois guardam silêncio sobre um ponto tão crucial como as diferenciações possíveis entre arte e não arte. Enfim, por mais fluidos e incertos que possam ser (e são) os limites entre arte e não arte, eles ainda são fundamentais para qualquer comparação, avaliação e crítica nos casos de *recepção desavisada*.¹¹¹

É dentro desta outra trajetória teórica, a ser esboçada a partir do capítulo seguinte, que o problema da *recepção desavisada* será recolocado, não apenas em sua já mais que assinalada dimensão manipulativa, mas também para além dela. Trata-se de uma situação que não só justifica a importância de se insistir em teorias sobre a diferenciação entre arte e não arte, como também, por ter sido pouquíssimo abordada, cria questões interessantes para estas próprias construções teóricas.

¹¹¹ E não só para estes, mas só será possível fazer esta afirmação com solidez mais a frente.

2 A DIFERENCIAÇÃO ENTRE ARTE E NÃO ARTE PARA THIERRY DE DUVE

Existem muitas teorias acerca da arte que estabelecem características específicas à produção, recepção, circulação ou institucionalização da arte, mas poucas se preocupam em responder a que diferenças existiriam entre um objeto qualquer, e uma obra de arte, mesmo que se tratem de dois objetos sensorialmente indiscerníveis. A seguir, irei expor a teoria proposta pelo crítico belga Thierry de Duve. Conforme se verá, minha escolha por este viés teórico não se dá por acreditar que esta formulação esteja isenta de problemas e contradições, pelo contrário, penso que esta teoria está repleta de questões que podem, e devem ser reformuladas. Sendo este o caso, antes de partir para esses desenvolvimentos, soa necessário explicar por qual razão De Duve parece-me o autor mais adequado para a diferenciação entre arte e não arte, nos termos que interessam para esta tese.

Acima de tudo, minha opção se justifica pelo fato de sua teoria se centrar na pergunta de como uma pessoa qualquer resolve se determinado objeto é uma obra de arte ou não. Isto é, o pensamento do teórico belga é focado em como o receptor faz a diferença entre arte e não arte. Este ponto de vista lhe permite uma abordagem bastante diferente das realizadas por teorias que colocam o próprio objeto, ou as instituições do campo, como os atores centrais da diferença entre arte e não arte. Conforme foi exposto no capítulo anterior, o interesse desta tese está em pensar melhor o problema da *recepção desavisada* – do primeiro receptor e de sua (in)capacidade de se relacionar com uma intervenção de ordem artística, mas que lhe é apresentada como um evento comum da realidade. Para empreender esta tarefa, é importante dar um passo atrás, e perguntar-se como um receptor qualquer faz a diferença entre arte e não arte, para que então seja possível compreender melhor em que circunstâncias ele se tornaria desavisado; e, o que é ainda mais importante, quais consequências essa relação produz nos contextos já expostos da arte participativa, da manipulação, da contradição com outras propostas dos mesmos artistas, e etc.

Por conta disso, a forma como De Duve articula a questão parece ser de fato a melhor ferramenta teórica para lidar com este problema, o qual não encontra a mesma facilidade de abordagem, nem a mesma capacidade de ser desenvolvido através de outras alternativas conceituais. Certamente, isso não significa que teorias

centradas na diferença entre arte e não arte a partir de objetos, ou de instituições, sejam totalmente incapazes de tratar da questão, elas apenas parecem menos adequadas¹¹². Ainda assim, antes de entrar diretamente no pensamento de De Duve, gostaria de apontar duas outras possibilidades de pensar a *recepção desavisada*, uma a partir de Artur Danto, pensador que coloca ênfase na questão da diferenciação arte e não arte a partir das obras; e outra a partir de George Dickie, autor que foca no papel desempenhado pelas instituições.

2.1 A *Recepção Desavisada* e Arthur Danto

Para o filósofo, toda sua argumentação acerca da arte começa com sua visita à galeria nova iorquina onde se depara com as *Brillo Boxes*, de Andy Warhol. Essas esculturas eram visualmente idênticas a um sabão em pó comercial, encontrado em vários supermercados. No caso específico, elas haviam sido construídas por Warhol, mas nada impediria o artista de ter simplesmente comprado e se apropriado de alguns exemplares comerciais. Esse pensamento permitiu ao filósofo especular sobre como seria possível entender a diferença entre uma obra de arte, e algo idêntico em todos os aspectos, mas que não fosse um objeto artístico¹¹³. Daí surge o famoso artigo o “O Mundo da Arte”, na qual o filósofo afirma que:

O que, afinal de contas, faz diferença entre uma caixa de Brillo e uma obra de arte consistente de uma caixa Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair na condição do objeto real que ela é (...) É claro que, sem a teoria, é improvável que alguém veja isso como arte e, a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística, assim como uma quantia considerável da recente história da pintura nova iorquina (...) É o papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis”¹¹⁴

¹¹² Como já deve estar claro, não é minha intenção apontar aqui os eventuais problemas e contradições que estas teorias possam apresentar em relação a suas próprias formulações, sequer insistir em o que há que de comum e de distinto entre elas e o pensamento de Thierry de Duve. Um esforço desta natureza se afastaria demasiadamente do tema central da tese. Meu interesse é de ordem bem mais pragmática: escolher qual teoria melhor se adequada para pensar a *recepção desavisada*, e aí sim, ao tomá-la como ponto de partida, proceder a um exame mais profundo de sua base, desenvolvimento e consequências.

¹¹³ Embora Danto prefira argumentar entorno das *Brillo Boxes*, obras como as que ele havia imaginado foram produzidas no contexto do minimalismo, da arte pop, e da arte conceitual.

¹¹⁴ DANTO, Arthur. O Mundo da Arte., in: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006. P. 22

Não interessa aqui tratar as diversas leituras que este texto propiciou, ou seu impacto na filosofia da arte dos últimos cinquenta anos¹¹⁵. Para o que importa ao debate aqui proposto, basta saber que Danto, posteriormente, em seu livro *A Transfiguração do Lugar Comum*, complexifica sua teoria prévia, afirmando que obras de arte, mesmo que sejam idênticas a objetos já existentes, possuem uma estrutura metafórica, e são ontologicamente diferentes destes.

Tendo essas diferenças em vista, o filósofo afirma que a reação que uma pessoa tem perante uma obra de arte é diferente da que teria com outro objeto idêntico, mas que não fosse artístico. Para isso, certamente é necessário que ela seja capaz de estabelecer essa diferença:

“uma obra de arte tem um grande número de propriedades muito diferentes das que caracterizam um objeto que, apesar de materialmente indiferenciável dela, não é uma obra de arte. Algumas dessas propriedades podem muito bem ser estéticas, tendo a faculdade de provocar experiências estéticas ou a possibilidade de ser consideradas 'preciosas e valiosas'. Mas para reagir esteticamente a essas propriedades é preciso antes saber que o objeto em questão é uma obra de arte, de modo que para reagir de modo diferenciado a essa diferença de identidade é preciso que já tenha sido feita a distinção entre o que é arte e o que não é.”¹¹⁶

Seguindo Danto, esta capacidade de diferenciação seria dependente do já exposto conhecimento mínimo acerca de teorias da arte ou, para usar seus termos, de um mínimo entendimento do mundo da arte. O contato com as *Brillo Boxes*, e a maioria dos outros exemplos do filósofo (históricos ou inventados), aconteceram em situações inseridas dentro de um espaço institucional. Resta saber se há algum tipo de modificação teórica caso a obra se apresente em um contexto diverso, no meio de uma rua, por exemplo. Em apenas um momento de *A Transfiguração do Lugar Comum*, Danto se refere a esta possibilidade:

“... pode-se dizer com segurança que quanto maior o grau de realismo pretendido maior a necessidade de indicadores externos de que se trata de arte e não de realidade, os quais se tornam menos necessários quanto menos a obra é realista. Cabe lembrar aqui o famoso programa radiofônico de Orson Welles transmitido na década de 30, quando o público acreditou piamente que a Terra estava sendo invadida por marcianos; não havia nenhum meio fácil de um ouvinte averiguar se o que lhe diziam era uma simulação ou fato real (...) Assim, no teatro de rua é preciso tomar cuidado

¹¹⁵ A principal consequência deste artigo é, muito provavelmente a chamada *Teoria Institucional da Arte*, que tem como expoente George Dickie.

¹¹⁶ DANTO, Artur. *A Transfiguração do Lugar Comum*. São Paulo: CosacNaify, 2005.P. 151.

para que fique bem claro ao público que se trata de atores representando papéis, não de pessoas reais realizando ações reais; daí a necessidade de máscaras, figurinos especiais, maquiagem, entonações de voz características e coisas semelhantes. Nas peças realistas os figurinos realistas reforçam a ilusão artística, mas no teatro de rua isso poderia confundir o espectador, deixando-o sem saber se ele é testemunha ou plateia.”¹¹⁷

Aqui Danto sugere que, fora dos contextos institucionais, é necessário que haja algum elemento mínimo para que as pessoas possam compreender que se trata de uma obra de arte. Fora do museu, do teatro, da sala de concertos, etc., e perante algo indiscernível (ou quase) de objetos ou situações corriqueiras, as pessoas poderiam ser incapazes de reconhecer, mesmo que possuíssem certos conhecimentos teóricos, ou fossem íntimas do mundo da arte, se algo é arte ou não. E, portanto, reagiriam de forma diferente caso reconhecessem ou não, isto é, se portariam como testemunha ou plateia. Mesmo Danto não se alongando na questão, nem discutindo a possibilidade de os artistas intencionalmente quererem confundir seus receptores, o que chamo de *recepção desavisada* pode ser descrito através dos termos de sua teoria. O fenômeno poderia ser exposto da seguinte forma: um artista produz uma situação aparentemente idêntica a uma situação existente na realidade, fora de um espaço institucional da arte. Os receptores desta situação, mesmo que estejam integrados ao mundo da arte, são incapazes de perceber que há uma diferença ontológica entre o evento que eles presenciam e um evento que fizesse parte da realidade. Esta incapacidade os faz se portar como testemunhas, e não como plateia, o que torna suas reações distintas das que teriam caso pudessem distinguir. Depois disso, essa experiência, através de algum tipo de registro, é repassada pelo artista para outros receptores, dentro de um contexto institucional. Esta segunda audiência, reconhece que há uma diferença entre este registro e o registro de uma situação qualquer, se porta como uma plateia, e percebe que há uma estrutura metafórica no trabalho do artista, acerca da qual é possível refletir, especular acerca de suas possíveis significações e etc. O problema é que sua teoria não parece oferecer muito mais que isso para pensar a *recepção desavisada*.

2.2 A *Recepção Desavisada* e George Dickie

¹¹⁷ *Ibid.* P. 62

A teoria da arte de George Dickie recebeu o nome de Teoria Institucional da Arte, uma vez que ela propõe uma forma muito simples de diferença entre o que é arte e o que não é. Para o autor esta distinção é estabelecida pelas instituições. Ou seja, arte é aquilo que os principais atores do mundo da arte consideram que seja arte. Esta definição traz alguns poréns, mas antes de ir a eles é necessário esclarecer, no pensamento de Dickie, a noção de mundo da arte. Para além dos espaços oficiais ou de uma instância homogênea, o filósofo pretende demonstrar que há uma pluralidade de alternativas no mundo da arte, uma série de práticas e discursos de natureza diferente, mas que acabam por realizar esse papel de instituição validadora das práticas:

“Quando eu chamo o mundo da arte de uma instituição, estou dizendo que é uma prática estabelecida. Alguns pensaram que uma instituição precisa ser uma sociedade estabelecida ou uma corporação e, por conta disso, não compreenderam meus comentários sobre o mundo da arte. [...] [Este é composto por sistemas] cada um com suas próprias origens e desenvolvimento histórico [...] O que há em comum em todos os sistemas é que cada um é o contexto, a moldura, para a apresentação de certas obras de arte.”¹¹⁸

Assim, é ao mundo da arte enquanto instituição que cabe o papel de separar o que é arte do que não é, assim como o de criar critérios para a avaliação das obras de arte. O que possibilita a existência de divergências, é o fato desse mundo ser composto por vários submundos ou sistemas, cada um com critérios próprios, e muitas vezes radicalmente distintos dos outros. Assim, o que pode ser arte no contexto do samba do Rio de Janeiro, é diferente do que pode ser em meio a Documenta de Kassel, por exemplo.

Exposto isso, o principal senão a esta teoria é a evidente circularidade de seu argumento. Em primeiro lugar, “qualquer pessoa que se considere membro do mundo da arte é, portanto, um membro deste mundo”¹¹⁹ Em segundo, o mundo da arte, através de seus sistemas, valida o que é arte, ao mesmo tempo em que um conjunto de práticas só se torna um sistema na medida em que se dá essa validação. Causas e efeitos se misturam plenamente. Até certo ponto, Dickie está ciente disso, mas argumenta que sua teoria permanece interessante já que a

¹¹⁸ DICKIE, George. *Art and Aesthetic – An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1974. P.31. Minha tradução para todos os trechos desta obra.

¹¹⁹ *Ibid.* P.36.

circularidade não é total, uma vez que os sistemas de arte, os objetos candidatos à apreciação enquanto obras de arte, e os critérios, estão historicamente em constante transformação. Além do mais, esse processo pode ocorrer em meio a divergências, que mostram que essa circularidade também não é tão plena assim:

“Ao conferir o status de arte a um objeto, assume-se uma certa responsabilidade pelo novo status do objeto – apresentar um candidato à apreciação sempre permite a possibilidade que ninguém mais aprecie, e que a pessoa que o fez acabe ridicularizada”¹²⁰

Isto é, a própria heterogeneidade do mundo da arte também confere uma certa instabilidade que também rompe com o risco de uma circularidade plena, viciosa.

No entanto, o propósito desta tese, não é comentar detalhadamente a Teoria Institucional, mas observar se ela pode dizer algo sobre a *recepção desavisada*. Em um determinado momento de seu livro, diz Dickie:

“Como alguém pode dizer quando o status foi conferido? Um artefato pendurado em um museu de arte como parte de uma exposição, ou uma apresentação de teatro são sinais certos. Certamente, não existe a garantia de que sempre se possa saber se algo é candidato à apreciação [artística], da mesma forma que não se pode saber se determinada pessoa é um cavaleiro, ou é casada. Quando o status de um objeto depende de características não aparentes, um simples olhar não necessariamente revelará este status. A revelação não aparente pode ser simbolizada por algum distintivo, por exemplo, um anel de casamento, para o qual o simples olhar revelará o status”¹²¹

Ou seja, existe a possibilidade de não reconhecimento, se determinadas condições não estiverem satisfeitas, por mais que Dickie não vá no sentido de esclarecer quais seriam, deixando a questão do que pode ser um traço distintivo no contexto da arte em aberto. Como já foi colocado, os casos de *recepção desavisada* seriam aqueles em que objetos e situações candidatos à apreciação artística apareceriam fora de qualquer contexto institucional onde seria possível debater seu status artístico, e desprovidos de qualquer sinal distintivo. Por aparecerem fora do mundo da arte para determinados receptores esses reagem como a um evento qualquer do mundo. Já os registros desses acontecimentos não, uma vez que eles estão em museus e livros isto é, dentro do mundo da arte, eles podem claramente ser debatidos e referendados como obras de arte pela instituição (além de poderem

¹²⁰ *Ibidem*. P.50.

¹²¹ DICKIE, George. *Art and Aesthetic – An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1974. P.37.

ser validados e acordo com os critérios oferecidos por estas instituições).

Ou seja, também é viável aqui descrever o problema da *recepção desavisada* nestes termos. Mas parece difícil dizer mais que isso, e progredir rumo a uma reflexão mais complexa.

2.3 Thierry De Duve

O argumento do crítico belga começa por duas constatações bastante óbvias acerca do conjunto dos objetos, ações e situações que são tomadas como artísticas: 1 – o campo da arte contém objetos que são muito distintos entre si; 2 – há divergências dentro da sociedade acerca de quais objetos são artísticos e quais não são. A partir daí, De Duve descarta a possibilidade de, através de uma indução, encontrar algo em comum entre todos estes objetos, mesmo que fosse algo não sensível; como no argumento de Danto. Também é recusada a proposta de entender que alguns grupos da sociedade detém o poder de dizer o que faria parte do campo da arte, enquanto a outros segmentos sociais só caberia a aceitação destas decisões; neste caso, se trataria de uma teoria análoga à *Teoria Institucional da Arte*. Uma vez que a decisão do que é arte não é regida nem pelo constrangimento social, nem por um processo indutivo, De Duve precisa encontrar uma outra forma a partir da qual é feita esta decisão.

Antes de qualquer teórico, o eixo que De Duve utilizará para construir seu argumento será uma leitura da obra de Marcel Duchamp, centrada especialmente nos *ready-mades*. No capítulo 2 de *Kant after Duchamp*, tem-se uma pormenorizada descrição de como Duchamp precisou executar uma série de manobras para que um urinol, batizado de *Fonte*, fosse enviado e recusado como obra de arte pela comissão organizadora da *Society of Independent Artists* – uma instituição que repetia o mesmo funcionamento da *Société des Artistes Indépendants*, fundada na Paris da segunda metade do século XIX: partia do princípio que tudo podia ser exposto e de que não haveria nenhum tipo de premiação. Muito mais do que uma simples provocação, é demonstrada toda uma estratégia que envolvia não apenas o enviar da obra, mas o registro de seu acontecimento, bem como a possibilidade deste evento ser comparável com outras situações da arte moderna. A própria

recusa, seguida de uma aceitação posterior em outras instâncias do universo artístico, repetia uma situação pela qual Duchamp já havia passado ao ter seu quadro *Nu Descendo a Escada* recusado na França e depois louvado nos EUA, no contexto do *Armory Show*.

A partir deste entendimento histórico, surgem dois pontos fundamentais para compreensão de De Duve. Primeiramente, o crítico avalia que os *ready-mades* são menos uma obra profética¹²², do que uma percepção pela parte de Duchamp de como funcionava a relação entre artista, obra, público e instituição desde o início das Sociedades de Artistas Independentes até aquele momento. Ou, em termos mais diretos, os *ready-mades* responderiam antes às condições da arte dos cerca de sessenta anos que os precederam, do que seriam presságios da arte vindoura que eclodiria cerca de quarenta anos depois deles. Neste sentido, Duchamp seria um artista moderno por reconhecer e atuar a partir das condições da arte na modernidade, mas não uma espécie de precursor dos artistas dos anos 60 ou das neovanguardas.

Em segundo lugar, como quase todos os autores que se debruçam sobre este tema, De Duve também percebe a principal operação dos *ready-mades* como crítica. No entanto, onde para vários o que estaria primordialmente em jogo seria a complexa relação entre objeto e mercadoria¹²³, a leitura “deduviana” parece seguir a direção apontada por Octavio Paz, para quem a obra de Duchamp faz uma dupla operação: por um lado, como toda obra moderna, critica toda forma de mito; mas por outro, nota como esta ideia não deixa de ser um mito, o mito da crítica. “A crítica de Duchamp é dupla: crítica do mito e crítica da crítica”¹²⁴

Junto a esta ideia de crítica¹²⁵, De Duve acrescenta às suas referências principais a retomada da noção de modernismo e crítica de Clement Greenberg, para reelaborá-la. Se para o norte-americano a arte (a pintura, em especial) moderna era crítica na medida em que lidava diretamente com as condições de especificidade de seu meio (especialmente a planaridade para a pintura); para o belga, Duchamp é moderno na medida em que coloca as condições da arte em sua

¹²² Ou um trauma a ser reelaborado pelas neovanguardas, como coloca Hal Foster em *O Retorno do Real*. São Paulo: CosacNaify, 2014.

¹²³ Especialmente: BUCHLOH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *Arte & Ensaios*. Ano VII, n.7, 2000, p.179-197

¹²⁴ PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza. São Paulo: Perspectiva, 2008. P. 46.

¹²⁵ Em *Kant after Duchamp* há apenas uma breve citação a Paz. No entanto, parece bastante seguro afirmar que o ensaio de Paz teve influência decisiva sobre o pensamento de De Duve.

generalidade:

“Chamemos essa situação de arte em geral, no sentido genérico do termo. Arte em geral é algo totalmente diferente da reunião das práticas artísticas sob o guarda-sol das belas-artes ou das artes plásticas. É algo que não determina apenas que se possa ser artista sendo pintor, poeta, músico, escultor, cineasta e etc., mas também que se possa ser artista sem ser nem pintor, nem poeta, nem músico, nem escultor, nem cineasta etc. Artista em geral. (...) Alguns até atribuem o feito unicamente a Marcel Duchamp: sempre ele, ao inventar o ready-made, Duchamp teria criado um novo gênero artístico e um novo personagem, o artista simplesmente. Essa opinião comete o erro clássico ao fazer do mensageiro o responsável pela mensagem que traz.”¹²⁶

Assim, para De Duve, o projeto crítico de Duchamp sinalizaria para o surgimento da ideia e a prática de uma arte em geral, na qual o meio utilizado pelo artista não fosse mais necessariamente uma chave determinante para a compreensão e avaliação da obra.¹²⁷

É no contexto desta leitura de Duchamp, que De Duve fará sua construção teórica partindo de duas grandes, e bastante dissonantes, reflexões filosóficas: a de Kant e a de Foucault.¹²⁸ É necessário antecipar que, sob muitos aspectos, a leitura que De Duve faz sobre estes dois pensamentos é frágil, e, em última instância, é inconciliável a articulação (nunca proposta de forma clara) entre as duas. Entretanto, em vez de descartar sua reflexão, a aposta que pretendo realizar aqui é a de que uma reconstrução do argumento de De Duve, que o colocasse mais próximo ao pensamento foucaultiano, tornaria seu argumento mais sólido e politicamente mais instigante. No entanto, antes de prosseguir para esta etapa, gostaria de apontar em que sentido De Duve relê a estética de Kant e quais seriam os limites deste entendimento.

