

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**DIEGO KERN LOPES**

**A INSCRIÇÃO PÚBLICA COMO MANIFESTAÇÃO  
ANTAGÔNICA NO CAMPO INSTITUCIONAL DA  
ARTE**

VITÓRIA  
2013

**DIEGO KERN LOPES**

**A INSCRIÇÃO PÚBLICA COMO MANIFESTAÇÃO  
ANTAGÔNICA NO CAMPO INSTITUCIONAL DA  
ARTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves

Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gisele Barbosa Ribeiro

VITÓRIA  
2013

**DIEGO KERN LOPES**

**A INSCRIÇÃO PÚBLICA COMO MANIFESTAÇÃO  
ANTAGÔNICA NO CAMPO INSTITUCIONAL DA ARTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes na área de concentração Teoria e História da Arte.

Aprovada em 15 de abril de 2013.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves**  
**Universidade Federal do Espírito Santo**  
**Orientador**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gisele Barbosa Ribeiro**  
**Universidade Federal do Espírito Santo**  
**Coorientadora**

---

**Prof. Dr. Aparecido José Cirilo**  
**Universidade Federal do Espírito Santo**

---

**Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira**  
**Universidade Federal Fluminense**

*dedico este trabalho à Cristiana Losekann  
meu amor, minha companheira e parceira intelectual,  
cujá existência me completa e dá sentido.*

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que contribuíram para a realização desta dissertação. Em especial: meu orientador, Alexandre Emerick Nesves; minha coorientadora, Gisele Ribeiro; meu amigo e colega, Silfarlem de Oliveira; meus pais, Isabel e Antônio Carlos; minha irmã, Carolina; meus avós, Rubinho, Hedi, Denalbe e Leleta; e, principalmente, minha amada Cristiana Losekann, cujo amor, conversas e apoio foram fundamentais para a realização desta reflexão.



## RESUMO

Este trabalho investiga e reflete sobre a possibilidade de existência da “inscrição pública” como forma de manifestação poética e política antagonica no campo institucional da arte. A denominação do termo parte da perspectiva da existência de jogos constituídos por discursos/manifestações que ora desempenham um papel hegemônico sendo então “escritos”, ora desempenham um papel contra-hegemônico – sendo então “inscritos”. Neste sentido, serão apresentados e trabalhados, através de argumentos de autores como Rosalyn Deutsche, Chantal Mouffe, Andrea Fraser, Mion Kwon, Hal Foster, Roland Barthes, Michel Foucault, conceitos e reflexões sobre hegemonia, espaço público, antagonismo, arte pública, autoria, desobediência e critica institucional. A fim de verificar estes apontamentos serão utilizados três casos registrados de possíveis inscrições públicas. O primeiro caso ocorre na estátua do ex-presidente Getúlio Vargas, localizada em praça com o mesmo nome, no centro da cidade Vitória, onde foi inscrita, no pedestal do monumento, a palavra “ESTÓRIA”. O segundo caso intitula-se “ATITUDE DO ARTISTA | ATITUDE DO MUSEU”, de Paulo Bruscky e consiste em uma ação onde o artista inscreve no muro do museu de arte do estado de Pernambuco a seguinte frase: “a arte não pode ser presa”. O terceiro caso refere-se a uma inscrição feita na fachada do Museu de Arte do Espírito Santo onde pode se ler “KD A ARTE?” (cadê a arte?). Tendo como método submeter os casos aos conceitos, refletiremos sobre as possibilidades que estas inscrições apresentam enquanto manifestação poética e política no espaço público. Argumentaremos que a construção destas inscrições públicas permite o surgimento de dissenso na materialidade discursiva dos espaços públicos. Neste sentido, investigaremos que, a conceitualização da inscrição a partir dos elementos que serão abordados, cria, nesta manifestação, uma identidade negativa com potência de gerar antagonismo no campo institucional da arte. Esta identidade negativa assim como o, conseqüente, antagonismo, se deve à constatação de que os elementos constituidores da inscrição também apresentam aberturas em suas definições conceituais, como por exemplo, no que se refere à autoria e ao anonimato assim como no que se refere à permissão e à desobediência. Destes aspectos, concluiremos que a identidade aberta e negativa da inscrição pública faz com que a identidade do campo institucional da arte também

se torne aberta e negativa fazendo com que exista entre ambas uma relação de antagonismo. O trabalho também apontará para o conceito de efemeridade como condição necessária para a existência da inscrição, ressaltando que tal característica não deve estar contida na gênese da manifestação, mas, sim, como resultado de um embate agonístico.

Palavras-chave: Inscrição pública. Espaço Público. Hegemonia – contra-hegemonia. Dissenso.

