

Ianês de Moraes, Maurício

SituAções

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo para a obtenção do título de
Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração:
Poéticas Visuais

Orientadora:
Profa. Dra. Dora Longo Bahia

São Paulo, 2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo autor

Moraes, Maurício Ianês de
SituAções / Maurício Ianês de Moraes ; orientadora,
Dora Longo Bahia. -- São Paulo, 2019.
128 p.: il.
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original
1. Arte - Brasil - Século 21 2. Performance 3. Arte e
política 4. Participação 5. Arte colaborativa I. Longo Bahia,
Dora II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Ianês de Moraes, Maurício

SituAções

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

PROF. DR.

INSTITUIÇÃO

JULGAMENTO

ASSINATURA

PROF. DR.

INSTITUIÇÃO

JULGAMENTO

ASSINATURA

PROF. DR.

INSTITUIÇÃO

JULGAMENTO

ASSINATURA

Ianês, Maurício. *SituAções*. 2019.
128 pp. Dissertação (Mestrado)
– Escola de Comunicações e Artes,
Universidade de São Paulo, 2019.

RESUMO

SituAções apresenta uma investigação sobre ações participativas e colaborativas realizadas por Maurício Ianês entre 2002 e 2019, evidenciando a posição dialética do artista em relação ao sistema da arte, seus modos de produção e distribuição. Ao abordar aos jogos de poder entre artista, público e instituição, traz à tona as contradições que surgem em tais práticas e coloca em questão o lugar da arte na sociedade. A pesquisa teórica oferece uma descrição das obras em debate, conectando-as com o contexto em que foram produzidas e seus aspectos conflituosos, situando-as dentro do sistema mercadológico da arte, propondo uma visão crítica sobre o poder da instituição e do artista em relação aos colaboradores muitas vezes anônimos que realizaram as obras a partir de situações concebidas pelo artista.

As ações aqui apresentadas e sua análise evidenciam o seu conteúdo político e questionam a ideia de efetividade dentro do seu contexto social, além de discutir determinadas terminologias comumente usadas pelo sistema para designar tais ações, como performance, estética e arte participativa.

Palavras-chave: Arte. Política. Ação. Performance. Participação. Mercado. Autoria. Colaboração. Labor. Trabalho.

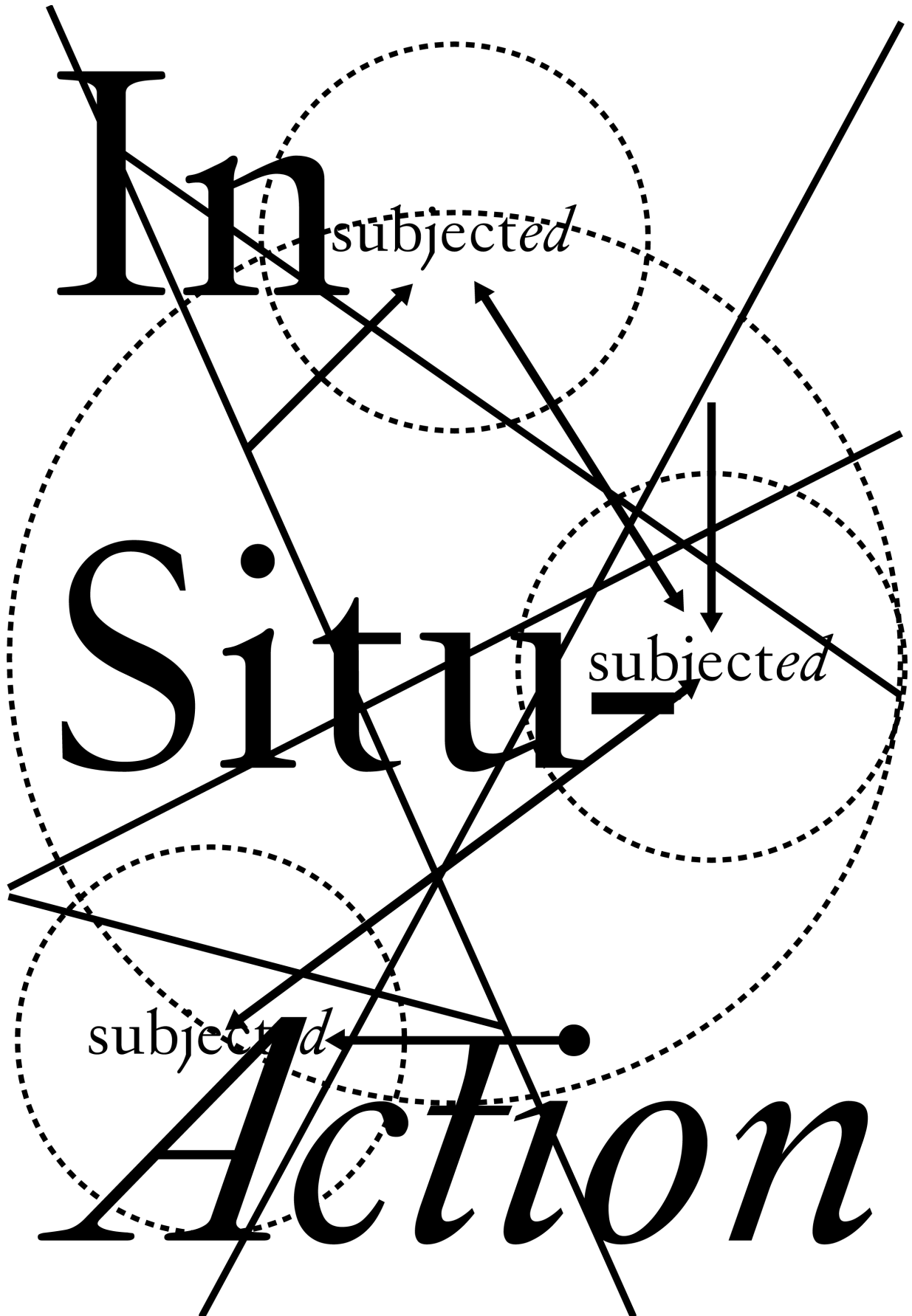
ABSTRACT

Situações presents an investigation on participatory and collaborative actions conceived by Maurício Ianês between 2002 and 2019, focusing on the dialectical role of the artist in relation to the art system, its modes of production and distribution. By approaching the power play between artist, public and institution, it brings to surface the contradictions that arise within these practices, questioning the role of art in society. The theoretical research offers a description of the debated works, connecting them with the context in which they were produced and its conflictual aspects, situating these works within the market system of art, proposing a critical view on the power of institutions and of the artist in relation to its collaborators, most of them anonymous, that executed the works that started with situations proposed by the artist.

The actions here presented and their analyses shed light on their political content, questioning the idea of effectivity in its social context, discussing some terminologies commonly used by the system to designate such actions, like performance, aesthetics and participatory art.

Key-words: Art. Politics. Action. Performance. Participation. Market. Authorship. Collaboration. Labour. Work.

Situation, 2016



Para Rosângela, minha mãe, que me ensinou a fazer arte e a viver. Sem ela nada disso seria possível. Para meus avós Vilma e Manolo, que me educaram e me apoiaram incondicionalmente.

Para Dora, minha orientadora e camarada desde tempos imemoriais. Para Alexandre, parceiro da vida inteira.

Para minha família, Lauren, William, Rafael, Stefan e André, por terem oferecido amor, apoio, trabalho e ajuda sem limites.

“Auch noch Verlieren ist unser”
[Também perder nos pertence.]

R. M. Rilke

SUMÁRIO

1. MOVIMENTOS_

A. ManifestoMinestrone	17
B. Que fazer?	21
C. Tomar parte	25

2. EM OBRAS_

A. Em obras	33
B. Mezzo gorilla, mezzo principessa	95
C. Ação, presença, duração	99
D. Corpo opaco: projeções	103
E. Políticas da ação artística	107

3. INCONCLUSIVO_

A. Um megafone com baterias fracas	117
------------------------------------	-----

4. BIBLIOGRAFIA_

123



[Eu sempre dependi da bondade de estranhos.]
Imagem retirada do filme *Um bonde chamado desejo*, 1951.



MOVIMIENTOS

A. MANIFESTO MINESTRONE

“Aqui precisamos um pouco de dialética, dessa mesma dialética que espalhamos generosamente na poesia lírica, na administração, na sopa de couve e no mingau.”

Leon Trotski¹

“Eu defendo um envolvimento estético da ciência, da economia, da política, da religião e de todas as esferas da atividade humana. Até mesmo o ato de descascar uma batata pode ser um trabalho artístico se for um ato consciente.”

Joseph Beuys²

1.

TROTSKI, Leon. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2007, p. 158.

2.

Entrevista de Joseph Beuys por Willoughby Sharp, presente no livro KUONI, Carin (ed.). *Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western Man*, Nova Iorque: Ed. Four Walls Eight Windows, 1990.

Esta receita de minestrone foi escrita por Betta Panina durante a ação *Sem Título (Desposseção)*, de 2018. Apropriar-me dela e transformá-la em manifesto para esta pesquisa foi uma decisão que tomei durante a ação.

RICETTA MINISTRONE

INGREDIENTI

1 CAROTA
1 CIPOLLA
2 PATATE
1 PEZZO DI SERANO
1 POMODORO
1 PUGNO DI SPINACI
POCHI PISELLI (TROPO DOLCI!)
1 ZUCCHINA

IERI AVEVO LE FOGLIE DEL CAVOLO

1,5 DADO BIO
SALSA DI POMODORO (1 CUCCHIAIO)
OLIO DI OLIVA
PEPE
BASILICO (1 FOGLIA)

ATTENZIONE!

**SONO IMPORTANTI 2 COSE
PERCHÈ IL MINISTRONE SIA
BUONO:**

**LA DIMENSIONE DEI PEZZI
DI VERDURA DEVE ESSERE
OMOGENEA - I PEZZI DEVONO
ESSERE GRANDI QUASI UGUALI**

**IL COLORE IL MINISTRONE NON
DEVE ESSERE TROPPO ROSSO**

**- NEMMENO TROPPO VERDE,
NEMMENO TROPPO BIANCO -
DEVE ESSERE EQUILIBRATO SE
NO È CATTIVO!**

TAGLIARE TUTTO A PEZZETTI NON TROPPO GRANDI MA GRANDI QUASI UGUALI -

METTERE NELLA PENTOLA A PRESSIONE TUTTO INSIEME*. L'ACQUA DEVE COPRIRE LA VERDURA MA NON DEVE ESSERE TROPPIA. MESCOLORE E ACCENDERE IL FUOCO PER 25 MINUTI - QUANDO È COTTO APRIRE E FRULLARE CON IL MIXER MEZZO MINISTRONE - ADESSO AGGIUNGI OLIO E PEPE (O PEPERONCINO) E SALE SE MANCA - SE VUOI METTI ANCHE RISO - PARMIGIANO - FAGIOLI

(* TRANNE L'OLIO D'OLIVA)

**LE VERDURE CAMBIANO QUANDO
CAMBIA LA STAGIONE PERCIÒ SE
CI SONO I FAGIOLI AL MERCATO SI
METTONO I FAGIOLI E COSE VIA. -**

**IL SUO BELLO È CHE CAMBIA A
SECONDA DELLA STAGIONE! -**

**VERY GOOD WITH A PUMPKIN!
BUT NOT TOO ORANGE! -**

RECEITA DE MINISTRONE

INGREDIENTES

1 CENOURA
1 CEBOLA
2 BATATAS
1 PEDAÇO DE SERANO
1 TOMATE
1 PUNHADO DE ESPINAFRE
UM POUCO DE ERVILHAS (MUITO DOCE!)
1 ABOBRINHA

ONTEM EU TINHA FOLHAS DE REPOLHO

1,5 DADO DE CALDO DE LEGUMES BIO
MOLHO DE TOMATE (1 COLHER)
AZEITE
PIMENTA
MANJERICÃO (1 FOLHA)

ATENÇÃO!

DUAS COISAS SÃO IMPORTANTES PARA QUE O MINISTRONE SEJA BOM:

1. A DIMENSÃO DOS PEDAÇOS DOS LEGUMES DEVE SER HOMOGENÊNEA – OS PEDAÇOS DEVEM SER DE GRANDEZA QUASE IGUAL

2. A COR DO MINISTRONE NÃO DEVE SER MUITO VERMELHA – NEM MUITO VERDE, NEM MUITO BRANCA

– DEVE SER EQUILIBRADA, SE NÃO É FEIA! –

CORTAR TUDO EM PEDACINHOS NÃO MUITO GRANDES, MAS DE TAMANHO QUASE IGUAL –

COLOCAR TUDO JUNTO NUMA PANELA DE PRESSÃO*. A ÁGUA DEVE COBRIR OS LEGUMES, MAS NÃO DEVE SER MUITA. ACENDER O FOGO E MEXER POR 25 MINUTOS – QUANDO ESTIVER COZIDO, ABRIR E BATER COM O MIXER METADE DO MINISTRONE – ENTÃO JUNTAR O AZEITE E A PIMENTA (OU PIMENTA CALABRESA) E SAL – SE QUISER, COLOCAR TAMBÉM ARROZ – QUEIJO PARMESÃO – FEIJÃO

(*EXCETO O AZEITE)

OS LEGUMES MUDAM QUANDO MUDA A ESTAÇÃO. ENTÃO, SE HOUVER FEIJÃO NO MERCADO, COLOCAR O FEIJÃO E O RESTANTE DAS COISAS –

A SUA BELEZA É QUE ELE MUDA QUANDO MUDAM AS ESTAÇÕES! –

MUITO BOM COM UMA ABÓBORA! MAS NÃO LARANJA DEMAIS! –

B.

QUE FAZER?

“A fim de se apropriar da matéria natural de uma forma útil para sua própria vida, ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade: seus braços e pernas, cabeça e mãos. Agindo sobre a natureza externa e modificando-a por meio desse movimento, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza.”

Karl Marx³

“The criticism of authority is according to Kant futile and private. Freedom consists in accepting that authority should not be questioned. Thus, this form of criticism produces a very ambivalent and governable subject;

3.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política. Livro 1*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 255.

it is as much a tool of governance as of that resistance with which it is often assumed to be aligned. But the bourgeois subjectivity formed thereby was very efficient. And in a certain sense, institutional criticism is integrated into that subjectivity, something which Karl Marx and Friedrich Engels explicitly refer to in their Communist Manifesto, namely as the capacity of the bourgeoisie to abolish and to melt down outdated institutions and everything else that is useless and petrified, as long as the general form of authority itself isn't threatened.”

Hito Steyerl⁴

Esta pesquisa oferece uma visão crítica, mas não hermenêutica nem totalizante⁵, de um recorte específico das práticas artísticas que tenho desenvolvido desde o início da **minha** formação como artista, mas sobretudo a partir de 2002, com a ação *Permanecendo em silêncio*. Tais práticas levam em conta a participação ativa e o olhar do público em construções coletivas e colaborativas, feitas *in loco*. A decisão de propor que eu – aqui, como figura do artista – esteja materialmente atuante no processo das obras expostas, de modo a desmistificar e retirar do lugar de autoridade esta figura, sugere que o papel do artista seja ressignificado, colocando-o em confronto e diálogo direto com a instituição (a instituição arte e suas regras de jogo, a instituição cultural, a instituição sociedade e seu Estado) e o público. Afirmo assim o caráter intersubjetivo e socialmente construído⁶ que ocupo. Debater o funcionamento mercadológico da arte e trazê-lo à tona de modo reflexivo e potencialmente transformador é parte importante do trabalho, já que tal funcionamento modifica a atuação de qualquer obra de arte; proponho também desestabilizar os lugares de poder da instituição⁷, do público e do artista, suas tensões e deslocamentos, além de apresentar uma reflexão sobre a potência transformadora e a presumida autonomia da arte e do artista.

4.

“A crítica da autoridade é de acordo com Kant fútil e privada. Liberdade consiste em aceitar que a autoridade não deve ser questionada. Assim, essa forma de crítica produz um sujeito muito ambivalente e governável; ela é tanto uma ferramenta de governança quanto daquela resistência com a qual ela é supostamente alinhada. Mas a subjetividade burguesa assim formada foi muito eficiente. E em certo sentido, a crítica institucional é integrada nesta subjetividade, algo a que Karl Marx e Friedrich Engels se referem explicitamente em seu Manifesto Comunista, notadamente a capacidade da burguesia de abolir e de fundir instituições antiquadas e tudo mais que é inútil e petrificado, desde que a figura de autoridade geral não seja ela mesma ameaçada.” STEYERL, Hito. *The Institution of Critique*, in RAUNIG, Gerald; RAY, Gene (eds.). *Art and Contemporary Critical Practice: reinventing Institutional Critique*. Londres: MayFlay Books, 2009, p.14.

5.