¹²⁶ DE DUVE, T. O que fazer da Vanguarda?, in: *Arte e Ensaios*. Rio de Janeiro: vol. 20, 2010. PP. 182.

¹²⁷ A forma extremamente reduzida como exponho a reflexão crítica de De Duve sobre Duchamp, não deve levar à ideia de que sua leitura é totalmente desprovida de uma percepção das transformações sociais e econômicas. Pelo contrário, uma parte de seu argumento está ligado às transformações que a modernidade, especialmente em função da industrialização, provocará no espaço social ocupado pelo artista, e na sensibilidade irônica e aguçada de Duchamp acerca disso. Este é o tema do capítulo 3, de seu já citado livro.

¹²⁸ Uma boa ilustração da disposição desta abordagem dupla, está presente já nos títulos das obras: De Duve publicou nos EUA *Kant after Duchamp*, uma tradução, dedicada a Foucault, que agregava duas obras escritas previamente em francês, uma delas intitulada de *Pour une Archéologie du Modernisme*. Neste trabalho, sempre utilizarei a edição norte-americana, que foi revista e suavemente modificada pelo próprio autor.

2.3.1 De Duve Relendo a Estética Kantiana

Aqui está um dos centros do argumento de Thierry de Duve: uma retomada da noção kantiana de juízo estético¹²⁹, tal como ela está exposta na *Analítica do Belo*¹³⁰. Para Kant, a estética é uma dimensão apartada do conhecimento e da moral, autônoma em relação a estes dois campos. Obviamente, isto significa que os juízos estéticos não são nem falsos, nem verdadeiros, nem aprováveis, nem reprováveis. Além disso, o juízo estético é de tipo reflexivo, isto é, parte de um particular em direção a um possível universal, e não o contrário. Por fim¹³¹, o juízo é individual, sendo que não necessariamente dois indivíduos ajuízam um objeto da mesma forma; o importante é que cada um supõe que seu juízo seja universalmente válido, ou seja, que qualquer outro possa julgar da mesma forma como ele julgou.

No entanto, como já assinala o título do livro de De Duve – *Kant after Duchamp* – não se trata de uma mera repetição do argumento kantiano, mas de um reentendimento que, tendo em vista Duchamp e seus *ready-mades*, força a revisão de alguns pontos da estética do filósofo¹³². Para o crítico belga, há uma importante transformação a ser feita: a sentença “isto é belo” deve ser transformada em “isto é

¹²⁹ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

¹³⁰ De Duve não se interessa e descarta com facilidade a *Analítica do Sublime*. Diz o autor em Cinq Réflexions sur le Jugement Esthétique:

É com a 'analítica do belo que eu me debato. Entre outros autores, igualmente conscientes de que a estética da modernidade não poderia mais ser a estética clássica e grandes leitores de Kant, como Jean-François Lyotard, que releu de maneira muito contemporânea a 'analítica do sublime' e passou a estética da modernidade pelo crivo da questão do sublime. Acho absolutamente apaixonante o que Lyotard disse sobre essa questão, mas, por várias razões, penso que a resposta não está aí. [...] O sublime sempre me pareceu perigosamente próximo demais de uma estética do efeito, e a estética do efeito, do *kitsch*. [...] Dito isso, há outra razão, menos subjetiva e mais teórica (mas eu poderia dizer mais estratégica) pela qual a estética do sublime não me parece conveniente: não há antinomia do sublime. [...] Foi pela resolução da antinomia que se encontra no centro da analítica do belo, isto é, da analítica do gosto, que se deu, a meu ver, a releitura de Kant. P. 49-50. (Minha Tradução)

¹³¹ Este “por fim” é apenas para o que interessa até este momento. Outros aspectos serão abordados em seguida. E como não custa ressaltar, a estética de Kant é muito mais ampla e sofisticada do que a discussão aqui, onde interessa apenas situar o que é fundamental para a compreensão do argumento de De Duve.

¹³² Certamente De Duve não foi o primeiro crítico a tentar um reentendimento da estética kantiana, mas sim o primeiro a tomar isso como um projeto que leve em conta Duchamp, e toda uma gama de produções artísticas subsequentes aos *ready-mades*. Em geral, os que se colocaram como leitores de Kant, se aferraram a uma dimensão apenas formalista da arte. Da mesma forma, os que se opuseram, na maior parte das vezes, o fizeram em prol de uma recusa a esta visão estritamente formal da experiência artística.

arte”¹³³.

“Tratava-se de reler a terceira Crítica partindo da hipótese levantada pelo *ready-made* – a única verdadeiramente plausível se levarmos a sério sua existência enquanto arte. Segundo essa hipótese, a frase 'isto é arte' não é uma constatação, mas um julgamento, e esse julgamento é estético e não conceitual”¹³⁴

Desta noção segue uma série de transformações necessárias no entendimento da estética. Quatro delas são importantes e serão expostas a seguir¹³⁵.

No juízo kantiano, a expressão “isto é belo” é consequência de um livre jogo entre as faculdades do entendimento e da imaginação, não necessitando de nenhum parâmetro prévio. Ou seja, um juízo não tem nenhuma influência sobre um outro, não há nenhuma forma de jurisprudência acerca da beleza. Já para De Duve, a expressão “isto é arte” é a consequência da comparação entre a obra e outros juízos previamente realizados, seja pelo próprio indivíduo, seja por outros. Aqui, há uma jurisprudência acerca do que é arte, que não é determinante, mas que influencia o juízo – analogias são traçadas entre aquilo que se ajuíza e o que já foi anteriormente ajuizado:

“... você herda um patrimônio cultural, ou melhor, um registro de jurisprudências (...) você toma partido em um embate, ou melhor, em um julgamento. [...] Uma jurisprudência não tem a força de uma lei, mas ela carrega algum peso. Ainda assim, independente de quanto ela pese nos seus juízos, ela nunca é um critério que o abstenha de ter que ajuizar de novo; ela é meramente uma linha de orientação que você pode seguir ou não, uma lembrança prudente que ajuda a decidir se você deve deixar a experiência de seus predecessores alimentar a sua própria, mas que em todo caso, você deve confrontar com seus sentimentos de fato.”¹³⁶

¹³³ É importante ressaltar que De Duve não descarta a possibilidade de se ajuizar a beleza da forma como Kant a entendia. O que o crítico insiste é que é necessário reler a estética kantiana para pensar a questão da arte moderna, em especial Duchamp, mas não que não possa haver algo como um juízo sobre a beleza que não envolvesse a questão da arte. Muitos dos exemplos de Kant são sobre o belo natural. Tema sobre o qual De Duve não se pronuncia. Como coloca o crítico em *Cinq Refléxions sur le Jugement Esthétique*:

“Diante de um objeto desses pode-se sem dúvida dizer 'isto é belo'. Porém o fato de dizer que uma pá de neve ou um mictório são um belo objeto não os transforma em arte. Isso permaneceria um julgamento estético de tipo clássico sobre o design dessa pá de neve ou desse mictório. Ora, não foi assim que esses objetos entraram na história da arte contemporânea.” (Minha Tradução)

¹³⁴ *Cinq Refléxions sur le Jugement Esthétique*, in: *Du Nom au Nous*. Paris: Éditions Dis Voir, 1995. P. 50.

¹³⁵ Estas distinções são abordadas ao longo dos textos de De Duve, mas não da forma programática como as exponho a seguir.

¹³⁶ DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996. P. 38-39. Minha tradução para todos trechos da obra.

O crítico diversas vezes aponta para o caráter instável desta jurisprudência: ela está em constante transformação ao longo do tempo, muitas vezes se expandindo, quando mais coisas recebem o juízo “isto é arte”, algumas se retraindo, quando algum tipo de revisão descarta o caráter artístico que se dava a determinado objeto. Além disso, esta jurisprudência sofre um segundo tipo de variação: ela não é a mesma para qualquer indivíduo, um curador certamente terá um conhecimento muito maior das jurisprudências (talvez seja mais adequado utilizar este termo no plural) do que um cidadão pouco habituado a frequentar museus. (No entanto, isso não significa que necessariamente que o curador está disposto a ajuizar mais obras como de arte.) Portanto, é importante assinalar que não há “a jurisprudência”, mas uma determinada relação singular que um indivíduo possui com as jurisprudências de seu momento histórico¹³⁷.

Daí advém uma consequência importante: os juízos de De Duve acabam por ser histórica e socialmente inscritos, enquanto o juízo kantiano, não estava atrelado a nenhuma dinâmica desta ordem¹³⁸.

O segundo aspecto é que se o juízo não se coloca exatamente como livre jogo entre a imaginação e o entendimento, então não há nenhuma razão para se pressupor que haja necessariamente um prazer envolvido nele. Para Kant, o juízo “isto é belo”, era justamente fruto deste livre jogo que seria, por fim, prazeroso para o indivíduo que o realizava. Para De Duve, o prazer não é uma dimensão necessária do juízo “isto é arte”, pelo contrário, como a repulsa a muitas obras demonstra, muitas vezes chega a existir um desprazer. O crítico chega a sugerir em uma palestra para uma associação de psicólogos que se deveria pensar o juízo “isto é arte” como para além do princípio do prazer, em uma clara referência ao texto de Freud¹³⁹.

Há uma terceira diferença, que é muito menos uma consequência da

¹³⁷ Há muito em comum entre esta posição e a de Bourdieu. A diferença entre os dois pensadores, ao menos sob este aspecto, parece ser mais de enfoque: o sociólogo enfatiza o quanto o indivíduo é constrangido por avaliações alheias, especialmente dos que detêm maior capital simbólico, mas sem recusar que cada um percorre uma trajetória específica em relação às forças sociais. Já De Duve não nega esse ponto em momento algum, apenas enfatiza que o indivíduo ajuíza por si mesmo, ainda que socialmente constrangido. Voltarei a esse ponto no capítulo seguinte.

¹³⁸ Do ponto de vista de Kant, naturalmente. É certo que muitos autores não deixaram de indicar o caráter eurocêntrico e burguês da estética kantiana.

¹³⁹ Cinq Réflexions sur le Jugement Esthétique, in: *Du Nom au Nous*. Paris: Éditions Dis Voir, 1995.

reformulação da sentença “isto é belo”, e mais uma necessidade de atenuar a problemática universalidade do argumento kantiano. Em parte, a própria ideia de uma jurisprudência, com sua inserção sócio-histórica, já conduzia a isso. A esta primeira restrição do universalismo kantiano, surge uma outra – a ideia de que o juízo não aspira a uma concordância generalizada, mas apenas a que algum outro esteja de acordo. Trata-se mais de pensar em uma alteridade, do que na universalidade, a qual se situaria mais como um limite possível. Como está colocado no breve texto *Glossaire*, a questão pode ser pensada através dos pronomes pessoais – com um “nós” que pode ser “eu e tu”, “eu e ele”, até o limite de “eu e todos os outros”:

“O pronome do comum é o 'nós'. De que 'nós' é feito? No mínimo de 'nós dois' (...) ao máximo de 'nós todos' – e aí está o universal. E de que 'nós dois' é feito? (...) responde a gramática mais elementar: de 'tu e eu', de 'ele e eu' (ou de 'ela e eu'). São duas coisas radicalmente diferentes...”¹⁴⁰

Sem dúvida, esta transformação isenta o argumento “deduviano” de parte dos problemas da reflexão kantiana; no entanto, é questionável se com este rearranjo ainda é possível supor algum tipo de sentimento comunitário da mesma forma como faz Kant através da noção de *sensus communis*. Mesmo que De Duve creia que sim, falta uma análise de até que ponto suas transformações no argumento de Kant ainda o viabilizam.

Parece-me que o entendimento da *Analítica do Belo* como chave para o pensamento de toda uma filosofia política, como propõe Hannah Arendt nas *Lições sobre a Filosofia Política de Kant*¹⁴¹, poderia ser um bom caminho para este desenvolvimento mais profundo das relações entre juízo estético e formação de uma ideia de comunidade, mesmo no contexto da releitura feita por De Duve. Também pensa assim José Fernández Vega, como se nota pela seguinte pergunta que fez ao crítico belga em uma entrevista:

[José Fernández Vega] Arendt sustenta que a faculdade da imaginação é a grande descoberta política de Kant, sua maior contribuição para o pensamento político. Este enfoque político é sugestivo para quem se interessa pela relação entre arte e política, nos modos indiretos, não convencionais que ela adquire hoje. Questões do tipo 'podemos fazer

¹⁴⁰ in: *Du Nom au Nous*. Paris: Éditions Dis Voir, 1995. P. 99.

¹⁴¹ ARENDT, Hannah. *Lições sobre a Filosofia Política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

comunidade? onde foi parar a fraternidade?' parecem-me que constituem perguntas chaves da arte moderna.

[De Duve] Estou completamente de acordo, mas com a condição de ser extremamente cético, inclusive mais cético que o próprio Kant. No fundo, Kant diz que não sabe se existe o *sensus communis*. Mas a existência do juízo estético lhe indica que todos os homens atuam como se existisse o *sensus communis*. Então, na própria existência do juízo estético, detecta um indício, um sinal de que estamos dotados da capacidade de nos entendermos. (...) Se aceitamos que o *sensus communis* não existe, que os seres humanos são lobos para os demais seres humanos, que não estamos dotados da capacidade natural de nos colocar em acordo, então o que se passa com a arte? Em que se converte? Minha resposta é: a arte se torna neste caso ainda mais necessária, porque é neste momento que temos mais necessidade dela.¹⁴²

Há, ainda, um quarto ponto importante nas distinções entre Kant e De Duve. Ao contrário do filósofo, o crítico faz um recorte temporal dentro do qual seu argumento seria válido. Assim, “isto é arte” seria uma expressão determinante desde a segunda metade do século XIX, incluindo hoje, até um momento futuro indeterminável. Em parte, como já foi colocado, isso provém de seu entendimento de Duchamp; no entanto, o aspecto que torna mais determinante essa cisão é a ideia de que há uma transformação radical nos saberes e nas práticas ao longo do século XIX, aos quais a arte não seria indiferente. Assim como Foucault analisou as diferenças nos discursos e práticas penais e médicas que surgiram no século XIX, De Duve pretende fazer o mesmo em relação ao campo da arte. Neste sentido, o autor afirma que pretende fazer uma arqueologia do modernismo. Como foi previamente colocado, este projeto marcará ainda mais distâncias em relação a uma reescrita do juízo estético kantiano, mas para observar isso melhor, será antes necessário demonstrar De Duve como releitor da arqueologia de Foucault.

2.3.2 De Duve Relendo a Arqueologia Foucaultiana

Há dois conceitos foucaultianos explicitamente presentes em De Duve – o de arqueologia e o de condições enunciativas. E um terceiro conceito lançado parcialmente, e de forma um pouco incerta – o de enunciado.

Começando pela arqueologia, vê-se que a proposta de um pensamento

¹⁴² DE DUVE, Thierry. Duchamp: Una Botella al Mar. Entrevista a Thierry de Duve; in: VEGA, José Fernández (Org.). *Formas Dominantes – Diálogos sobre Estética y Política*. Buenos Aires: Taurus, 2013. P. 62-63. Minha tradução para todos os trechos deste livro.

arqueológico faz parte de um projeto primeiro dentro da pesquisa de Foucault, tendo sido exposta de forma mais programática no livro *A Arqueologia do Saber*¹⁴³. Trata-se de uma proposta epistemológica e metodológica distinta para a análise de discursos e práticas no campo da história. Nesta, documentos, eventos e acontecimentos não são lidos em função da subjetividade de seus responsáveis, das circunstâncias específicas de seus surgimentos, ou de alguma estrutura de pensamento ou linguagem prévia. Em vez disso, há uma outra construção conceitual que envolve a noção de episteme: um topos singular, que possibilita e delimita o saber em um determinado momento, sempre em conjugação com formas de poder. De tempos em tempos, este topos se romperia e se recomporia de forma a articular uma outra forma de saber, que não seria uma versão avançada ou evoluída da anterior, apenas distinta¹⁴⁴.

“A episteme não é uma forma de conhecimento, ou um tipo de racionalidade que, atravessando as ciências mais diversas, manifestaria a unidade soberana de um sujeito, de um espírito ou de uma época; é o conjunto das relações que podem ser descobertas, para uma época dada, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas. [...] A episteme, ainda, como conjunto de relações entre ciências, figuras epistemológicas, positivities e práticas discursivas, permite compreender o jogo das coações e limitações que, em um momento determinado, se impõe ao discurso; mas essa limitação não é aquela que, negativa, opõe ao conhecimento a ignorância, ao raciocínio a imaginação (...) a episteme não é o que se pode saber em uma época, tendo em conta insuficiências técnicas, hábitos mentais ou limites colocados pela tradição; é aquilo que, na positividade das práticas discursivas, torna possível a existência das figuras epistemológicas e das ciências.”¹⁴⁵

No contexto de seu projeto de uma arqueologia do modernismo, De Duve não visa pensar em uma história da arte que levasse linear e inevitavelmente ao surgimento da arte moderna, seja por razões intrínsecas à própria arte ou por razões sociais. Em vez disso, o crítico pensa no surgimento específico de práticas e discursos a partir do século XIX que apontam para a existência de uma outra episteme¹⁴⁶, dentro da qual seria necessário pensar o espaço da arte. Que tipo de saber é engendrado neste campo, como ele se articula com as formas de poder,

¹⁴³ Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

¹⁴⁴ Em *As Palavras e as Coisas*, Foucault delimita três epistemes. Em termos bastante genéricos: uma correspondente ao século XV (episteme renascentista), outra correspondente aos séculos XVI, XVII e XVIII (episteme clássica) e outra desde o século XIX, provavelmente se esvanecendo contemporaneamente (episteme moderna).

¹⁴⁵ FOUCAULT, Michel. *Op. Cit.* P. 252. P 231-232.

¹⁴⁶ De Duve segue este corte apontado por Foucault em toda esta primeira fase de seu pensamento.

como ele está em relação com outras ciências e com as formações sociais? São estas as questões centrais para uma abordagem arqueológica do modernismo. Conforme foi visto, a resposta de De Duve está em acreditar que o juízo estético, em termos relativamente próximos aos expostos por Kant, seja a chave principal para elaborar a questão, enquanto o *ready-made* de Duchamp, atento para o jogo de recusas e aceitações dos salões, seria uma espécie de paradigma desta situação.

“Não importa o que os artistas modernos fizeram, não importa que regras eles seguiram ou abandonaram, não importa qual concepção de arte eles lutaram por ou contra, não importa quais estilos eles inventaram ou destruíram, os vencedores – do jogo ou do embate – foram aqueles capazes de ter seu trabalho batizado sob o nome de arte.”¹⁴⁷

O segundo ponto abordado por De Duve é sua busca pelas condições enunciativas para “isto é arte”. De acordo com a reflexão foucaultiana nenhum tipo de conhecimento, afirmação ou prática surge de forma autônoma, ou seja, é necessário que existam condições que deem margem a existência de determinado discurso ou ação. Assim, boa parte de um trabalho arqueológico seria o de buscar estas condições, assim como de perceber a forma como o poder se constitui através delas. Como expõe Foucault, ao tratar dos enunciados:

“... somar um enunciado a uma série preexistente de enunciados é fazer um gesto complicado e custoso que implica condições (e não somente uma situação, um contexto, motivos) e que comporta regras (diferentes das regras lógicas e linguísticas da construção).”¹⁴⁸

Dentro da proposta de De Duve, isso surge quando o autor afirma que o juízo só pode se realizar, seja com a sentença “isto é arte” ou com “isto não é arte”, no caso de determinadas condições que propiciem, ou melhor, que demandem o ajuizamento. Isto é, o juízo não é uma opção:

“... existem condições para a existência da arte em uma dada formação cultural. Elas são: dado (1) um objeto, (2) um autor, (3) um público e (4) um espaço institucional pronto para registrar este objeto, para atribuí-lo a um autor, e para comunicá-lo a um público...”¹⁴⁹

A tarefa de comentar estas condições será deixada para o capítulo a seguir.

¹⁴⁷ DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996. P. 81.

¹⁴⁸ FOUCAULT, Michel. *Op. Cit.* P. 252.

¹⁴⁹ DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996. P. 391.

Antes disso, é necessário desenvolver um ponto confuso que surge agora em De Duve. Na medida em que se parte da proposta arqueológica, e se pensa que existem condições enunciativas para o juízo “isto é arte”, era de se esperar que a sentença “isto é arte” fosse compreendida por De Duve como um enunciado, no sentido proposto por Foucault. Isso de fato acontece:

“Sob o termo de enunciado, Foucault postula uma unidade discursiva distinta do signo, da sentença e da proposição. (...) Em vez de uma unidade elementar, o que Foucault traz à tona é um modo de existência de signos linguísticos na medida em que eles são enunciados (afirmados, pronunciados, registrados...), e não na medida em que eles significam, na medida em que eles anunciam e não na medida em que são gramaticais, na medida em que eles anunciam e não na medida em que são lógicos – um modo de existência que ele chama de função enunciativa. [...] A sentença 'isto é arte' uma vez afixada ao *ready-made*, não é o signo da passagem da prática artística de um regime visual para um linguístico, mas o acontecimento da função enunciativa na qual objetos que se apresentam como arte e apenas como arte são tomados. Ela traduz o *ready-made*, como enunciado.”¹⁵⁰

No entanto, não é este o entendimento mais frequente do crítico, que defende majoritariamente a ideia de arte como um nome próprio, isto é, como um termo que não tem nenhum significado específico, apenas designa um conjunto heterogêneo de coisas:

“Sendo um nome próprio, a palavra 'arte' é um espaço vazio. A questão a ser lançada a um nome próprio, diz Kripke, é aquela da referência, não a do significado. A que você está se referindo (...) ao dizer 'isto é arte'? (...) Você está se referindo a todas as coisas igualmente designadas por você, em outras circunstâncias, pelo uso da mesma frase; com a palavra 'arte' você está apontando o dedo a todas as coisas que fazem sua coleção crítica, seu museu imaginário.”¹⁵¹

Esta oscilação de De Duve é especialmente problemática, pois permite a um outro tipo de pensamento atravessar seu projeto arqueológico, ao mesmo tempo em que não conduz à arqueologia a algumas de suas mais interessantes consequências teóricas e políticas.