## RESUMEN

En este trabajo se investiga respecto a la posibilidad de existencia de la "inscripción pública" como una forma de expresión poética y política antagonista en el marco institucional del arte. La designación del término ("inscripción pública") emerge de la perspectiva de existencia de juegos que consisten en discursos / demostraciones que a veces juegan un papel hegemónico siendo entonces "escritos", e a veces juegan a la contra-hegemónica siendo entonces "inscripciones". En este sentido, será presentado y trabajado conceptos y reflexiones sobre la hegemonía, el espacio público, el antagonismo, el arte público, la autoría, la desobediencia y la crítica institucional a través de los argumentos de autores como Rosalyn Deutsche, Chantal Mouffe, Andrea Fraser, Miwon Kwon, Hal Foster, Roland Barthes, Michel Foucault. Así que, con el fin de demostrar estos apuntes se utilizaron tres casos de posibles inscripciones públicas. El primer caso se produce en la estatua del ex presidente Getulio Vargas, ubicada en la plaza de mismo nombre, en el centro de Vitória, donde fue *inscrito* (hecho una pintada) en el pedestal del monumento, con la palabra "ESTÓRIA". El segundo caso se titula "*ATITUDE DO ARTISTA | ATITUDE DO MUSEU*", de Paulo Bruscky, y consiste en una acción donde el artista inscribe en la pared del museo de arte del estado de Pernambuco, la frase: "*a arte não pode ser presa*" (El arte no puede ser detenido). El tercer caso se refiere a una inscripción en la fachada del Museo de Arte del Espírito Santo, en el cual se puede leer "KD A ARTE?" (¿Dónde está el arte?). Dicho esto, teniendo como estrategia someter los casos a conceptos, reflexionaremos respecto a las posibilidades que estos "procesos" ofrecen en cuanto manifestación poética y política en el espacio público. De todos modos planteamos que la construcción de estos procesos permite el surgimiento de disensos en la materialidad discursiva del espacio público. Por lo tanto, vamos a investigar, como la conceptualización de la inscripción y de los elementos ("procesos") que se abordarán, crea, en esta manifestación, una identidad negativa que puede generar antagonismo en el arte institucional. Esta identidad negativa así como el antagonismo consiguiente se debe al hecho de que la "inscripción" (*per ser*), en sus definiciones conceptuales, igualmente soporta aperturas, tales como, por ejemplo, el cruce de la autoría y del anonimato así como la relación de los permisos y la desobediencia. De esto,

llegamos a la conclusión de que la identidad abierta y negativa de la inscripción pública hace con que la identidad del campo institucional del arte también se vuelva negativa y abierta haciendo que haya entre ellos una relación de antagonismo. Por lo demás la investigación apunta el concepto de fugacidad como una condición necesaria a la existencia de la inscripción, señalando que tal característica no debe estar contenida en la génesis del evento, sino más bien es un resultado de la lucha agonística.

Palabras clave: Inscripción pública. Espacio público. Hegemonía – contra-hegemonía. Disenso.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - O caso ESTÓRIA .....	22
Figura 2 - Atitude do Artista   Atitude do Museu .....	24
Figura 3 - Tilted Arc.....	27
Figura 4 - Jackson Park.....	34
Figura 5 - Jenny Holzer   Truísmos I .....	75
Figura 6 - Jenny Holzer   Truísmos II .....	76
Figura 7 - ESTÓRIA - Visão frontal .....	89
Figura 8 - ESTÓRIA - Testamento .....	92
Figura 9 - ESTÓRIA - Inscrição apagada.....	94
Figura 10 - ESTÓRIA - Resquício da inscrição .....	94
Figura 11 - Atitude do Artista   Atitude do Museu - Imagem do catálogo da exposição .....	96
Figura 12 - <i>MIJE</i>   Paulo Bruscky.....	97
Figura 13 - Atitude do Artista   Atitude do Museu – 3ª Proposta .....	99
Figura 14 - KD A ARTE? - Fachada do MAES .....	103
Figura 15 - KD A ARTE? Foto da Inscrição .....	104
Figura 16 - KD A ARTE? - Invade MAES .....	106

# SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2</b>	<b>A INSCRIÇÃO COMO DISCURSO CRÍTICO</b> .....	18
<b>3</b>	<b>O ESPAÇO PÚBLICO E O DISCURSO CRÍTICO</b> .....	25
3.1	CONSENSO <i>versus</i> DISSENSO .....	25
3.2	ESPAÇO PÚBLICO COMO ESPAÇO DE MANIFESTAÇÃO.....	42
3.2.1	<b>A possibilidade da intervenção</b> .....	44
3.3	CRÍTICA ÀS INSTITUIÇÕES.....	48
<b>4</b>	<b>A INSCRIÇÃO PÚBLICA E SEUS ELEMENTOS</b> .....	60
4.1	AUTORIA E ANONIMATO.....	60
4.2	AUTORIZAÇÃO E DESOBEDIÊNCIA.....	72
4.3	AÇÃO E REAÇÃO INSTITUCIONAL .....	78
<b>5</b>	<b>INSCRIÇÕES</b> .....	86
5.1	ESTÓRIA.....	88
5.2	ATITUDE DO ARTISTA   ATITUDE DO MUSEU .....	95
5.3	KD A ARTE?.....	102
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	107
<b>7</b>	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	110

