



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Encruzilhadas
da arte
e da política
no contemporâneo₁

Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira

Brasil. Professor de Artes / Poéticas Contemporâneas
da Universidade Federal Fluminense

Resumo

Este artigo discute as dificuldades enfrentadas pela arte contemporânea, em especial aquela de cunho colaborativo, diante de novas demandas que clamam por uma maior inserção da arte no campo social. A partir da interlocução com autores como Claire Bishop, Hans Haacke, Linda Nochlin, Stephen Wright e Jacques Rancière, entre outros, procuramos investigar aspectos que compõem o cenário de certa encruzilhada que se apresenta para as práticas de arte colaborativa na contemporaneidade que, por sua vez, precisam encontrar os termos de sua articulação com o campo social e com o campo político na busca por uma presença qualificada da arte no mundo.

Palavras-chave

práticas colaborativas, vanguarda, arte, política, criticalidade

Abstract

This article discusses the difficulties faced by contemporary art, especially that of collaborative nature, facing new demands for a greater integration of art in the social field. From the dialogue with authors like Claire Bishop, Hans Haacke, Linda Nochlin, Stephen Wright and Jacques Rancière, among others, we sought to investigate aspects that make up the right crossroads scenario that presents itself to the collaborative art practices in contemporary times, which, in turn, need to find the terms of its relationship with the social field and the political field, in the search for a qualified presence of art in the world.

Keywords

collaborative practices, *avant-garde*, art, politics, criticality

Introdução: a disciplinaridade da arte

A arte contemporânea está diante de uma encruzilhada. Uma encruzilhada que não admite recuos, enquanto o que se abre à frente se mostra obscuro e um tanto incompreensível, um caminho, que se supõe, venha a ser iluminado pelo artista. Trata-se de uma encruzilhada que se instaurou no campo da arte quando ficou evidenciado que a disciplinaridade na qual a arte estava encerrada não era o bastante para a realidade da arte diante do clamor de questões políticas, econômicas, ambientais e culturais que permeiam as relações sociais do mundo contemporâneo. Com a instauração das práticas artísticas de caráter colaborativo que avançam em embates políticos no cotidiano mundano, abandonaram-se posições tradicionais

alicerçadas em preceitos de autonomia, autossuficiência e autorreferencialidade da arte. Ao mesmo tempo, essas práticas colaborativas revelam transformações radicais na constituição e na natureza da arte contemporânea, sendo elas mesmas agentes, partícipes e consequência dessas transformações.

Com as práticas artísticas de caráter político, em seu sentido mais elástico, de configuração colaborativa, a arte adentra em territórios que lhe são estranhos – os territórios que abrigam uma arte que esgarça seus limites em direção à indisciplinaridade –, ao mesmo tempo em que, na mesma passada, abandona territórios que, por mais de um século, compunham a “verdade” e a razão de ser da arte, estabelecendo-se como paradigma hegemônico do moderno. Ao longo do modernismo, a arte granjeou uma independência diante do mundo e das coisas do mundo que acabaram por determinar a exclusão de toda e qualquer questão que estivesse além de seus limites disciplinares e que fosse alheia a seus interesses. A arte afirmava-se como uma disciplina autocentrada e autorreferenciada, em que pouca ou nenhuma importância era dispensada àquilo que estivesse além de seu território de especificidades, afirmando incontinenti a disciplinaridade da arte.

Alguns dirão que a arte sempre esteve articulada com o mundo, inexoravelmente integrada a esse mundo. Conforme apontado pelo artista alemão Hans Haacke em conversa com Pierre Bourdieu, “o mundo da arte, ao contrário do que é geralmente assumido, não é um mundo à parte. O que acontece nele é uma expressão do mundo em geral e tem repercussões fora de seus limites” (Bourdieu; Haacke, 1995: 98).