No entanto, isso não é o mais grave, na medida em que De Duve não prometeu uma leitura rigorosamente próxima de Foucault. O problema fundamental é que a utilização de uma teoria da arte como um nome próprio acaba por tornar a teoria “deduviana” bastante indiferente às dimensões políticas que ela poderia atingir

¹⁵⁰ *Ibid.* P. 387-388.

¹⁵¹ DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996. P. 59.

caso se adotasse plenamente a noção de enunciado – se a arte é apenas um nome próprio, então a disputa em torno dos juízos se torna pouquíssimo relevante, talvez não mais do que um jogo de opiniões ora convergentes, ora divergentes. Acrescente a isso a já mencionada fragilidade no desenvolvimento da questão da comunidade, e torna-se impossível não dar certa razão aos que acusam De Duve de ser apenas um formalista, pouco atento aos dilemas da relação entre política e arte.¹⁵² Por mais que estas críticas possam ser exageradas, ou até injustas, inegavelmente um desenvolvimento mais foucaultiano de sua estética pode ser uma boa perspectiva para tornar esta teoria mais apta a lidar com questões políticas, como a *recepção desavisada*.

Enfim, ao abordar Danto e Dickie, mostrei que suas teorias não seriam capazes de abarcar uma sensibilidade maior aos problemas sociais da arte. O mesmo não me parece verdade no caso de De Duve, que me parece comportar com muito mais facilidade uma leitura que acirrasse os aspectos foucaultianos que o próprio crítico aponta, e que ainda destacasse outros. Esta será a empreitada do capítulo a seguir.

2.3.3 A Recepção Desavisada e os Limites do Ajuizamento

Antes de prosseguir para o capítulo seguinte, e para que não se perca de vista o problema da *recepção desavisada*, descrevo como o fenômeno poderia ser descrito nos termos de sua teoria: Alguém apresenta algo que pode até ser identificado como um objeto (condição 1), mas sem que haja nenhuma atribuição de autoria (condição 2), fora de qualquer espaço institucional (condição 4), e perante um conjunto de pessoas muito dificilmente poderia ser classificado como um público¹⁵³ (condição 3). Portanto, com ao menos duas condições insatisfeitas, é possível afirmar que estas pessoas não têm condições de ajuizar se estão perante uma obra de arte ou não. Justamente por isso, a reação deste conjunto de pessoas

¹⁵² O interesse de De Duve em revisar os conceitos do crítico formalista Clement Greenberg também colabora para isso, na medida em que boa parte da teoria norte-americana das últimas décadas o tem como principal pensador a ser combatido, justamente por sua (não) articulação entre arte e política.

¹⁵³ Só é possível se considerar como um público, caso se suponha que qualquer conjunto de pessoas se comporta como uma plateia em qualquer situação. O que é bastante questionável.

(o que chamo de primeira recepção) é registrado. Posteriormente, esse registro (condição 1) é exposto pelo mesmo alguém que havia produzido o objeto e a situação, e que agora aparece como autor daquele ato (condição 2), dentro de um espaço institucional (condição 4), perante um público de espectadores (condição 3). Uma vez que todas as condições estão satisfeitas, essa segunda recepção ajuíza se se trata de uma obra de arte ou não o registro da situação anterior.

Essa forma de colocar a questão já traz mais possibilidades de reflexão, para além do debate sobre a manipulação dos primeiros receptores: a *recepção desavisada* se torna uma pergunta acerca dos limites do juízo, de até que ponto se pode tentar escapar a suas condições mínimas, e sob que consequências. Já se pode perceber que não há um escape total – a primeira recepção de fato não consegue ajuizar, mas a segunda tem todas as condições satisfeitas. Ainda assim, uma fuga parcial do juízo pode se revelar algo bastante interessante no contexto dessa teoria.

Seguindo a arqueologia de De Duve, e considerando que ajuizar acerca se algo é ou não é arte é fundamental para toda a arte desde o modernismo, aqui pode-se estar perante um problema bem mais amplo do que as teorias antes apresentadas poderiam colocar. Mas para desenvolvê-lo de forma mais plena, é de fato importante debater e estabelecer de forma mais radical uma leitura foucaultiana de De Duve. É através dela que algumas das contradições do crítico serão ultrapassadas e que o problema da *recepção desavisada* se colocará de forma mais complexa.

3 UMA REFORMULAÇÃO DA TEORIA DE THIERRY DE DUVE (sem perder a *Recepção Desavisada de vista*)

Retomando o que foi proposto até agora neste releitura de De Duve: a modernidade é marcada pelo surgimento de uma nova episteme. No campo da arte, as relações entre saber e poder são estabelecidas, mediadas e transformadas a partir do juízo estético, entendido não mais nos termos kantianos acerca da beleza, mas como a decisão acerca de algo ser arte ou não. Quando algo se coloca a partir de quatro condições enunciativas – a de ser um objeto, produzido por um autor, para um espectador, tendo uma instituição como suporte – o juízo é chamado a atuar. Sua atuação consiste em associar determinado objeto ou situação a um de dois enunciados possíveis: “isto é arte” ou “isto não é arte”

Inicialmente, é bom assinalar que se trata mais de uma leitura foucaultiana do que de uma abordagem conceitual rigorosa de Foucault. Também deve ser levado em conta que o próprio filósofo, nos momentos em que se pronunciou acerca da arte (o que, excetuando-se a literatura, não era tão frequente assim), não expôs nenhuma reflexão na direção proposta por De Duve. Assim, o que se segue é uma abordagem bastante livre, e que dá significativa importância as leituras que o filósofo recebeu por parte de Giorgio Agamben¹⁵⁴.

Por fim, nestes comentários a seguir não pretendo perder o argumento de De Duve de vista. Apenas pretendo construir uma versão mais próxima a Foucault, sempre apontando a forma como estes temas são abordados pelo crítico em suas obras, especialmente em *Kant after Duchamp*.

3.1 De uma Arqueologia para uma Genealogia

Em primeiro lugar, creio que pensar em uma genealogia do modernismo traria vantagens em relação a uma arqueologia do modernismo. Essa posição pode

¹⁵⁴ O autor tem parte considerável de suas obras voltadas para o campo da arte. Além de utilizar questões artísticas muitas vezes em seus argumentos em relação a outros campos. No entanto, nesta pesquisa me interessa mais reconstruir a estética de De Duve acentuando sua leitura de Foucault, do que explorar com detalhes os pensamentos de Agamben acerca da arte.

parecer inadequada, na medida em que, como demonstrou Roberto Machado¹⁵⁵, o interesse de Foucault pelas artes¹⁵⁶ esteve presente quase que somente durante sua fase arqueológica. Em seu reposicionamento teórico pela genealogia, a literatura e as demais artes deixaram de ser um objeto ao qual o filósofo desse especial destaque. Talvez essa escolha reflita também no interesse que De Duve tem nas leituras do pensador. Como o crítico disse em uma entrevista: “O Foucault que realmente me influenciou é o de *As Palavras e As Coisas* e *A Arqueologia do Saber*.”

Apesar disso, creio que a passagem para a genealogia torna as questões mais interessantes e potentes. De uma forma geral, sem descartar em absoluto a etapa anterior, o próprio Foucault¹⁵⁷ também acentuou ganhos metodológicos nessa transição. Para o que interessa a esta tese, a grande vantagem da mudança é romper com o rigor um pouco estanque da arqueologia, com seus grandes conjuntos epistêmicos, e cortes históricos muito bem delimitados. Dentro desta ótica, falar sobre o juízo estético significa posicioná-lo dentro da episteme que surgiu no final do século XVIII, e supor que seu eventual final estaria condicionado pelo encerramento desta fase epistêmica¹⁵⁸. Enquanto isso, o pensamento genealógico permite a coexistência de engrenagens com temporalidades diversas, formando uma rede densa, cada uma com sua atuação, origem e desenvolvimento singulares. Dentro desta nova perspectiva, é possível abdicar do corte rigoroso efetuado pela noção de episteme, e supor que determinados dispositivos possam aparecer e desaparecer em momentos e em geografias diversas, permitindo cronologias e cartografias bem mais flexíveis e, ao que tudo indica, mais adequadas para descrever as relações entre poder, saber e corpo¹⁵⁹. Como diz Foucault, na introdução de *Vigiar e Punir*:

“Finalmente, [essas relações] não são unívocas; definem inúmeros pontos de luta, focos de instabilidade comportando cada um seus riscos de conflito, de lutas e de inversão pelo menos transitória da relação de forças. A derrubada desses 'micropoderes' não obedece portanto à lei do tudo ou nada; ele não é adquirido de uma vez por todas por um novo controle dos aparelhos nem por um novo funcionamento ou por uma destruição das instituições; em compensação nenhum de seus episódios localizados pode

¹⁵⁵ MACHADO, Roberto. *Foucault, a Filosofia e a Literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

¹⁵⁶ Sem dúvida muito maior pela literatura que pelas demais manifestações, embora as artes visuais sejam discutidas em alguns textos.

¹⁵⁷ Assim como um dos principais comentários sobre sua obra – DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault – Uma Trajetória Filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

¹⁵⁸ Algo que Foucault, em *As Palavras e As Coisas*, acreditava estar prestes a acontecer.

¹⁵⁹ A ênfase nas relações com o corpo também é uma marca desta fase do pensamento de Foucault.

ser inscrito na história senão pelos efeitos por ele induzidos em toda a rede em que se encontra.”¹⁶⁰

Especificamente nesta transformação de uma arqueologia para uma genealogia, surge outro ganho que pode reformar algumas ideias de De Duve, tornando-as mais adequadas e complexas. Trata-se do surgimento do conceito de dispositivo. Mesmo este não tendo sido desenvolvido por Foucault de forma tão extensa como os conceitos de enunciado ou episteme foram, é possível retirar de um de seus comentadores, o argentino Edgardo Castro, uma caracterização do que o filósofo francês entendia por dispositivo:

“1) O dispositivo é a rede de relações que podem ser estabelecidas entre elementos heterogêneos: discursos, instituições, arquitetura, regulamentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, o dito e o não dito. 2) O dispositivo estabelece a natureza do nexos que pode haver entre esses elementos heterogêneos. (...) 3) Trata-se de uma formação que, em um momento dado, teve por função responder a uma urgência. O dispositivo tem, assim, uma função estratégica. (...) 4) Além da estrutura de elementos heterogêneos, um dispositivo se define por sua gênese. (...) 5) O dispositivo, uma vez constituído, permanece como tal na medida em que tem lugar um processo de sobredeterminação funcional: cada efeito, positivo e negativo, querido ou não querido, entra em ressonância ou em contradição com outros e exige um reajuste.”¹⁶¹

Aplicado ao campo da arte, seria possível colocar o juízo estético então como o dispositivo que organiza uma rede de saberes e poderes entre elementos heterogêneos, como os museus, as formas de recepção, os artistas, as histórias da arte, as próprias obras... Obviamente que esta rede não configura um espaço estável, pelo contrário, ela constantemente inscreve e reinscreve, através de seus enunciados (“isto é arte”, “isto não é arte”) novas disposições para o campo. Da mesma forma, o juízo como dispositivo não pode ser pensado como um topos neutro, ele “tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve numa relação de poder (...) Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e saber.”¹⁶²

Através dessa abordagem, a ideia de juízo estético pode ser compreendida como um dispositivo pertencente a uma rede mais ampla, onde atuariam outros, como o regime prisional, a sexualidade, e etc. Acredito que esta proposta traga não

¹⁶⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 2014. P. 30-31.

¹⁶¹ CASTRO, Edgardo. *O Vocabulário de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. P. 124.

¹⁶² AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo e Outros Ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. P. 29

apenas uma vantagem, mas de alguma forma responda a algo que não é esclarecido por De Duve. Ao se apropriar da noção kantiana de juízo estético, o crítico nem se aprofunda na questão do que é propriamente um juízo dentro do pensamento de Kant (o que demandaria que ele então rearticulasse todo o sistema kantiano das três críticas, uma vez que o problema do juízo não é exclusivamente estético), nem propõe uma conceituação alternativa de juízo.

Nesse sentido, também as outras condições enunciativas também podem, e devem, serem entendidas como dispositivos relacionados ao do juízo estético. Sobre isso, seria necessário manter, junto a De Duve, a ideia de que é impossível ao dispositivo do juízo estético operar sem estes outros três¹⁶³ – autor, espectador e instituição. Isso não significa que a recíproca seja verdadeira: o dispositivo da autoria influi fortemente no campo da filosofia ou das ciências humanas, sem que haja forçosamente questões artísticas envolvidas nisso; o dispositivo do espectador está presente em outras situações, como em eventos esportivos ou em relação ao noticiário; o dispositivo das instituições certamente é atuante de muitas formas, e mesmo mais especificamente os museus, também existem em outros contextos, como no caso dos museus de ciência, das forças armadas, de história e etc. Aqui, no entanto, estes dispositivos só serão comentados no que diz respeito a sua relação com o dispositivo do juízo estético, suas outras facetas, suas outras interfaces com o poder e o saber (como já foi colocado, a perspectiva genealógica não força todos esses dispositivos a terem a mesma cronologia nem o mesmo *modus operandi*), permanecerão fora do escopo dos comentários realizados¹⁶⁴.

Vale ressaltar que esta proposta de genealogia também mantém a preocupação do crítico belga: a de escapar de teorias pautadas na criação ou nas formas de recepção da arte, ou na história das obras ou das instituições. Esta “reforma da teoria de De Duve” é baseada no que amarra estas posições, no que faz disso um mesmo campo a despeito de todo o tipo de variação possível (de criações, de objetos artísticos, de receptores, de pensamentos históricos), isto é, na ideia de dispositivo. E nas seguintes perguntas – há um escape possível a esse dispositivo do juízo estético? E se houver, como a *recepção desavisada* se associa a essa saída?

¹⁶³ O caso dos objetos parece-me um pouco mais simples, conforme se verá a seguir.

¹⁶⁴ Ao organizar os elementos separadamente, organizo-os de forma diferente que De Duve, que comenta suas relações aos pares. Ver o capítulo 7 de *Kant after Duchamp*.

Mas antes de formular respostas a estas últimas perguntas é necessário descrever um pouco melhor a trajetória desse dispositivo, sua conexão com autoria, recepção,... O que será apresentado nos segmentos a seguir, já estas outras questões esperarão pelo capítulo seguinte.

3.1.1 O Surgimento do Dispositivo do Juízo Estético

Uma pesquisa mais extensa que esta deveria ir buscar, em documentos originais, uma série de elementos que demonstram este surgimento. No entanto, como aqui a genealogia será somente esboçada, me contentarei em expor algumas reflexões de outros pesquisadores que lideram diretamente com fontes históricas primárias, e apontam para transformações indispensáveis para que se possa afirmar que surgiu algo como o dispositivo do juízo estético¹⁶⁵.

Antes disso, é importante ressaltar: o fato de que o dispositivo tenha se organizado basicamente ao longo do século XIX, não significa que ninguém, em tempo algum, tenha considerado distinguir entre arte e não arte, mas sim que, nesse período, com todas as suas transformações, reconfigurou-se e elevou-se uma questão, intermitente e secundária em séculos anteriores, para o centro dos debates e embates artísticos. Realizar formas de separação, de triagem entre arte e não arte tornou-se uma prática habitual em vários contextos, assim como surgiram teorias que tentavam dar fundamentações para as jurisprudências, assim como para o próprio ato de ajuizar entre arte e não arte.

Para trilhar essa direção, vale começar pela influente obra *The Invention of Art*, na qual o historiador Larry Shiner demonstra o quanto o próprio termo *arte* sofreu uma transformação radical ao longo do século XVIII:

“o moderno sistema de arte não é uma essência ou um destino, mas algo que nós mesmos construímos. A arte, entendida de maneira geral, é uma invenção europeia com apenas duzentos anos de idade. Anteriormente, tínhamos um sistema de arte mais utilitário...”¹⁶⁶

¹⁶⁵ Com a óbvia exceção de De Duve, de que já se falou o suficiente, não estou afirmando que esses pesquisadores se valem da noção de juízo estético como dispositivo, embora não me pareça que nenhum deles ficaria desconfortável com a elaboração teórica que pretendo aqui.

¹⁶⁶ SHINER, Larry. *La Invención del Arte*. Barcelona: Paidós, 2004. P. 21. Minha tradução para todos os trechos citados da obra.

As características que parecem constituintes desse sistema moderno, como a separação explícita entre arte e artesanato, a transformação do artista em um autor, dos receptores em um público silencioso e concentrado, e o próprio conceito de uma produção artística com capacidades políticas e intelectuais distintas das de outras atividades; foram produtos de um conjunto de transformações não só conceituais, mas também econômicas e institucionais. O surgimento de um mercado autônomo, ocupando em boa parte o espaço do mecenas; a desestruturação do sistema de produção, anteriormente organizado através de guildas; a mudança no sentido do colecionar, passando dos gabinetes de curiosidades para os museus; o deslocamento da questão da arte como um problema de gosto para um problema de ordem estética, e a importância desta estética no imaginário de uma comunidade política ideal; entre outras mudanças ocorridas, em especial ao longo do século XVIII, apontam para essa transformação radical, não “somente da substituição de uma definição de arte por outra, como se a palavra 'arte' significasse um substrato neutro e irremovível, mas da substituição de todo um sistema de conceitos, práticas e instituições, por outro”¹⁶⁷.

É através de todo esse conjunto de transformações, que surgiu a ideia da esfera artística como autônoma. É certamente no entorno desta noção que pôde proliferar um dispositivo que distinguisse entre arte e não arte. Isso seria impossível, além de desprovido de sentido, em contextos nos quais a arte estivesse plenamente embrenhada a outras formas de produzir e colecionar, ou nos quais a própria ideia de “arte” fosse tão menos politicamente promissora do que aquela que foi articulada ao longo do século XVIII, e que ainda ressoa até hoje, seja através de seus entusiastas, ou de seus detratores¹⁶⁸.

Apresentada essa visão ampla dos processos, pode-se dar atenção a algumas situações específicas, particularmente significativas para que se configurasse um dispositivo como o de juízo estético. A seguir, aponto aquelas que parecem-me mais decisivas no aparecer do juízo: a organização de salões de arte, o novo tratamento dispensado aos processos de atenção/dispersão, e a mudança na

¹⁶⁷ SHINER, Larry. *La Invención del Arte*. Barcelona: Paidós, 2004. P. 25.

¹⁶⁸ No fim de seu livro, Shiner comenta como várias reações no século XX à ideia de arte como um campo autônomo só se tornaram possíveis na medida em que teorias e práticas da arte haviam consolidado essa posição. Não se trata de diminuir a importância destes argumentos, mas mostrar em qual contexto foi possível que eles surgissem.

relação com objetos provenientes de culturas não europeias¹⁶⁹, nas três observa-se como surge uma demanda pela triagem entre arte e não arte.

Os salões de arte desempenharam um papel de destaque na formação do dispositivo do juízo estético. Grandes exposições públicas, para receptores extremamente diversos entre si, que avaliavam e se posicionavam, de forma nada consensual, acerca das produções dos artistas, os salões foram o espaço prioritário dos embates acerca da arte ao longo do século XIX. Conforme comenta o próprio Thierry de Duve:

“o Salão era, em seus primórdios, mera ocasião de uma exposição em que os membros da Academia mostravam seus trabalhos uns para os outros em espírito de emulação. Logo, porém, foi aberto ao público. Na realidade, desde 1763 – e a partir de então uma verdadeira bomba de efeito retardado foi plantada na paisagem artística francesa. Na sequência, a produção dos artistas vivos, filtrada – isso também é importante – por um júri de pares indicados pela Academia, foi regularmente exposta ao julgamento da multidão, do povo, do recém-chegado. O povo foi ao Salão, aí está a bomba, em número crescente de forma exponencial. Diderot refere-se a 20 mil visitantes no Salão de 1765. Para 1783, a estimativa oscila, segundo as fontes, entre 100 mil e 600 mil. Estima-se em um milhão o número de visitantes de 1831, total que ultrapassa o da população inteira de Paris. Desde o início, a mistura de classes sociais era espantosa, e por volta de meados do século 19, quando surge a vanguarda em pintura, o acesso de todos ao Salão, todas as classes misturadas, é fato.”¹⁷⁰

Esse vasto contingente de pessoas, a despeito das diferenças e desigualdades, demonstra o quanto a tarefa de se posicionar perante a produção visual era entendida como atraente e socialmente relevante. Não se trata de recusar atenção ao que, sob muitos aspectos, é o início de um processo de espetacularização da vida pública, mas de perceber o quanto, em uma instituição como o salão, o juízo entre arte e não arte foi se concretizando como uma atividade que engajava o universo social. Em 1868, ano do surgimento do *Salão dos Recusados*, onde o filtro mencionado por De Duve não existia, a questão de ajuizar entre o que era arte e o que não era acirrou-se ainda mais.

Nesse contexto, o da reação de uma população heterogênea àquilo que lhe era proposto como arte, é interessante comentar as pesquisas realizadas por Jonathan Crary. Também partindo de conceitos foucaultianos, o autor se debruça

¹⁶⁹ Conforme demonstra esse último tópico, parto aqui de um ponto de vista europeu, porque é nesse continente que o dispositivo originalmente surgiu, tendo sido “exportado” posteriormente, com maior ou menor sucesso, para outras formações culturais, incluindo o Brasil.