# 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata-se de uma dissertação para a obtenção do título de mestre em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

A temática central tem por objeto o que, aqui, será denominado e conceitualizado como “inscrição pública”, uma forma de manifestação poética e política. A problemática da pesquisa encontra-se no questionamento sobre a possibilidade da inscrição pública ser uma forma de manifestação poética e política antagônica no campo institucional da arte. Nossa hipótese é de que a potência de antagonismo da inscrição pública se verifica em função de sua identidade negativa. A partir desta hipótese os objetivos deste trabalho se desenvolveram no sentido de verificar os elementos que constituem a inscrição pública e analisar estes elementos em casos pesquisados.

Neste sentido, buscamos, especificamente, identificar de forma teórica e em campo, através de registros fotográficos e bibliográficos, possíveis casos que se enquadram no conceito de inscrição pública. Além disto, procuramos analisar a inscrição pública enquanto discurso crítico tomando como referência aspectos das teorias do discurso de autores do estruturalismo e pós-estruturalismo tais como Chantal Mouffe, Roland Barthes e Michel Foucault. Para a perspectiva *crítica* do discurso, munimo-nos dos recursos da própria teoria contemporânea da arte como as noções de crítica institucional e institucionalização da crítica de Andrea Fraser. Com o objetivo de pesquisar e definir o conceito de espaço público, realizamos uma aproximação entre a teoria política a partir da obra de Chantal Mouffe e trabalhos produzidos na teoria e história da arte por Rosalyn Deutsche e Mion Kwon, entre outros. Para tanto, foi necessário um conjunto de fontes voltadas para a literatura crítica do campo da arte, mais especificamente, bem como fontes bibliográficas mais próximas da teoria política, relevantes para o debate sobre o espaço público e político. Por fim, este trabalho também objetivou analisar os casos selecionados à luz da reflexão teórica.

Sobre os casos, dividem-se em três e, nesta dissertação, serão denominados e apresentados da seguinte forma: “ESTÓRIA”, “ATITUDE DO ARTISTA | ATITUDE

DO MUSEU” e “KD A ARTE?”. O primeiro caso “ESTÓRIA” consiste na identificação, no ano de 2011, da inscrição da palavra “estória” na estátua do ex-presidente Getúlio Vargas, que fica em praça de mesmo nome, no centro histórico da cidade de Vitória, Espírito Santo, Brasil. O material sobre o caso é formado por registros fotográficos obtidos em pesquisa em campo. O segundo caso “ATITUDE DO ARTISTA | ATITUDE DO MUSEU” se refere a uma intervenção feita pelo artista Paulo Bruscky no muro do Museu do Estado de Pernambuco em 1978, onde este inscreveu a seguinte frase: “A ARTE NÃO PODE SER PRESA”. A pesquisa sobre este caso se fundamentou em bibliografia e em uma pesquisa de campo feita através de uma viagem para a cidade de São Paulo, em outubro de 2012, onde foi possível, no Instituto Tomie Ohtake, através da exposição intitulada “Paulo Bruscky – Banco de ideias”, encontrar fotos, documentos e material impresso especificamente sobre o caso. Durante a pesquisa também foi possível travar contato pessoal e por meio eletrônico com o artista. O terceiro caso, “KD A ARTE?” foi identificado, no ano de 2012, na parede do Museu de Arte do Espírito Santo (MAES). Nela foi inscrita esta pergunta: “KD a arte? (cadê a arte?). O material identificado e registrado sobre este caso foi obtido em campo através de registros fotográficos e entrevista com a curadora da instituição e conversa com a diretora da instituição.

Sobre a divisão de capítulos, esta foi elaborada da seguinte forma. No primeiro capítulo será apresentada a reflexão que procura explicar a origem do termo “inscrição pública”. Isto é feito no intuito de demonstrar que a escolha e construção faz com que o termo traga em si a própria resposta sobre sua origem dentro do contexto que a mesma está inserida. Assim, pretendemos defender que o movimento de construção discursiva, histórica e artística tem como mote uma relação antagônica que gera alternância entre as perspectivas hegemônicas e contra-hegemônicas. Destacamos que isto se dá em função da constituição negativa das identidades dos discursos, ou seja, a relação de antagonismo só é possível pelo fato das identidades serem incompletas – negativas e, necessariamente, abertas. Deste movimento, segundo o que defendemos, surge a potência crítica da inscrição pública enquanto forma de discurso. Os apontamentos contidos neste capítulo serão gerados a partir do entrelaçamento de afirmações e constatações de artistas como

Marcel Duchamp (1975) e teóricos como Ronaldo Brito (2005), Leo Steinberg (2008), Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (1987).