Os termos crítico e hermenêutico serão abordados à frente no texto. O uso do termo totalizante indica que a análise feita não pretende abarcar todo o espectro de atuação e os desdobramentos das obras em seu processo, o que as fecharia e interromperia a sua potência. Aqui é apresentada uma aproximação possível dessas obras, mas não a única.

A afirmação de que esta pesquisa estabelece uma visão crítica das obras mostradas as coloca em uma situação de crise: seus processos apresentam problemas relacionados ao seu próprio modo de operação, mas também em relação ao sistema da arte⁸ em que eles estão incluídos. A pesquisa traz em primeiro plano essa crise, que altera estruturalmente o seu funcionamento.

Evito também abordar os aspectos hermenêuticos para não adentrar em interpretações simbólicas a partir do **meu** ponto de vista como pesquisador e artista, deixando assim o caráter interpretativo para espectadores e leitores, de modo a manter certa abertura na relação entre estes e as obras.

Afirmar que exista uma mistificação da figura do artista pode parecer anacrônico, mas as vivências junto ao público, dentro das instituições, afirmam o contrário: o artista ainda é, sobretudo para um público não especializado, visto como portador de um dom, de uma autoridade que paira acima daqueles que não compartilham deste lugar.

Mas, então, o que fazer?

Antes de tudo, colo-me aqui em três lugares: o do pesquisador, o do artista e o do sujeito que vive a experiência dos processos

das obras, suas negociações e embates, tanto com o público quanto com as instituições culturais. As três *personas* estão ativas em momentos diferentes do texto, relacionando-se com as situações descritas.

Visto que essas propostas, na sua prática concreta, mostram contradições irreconciliáveis desde a sua origem, opto por, aqui, tentar revelar essas contradições de forma crítica, ou seja, colocá-las em situação de crise, e torná-las o caldo desta pesquisa. Considero importante, como pesquisador, não partir das ideias abstratas que deram origem às obras, mas sim de sua materialidade, excluindo assim quaisquer movimentos interpretativos, como dito anteriormente, que considerem as obras de forma idealista ou simbólica, focando nas experiências vividas durante elas. Ainda assim, uma contradição de extrema relevância se mostra, e altera o curso e o resultado da pesquisa: se pretendo colocar em xeque a figura de autoridade do artista, aqui apresento o **meu** olhar e a **minha** experiência, em relação à história da arte, às vivências do público observadas por mim, às instituições – e a análise destas partirá necessariamente de uma visão pessoal. Outra contradição evidente é que, para que essas obras se realizem e proponham assim um embate com a instituição onde foram mostradas, o aval desta foi necessário, de modo que o que se apresenta, ao mesmo tempo em que se coloca como um desvio crítico,

não deixa de ser domado pelas rédeas institucionais desde o início.

Ao evitar uma apropriação simbólica e discursiva de vivências que não são **minhas**, o uso de relatos ouvidos dos participantes ou de ações destes observadas por mim será restrito; no entanto, qualquer análise que não leve isso em conta seria incompleta. Dessa forma, e assim mais uma contradição se desenha, eventualmente utilizarei falas de colaboradores quando elas se mostrarem relevantes para o discurso aqui brevemente esboçado, afirmando o caráter socialmente construído dessas ações.

Uma característica das obras é que não pretendo usá-las para representar os problemas que elas propõe abordar, mas realizá-los ao vivo, apresentá-los durante o processo da obra, através das relações com os participantes, dos diálogos e vínculos estabelecidos com eles, das negociações com a instituição e das ações feitas dentro dela. Esses problemas são vividos e questionados em ação.

Se inicialmente tive como intenção responder às perguntas que me levaram a propor as obras aqui expostas, percebo agora, como pesquisador, que este trabalho visa acirrar as questões que surgem dessas práticas.

Importante também é colocar em questão o contexto histórico contemporâneo que levou artistas do modernismo tardio e da arte contemporânea a propor ações, performan-

6.

A figura do artista, como sujeito atuante, é construída a partir de relações sociais e históricas e assim definida, como qualquer sujeito, em último caso.

7.

Essa postura crítica acontece a partir do interior da instituição criticada, e considera o artista como parte do sistema abordado. Tal visão pode ser observada, por exemplo, na obra *Is the Museum a Battlefield*, de Hito Steyerl.

8.

O sistema da arte inclui seus modos de produção, distribuição e veiculação, assim como a agência do artista, relacionados sempre ao seu mercado e à estrutura do sistema capitalista.

ces e instalações participativas, relacionais, ou a questionar os papéis do artista, do público e das instituições de arte. Pensar que a arte é uma ferramenta de transformação que precede os acontecimentos históricos e culturais de uma época é uma ilusão, de modo que os desdobramentos das práticas artísticas estão vinculados necessariamente a situações e transformações que já estavam em andamento na sociedade, na economia e na cultura. Procuo então estabelecer relações com esses fatos, o que me leva também a questionar a autonomia da arte em relação aos aspectos mundanos e materiais dentro dos quais as obras surgem, excluindo assim qualquer ideia de transcendência da arte.

O que fazer se não me colocar em movimento e em obras, e assim afiar as armas críticas que poderão, se não transformar a sociedade e os caminhos da arte, ao menos transformar e radicalizar as práticas e as questões que proponho como artista e pesquisador?

C.

TOMAR PARTE

“Jeder Mensch will gleichzeitig teilnehmen und in Ruhe gelassen sein. Und da das eigentlich nicht möglich ist, beides, ist man immer in einem Konflikt.”

Thomas Bernhard⁹

Abro este texto com uma citação de um ensaio do escritor austríaco Thomas Bernhard (usada também como epígrafe para o livro *Teilnahme: Bewusstsein des Scheins* – Participação: Consciência das aparências –, do filósofo contemporâneo alemão Alexander García-Düttmann) como forma de, já de antemão, anunciar que esta é uma pesquisa que se apoia nas bases instáveis e contraditórias envolvidas nas práticas artísticas aqui

9.

“Todo mundo deseja ao mesmo tempo participar e ser deixado em paz. No entanto, como isso é impossível, há sempre um conflito.” Thomas Bernhard apud GARCÍA DÜTTMANN, Alexander. *Teilnahme: Bewusstsein des Scheins*. Paderborn: Konstanz University Press, 2011, p. 9.

descritas, e que tal aspecto conflituoso permeará toda esta reflexão, tanto em seu modo teórico quanto nas suas práticas. A afirmação de Bernhard de que o que resta entre a disponibilidade para a participação ou não – seja na arte, seja na política, seja em ações coletivas e sociais de outros tipos –, no entanto, se mostra mais difícil do que aparenta. O conflito permanece e se torna ainda mais complexo mesmo em qualquer uma das opções sugeridas: em uma participação *voluntária*, obrigatória ou na sua recusa. Na pesquisa teórico-prática que apresento, tento dar conta especificamente das contradições que surgem em obras artísticas participativas e colaborativas. Optei por manter a citação de Bernhard no original alemão para reforçar uma ideia que atraves-

sa toda a pesquisa, como já afirmado aqui: a participação. A etimologia da palavra, tanto em alemão (*Teilnahme*) quanto em latim (*participatio*), origem do termo em português, revela que a participação é sempre um ato de *tomar parte de* (em alemão, em modo ativo) ou de *compartilhar* (no modo passivo) *algo* que inicialmente não está em posse daquele ou não pertence àquele que participa, ou seja, anterior à ideia da participação está colocada uma situação de exclusão, de tomar parte de algo que inicialmente não pertence ao sujeito ativo (que toma a parte que lhe cabe, mas que não era de sua posse), ou de compartilhar algo que não pertence ao sujeito que o oferece.

As ações aqui analisadas fazem parte de um recorte de uma pesquisa artística que procura apresentar uma reflexão sobre a possibilidade de inversão dos papéis do espectador em relação à figura do artista e da instituição, e de realização de uma redistribuição das propriedades sensíveis e produtivas e dos meios de produção da arte, sejam eles materiais, intelectuais ou simbólicos. Tanto a ideia de emancipação do espectador, como abordada por Rancière, quanto a de redistribuição dos meios de produção e distribuição da arte, entendendo-se seus aspectos materiais, mostram-se problemáticas, e esses problemas fazem parte do fundamento desta pesquisa.

É um engano imaginar, do ponto de vista da figura do artista, que ações participativas *oferecem uma oportunidade* aos participantes, sem considerar o que elas exigem e demandam deles, ao estabelecer um contrato implícito mas não dito de trabalho – muitas vezes trabalho produtivo, criação de objetos e sobretudo de valor, uma presença e

uma disponibilidade que devem durar no tempo e permanecer no espaço. Simultaneamente, qualquer afirmação que considere espectadores como sujeitos inocentes, passantes descompromissados, não comprometidos com e conscientes das ações que acontecem à sua frente e das quais eles *tomam parte* – há sempre a possibilidade de não participar, de sair da sala ou da vizinhança da ação, de não se posicionar como voluntário –, subjuga as capacidades éticas e estéticas deles, percebendo-os como sempre passivos e ignorantes, hipótese que descarto e à qual este trabalho se opõe, por meio da pesquisa empírica relacionada às ações aqui mostradas.

Omitir que tais práticas, se consideradas *arte*, funcionam dentro de um sistema mercadológico e capitalista é também um engano, intencional ou não, e tal fato modifica totalmente o modo de funcionamento dessas obras. É importante perceber que a instituição arte e seu sistema, como o conhecemos hoje, nasceram com o evento da burguesia e do mercantilismo, e mais tarde do capitalismo. Procurarei ter esse contexto histórico como pano de fundo do debate aqui elaborado.

Uma das premissas desta pesquisa se baseia no fato de que as práticas artísticas historicamente reconhecidas iniciadas com o modernismo, sobretudo a partir do século XX, assim como as contemporâneas, têm como regra – o que não quer dizer que exceções não existam, mas estas são redefinidas e apropriadas pelo sistema da arte e pelo capital, e de acordo com o que proponho aqui o funcionamento do sistema da arte é um sintoma do sistema capitalista – a ideia de que artistas são profissionais formados em

cursos de arte e exercem suas práticas como trabalho profissional especializado. Tal fato se tornou mais e mais excludente no decorrer da história, alienando assim a produção do sensível, a arte, do cotidiano e de suas funções sociais. Assim, as práticas do sensível¹⁰ e da percepção ativa, ou seja, a grosso modo, a potência artística, foram alienadas da vida cotidiana da maioria da população, sendo reconhecidas como arte apenas aquelas práticas e objetos produzidos por profissionais. No contexto contemporâneo, o uso da expressão *práticas do sensível* não deixa de carregar problemas: pressupõe, desde a sua origem grega, uma separação entre a razão e a sensibilidade, entre o pensamento e o sensível, entre o racional e o irracional e, sobretudo, entre potências “espirituais” e práticas materiais. É necessário então estabelecer que o uso de “práticas do sensível”, aqui, não pressupõe essa separação idealista e espiritualista, mas propõe que: 1 - práticas do sensível se formam e se mostram no mundo material, como *práxis*¹¹; 2 - que tanto a sensibilidade quanto a racionalidade são modos materiais entrelaçados e indissociáveis de estar e existir no mundo, dependentes assim das relações sociais, políticas e econômicas em que os sujeitos estão inseridos e onde estes se realizam, e não como formas de abstração do mundo através de ideias deste alienadas; e 3. tais práticas não são consideradas *arte* em sua abrangência e penetração na vida cotidiana, já que *arte* diz respeito a práticas específicas realizadas dentro de um contexto específico, o do sistema da arte. Utilizo esta expressão com o intuito de

trazer de volta a possibilidade de que a arte possa ser realizada como potência humana dentro da vida cotidiana de qualquer pessoa não especializada, ou que não exerça suas potências criativas no âmbito da arte como a conhecemos e reconhecemos.

Tal separação pode se tornar mais radical, já que o produto artístico, sobretudo em suas vertentes ditas imateriais (arte conceitual, performance, ações sociais e participativas ou não), se desloca para um aparente lugar de autonomia e transcendência em relação às estruturas sociais e econômicas das quais ele faz parte, de modo universalizante e ainda mais centrado na figura e na aura do artista.

10.

Opto por utilizar o termo *práticas do sensível* ou *produção do sensível* para substituir a palavra *estética* – do grego αἴσθησις, *aisthesis*, percepção e sensibilidade – ampliando assim o seu campo de ação, de modo a englobar práticas possíveis que não funcionem de acordo com as regras do sistema da arte e que eventualmente foram realizadas pelos colaboradores no âmbito das obras.

11.

O uso de *práxis* será definido a seguir.

Propor ao público que este aja de forma direta na produção material de ações sensíveis poderia quebrar esse modo de funcionamento alienante, gerando uma possível tomada de consciência dos participantes e uma maior inclusão na discussão, na construção e na distribuição da arte na sociedade? Ou

o fato de o artista ainda manter o *seu* lugar de propositor, onde a autoria e a mercantilização da obra e de seu nome se mantêm como *suas propriedades*, radicaliza ainda mais essa alienação? Tais problemas aparecem nas ações aqui mostradas e são tensionados também na sua elaboração teórica.

Essas questões demonstram a situação dialética da arte e só poderiam ser efetivas socialmente se vinculadas a uma transformação inteira do sistema capitalista, o que não me parece possível por meio das obras de um ar-

tista. Ainda que obras participativas como as apresentadas aqui possam criar uma situação de expropriação e alienação do trabalho dos participantes, gerando valor simbólico e econômico em torno do nome do artista, essa participação pode abrir a possibilidade de uma contra-assinatura. Tal situação pode ser concreta, como uma assinatura do seu criador dentro da assinatura do artista, em uma obra dentro da obra, o que cria uma fatura na ideia de autoria ou uma contraposição a ela, ou pode ser uma afirmação ativa de compromisso com a proposta e a autoria do artista, como uma negação dessa proposta e autoria em um abandono da potência da obra na recusa à participação, ou ainda através da quebra das regras de jogo colocadas pelo artista.

Propor ações artísticas participativas ou colaborativas, ou seja, em colaboração com o público como *práxis* indeterminada (já que a proposta inicial não tem necessariamente um caminho estabelecido, apenas regras de jogo que podem também ser quebradas no processo), poderia, assim, desestabilizar a necessidade de se obter, reificar e mercantilizar um produto artístico, que nesse caso é definido pelas relações intersubjetivas criadas durante tais ações. No entanto, ignorar o fato de que essa *práxis* e essas relações intersubjetivas são desenvolvidas dentro de um sistema institucional necessariamente mercadológico seria, novamente, uma atitude ideológica ingênua ou irresponsável.

Aqui devo fazer uma distinção. A questão da participação tem sido muito discutida desde os anos 1950, de forma abrangente e variada, principalmente nas obras e teorias do grupo

Fluxus, de Joseph Beuys, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Allan Kaprow, Group Material e Tania Bruguera, dentre outras e outros – e suas raízes se estendem aos movimentos Dadaísta e Surrealista, a práticas de artistas da Rússia após a Revolução de 1917 e ao Situaçionismo. O debate se acirrou nos anos 1990, quando esse tipo de proposta foi normatizado e institucionalizado pelo sistema da arte e da filosofia, sendo inclusive absorvido pelo mercado de trabalho e sua nova visão empreendedorista e supostamente “democrática”. Isso trouxe novos desafios para artistas que pretendiam subverter esse sistema.

12.

Sistema e mercado da arte são encarados aqui como divisões puramente conceituais e abstratas da mesma estrutura material, de modo que, efetivamente, são a mesma coisa.

É importante distinguir, no entanto, uma proposta que parte do ponto de vista hermenêutico, *visualmente* informado da obra como forma de participação (e emancipação) do espectador, e outra que leva em conta uma *práxis* que transforma a obra em sua materialidade, de forma colaborativa e aberta. Os resultados dessas duas situações e suas consequências políticas e sensíveis, tanto para a obra quanto para a pessoa que dela participa e a constrói, quanto para o artista, são bastante distintos. A visão hermenêutica, que se funda na recepção interpretativa de uma obra pelos espectadores, se torna complicada em uma obra participativa aberta, como algumas mostradas nesta pesquisa, já que esta se apresenta de formas diferentes de acordo com: o nível de engajamento de cada participante, ou mesmo sua recusa em participar; o estado material da obra em um determinado momento; a quantidade de pessoas presentes e se estas estão ativas ou não, o que pode inclusive levar a obra a não se realizar.

O debate aqui levantado tem como fundamento a questão do *trabalho* no âmbito das artes plásticas. Assim, parto de uma visão que encara as problemáticas do trabalho artístico dentro do sistema da arte e na sociedade, e como a participação em ações abertas baseadas em processos práticos e materiais necessariamente deve levar em conta: a apropriação do trabalho de participantes na obra; o papel institucional na regulação da distribuição do trabalho artístico na sociedade; a visão profissionalizante do papel do artista, que exclui a produção artística e sensível de pessoas não especializadas e que não atuam profissionalmente no mercado e no sistema da arte¹²; e as relações de apropriação do trabalho de participantes pelo artista.