Mesmo que aceitemos – com reservas – a afirmação de Hans Haacke de que arte e mundo fazem parte de um todo comum, não podemos desconhecer que, durante muitas décadas que atravessaram o longo século XX, o artista manteve uma distância de segurança das coisas do mundo. Como se esse mundo mundano não merecesse a atenção do artista, como se ele não estivesse à altura das manifestações de sua arte. Conforme provocação contundente de Ad Reinhardt², “a única coisa a dizer sobre a arte é que ela é uma coisa. Arte é arte-enquanto-arte e todo o resto é todo o resto. Arte-enquanto-arte nada mais é do que arte. A arte não é o que não é arte” (Reinhardt apud Rose, 1991: 53). Esta circularidade expressa na estrutura do texto

de Ad Reinhardt é consistente com a percepção social da arte que se construiu ao longo dos últimos cem anos, percepção que tinha nos próprios artistas, e em seu entorno, seus primeiros e principais fiadores, algo que encontra seu epíteto em outra passagem dos escritos do mesmo pintor norte-americano: “a arte vem apenas da arte, sempre e em todos os lugares, nunca da vida, da realidade, da natureza ou do céu. A arte tem apenas seus problemas e suas questões formais próprias” (Reinhardt apud Rose, 1991: 121).

Com a exaustão do moderno, entrava em colapso a ideia de arte fundada em premissas que se fecham sobre elas mesmas, que acentuam o “como” em detrimento de outras formulações que fazem esse universo transbordar na busca de respostas para “porquê”, “para quê” e “para quem”. As indagações formalistas que insistiam em desconhecer o real pareciam não dar conta das novas angústias do mundo e da arte, consolidando assim um lugar no passado, circunscritas à história da arte, configurando-se como um cenário com prazo de validade vencido. Na encruzilhada da arte, um retorno ao isolamento da arte, um recuo que viesse a revalorizar questões tidas como exclusivas da arte, parece algo inimaginável em um mundo que clama por transformações e pela participação da arte nessas transformações. Mais que isso, a arte e os artistas parecem querer ser parte dessas transformações que se processam no campo social. Diante da encruzilhada que se interpõe à frente, a única opção parece ser confrontar os desafios do desconhecido, sempre à espreita, driblando suas armadilhas e suas estratégias de sabotagem.

Neste ponto se instalam diferentes dificuldades e apreensões: como fazer com que a arte e o artista avancem em cenários que desconhecem? Ou, mais que isso, como podem – arte e artista – avançar em cenários que desconhecem, uma vez que tradicionalmente lhes foi sugerido que evitassem esse mundo que se espraia e que se consome para além do mundo da arte, uma vez que tradicionalmente lhes foi sugerido que o lugar da arte e do artista no mundo era justamente fora desse mundo que se materializa no real? O que dizer do artista, historicamente formado e preparado para enfrentar o mundo a partir de seu próprio universo, instado agora a pensar o mundo a partir de outras perspectivas? Como, no confronto com as coisas do mundo mundano, inundado por políticas e por interesses díspares das ideologias,

pode a arte manter sua integridade e garantir sua permanência e sua potência? São muitas as dúvidas e angústias que se instalam quando a arte abandona seu universo próprio de isolamento e de segurança.

Sendo assim, parece que a arte política, a arte que se faz política, a arte que se quer política não sabe exatamente aquilo que quer, ou se sabe, ainda precisa aprender os caminhos para atingir sua meta, o que encontra ressonância nas palavras de Jacques Rancière:

A vontade de repolitizar a arte manifesta-se assim em estratégias e práticas muito diversas. Essa diversidade não traduz apenas a variedade dos meios escolhidos para atingir o mesmo fim. Reflete uma incerteza mais fundamental sobre o fim em vista e sobre a própria configuração do terreno, sobre o que é a política e sobre o que a arte faz (Rancière, 2012: 52).

A (in)disciplinaridade da arte nos meandros das incertezas

A arte tem demonstrado certo despreparo para este embate com o mundo, diante do qual, como em qualquer aprendizado, arte e artistas parecem tatear ou mesmo engatinhar. Na mesma medida em que as transformações na natureza da arte parecem seguir um processo firme, lastreado nos desejos daqueles que buscam ver a arte cada vez mais comprometida e articulada com as políticas do cotidiano no campo social, essa articulação entre arte e política ainda precisa encontrar seus melhores termos. Enquanto a possibilidade de recuo a uma ideia de autonomia e de independência da arte em patamares experimentados no passado se apresenta como inviável e impensável, por outro lado, a arte demonstra cautela diante dos riscos deste novo território. O maior de todos parece ser o risco da exploração, diante do qual a arte alterna, em momentos distintos, a identidade de vítima ou de usurpador.