No segundo capítulo serão analisadas as possibilidades da “inscrição pública” enquanto discurso crítico no espaço público. Neste sentido, serão apresentados argumentos da teórica Rosalyn Deutsche (2008) no que se refere aos modos de construções de práticas discursivas no espaço público e como a ideia de consenso pode assumir um caráter impositivo e totalitário, negando diferenças e antagonismos. Esta percepção de Deutsche encontrará aporte teórico na crítica feita pela filósofa Chantal Mouffe sobre o racionalismo enquanto fundamento da modernidade. De acordo com estas autoras, ao instaurar o império da razão a modernidade se impôs sobre as alteridades de grupos e sociedades sob o argumento do consenso racional. Nesta perspectiva o consenso, ao invés de tornar-se uma resolução justa, torna-se uma imposição epistemológica que favorece determinados grupos constituídos em determinado tempo e espaço. Neste processo demandas, que não se enquadrem nos pressupostos racionais, são suprimidas. Segundo as autoras, é no espaço público que este embate deve se dar para que o espaço seja democraticamente público. Seguindo a investigação sobre a defesa e a possível origem dos antagonismos, a argumentação ainda terá continuidade através das perspectivas da filósofa Chantal Mouffe (2007) sobre democracia radical tendo, em foco, as relações entre o elemento ontológico do “político” e as estruturas da “política”. Estes elementos se desenvolvem através, e em função, da constante luta pela hegemonia. Como desdobramento será retomada a perspectiva de que o campo de batalha entre projetos hegemônicos e contra-hegemônicos se dá no espaço público através de ações críticas que visem a um compromisso e que a existência de formas de arte apolítica é impossível.

Segundo Mouffe, a ideia de ação crítica como fuga perde sua potência ao evitar as estruturas que lhe dão origem. O espaço público é então um campo agonístico. É ali que as ações artístico/político/críticas devem se desenvolver e existir. Como forma de verificação desta constatação serão expostos argumentos da artista Andrea Fraser (2008) no tocante à crítica institucional e à institucionalização da crítica. Segundo Fraser, não existiria ameaça no argumento de que ações artísticas voltadas para a crítica institucional teriam sua potência crítica esvaziada à medida que fossem sendo institucionalizadas pela história e teoria da arte. Segundo

Fraser, isto não ocorreria em função do fato de a arte ser instituição e de que, conseqüentemente, sua crítica já se origina de forma institucionalizada – o que aqui corrobora com a perspectiva de Mouffe quanto à crítica compromissada. Seguindo esta perspectiva, traremos os argumentos de Mion Kwon (2008) sobre o surgimento e possibilidades do *site-specific* enquanto manifestação e transformação das práticas artísticas no movimento de constante expansão do campo da arte em direção a outros campos que constituem a existência humana.

No terceiro capítulo, investigaremos os elementos que acreditamos formar a inscrição pública enquanto manifestação antagônica no campo institucional da arte. Neste sentido, será investigada a questão da autoria, através dos argumentos sobre a morte do autor de Roland Barthes (2004) assim como a sondagem feita sobre o que é o autor, por Michel Foucault (2009). Pretendemos verificar que a inscrição pública apresenta não um “autor”, mas uma “função autor”. Esta função fará parte de sua origem e, não tendo exatamente um nome próprio para preenchê-la adequadamente, permite que, no campo institucional da arte, sua identidade permaneça, constantemente, negativa gerando, assim, antagonismo.

A partir desta investigação, refletiremos sobre a natureza da ação crítica de inscrever sobre a ótica da desobediência. Neste sentido traremos a perspectiva de Hal Foster (1996) sobre a manifestação na sociedade de signos que funcionem como uma subversão – outra versão – possível. O que desejamos verificar é a capacidade discursiva da inscrição funcionar como possibilidade de versão crítica do mundo que somente pode se efetivar plenamente através da aparição não autorizada, uma vez que defendemos que autorizações, invariavelmente, servem à estrutura de um discurso hegemônico e têm como função, justamente, garantir que esta estrutura discursiva hegemônica se mantenha segura em sua integridade. Este princípio faz com que o uso não autorizado do espaço público, por exemplo, possa ser analisado e categorizado em várias formas de transgressão e crise.