A ação dos participantes nas obras realizadas será encarada como trabalho, ou, mais especificamente, como labor¹³. Os termos labor e *práxis* são usados de forma intercambiável, mas o contexto de seu uso pode alterar seus significados. O termo labor é usado sobretudo como forma de trabalho material feito com um objetivo e como produção de valor¹⁴ – neste caso, a realização de

13.

A distinção usada aqui entre trabalho e labor está baseada no ponto de vista marxista. Não uso aqui a definição usada por Hanna Arendt em “A Condição Humana”, que propõe uma crítica à visão marxista, considerando-a unidimensional e reducionista, já que ela presumidamente reduz as ações humanas e suas interações no mundo a questões puramente econômicas. No entanto, Arendt não considera alguns aspectos da definição de trabalho e labor em Marx: para ele, não há ação humana que não venha carregada de significado e de suas relações sociais necessárias, com consequências diversas tanto para o indivíduo quanto para a sociedade e o sistema em que ele está inserido. Além disso, Arendt se esquia de uma característica fundamental na definição marxista de trabalho: este está contaminado pelos modos de produção e subjetivação do capitalismo, tendo como resultado a alienação dos sujeitos produtivos em relação a essa produção. Assim, o que Marx afirma é que deve-se libertar, justamente, o ser humano dessa condição exploratória e alienante do trabalho sob o capitalismo e suas relações dentro do mercado de trabalho, e é esta definição que está em jogo aqui: de que o labor dentro de uma ação artística é também contaminado pelo capitalismo e pretende levantar e expor as contradições inerentes a essa condição. (Ver MARX, Karl, *O Capital livro 1*; ENGELS, Friedrich, *Dialética da Natureza e Anti-Dühring*, ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*, BEECH, Dave, *Art and Value*).

14.

“Labour is more extensive than value, or economics in the narrow sense, but even labour outside of economic exchange produces values. Use values, if nothing else.” [Labor é mais abrangente que valor, ou que a economia em senso estrito, mas mesmo o labor fora de uma troca econômica produz valores. Mesmo que apenas valores de uso.] BEECH, Dave. *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*. Chicago: Haymarket Books. 2015, p. 242.

uma obra de arte, e sempre implicando trabalho não remunerado daqueles que dela participam –, enquanto que o termo *práxis* é usado de forma indeterminada, visto que tais práticas, apesar de serem feitas dentro do contexto da obra e com o objetivo de sua realização, não têm como princípio uma função produtiva específica, podendo abranger desde ações destrutivas, conversas, até ações improvisadas e espontâneas que podem, inclusive, desviar o processo da obra do seu objetivo inicial, proposto pelo artista. Assim, labor está relacionado com a manufatura da obra, como trabalho produtivo, enquanto que *práxis* se relaciona de forma aberta com o contexto em que a ação toma forma, sem objetivos claros, resignificando o processo e a obra, de forma a tirá-la do controle do artista. Assim, *trabalho* será um termo a ser evitado, já que implica em uma generalização do labor, enquanto que aqui a especificidade de labor e de *práxis* (novamente, ainda que aberta e indeterminada) é de extrema relevância.

A consequência dessas opções faz com que a ideia de participação seja revista. Um dos motivos da neces-

cidade de revisão é que o termo participação tem sido usado também num contexto empresarial, político e estatal, como forma de engajar os indivíduos de uma sociedade em trabalho intelectual, abstrato, ou ainda concreto, para o desenvolvimento de produtos de mercado ou situações sociais nas quais se sugere que o poder de decisão seja distribuído socialmente. No entanto, esse tipo de participação – inclusive na arte – coloca problemas. É impossível abrir a participação para todos os cidadãos interessados e, além disso, o resultado implica em um produto que, ao fim de sua produção e distribuição, volta a ser alienado daqueles que participaram do seu processo, já que estes não possuem os meios de produção, mas são usados como ferramentas produtivas.

Para repensar a ideia de participação nas obras desta pesquisa, passarei então a usar o termo *colaboração*. “Co_labor_ação” possui em sua construção os termos *co* (indicando uma prática feita em conjunto, ou seja, não individualmente), *labor* e *ação*. Dessa forma, serão utilizados os termos *colaboração* e *colaboradores* ao invés de *participação* e *participantes*, já que os últimos estão impregnados de significados, dentro da história da arte recente e da política, que fogem ao escopo da pesquisa. Tal apropriação do termo não leva em conta necessariamente a sua etimologia.

Neste texto, utilizo para descrever as pessoas que participam e realizam as obras comigo terminologias diferentes, relacionadas em geral ao seu contexto. Público, visitante, participante, espectador, colaborador. Procurar definir estritamente os papéis explicitados por cada uma dessas palavras levaria a um engessamento de suas formas de agência, e o trânsito entre tais categorias

faz com que elas sejam mais difíceis de ser capturadas por esta análise e pelo sistema. Mantive, assim, tais variantes, de modo a propor uma fluidez nos papéis e nos jogos de poder dos quais essas terminologias são índice e representação, reafirmando a potência de desestabilização das regras de jogo da arte desses trânsitos.



EM *OBRAS*

A.

EM OBRAS

“As obras de arte, com efeito, podem agir sobre os homens [sic], como o álcool, a prédica, o ópio, a religião e a doença.”

Mário Pedrosa15

15.

ARANTES, Otilia (org.), PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Ágora

Somos Muit+s: experimentos sobre coletividade – Pinacoteca do Estado de São Paulo – 2019

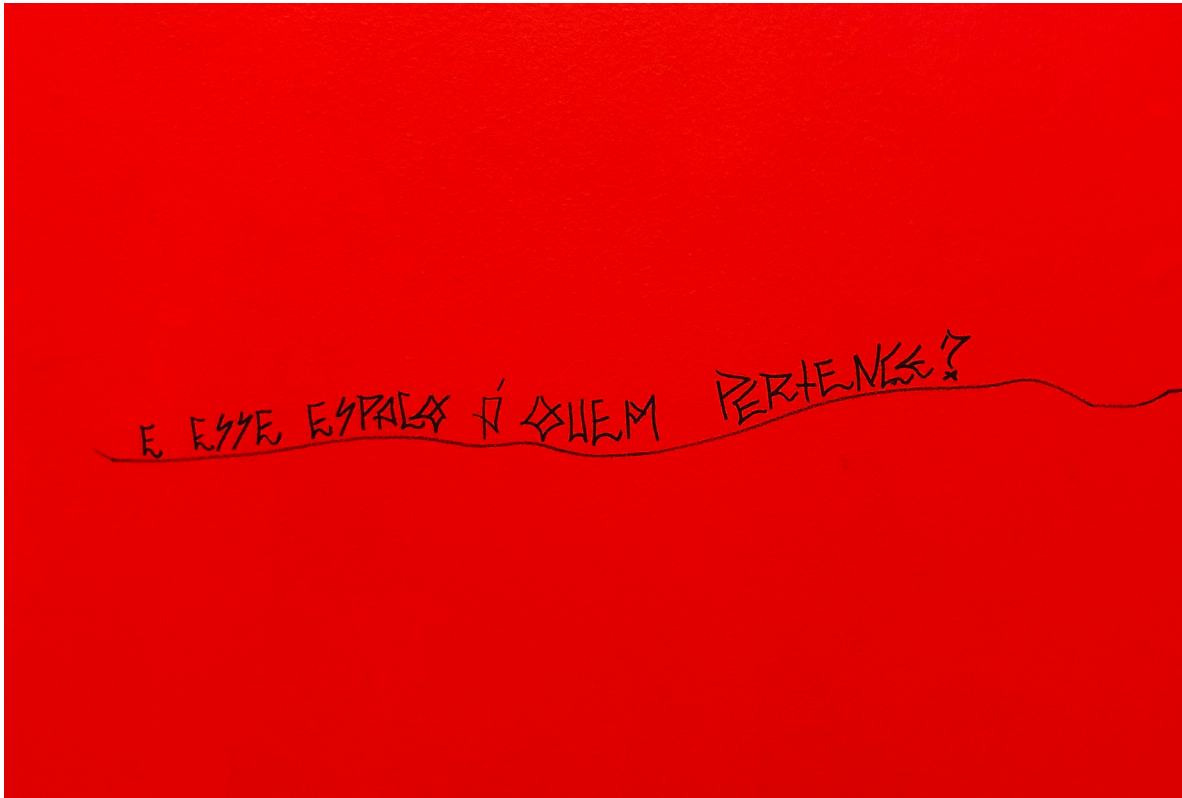
Ágora é a mais recente obra de ação colaborativa que faz parte desta pesquisa, e, assim, foi concebida a partir das novas percepções geradas no seu desenvolvimento. Por ter sido comissionada especificamente para uma exposição que teve como proposta curatorial a participação e a ativação do público a partir do legado de Joseph Beuys, pensei ser relevante não só demonstrar uma postura crítica em relação à pesquisa aqui desenvolvida, mas também à ideia de participação, colaboração e coletividade na arte. As curadoras e curadores afirmaram, através de seu discurso, o caráter pedagógico das obras participativas e socialmente engajadas, além de proporem uma discussão sobre o conceito de liberdade e emancipação **16**.

16.

De acordo com o texto curatorial apresentado nos murais da Pinacoteca como introdução à exposição.

A partir das premissas citadas, procurei criar uma situação e um ambiente iniciais que pudessem, no processo de construção da obra ao vivo e por meio da colaboração dos visitantes, revelar seus problemas, contradições e os limites de ação para os colaboradores e espectadores. A possibilidade de debate e a consciência dos problemas intrínsecos à obra só se mostraram efetivamente ao público no seu desenvolvimento temporal.

Tenho utilizado em obras, desde 2011, quase que exclusivamente as cores vermelho, preto e branco, escolha ligada ao seu uso histórico por movimentos políticos: o comunismo, o socialismo, o anarquismo, o fascismo e a ideia de neutralidade ideológica, de paz ou de suspensão da política.



Em uma sala com as paredes e o piso vermelhos, estavam dispostos em uma estante água, café, chá de hibisco (os dois escolhidos por suas cores), copos americanos e xícaras brancas, além de frutas secas, nozes e amendoins, que podiam ser consumidos pelos espectadores. Onze canetas pretas ficavam presas às paredes por correntes prateadas e dois megafones, suspensos e interligados por correntes prateadas que passavam por roldanas, também estavam à disposição do público. Os megafones podiam ser utilizados como amplificadores da fala, e seus outros botões podiam disparar uma sirene ou tocar uma versão sintetizada da música *Für Elise*, de Beethoven. Quatro mesas dobráveis de metal, comumente usadas em bares, e dezesseis cadeiras, todas cobertas por fita isolante (assim como os outros dispositivos da sala), compunham o ambiente da ação. O café e o chá eram feitos por mim, e eu também cuidei diariamente da manutenção da obra: lavar a louça, reconfigurar frequentemente a posição das mesas e cadeiras no espaço, trocar as canetas quando a tinta destas acabava e conversar informalmente com os visitantes, sem propor um assunto definido de antemão.

Os dois megafones estavam pendurados a dois metros do piso, ligados por uma corrente, e para usar um deles era necessário puxá-lo para baixo, o que fazia com que o outro ficasse fora de alcance para os demais visitantes.

As correntes que prendiam as canetas delimitavam o seu campo de escrita, funcionando como um compasso que estabelecia círculos como limite. A posição das canetas foi pensada para que durante o processo alguns desses círculos ficassem isolados em uma parede, e outros se combinassem em inter-

secções, sendo três sozinhos, dois pares e uma combinação de quatro. No início, com as paredes vazias, os limites não eram necessariamente percebidos pelo público. No desenvolvimento do trabalho, e com a participação intensa dos visitantes, os círculos delimitados pelas correntes foram gradualmente preenchidos e o espaço para intervenção do público se tornou escasso, de modo que os colaboradores puderam perceber no processo os limites para a sua participação. Quanto mais se desenhava e se escrevia nas paredes, mais os desenhos e textos dos colaboradores anteriores desapareciam na massa de tinta preta.

As bebidas, os alimentos e a figura do artista funcionavam como dispositivos para que o público permanecesse na obra e se relacionasse de forma mais íntima e informal com ela e comigo, dentro de um espaço institucional que demanda certa formalidade àqueles que ali adentram. Essas relações e o diálogo aberto, que me possibilitava propor questões relativas à obra para os colaboradores, além da permanência, da oferta de café e chá gratuitos, e da possibilidade de gritar no megafone e rabiscar ou escrever nas paredes, desmantelavam gradualmente a visão fetichizada do artista e sua autoridade, que de início eram geralmente estabelecidas.

Durante o processo, e a partir do momento em que os espaços reservados nas paredes e delimitados pelo raio das correntes que prendiam as canetas se tornou escasso, os colaboradores começaram a procurar formas de sair dos círculos, quebrando assim as regras de jogo e atuação inicialmente propostas. A quebra das regras foi absorvida no processo do trabalho. Visitantes que carregavam canetas em suas bolsas passaram a escrever

fora dos círculos; outros pintavam as mãos ou os dedos com a tinta das canetas presas às paredes e os utilizavam como ferramenta de escrita ou carimbo, ultrapassando os limites impostos. A tensão entre a frustração causada pelos limites e a possibilidade de quebrar as regras do jogo foi um fator importante no desenvolvimento do trabalho.

O espaço da obra foi usado pelo público, mas também por outros artistas da exposição, seus curadores, escolas e grupos de visitantes, para reuniões e entrevistas, já que as mesas e cadeiras e as bebidas e alimentos disponíveis criaram um ambiente aberto à ocupação, ainda que a sala vermelha, os dispositivos pretos e as correntes tenham gerado desconforto para alguns.

Dentro desta pesquisa e das obras aqui mostradas, essa ação propõe um aspecto visual mais definido, presente e controlado, ainda que parcialmente, por mim. Essa imposição, que procurei evitar anteriormente, volta a afirmar o poder e a autoria da figura do artista de forma crítica, expondo assim, formalmente, as contradições aqui debatidas.

No ambiente grandioso da Pinacoteca, geralmente silencioso e contemplativo, *Agora* se apresentou como ruído.





Ágora
Somos Muit+: experimentos sobre coletividade –
Pinacoteca do Estado de São Paulo – 2019







Sem título (Despossessão)
**Brasile: Il coltello nella carne – PAC/ Padiglione
d’Arte Contemporanea – Milão – 2018**



Essa foi uma nova versão da ação *Sem título (A bondade de estranhos)*, apresentada na 28ª Bienal de São Paulo em 2008. A mudança de título se deve à mudança do contexto social, histórico e cultural em que ela foi apresentada originalmente, ou seja, em outro país, outra instituição e outro contexto curatorial. O fato de eu ser estrangeiro, desconhecer as possíveis reações dos participantes e estar colocado em uma instituição diferente, inclusive em outra configuração espacial, arquitetônica e expositiva, foram determinantes para que a obra se realizasse de forma diversa. No entanto, as regras de ação impostas para mim e seguidas na sua versão anterior foram as mesmas.

17.

ManifestoMinestrone; Mezzo Gorilla,
Mezzo Principessa.

Apesar dessas condições diversas, a ação se configurou de forma semelhante à de 2008; no entanto, a fetichização da figura do artista foi potencializada pelo contexto cultural italiano. O jornal *Repubblica*, em sua edição de 6 de julho de 2018, chegou a me chamar, na reportagem sobre a exposição, de São Francisco da arte. Portanto, a descrição da versão de 2008 contém os dados que considero relevantes também para esta ação.

Nessa pesquisa inclui contribuições¹⁷ da colaboradora Betta Panina, que esteve atuante todos os dias da ação.

Sem título (Despossessão)
Brasile: Il coltello nella carne - PAC/ Padiglione d'Arte
Contemporanea - Milão - 2018







Sleeping with the Enemy
[Dormindo com o inimigo]
Permanent/ Georg Kargl Gallery –
Viena – 2018



Esta ação foi concebida especificamente para a galeria Georg Kargl, em Viena, levando em conta o contexto político da Áustria na época e o caráter mercadológico implicado em apresentá-la em uma galeria comercial. Para sua concepção, pesquisei a história política da Áustria e especificamente de Viena, fazendo uso de códigos e símbolos em circulação no imaginário da sociedade e na cena política local.

Durante 24 horas, a partir das 13 horas de um sábado e até as 13 horas de um domingo, eu ocupei e vivi no espaço da galeria. Cobri as paredes da sala com sacos de lixo azul, os mais comuns nos mercados de Viena, cuja cor era também a do partido que estava no governo da Áustria. Selecionei objetos e alimentos tradicionalmente austríacos ou popularmente associados à cultura austríaca:

pão de grãos integral (que serviu de alimento para mim e para os colaboradores), um cinzeiro de porcelana com um retrato do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart, além de produtos de limpeza das cores do partido (os seus dirigentes incorporam em seu discurso o desejo de “limpar” a Áustria) e outro, para a limpeza de vidros, da cor verde (predominante na bandeira do Brasil), assim como bananas – fruta tradicionalmente associada à história colonial da América Central e do Sul – e maços de cigarros American Spirit azuis, que fumei.