Assim parecemos chegar a uma encruzilhada: como superar a sensação de abuso nas relações entre arte e política, entre ações artísticas e políticas no campo social e assim evitar a prevalência de um sentimento de exploração prevaleça nas ações de arte e política, ou da arte política, levadas a cabo neste novo território de colaborações e de criações coletivas? Diante das novas relações de uma perspectiva

política da arte, é necessário evitar que a arte perpetre relações de abuso diante de seus colaboradores ou que, ao contrário, seja ela mesma vítima da exploração em cenários políticos dos quais participe.

Assim, parece que dois cenários claros e distintos se instalam: no primeiro, arte e artistas se apropriam de outras realidades e de energias diversas para viabilizar o projeto/obra de arte que, em seguida, cumprirá seu percurso de inscrição no universo mais tradicional da arte; no segundo cenário, arte e artistas são chamados a participar de situações políticas sobre as quais não têm qualquer controle ou participação efetiva, sendo, desta vez, arte e artistas os expropriados de suas singularidades e habilidades em favor de objetivos supostamente maiores, em um evidente processo de instrumentalização da arte.

No primeiro cenário, aquele no qual a arte parece desconhecer as reais potencialidades dos encontros que se dão para além de seu próprio universo, a contribuição dos participantes / colaboradores, em geral escolhidos em segmentos sociais tradicionalmente explorados nas relações sociais, é negligenciada ou subdimensionada, instaurando-se o cenário mais comum de abuso das práticas de arte tida como colaborativa. Nestes encontros que articulam arte e política no campo social, evidencia-se a exploração perpetrada por artistas ao transformar seus “colaboradores” em matéria prima a serviço de seus interesses criativos e supostamente críticos. Neste cenário, os “colaboradores” são reduzidos à condição de massa, um aglomerado de elementos do qual a condição social é parte constituinte ressaltada à disposição do talento e da “crítica social” do artista.

O desequilíbrio perverso dessas práticas têm sido denunciado de forma contundente por ações do artista espanhol Santiago Sierra, que tem exposto seus “colaboradores”, reunidos sob contrato e mediante remuneração, a situações de perversidade, abuso e escárnio, denunciando, em rebatimento, os processos de exclusão, opressão e alienação a que os despossuídos estão submetidos sob as forças do capital no mundo contemporâneo.³

No entanto, se essas práticas abusivas aparecem realçadas de forma cristalina na obra de Santiago Sierra, empregadas como instrumento de crítica pelo artista, elas

estão igualmente presentes – de forma não explicitada – em uma infinidade de projetos e de obras de arte que se espalham pela contemporaneidade, nos quais artistas partem em direção à articulação com as comunidades, sejam elas quais forem, eventualmente instigados por eventos como bienais e assemelhados, em uma suposta articulação entre arte e sociedade que sugere não mais que a expansão do campo da arte, já mais que ampliado, esgarçado agora para englobar as relações de poder nas sociedades contemporâneas. Essas práticas abusivas, no entanto, para além de qualquer sentido crítico ou político, parecem elasticar os limites do sistema de arte, ampliado para engolfar as instâncias da vida e do cotidiano.

As práticas entendidas aqui como abusivas – poderíamos elencar uma plethora de projetos de arte colaborativa que, de acordo com nosso entendimento, pertencem a esta categoria – se afastam de uma articulação verdadeira com o real, realizando-se, ao contrário, como um sobrevoos sobre questões de fundo sócio-político de maneira a enriquecer e a atualizar a produção de arte contemporânea, em atendimento aos clamores do sistema por uma arte comprometida no plano político-social.