¹⁷⁰ O que fazer da Vanguarda?, in: *Arte e Ensaios*. Rio de Janeiro: vol. 20, 2010. P. 188.

sobre o que chama de uma genealogia da atenção. Dentro dessa, o deslocamento massivo rumo a uma exposição, para vê-la, observá-la, percebê-la, pode ser enquadrado como parte da reconstrução epistêmica e política dos sentidos, em especial o da visão – a partir de então colocada como algo incerto, variável, manipulável. O par atenção/dispersão, até aquela época pouco relevante, ganhou destaque nos debates intelectuais, nas estratégias econômicas, nas manifestações artísticas, e nos sistemas de poder:

“Seria possível dizer que um aspecto crucial da modernidade é uma crise contínua da atenção, na qual as configurações variáveis do capitalismo impulsionam a atenção e a distração a novos limites e limiares, com a introdução ininterrupta de vários produtos, novas fontes de estímulo e fluxos de informação, respondendo em seguida com métodos para administrar e regular a percepção.”¹⁷¹

O dispositivo do juízo estético esteve profundamente atrelado a essas novas organizações: o surgimento de tecnologias como a fotografia e o cinema; de outras estratégias de sedução visual, como os cartazes; de novas experimentações formais na pintura e escultura; e a própria aceleração da vida cotidiana, redimensionaram as tarefas e o sentido social da recepção. Na medida em que cada um passou a ser afetado por uma gama muito maior de estímulos sensíveis, foram necessárias novas triagens, dentre elas uma reorganização entre o que faria parte do campo da arte e o que não. Sendo assim, o dispositivo do juízo estético estaria plenamente conectado a este novo conjunto de ofertas e restrições abertas entorno da crise de atenção.¹⁷²

Como um último apontamento para este segmento, vale ressaltar o papel desempenhado pelo contato europeu com objetos provenientes de outras formações culturais, o qual ganhou, ao longo do século XIX, fortes apelos estéticos. Como informa o antropólogo Benoît de L'Estoile, vários elementos coletados de outras culturas foram escolhidos a partir da possibilidade de serem considerados artísticos: “a preocupação estética opera como princípio de seleção implícita nas práticas de coleta...”¹⁷³; e depois expostos em eventos mais ou menos científicos.

¹⁷¹ CRARY, Jonathan. *Suspensões da Percepção – Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna*. São Paulo: CosacNaify, 2013. P. 36.

¹⁷² Tanto o livro já citado, quanto *Técnicas do Observador* expõem muitos dos ângulos possíveis deste debate, embora em momento algum a preocupação do autor seja em relação à diferenciação entre arte e não arte. O que tampouco impede que ele seja compreendido no contexto aqui proposto.

¹⁷³ L'ESTOILE, Benoît de. *Le Goût des Autres – De L'Exposition Coloniale aux Arts Premiers*. Paris: Flammarion, 2010. P. 252. Minha tradução para todos os trechos citados da obra..

Posteriormente, foram guardados em museus etnográficos, os quais aos poucos foram “conhecendo um processo de requalificação como museus de arte”¹⁷⁴. Assim, “a questão da inclusão ou não de objetos exóticos no seio da arte é tema de conflitos de definição [...] O que está em jogo é a própria definição das fronteiras entre arte, antiguidade e etnografia”¹⁷⁵

Sem entrar aqui no debate sobre a pertinência dessas avaliações artísticas¹⁷⁶, o que interessa aqui é notar como o contato com o objeto de outra cultura se reveste de práticas totalmente distintas de outros momentos históricos. A apreciação de objetos astecas, por exemplo, três séculos antes, resultou em interesse e admiração, mas em nenhuma consideração de que estivesse em jogo qualquer questão artística, mesmo quando foram observados por gravadores e pintores, como Dürer ou Mantegna. Nessa época, “os objetos americanos que figuram nas coleções reais espanholas são colocados na categoria de 'curiosidades’”¹⁷⁷ A mudança de relação, ocorrida ao longo do século XIX, é um dos fatores que indica que uma nova forma de lidar com objetos de diferentes culturais surgiu, a de se perguntar se eles seriam obras de arte ou não. Mais uma vez surge, assim como nos salões e nas novas modalidades de percepção, a necessidade de uma separação, uma triagem entre o que é arte e o que não é. Mais um indício do surgimento do dispositivo do juízo estético – no contexto europeu era inevitável debater se determinados objetos possuíam caráter artístico ou não, mesmo que essa questão não fizesse nenhum sentido na cultura em que este objeto foi produzido.

3.1.2 O Eventual Fim do Dispositivo do Juízo Estético

Apesar de algumas dificuldades para traçar seu estabelecimento, é mais fácil argumentar que o dispositivo do juízo estético instalou-se no século XIX, do que aceitar que, ainda hoje em dia, é viável argumentar que a distinção entre arte e não arte é pertinente. Em parte, já comentei no final do primeiro capítulo porque acredito

¹⁷⁴ *Ibid.* P. 285.

¹⁷⁵ *Ibidem.* P. 318-319.

¹⁷⁶ Fruto de muitos debates contemporâneos e muito bem explorada nesta obra de L'Estoile na qual me baseio.

¹⁷⁷ L'ESTOILE, Benoît de. *Le Goût des Autres – De L'Exposition Coloniale aux Arts Premiers*. Paris: Flammarion, 2010. P. 292.

que esta distinção não deva ser abandonada. Agora, pretendo argumentar que o dispositivo ainda existe, enfraquecido, mas, mesmo assim, determinante nas relações com a arte. Para isso, não se deve negar o quanto práticas artísticas atuais estão imbuídas de elementos declaradamente não artísticos, ou do quanto situações explicitamente não artísticas se valem de preceitos estéticos em seu ordenamento, mas sim mostrar que o estado atual não nega a existência do dispositivo. O que não quer dizer que o juízo seja eterno, nem sequer que seu fim, não possa estar despontando em um horizonte próximo.

Começando por uma das indicações desse esgotamento: a produção artística, em especial a dos anos 60, esforçou-se por tentar erradicar qualquer separação entre o campo da arte e o da não arte. Em especial, obras como as de Manzoni e Broodthaers apontam nessa direção: o artista italiano colocou um pedestal (*Base Mágica*, 1960), em cima do qual tudo que fosse colocado seria tomado como arte; e acirrou esta proposta no ano seguinte, em Copenhagen, ao dispor outro pedestal de cabeça para baixo, tornando o mundo inteiro uma escultura *ready-made* (*Pedestal do Mundo*, 1961). Já o artista belga criou o famoso *Museu de Arte Moderna – Departamento das Águias* (Bruxelas, 1968), no qual as mais diversas esculturas e imagens de águias eram acompanhadas por uma placa com a inscrição “isto não é arte”, em uma clara inferência ao fato de que tudo que estava no museu já ganhava automaticamente o status artístico. Exemplos como esses, entre muitos outros, dos próprios artistas citados, assim como de vários dessa geração, poderiam decretar o fim de qualquer possibilidade de realizar a já mencionada triagem entre arte e não arte. Por volta da década de 70, a jurisprudência acerca do que já havia sido ajuizado como arte era tão, mas tão extensa, que parecia desprovido de sentido insistir que a diferença entre arte e não arte era importante, quando, ao final das contas, tudo acabava por ganhar o enunciado “isto é arte”.

Uma avaliação por outras vias do radical aumento da jurisprudência também pode ser encontrada em estudos teóricos, como na abordagem de Lipovetsky e Serroy. Pensando menos na especificidade do campo tradicional da arte, e mais nos meios sociais, os autores lançam a ideia de um capitalismo artista, promovedor de constantes estratégias anteriormente restritas à imagem que se tinha da esfera artística – preocupação formal com todos os objetos, liberdade de organização da vida e do trabalho, hedonismo... No recente *A Estetização do Mundo*, lê-se: “É um universo de superabundância ou de inflação estética que se molda diante de nossos

olhos: um mundo *transestético*, uma espécie de hiperarte, em que a arte se infiltra nas indústrias, em todos os interstícios do comércio e da vida comum”¹⁷⁸ Para os autores não se trata de entender com isso a realização de qualquer utopia artística lançada no passado, mas o de notar o quanto o discurso artístico, e a identificação dos mais diversos agentes sociais como tipos de artista, contaminaram todo tipo de práticas contemporâneas:

“A sociedade contemporânea da profusão estética nem por isso está mais imbuída de um culto da arte, investido das mais elevadas missões emancipadoras, pedagógicas e políticas: a arte deixou de ser considerada uma educação para a liberdade, a verdade e a moralidade (...) Quanto mais estéticas mercantis, mais o estetismo à antiga se eclipsa em benefício de um transestetismo em que se sobrepõem arte e diversão, estilo e lazer, espetáculo e turismo, beleza e gadget”¹⁷⁹

Em meio a uma situação assim, de alta inflação estética, para usar o termos dos autores, ou de arte em estado gasoso, para se valer das palavras do teórico Yves Michaud¹⁸⁰, qual força ainda teria um dispositivo que atue separando arte e não arte? Creio que não há resposta sensata que não reconheça que houve um afrouxamento no dispositivo do juízo estético. Porém, isso não significa que o dispositivo tenha perdido sua atuação. Sem dúvida é muito cedo para sepultá-lo. Vários outros dispositivos, a despeito de sua eventual fraqueza, ou processo de transformação hodierna, não têm sido tomados como mortos. Por exemplo: no breve texto “Post-scriptum sobre as Sociedades de Controle”, Gilles Deleuze aponta uma mudança das sociedades disciplinares para as de controle¹⁸¹, no entanto, nem o filósofo, nem ninguém, supõe que os dispositivos de encarceramento tenham deixado de atuar por conta disso. Se não faz tanto sentido afirmar, acerca dos dias de hoje, que o panóptico ainda é um paradigma para a organização social, isso não significa ir ao extremo oposto e descartar que ainda haja uma influência dos dispositivos de encarceramento sobre corpos, poderes e saberes atuais. Da mesma forma, outros herdeiros de Foucault, como Agamben e Negri¹⁸², ao traçar novas

¹⁷⁸ LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A Estetização do Mundo – Viver na Era do Capitalismo Artista*. São Paulo: Cia das Letras, 2015. P. 27.

¹⁷⁹ LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A Estetização do Mundo – Viver na Era do Capitalismo Artista*. São Paulo: Cia das Letras, 2015. P. 34-35.

¹⁸⁰ MICHAUD, Yves. *L'Art à L'État Gazeux*. Paris: Stock, 2003. A posição do teórico não é exatamente a mesma de Lipovetsky e Serroy, mas converge nos pontos relevantes para a argumentação dessa tese.

¹⁸¹ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

¹⁸² Penso em HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2012. Para

cartografias de dispositivos, reconhecem transformações, mas sem descartar facilmente determinados dispositivos apenas por sua atuação contemporânea estar suavizada em relação a que o mesmo dispositivo possa ter tido no passado.

Como já foi explicitado, isso não significa que o dispositivo do juízo estético não se extinguirá jamais, tampouco indica que o fim não seja seu destino mais provável. No entanto, por enquanto ele persiste. E não há indício maior dessa afirmação, que os próprios casos de *recepção desavisada*. Conforme apontado no primeiro capítulo, ajuizar entre arte e não arte¹⁸³, mesmo que o enunciado “isto é arte” tenha se tornado tão predominante em relação a seu rival “isto não é arte”, continua sendo uma tarefa fundamental para se estabelecer que tipo de relação uma determinada situação oferece a seus eventuais receptores.

Enfim, expostos o surgimento e o eventual final do dispositivo do juízo estético, se demonstrarão alguns aspectos ligados a seu funcionamento e a seus dispositivos correlatos – o de autor, o de espectador e o de instituição. Além de uma explanação sobre a relação entre os objetos candidatos a serem ajuizados como arte e os enunciados “isto é arte” e “isto não é arte”.

3.2 O Objeto

Começando pelo ponto mais simples, pode-se dizer que o objeto não precisa, necessariamente se tratar de um objeto físico, pode ser uma situação, algo imaterial, uma proposta conceitual... O importante é entender que o objeto é aquilo a que o pronome “isto” se refere tanto no enunciado “isto é arte”, quanto no enunciado “isto não é arte”.

Em relação à ideia de um nome próprio, este ponto basicamente já encerra a discussão. No entanto, uma vez que esta leitura foi descartada, e se está pensando

Agamben, as obras mencionadas nas outras referências são válidas.

¹⁸³ Reconheço aqui uma certa circularidade em meu argumento: a *recepção desavisada* leva, em última instância, à necessidade de pensar o juízo estético de De Duve como um dispositivo, sendo que só consigo afirmar que esse mesmo dispositivo permanece relevante na medida em que há casos de *recepção desavisada*. Sem querer exceder essa tese, e suas (minhas) limitações, não conheço nenhuma teoria artística que não possua algum grau dessa circularidade, incluindo as de Danto e De Duve. Embora o caso me incomode, não saberia resolvê-lo no momento, e não acredito que ele invalide as reflexões deste trabalho. Mesmo que, sem dúvida, limite sua pertinência.

a sentença “isto é arte” como um enunciado, surge então a questão de saber como se dá a relação entre objeto e enunciado, ou seja, a relação entre o enunciado “isto é arte” e aquilo que ele enuncia. Para tal, é necessário aprofundar a compreensão de enunciado da maneira como o faz Agamben, entendendo o enunciado como uma forma de assinatura, inscrição:

“Nem semióticos nem semânticos – já não são meros signos mas ainda não são discurso –, os enunciados, como as assinaturas, não instauram relações semióticas nem criam novos significados, mas assinam e 'caracterizam' os signos no nível de sua existência e, desta maneira, efetuam e orientam sua eficácia. Os enunciados são assinaturas que os signos recebem pelo fato de existir e serem usados, o caráter indelével que, marcando-os no fato de significar algo, orienta e determina em certo contexto sua interpretação e sua eficácia. [...] os enunciados decidem sempre pragmaticamente um destino e uma vida dos signos que nem a semiologia nem a hermenêutica conseguem esgotar.”¹⁸⁴

Agora é possível compreender melhor o papel do enunciado “isto é arte”: ele inscreve uma determinada produção ou relação como artística. Ou seja, ele marca todos os discursos ou práticas que envolvem esta relação como parte do campo da arte, e ao mesmo tempo, torna-os comparáveis com outros discursos e práticas que foram marcadas por este mesmo enunciado. A maneira como nos relacionamos com uma obra de arte é diferente da forma como nos relacionamos com um objeto qualquer, mesmo que eles sejam sensorialmente indiscerníveis. Em cada um dos casos, são produzidas sensações e reflexões distintas, sem contar que objetos artísticos se inserem histórica e sociologicamente de maneira diferente do que objetos não-artísticos. No entanto, a questão não é de afirmar a existência de uma diferença ontológica entre arte e não-arte que deve ser conhecida e aplicada caso a caso¹⁸⁵, mas a de construir a diferença através de regimes distintos de inscrição, isto é, através do entendimento do enunciado enquanto assinatura. Olhar para o urinol de Duchamp sob o enunciado “isto é arte”, significa produzir todo um conjunto de relações e proposições que o aproximam de outras obras tomadas como de arte, ao mesmo tempo que significa apartá-lo das relações usuais que se tem com um urinol qualquer. Mas o urinol em si mesmo não é, nem deixa de ser, uma obra de arte. Porque a diferença não está no reconhecimento de uma condição ontológica que seria própria a determinado objeto, mas no resultado de um determinado juízo

¹⁸⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum*. Barcelona: Anagrama, 2010. P. 85-86. Minha tradução.

¹⁸⁵ Como sugere Danto.

estético, que transformou algo em arte através do seu enunciado “isto é arte”¹⁸⁶.

O fato do enunciado “isto é arte” tornar tudo o que está marcado por ele como comparável enquanto arte, parece explicar melhor o debate do primeiro capítulo entre Bishop e Kester. Se ambos, ao mirarem em questões políticas, se acusam de restringir seu debate ao campo da arte, isso não é acidental, mas o efeito de um enunciado que aproxima mais um quadro de Morandi de uma ação performática ou de uma prática colaborativa artística, do que de proposições que não têm pretensão à arte, mesmo que essas tenham interesses políticos muito mais próximos entre si.

Um segundo fator a ser considerado é a responsabilidade que cada um tem ao inscrever “isto é arte” sob determinado objeto. Casos polêmicos, de obras que envolvem violências contra animais, exploração de cadáveres humanos, ou que se aproveitam de vítimas, por exemplo, tornam este problema bastante palpável. Se ajuizar que algo é arte não trouxesse o peso de uma série de comparações, para um objeto ou uma prática, este tipo de dilema não se faria presente. Inscrever sobre algo o enunciado “isto é arte”, na medida em que suscita comparações com outras obras que receberam esta mesma inscrição, e são bastante apreciadas, pode levar à relativização da crueldade ou do absurdo de determinadas propostas. Tomar a iniciativa de Zhu Yu de comer fetos como arte dá margem, por exemplo, para que esta seja comparada com *Saturno Devorando um Filho*, de Goya, mas talvez corra o risco de colocar em segundo plano, os diversos problemas éticos que também podem estar em jogo. Um outro exemplo é a pretensão de Nhem Ein, homem responsável por registrar a imagem dos condenados à morte pelo regime autoritário do Khmer Vermelho de que suas fotos são obras de arte, caso elas sejam ajuizadas como tal – o enquadramento, a expressividade das vítimas, a qualidade do preto e branco, em relação a obras de outros fotógrafos, podem desviar a atenção da barbárie da situação no Camboja. Isso não significa que essas situações não possam estar inscritas sob o enunciado “isto é arte”, mas que essa inscrição pode ser polêmica ou socialmente custosa, justamente por possibilitar comparações. Ajuizar pode ser uma questão política complexa, justamente por colocar em e questão que estatuto será dado a uma determinada imagem, situação, história ou

¹⁸⁶ De Duve não coloca a questão nestes termos, por insistir na ideia de arte como nome próprio. No entanto, o próprio crítico, nota que há uma espécie de batismo em julgar algo como arte: “O nome é transmitido e repetido, mas o batismo é renovado cada vez que o objeto nomeado volta a julgamento...” *Kant after Duchamp*. P. 69. O sentido desta ideia de batismo parece ser bastante próximo ao que está sendo proposto aqui.

objeto.¹⁸⁷

3.2.1 “Isto não é arte”

E acerca do enunciado “isto não é arte”, o que seria possível dizer? Em primeiro lugar, “isto não é arte” não é apenas a versão negativa de “isto é arte”. Mesmo não tomando as duas sentenças como enunciados, De Duve reconhece que esta diferença não pode ser colocada de forma antitética, e por isso, sugere que a relação entre “isto é arte” e “isto não é arte” apresenta-se como um diferendo, conceito que ele toma de Lyotard:

“Diferentemente de um litígio, um diferendo [*différend*] seria um caso de conflito entre duas partes (no mínimo) que não poderia ser resolvido equitativamente dado a falta de uma regra de julgamento aplicável às duas argumentações. Que uma seja legítima não implicaria que a outra não seja. Se aplicarmos, entretanto, a mesma regra de julgamento a uma e a outra para resolver o diferendo como se este fosse um litígio, causamos um prejuízo a uma delas (no mínimo, e a ambas se nenhuma admite esta regra).”¹⁸⁸

Ou seja, seguindo as indicações de De Duve, nota-se que se a diferença entre ajuizar algo como “arte” ou como “não arte” é da ordem de um diferendo, então não se deve buscar um, inexistente, espaço comum entre as duas sentenças¹⁸⁹.

O caminho aqui sugerido – de entender “isto é arte” e “isto não é arte” como enunciados – leva a uma ideia análoga: se “isto é arte” e “isto não é arte” fossem

¹⁸⁷ Propositamente evito aqui uma larga discussão que pode ser desenvolvida a partir desse ponto. No entanto, vale ressaltar alguns textos fundamentais para ela: os já mencionados livros de Jacinto Lageira e Paul Ardenne; *A Arte diante do Mal Radical*, de De Duve; *Imagens, apesar de Tudo*, de Didi Huberman; *Diante da Dor dos Outros*, de Susan Sontag; *Le Cadavre à L'Oeuvre*, de Sylvia Girel.

¹⁸⁸ LYOTARD *apud* DE DUVE. *Du Nom au Nous*. Paris: Éditions Dis Voir, 1995. P. 11. A tradução deste trecho foi retirada de http://revistalampejo.apoenafilosofia.org/edicoes/edicao-2/traducoes/Tr%C3%A7%C3%A3o_1_Jean-Fran%C3%A7ois_Lyotard_177_a_181.pdf. Acesso em 01 maio 2014 às 17:20.

¹⁸⁹ Nathalie Heinich também faz uma análise nesse sentido:

“Detratores e defensores da arte contemporânea se encontram, na maioria das vezes, na situação de um diferendo, pois os valores a partir dos quais eles argumentam são heterogêneos, de maneira que os argumentos de uns, no contexto da questão, são sem pertinência sob o ponto de vista dos outros. Dessa forma, eles têm poucas chances não apenas de chegar a um acordo, mas até mesmo de se ouvir.” (HEINICH, Nathalie. *L'Art Contemporain Exposé aux Rejets*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1997. P. 211-212. Minha tradução)

apenas proposições, então seria possível entender uma das frases apenas como a versão negativa da outra. No entanto, entre dois enunciados isso nunca acontece. Como já foi exposto, cada enunciado articula relações (de saber, poder,...) diferentes em um determinado campo. Neste caso, se trataria de perceber qual a diferença na atuação entre o enunciado “isto é arte” e o enunciado “isto não é arte”, descartando a ideia de uma simples e direta oposição entre os dois¹⁹⁰. Ou seja, deve-se entender melhor a diferença entre os regimes de inscrição proporcionados por cada um deles.