Nessas 24 horas, permaneci acorrentado a um megafone e a uma escada de madeira dobrável marrom, disposta de cabeça para baixo. A porta da galeria ficou aberta durante todo o tempo da ação. Cantei ininterruptamente o hino da Internacional Comunista

em alemão através do megafone, até que o conteúdo do hino, devido à repetição, foi esvaziado de sentido para mim e para aqueles que permaneciam no espaço. Eu interrompia o canto repetitivo quando algum colaborador conversava comigo. Para a ação, produzi e vesti uma camiseta estampada com o brasão de armas da Áustria, que mostra uma águia segurando em uma de suas garras uma foice e, na outra, um martelo. O brasão foi modificado, de modo que todos os símbolos que não eram a foice e o martelo estavam em preto, e apenas os últimos estavam em vermelho. Eu vesti essa camiseta desde que saí do apartamento onde moro em São Paulo, viajei vestindo-a e continuei a vesti-la durante todo o tempo em que permaneci em Viena para produzir a ação, até a **minha** partida. Vesti também meias-calças de nylon vermelhas, pintei as unhas de vermelho e passei batom da mesma cor, borrado como uma maquiagem de palhaço.

Utilizando assim dispositivos simbólicos que evidenciam as contradições da situação política local e suas relações racistas, classistas e colonialistas, e abrindo o espaço para a ocupação dos visitantes, que podiam utilizar os objetos, modificar a disposição destes na sala e conversar comigo, propus um espaço crítico que apresentava dialeticamente as relações da cultura com a política.

Também durante a ação, escrevi no piso da vitrine da galeria, sobre os sacos de lixo azuis, as palavras *Anschluss* (inclusão, conexão, junção) e *Ausschluss* (exclusão, separação) com pedras coletadas no rio Danúbio. Tais palavras estão situadas em um contexto histórico relacionado à decisão do governo austríaco de se juntar politicamente, voluntariamente, ao governo nazista (*Anschluss*)

e, posteriormente, de se desvincular deste. As duas palavras têm, para os austríacos, um peso desconfortável, tendo sofrido atualmente uma transformação simbólica que visa apagar a responsabilidade da nação ter apoiado o partido nazista alemão.

Na noite da ação, que aconteceu no mesmo fim de semana que um festival de rua realizado na frente da galeria, o espaço foi ocupado por um DJ que estava se apresentando ali. No início da madrugada a galeria se esvaziou e permaneci nela, dormindo, até o dia seguinte, quando recomecei as mesmas ações do dia anterior.



Sleeping with the Enemy [Dormindo com o inimigo]
- Permanent/ Georg Kargl Gallery - Viena - 2018







*Slurring Speech [Insultando o discurso/
Discurso ofensivo]*
**Spit_ Queer Performance Festival –
Tanzquartier – Viena – 2018**

Essa ação fez parte do festival de *performance queer Spit*, organizado pelo Tanzquartier, espaço institucional e residência artística voltados para a dança e a performance. A obra se desenvolveu a partir de uma oficina de discussão e criação com duração de cinco dias e cinco horas diárias, aberta para estudantes, artistas e para a comunidade LGBTQI+. Nela, propus aos colaboradores uma análise em grupo das estruturas da linguagem – considerando-se as especificidades das línguas-mãe faladas por eles, mas também do inglês, do português e do alemão – que reforçam o gênero heteronormativo como forma de dominação e exclusão. A oficina serviu ainda para discutir o papel da performatividade na sociedade através da linguagem (construção e exclusão de sujeitos com gêneros determinados por ela) e apresentar uma breve história da *performance*, de modo a criar

ferramentas críticas para os participantes. O resultado da oficina foi a ação apresentada no festival, concebida e realizada coletivamente pelos colaboradores.

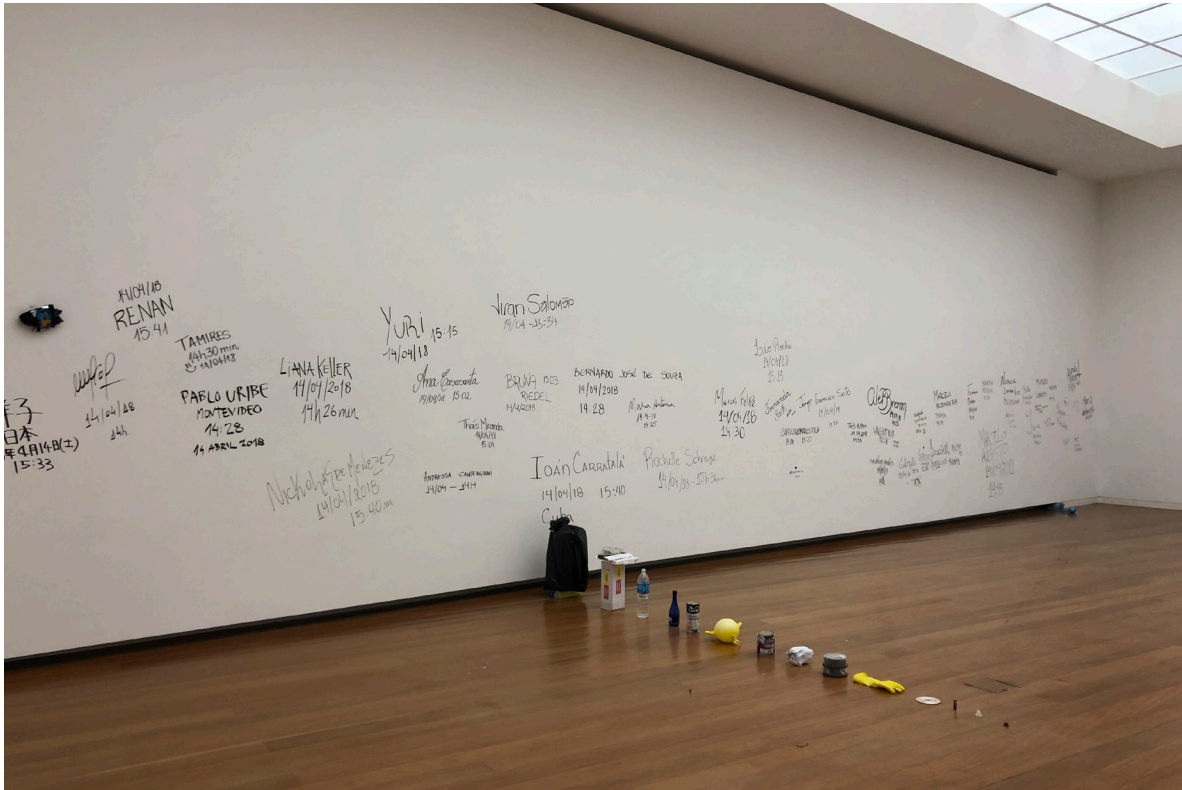
O núcleo das discussões propostas durante a oficina foi a estratégia, historicamente recorrente na história das lutas políticas de grupos LGBTQI+, de se apropriar de palavras originalmente ofensivas e transformá-las em ferramentas de afirmação e visibilidade.

Essa proposta, dentro do âmbito desta pesquisa, procurou inverter os procedimentos normalmente utilizados nas outras obras. Ao invés de partir de uma situação concebida por mim e construída processualmente com os colaboradores, ao vivo, durante as exposições, propus questões iniciais na oficina, que foi executada antes do festival com

o grupo de pessoas inscritas, e a partir dessas questões e de exercícios pensados coletivamente o trabalho a ser apresentado foi desenvolvido. O caráter pedagógico da oficina se mostrou importante no início dos encontros, mas logo nos desviamos para os debates propostos pelo grupo, e eu evitei impor uma visão pessoal na concepção final da obra, de modo que o seu resultado teve, efetivamente, uma autoria coletiva. Tal estratégia foi uma tentativa de solucionar os problemas que apareceram em obras anteriores, e um fator importante foi que todos os colaboradores receberam o mesmo cachê que eu por sua participação e assinaram em coautoria.







Avesso

Fundação Iberê Camargo – 2018

Avesso foi concebida e executada em parceria com a artista Andressa Cantergiani para a Fundação Iberê Camargo, que passava por um momento de crise financeira e institucional.

A ação tornou visíveis e presentes documentos e detritos que revelavam os modos de funcionamento da instituição. A presença dos funcionários que lá trabalhavam, dos visitantes e colaboradores e as negociações entre artistas, curador, produtoras e educativo, assim como o lixo produzido na instituição, foram expostos e revelados durante o período da exposição. Para isso, nos apropriamos do lixo gerado nos escritórios administrativos e curatoriais da fundação, no café, nas oficinas de gravura, no departamento educativo, no depósito e no estacionamento, assim como restos de exposições passadas.

Ao expor o que fica invisível para os visitantes da instituição, a obra propõe um debate sobre como as relações de trabalho e suas hierarquias são criadas dentro de um espaço cultural institucional em crise.

Avesso se desenvolveu em momentos distintos, que se entrelaçaram e construíram a obra, ocupando as três salas de exposição do último andar da fundação.

No primeiro momento, os artistas ocuparam o espaço expositivo e seu entorno (salas de trabalho, cafeteria, espaço externo do museu e sua vizinhança), criando diálogos com os visitantes e funcionários. Esses diálogos levaram à construção de ações temporárias específicas, conduzidas de acordo com o desejo dos colaboradores.

No segundo momento, buscamos nas lixeiras e depósitos da instituição, da cafeteria e da área externa do museu objetos percebíveis e não percebíveis e restos de exposições passadas, que foram utilizados para construir esculturas efêmeras com a colaboração dos visitantes. Essas esculturas e instalações ocuparam todos os espaços expositivos destinados à obra. Para a manipulação desses objetos, foram usadas luvas protetoras amarelas, dispostas em uma das paredes e colocadas à disposição do público.

O terceiro momento consistiu da marcação com fita isolante da silhueta dos corpos dos colaboradores no piso e nas paredes das salas de exposição. Abordávamos o público através de um diálogo informal e usávamos fita isolante preta para demarcar os corpos no espaço, nas posições escolhidas por cada pessoa. Essas marcações foram feitas colocando o corpo em relação à arquitetura do museu. Criamos conexões a partir dessa situação específica: artistas, trabalhadores e visitantes que ocuparam e circularam pelo espaço da fundação deixaram essas marcas, que se entrelaçam através de um desenho em progresso com as fitas isolantes pretas. As relações, assim como o desenho com as fitas, aconteceram progressivamente e se expandiram pelo espaço, criando interseções e acumulações. O acúmulo dessas marcações preencheu, pouco a pouco, todo o piso e as paredes das salas, criando uma rede labiríntica de corpos ausentes.

O quarto momento foi a marcação da passagem dos colaboradores, visitantes e trabalhadores nas paredes das salas de exposição. Solicitamos a todos os funcionários da instituição e aos visitantes que escrevessem seus nomes nas paredes, diariamente, junto aos horários do período em que eles ficaram presentes, usando sempre a mesma caneta preta. Essa rede de nomes compôs o processo de ocupação dos espaços e acabou criando uma teia de traços que formou uma massa na qual os nomes individuais acabaram por se perder. Imaginamos assim a possibilidade de criar uma assinatura coletiva para a obra.



□ DINHEIRO DO EDUCATIVO?







Velar

Festival Verbo – Galeria Vermelho – 2017

Para *Velar*, ação apresentada no festival de performances Verbo, realizado na galeria Vermelho, em São Paulo, convoquei pessoas por e-mail, pela rede social Facebook e por telefone a participar de uma proposta aberta e indeterminada, em que elas poderiam pensar e realizar, individualmente ou em grupo, *performances* sem que eu estipulasse previamente sua forma ou conteúdo. Os 25 participantes que aceitaram colaborar foram reunidos no escritório da galeria, algumas horas antes da apresentação. Eu distribuí camisetas pretas iguais para todos, que equalizavam visualmente as suas diferenças, e definimos juntos que cada um entraria na sala onde a ação ocorreria, falaria o seu nome e se sentaria ao lado dos espectadores. Uma vez que todos estivessem posicionados, eles se levantariam e formariam um grupo coeso e compacto, com todos juntos abraçados, res-

pirando de modo que o público pudesse ouvir o som e observar o movimento da respiração. Essa ação introdutória foi concebida de forma a criar uma relação de intimidade, ainda que imposta, entre os colaboradores. Em um dado momento emiti um grito para sinalizar que devíamos desfazer o abraço coletivo e iniciar as propostas individuais. Então me posicionei fora do centro da sala, deitado no chão junto aos espectadores, aguardando que todas as ações terminassem. A proposta abriu um espaço para que artistas e pessoas não especializadas produzissem e mostrassem uma obra individual – que foi apropriada por mim e transformada em obra coletiva – em um festival e em uma galeria que não teria exposto seus trabalhos de outra forma.







O Vínculo

Terra Comunal – Sesc Pompeia – 2015

A ação *O Vínculo* foi concebida como uma obra colaborativa para sítio específico, levando-se em consideração a diversidade do público e a atuação institucional e pedagógica do Sesc Pompeia. Ela foi apresentada durante a exposição *Terra Comunal*, individual da artista Marina Abramovic. Ela decidiu, como um projeto do MAI - Marina Abramovic Institute, selecionar oito artistas brasileiros para apresentarem projetos individuais em uma exposição paralela. A ação teve a duração de oito horas por dia, durante dois meses, mesmo tempo em que a exposição ficou em cartaz.

Usei a verba de produção da ação para comprar materiais que pudessem ser utilizados pelos visitantes e colaboradores da obra, redistribuindo assim ao público, ainda que de forma problemática, alguns meios possíveis de produção artística.

Para a sua realização, eu abordava os visitantes, me apresentava de modo informal e os cumprimentava com um beijo, convidando-os então a utilizar os materiais, o **meu** corpo e os seus próprios corpos para atuar na sala reservada à obra. Parte importante do projeto foi a negociação realizada com o Sesc Pompeia, seus produtores e Abramovic, na qual impus que as regras e leis de funcionamento da instituição (e também aquelas em atividade na sociedade) fossem suspensas dentro da sala onde o projeto se desenvolveu. Essa decisão foi tomada de forma a possibilitar que os colaboradores tivessem autonomia, mas também responsabilidade individual e mútua, sobre as suas escolhas e ações. Imaginei que, desse modo, um experimento social e sensível pudesse ser criado no processo. Além disso, os aspectos afetivos e os conflitos que surgiram nas relações



intersubjetivas e naquelas com o Sesc Pompeia puderam assim ser evidenciados.

Foram utilizados os seguintes materiais: uma máquina de costura, 30 metros de sarja de algodão branca, 30 metros de sarja de algodão vermelha, 30 metros de sarja de algodão preta, tinta aerossol, tinta guache e tinta látex nas cores citadas e dez paredes móveis em MDF com uma estrutura de aço, que possibilitavam a reconfiguração do espaço de acordo com o desejo dos colaboradores, além de servirem de suporte para pinturas e desenhos. Café, chá de hibisco (de cores próximas ao preto e ao vermelho, respectivamente), água, pincéis de tamanhos variados, alimentos (frutas, frutas secas, bolachas, temperos, azeite e mel, fornecidos diariamente pelo Sesc), martelos e pregos,

madeira, canetas e folhas de papel A4, 30 pallets de madeira, barbante, linha de costura nas cores citadas, tesouras, pratos e xícaras brancos (que eram lavados diariamente por mim), talheres e caixas e mesa de som estavam disponíveis para uso livre.

Ao término do primeiro mês da ação, de modo a evidenciar os aspectos políticos em jogo no projeto – e isso foi pensado durante a própria obra –, instalei três bandeiras nas paredes móveis: uma branca, uma vermelha e uma preta.