Neste sentido, a fim de verificar as formas de ação e reação dos aparelhos institucionais diante de inscrições, será exposta a perspectiva de Javier Maderuelo, no que tange a construção e a manutenção de símbolos no espaço como estratégia de demarcação e de implementação de discursos ideológicos dominantes, através da inserção na paisagem pública de obras que devem servir para, supostamente,

representar todos. Defenderemos, através dos argumentos de Michel Foucault (2009), a perspectiva de que estas estruturas se enquadram em seu conceito de heterotopia e, que, através do uso de dispositivos, mantém as estruturas hegemônicas. Tais dispositivos podem assumir as mais diversas formas, de tratados filosóficos à estruturas arquitetônicas, servindo para disciplinar e vigiar o sujeito e fazendo com que este seja obrigado a respeitar e a perceber a inacessibilidade destas estruturas em sua formação.

A fim de verificar tais elementos, no último capítulo serão apresentados os três casos de inscrição respectivamente denominados de “ESTÓRIA”, “ATITUDE DO ARTISTA | ATITUDE DO MUSEU” e “KD A ARTE?”. Acreditamos que este trabalho permite uma aproximação e reflexão sobre as possibilidades entre os campos da arte e da política, contribuindo para a discussão da teoria e história contemporânea da arte. Além disto, ao fundamentarmos-nos em casos empíricos pretendemos conferir maior densidade às análises, enriquecendo, desta forma, tanto a compreensão sobre a institucionalidade quanto de sua elaboração teórica deste campo. Finalizando, este trabalho também apresenta uma dimensão analítica conjuntural de igual relevância que permite a compreensão de fenômenos concretos e atuais que relacionam o espaço público e o campo da arte.

## 2 A INSCRIÇÃO COMO DISCURSO CRÍTICO

A tônica deste trabalho reside e envolve-se na reflexão sobre a construção de um conceito, uma ideia, um movimento que aqui será chamado de Inscrição Pública. Talvez, para começarmos, seria interessante pensar, ou entender, a inscrição pública como um tipo de ação discursiva crítica. Neste aspecto, crítico, encontraríamos a explicação para a escolha do termo “inscrever”. Na proposta que será aqui defendida o prefixo latino “*ins*” representa um movimento para dentro a partir do que foi dado/gerado/exposto para fora. Em contrapartida acatamos aqui que o prefixo latino “*es*”, como por exemplo em “escrever”, representa um movimento, uma ação discursiva para fora. De forma resumida, mas que será desenvolvida, poderíamos pensar da seguinte forma: “EScrever” representa um movimento para fora, uma ação construtiva, e “INScrever” representa um movimento para dentro, de retorno, uma ação destrutiva e de caráter crítico.<sup>1</sup>

Na análise destes movimentos discursivos, um de caráter projetivo, que se “escreve”, e outro, de caráter crítico ao projetivo, que se “inscreve”, é possível perceber um jogo de trocas. Neste jogo o “escrever” e o “inscrever”, no movimento lógico da análise e cronológico da História, podem, e, efetivamente, trocam os lugares – discursos contra-hegemônicos podem se tornar hegemônicos, sendo o contrário igualmente verdadeiro. Neste sentido, a partir desta perspectiva, ressaltamos que “escrever” e “inscrever” enquanto ações discursivas podem abarcar as diversas manifestações e categorias da arte tais como a pintura, a escultura, a literatura, a performance, o teatro, o cinema, a história da arte, a teoria da arte, filosofia da arte, e assim por diante. A fim de exemplificar este movimento, esta constante alternância, faremos uso, neste momento, do relato de Leo Steinberg em seu texto “A arte contemporânea e a situação de seu público” (STEINBERG, 2009) onde o autor apresenta uma espécie de cronologia de negações, fúrias e revoltas envolvendo artistas como Paul Signac, Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges

---

<sup>1</sup> O uso dos verbos “escrever” e “inscrever” serve como ferramenta para auxiliar a percepção do movimento do discurso. A decisão de uso do termo “inscrição” encontra suporte – e origem – na palavra latina “*inscribo*” que pode significar “escrever em”, “inscrever”, “gravar em”, “marcar”, “assinalar”, “sulcar”, “abrir” (SARAIVA, 2006, p.614-615). Neste sentido, o uso da noção de “construtivo”, relacionado ao termo “escrever”, representa a exposição, desenvolvimento, implantação e manutenção de um discurso hegemônico. Por sua vez, o uso da noção de “desconstrutivo”, relacionado ao termo “inscrever” representa a exposição e implantação de um discurso contra-hegemônico.

Braque e Marcel Duchamp. Segundo Steinberg, em 1906, quando Matisse expôs *Alegria de viver*, Paul Signac, que era vice-presidente do *Salon des Indépendants* – um artista moderno – enfureceu-se ao ver o quadro, excluindo-o do salão. Em uma carta a um amigo, Signac declara:

Matisse parece ter se perdido. Numa tela de dois metros e meio, ele contornou alguns estranhos personagens com uma linha da espessura de um polegar. Em seguida cobriu tudo com uma cor plana, definida, que, embora pura, parece de muito mau gosto. Lembra as fachadas multicoloridas das lojas de tintas, vernizes e produtos domésticos (STEINBERG, 2009, p.22).