Se em parte isso esclarece a distinção entre os dois enunciados, ainda não se retirou do enunciado “isto não é arte” o caráter pejorativo que os meios artísticos e a crítica de arte têm deste enunciado. Recusar a algo o caráter artístico, salvo nos já mencionados limites extremamente polêmicos, parece ser resultado de um conservadorismo radical, de uma obstinação em não aceitar a pluralidade possível da arte, enfim abraçar-se a uma jurisprudência extremamente móvel como se ela fosse sólida, eterna. Na medida em que várias práticas da arte contemporânea vão ganhando progressiva legitimidade social, a recusa parece se tornar cada vez um ato mais difícil e custoso: “Uma vez bem sucedida a integração de uma obra no seio dos valores estabelecidos, a rejeição se torna um ato eminentemente arriscado por aquele que, caso permaneça excessivamente isolado em sua posição, corre o risco do descrédito...”¹⁹¹

Por um lado, essa recusa aos que recusam tem uma certa razão. De fato, muitas vezes o juízo “isso não é arte” não passa de uma teimosia ou resistência inútil, mas isso não significa que essa posição seja numericamente minoritária. Como apontam as obras de Nathalie Heinich e de Dario Gamboni¹⁹², atos de iconoclastia, queixas em livros-registro de exposições, protestos em forma de cartas aos jornais, além da recusa silenciosa são bem mais frequentes do que leva em consideração a crítica de arte.

Por outro lado, a possibilidade da recusa, própria a cada juízo é politicamente

¹⁹⁰ A questão aqui não é afirmar que entre o conceito de Lyotard e o de Foucault existe uma equivalência, mas de notar que ambos de alguma forma recusam que a comunicação sempre possa se dar de forma equilibrada e mediada entre dois interlocutores. A busca de De Duve por um suporte em Lyotard para demonstrar a impossibilidade de um diálogo em termos diretos entre alguém que ajuíza algo como arte e alguém que ajuíza este mesmo algo como não-arte, parece mais um indício de o quanto o autor não desenvolveu ao máximo as ferramentas teóricas que estavam à sua disposição na arqueologia de Foucault.

¹⁹¹ HEINICH, Nathalie. *Le Triple Jeu de L'Art Contemporain*. Paris: Éditions de Minuit, 1998. P. 240.

¹⁹² As de Heinich já foram mencionadas. GAMBONI, Dario. *Un Iconoclasme Moderne – Théorie et Pratiques Contemporaines du Vandalisme Artistique*. Lausanne: Éditions d'en bas, 1983.

mais instigante do que supõe o enfado do meio da arte com esses espectadores que preferem a negação. “Isto não é arte” não deve ser pensado apenas como a reação do espectador desabitado às práticas dos artistas contemporâneos, ou os que enxergam a modernidade como uma espécie de mal a extirpar. De Duve diz que fala a partir da posição do idiota¹⁹³, ao tornar o juízo “isto não é arte” tão relevante quanto “isto é arte”. Entretanto, gostaria de propor que esta posição não é a do idiota, mas o que pode ser chamado de “posição de Bartleby” – o famoso personagem do conto de Herman Melville¹⁹⁴, que recusa tudo que lhe é pedido dizendo “prefiro não”. Muitas discussões têm tomado esta história como o exemplo, ao mesmo tempo radical e ficcional, de uma resistência ao capital, à ordenação social, ao poder. Sem descartá-las, interessa mais para o caso aqui em questão, pensar na leitura sugerida por Agamben. Ao retomar o sentido aristotélico de potência, o filósofo italiano afirma que:

“Somente uma potência que pode tanto a potência quanto a impotência, é, então, a potência suprema. Se toda potência é tanto potência de ser quanto potência de não ser, a passagem ao ato só pode advir transportando (...), no ato, a própria potência de não ser”¹⁹⁵

Se Bartleby é a figura extrema “que não escreve nada além de sua potência de não escrever”¹⁹⁶, meu propósito em qualificar o interesse de De Duve pelo juízo “isto não é arte” em termos de uma “posição de Bartleby”, é destacar como este entendimento de juízo, na medida em que leva igualmente em conta o poder ser arte, como o poder não ser, dispõe para cada espectador a potência de seu ajuizamento. As teorias que de alguma forma pressupõem que o espectador deva aceitar que determinada obra é de arte, sob pena de considerá-lo um incapaz, um reacionário, ou qualquer outro termo de teor negativo, na verdade o destituem da potência de seu ato de ajuizar, o qual traz sempre a possibilidade dos dois enunciados: tanto “isto é arte” como “prefiro que isto não seja arte”, para parafrasear o personagem.

¹⁹³ Ver o diálogo entre De Duve, Arthur Danto e Richard Shusterman: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/contested-territories-arthur-danto-thierry-de-duve-richard-shusterman> Acessado em 7/7/2016.

¹⁹⁴ *Bartleby, o Escriturário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

¹⁹⁵ AGAMBEN, Giorgio. *A Comunidade que Vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. Edição Kindle. 34%.

¹⁹⁶ *Ibid.* 35%

3.2.2 Avaliação Crítica e Juízo Estético

Expostas essas questões sobre os enunciados e seus regimes inscrição sobre os objetos, é necessário desfazer um último mal entendido, bastante frequente – o que confunde os enunciados “isto é arte” e “isto não é arte” com sentenças como “isto é boa arte” e “isto não é boa arte”, ou seja, sentenças que avaliam a qualidade de determinada obra, mas não que decidem acerca do fato de serem arte ou não. A releitura que De Duve faz da estética kantiana em momento algum deveria permitir a confusão entre uma avaliação crítica e um juízo estético¹⁹⁷. É fundamental não misturar a qualidade de uma obra de arte (seja em termos grosseiros, como boa ou ruim, ou de forma mais nuançada), a avaliação que se faz dela, com o enunciado “isto é arte”. Todos os discursos críticos que avaliam as obras partem de um juízo que já as considerou como de arte. Algo pode perfeitamente ser ajuizado como arte, e ainda assim ser considerado uma obra de arte ruim. É possível dizer, até, que provavelmente esta é a experiência mais frequente... O campo da arte não é composto apenas por obras de boa qualidade (seja o que for entendido como qualidade), ele o é em grande parte ocupado por obras que podem ser ruins sob várias óticas.

Também para Nathalie Heinich há uma clara diferença entre as qualidades que uma obra pode apresentar e avaliação se trata-se de arte ou de não arte:

Não se trata mais de disputar por saber se o que se vê é belo ou feio, se o artista possui talento ou não, se ele sabe pintar ou não – mas de decidir se o que se vê é ou não arte, se seu autor é ou não um artista e, correlativamente, quais são os critérios pertinentes em matéria de arte. A questão da beleza cede seu lugar à questão da autenticidade, a qual não é mais uma querela acerca da atribuição (de qual mão veio essa obra?), mas se torna, geralmente, um embate acerca das fronteiras da arte, e sobre os valores que convém defender uma vez que a obra comete uma transgressão.¹⁹⁸

Voltando à posição de De Duve, e que também é referendada nessa leitura

¹⁹⁷ Neste ponto, De Duve mais uma vez se diferencia de Greenberg. Para o norte-americano um juízo estético acaba sendo sinônimo de avaliação crítica. Tome-se em *Estética Doméstica*, por exemplo: “... no contexto estético, julgar significa gostar ou não gostar...” São Paulo: CosacNaify, 2013.P. 163.

¹⁹⁸ HEINICH, Nathalie. *Le Triple Jeu de L'Art Contemporain*. Paris: Éditions de Minuit, 1998. P. 223-224.

mais “genealógica” aqui exposta, vale notar que uma crítica recorrente a sua teoria seria a incapacidade desta em avaliar qualitativamente as obras de arte, sendo apenas possível pensar se algo é arte ou não. Assim, se trataria de uma orquestração teórica extremamente limitada. No entanto, discordo frontalmente desta posição: pode um projeto de arqueologia do modernismo dizer algo acerca da qualidade ou não de determinada obra de arte? Como explicitado anteriormente, a tarefa da arqueologia não é a de defender um determinado discurso ou ideologia (do qual se poderia depreender algum tipo de qualidade ou valor), mas a de perceber as condições de emergência e as regularidades entre os mais variados discursos dentro de uma determinada episteme. Assim, a arqueologia de De Duve não recusa que haja teorias acerca do que é boa arte e do que não é, o que ocorre é que suas formulações teóricas se colocam em outro plano – o das possibilidades de saber no campo da arte, os quais fundamentam qualquer discurso sobre o sucesso ou fracasso de uma tentativa artística. Ou seja, reiterar o que De Duve diz sobre o juízo estético ou, como está sendo proposto aqui, acentuar sua posição, entendendo o juízo estético como um dispositivo, não é descartar as teorias acerca do que é boa/má arte como inválidas, mas pensar a partir de que conjunções de saber e poder essas teorias puderam se formar. Se há um limite em xeque na arqueologia do crítico belga, ou nesta genealogia, é o limite que é próprio a essas ferramentas teóricas, e que justamente as torna tão úteis e interessantes – o deslocamento das questões do espaço que elas ocupam para a observação do lugar onde elas foram formuladas.¹⁹⁹

3.2.2.1 Sobre Rainer Rochlitz

Ainda assim, há uma alegação possível, proposta justamente pelo autor mais próximo teoricamente a De Duve que conheço – Rainer Rochlitz. Em seu livro *Subversion et Subvention*, o teórico propõe que o juízo de algo como obra de arte é indissociável de uma avaliação qualitativa deste objeto, se trataria de uma mesma

¹⁹⁹ Isso não significa que De Duve, ou eu, não tenhamos determinados critérios para pensar o que seria arte de qualidade. Ver o capítulo seguinte, onde pretendo discutir isso em relação ao problema da *recepção desavisada*.

operação a decisão de tomar algo como arte e considerá-la como bem sucedida artisticamente: “O qualificativo 'obra de arte' (...) só é legítimo caso se funde sobre um juízo competente, o qual implica uma avaliação da pertinência ou do 'sucesso' e da originalidade”²⁰⁰.

O problema fundamental dessa posição é simplesmente que todos reconhecem que existem obras de arte impertinentes, mal sucedidas ou repetitivas, sem que isso retire seu status de arte, conforme já foi comentado. O que o autor responde é que “Pode-se discutir a objetividade dos juízos afirmando que uma obra é mais ou menos bem sucedida, mas mesmo uma obra fracassada deve apresentar certas qualidades mínimas para ser considerada como obra de arte”²⁰¹. Ainda assim, é difícil provar esse ponto, ou afirmá-lo com qualquer convicção empírica.

Entretanto, creio que há uma forma de “solucionar” a questão. Ao tomar “isto é arte” como um enunciado, conforme se propõe aqui, e não como um qualificativo, como o faz Rochlitz, é possível reorganizar o problema: pode-se pensar que, a partir do momento em que algo é ajuizado com o enunciado “isto é arte”, é necessário fazer um discurso de alguma ordem sobre a qualidade deste objeto, que é fundamental que tudo aquilo que receba essa inscrição forçosamente seja avaliado, em relação a sua qualidade e pertinência em relação a outros objetos que receberam a mesma avaliação. Isto é, um objeto não entra de forma neutra na jurisprudência do que é considerado como arte, mas passa a fazer arte dessa categoria ocupando uma posição em relação aos demais objetos, como uma boa obra de arte, como uma obra-prima, como um mau trabalho, como um trabalho singular, ou infinitos outros adjetivos que podem ser colocados. O que seria impossível, seria a recusa a dar a esse objeto ajuizado como obra de arte algum tipo de avaliação em relação às outras obras de arte. Essa necessidade seria um efeito próprio do enunciado “isto é arte”, sendo totalmente diferente o caso dos objetos que são ajuizados com o enunciado “isto não é arte”. Acerca destes últimos, parece ilógico fazer qualquer avaliação artística, uma vez que eles não são considerados como obras de arte²⁰².

²⁰⁰ ROCHLITZ, Rainer. *Subversion et Subvention*. Paris: Gallimard, 1994. P. 131. Minha tradução para todos os trechos deste livro.

²⁰¹ *Ibid.* P. 143

²⁰² O que não quer dizer que não se possa dizer nada acerca de um objeto que seja ajuizado como “isto não é arte”. Por exemplo, os que não consideraram *Pássaro no Espaço*, de Brancusi, como uma obra de arte, não deixaram ainda assim de notar que se tratava de um objeto bem polido. A descrição desta situação encontra-se presente em DE DUVE. Réponse à côté de la question

Se esta posição for pertinente, então boa parte do ensaio de Rochlitz pode ser compatível com esta tese. Seus argumentos acerca da avaliação artística, também de base kantiana, podem ser uma forma interessante de pensar como se qualifica um objeto a partir do momento em que este é ajuizado com o enunciado “isto é arte”. Sem entrar nos detalhes de seu complexo livro, cito apenas um trecho que pode servir de horizonte para a questão:

“Do ponto de vista da pragmática da linguagem, nós não empregamos a fórmula 'isto é belo' para dizer 'isto me agrada', mas pretendendo que outros, até todos, deveriam aderir à nossa apreciação. Diferente da preferência que temos por uma fruta, ou pela luz de uma determinada hora do dia, trata-se de uma avaliação que não se apoia simplesmente sobre um prazer privado, acerca do qual reivindicamos o caráter irredutivelmente pessoal, mas sobre razões ligadas às qualidades do objeto artístico. (...) Quando nós dizemos de uma flor, uma paisagem, uma pessoa, que a achamos 'bela', nós admitimos mais facilmente a marca do caráter idiossincrático da nossa apreciação. (...) Contudo, dizer que tal filme, tal romance, tal quadro são belos, ou particularmente bem sucedidos, engaja nosso juízo na medida em que respondemos a uma pretensão do artista, a qual não compreende apenas as qualidades privilegiadas por ele (...) mas o senso e o valor de sua realização artística, seu sucesso ou seu fracasso. Caso se olhe de um ponto de vista que não ceda nem à magia, nem à cosmologia teológica, a flor não espera nada de nós.”²⁰³

3.3 O Autor

O principal aspecto ligado ao dispositivo da autoria, pode ser pensado através do famoso ensaio de Foucault – *O que é um Autor?*. Para Foucault, embora obviamente sempre tenha havido um responsável pela escrita de algo, não necessariamente a este alguém era atribuída a função de autoria:

“Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer 'isso foi escrito por tal pessoa', ou 'tal pessoa é o autor disso', indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status.”²⁰⁴

²⁰³ “Qu'est-ce que la sculpture moderne”?, in: *Du Nom au Nous*. Paris: Éditions Dis Voir, 1995.

²⁰³ ROCHLITZ, Rainer. *Subversion et Subvention*. Paris: Gallimard, 1994. P. 137.

²⁰⁴ FOUCAULT, M. O que é um Autor?. In: Ditos e Escritos III – *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. P. 273-274.

Então, Foucault identifica o momento em que a função autoria passa ter efeito sobre obras de cunho literário:

“Um quiasma produziu-se no século XVII, ou no XVIII; (...) os discursos 'literários' não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o status ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões. E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. O anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma. A função-autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias.”²⁰⁵

Apesar de se ater apenas a autores de obras escritas, e a nenhum artista visual, não parece problemático estender o argumento do filósofo para estes. Alguns indícios sugerem esta direção, como o fato dos quadros começarem a ser frequentemente assinados pelos pintores. Escreve Nathalie Heinich:

Muito mais significativa (...) foi a importância progressivamente dada à assinatura do mestre, à qual se indexava parte do valor das obras, notadamente para aquelas que passaram à posteridade. Nós podemos seguir essa evolução nos inventários após falecimentos, onde a menção do nome do artista, antes marginal, torna-se progressivamente frequente ao longo do século XVIII e, sobretudo, ao longo do XIX. Paralelamente desenvolve-se a noção de autenticidade, assim como a valorização da individualidade e da originalidade, as quais tornaram-se hoje em dia requisitos fundamentais para a criação artística.²⁰⁶

E acrescenta, abordando o progressivo surgimento de biografias de artistas:

A introdução de pintores e escultores nas biografias gerais, essas 'vidas dos homens célebres', teve lugar mais tarde: ela só aparece na França no final do século XVII (...) ao longo do século XVIII, a publicação de biografias de pintores e escultores se torna normal aos poucos, até a aparição – bem mais tardia – de obras inteiramente dedicadas a um artista: fenômeno cujo caráter familiar mal permite se dar conta do quão recente ele é.²⁰⁷

Como no caso já abordado do eventual fim do dispositivo do juízo estético, muitos textos têm sugerido a progressiva perda do espaço e da relevância da noção de

²⁰⁵ *Ibid.* P. 275-276. Vale notar que os direitos autorais surgiram na França em 1791. Ver: SORIAU, Étienne. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: Puf, 1990.

²⁰⁶ HEINICH, Nathalie. *Être Artiste*. Paris: Klincksieck, 1996. P. 27. Minha tradução para todos os trechos desta obra.

²⁰⁷ HEINICH, Nathalie. *Être Artiste*. Paris: Klincksieck, 1996. P. 27.

autoria, seja pela importância progressiva às leituras dos espectadores²⁰⁸, seja por considerar a quantidade de obras modernas e contemporâneas que abalam elementos antes fortemente constituintes da noção de autoria, como a realização do trabalho pelo próprio artista. No entanto, esses elementos, embora transformem as formas de atuação do dispositivo da autoria, parecem mais ampliar a força do dispositivo da autoria, do que minuí-lo. Falando de Duchamp, e então estendendo essa condição para vários artistas contemporâneos, ainda Heinrich:

“a despersonalização é aparente: se a obra é esvaziada de toda a referência à 'mão' de seu autor, o valor artístico desloca-se para uma grandeza que não é apenas aquela da obra mesma, mas aquela da pessoa inteira do artista, justamente na medida em que ele é um artista, e não uma pessoa ordinária.”²⁰⁹

Como um último comentário acerca dessa questão vale ressaltar que um autor não corresponde necessariamente a um indivíduo, podendo ser uma companhia de teatro ou um coletivo de artistas, por exemplo, que “assine” suas obras juntos.

3.3.1 A Criação

Esta forma de articular a questão pode dar margem à ideia de que a criação estaria sendo desprezada dentro desta proposta genealógica, mas não é isso que se passa. Mesmo quando De Duve afirma que a única máxima possível para os artistas é: “faça o que quer que seja”²¹⁰, não é porque seja indiferente o que cada um realiza, mas porque não é a forma da realização ou a intenção que ocupam o espaço da criação.

De fato, o lugar da criação está sendo deslocado: primeiro por não ocupar nenhuma posição de centralidade, uma vez que o dispositivo central do campo da

²⁰⁸ Ver especialmente: BARTHES, Roland. A Morte do Autor, in: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Não considero que Barthes esteja equivocado em considerar a crescente importância do espectador na construção de sentido da obra, mas em crer que isso esvazia o espaço da autoria. O autor pode até perder em “autoridade” hermenêutica em relação ao seu texto, mas sua “autoridade” social parece progressivamente crescente.

²⁰⁹ HEINICH, Nathalie. *Être Artiste*. Paris: Klincksieck, 1996. P. 69.

²¹⁰ Esta máxima é o título e tema do capítulo 6 de *Kant after Duchamp*.

arte seria o do juízo estético; segundo, e ainda mais grave, porque mesmo no debate acerca da autoria, a questão da criação não parece ocupar posição alguma. No entanto, não é exatamente isso que está em jogo: o principal propósito de Foucault é desfazer uma determinada noção de sujeito, como fechado, autocentrado em uma subjetividade interior, o que muitas vezes foi encarnado pela figura do artista criador. Já De Duve quer pensar para além da ideia de criatividade, a qual não considera determinante para o campo da arte: aqui o que estaria em xeque seria a suposição de que, por fim, o juízo seria o reconhecimento do artista dono de um talento e de uma criatividade excepcionais. É preciso notar que nem em um caso, nem no outro, está se recusando a criação, apenas se está destacando-a de uma mitologia do artista genial.

Ainda assim, se por um lado, isso permite o afastamento de noções tão arraigadas como esta do artista de criatividade notável, por outro, ainda falta pensar que espaço seria este ocupado pela criação artística. Por isso, talvez seja interessante recorrer mais uma vez a Agamben, agora em seu ensaio intitulado *O Autor como Gesto*, que parte exatamente de uma reflexão acerca desse texto de Foucault.

Notando que o texto do filósofo francês não discute em momento nenhum o indivíduo que criou, mas apenas a função autor, Agamben tenta encontrar o lugar deste indivíduo como o do gesto:

“Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que (...) o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central”²¹¹.

A partir desta presença e deste vazio, o filósofo italiano vai localizar a criação, a subjetividade, não como um dado prévio, mas como o fruto do encontro entre o indivíduo autor e os dispositivos com os quais se enreda:

“O sujeito – assim como o autor (...) – não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo. (...) Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem [que para Agamben é o primeiro dos dispositivos] e pondo-se nela sem reservas, exhibe em um

²¹¹ AGAMBEN, G. O Autor como Gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. P. 59

gesto sua própria irredutibilidade a ela.”²¹²

Assim, o lugar da criação seria o deste jogo, deste enredar-se e desenredar-se da linguagem, um espaço que seria compartilhado entre indivíduo autor e indivíduo espectador:

“O lugar – ou melhor o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto, nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, fogem infinitamente disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não ser suficiente.”²¹³

Se este é o espaço da criação – aquele que de alguma forma se instala e escapa entre as condições enunciativas, e não em um sujeito previamente determinado – então é possível retomar um dos fios anteriores desta argumentação, e notar o quanto o pensamento de Agamben se assemelha aquilo que o próprio Duchamp expressou em seu mais famoso texto *O Ato Criador*, ao qual De Duve se refere com frequência:

“Em outras palavras, o 'coeficiente artístico' pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente. [...] o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador...”²¹⁴

3.3.2 Recepção Desavisada e o Dispositivo de Autoria

Retornando especificamente aos casos de *recepção desavisada*, é possível defini-los como situações nas quais a primeira recepção não consegue identificar a existência de um dispositivo de autoria. Jogadas em um parque ou espalhadas nas ruas, certamente era possível afirmar que havia um responsável por essa ação, da mesma forma que se há um carro estacionado em uma vaga, é porque alguém o deixou lá. No entanto, não seria possível identificar o responsável por esse ato como

²¹² AGAMBEN, G. O Autor como Gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.P. 63.

²¹³ *Ibid.*P. 62-63.