Nessa ação pretendi inicialmente redistribuir entre os colaboradores certos meios materiais de produção artística, espacial e do sensível, além da potência do espaço expositivo reservado ao artista, projetando

uma situação em que todos poderiam criar a partir dos materiais e espaço disponíveis, assim como do corpo do artista. As condições que fizeram parte do projeto desestabilizaram seu próprio desenvolvimento. Artista e instituição detiveram os meios de produção e os colaboradores se tornaram ferramentas apropriadas para execução da obra. Pode-se afirmar que essa relação social e de divisão de trabalho reproduz uma relação de trabalho capitalista, baseada na exploração do trabalho alheio? Sim e não. A resposta se baseia nos seguintes fatos: 1. artistas não formam uma classe, e a relação de classes (detentores dos meios de produção e produtores) é determinante para a formação de modos de exploração e de como estas relações são produzidas – ainda que nessa situação determinada eu possa ter reproduzido o lugar da classe dominante frente aos colaboradores, o que se estabeleceu ali foi uma divisão diferente do trabalho e não uma divisão de classe entre explorador e explorado dentro das relações de produção; e 2. as relações de produção e de propriedade estabelecidas não têm necessariamente conexão com as relações de produção e propriedade capitalista, ainda que sejam contaminadas e sequestradas pelo seu modo de funcionamento. O que foi produzido no processo da obra, como produto material ou imaterial, não era passível de comercialização e ganho material direto para o proprietário dos meios, e podia ser partilhado e distribuído livremente pelos participantes durante ou depois da obra realizada, dentro e fora do espaço expositivo. Esses produtos tinham duração limitada e uma relação de contingência com o tempo da exposição; a destruição, pelos colaboradores, tanto dos meios de produção quanto dos produtos executados durante a ação, que poderiam ser levados

por aqueles que os produziram ou por outros participantes, modifica a relação tanto do artista quanto da instituição e dos participantes com o produto: não há relação de posse estritamente falando; há, ao contrário, uma espécie de *potlach*, uma “oferenda” sacrificada sem nenhum sentido espiritual ou religioso, concebida de forma a criar um vínculo social forte, mas temporalmente restrito. Esse tipo de vínculo foi usado como forma de defender a importância social de obras participativas e relacionais, além de ser usado como núcleo discursivo para diversos artistas que trabalham com esses modos produtivos. Essa defesa se baseia no fato de que as relações sociais sob o capitalismo foram desfeitas e os indivíduos alienados e atomizados, tanto nos espaços sociais públicos quanto naqueles privados, e que restou à arte a tarefa de reestabelecer tais vínculos através de obras coletivas. Isso é falso, já que o contexto social, espacial e temporal de uma obra participativa, em um espaço institucional (museus, galerias etc.), está alocado, na maioria das vezes, na arte contemporânea, em órgãos culturais que servem a grupos que já esperam e desejam esse tipo de vínculo temporário ineficaz e alienado, que dificilmente reverberará nas vidas materiais fora desse contexto específico, perdendo assim a sua potência de transformação mais ampla.





SUA ENERGIA COLETIVA. É PENSAR A
A ARTE DE AMAR
PARQU
AKS 160Y
DEU VOU
MANTER M
DA QU



Comum

TransPerformance – Largo do Machado, Rio de Janeiro – 2014

A ação *Comum* foi comissionada para a exposição *TransPerformance* na instituição cultural carioca OiFuturo. Ao ser convidado a participar da exposição, parti de quatro premissas para elaborar a proposta:

1. Propor uma ação que se desvinculasse fisicamente do prédio da instituição para tentar criar um desvio, ainda que simbólico – na percepção da obra pelos participantes – do poder mercadológico vinculado a uma empresa de telefonia e comunicação que investe de forma questionável e autoritária na cultura, moldando as suas formas de distribuição aos seus interesses empresariais, tendo inclusive censurado e finalmente vetado uma exposição da artista estadunidense Nan Goldin, em 2011;

2. Redistribuir tanto o **meu** cachê de artista quanto a verba de produção da obra (exceto

os custos de transporte, hospedagem e alimentação) em meios de produção e objetos de consumo que fossem disponibilizados aos participantes da proposta;

3. Questionar, através da recusa em apresentar a obra no prédio reservado a ela, o poder institucional da instituição OiFuturo a partir do seu interior;

4. Levantar uma reflexão sobre a arte e a cultura num contexto público e urbano, assim como a ocupação da cidade pelos seus habitantes, propondo uma situação em que artista, passantes e participantes pudessem coletivamente criar um espaço de uso comum por meio de uma ação artística.

A ação desencadeou um processo de questionamento que se tornou o núcleo da presente

pesquisa e de projetos posteriores: as relações contraditórias entre artista, participantes e instituição. Elaboro melhor a seguir.

Partindo das premissas citadas, pesquisei o entorno urbano da instituição e me deparei com a história do Largo do Machado, praça localizada no bairro do Catete. O Largo foi um dia uma lagoa onde um braço do rio Carioca desaguava e, durante um período, era uma fonte de água potável para consumo dos seus habitantes, tendo sido posteriormente aterrada, mas ainda mantida como fonte potável, disponível em uma bica. Com a urbanização da cidade, a água se tornou imprópria para o consumo. Além disso, o largo se constituiu, desde a sua construção, em um lugar aristocrático, tendo perdido essa característica durante o século XX. Propus então uma ação que problematizasse a ocupação do largo, sua utilização e condição de lugar precarizado para uso comum. Com o valor do meu cachê e a verba de produção, comprei alimentos e bebidas, alcoólicas e não alcoólicas, livros que discutiam o direito à ocupação da cidade e a cidadania, pincéis, guache preto e um tecido branco que seria utilizado como base para o piquenique, podendo também ser usado pelos participantes para pintura. Produzi panfletos que contavam a história do local, propondo um grande piquenique que pudesse criar uma comunidade festiva, mas também reflexiva e crítica, no próprio Largo do Machado. Fui avisado pela produção da exposição, no dia da ação, que moradores em situação de rua e usuários de drogas usavam o largo para dormir a partir do pôr do sol.

O piquenique foi montado e imediatamente ocupado pelos moradores, adultos e crianças, em situação de rua e usuários de drogas.

O contraste dos marcadores sociais (aparência, atitude, necessidades de sobrevivência, linguagem etc.) ficou claro para todos que presenciaram a situação. Percebi o problema que havia criado e procurei lidar com ele da melhor forma possível: a ação continuaria e a minha proposta artística deveria ficar em segundo plano, de modo que os alimentos, bebidas, livros, textos e materiais de pintura disponibilizados deveriam ser usados da maneira que aqueles participantes achassem mais adequada. Ao mesmo tempo, eu não poderia abandonar a ação ou tentar me esquivar das questões que a nova situação, que eu não havia previsto, levantaram. Procurei então criar uma relação e um diálogo o mais transparente possível com os participantes involuntários – digo involuntários já que eles não tinham consciência do que estava em jogo ali, e participavam pela possibilidade de conseguir alimento e bebida. Respondi às questões postas por eles de forma aberta: não faço parte de uma ONG que distribui alimentos para moradores de rua; sou um artista financiado pela OiFuturo; sendo de São Paulo, estou hospedado em um hotel confortável; fui para o Rio de Janeiro de avião; estamos construindo uma ação artística que carrega minha autoria e que será usada tanto pela instituição quanto por mim para afirmar um lugar de relevância no sistema e no mercado da arte. Essas respostas não são imaginárias, elas foram respostas às perguntas pontuais e contundentes feitas pelos moradores de rua. Alguns que sabiam ler leram os livros e textos, outros pediram para que eu os lesse para eles. Obviamente, os passantes, produtores, a curadora e visitantes da exposição que se aproximavam da ação se recusaram a participar dela, para não tocar ou dividir o espaço com os moradores de rua. Criou-se um espetáculo trágico de

ética duvidosa para todos os envolvidos. O registro fotográfico da ação, altamente estetizado, foi feito por uma fotógrafa contratada pela instituição, o que só tornou mais evidente os problemas e as desigualdades que ali surgiram.

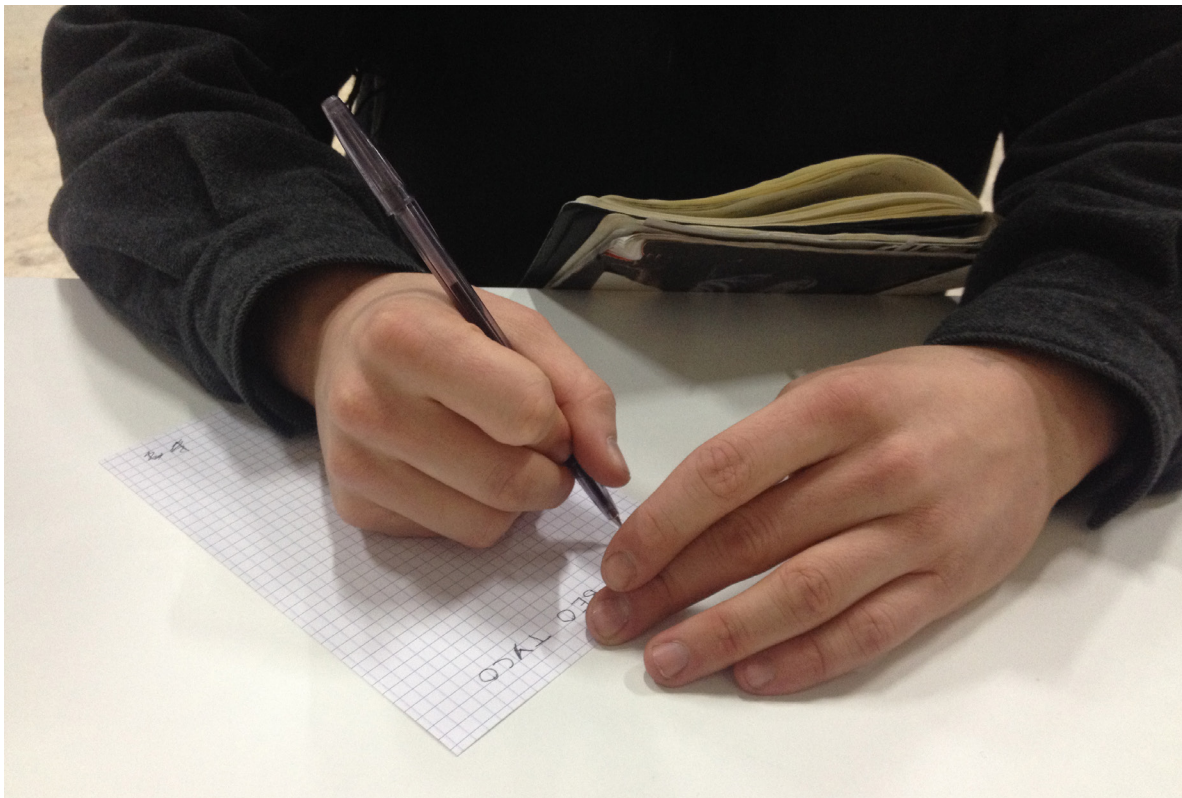
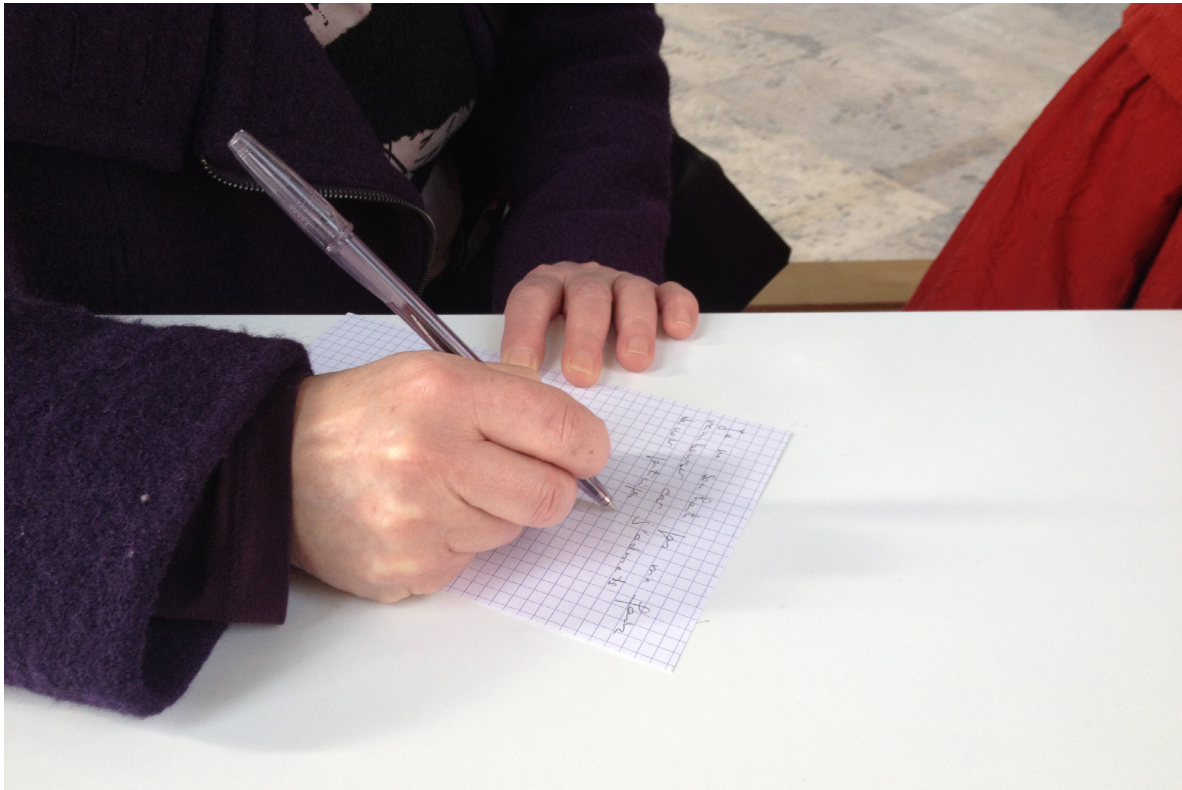
Considero esse um dos **meus** trabalhos mais problemáticos, mas também essencial para uma virada crítica em relação às práticas participativas que propunha, tendo sido inclusive determinante para a elaboração desta pesquisa.



Comum
- TransPerformance - Largo do Machado
Rio de Janeiro - 2014







Refus (Recusa)

Des choses en plus, des choses en moins – Palais de Tokyo – 2014

A ação *Refus* foi comissionada pelo Centre National des Arts Plastiques (CNAP), instituição pública francesa que possui uma das maiores coleções de arte imaterial da Europa – sem no entanto possuir um espaço expositivo –, como parte da exposição *Des choses en moins, des choses en plus* (*Coisas a menos, coisas a mais*), que aconteceu no Palais de Tokyo, em Paris. Propus esse projeto especificamente para a instituição, já que esta foi uma das primeiras da França a funcionar com capital misto, ou seja, com apoio financeiro estatal e privado. Para escrever o projeto, estudei o funcionamento das leis de incentivo cultural francesas, que sofreram muitas modificações, de modo a absorver o apoio do setor privado.

Solicitei como material uma mesa e dois bancos usados cotidianamente na instituição,

no seu refeitório, no balcão de informações e nos seus pontos de encontro destinados ao público, fichas de papel pautado e canetas, das mais baratas e comuns encontradas à venda em Paris. Além disso, folhas de papel ofício foram impressas com cartões que foram recortados por mim, indicando o título da ação, **meu** nome e um espaço para que eu preenchesse a data da participação das pessoas. Eu assinava os cartões e os carimbava com a logomarca do Palais de Tokyo. Solicitei que a obra não tivesse legenda nas paredes do espaço expositivo.

A ação se desenvolveu por meio de conversas informais com os participantes, que eram iniciadas com perguntas sobre a exposição e a instituição. Em seguida, os participantes eram questionados se acreditavam que a arte deveria ser um bem estritamente

público ou estritamente privado, mercantilizado, e se eles estavam de acordo com o pagamento de entrada para visitar instituições culturais. Eu então mostrava argumentos contrários às suas opiniões, quaisquer que fossem elas. Uma vez concluída a conversa, eu perguntava se a pessoa gostaria de receber o reembolso do valor do ingresso do Palais de Tokyo. Se a resposta fosse afirmativa, eu datava, carimbava e assinava o cartão e indicava ao participante o local do guichê onde o valor do ingresso seria reembolsado. No caso de uma resposta negativa, encerrávamos a conversa. Antes de o participante deixar a ação, eu pedia para que ele escrevesse anonimamente nas fichas o motivo da sua decisão e sua opinião sobre a situação da arte na sociedade, se ela deveria ser pública ou privada, comercializada ou disponibilizada gratuitamente para a apreciação do público.

Para que o reembolso fosse efetuado, o Palais de Tokyo teve que criar um novo guichê ao lado daquele destinado à compra de ingressos com um “caixa dois” – já que o valor não podia sair diretamente do caixa dos ingressos por motivos contábeis –, o que não havia sido previsto no projeto, mas foi a solução proposta pela instituição para sua realização.

Um problema que também não havia sido previsto foi que muitos dos participantes que solicitaram o reembolso optaram por não recuperar o valor pago pelo ingresso, guardando o ticket de reembolso como um objeto de fetiche, já que ele havia sido assinado por mim, o artista, produzindo assim um sistema de valor paralelo ao trabalho.







Sem título (A bondade de estranhos)

28ª Bienal de São Paulo – 2008

Esta ação foi comissionada pela e para a 28ª Bienal Internacional de São Paulo. Durante 13 dias, 24 horas por dia, morei e permaneci em silêncio absoluto dentro do prédio da Bienal, nas suas áreas expositivas, tendo iniciado o processo da obra nu e sem nenhuma posse que possibilitasse a **minha** sobrevivência durante esse período. Para que eu pudesse me alimentar, me vestir, beber, tomar banho ou escovar os dentes, dependi totalmente de doações do público.