Em alusão ao trabalho apresentado pelo artista cubano René Francisco na Bienal de São Paulo de 2004, no qual o artista transformou a reforma da casa de uma idosa em um bairro carente, realizada com recursos da Fundação Bienal de São Paulo, em seu projeto e participação na mostra, Jacques Rancière apontou:

O fato de essa intervenção ter ocorrido em um dos últimos países do mundo a identificar-se com o comunismo evidentemente produzia um conflito entre dois tempos e duas ideias de realização da arte. Criava um sucedâneo da grande vontade expressa por Malevich no tempo da revolução soviética [...]. Essa construção hoje está reduzida à relação ambígua entre uma política de arte provada pela ajuda à população em dificuldades e uma política da arte simplesmente provada pelo ato de sair dos lugares da arte, por sua intervenção no real. Mas a saída para o real e o serviço para os carentes só ganham sentido quando sua exemplaridade é manifestada no espaço do museu (Rancière, 2012: 71).

Cabe ainda ressaltar o aspecto fotogênico dessas práticas articuladas entre arte e política, conforme observado pela crítica e historiadora inglesa Claire Bishop, para quem o “panorama heterogêneo de obras socialmente colaborativas forma a princípio o que temos de *avant-garde* nos dias de hoje: artistas que usam situações

sociais para produzir projetos desmaterializados, antimercadológicos e politicamente engajados” (Bishop, 2008: 147). Neste ponto, não se pode desconhecer a sedução que a ideia de vanguarda exerce sobre os artistas, encantando-os como um canto de sereia e levando-os a integrar práticas ou movimentos de arte que, em sua configuração, superficial que seja, incorporem elementos que no imaginário do artista sejam capazes de identificá-lo com a radicalidade da arte, como se isso fosse o bastante para transformá-lo em merecedor do reconhecimento de seus pares.

É verdade que a ideia de vanguarda, quando ainda aparece nas práticas discursivas da arte contemporânea, parece desconhecer as formulações de Linda Nochlin e Peter Bürger⁴, entre outros, que entendem as vanguardas artísticas visceralmente integradas às vanguardas políticas. A historiadora norte-americana Linda Nochlin, em análise da obra do pintor francês Gustave Courbet (1819-1877) no contexto do Realismo, ressaltou:

A pintura de Courbet é “vanguarda” se entendermos a expressão, em termos da sua derivação etimológica, como implicando uma união entre o que há de mais progressivo em termos sociais e artísticos. Longe de ser um tratado sobre as ideias sociais mais recentes, é um emblema concreto do que a produção de arte e a natureza da sociedade representam para o artista realista. (Nochlin, 1989: 12)

Quando nos detemos no cenário contemporâneo, em ocasiões em que o sobrevoo do artista, pleno em superficialidades, parece replicar o *voo do bumerangue* que, ao partir de determinado ponto, deve a este mesmo ponto retornar. Nestes casos, o ponto de partida e de retorno é o próprio sistema de arte, com o que se busca sugerir certo compromisso social da arte e promover um suposto tipo de *inclusão social do artista* que, diante das práticas de arte que se instauram na esfera pública, parece deslocar o lócus de produção de sua arte, abandonando o ateliê tradicional em favor de outros espaços e de outras esferas no processo de produção de sua obra, em um deslocamento já nominado como o *despejo do artista*.⁵

Note-se que nesses casos, marcados por superficialidades e despreparo, a produção de arte “socialmente comprometida” expõe sua própria negatividade, diante da falta de determinação e envolvimento efetivos, conforme proclamado por Théophile Thoré, historiador da arte citado por Linda Nochlin: “a arte muda somente através de

fortes convicções, convicções suficientemente fortes para, ao mesmo tempo, mudar a sociedade” (Nochlin, 1989: 1).

Para além dessas situações em que o artista, em função de suas atitudes e de eventual falta de real comprometimento, se torna um expropriador da condição alheia, existe um outro cenário – o segundo cenário –, no qual o artista passa a ser, ele mesmo, o expropriado. Por uma série de injunções de caráter político-ideológico, essa situação dificilmente é caracterizada como uma instância de expropriação dos sentidos da arte ou de sua redução ao plano da instrumentalização. Ao contrário, a participação da arte é vista nestes cenários como uma recuperação de marcos da história, quando as vanguardas artísticas e políticas caminhavam lado a lado, ombro a ombro, tanto na França de meados do século XIX como na Rússia do início do século XX.