²¹⁴ DUCHAMP, M. O Ato Criador, in: BATTCKOK, G. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

um autor, no sentido descrito anteriormente. Os casos em que alguém viu Barrio colocando as trouxas, ou nas embalagens que continham uma assinatura, até seria possível atribuir autoria, mas nos outros casos não. Assim como não é possível no teatro invisível. Quando o registro dessas mesmas obras é levado para livros e galerias, o nome dos artistas aparece, com todas os elementos sociais frequentes que acompanham o dispositivo – a existência de direitos autorais, a junção da obra no conjunto de outras do mesmo autor, a citação da obra por terceiros fazendo menção a seu autor como uma autoridade (mesmo que seja para criticá-la)... Se nesta tese é possível falar em Barrio e em Boal, não é pelo que os primeiros receptores perceberam, mas pelo que a segunda recepção foi informada: de que um determinado evento, acrescido de seu registro, com uma autoria agora identificada e declarada era candidato à apreciação enquanto obra de arte.

Essa também é uma razão pela qual os casos que envolvem manipulações na mídia são mais delicados de serem considerados como *recepção desavisada*: é mais difícil que em ambientes midiáticos haja alguma participação que não esteja tomada pelo dispositivo da autoria. Tanto o repórter possui uma certa autoridade como suposto comunicador dos fatos, como as ficções apresentadas na mídia possuem autores assumidos, como o dramaturgo, os atores, o diretor e etc.

3.4 O Espectador como um Dispositivo

A questão nesse segmento é um pouco mais complicada que no anterior. Não é tão fácil afirmar que nem todo receptor é um espectador, embora todo o espectador seja um receptor, da mesma forma em que é dizer que todo autor é responsável por algo, embora nem todos que são responsáveis por algo, sejam autores. Para fazê-lo é necessário reiterar que o espectador não é uma figura neutra, mas algo socialmente construído e modificado, ou seja, é um dispositivo que configura de determinada maneira as formas e possibilidades da recepção. Nessa direção, já foi assinalado que o surgimento do dispositivo do juízo estético assinala uma demanda coletiva pela triagem entre arte e não arte, e que esta é, uma

transformação fundamental no dispositivo do espectador²¹⁵.

A seguir pretendo desenvolver mais uma afirmação correlata a essa: a de que ninguém é um espectador todo o tempo, assim como nenhum artista se porta como autor constantemente²¹⁶. Isto significa que existem momentos em que os receptores não se portam como espectadores, o que também impede que realizem juízos acerca do que é e o que não é arte. *Grosso modo* um espectador é alguém que está disposto a sê-lo naquele momento, seja por iniciativa própria – por exemplo, indo ao cinema – seja por se deparar com uma situação, de alguma forma insólita, que o coloca nessa posição. Por isso, a *recepção desavisada* não surge em casos assim, mas naqueles em que as pessoas não estão a princípio dispostas, nem têm nenhum estímulo especial para se portarem como espectadoras²¹⁷. Ainda assim, para que essa afirmação se mostre viável, é necessário lidar com duas objeções fundamentais, uma de ordem sociológica e uma de ordem biológica.

3.4.1 Recepção Desavisada e Capital Simbólico – Acerca de Pierre Bourdieu

A de ordem sociológica poderia ser exposta da seguinte forma: seria o espectador um receptor com alguns conhecimentos que o permitem ocupar essa posição? Se o metrô de Buenos Aires no momento em que aconteceu a cena de teatro invisível estivesse repleto de teatrólogos, teriam eles reagido como espectadores, capazes de ajuizar se aquela situação era artística ou não?

A melhor forma de encaminhar essa questão parece-me ser a de pensar de que maneira a teoria de De Duve, e sua reformulação aqui proposta, dialogam com o

²¹⁵ Sem sombra de dúvida, a necessidade de uma triagem não é a única transformação pela qual passou o dispositivo do espectador neste mesmo período do surgimento do dispositivo do juízo estético. Para abordar outras, seria necessária uma história da recepção, a qual não faz parte do escopo dessa tese. Ainda assim, os livros citados de Shiner e Crary seriam decisivos para um encaminhamento nessa direção.

²¹⁶ Embora alguns mitos queiram afirmar o contrário, artistas dormem, comem, respiram, falam sobre coisas corriqueiras, realizam ações cotidianas que não fazem parte do escopo de seu trabalho autoral.

²¹⁷ Minha afirmação nesse caso é mais uma observação empírica do que qualquer outra coisa. Não creio que seja possível retrucá-la com nenhum exemplo extraído da realidade. Desconheço qualquer indivíduo que se porte como espectador todo o tempo, fazê-lo significaria recusar qualquer noção mínima de realidade. No capítulo 4, a abordagem de Erving Goffman também corroborará essa posição.

projeto teórico mais atento às diferenças sociais entre os receptores em geral – os estudos de Pierre Bourdieu. Na nota 137 deste tese, mencionei brevemente a expressão capital simbólico, frequentemente empregada pelo sociólogo. Agora convém explicá-la um pouco melhor: de acordo com Bourdieu, há um tipo específico de capital – o capital simbólico, que opera de forma análoga ao capital financeiro, com a distinção de que aqueles que não possuem sua versão simbólica têm mais dificuldade em percebê-lo do que aqueles que não possuem o financeiro. A acumulação deste capital seria uma soma de conhecimentos, gostos e hábitos, muitas vezes inconscientes²¹⁸, que induzem cada indivíduo a ocupar um determinado lugar na sociedade, de acordo com sua classe social, com o nível de instrução de sua família e com outros indicadores tanto econômicos quanto culturais. Nesse contexto, pelo menos a curto prazo, as instituições pedagógicas e artísticas, ao contrário do que em geral se imagina, mais reforçam estas desigualdades, do que de fato contribuem para aboli-las. Assim, no caso artístico, Bourdieu demonstra como a frequência ao museu, e a reação a suas obras, assim como o acesso a outros bens culturais, está profundamente ligado à classe social e ao nível de instrução dos indivíduos²¹⁹, e acaba ele próprio tornando-se uma forma de justificativa para as disparidades sociais:

“Em plano mais profundo, basta levar em conta a função de legitimação das diferenças sociais cumpridas pelas diferenças culturais e, em particular, as diferenças que o sistema de ensino reproduz e sanciona, a fim de perceber a contribuição que as instâncias de conservação cultural trazem à conservação social, em sua qualidade de depositárias e guardiãs da legitimidade cultural. [...] O sentimento de estar excluído da cultura legítima é a expressão mais sutil da dependência e da vassalagem pois implica na impossibilidade de excluir o que exclui [...] impossibilitados de opor uma contralegitimidade isenta do reconhecimento da legitimidade recusada, os membros das classes desprovidas da cultura legítima concebem a si mesmos como heréticos e não como cismáticos. O reconhecimento implícito da legitimidade cultural transparece sobretudo através de dois tipos de conduta aparentemente opostas: a distância respeitosa dos consumos mais legítimos (um bom testemunho nos é dado pela atitude dos visitantes das classes populares nos museus) e a negação envergonhada das práticas heterodoxas”²²⁰

²¹⁸ Referindo-se a essas situações inconscientes, Bourdieu frequentemente utiliza o termo *habitus*.

²¹⁹ BOURDIEU, P. *O Amor pela Arte – Os Museus de Arte na Europa e seu Público*. São Paulo: EDUSP, 2003.

²²⁰ BOURDIEU, P. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011. P. 131-132. Como já expus anteriormente, não creio que a negação, isto é, o juízo “isto não é arte”, possa ser restrito a isso. Mas sem dúvida esse é um elemento extremamente relevante em boa parte das recusas.

Não me parece haver nenhuma razão para supor que Bourdieu diria algo diferente da arte que acontece em espaços públicos – aí também os detentores de maior capital simbólico estariam mais predispostos e em melhores condições de apreciá-la ou de refletir sobre os desafios políticos que ela possa apresentar²²¹.

No entanto, isso não significa que a possibilidade de ajuizar seja mais ampla para “eruditos” do que para “ignorantes”. O que diferenciaria um extremo de outro, e de todos os pontos entre os dois, seria o conhecimento das jurisprudências entre aquilo que já foi previamente ajuizado como arte. A noção de jurisprudência, tal como ela é entendida aqui e por De Duve, deve ser pensada como um destes espaços de atuação do capital simbólico. Por um lado, quanto mais o indivíduo foi exposto a obras de arte, à sua história, às suas instituições, maior será o seu domínio acerca das jurisprudências, o que tende a tornar seu juízo mais independente de pressões externas, como a de considerar que algo é arte, apenas porque o museu sugere que seja. Por outro, a própria construção coletiva das jurisprudências possui atores mais influentes do que outros: os juízos de curadores e historiadores da arte têm, em geral, maior peso nestas formações coletivas do que têm segmentos sociais com menos capital simbólico, como operários, por exemplo. Contudo, o fato das jurisprudências serem tão desigual e diferentemente distintas em uma sociedade não impede que a capacidade individual de formular o juízo “isto é arte” ou “isto não é arte” sejam iguais. Não se deve confundir entre ser um espectador e o quanto de capital simbólico, ou seja, o quão socialmente sofisticados e influentes, são os juízos de um determinado espectador. Espectadores todos são nos momentos em que estão dispostos a tal, seja indo ao museu, ou apreciando uma escultura na praça, mas isso não acontece todo o tempo – como já comentei ninguém é espectador ao longo das 24 horas do dia. Já ser um espectador repleto de capital simbólico, exige uma longa formação, leituras e frequência a lugares especializados (cursos, bibliotecas, grupos de estudo...), mas não transforma ninguém em espectador em tempo integral.

Respondendo em relação ao metrô de Buenos Aires, ainda que estivessem lá teatrólogos, enquanto primeiros receptores sua capacidade de ajuizar aquilo como arte seria nula, uma vez que não estavam na posição de espectadores. No entanto, se estes mesmos teatrólogos forem espectadores dessa obra, como uma segunda

²²¹ A extensa conversa com Hans Haacke aponta nesse sentido. Ver: BOURDIEU; HAACKE. *Livre-Troca*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

recepção, por exemplo lendo o relato de Boal, certamente eles terão condições muito mais amplas de fundar seus juízos e realizar avaliações críticas do que um operário que lesse esse mesmo relato. As diferenças sociais, de capital simbólico, estão presentes para a segunda recepção, para a primeira a incapacidade é coletiva²²².

3.4.2 *Recepção Desavisada e Experiência Estética – Acerca de Jean-Marie Schaeffer*

A questão que surge aqui é a seguinte: realmente existem condições para a recepção artística, ou essa não é uma capacidade constantemente presente e ativa, algo próprio a nossas capacidades sensoriais? Por que os que esbarraram com as trouxas ensanguentadas não podem simplesmente ter tido uma experiência artística com elas, mesmo que de desagrado?

A resposta para esta questão está em considerar que é possível sim que a primeira recepção tenha tido uma experiência sensorial, até bastante singular, mas que isso não é a mesma coisa que dizer que era possível ajuizar acerca de se se tratava de arte ou não.

Para esclarecer essa diferença, gostaria de comentar a obra do filósofo Jean-Marie Schaeffer, começando por uma diferença terminológica importante e que gera amplas confusões nos debates sobre arte em geral. De Duve retoma o termo “juízo estético” de Kant para se referir ao juízo acerca do que é arte e do que não é, silenciando acerca do que aconteceria com a questão da beleza fora do âmbito artístico, conforme já foi comentado na nota 134. Assim sendo, o crítico belga e esta tese²²³ referem-se a juízo estético em um sentido restrito, no qual talvez ele pudesse ser chamado de “juízo artístico”. Já Schaeffer entende que os termos estética e obra de arte são distintos, por mais que boa parte das relações artísticas sejam estéticas, nem todas o são. Assim como nem toda relação estética é artística:

²²² Nos casos midiáticos, a questão precisaria ser suavizada. Como já exposto na menção a Carrie-Lambert, primeiros receptores com maior acesso à informação podem perceber que se trata de uma situação armada.

²²³ Como De Duve é o autor central desta tese, optei por manter este termo ao longo desta. O que voltarei a fazer a partir do segmento seguinte. Apenas nesse tópico, ressaltarei a diferença entre as expressões para que seja possível compreender melhor a questão em relação a Schaeffer.

“Por razões que dizem respeito à história recente das sociedades ocidentais, quando falamos em 'estética', pensamos em 'obra de arte'. Esta identificação falaciosa retira sua plausibilidade superficial de uma concepção ingênua da noção de *obra de arte* que a identifica àquela de *artefato artístico*.”²²⁴

Em relação ao que interessa para o debate aqui, vale notar o que Schaeffer pensa da parte do conjunto da arte que não estaria em interseção com o conjunto da estética:

“A arte conceitual (como sua parente próxima, a arte minimalista) mantém uma especificidade inegável em relação aos outros gêneros de artes plásticas: sua capacidade genérica de impacto [projectibilité générique] só é eficaz no enquadramento do museu ou da galeria. Se nós encontramos um quadro (abstrato ou figurativo) fora do museu, por exemplo, em um sótão, nós o reconheceremos como um quadro, e portanto, como relevante para o domínio artístico. Em contraposição, como notou Danto, se nós encontramos com o rolo de feltro de Beuys fora de um espaço institucional conveniente (museu ou galeria), nós seremos incapazes de decidir se se trata de uma obra ou de um 'simples' rolo de feltro. A capacidade de impacto da obra conceitual é, de fato, totalmente indeterminada do ponto de vista do objeto que constitui seu aparecimento. Ao mesmo tempo, a localização do objeto é seu único elemento de identificação diretamente acessível: somente a presença do objeto em seu espaço institucional pertinente permite inferir que naquela ocasião trata-se de uma obra de arte (...). Dito de outra forma, o museu ou a galeria não se limitam apenas a ser o contexto onde são apresentadas as obras, mas tornam-se constitutivos de sua identidade artística (...). Mas percebe-se também através dessa análise a que ponto a situação da arte conceitual constitui a exceção mais do que a regra: para a maioria das artes, na maioria das sociedades, na maioria das épocas, nossa identificação de um objeto x como sendo ou não uma obra de arte (...) não depende absolutamente de um conhecimento de sua ancoragem institucional.”²²⁵

Ou seja, para Schaeffer uma situação como a da *recepção desavisada* é perfeitamente possível, ao menos em nosso ambiente cultural. O que seria impossível, é a recusa de que possa haver uma experiência estética, que não seja de ordem artística: “A expressão *objeto estético* é, na realidade, infeliz: não há

²²⁴ SCHAEFFER, J. *Les Célibataires de L'Art*. Paris: Gallimard, 1996. P. 14. Minha tradução para todos os trechos dessa obra.

²²⁵ SCHAEFFER, J. *Les Célibataires de L'Art*. Paris: Gallimard, 1996. P. 61. Essa é uma das razões pelas quais o autor acredita ser impossível estabelecer condições suficientes e necessárias para definir o que seria uma obra de arte. Como já foi expresso, a questão colocada aqui por De Duve tampouco é de buscar uma definição dessa ordem, mas de afirmar que há um juízo que decide acerca do que é ou não arte. Esse não é o caminho seguido por Schaeffer, que não se interessa em pensar a distinção entre arte e não arte, e considera essa uma questão, no fundo, mal colocada tanto para a arte quanto para a estética. Esse trecho levanta uma questão importante, acerca do lugar onde se dá a recepção, e que será abordada no segmento seguinte, acerca dos dispositivos institucionais.

objetos que seriam estéticos e outros que não seriam. Qualquer coisa pode tornar-se um objeto estético, pois qualquer coisa pode tornar-se o ponto focal de uma conduta estética²²⁶. Assim sendo, é perfeitamente possível a adoção de uma conduta estética²²⁷ perante qualquer situação ou objeto, aí incluídas as trouxas ensanguentadas, por exemplo, mas não um juízo artístico nos termos de De Duve e nos desta tese²²⁸. Por isso, tenho, ao longo do texto, restringido o uso da palavra “espectador” para os casos precisos e utilizado o termo “receptor” para qualquer situação.

3.5 Os Dispositivos Institucionais e a *Recepção Desavisada*

Sem sombra de dúvida, o museu, a galeria, o livro de arte, e algumas variações expositivas destes espaços são os lugares privilegiados para se ajuizar acerca do que é arte. Todos os autores abordados até aqui nesta tese concordariam com essa afirmação. Alguns, como Bourdieu, até diriam que os espaços expositivos não apenas oferecem a possibilidade de ajuizar, mas de fato constroem seus espectadores a fazê-lo em concordância com a instituição. Essa temática de fato tem recebido bastante atenção, de teóricos e artistas, empenhados em pensar o que ganhou a alcunha de *crítica institucional* – um conjunto de propostas que visam repensar o poder e a influência desses espaços sobre a produção, recepção e circulação da arte. No entanto, minha proposta aqui não é de pensar essa questão, a despeito de sua pertinência, mas apenas notar que nessas instituições os responsáveis pelas obras estão claramente assinalados como autores, os

²²⁶ *Ibid.* P. 128.

²²⁷ Propositamente evito entrar na especificidade do que Schaeffer compreende como uma experiência estética. Apenas quero fazer notar que não se trata da mesma questão do que é para De Duve e para esta tese. Ainda assim, segue uma definição bastante sucinta, dada por Schaeffer em seu último livro, *L'Expérience Esthétique*. Paris: Gallimard, 2015: “O círculo formado pela atenção complexa exercida sobre si mesma e pelo cálculo hedonista que avalia este exercício, e modula de volta o processo atencional, define a experiência estética.” P. 249-250. Minha tradução.

²²⁸ A elaboração teórica de Schaeffer não é conciliável com os conceitos foucaultianos, como o de dispositivo. Sua menção neste segmento não visa supor que essa conciliação fosse possível, apenas demonstrar que mesmo uma teoria ligada à psicologia cognitiva, não impede a afirmação de que haja situações nas quais uma pessoa não se porta como espectadora.

receptores vão com o propósito de serem espectadores, e a própria ambiência da instituição está ali para assegurar o espaço como o mais adequado para o juízo estético (note-se que De Duve sempre refere-se a juízos que acontecem dentro desses ambientes). Por tudo isso, em geral não são nesses dispositivos que se dá a *recepção desavisada*²²⁹. Nos trabalhos de Barrio e Boal, como já foi por diversas vezes comentado, os dispositivos institucionais como o livro ou o museu só surgem para a segunda recepção, nunca para a primeira, justamente aquela que havia se deparado com as situações ou trouxas na rua.

Contudo, certamente não é impossível ajuizar como arte determinadas coisas na rua. Se assim fosse, não haveria nenhum tipo de arte fora de museus e teatros, não existiria nenhuma forma de arte pública. Assim sendo, de alguma forma, os dispositivos institucionais da arte conseguem operar mesmo fora dos seus espaços mais adequados. A questão é como. Para isso gostaria de lançar uma hipótese.

3.5.1 Convenções e Senso Comum

Na maioria destes casos, o senso comum acaba ocupando esta função do espaço institucional de forma bastante relevante. Para que algo possa ser ajuizado como arte ou não, ou seja, para que essa questão possa ser colocada fora de um espaço expositivo, é necessário que ela atenda a convenções entranhadas no senso comum.

Para desenvolver o que foi exposto, é possível começar por uma definição de senso comum como a que foi exposta por Anne Cauquelin, através de um termo que será adotado como sinônimo, o de rumor teórico:

“Assim o que à primeira vista pode parecer opiniões vagas, humores, gostos pessoais em suma, o que não se discute, como diz o ditado, sujeito a modificação, sem bases bem fundadas e onde nem sequer se cogita encontrar qualquer teorização, é na verdade uma espécie de resumo de teorias mescladas, que o hábito tornou naturais, evidentes, ou seja, implícitas.”²³⁰

Acrescente-se a isso outras duas questões. Em primeiro lugar, mesmo se

²²⁹ Sempre há exceções. As abordarei depois de comentar o fora do espaço expositivo.

²³⁰ CAUQUELIN, A. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P. 159.

tratando de um senso comum, não se está tratando de um senso homogêneo. Existem divergências, fraturas, entre cada um e também entre os diversos grupos na sociedade. Assim, pode-se dizer que na formação deste rumor sempre há “uma configuração específica que alia tempo, lugar e papel social...”²³¹

Tampouco, o senso comum é imutável. Naturalmente há certa estabilidade, mas um olhar direcionado a períodos mais extensos de tempo nota que algumas transformações vão ocorrendo, enquanto outros elementos permanecem inalterados. Como diz Anne Cauquelin:

“A solidez da doxa se deve curiosamente à sua extrema maleabilidade; a doxa está sempre entregue à apreciação de indivíduos, sem doutrina para fixar seus contornos; e as opiniões dóxicas se adaptam com efeito às circunstâncias; daí seu aspecto mutante ao mesmo tempo que os traços característicos de seu exercício permanecem constantes. Veremos assim, em relação ao que nos diz respeito – a atividade artística –, a doxa adaptar-se às novas condições da prática da arte, mesmo que pouco a pouco e com certo atraso em relação à própria prática (Picasso tornou-se um 'clássico' da doxa, que fez dele um de seus ícones favoritos).”²³²

Como se percebe, existe uma grande afinidade entre senso comum e jurisprudência, embora não se trate da mesma coisa. Várias jurisprudências fazem parte do senso comum, mas não todas, enquanto nem tudo que o senso comum propaga sobre arte é da ordem de uma jurisprudência.

Longe de esgotar as características e as composições do rumor teórico, volto ao aspecto específico, que se relaciona diretamente com a questão do objeto. Quando um determinado objeto é lançado fora do espaço expositivo, sua possibilidade de efetivamente se colocar enquanto condição enunciativa está em grande parte condicionado a seu atendimento de convenções que o senso comum está habituado a reconhecer como parte da arte. Diz a autora:

“de fato, todo o debate em torno da inclusão ou recusa a um objeto no seio do domínio estético liga-se ao tipo de relação que ele mantém com os modelos comumente aceitos. A aceitação, assim como o entendimento adequado [*la rectitude*], dependem portanto de um acordo prévio acerca da forma com a qual o objeto pretende se identificar, e sobre o mundo no qual ele pretende entrar.”²³³

²³¹ *Ibid.* P. 160. Aqui, obviamente está-se de novo em um campo onde as questões que envolvem o capital simbólico, analisadas por Bourdieu, estão implicadas.