Seguindo a narrativa de Steinberg, um ano depois (1907) era a vez de Matisse se enfurecer ao ver a mais recente pintura de Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)*. De acordo com o relato de Steinberg, Matisse teria ficado tão ultrajado que teria jurado “afundar Picasso” por este estar ridicularizando todo o movimento moderno. Matisse ainda, em 1908, teria reprovado as novas paisagens “com pequenos cubos” de Braque, da mesma forma que os cubistas em 1912 iriam rejeitar “Nu descendo uma escada” de Marcel Duchamp (STEINBERG, 2009). Segundo Ronaldo Brito, esses processos de desfiguração que atingiram o mundo no transcorrer do século XX revelaram-se na arte na forma de paradoxos que, ao atingirem a obra, expunham a exigência contraditória de ser “única” e “múltipla” simultaneamente. Neste processo, segundo o autor:

[...] a obra de arte virava um campo de batalha onde lutavam forças opostas e desiguais. Cindia-se a *Bela Aparência* e dela emergiam espaços e figuras sem nome. Aí começa a inevitável pergunta: isto é arte? Não, senhoras e senhores, a arte é que é isto. Qualquer *isto*. Um isto problemático, reflexivo, que é necessário interrogar e decifrar” (BRITO, 2005, p.75).

Neste sentido, esse campo de batalha impõe um grau de autorreflexão que a todo o momento reconceitualiza a própria noção de arte. O artista vê-se, mais do que nunca, obrigado a dominar a técnica – a história da técnica – para produzir e refletir no campo e sobre o campo. Se antes a arte determinava a construção da História da Arte, contemporaneamente, a História da Arte infiltra-se como parte necessária à produção da Arte. Da mesma forma, e afetando diretamente a arte, as questões da História se infiltram e constituem as questões da História da Arte (BRITO, 2005). “Assim a arte contemporânea perfaz-se enquanto arte constrói ilusões de verdade e destrói as ilusões da Verdade” (BRITO, 2005, p.88). Dentro de

nossa perspectiva de análise, tais movimentos e desdobramentos representam as ações de “inscrever” e “escrever” e, conseqüentemente, o jogo que se desenrola entre ambas no fazer histórico e artístico.

Em tal panorama aludimos ao discurso como um tipo de fluxo, como o fluxo de um rio. Ao inserirmos, “inscrevermos”, um discurso perpendicular, heterodoxo, este cria um espaço não totalmente preenchido (espaço de possibilidades denominado, aqui, de espaço de antagonismo discursivo. Um espaço vazio e de identidade negativa, que se cria neste jogo de forças). É interessante notar que: (1) quanto maior a força do fluxo do discurso hegemônico maior torna-se o espaço antagônico e (2) chegará o momento em que, como num rio de verdade, a força do fluxo acabará por desintegrar, “digerir” a inscrição, tornando-a parte daquilo que está “escrito”. Neste processo de digestão fica uma pergunta: o discurso inscrito foi assimilado e neutralizado ou ele, ao desaparecer no fluxo, tornou-se hegemônico? Em outras palavras: a inscrição, ao inscrever-se, torna-se parte daquilo que pretendia criticar ou contrapor, ou foi forte o suficiente para reestruturar, modificar, alterar e se tornar hegemônica? Ou ainda, será que as duas possibilidades podem ser verificadas, e o resultado deste embate, deste confronto discursivo, dá origem a uma terceira possibilidade de manifestação poética e, conseqüentemente, política?

Destas questões outras mais se originam, como e por que a inscrição surge como algo perpendicular, heterodoxo, ao discurso hegemônico? Será que a origem se encontra em algum tipo de intenção crítica? Pois a inscrição, enquanto discurso, não se encontra externa, ela faz parte da linguagem, está dentro da estrutura. Entretanto, de alguma forma (mediante a intenção crítica, talvez) se arranje e contraponha-se ao próprio discurso que lhe dá origem. Novamente aqui se encontra o jogo entre o “escrever” e o “inscrever”. Esse jogo se dá entre discursos, não existe nada entre eles (como um suporte ou uma peça ou um espaço neutro). Chantal Mouffe diz que não existe neutralidade ou espaço apolítico nos discursos, e isso engloba o campo institucional da arte (2007).

Talvez possamos encontrar uma possibilidade de reflexão em torno da intencionalidade, nas palavras de Marcel Duchamp em *O ato criador* (DUCHAMP, 1975). Segundo o artista, “o ‘coeficiente artístico’ pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente” (DUCHAMP, 1975, p. 73). O que queremos

defender aqui é que o artista – ao desempenhar a função autor – na inscrição, ao inscrever, consegue justamente perceber essa variação no coeficiente e agir, criticamente, nessa brecha ou lapso de significados. Ressaltamos também que é, igualmente, este aparente descompasso ou presença não imediatamente evidente que permite a ação crítica em geral.