Cabe lembrar que quando recorremos a esses ombreamentos entre arte e política, entre vanguardas artísticas e políticas, registrados nas atas da história, corremos o sério risco de, com muita facilidade, deslizarmos nossas atenções dos momentos que pautaram a utopia radical dos anos heróicos da Rússia revolucionária⁶ em direção a uma outra Rússia, dominada pelo stalinismo, que subjugou a produção de seus artistas às doutrinas do Estado durante o Realismo Socialista. Não podemos desconhecer que para a arte ocidental, o Realismo Socialista foi e continua sendo o exemplo máximo de instrumentalização da arte, mantida sob a tutela repressora do estado stalinista, servindo-lhe como instrumento de propaganda política. Para aqueles que defendiam a autonomia (e apartação) da arte em relação às coisas do mundo, em especial nos Estados Unidos dos anos 1950/1960, o Realismo Socialista seria uma demonstração insuperável de que arte e política, assim como água e óleo, não se misturam, aquilo que não se poderia e que nem sequer se deveria tentar aproximar.

No entanto, apesar dos perigos em jogo, a aproximação entre arte e política tem sido prevalente na cena da arte contemporânea. Conforme apontado por Rancière, “passado o tempo da denúncia do paradigma modernista e do ceticismo dominante quanto aos poderes subversivos da arte, vê-se de novo a afirmação mais ou menos

generalizada de sua vocação para responder as formas de dominação econômica, estatal e ideológica” (Rancière, 2012: 51).

No enfrentamento desses temores, incertezas e incompreensões, entendemos ser proveitoso nos determos nas reflexões de Jacques Rancière sobre o que denominou de “eficácia estética”. O filósofo nos alerta tratar-se de uma “eficácia paradoxal”: “é a eficácia da própria separação, da descontinuidade [...]. A eficácia estética é a eficácia de uma distância e de uma neutralização” (Rancière, 2012: 56), o que caracteriza-se como “uma singular forma de eficácia: a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos. [...] Pode-se dizer de outro modo: a eficácia do dissenso” (Rancière, 2012: 59).

Se aceitarmos as formulações de Rancière como eficazes, tomando emprestado do filósofo francês os termos de sua elaboração, admitindo-as como consistentes com nossas reflexões, seria possível depreender que a relação entre arte e política não se constrói a partir de uma síntese entre arte e política, expressa em um conceito como *arte política* ou, menos ainda, *artepolítica*. Os territórios da arte e da política precisam permanecer bem demarcados, sendo necessário que os agentes envolvidos no processo tenham o discernimento a respeito do alcance, dos limites e das singularidades tanto da arte quanto da política. Somente a partir desse entendimento é possível construir uma relação profícua entre arte e política, algo que se apresente como *arte + política*, significando efetivamente um processo de agregação, o que é definitivamente oposto a um processo de subtração, de aniquilação ou de empobrecimento de singularidades e de consistência de uma das partes, situação corriqueira nos encontros entre arte e política que, invariavelmente, tem acarretado a despotencialização da arte.

Nestes cenários, a arte se percebe despida de suas melhores qualidades, perdendo sua condição de, de fato, contribuir para uma ideia de arte em articulação com a política. Essas ações de *arte política* parecem, muitas vezes, enfatizar sua condição eminentemente política, ao mesmo tempo em que se afastam, gradativamente ou por inteiro, de uma ideia de arte. Com isso, corre-se o risco de se assistir a desaparecimento da própria noção de arte, que assim se esvanece sem deixar vestígios, não por sua

inserção e enraizamento entre as coisas do mundo, mas, ao contrário, por sua superação e aniquilação.