²³² *Ibid.* P. 163.

²³³ CAUQUELIN, A. *L'Art du Lieu Commun – Du bon usage de la doxa*. Paris: Seuil, 1999. P. 175. Minha tradução.

É bastante importante que essas convenções sejam justamente aquelas mais profundamente entranhadas no senso comum. Todo objeto que se coloca para o juízo estético traz, em algum grau, o respeito a algumas convenções, mas aqui o que está em questão é uma proximidade às convenções mais arraigadas, aquelas que receberam o seguinte comentário de Howard Becker:

“As convenções mais familiares a todos os membros de uma sociedade proporcionam algumas das formas mais básicas e importante de cooperação características de um mundo da arte. Sobretudo, permitem criar um público entre aqueles que não têm, ou quase não têm, qualquer tipo de formação ou conhecimentos numa área artística, ou seja, escutar música, ler livros, ir ver filmes ou espetáculos e retirar daí algo. O conhecimento dessas convenções delimita o contorno exterior de um mundo da arte, assinalando aquele público potencial ao qual não se pode exigir qualquer conhecimento específico. As formas de arte que visam atingir um público maior o mais abrangente possível exploram ao máximo esses recursos.”

234

Alguns exemplos podem ajudar a esclarecer a questão. Quando o *Grupo Galpão* se apresenta no meio da rua, com maquiagem carregada, instrumentos musicais e pernas de pau, não há a menor dificuldade em conseguir ajuizar essa situação como arte. Afinal, qualquer pessoa, mesmo a que não frequenta teatros, sabe que esses artifícios das pernas de pau, maquiagem e etc. são convenções comuns para apresentações teatrais. O hiperrealismo do *teatro invisível* não possui convenções de tão fácil assimilação. Quando Banksy faz grafites nas ruas de Londres, o juízo também opera com facilidade, afinal os desenhos, especialmente os figurativos, são, na nossa sociedade, habitualmente tomados como arte, ou ao menos como candidatos a esse enunciado. Já quando Daniel Buren cola cartazes como algumas listas verticais, é muito difícil que a maioria das pessoas consiga perceber ali a possibilidade de um juízo artístico, não que elas pesam se tratar de “não arte”, elas sequer se perguntam se aquilo é um candidato à apreciação dessa ordem. Neste caso, as convenções de uma obra abstrata e geométrica são de mais difíceis de serem compreendidas pelo senso comum.

²³⁴ BECKER, H. *Mundos da Arte*. Lisboa: Horizonte, 2010. P 62. Estou ciente de Becker não referendaria o problema geral da diferenciação entre arte e não arte, muito menos na forma como ele está colocado aqui. No entanto, é impossível não citá-lo quando se trata do autor que melhor comentou a importância das convenções no meio da arte. Um último esclarecimento, assim como Danto e Dickie ele também utiliza o termo “mundo da arte”, bastante comum no debate norte-americano, mas o faz com algumas diferenças em relação aos dois filósofos.

3.5.1.1 Duas Variações Excepcionais

As possibilidades que envolvem os espaços fora dos museus, teatros,... são tantas que existem inúmeros casos que podem complexificar a hipótese sugerida. Comento aqui dois casos excepcionais, que demonstram ao mesmo tempo como a relação entre convenções e senso comum pode ser imbrincada.

Assim, aconteceu o seguinte caso em São Paulo:

“Sem que ninguém saiba como e muito menos o por quê uma catraca enferrujada foi colocada em cima de um pedestal no largo do Arouche (centro de SP), local antes ocupado pelo busto do escritor Guilherme de Almeida (1890-1969). É o 'monumento à catraca invisível', informa uma placa preta com moldura e letras douradas, colocada abaixo do objeto, onde ainda se lê: 'Programa para a descatracalização da vida. Julho de 2004'. A estátua fica bem em frente à Academia Paulista de Letras, ao lado da escultura "Depois do Banho", de Victor Brecheret, e de mais quatro pedestais, um deles também sem o busto de bronze.”²³⁵

Sem entrar na farta polêmica gerada por esta intervenção, interessa assinalar que houve uma disputa em torno de se se tratava de uma obra de arte ou não. Para que isso tenha sido possível, além do fato de um grupo (ocupando o papel de autor) ter se responsabilizado pelo ato, foi importante considerar algumas convenções, as quais permitiram ao senso comum dar margem ao questionamento arte/ não arte. É particularmente curioso que isso tenha sido possível com um *objet trouvé*, os quais em geral não satisfazem o que está estabelecido no rumor teórico como arte. Mas aqui, a utilização do pedestal, a proximidade com esculturas tradicionais e a plaqueta com um título (ainda que irônica), são convenções que permitiram que o ajuizamento nesse caso fosse possível.

Outro caso recente, agora no Rio de Janeiro:

“A rotina diária de caminhar com o cachorro no Aterro do Flamengo ganhou ares de excentricidade na manhã deste domingo para o administrador Luiz de Aquino. Por volta de 7h30m, ele observou que uma árvore, na altura da Rua Paissandu, estava cheia de corações, ainda frescos, pendurados. Ele fotografou e filmou a intervenção (...) — Eram mais ou menos 30 corações, que me pareceram bovinos. Estou curioso para saber o que é. Algumas

²³⁵ FOLHA DE SÃO PAULO. Catraca “Invisível” Ocupa o Lugar de Estátua no Largo do Arouche. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0409200419.htm> Acesso em: 8 jul. 2016.

peças falam em manifestação religiosa. Eu acho que é uma intervenção artística — aponta o morador do Flamengo.”²³⁶

Esta situação remete aos comentários já realizados acerca do insólito, e de como isso não se enquadra enquanto caso de *recepção desavisada*. O interessante aqui é perceber que cada vez mais situações insólitas têm sido consideradas como parte do campo da arte ou, ao menos, a pergunta e o subsequente juízo arte ou não arte vêm sendo formulados. A impressão é que o senso comum atual²³⁷ está convencendo-se, ou seja transformando em convenção, a ideia de que parte das tarefas artísticas consiste em criar situações insólitas, em uma digestão daquilo que têm sido provocado desde o início do século XX, ao menos²³⁸.

3.5.2 A Recepção Desavisada dentro dos Espaços Expositivos

Propositalmente deixei para o final a possibilidade de um caso de recepção desavisada acontecer dentro de um espaço expositivo. É uma situação consideravelmente improvável, mas não impossível, conforme os exemplos abaixo demonstrarão. Aqui é importante perceber que não estão satisfeitos os outros critérios que permitiriam o dispositivo do juízo estético funcionar. Nos dois casos abaixo, os artistas vão a um espaço expositivo sem a intenção de serem espectadores, mas de provocarem os espectadores que lá estão, sem em momento algum posicionarem-se como autores realizando intervenções. Assim, André Breton relata:

“... algumas salas de cinema do décimo distrito me parecem lugares particularmente indicados para mim, como na época em que, na companhia de Jacques Vaché, nos instalávamos para jantar na plateia do antigo *Théâtre des Folies Dramatiques*, abríamos latas, fatiávamos pão, desarmávamos garrafas e falávamos em tom normal, como se

²³⁶ O GLOBO. Corações *In Natura* Aparecem Pendurados em Árvore no Aterro. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/coracoes-in-natura-aparecem-pendurados-em-arvore-no-aterro-16114056> Acesso em: 8 jul. 2016.

²³⁷ Pelo já exposto, não é possível ter mais do que impressões sobre o senso comum, dada sua grande maleabilidade e instabilidade. Também por isso é importante assinalar que falo a partir da zona sul do Rio de Janeiro, em 2016. Outros tempos, a própria cidade em décadas anteriores, ou outros espaços, não compartilhariam dessas mesmas impressões.

²³⁸ Sobre várias dessas situações: GOLDBERG, R. *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

estivéssemos sentados a uma mesa, para grande espanto dos espectadores que não ousavam dizer uma única palavra.”²³⁹

E Vito Acconci, em *Proximity Piece* (1970), no Museu Judaico de Nova York, passou 8 horas por dia, ao longo de 52 dias, fazendo o seguinte:

“Eu vago pelo museu e escolho, aleatoriamente, um dos visitantes das mostras. Eu fico ao lado, ou atrás dessa pessoa, em uma distância menor que a habitual – eu reduzo o espaço dessa pessoa até que ele ou ela saia dali, ou até que ele ou ela me tirem do caminho.”²⁴⁰

Nos dois casos, os espectadores habituais destes espaços são transformados em primeiros receptores, enquanto os registros dessas situações e de suas reações são registrados posteriormente em relato ou fotografia (no caso de Aconcci) para uma segunda recepção. Sem repetir mais uma vez a “fórmula” da *recepção desavisada*, o mais importante é notar que mesmo dentro de um espaço expositivo, organizado para que o dispositivo do juízo estético funcione, um comportamento absolutamente não convencional – donde nota-se mais uma vez a importância das convenções para o dispositivo – como o de fazer um banquete no cinema ou de perseguir pessoas dentro de um museu pode produzir um outro tipo de situação.

3.6 Por fim

Ao longo deste capítulo foi apresentada, de forma esboçada, uma possível reorganização da teoria de De Dève que a aproximasse mais da genealogia de Michel Foucault. Por mais que ainda haja fragilidades nesta reformulação (sem dúvida é possível refletir mais sobre qualquer um dos tópicos), creio que ela é hábil o bastante melhor explicitar o problema da *recepção desavisada*, e permitir que ele receba um tratamento crítico mais complexo.

²³⁹ BRETON, André *apud* GOFFMAN, E. *Os Quadros da Experiência Social*. Petrópolis: Vozes, 2012. P. 521.

²⁴⁰ ACCONCI, Vito. *Vito Acconci*. London: Phaidon, 2002. (catálogo) P. 92. Minha tradução. Abordo esse caso neste segmento por conta de sua excepcionalidade de se passar dentro de um museu. Utilizando os comentários do capítulo 1, seria impossível não ver aí uma explícita tensão com o poder, na medida em que há uma perseguição dentro de um espaço de cultura judaica.

4 REAVALIANDO A *RECEPÇÃO DESAVISADA*

No primeiro capítulo desta tese, insisti que um percurso teórico a partir da questão da diferenciação entre arte e não arte colocaria o problema da *recepção desavisada* em um patamar mais complexo do que aquele oferecido pelo viés da arte participativa. Para tal, pretendo ter em vista a trajetória conceitual realizada nos capítulos dois e três, assim como a advertência lançada por Bishop logo no início deste trabalho – a da necessidade de não esquecer a dimensão artística destas obras. Isso é o que será feito abaixo, a partir de dois tópicos divergentes, mas complementares, nos quais o fenômeno é debatido em relação a panoramas mais amplos da arte moderna e contemporânea.

Apenas antes de começar, vale notar que a partir do momento em que se coloca a avaliação crítica de algo, não se está mais no campo do arqueologista ou do genealogista, mas no do crítico; o qual se vale de um conjunto de práticas artísticas e de uma teoria para fazer suas avaliações. Também nesse sentido, o quarto capítulo retoma a posição ocupada no primeiro.

4.1 A *Recepção Desavisada* como Exposição dos Limites do Juízo Estético

Sem sombra de dúvida, como o capítulo anterior demonstra, as obras que envolvem formas de *recepção desavisada* não conseguem transpor os limites do dispositivo estético, permanecendo enredadas neles. No entanto, estes limites inquestionavelmente são forçados. Ainda assim, o saldo desta tensão é muito mais a clareza com a qual o dispositivo se mostra atuante nessas situações, do que um enfraquecimento do próprio. Não que este não esteja se tornando progressivamente frágil, mas por fatores que transcendem estas obras, como a radical expansão da jurisprudência e a estetização do mundo. Perto destas forças já abordadas no capítulo anterior, o impacto da *recepção desavisada* é quase nulo.

Aqui, esta capacidade de esclarecer limites é um ponto interessante a ser abordado. Mesmo que essas obras fracassem em seu intuito revolucionário ou anárquico, demonstrando mais as formas da ordem vigente, do que obtendo sua

recusa, elas permitem (e incentivam) a teorização aqui realizada. No capítulo um, foram destacadas algumas obras de *recepção devisada* que continham uma especial autorreflexividade acerca do problema entre a primeira e a segunda recepção, mas em realidade, todas as propostas que produzem esse fenômeno acabam por ter essa dimensão, mesmo aquelas nas quais ele não está tão explicitamente colocado. Ora, apesar de todas as restrições feitas nesta tese a essas obras, essa capacidade de se colocar como um problema mais amplo para o campo da arte dá a elas um valor crítico dos mais elevados, segundo diversas óticas. Não é um consenso que a qualidade de uma obra dependa da sua capacidade de tornar sensível os limites e dilemas do campo da arte na qual ela surgiu, porém esta posição é compartilhada por muitos dos críticos e teóricos mencionados nesta tese. Bishop interessa-se por Santiago Sierra como artista capaz de expor a tensão social e política da arte participativa²⁴¹; Flaubert encanta Bourdieu pela sua capacidade de descrever a emergência de um campo simbólico autônomo em *A Educação Sentimental*²⁴²; Danto é fascinado pelas revelações ontológicas que Warhol lhe haveria permitido, tendo chegado e a se dedicar a uma biografia filosófica sobre o artista²⁴³; De Duve coloca a obra de Duchamp como a grande mensageira da principal releitura da estética de Kant²⁴⁴; Greenberg coloca a crítica ao próprio meio como o propósito e característica fundamental do modernismo²⁴⁵. Essa enumeração não exaustiva já indica obras que, na sua organização formal, na sua forma de inserção social, e até mesmo em sua temática, abordam os problemas filosóficos e sociais da arte, são em geral bem recebidas por diferentes linhagens críticas. Sob esse tipo de avaliação, de viés autorreflexivo, é possível enxergar nessas obras de *recepção devisada* um espaço bastante relevante e potente. Pode-se chegar ao limite de pensar que, da mesma forma que Barrio e Boal podem ser paradigmas da *recepção devisada*, todas as obras que vão nessa direção são paradigmáticas de uma capacidade reflexiva e crítica da arte acerca de suas próprias capacidades. Nesse sentido, a *recepção devisada* teria um grande valor em ressaltar a própria existência do dispositivo, assim como seu *modus operandi*.

²⁴¹ Ver os textos da autora já citados.

²⁴² BOURDIEU, P. *As Regras da Arte*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

²⁴³ DANTO, A. *Andy Warhol*. São Paulo: CosacNaify, 2012.

²⁴⁴ Ver os textos do autor já citados.

²⁴⁵ COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.) *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

4.1.1 Recepção Desavisada, Vanguarda e Neovanguarda

Uma derivação possível do segmento anterior talvez dê a entender que então a *recepção desavisada* seja a última cidadela da vanguarda ou da neovanguarda. No entanto, não é exatamente isso que se dá. Ao mesmo tempo que a maior parte das obras de vanguarda ou neovanguarda forçam a jurisprudência da arte, criando polêmicas acerca de se devem ser ajuizadas como “isto é arte” e isto “não é arte”, em momento nenhum elas colocam em questão o próprio dispositivo que cria o espaço no qual elas podem surgir e proliferar. Pelo contrário elas são fruto do dispositivo que demanda a cada um seu ajuizamento. Em uma fórmula sintética, poderia se dizer que enquanto as vanguardas e neovanguardas forçam os limites da jurisprudência, as obras de *recepção desavisada* forçam os limites do dispositivo do juízo.

Indo nessa direção, seria possível compreender então que há de fato um enfraquecimento na possibilidade de uma obra se colocar como de vanguarda, fragilidade essa que só cresce na medida em que a jurisprudência não para de se expandir. Essa formulação é interessante porque tenta escapar justamente da questão de se as vanguardas e neovanguardas ainda são desejáveis, para o âmbito em que medida elas ainda são possíveis.

Um tópico interessante que surge aqui seria pensar então como o célebre embate entre as posições de Peter Bürger²⁴⁶, Hal Foster²⁴⁷ e Benjamin Buchloh²⁴⁸ a partir dessa perspectiva. Como isso escapa um pouco ao tema próprio da *recepção desavisada*, pretendo apenas propor uma analogia entre o famoso argumento de *Teoria da Vanguarda* e as questões aqui colocadas. Diz o filósofo alemão:

“No fracasso do ataque dos movimentos históricos de vanguarda à instituição arte, três momentos se cruzam: 1. o projeto historicamente necessário de uma superação da arte na práxis da vida, que é, em igual medida, resultado da lógica de desenvolvimento da arte (o problema do esteticismo), como da dinâmica da sociedade burguesa (crise desta sociedade na Primeira Guerra Mundial); 2. a impossibilidade de realizar tal

²⁴⁶ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: CosacNaify, 2012. E também a réplica a Foster e Buchloh: Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde, in: *New Literary History*, Volume 41, Number 4, Autumn 2010, pp. 695-715.

²⁴⁷ Na obra já citada.

²⁴⁸ BUCHLOH, Benjamin. Theorizing the Avant-Garde, in: *Art in America*, November 1984, pp.19-21.

projeto sob as condições sociais dadas; 3. e, finalmente, a capacidade de resistência da instituição, cuja superação, historicamente parecia na ordem do dia. O fracasso do projeto vanguardista não significa um retrocesso às condições de partida; antes traz como consequência uma transformação da instituição arte, que talvez possa ser assim formulada: a instituição arte continua existindo, mas como instituição abalada”²⁴⁹

Conforme já foi explicitado anteriormente, também há um fracasso nas premissas da *recepção desavisada*, tanto em seu propósito enquanto ação política – uma vez que impõe outro formato de manipulação, quanto em sua tentativa de romper a barreira do dispositivo do juízo estético. Ainda assim, algum grau de abalo se produz, como já mencionei, em relação ao dispositivo, este impacto parece-me de pouca intensidade (a despeito deste estar já fragilizado). No entanto, em relação às últimas tentativas enunciadas como de vanguarda ou de neovanguarda²⁵⁰, a *recepção desavisada* é capaz sim de produzir um abalo. Ao deslocar o eixo da questão da jurisprudência para a maneira como se dá o juízo, obras como a de Barrio, Boal, e outras mais recentes, lançam uma questão que faz pensar se as hodiernas tentativas de continuar se colocando como parte de alguma (neo) vanguarda não são apenas mais um forma contemporânea de “arte pela arte”, na medida em que brigam pela expansão de uma jurisprudência que já parece tão esgarçada.

Enfim, se este argumento for pertinente²⁵¹, então as propostas de *recepção desavisada* são não apenas “obras de qualidade”, no sentido em que são autorreflexivas, mas também um conjunto de experimentações potentes, a despeito de fracassarem sob diversas óticas.

4.2 A Manipulação como Maquinação

Se o segmento 4.1 sugere que as obras de *recepção desavisada* merecem um lugar de destaque na história da arte contemporânea, aqui é necessário abordar

²⁴⁹ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: CosacNaify, 2012. P. 17-18.

²⁵⁰ Refiro-me aquilo que já está circunscrito a este século XXI, e não ao que foi objeto de *O Retorno do Real* de Foster.

²⁵¹ Como em qualquer analogia, há sempre uma simplificação de ambos os lados que não é sustentável através de um exame mais profundo dos casos. Mas aqui, ao contrário de outros trechos desta tese, estou mais interessado em descobrir dimensões críticas possíveis para a *recepção desavisada* do que em esmiuçar a teoria de Bürger.

o persistente problema da manipulação. Não como um mandamento moral, no estilo de “não manipularás ao próximo”, mas como uma temática insistente na arte desde a metade do século XIX. Sob esta ótica cabe se perguntar se os casos de *recepção desavisada* de fato possuem a singularidade e a pertinência que o tópico anterior aponta.

Para tal, gostaria de começar a abordagem a partir da obra de Erving Goffman. Nenhum outro pesquisador deu tamanha importância à manipulação, ou para começar a adentrar nos seus termos, à maquinação. Para o sociólogo, a experiência social pode ser pensada a partir de quadros²⁵², isto é, limites que sugerem que em cada circunstância social as pessoas estão cientes de que formas podem se portar, o que pode ser dito, e o que podem esperar dos outros. Esses quadros são constituídos a partir de: uma cosmologia, isto é, um entendimento geral de como o mundo é, e até que ponto os eventos existentes são explicáveis. A essa cosmologia se segue o entendimento dos esquemas primários:

“Os esquemas primários variam em grau de organização. Alguns são claramente apresentáveis como um sistema de entidades, postulados e regras; outros – na verdade, a maioria – parecem não possuir nenhuma forma articulada aparente, fornecendo-nos apenas uma tradição de compreensão, uma abordagem, uma perspectiva. Contudo, seja qual for o grau de organização, cada esquema primário permite a seu usuário localizar, perceber, identificar e etiquetar um número aparentemente indefinido de ocorrências concretas, definidas em seus termos. Provavelmente esse usuário não terá consciência de tais características organizadas que o esquema tem e será incapaz de descrevê-lo de maneira exhaustiva, se lhe for solicitado, e, no entanto, esses obstáculos não constituem empecilhos para que ele o aplique plenamente e com facilidade.”²⁵³

E por fim, o dos tons:

“Refiro-me aqui ao conjunto de convenções pelas quais uma dada atividade, já significativa em termos de algum esquema primário, é transformada em algo pautado sobre esta atividade, mas visto pelos participantes como algo muito diferente. O processo de descrição pode ser chamado de tonalização.”²⁵⁴

Há inúmeros exemplos do que poderia ser um processo de tonalização. Aqui

²⁵² Mantenho o termo quadro, para estar de acordo com a tradução brasileira. A palavra original é *frame*. Creio que moldura seria mais adequado, mas manterei o termo para não criar um ruído em relação à edição utilizada – GOFFMAN, E. *Os Quadros da Experiência Social*. Petrópolis: Vozes, 2012.

²⁵³ *Ibid.* P. 45.