Aceitando esta possível origem intencional da ação artística de inscrever, recorreremos, agora, a Andrea Fraser – refletindo sobre Duchamp – para pensar a pertinência de investigar a “inscrição pública” no campo da Arte. De acordo com Fraser, se “[...] a institucionalização da negação duchampiana da competência artística com o *readymade* transformou essa negação em uma afirmação suprema da onipotência do olhar artístico e seu poder ilimitado de incorporação” (FRASER, 2008, p. 184) acreditamos que a inscrição está dentro do campo institucional da arte e pode ser analisada a partir dos conhecimentos elaborados neste campo. Entretanto, a inscrição demonstra graus de antagonismo com o campo por apresentar dificuldades de análise em aspectos como autoria, contexto/mobilidade, autorização, comercialização, ela se demonstra indigesta perante a instituição podendo, inclusive, não ser categorizada como arte – o que garante sua potência e crítica em relação ao campo institucional da arte.

Neste momento, faz-se necessário ressaltar que os casos que serão analisados nesta dissertação apresentam essas semelhanças, no tocante a ocorrência em espaços públicos, na dificuldade de se definir autoria e de serem oriundos de ações não autorizadas. O caso da imagem (figura 1) é um exemplo cuja análise partira da inscrição “estória” feita em seu pedestal. (Neste trabalho o caso será denominado: “estória”).

Defenderemos, aqui, que a inscrição pública é um tipo de registro que se situa numa zona intermediária, entre o grafite e a pichação. A inscrição situa-se nesta zona por apresentar semelhanças e diferenças com as formas anteriormente citadas. Assemelha-se na necessidade de uso de espaços e estruturas públicas para existir. Entretanto, neste mesmo aspecto já apresenta diferenças. A inscrição, por não apresentar as particularidades formais e estéticas do grafite e da pichação, deposita toda a existência de sua poética na necessidade absoluta do uso do espaço público. Ou seja, a inscrição pública só existe no espaço público de forma

frontalmente crítica. Fora deste espaço perde seu sentido e deixa de existir. Isto ocorre devido ao tipo de relação que a inscrição cria com o mundo na qual se inscreve. Por não necessitar de requisitos estéticos, trava uma relação conceitual com o espaço que habita. Esta relação, invariavelmente, apresenta um caráter antagônico que, ao ser percebido, força o espectador a algum tipo de posicionamento. Desta forma, a inscrição pública, enquanto manifestação poética e política, não está (nem se pretende) restrita a indivíduos ou a grupos (como no grafite e na pichação), ela tem como escopo a totalidade de indivíduos existentes na estrutura onde se inscreve.



**Figura 1 - O caso ESTÓRIA**

**Fonte: Diego Kern Lopes**

Segundo Ernesto Laclau (LACLAU & MOUFFE, 1987), somos entidades necessariamente incompletas, com uma identidade estrutural falha que depende de um processo de identificação para existir. O antagonismo é um tipo de relação que emerge entre estas identidades. Sendo assim, relações clássicas da lógica como de negação (A - não A) ou de diferença real como em (A diferente de B), não representam antagonismos, pois pressupõem identidades completas. Segundo Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, no caso do antagonismo “somos confrontados com uma situação diferente: a presença do ‘Outro’ faz com que eu não seja eu mesmo completamente. A relação não surge de totalidades completas, mas da impossibilidade de sua constituição” (ibidem: p. 125). Em outras palavras, a presença do que não sou eu torna minha identidade precária e vulnerável e a ameaça do que o outro representa transforma o próprio senso de mim mesmo em algo questionável. Sendo assim, em relação à inscrição pública no caso “estória”, poderíamos argumentar que, a partir do que está sendo defendido, (1) existe uma brecha crítica na relação dos significados e significantes – um monumento que representa a História, que é definido como “real”, onde está inscrito “Estória”, definido como fictício – (2) A inscrição é anônima, não tem um nome próprio de autor, de artista, sua conceitualização é negativa e aberta, (3) ela pode ou não fazer parte das estruturas que formam a arte. (4) Neste sentido, é justamente este movimento de “ser/não ser” que garante esta identidade negativa e consequentemente sua forma de manifestação antagônica ao campo. Em outras palavras, esta condição garante uma potência crítica que força o campo e, principalmente, as suas estruturas institucionais a se questionar e serem questionadas. Entretanto, como será visto nos capítulos seguintes, mesmo quando preenche a função autor com um nome próprio, de artista, a inscrição é apagada pela instituição. É o caso representado pela figura 2, no qual o artista Paulo Bruscky faz uma ação denominada pelo próprio de “Atitude do artista | Atitude do museu”. Uma possibilidade é que talvez a “inscrição pública” possa ser enquanto proposição, intervenção, dentro da arte, uma possibilidade epistemológica, uma possibilidade na construção de um sentido que, de alguma forma, questiona ou põe em xeque a identidade das estruturas institucionais.