No enfrentamento dessas questões que buscam refletir acerca das (des)conexões entre arte e política, o crítico e teórico canadense Stephen Wright sugere outra possibilidade de entendimento em uma linha que, embora pareça dialogar com os pressupostos de Rancière, substitui a noção de dissenso em favor da construção da ideia de complementaridade. Para Stephen Wright, permanece a possibilidade de ações profícuas desde que fundadas na “diversidade complementar”. Essas ações de colaboração se configuram como ocasiões propícias para que o artista apresente suas melhores habilidades, entre elas um “senso de autonomia individual altamente desenvolvido”, enquanto os agentes políticos e sociais vinculados aos movimentos das comunidades trazem outras habilidades que escapam às características e às singularidades do artista, uma vez que esses agentes são “altamente proficientes em termos de ação coletiva”. Assim, em um cenário de cooperação e de interesse mútuo, vislumbra-se a possibilidade de “compor habilidades complementares, em que as inabilidades de um parceiro são complementadas pelas habilidades do outro” (Wright, 2004: 535-537).

Para além do político, a criticalidade da arte

Em um passado não muito distante, o cenário para possíveis articulações entre arte e política se apresentava enfaticamente adverso, inevitavelmente condenado a amargar o desprezo, a intolerância e o escárnio. Cenário bem distinto do atual, no qual a articulação entre arte e política é prevalente na cena da arte contemporânea, independentemente dos termos em que se construa esta articulação. Nos tempos recentes, ao falarmos de arte contemporânea devemos necessariamente tratar de questões que permeiam as relações entre arte e política, entre arte e relações sociais, arte e comunidade e assim por diante, em binômios que parecem inextricavelmente associados e que trazem como efeito colateral a recuperação de um sentido ou de uma vontade de vanguarda.

Mas, essas articulações, como tentamos examinar ao longo destas reflexões, estão longe de se caracterizar como simples. Se por um lado, os avanços da arte no campo social precisam e merecem ser festejados, ser celebrados, trazendo em seu bojo a necessidade de rediscussão e (talvez) de reinvenção do lugar da arte nas sociedades contemporâneas, por outro lado, os termos desses avanços impõem desafios impensáveis para a arte que, por sua vez, precisa exercitar suas práticas reflexivas e discursivas na busca do enfrentamento para seus impasses. Com os avanços da arte no campo social, com os avanços da arte no mundo, uma encruzilhada nos desafia e afirma sua potência diante de nós, impondo-nos um enigma à espera de ser decifrado.

Para muitos, a solução deste enigma estaria na redefinição do lugar da arte na sociedade, com o deslocamento de suas forças em prol das demandas políticas, colocadas a serviço de ideologias e do atendimento de questões que se fazem prementes no plano social. No entanto, outros têm uma percepção do problema lastreada em outras perspectivas; para esses, o artista é aquele para quem permanecer simplesmente “soprando no vento”, como diria Bob Dylan, parece fazer mais sentido e parece ter um significado mais-que-especial. Para o artista, o fazer artístico pode demandar momentos, eventualmente longos, nos quais aparentemente o artista nada faz, quando, ao contrário, esses são os momentos consumidos no processo criativo do artista, um processo que permite que aflore a melhor contribuição do artista para a sociedade. Ou como uma inversão do que aparece na afirmação / título da obra do artista belgo-mexicano Francis Alÿs: *Sometimes Making Something Leads to Nothing* (Cidade do México, 1997).

Isto apenas para exemplificar uma das particularidades do processo de produção do artista que, por essas e outras singularidades, é permanentemente desafiado a encontrar seu lugar no mundo, a se situar em um mundo comandado por interesses poderosos e por violências de diferentes escopos e magnitudes, um mundo que o artista parece desconhecer e que muitas vezes se lhe apresenta como hostil. Para finalizar, ainda um último alerta de Jacques Rancière a nos lembrar que “a política da arte [...] não pode resolver seus paradoxos na intervenção fora de seus lugares, no ‘mundo real’. Não há mundo real que seja o exterior da arte” (Rancière, 2012: 74).

Isso nos traz de volta, em um processo de circularidade, ao início deste texto quando Hans Haacke afirma que...



Fig 1 - Francis Alÿs
Sometimes Making Something Leads to Nothing, 1997.
Cidade do México
(Fonte: <http://francisalys.com/>)

Referências

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. **Concinnitas** (UERJ), Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, p. 144-155, jul. 2008.

BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. **Free Exchange**. Cambridge, Inglaterra: Polity Express, 1995.

BÜRGER, Peter **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

GRAY, Camilla. **The Russian Experiment in Art: 1863-1922**. Londres: Thames and Hudson, 1962.

NOCHLIN, Linda. The Invention of the Avant-Garde. In: **The Politics of Vision: Essays on Nineteen-Century Art and Society**. Nova York: Harper & Row Publishers, 1989, p. 1-18.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A queda dos anjos: o deslocamento do artista e a natureza política da arte contemporânea. **Cátedra de Artes**, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, n. 14, p. 96-106, 2013.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A mundanidade da arte. **ARS**, USP, São Paulo, v. 10, n. 20, p. 137-146, 2012.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O despejo do artista. **Concinnitas**, UERJ, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, p. 24-37, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REINHARDT, Ad. Art-as-Art. In: ROSE, Barbara (ed.). **Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt**. Berkeley, Califórnia: University of California Press, 1991.

WRIGHT, Stephen. The Delicate Essence of the Artistic Collaboration. **Third Text**, Londres, v. 18, n. 6, p. 533-545, nov. 2004.

Notas

¹ Este texto foi originalmente apresentado em simpósio do 25º Encontro Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP, Porto Alegre, 2016) sob o título **A encruzilhada da arte**.

² Pintor norte-americano que desenvolveu sua obra em especial entre o final dos anos 1950 e a primeira metade da década de 1960, tido como uma influência importante para os minimalistas norte-americanos.

³ Neste ponto, nos referimos a projetos desenvolvidos por Santiago Sierra, artista espanhol nascido em 1966, em que contrata prostitutas, viciados, despossuídos em geral que, através de remuneração, permitiram que seus cabelos fossem tingidos (**133 personas remuneradas para ser teñidas de rubio** [133 pessoas pagas para ter seus cabelos tingidos de louro], 2001, Bienal de Veneza); que tatuagens inusitadas fossem inscritas em seus corpos (**Linea de 160 cm tatuada sobre cuatro personas remuneradas** [linha de 160 cm tatuada em quatro pessoas], 2000, El Gallo Arte Contemporâneo, Salamanca, Espanha), ou ainda, o projeto talvez mais impactante, **Los Penetrados** [Os Penetrados], um filme de 45 minutos, dividido em oito partes, realizado no dia 12 de outubro de 2008, data em que na Espanha se comemora o feito de Cristovão Colombo – a “descoberta” das Américas. O filme envolve participantes homens e mulheres, brancos e negros, que praticam sexo anal em todas as combinações possíveis. Uma exposição do projeto **Los Penetrados** foi realizada na Team Gallery, Nova York, entre setembro e outubro de 2010, incluindo vídeos e fotografias do projeto.

⁴ A respeito, consultar a obra de Peter Bürger, **Teoria da vanguarda** (São Paulo: Cosac Naify, 2008. Tradução de José Pedro Antunes), publicado originalmente na Alemanha em 1974. Na obra, o crítico literário e teórico da arte alemão discute as possibilidades e as articulações da arte, a partir de uma perspectiva das vanguardas históricas, com a política.

⁵ Um debate mais aprofundado sobre o que denominei como *voo do bumerangue*, assim como *inclusão social do artista* e *o despejo do artista* apareceram, respectivamente, nas seguintes publicações: “A mundanidade da arte” (**ARS**, USP, São Paulo, v. 10, n. 20, 2012); “A queda dos anjos: o deslocamento do artista e a natureza política da arte contemporânea” (**Cátedra de Artes**, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, n. 14, 2013); e “O despejo do artista” (**Concinnitas**, UERJ, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, 2011).

⁶ Nos quatro anos que se seguiram à Revolução de 1917, artistas russos organizaram museus com suas obras por todo o país, reorganizaram o ensino de arte, disseminando a arte abstrata, então tida como revolucionária, na construção de uma utopia que tinha a arte como um de seus pilares. A respeito, ver GRAY, Camilla. **The Russian Experiment in Art: 1863-1922**. Londres: Thames and Hudson, 1962.