Regras de ação foram previamente estabelecidas para mim, dentre elas: a equipe da Bienal, **meus** familiares e amigos não poderiam interferir na obra nem doar quaisquer objetos ou alimentos; caso isso acontecesse, eu os recusaria; eu permaneceria em silêncio durante todo o tempo da ação, comunicando-me apenas através do olhar e de gestos

simples, conforme o público interagisse comigo; em hipótese alguma eu poderia sair do prédio da fundação; eu só poderia fazer uso dos vasos sanitários, das pias e do papel higiênico dos banheiros, mas não do sabonete; teria que utilizar todos os objetos doados pelos colaboradores ao menos uma vez; os colaboradores poderiam também usar ou levar os objetos doados, exceto alimentos feitos em casa ou em restaurantes (frutas e alimentos industrializados ficariam à disposição dos colaboradores) por motivos de segurança para o público, e eu os consumia inteiramente; a fundação não poderia divulgar o projeto antes do seu início; a fundação não poderia colocar uma legenda para a obra; o único modo de ter informações sobre o funcionamento da ação seria por meio dos educadores da Bienal.

No processo de realização da obra, percebi que, apesar de me colocar em uma situação precária (ainda que confortável, já que o trabalho poderia ser encerrado caso algum problema extremo acontecesse) com o intuito de diminuir a **minha** autoridade, visitantes e colaboradores passaram a me ver como uma figura exemplar e transcendente de superação sobre-humana, de forma quase religiosa. Percebi também que muitas das doações feitas, senão todas, espelhavam os desejos e necessidades dos colaboradores.

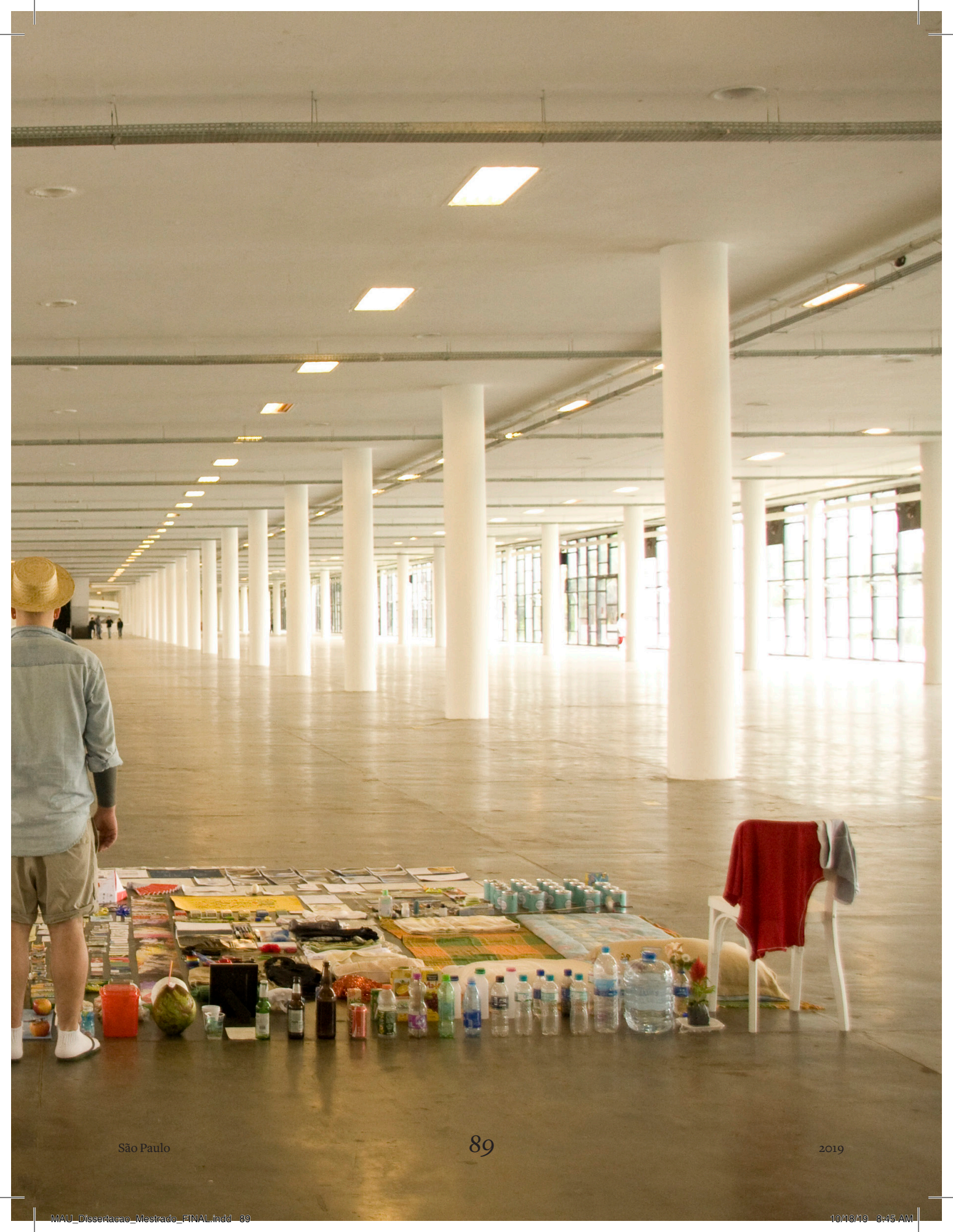
Eu então organizava e dispunha as doações no chão, dividindo-as em setores e categorizando-as por função: alimentos e artigos relacionados ocupavam o que eu defini como um espaço para a cozinha; o colchonete, os travesseiros e cobertores em um “quarto” virtual etc., delineando uma área que reproduzia a divisão de uma planta de uma residência.

Esse projeto foi também fundamental para a construção da **minha** pesquisa posterior.











Permanecendo em silêncio

Marrom – Galeria Vermelho – 2002

Essa foi a primeira obra intencionalmente colaborativa que concebi, procurando questionar a possibilidade de comunicação e troca entre artista e espectador, e os seus papéis no sistema da arte.

Permanecendo em silêncio foi apresentada durante oito horas, por oito dias, na exposição *Marrom*, coletiva realizada na galeria Vermelho. Essa foi também a primeira ação de longa duração que executei, de modo a experimentar os efeitos que o tempo poderia ter na criação de relações com os participantes, no **meu** corpo e no **meu** estado emocional. Nela utilizei duas cadeiras especialmente confeccionadas, ambas em madeira escura e de acordo com **minhas** medidas, reforçando assim o poder impositivo do artista, já que as dimensões não eram adequadas a qualquer pessoa. As cadeiras foram posicionadas fren-

te a frente, com uma distância relativamente pequena entre elas, para que o contato com as pernas dos colaboradores fosse praticamente inevitável. Eu permaneci sentado em uma dessas cadeiras, em silêncio e imóvel, vestido inteiramente de preto, segurando uma pilha de papéis no formato carta, em branco, sobre **meu** colo. Para reforçar a situação de incommunicabilidade já evidenciada pelo silêncio, raspei as sobrancelhas, minimizando assim **minhas** expressões faciais.

A relação afetiva, conflituosa ou empática entre artista e espectador foi alcançada, no entanto, através do olhar e do toque. Durante a ação, no momento em que alguém se sentava à **minha** frente, eu passava a olhar fixamente para os seus olhos, sem desviar o olhar até que essa pessoa abandonasse a ação. Em seguida, uma das folhas de papel

formato carta era entregue nas mãos do colaborador, e este podia, a partir de então, agir de acordo com seus desejos, usando tanto a folha de papel quanto o **meu** próprio corpo como instrumentos de atuação. Nenhuma dessas possibilidades era comunicada verbalmente ou por instruções escritas, deixando assim a ação aberta à sua livre escolha.

Terminados os oito dias da ação, reorganizei os objetos nela utilizados e coloquei a cadeira em que permaneci sentado de frente para a parede, inclinada, inutilizando-a. Em sua volta, dispus os traços deixados por aqueles que contribuíram para a obra: dobraduras, desenhos feitos nos papéis, mensagens escritas e as peças de roupa que vesti, que continham também marcas das suas ações. Ao lado, a cadeira usada pelos colaboradores foi posicionada para que espectadores pudessem sentar-se e observar a instalação.

Ao esforçar-me para problematizar a possibilidade de comunicação direta entre artista e colaboradores por meio do **meu** silêncio, da **minha** imobilidade e inexpressividade, mas também da disponibilidade do **meu** corpo como ferramenta de uso, pude perceber que relações afetivas diversas foram criadas pelo toque e o olhar, sugerindo uma troca imediata que desestabilizava os lugares de poder em jogo na obra. Essa percepção me levou a repensar o que eu acreditava na época ser a impossibilidade de diálogo entre artista e espectadores através de um objeto artístico, e passei, a partir de então, a investir de modo mais vigoroso em ações semelhantes, que abrissem um espaço intersubjetivo de comunicação, colaboração e relação com os participantes.

Assim surgiu o desejo de inverter o vetor comunicativo e a agência dos papéis designados ao artista e ao espectador. Se o silêncio, tão presente nas obras que apresentei durante esse período, servia como estratégia para trazer à tona a distância e a impossibilidade de relação entre artista e público, logo ele passou a ocupar um lugar de potência comunicativa alternativa.



B. MEZZO GORILA, MEZZO PRINCIPESSA

A ação *Sem título (Despossessão)*, apresentada em 2018 como parte desta pesquisa no Padiglione d'Arte Contemporanea, em Milão, é a segunda versão que seguiu as mesmas regras da obra *Sem título (A bondade de estranhos)*, apresentada dez anos antes, em 2008, durante a 28ª Bienal Internacional de São Paulo. Na ação de 2018, a visitante e colaboradora assídua Betta Panina, ao questionar o papel do artista, indicou que eu agia como uma criatura meio gorila, meio princesa – *mezzo gorila, mezzo principessa*. A designação me pareceu adequada para representar as contradições que aquele trabalho, e também os outros aqui apresentados, levantam.

— O artista cria regras de ação determinadas para si.

— A partir destas procura alterar o comportamento dos colaboradores que irão definir os caminhos da obra, seguindo ou quebrando os modos de operação inicialmente propostos.

— Ao propor situações e regras, o artista se torna um vetor de poder.

— Esse vetor de poder está submetido às regras da instituição onde a obra será apresentada.

— A proposta do artista é domesticada pelo poder institucional, ainda que algumas pro-

postas transformem temporariamente as leis vigentes na instituição.

— Tais propostas pressupõem uma liberdade de ação dos colaboradores, ou seja, estes podem segui-las ou quebrá-las, reconfigurando a obra de acordo com seu desejo.

— Essa liberdade é simulada e ilusória¹⁸, já que é submetida às regras propostas pelo trabalho, àquelas da instituição e às leis do Estado.

— Algumas das propostas colocam a figura do artista em situação de risco ou precariedade dentro do contexto de ação artística, como forma de desfeticizar e rebaixar o lugar de poder dessa figura.

— O risco e a precariedade propostos em algumas das obras acabam por recriar um lugar de transcendência da figura do artista, restaurando um processo de fetichização e reificação desta.

— A materialidade da figura do artista relativiza seu lugar de autoridade, já que ela é colocada em embate direto com o público e apropriada por este.

— As ações e o olhar dos colaboradores modificam a leitura da performatividade do artista.

— O público se apropria da materialidade da figura do artista como figura de autoridade, assumindo essa autoridade em relação à produção da obra.

— Tais práticas não são facilmente absorvidas como produto de mercado, tanto por sua instabilidade (cada nova apresentação e cada intervenção dos colaboradores configuram uma nova obra) quanto por suas dimensões e duração.

— Toda obra de arte é passível de ser absorvida pelo sistema mercadológico e de trabalho, agrega capital cultural e implica no pagamento de cachês para o artista.

— Toda obra de arte e, no caso de ações e *performances*, o próprio corpo do artista são produtos de mercado.

18.

Rirkrit Tiravanja afirma em *Untitled (Freedom cannot be simulated)* o contrário: que a liberdade não pode ser simulada. Eu me oponho à visão de Tiravanja, já que ela coloca o conceito de liberdade fora do mundo material, como conceito absoluto; no entanto, na prática, a liberdade é sempre temporária e frequentemente não passa de um simulacro, para não dizer uma ilusão.



C. AÇÃO, PRESENÇA E DURAÇÃO

Ação, presença e duração são três termos importantes para esta pesquisa e estão diretamente implicados nas práticas artísticas e sociais aqui delineadas, que visam desestabilizar as relações produtivas entre artista, obra, público, sistema da arte e instituições. Mas esse projeto de desestabilização dentro de um ambiente institucional ou mercadológico (museus e galerias, por exemplo) carrega a contradição e o risco de acabar por afirmar as relações que pretende questionar. Além disso, uma ação artística aberta à construção coletiva, ainda que sob o nome de um artista, pode terminar por não acontecer efetivamente do modo imaginado ou ainda não se realizar.

Ação e *performance* são duas terminologias usadas por artistas e teóricos para designar

práticas produtoras e obras que são realizadas ao vivo pelos seus propositores, por atores contratados ou pelo público, mas definem conceitos e modos de funcionamento diversos. Ação – como usado por Joseph Beuys, Allan Kaprow, os Situacionistas, os Acionistas Vienaenses, dentre outros – visa retirar a obra de seu lugar de desempenho e eficácia.

Performance é o termo usado historicamente, sobretudo a partir dos anos 1960, para definir obras produzidas ao vivo, frente a espectadores, com os corpos de artistas presentes, sejam eles os de artistas que assinam as obras ou daqueles contratados para realizá-las. Na língua inglesa ela inclui também o teatro e a dança. O termo é usado ainda no âmbito dos esportes, do mercado financei-

ro, da mecânica, do trabalho e da vida para indicar o desempenho, preferencialmente alto, de um ou uma trabalhadora ou de uma máquina, por exemplo, e sua alta produtividade, sua eficácia. O termo é problemático, já que ações artísticas não devem ser julgadas por esses mesmos parâmetros, especialmente aquelas que envolvem a criação de espaços sociais e comunitários em que a própria noção de produtividade e efetividade pode ser questionada. Pablo Helguera¹⁹ e Claire Bishop²⁰ levantam, no entanto, a questão de que obras engajadas socialmente (o que não é necessariamente o caso nesta pesquisa²¹) podem e eventualmente devem ter parâmetros de julgamento que balizem não só as suas características formais mas também a sua efetividade e poder de transformação. Essas ferramentas de avaliação são relevantes para a crítica de arte, mas sua aplicação pode criar um impasse limitador para as suas práticas. Uma análise crítica que se proponha a mensurar a efetividade social de uma ação engajada socialmente ou construída coletivamente só seria possível através de ferramentas sociológicas ou de marketing/ mercado, utilizando as mesmas ferramentas de uma empresa, por exemplo, para medir o alcance e a penetração de um produto comercial²². Um enfoque formalista se torna também complexo e insuficiente, já que tal visão, em sua compreensão tradicional, é geralmente negada por artistas propo-

nentes de práticas participativas ou socialmente engajadas. O julgamento de uma obra criada em conjunto com pessoas que não são especializadas em arte deve levar em conta a bagagem dessas pessoas, o seu contexto histórico e social, e eliminar finalmente a separação – separação que já foi insistentemente questionada e que, de certa forma, perdeu a sua própria eficácia – entre arte, artesanato, arte popular, arte de rua, práticas não artísticas etc. Tal julgamento se mostra assim insu-

ficiente para abarcar os seus resultados, principalmente se partir de uma visão que aliena práticas artísticas de suas relações com o mundo material, a sociedade e a economia.

O sistema de trabalho sob o capitalismo tem utilizado assim não só a ideia de *performance*, mas também a participação, como forma de afirmar a potência empreendedora dos sujeitos sociais no mercado, o que reverbera nas políticas de participação na arte. Projetos arquitetônicos e de design são iniciados por reuniões com aqueles que irão utilizá-los para melhor satisfazer as demandas de mercado, como forma

de atingir os consumidores de maneira mais direta, tendo para as empresas um resultado eficaz para seus produtos e lucros.

A presença do artista nas ações aqui propostas e a sua longa duração fazem parte de uma estratégia para a criação de relações intersubjetivas e vínculos com os participantes

19.

HELGUERA, Pablo. *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*. Nova Iorque: Jorge Pinto Books, 2011.

20.

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

21.

Esse não é o caso desta pesquisa, já que ela não propõe uma prática engajada socialmente, por estar limitada ao âmbito institucional da arte; práticas artísticas socialmente engajadas se tornaram um campo definido dentro do sistema da arte.

22.