²⁵⁴ *Ibidem.* P. 71.

interessa que, para Goffman, todas as ficções e obras de arte são formas de tonalizações – uma conversa num café, ou uma conversa entre dois atores representando duas personagens, no meio de um espetáculo, são tonalizações diferentes de conversas.

Em resumo, a construção de um quadro perceptivo e/ou de ação depende então de uma cosmologia, do esquema primário utilizado, e do tom no qual a situação se estabelece. Ao mesmo tempo em que o sociólogo está interessado em sistematizar essa experiência, os erros, os enganos a partir dos quais determinado indivíduo pode acreditar tratar-se de um quadro, enquanto os indivíduos no seu entorno acreditam tratar-se de outro, são extensos e ocupam a maior parte da sua obra. É a partir de situações assim que o pesquisador melhor esclarece sua percepção das formas de organização social. Indo direto ao ponto que interessa aqui, um dos principais tópicos debatidos é o das maquinações, isto é, estratégias e ações que um indivíduo toma para enganar propositalmente outro, fazê-lo ter uma compreensão inadequada de determinado quadro. Sem entrar na extensa discussão sobre as formas e intensidades da maquinação, basta dizer o autor insiste no caráter extremamente frequente no qual ela ocorrem, muitas das vezes de forma inofensiva, como atestam várias mentiras ditas no cotidiano por todos.

Como já deve ter ficado claro, certamente os casos de *recepção desavisada* são situações onde há uma maquinação de tom, isto é, um evento com propósitos artísticos e exposto como real²⁵⁵. Isso é fato, mas o interessante aqui é notar que o entendimento dessa manipulação como apenas mais uma forma de maquinação aproxima essas obras de várias estratégias que as pessoas utilizam em seu cotidiano. Assim como também as coloca junto a um amplo filão na arte moderna e contemporânea, em que os espectadores, curadores e etc. são enganados. Por exemplo, em

“5 de fevereiro de 1920, uma multidão se comprimia no *Salon des Indépendants*, atraída pelo anúncio de que Charles Chaplin apareceria por lá. Não surpreende que Chaplin ignorasse por completo sua suposta aparição. Também inconsciente da falsidade estava o público, que teve de

²⁵⁵ Goffman vem de uma linhagem teórica diferente da dos outros pensadores citados nesta tese (com exceção de Howard Becker, creio). Por não trabalhar especificamente com o campo da arte, sua obra não comenta especialmente a distinção entre arte e não arte (ao menos até onde sei), mas todas as formas de distinção existentes entre quadros, tons, esquemas primários e cosmologias. Por conta disso, estou seguro que o autor referendaria que não é apenas fundamental, mas constituinte das nossas experiências, distinguir, enquanto seres sociais, entre arte e não arte. (assim como seria entre muitas “coisas e não-coisas”).

se contentar com trinta e oito pessoas lendo vários manifestos.”²⁵⁶

Ou:

“Em 10 de janeiro de 2006, Fortaleza preparou-se para receber a mostra Geijitsu Kakuu, do artista japonês Souzaareta Geijutsuka. O Museu de Arte Contemporânea do Ceará divulgou maciçamente o currículo do artista, que não falava português. Uma única assessora de imprensa, Ana Monteja, intermediava entrevistas com o ilustre expositor. Souzaareta Geijutsuka quer dizer 'artista inventado'. Tarde a imprensa descobriu que o japonês não existia, era uma invenção de Yuri Firmeza, artista plástico de 23 anos.”²⁵⁷

Visto dessa ótica, a *recepção desavisada* parece ser menos um conjunto especialmente autorreflexivo, para tornar-se apenas mais uma dentre várias estratégias para provocar, ou de alguma forma colocar em xeque, crenças e reputações na arte. Nesse sentido, as obras parecem menos interessantes, embora sob este ponto de vista a manipulação pareça bem menos grave, constituindo mais do mesmo de nossa corriqueira experiência social – pessoas enganam umas as outras, dentre elas artistas, dentre estes, os da *recepção desavisada*. Tudo fica menor, mais inosso e menos problemático.

4.3 Um Último Balanço

Os dois eixos críticos sugeridos acima posicionam de forma diferente os casos de recepção desavisada em relação aos problemas da manipulação, e de sua pertinência perante um dispositivo de juízo estético enfraquecido, assim como de uma jurisprudência fartamente ampliada. Por um lado, as obras parecem mais potentes em revelar o estado hodierno da arte, por outra parecem apenas se enredar nas maquinações constantes do tecido social. Nada disso recusa, os problemas levantados pela arte participativa, mas os conduz a elaborações mais variadas e complexas.

²⁵⁶ GOLDBERG, R. *A Arte da Performance – do Futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. P. 65

²⁵⁷ ESTADO DE SÃO PAULO. Falso Artista Japonês é Tema de Livro-Objeto. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,falso-artista-japones-e-tema-de-livro-objeto,43304> Acesso em: 6 jul. 2016.

CONCLUSÃO

Ao longo desta tese, tentei demonstrar como determinada cisão na recepção, presente em Barrio, Boal e outros, seria capaz de reafirmar a pertinência de debater as possibilidades de diferenciação entre arte e não arte. Tomando a teoria de De Duve como a mais adequada para prosseguir a reflexão, esbocei alguns de seus limites, e propus algumas mudanças, a fim de torná-la mais interessante, tanto para o problema em questão, como de forma geral. Ao final, aproveitei-me do percurso realizado para propor duas linhas críticas a partir das quais essas obras poderiam ser pensadas. Exposto isso, gostaria de retomar especificamente alguns dos pontos da tese, com o intuito de expor algumas perspectivas futuras que podem ser derivadas desta pesquisa.

No capítulo 1, minha insistência em que é necessário estabelecer uma diferença entre arte e não arte, e que esta não deveria ter sido tão facilmente descartada do debate atual, pode facilmente ser colocada em relação a um panorama mais amplo de discussões acerca da história. O fato dos anos sessenta – onde proliferaram experimentações acerca dos supostos limites da arte – e os anos oitenta – nos quais estas experiências receberam respostas teóricas como as de Danto e De Duve – já serem parte do passado, não significa que estas questões estejam ultrapassadas. Uma pesquisa interessante seria a de questionar por que noções como a de longa duração, de Fernand Braudel²⁵⁸, têm tão pouca relevância para críticos e historiadores hodiernos da arte. Um campo como o da arte participativa, a despeito de suas especificidades, não deveria descartar tão radicalmente questões pertinentes até tão pouco tempo atrás, como se cada evento no campo da arte representasse uma ruptura tão intensa assim, e não parte de um processo mais extenso, em que revelam-se alguns elementos com uma constância impressionante.

Sobre o segundo capítulo, é importante não esquecer que há outras teorias acerca da diferença entre arte e não arte, aqui foram mencionadas as que pareciam mais interessantes para o debate. E que todas elas podem e devem ser

258

BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais – A Longa Duração, in: *Escritos sobre a História*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

questionadas e reelaboradas, não só em função dos conceitos que apresentam, mas também de sua capacidade de responder às situações que a arte produz. De uma forma geral, parece-me que todos os esforços teóricos que abordam esta questão dão pouca ênfase ao que acontece fora dos espaços institucionais. O caso da *recepção desavisada* é um, mas certamente há outras questões que acontecem na *street art*, no teatro de rua, e etc. que trazem novos desafios teóricos para estes pensadores. Esta também pode ser uma via de pesquisa interessante para o futuro.

Acerca do capítulo 3, além de todos os esclarecimentos já feitos sobre esta releitura da teoria de Duve, mais próxima à genealogia de Foucault, cabe mencionar ainda assim alguns detalhes. Em primeiro lugar, aqui foram tratadas todas as artes como se seus desenvolvimentos fossem extremamente semelhantes. Isso não é ponto pacífico: os dispositivos de autoria, ou as transformações na recepção que levaram à formação do espectador, não aconteceram exatamente nas mesmas décadas na literatura, nas artes visuais ou no teatro. Estudos históricos que abordam o século XIX mostram o quanto há várias nuances, avanços e recuos na formação destes dispositivos, e na forma como eles vão crescendo sua atuação sobre estes campos. O mesmo pode ser dito acerca do juízo do dispositivo estético. Mas para dar conta dessas heterogeneidades, é necessário tomar este assunto como ponto central de uma pesquisa, também uma tarefa a ser desenvolvida futuramente.

Ainda sobre este capítulo, por mais que seja importante pensar na diferenciação entre arte e não arte, a questão dos critérios qualitativos do que seria boa arte, ou seja, do que se pensa sobre determinada coisa, uma vez que ela tenha sido inscrita sob o enunciado “isto é arte”, necessita de um desenvolvimento mais extenso em um estudo posterior. Aqui foi abordada a obra de Rochlitz, mas exclusivamente com o propósito de esclarecer a relação entre ajuizar e avaliar. Pensar como se organiza uma jurisprudência, qual o valor de cada juízo ou obra de arte possui em relação a outras, é entrar em uma seara teórica um pouco distinta, na qual novos conceitos e autores devem ser examinados. Indo nesse sentido, seria interessante em um estudo posterior retomar as questões desse capítulo, pensando em possíveis relações com os pensadores alemães da chamada *Estética da Recepção*²⁵⁹ e com alguns semiólogos, como Roland Barthes e Umberto Eco.

²⁵⁹ Por exemplo: JAUSS, H. R. *Pour une Esthétique de la Réception*. Paris: Gallimard, 2013.

O capítulo final, com o seu debate sobre maquinações e reflexividade pode também conter o germe de uma pesquisa futura, na medida em que o que foi exposto seja pensado em relação a outras obras do mesmo período no Brasil. A manipulação e reflexão têm ocupado um espaço quase inexistente nas pesquisas sobre essas décadas. É necessário que surja para este período análises como as que têm sido feitas acerca dos anos trinta e quarenta do século passado, nas quais as contradições sociais dos projetos artísticos brasileiros têm sido melhor debatidas. Na minha ótica, as reflexões sobre esse momento anterior possuem mais nuances e ponderações do que a discussão acerca dos anos sessenta e setenta, ainda muito marcados pela imagem de um heroísmo indiscutível.

Ou seja, fazendo um balanço final da pesquisa, creio que há possibilidades tanto de desdobramentos das questões de natureza mais crítica, quanto das de ordem teórica. A *recepção desavisada* revela-se assim como fenômeno importante para a pesquisa em arte, na medida em que levanta um debate relevante sobre problemas da recepção, o qual pode ser pensado através de um viés histórico e crítico; ao mesmo tempo em que dá suporte para uma reformulação teórica do problema da diferenciação entre arte e não arte.

REFERÊNCIAS

ACCONCI, Vito. *Vito Acconci*. London: Phaidon, 2002. (catálogo)

AGAMBEN, Giogio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Signatura Rerum*. Barcelona: Anagrama, 2010.

ANDRADE, Clara de. *O exílio de Augusto Boal: reflexões de um teatro sem fronteiras*. Rio de Janeiro: 7letras, 2014.

ANJOS, Moacir dos; FARIAS, Agnaldo. *Artur Barrio*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2011.

ARDENNE, Paul. *Extrême: Esthétiques de La Limite Depassé*. Paris: Flammarion, 2006.

_____. L'Art em "Contexte Réel": Constats et Perspectives. In: ESSCHE, Éric van. (Org.). *Les Formes Contemporaines de L'Art Engagé*. Bruxelles: La Lettre Volée, 2007.

_____. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion, 2009.

ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

ATÊLIE contemporâneo Projeto FINEP no Paço Imperial. Rio de Janeiro: Salamandra 1998. (Catálogo)

BARRIO, Artur. *A metáfora dos fluxos 1968/2000*. São Paulo: Paço das Artes, 2000.

_____. *Artur Alipio Barrio de Sousa Lopes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

BARRIO, Artur. *Artur Barrio: pinturas*. Rio de Janeiro: Montesanto Galleria, 1988.

_____. Entrevista com Artur Barrio: 4 dias 4 noites. In: BASBAUM, Ricardo; REIS, Paulo; RESENDE, Ricardo. *Panorama da Arte Brasileira 2001*. São Paulo: MAM, 2001.

_____. No Hemisfério Sul (entrevista). *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 17, dez. 2008.

_____. *O sonho do arqueólogo*. Niterói: MAC, 2003.

_____. *Situações: Artur Barrio: registro*. Rio de Janeiro: CCBB, 1996.

_____. *Uma extensão no tempo*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1995.

_____. Uma ideia situação 2001 2002. *Documenta*, Kassel, n. 11, 2002.

_____ et al. *Violência e paixão*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2003.

BARRIO – BEUYS. Ghent: S.M.A.K., 2005. (catálogo)

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa: Horizonte, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2012. v. 2.

BERTHET, Dominique (Org.). *L'Insolite dans L'Art*. Paris: L'Harmattan, 2013.

BIESENBACH, Klaus; GODFREY, Mark (Org.). *Francys Alÿs – A Story of Deception*. London: Tate Modern, 2010.

BISHOP, Claire. Antagonismo e Estética Relacional. *Revista Tatuí*, v. 11, p. 10. Disponível em: <<http://issuu.com/tatui/docs/tatui12/7>>. Acesso em: 08 jul. 2015.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.

_____. A virada social: colaboração e seus desgostos. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, n. 12, p.146-157, jul. 2008.

_____ (Org.). *Participation*. Cambridge: MIT Press, 2006.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro – memórias imaginadas*. São Paulo: CosacNaify, 2014.

_____. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

_____. *O teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *Stop! C'est Magique!*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. *Teatro Legislativo: versão beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular: uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: HUCITEC, 1988

BOAL, Julian; CARVALHO, Sergio de; MATSUNAGA, Priscila. *Augusto Boal: atos de um percurso*. Rio de Janeiro: CCBB, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *As Regras da Arte*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____. *O amor pela arte – os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: EDUSP, 2003.

BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. *Livre-troca*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BOURRIAUD, Nicolas. *Arte relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Pós-produção*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais – A Longa Duração. In: *Escritos sobre a História*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BUCHLOH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *Arte e Ensaios*. ano 7, n.7, p.179-197, 2000.

_____. Theorizing the Avant-Garde. *Art in America*, p.19-21, Nov. 1984.

BÜRGER, Peter. Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde. *New Literary History*, v. 41, n. 4, p. 695-715, Autumn 2010.

_____. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: CosacNaify, 2012.

CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar*. Rio de Janeiro: Réptil, 2014.

CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la Liberación – Arte Conceptualista Latinoamericano*. Bogotá: IDARTES, 2012.

CAMPOS, Cláudia Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2013.

CANONGIA, Ligia (Org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo Edições, 2002.

_____. *Poéticas da cor*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1998.

CASTRO, Edgardo. *O Vocabulário de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CASTRO-POZO, Tristan. *As redes dos oprimidos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CAUQUELIN, Anne. *L'Art du Lieu Commun – Du bon usage de la doxa*. Paris: Seuil, 1999

_____. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CENTRO DO TEATRO DO OPRIMIDO – RIO DE JANEIRO – WEBSITE.
www.ctorio.org.br Acesso em: 16 de abril de 2015.

CONDURU, Roberto. Afro-brasilidades contemporâneas: Barrio, Dias, Meireles. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 14., 2004, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: [s.n.], 2004.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção – atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: CosacNaify, 2013.

_____. *Técnicas do Observador – Visão e Modernidade no Século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: CosacNaify, 2005.

_____. O mundo da arte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006.

_____. *Andy Warhol*. São Paulo: CosacNaify, 2012.

DANTO, Arthur; DE DUVE, Thierry; SHUSTERMAN, Richard. *Contested Territories*. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/contested-territories-arthur-danto-thierry-de-duve-richard-shusterman>>. Acesso em: 26 abr.14.

DE DUVE, Thierry. Arte diante do Mal Radical. *Ars*, São Paulo, v. 13, p. 64-87, 2010.

DE DUVE, Thierry. *Du Nom au Nous*. Paris: Éditions Dis Voir, 1995.

_____. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996.

_____. Le Jugement Esthétique, Fondement Transcendental de la Démocratie. *Noesis*, v.11, 2007. Disponível em: <<http://noesis.revues.org/853>>. Acesso em: 02 maio 2014.

_____. O que fazer da Vanguarda? *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 20, p. 181-193, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DICKIE, George. *Art and Aesthetic – An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens, apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCOK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ESTADO DE SÃO PAULO. *Falso Artista Japonês é Tema de Livro-Objeto*. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,falso-artista-japones-e-tema-de-livro-objeto,43304>>. Acesso em: 6 jul. 2016.

_____. Protesto de Fazendeiros Invade Louvre com Rebanho de Ovelhas. Disponível em: <<http://internacional.estadao.com.br/blogs/radar-global/protesto-de-fazendeiros-invade-louvre-com-rebanho-de-ovelhas/>>. Acesso em: 15 maio 2015.

_____. Stockhausen nega declaração polêmica. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,stockhausen-nega-declaracao-polemica,20010919p6157> . Acesso em: 15 maio 2015.

FOLHA DE SÃO PAULO. Catraca “Invisível” Ocupa o Lugar de Estátua no Largo do Arouche. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0409200419.htm>>. Acesso em: 8 jul. 2016.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: CosacNaify, 2014.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. O que é um Autor? In: *Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2014.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2013.

GAMBONI, Dario. *Un Iconoclasme Moderne – Théorie et Pratiques Contemporaines du Vandalisme Artistique*. Lausanne: Éditions d'en bas, 1983.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GERALDO, Sheila Cabo. Barrio. A morte da arte como totalidade. *Gávea*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 3-17, jan. 1987.

GERZ, Jochen. *avec/sans public – performances 1968-1980*. Paris: Cheval d'Attaque, 1981.

GIREL, Sylvia. Le Cadavre à L'Oeuvre. In: CAROL, Anne; RENAUDET, Isabelle. *La Mort à L'Oeuvre – Usages et Répresentation du Cadavre dans L'Art*. Aux-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2013.

GOFFMAN, Erving. *Os quadros da experiência social*. Petrópolis: Vozes, 2012.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance – do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GREENBERG, Clement. *Estética doméstica*. São Paulo: CosacNaify, 2013.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

HEINICH, Nathalie. *Être Artiste*. Paris: Klincksieck, 1996.

_____. *L'art contemporain exposé aux rejets*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1997.

_____. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Éditions de Minuit, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 2013.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KESTER, Grant. Aesthetic Evangelists. *Afterimage*, v.22, Jan. 1995.

_____. *Conversation Pieces*. Los Angeles: University of California Press, 2013.

_____. *The One and The Many*. Durham: Duke University Press, 2011.

KNOW, Miwon. *One Place after Another*. Cambridge: MIT Press, 2004.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *Estética de laboratório*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LAGEIRA, Jacinto. *La Dérealisation du Monde*. Paris: Jacqueline Chambon, 2010.

LAMBERT-BEATTY, Carrie. Make-Believe: Parafiction and Plausibility. *October*, Cambridge, n. 129, p. 51-84, Summer 2009.

LAMBERT-BEATTY, Carrie. Twelve Miles: Boundaries of The New Art/Activism. *Signs*, Chicago, v. 33, n. 2, p. 309-327, Winter 2008.

LANDRIN, Ophélie. Marges et Hybridité dans les Performances de Guillermo Gómez-Peña. In: GARNIER, Corinne. (Org.) *Frontières, Marges et Confins*. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008.

L'ESTOILE, Benoît de. *Le Goût des Autres – De L'Exposition Coloniale aux Arts Premiers*. Paris: Flammarion, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo – viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a Filosofia e a Literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

MARCEL BROODTHAERS. Paris: Jeu de Paumme, 1991. (Catálogo)

MAURIZIO CATTELAN. Paris: Hazan, 2007. (Catálogo)

MELVILLE, Hermann. *Bartleby, o Escriturário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MICHAUD, Yves. *L'Art à L'État Gazeux*. Paris: Stock, 2003.

MORAIS, Frederico. Contra a Arte Afluente: O Corpo e o Motor da Obra. In: COHN, Sergio (Org.). *Ensaio fundamentais artes plásticas*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte – mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

O GLOBO. Corações *In Natura* Aparecem Pendurados em Árvore no Aterro. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/coracoes-in-natura-aparecem-pendurados-em-arvore-no-aterro-16114056>>. Acesso em: 8 jul. 2016.

OS IDIOTAS. Direção de Lars von Trier. São Paulo: Versátil. 1 DVD (117 minutos)

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIERO MANZONI – *Painting, Reliefs and Objects*. London: Tate Gallery, 1974. (Catálogo)

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: UNESP, 2014.

ROCHLITZ, Rainer. *Subversion et subvention*. Paris: Gallimard, 1994.

RUIZ, Giselle. *Arte-Cultura em Trânsito – O MAM?RJ nas décadas de 60 e 70*. Rio de Janeiro: Mauad, 2013.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Les Célibataires de L'Art*. Paris: Gallimard, 1996.

_____. *L'Expérience Esthétique*. Paris: Gallimard, 2015.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política 1964-1969. In: *As Ideias Fora do Lugar*. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

SHINER, Larry. *La Invención del arte*. Barcelona: Paidós, 2004.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.

SORIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Puf, 1990.

SWEET VIOLENCE – SANJA IVEKOVIĆ. New York: Museum of Modern Art, 2011. (Catálogo)

VALIE EXPORT. Montreuil: Éditions de L'Oeil, 2003. (Catálogo)

VEGA, José Fernández (Org.). *Formas dominantes – diálogos sobre estética y política*. Buenos Aires: Taurus, 2013.

VEGA, Lope de. *El Mejor Alcalde, El Rey*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1966.

VERDADES e mentiras. Direção de Orson Wells. São Paulo: Continental. 1 DVD (86 min.).

WALSER, Robert. *Absolutamente nada e outras histórias*. São Paulo: Ed. 34; 2014.

WILSON, Mick. Autonomy, Agonism, and Activist Art: An Interview with Grant Kester. *Art Journal*, v. 66, n. 3, p. 106-118, 2007.

YES MEN. *Les Yes Men – Comment Démasquer L'Imposture Néolibérale en S'Amusant un peu*. Paris: Éditions de la Découverte, 2005.