BUCHMANN, Sabeth. *Feed back: Performance in the Evaluation Society*. In *Texte zur Kunst* 28. Berlin: Texte zur Kunst GmbH & Co. KG, Juni, 2018.

das obras, o que tem se mostrado também uma questão problemática. Entretanto, ao propor que a figura do artista perca seu poder e sua autoridade nessas relações, utilizo, também estrategicamente, na maioria das ações aqui mostradas, uma precarização intencional da figura do artista, através da disponibilização do corpo para uso dos participantes em situações em que devo seguir regras que poderiam, hipoteticamente, rebaixar a **minha** agência e a suposta força da **minha** presença (depende de doações do público para sobreviver, não determinar que ações os participantes podem ou não fazer dentro do contexto da obra, oferecer **meu** corpo de forma passiva para uso público etc.). Essa estratégia, no entanto, não deixou de ter o efeito contrário, afirmando e estabelecendo a autoridade do artista através de um olhar fetichizado, em que os colaboradores passam a vê-lo como uma figura de poder e superação sobre-humanos.

Ao mesmo tempo em que a figura do artista é fetichizada, idealizada e transformada em produto, ela é também fundamental (no sentido de ser a base para o desenvolvimento da obra) como ferramenta pedagógica, de diálogo, negociação e organização das ações realizadas. Assim, o artista permanece como uma figura dialética e sua presença procura afirmar esta

condição. É apenas através do diálogo, do embate e das negociações abertas com os participantes que é estabelecida uma possibilidade de revelação desses impasses.

Se a relação entre artista e colaboradores voluntários oriundos do público não é estabelecida inicialmente a partir de uma base financeira e monetária²³, a relação do artista com a instituição²⁴ é sempre inserida dentro do funcionamento do sistema capitalista como trabalho ou serviço prestado, seja através do pagamento de um cachê para o artista²⁵, seja justamente pelo acúmulo de capital cultural, intelectual e imaterial para este, ou ainda pela venda da obra. Essa relação se impõe sobre a relação artista-participante de forma inegável, fomentando assim, contraditoriamente, uma relação de exploração e expropriação, apesar dos argumentos apresentados anteriormente.

A duração das obras aqui mostradas faz parte também do conjunto de estratégias de aprofundamento das relações entre artista, colaboradores, espectadores e instituição. A longa duração abre as obras para uma participação mais ampla do público, que pode inclusive retornar a elas e estabelecer novas formas de relação com o artista, o espaço e os materiais disponíveis. Isso faz também com que a obra se transforme no decorrer do

23.

Pode-se considerar que a arte não pode ser reduzida aos seus aspectos produtivos, econômicos e mercadológicos, mas esta é uma afirmação ingênua que mostra como pano de fundo o sistema da arte como uma entidade abstrata, desvinculada das suas condições materiais de existência. A economia, sob o capitalismo, modifica todo o sistema de relações intersubjetivas e de produção, contaminando assim, necessariamente, o sistema da arte. Dessa forma, a arte se torna um sintoma do capitalismo, que absorve inclusive quaisquer potências subversivas, transformando-as em produto de consumo.

24.

A instituição arte e seu sistema, para além do sentido do local – galeria ou museu etc. – em que a obra é executada e concomitantemente exposta.

25.

Os cachês pagos a artistas, sobretudo os de *performance*, em geral são baixos e estabelecem uma relação de exploração, com a promessa instável de que o seu acúmulo de capital cultural irá se metamorfosear em ganhos materiais, o que não acontece necessariamente e, de fato, não ocorre na grande maioria das vezes.

participação mais ampla do público, que pode inclusive retornar a elas e estabelecer novas formas de relação com o artista, o espaço e os materiais disponíveis. Isso faz também com que a obra se transforme no decorrer do

tempo para os participantes, condicionando ainda a agência do artista, impossibilitado de abandonar a obra em seu processo. Tais práticas de longa duração apresentam para o artista uma situação de imobilidade: se os colaboradores modificam a obra através de sua atuação e podem quebrar as suas regras de jogo iniciais – quebra que é, portanto, absorvida na obra –, ele não pode modificar a obra nem as regras de atuação impostas para e por ele mesmo, de acordo com as suas vontades no decorrer do processo.

D. CORPO OPACO: PROJEÇÕES



[Imagem retirada do filme *Zelig*, de Woody Allen (1983), em que o personagem principal cujo nome dá o título ao filme não tem personalidade individual e se adapta, de forma camaleônica, ao contexto e às pessoas com quem ele se relaciona, de acordo com os seus interesses.]



Hänsel und Gretel

A concretude do corpo do artista, colocado em embate direto com o público, com um papel que se modifica no processo da obra de acordo com a atuação dos colaboradores, é uma estratégia de aproximação e relação com os visitantes. Junto a outros dispositivos – café, alimentos, materiais de trabalho, criação e transformação do espaço, o silêncio ou o diálogo aberto e informal –, forma-se um conjunto que pretende criar relações entre público e artista que não aquelas baseadas na imposição de uma forma fechada idealizada exclusivamente por este, como em uma escultura, pintura, instalação etc., ainda que, como será demonstrado a seguir, esses modos de produção também tenham questionado, ao longo da história, o estatuto do espectador como figura passiva. Tais dispositivos operam também de forma a criar um ambiente em que participantes se sintam confortáveis a permanecer em atividade na obra por mais tempo, implicando em uma manipulação do comportamento dos espectadores e colaboradores, criando novamente uma ilusão de liberdade para estes, para que o artista se aproprie de seu labor. A permanência e a duração das ações dos colaboradores na obra podem, no entanto, abrir uma possibilidade de tomada de consciência por parte deles em relação aos problemas envolvidos na sua participação.

Frequentemente, nesses processos, os colaboradores se apropriam da figura do artista, que passa a funcionar como uma tela de projeção para seus desejos, inseguranças e visões de mundo e da arte. A figura do artista se apresenta como ferramenta a ser manipulada, tanto materialmente quanto conceitualmente, pelo público. Assim, se apresenta de forma instável e mutável.

Mesmo que seu poder não seja contestado, ocorre uma mudança radical no desenvolvimento das obras, que se tornam mutantes de acordo com as ações e projeções dos colaboradores. A obra se desenvolve, se apresenta e é percebida de modo diferente por cada espectador ou colaborador. A figura do artista, na sua opacidade, assume as formas que os participantes impõem a ela.

E. POLÍTICAS DA AÇÃO ARTÍSTICA

“L’art est l’expression de la joie que l’homme tire de son travail.”

William Morris²⁶

As vivências desses processos artísticos e uma aproximação crítica a elas tiveram como consequência a negação assertiva da visão de que a arte tem uma autonomia em relação ao seu contexto socioeconômico e político. A normatização de práticas artísticas antes marginais transformou-as radicalmente em seu desenvolvimento histórico. É extremamente necessário pensar uma obra a partir dos seus modos de produção e distribuição, seu contexto econômico e a unidade indissociável na arte contempo-

26.

“A arte é a expressão da alegria [ou do prazer] que o homem tira do seu trabalho.” William Morris apud ROSS, Kristin. *“L’Imaginaire de la Commune”*. Paris: La Fabrique Éditions, 2015.

27.

Essa quebra dos limites entre arte e vida está posta já no Romantismo, em Charles Baudelaire, passa pelo movimento liderado por William Morris, Arts and Crafts, por Wiener Werkstätte, pela Bauhaus, além dos Futuristas italianos, os movimentos russos pós-revolucionários, dentre outros, chegando até o modernismo tardio e as práticas contemporâneas.

rânea entre produção artística e mercado. O aspecto mercadológico da arte está vinculado à superestrutura econômica global e regional, fazendo com que as relações entre artista, obra, instituição e público sejam inevitavelmente alteradas.

Um dos problemas levantados por certo projeto modernista foi o questionamento dos limites e da

separação entre a vida e a arte na afirmação de que, para que a arte possa realizar a sua potência transformadora na sociedade, ela teria necessariamente que contaminar e ser contaminada pela vida, dissolvendo-se nas suas situações cotidianas²⁷.

Esse projeto pode ser traçado historicamente sobretudo a partir do Romantismo, ecoa nos projetos políticos, sociais e artísticos da Comuna de Paris²⁸ e na atitude dos dândis²⁹, e se estende até práticas do modernismo tardio e da arte contemporânea, como os *Happenings* de Allan Kaprow, as *performances* e ações de Joseph Beuys (como a Universidade Livre Internacional, por exemplo) e a obra relacional (termo usado por Clark antes de Bourriaud) de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Teh Ching Hsieh e Thomas Hirschhorn, para citar alguns exemplos.

Bourriaud, em *A Estética Relacional*, seu estudo sobre práticas de arte relacionais (publicado em francês, em 1998), opta por reforçar o caráter novo de tais práticas na obra de alguns artistas dos anos 1990³⁰, mesmo que a quebra do estatuto supostamente passivo do espectador e propostas de práticas estéticas intersubjetivas não sejam exatamente novas, como aliás ele mesmo sublinha. Bourriaud parte do princípio que, se as relações sociais na contemporaneidade estão esfaceladas, cabe à arte corrigi-las e recriar os laços sociais intersubjetivos. Tal afirmação ignora, no entanto, de forma alienada, os laços estreitos que ocorrem em uma sociedade em que os indivíduos dependem de uma rede de produção para se alimentar, se vestir,

se comunicar, se abrigar etc. Dessa forma, Bourriaud reproduz a alienação em atividade na sociedade que desliga os produtos consumidos das suas formas de produção, pois a mesma alienação acontece durante e dentro das obras que ele analisa. Assim, tentar corrigir esses modos de relação social no âmbito institucional da arte impõe novamente uma forma de alienação aos visitantes e participantes das obras.

Se a arte relacional como descrita por Bourriaud não está necessariamente vinculada a uma tradição histórica, ela já foi abordada de formas diferentes antes da segunda metade do século XX. Assim, vale lembrar que a preocupação em relação ao estatuto do espectador frente a uma obra de arte não é de fato nova. Podemos, como nos lembra Foucault, pensar na pintura *Las Meninas* (1656), de Diego Velázquez³¹, que cria um território virtual de tensão entre a superfície da pintura e o espaço externo a ela projetado à sua frente, incluindo de maneira radical o corpo e o olhar do observador no campo da representação. O olhar do espectador já não é passivo, ele está implicado na finalização da obra, na sua percepção e no seu julgamento.

As diferenças entre o lugar do espectador frente a *Las Meninas* de Velázquez e, por exemplo, à obra *Untitled (Free)*, de Rikrit

28.

Vide ROSS, Kristin. Op. cit. Ross cita, na página 69 de seu livro, os esforços do sapateiro (que preferia ser chamado de artista) Napoléon Gaillard. Gaillard ficou encarregado da construção das barricadas durante a ocupação do Hôtel de Ville pelos *communards*, e as tratava como obra de arte, assinando-as e posando para fotos em seus melhores trajes ao lado delas.

29.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. 1ª ed, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

30.

BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. 1ª ed. (inglês) Paris: Les presses du réel, 2002, p. 44.

31.

“No momento em que colocam o espectador no campo de seu olhar, os olhos do pintor captam-no, constrangem-no a entrar no quadro, designam-lhe um lugar ao mesmo tempo privilegiado e obrigatório, apropriam-se de sua luminosa e visível espécie e a projetam sobre a superfície inacessível da tela virada. Ele vê sua invisibilidade tornada visível ao pintor e transposta em uma imagem definitivamente invisível a ele próprio.”
FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 8ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 6.

Tiravanija (1992, 303 Gallery), são cruciais, já que na primeira o que está em jogo é a relação entre a superfície da pintura, seu espaço natural e o espectador (ativamente, mas apenas virtualmente ou simbolicamente engajado na *realização* da obra do artista) e, na segunda, de acordo com o artista, as relações intersubjetivas entre os espectadores-participantes são *realizadas através da e como obra*.

Allan Kaprow, artista estadunidense considerado um dos precursores da arte relacional como a conhecemos hoje, também cita a pintura quando fala de certa linha de pensamento que levou do expressionismo abstrato e da *action painting*³² de seu país – com destaque dado ao trabalho de Jackson Pollock – ao *Happening* e à arte participativa. Kaprow indica que a gestualidade e o contexto produtivo presentes em uma pintura de Pollock, além de sua profundidade orgânica e indefinida, que ora se apresenta como pura superfície, ora como movimento vibrante das camadas de tinta, seriam capazes de fazer com que o espectador penetrasse no campo abstrato da pintura de forma mais radical do que em uma pintura mimética tradicional, além de fazer com que ele sentisse como potência a vibração dos movimentos do pintor em seu próprio corpo.³³

De forma mais radical que Bourriaud, que limita os efeitos sociais de uma obra dentro

do campo institucional da arte, isolando-o nesse contexto, Kaprow afirma uma radical interdependência dos campos social, político e estético:

*“Happenings are not just another new style. Instead, like American art of the late 1940s, they are a moral act, a human stand of great urgency, whose professional status as art is less a criterion than their certainty as an ultimate existential commitment.”*³⁴

32.

Pintura de ação, cujo maior expoente foi Jackson Pollock.

33.

Vide *O legado de Jackson Pollock*, de Allan Kaprow.

34.

Os *Happenings* não são apenas mais um novo estilo. Ao invés disso, como a arte estadunidense dos anos 1940 tardios, eles são um ato moral, uma posição humana de grande urgência, cujo status como arte é menos um critério do que a sua certeza como um compromisso existencial último. KAPROW, Allan; KELLEY, Jeffrey. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003, p. 21.

35.

Aqui o espaço institucional da arte é usado em seu contexto histórico nos anos 1960, dentro da obra de Kaprow, e se refere a museus e galerias.

Essa tensão vibrátil entre a separação da arte do seu contexto social e seu mergulho na situação histórico-material em que ela é produzida – e aqui talvez se possa pensar que esse mergulho só atesta a prévia separação destas duas esferas, da vida e da arte – se mostra ainda mais instável dentro do campo estético-político da arte relacional.

As visões de Bourriaud e Kaprow apontam para uma contaminação radical entre

arte e vida, e também entre estética e ética, mesmo se todas se mostrem diferentes em relação ao contexto em que as obras são colocadas. Kaprow afirma que a arte deve ser completamente dissolvida na vida cotidiana e no espaço público, ou fora do espaço institucional da arte³⁵, enquanto que os exem-

plos dados por Bourriaud permanecem em geral confinados a esse espaço institucional – aliás, como os aqui apresentados nesta pesquisa –, ou ao lugar específico, senão transcendental, da arte. Ou seja, a intersecção entre arte, sociedade e política na estética relacional tem sua fronteira de ação não só desenhada pelo tempo em que a obra acontece, mas também pelo espaço supostamente autônomo da instituição cultural.

Esse dado talvez contraditório no pensamento de Bourriaud não passa despercebido nem para o francês Jacques Rancière nem para os alemães Julianne Rebenisch e Daniel Hendrickson. Na passagem a seguir, os últimos, influenciados pelo primeiro, também trazem à tona as contradições das relações complexas entre política e arte, no ensaio *Forms of participation in art*:

“(...) Bourriaud’s relational aesthetics is shockingly blind to the social dimension of its own institutional premises. The playful realization of utopias of social integration, as Bourriaud expressly writes (RA, 9), are meant to take place in the institutionally protected space of the art world. Since the term “play” here is no longer meant to indicate a logic proper to the aesthetic but is to be understood as a social experiment meant to serve as a model for the rest of society, the accusation that relational aesthetics forgets the institution takes on a particular weight. For here, the old difference between art and life, which relational aesthetics claims to have overcome, sneaks in once again behind the agents’ backs as

social difference instead of the distinction between the aesthetic and nonaesthetic. The stress of the social difference lies between the creation of social relations in art institutions — however successful — and the disintegrated social relations that remain outside this space of privilege. This objection takes on even more gravity when one considers the self-restriction to small, temporarily limited audiences in the light of Bourriaud’s aesthetic-theoretical claim that such practices liberate the utopian possibility of art from its false abstraction and exemplarily (RA, 18) transfer it over into concrete practice. Granted, the utopian possibility might indeed be conceived too abstractly in modernist truth aesthetics, too engrossed in the impossible to be able to develop any power to change in reality. But there is also a converse problem in relational aesthetics: its idea of the possible is always already translated into the achievable, and thus, relational aesthetics runs the risk of merely perpetuating reality.”³⁶

Rancière, por sua vez, reforça essas contradições em *O espectador emancipado*, no qual ele elabora um amplo estudo das relações entre arte e política, dos efeitos políticos da arte e do papel do espectador no funcionamento desta. A questão da arte engajada e de como ela funciona e tem sido pensada se faz presente no debate proposto por ele. No entanto, para ele, é importante se definir que

o regime da política e o regime da arte e da estética têm lógicas de funcionamento diferentes na sociedade e que estes se tocam mais nos seus efeitos do que nos seus conteúdos e produções. Assim:

*“Ce qu’on appelle politique de l’art est donc l’entrelacement de logiques hétérogènes. Il y a d’abord ce qu’on peut appeler la ‘politique de l’esthétique’, c’est-à-dire l’effet, dans le champ politique, des formes de structuration de l’expérience sensible propres à un régime de l’art.”*³⁷

Para além dessa questão, mas ainda se mantendo no seu campo crítico, Rancière propõe também uma reflexão sobre o que está em jogo quando, ao se tentar quebrar a autonomia dos campos da arte e da política, os dois se sobrepõem, como se fossem o mesmo. Para o autor é inevitável se pensar a tensão entre eles e o seu significado quando se fala em uma prática artística engajada politicamente. Se pensarmos, como Bourriaud, que esses campos se cruzam na esfera da intersubjetividade como experiência estética particular, isso se torna im-

prescindível. Se em Bourriaud essa questão parece não ter relevância, em Rancière mostra-se necessário evidenciar também *do que falamos* quando abordamos os campos da arte e da política na esfera mais ampla da sociedade. Para Bourriaud, o campo da arte é tratado inicialmente como “separado” de tal esfera, separação que a estética relacional pretende fazer ruir (apesar de contraditoriamente não sair da instituição da arte). Ele evita uma maior exposição do significado das diferenças sutis entre arte, políticas das artes e política na sociedade em geral. Essas diferenças são importantes para se entender o embate entre arte e vida travado desde a modernidade. Rancière então as explicita:

“La politique de l’art ne peut donc régler ses paradoxes sous la forme d’une intervention hors de ses lieux, dans le ‘monde réel’. Il n’y a pas de monde réel qui serait le dehors de l’art. Il y a des plis et de replis du tissu sensible commun où se joignent et se disjoignent la politique de l’esthétique et l’esthétique de la politique. Il n’y a pas de réel en soi, mais

36.

“(…) a teoria da estética relacional de Bourriaud é chocantemente cega para a dimensão social de suas próprias premissas institucionais. A realização lúdica das utopias de integração social, como Bourriaud escreve expressamente (RA, 9), são criadas para ter lugar no espaço institucionalmente protegido do mundo da arte. Como o termo jogo/ lúdico aqui não quer mais significar uma lógica própria à estética mas também deve ser entendido como um experimento social que deve servir como um modelo para o resto da sociedade, a acusação de que a estética relacional se esquece da instituição ganha um peso particular. Porque aqui, a velha diferença entre arte e vida, que a estética relacional clama ter ultrapassado, volta a aparecer mais uma vez por trás das costas dos agentes como a diferença social, ao invés da distinção entre o estético e o não estético. O relevo dado à diferença social está colocado entre a criação de relações sociais em instituições de arte – mesmo que bem-sucedidas – e as relações sociais desintegradas que permanecem fora do espaço de privilégio. Essa objeção toma ainda mais gravidade quando se considera a autorrestrição a audiências pequenas, temporalmente limitadas à luz da afirmação estética-teórica de Bourriaud de que tais práticas liberam a possibilidade utópica da arte da sua falsa abstração e exemplaridade (RA, 18) e a transferem para uma prática concreta. Dado que a possibilidade utópica pode de fato ser concebida de modo demasiado abstrato na estética da verdade modernista, demasiadamente emaranhada no campo da impossibilidade para ser capaz de desenvolver qualquer potência transformadora na realidade. Mas há também um problema convergente na estética relacional: a sua ideia do possível é sempre já traduzida no alcançável, e assim a estética relacional corre o risco de simplesmente perpetuar a realidade.” REBENTISCH, Juliane; HENDRICKSON, Daniel. *Forms of Participation in Art. Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*. Vol. 23, number 2. University of Nebraska Press, Spring/ Summer 2015, p. 30.

des configurations de ce qui est donné comme notre réel, comme l'objet de nos perceptions, de nos pensées et de nos interventions. Le réel est toujours l'objet d'une fiction (...). C'est la fiction dominante, la fiction consensuelle, qui dénie son caractère de fiction en se faisant passer pour le réel lui-même (...)
Aussi le rapport de l'art à la politique n'est-il pas un passage de la fiction au réel mais un rapport entre deux manières de produire des fictions.” **38**

Pode-se assim perceber que a tensão entre os campos da estética e da política na história da arte provém principalmente de uma tradição moderna, e que o papel do espectador como figura emancipada e política da arte relacional funciona, de acordo com Rancière, dentro de desdobramentos dessa lógica. Uma análise da quebra da autonomia da arte e das microcomunidades de bem-estar temporárias propostas por Bourriaud deve então, necessariamente, passar por um questionamento da continuidade destas em relação ao projeto modernista e por uma reflexão sobre o estatuto da arte na sociedade, além de sua configuração ficcional em relação ao real também fictício da política.

37.

“O que chamamos de política da arte é portanto o entrelaçamento de lógicas heterogêneas. Há primeiramente o que podemos chamar de uma ‘política da estética’, ou seja o efeito, no campo político, das formas de estruturação da experiência sensível próprias a um regime da arte.” RANCIÈRE, Jacques: *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008, p.71.

38.

“A política da arte não pode então regular os seus paradoxos sob a forma de uma intervenção fora de seus lugares, no ‘mundo real’. Não há mundo real que seria o fora da arte. Há dobras e redobras do tecido sensível comum onde se juntam e disjuntam a política do estético e o estético da política. Não há real em si, mas configurações disto que é dado como nosso real, seu caráter de ficção ao se fazer passar pelo real mesmo (...). Também a relação entre a arte e a política não é uma passagem da ficção ao real, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções.” *Op. cit.* pp. 83-84.



INCON_ *CLUSIVO*

A. UM MEGA FONE COM BATERIAS FRACAS

O processo desta pesquisa foi determinante para uma mudança de visão das obras aqui mostradas, dos procedimentos utilizados nelas e em obras futuras e para um aguçamento de um debate sobre propostas colaborativas. Inicialmente, os motores que impulsionavam os processos aqui apresentados eram a ideia de que o espectador, através de processos colaborativos realizados durante as exposições, poderia sair do seu lugar de passividade e o questionamento dos lugares de poder do artista e das instituições artísticas. No entanto, as vivências materiais das obras e seus desenvolvimentos revelaram contradições inescapáveis, que foram gradualmente incorporadas às obras posteriores. Com essa percepção, as obras passaram a ser pensadas justamente a partir de sua condição dialética, e tendo como princípio que tal condição deve ser revelada ao longo de seus processos,

de modo que, como afirmado no início desta dissertação, as tensões políticas inerentes a elas fossem apresentadas e vividas, e não apenas representadas ou ilustradas. Desfeitas aquelas ilusões iniciais, a transformação imaginada surgiu justamente no processo de concepção e realização das obras, ecoando assim nas relações intersubjetivas entre artista, colaboradores e instituição. As instituições onde as obras foram apresentadas não podem ser incluídas na categoria de colaboradores, justamente porque a característica das colaborações entre artista e público funcionam como ferramenta de tensão entre as relações de ambos com a instituição³⁹.

Uma transformação social que elimine os lugares de poder e as desigualdades na sociedade e, sobretudo, uma transformação do sistema da arte não será possível sem que haja uma

mudança radical do sistema socioeconômico e político, e dentro dele as contradições aqui colocadas se mostram insolúveis. Pretender que eu, artista, individualmente, possa transformar esse sistema é ilusório.

Ainda assim, as ações dos corpos em relação no espaço institucional da arte transformam, ainda que temporariamente, o funcionamento da instituição – nem sempre, porém, como esperado, e isso é desejado e absorvido no processo. As negociações feitas com as instituições culturais e a quebra temporária de suas regras⁴⁰ muitas vezes acabaram por acirrar as restrições impostas pelas instituições uma vez que as obras foram finalizadas, com consequências não só para os visitantes, mas também para outras e outros artistas que nelas expuseram posteriormente.

As tensões ideológicas e políticas da arte, no contexto histórico contemporâneo, estão sendo acirradas e debatidas de forma obrigatória, o que tem levado a um questionamento interno das instituições, artistas e mercado sobre o que e quem mostrar, e para que público. Esse debate, apesar de partir de uma base de questionamento e mudança do sistema da arte, acaba sendo absorvido pelo seu aspecto mercadológico, realimentando o ciclo de alienação no labor da arte demonstrado aqui.

Assim, poderá o conjunto de megafones com as baterias fracas, em sua cacofonia necessária, ser suficiente para colocar em movimento uma mudança dos sistemas da arte e da sociedade capitalista?

39.

Reforço que, neste capítulo, quando falo de instituição, falo não só das instituições museu, galeria etc., mas também da instituição arte. O embate e as negociações que surgem no processo das obras tensionam tanto as estruturas materiais e abstratas da instituição cultural quanto a ideia da instituição arte, com suas regras e aspectos excludentes.

40.

Comer, dormir e beber dentro do museu, rabiscar suas paredes, criar uma situação aparente de suspensão das leis de funcionamento institucional.





BIBLIO_ ***GRAFIA***

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1985.
- ARANTES, Otília (org.), PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ATHANASIOU, Athena; BUTLER, Judith. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge: Polity Press, 2015.
- ATKINS, Robert; FRIELING, Rudolf; GROYS, Boris; MANOVICH, Lev. *The Art of Participation: From 1950 to Now*. Londres: Thames & Hudson, 2008.
- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Londres: Oxford University Press, 1962.
- BATAILLE, Georges. *La Part Maudite*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes, volume II: critique d'art*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976.
- BEECH, Dave. *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*. Chicago: Haymarket Books, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of the Spectatorship*. 1a ed. Londres: Verso Books, 2012.
- BISHOP, Claire (ed.). *Participation*. Documents of Contemporary Art. London: Whitechapel Gallery e Cambridge: The MIT Press, 2006.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. 1a ed., São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. 1a ed. (inglês) Paris: Les Presses du Réel, 2002.
- BUCHMANN, Sabeth. *Feed back: Performance in the Evaluation Society*. In *Texte zur Kunst 28*. Berlim: Texte zur Kunst GmbH & Co. KG, Juni, 2018.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BUTLER, Judith. *Excitable Speech: A politics of the Performative*. Nova Iorque: Routledge, 1997.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. 1a ed. Paris: Éditions Gallimard, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

ENGELS, Friedrich. *Anti-Dühring*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

ENGELS, Friedrich. *Dialectics of Nature*, in MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Collected Works, vol. 25: Engels*. Nova Iorque: International Publishers; Moscou: Progress Publishers, 1987.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 8a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits, volumes III et IV*. Paris: Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Le gouvernement de soi et des autres*. Paris: Seuil/ Gallimard, 2008.

FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique*. Paris: Seuil/ Gallimard, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Securité, territoire, population*. Paris: Seuil/ Gallimard, 2004.

FREIRE COSTA, Jurandir. *Le sujet chez Foucault: esthétique de l'existence ou expérience morale?* em FRANCHE, Dominique; PROKHORIS, Sabine; ROTMANN, Roger; ROUSSEL, Yves. *Au risque de Foucault*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997.

GARCÍA DÜTTMANN, Alexander. *Teilnahme: Bewusstsein des Scheins*. Paderborn: Konstanz University Press, 2011.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2006.

GRITZNER, Karoline; GARCÍA DÜTTMANN. *On Participation in Art: A conversation with Alexander García Düttmann in Performance Research: A Journal of the Performing Arts*. Vol. 16, 2011: issue 4. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13528165.2011.606060>, acesso em: janeiro de 2017.

GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge: The MIT Press, 2008.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

HELGUERA, Pablo. *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*. Nova Iorque: Jorge Pinto Books, 2011.

HUYBRECHTS, Liesbeth (ed.). *Participation is Risky: Approaches to joint creative processes*. Amsterdam: Valiz, 2014.

JELINEK, Alana. *This is not art: Activism and other "not-art"*. USA: I. B. Tauris, 2013.

KAPROW, Allan; KELLEY, Jeffrey. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003.

KUONI, Carin (ed.). *Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western Man*. Nova Iorque: Ed. Four Walls Eight Windows, 1990.

LA BOÉTIE, Étienne de. *Discours de la servitude volontaire*. Paris: Éditions Gallimard, 2008.

LUNATCHÁRSKI, Anatoli. *Revolução, arte e cultura*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2018.

LYOTARD, Jean-François. *La condition Postmoderne*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 2013.

MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press, 1971.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política. Livro 1*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume, 2011.

NEGRI, Toni. *Art et Multitude: Neuf lettres sur l'art*. Paris: EPEL, 2005.

PANE, Gina. *Lettre à un(e) inconnu(e)*. Paris: Beaux Arts de Paris, 2003.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique Éditions, 2000.

RANCIÈRE, Jacques: *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

RAUNIG, Gerald; RAY, Gene (eds.). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009.

REBENTISCH, Juliane; HENDRICKSON, Daniel. *Forms of Participation in Art. Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences. Vol. 23, number 2*. University of Nebraska Press, Spring/ Summer 2015.

ROSS, Kristin. *L'immaginaire de la commune*. Paris: La Fabrique Éditions, 2015.

RUIZ, Giselle (org.). *Articulações: Ensaios sobre corpo e performance*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2015.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An introduction*. Nova Iorque: Routledge, 2013.

SOLOMON, Maynard (ed.). *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*. Detroit: Wayne State University Press, 2001.

STEYERL, Hito. *The Wretched of the Screen*. Berlim: Sternberg Press, 2012.

THOMPSON, Nato. *Seeing Power: Art and Activism in the 21st Century*. Nova Iorque: Melville House Publishing, 2015.

TROTSKI, Leon. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2007.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. Nova Iorque: PAJ Publications, 1988.

VIVEROS-FAUNÉ, Christian. *Social Forms: A Short History of Political Art*. Nova Iorque: David Zwirner Books, 2018.

WARD, Frazer. *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience*. Hanover: Dartmouth College Press, 2012.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

p.7: *Situation*, 2016. Obra comissionada pelo Centre d'Art Contemporain, Brétigny-sur-Orge, França.

p.13: Imagem retirada do filme *Um bonde chamado desejo*, de 1951. A fala da personagem Blanche Dubois foi utilizada como subtítulo da obra *Sem título (A bondade de estranhos)*, 2008.

p.38: Imagens da ação *Ágora*, 2019.

p.40: Imagem da ação *Ágora*, 2019.

p.41: Imagens da ação *Ágora*, 2019.

pp.42-43: Imagem da ação *Ágora*, 2019.

p.44: Imagens da ação *Sem título (Desposseção)*, 2018.

p.45: Imagem da ação *Sem título (Desposseção)*, 2018.

pp.46-47: Imagem da ação *Sem título (Desposseção)*, 2018.

p.48: Imagens da ação *Sleeping with the Enemy*, 2018.

p.49: Estampa desenvolvida para a camiseta usada durante a ação *Sleeping with the Enemy*, 2018.

p.51: Imagem da ação *Sleeping with the Enemy*, 2018.

pp.52-53: Imagem da ação *Sleeping with the Enemy*, 2018.

p.54: Imagens da ação *Slurring Speech*, 2018.

p.56: Imagem da ação *Slurring Speech*, 2018.

p.57: Imagens da ação *Slurring Speech*, 2018.

p.58: Imagens da ação *Avesso*, 2018.

p.61: Imagens da ação *Avesso*, 2018.

pp.62-63: Imagens da ação *Avesso*, 2018.

p.64: Imagens da ação *Velar*, 2017.

pp.66-67: Imagem da ação *Velar*, 2017.

p.68: Imagens da ação *O Vínculo*, 2015.

p.70: Imagem da ação *O Vínculo*, 2015.

pp.72-73: Imagem da ação *O Vínculo*, 2015.

p.74: Imagens da ação *Comum*, 2014.

p.77: Imagem da ação *Comum*, 2014.

pp.78-79: Imagem da ação *Comum*, 2014.

p.80: Fotos feitas pelo artista durante a ação *Refus*, 2014.

p.82: Foto feita pelo artista durante a ação *Refus*, 2014.

p.83: Imagem da ação *Refus*, 2014.

p.84: Imagens da ação *Sem título (A bondade de estranhos)*, 2008.

p.86: Imagem da ação *Sem título (A bondade de estranhos)*, 2008.

p.87: Imagem da ação *Sem título (A bondade de estranhos)*, 2008.

pp.88-89: Imagem da ação *Sem título (A bondade de estranhos)*, 2008.

p.90: Imagens da ação *Permanecendo em silêncio*, 2002.

p.93: Imagens da ação *Permanecendo em silêncio*, 2002.

p.97: Ilustração feita pelo artista para a dissertação.

p.103: Imagem retirada do filme *Zelig*, de Woody Allen, de 1983.

p.104: Ilustração do conto *Hänsel und Gretel* (Joãozinho e Maria), dos Irmãos Grimm.

p.119: Desenho feito pelo artista, usado como parte do projeto para a ação *Ágora*, 2019.

Impresso em outubro de 2019
sobre papel Pólen Bold 90 gs, com a família tipográfica
Freight, criada por Joshua Darden em 2005.