**Figura 2 - Atitude do Artista | Atitude do Museu**

**Fonte: Instituto Tomie Ohtake**

Destacamos, também, que a inscrição pode ser enquadrada dentro da crítica institucional, pois a crítica institucional ao refletir e questionar a instituição vê-se obrigada a incorporar, neste questionamento, aspectos políticos, econômicos e sociais presentes e constituidores da arte. Ao fazer isso, a crítica institucional traz para o campo da arte estes outros campos. Por isso que no caso “estória” questiona-se não só a História enquanto disciplina, campo de conhecimento, mas também o monumento enquanto construção específica no campo da arte (sua natureza e as relações desta com a estruturação e a representação, na História, do poder). Sendo assim, acreditamos e nos orientamos pelas palavras de Ronaldo Brito, quando diz:

As chamadas artes visuais não distribuía mais um suposto duplo da realidade aparente (de fato, nunca o fizeram), uma reconfortante e gratificante doação de prazer que ratificasse a plenitude da *Nossa Visão*. Ao contrário, empenhavam-se em dissolvê-la, questionar o próprio visível, denunciar sua fragilidade (BRITO, 2005, p.75).

Neste sentido, ressaltamos que, como discurso crítico, a inscrição origina-se de diversos espaços e tempos, se desdobrando em várias formas e matérias. Assim como se manifestou na rua, no espaço público, no muro do museu, transmuta-se aqui em palavras e imagens que carregam consigo suas críticas antagonicamente constitutivas. Como será visto, ela não terá autor, terá uma “função autor”, terá autores, autores/leitores. A inscrição pública existe de forma paradoxal, pois a possibilidade de sua completude de conceitualização, através de um significado, reside justamente na perspectiva e aceitação de que ela não tenha um significado completo e autônomo.

### 3 O ESPAÇO PÚBLICO E O DISCURSO CRÍTICO

No presente capítulo, serão apresentados elementos e reflexões sobre as possibilidades da “inscrição pública”, enquanto manifestação poética e política, enquanto discurso crítico e antagônico no espaço público. Com este objetivo, serão apresentados argumentos da teórica Rosalyn Deutsche no que se refere aos modos de construções de práticas discursivas no espaço público e como a ideia de consenso pode assumir um caráter impositivo e totalitário, o que, ao negar o dissenso, acaba negando as diferenças e os antagonismos. Dando continuidade, a reflexão sobre a defesa e a possível origem dos antagonismos, a argumentação terá seguimento guiando-se pela construção teórica da filósofa Chantal Mouffe sobre democracia radical, com especial atenção às relações entre o elemento ontológico do “político” e as estruturas da “política”. Como desdobramento será retomado a defesa de que o campo de batalha, o campo de embate, entre projetos hegemônicos e contra-hegemônicos se efetiva no espaço público por meio de ações críticas que objetivem uma relação de compromisso e não de fuga, e que a existência de formas arte, hegemônicas ou contra-hegemônicas, apolíticas é impossível. Como forma de verificação desta constatação, apresentaremos argumentos da artista Andrea Fraser no que se refere à crítica institucional e à institucionalização da crítica, dando-se especial atenção à perspectiva da teórica e historiadora Mion Kwon sobre o surgimento e possibilidades do *site-specific*.

#### 3.1 CONSENSO *versus* DISSENSO

Rosalyn Deutsche, em seu trabalho intitulado *Agorafobia*, inicia perguntando “o que quer dizer que um espaço seja público? O que faz com que o espaço de uma cidade, de uma edificação, de uma exposição, de uma instituição, seja público?” (DEUTSCHE, 2008, p.3). A autora destaca que esta questão tem estado na pauta de acirradas discussões durante as últimas décadas e que a permanência e duração do debate, assim como a intensidade do mesmo, encontra origem na constatação de que “o modo como definimos o espaço público está intimamente ligado a nossas ideias relativas ao significado do humano, da natureza, da sociedade o tipo de comunidade que queremos” (DEUTSCHE, 2008, p.3). Entretanto, segundo a autora, apesar dos embates, um aspecto parece ser defendido pelos diversos

posicionamentos sobre a questão, a saber, que o apoio e a defesa das coisas que são públicas promove a sobrevivência e a expansão de uma cultura democrática (DEUTSCHE, 2008). Neste sentido, segundo Deutsche, a quantidade de trabalhos que relacionam espaço público com arte é um forte indicativo do quanto o conceito de democracia ocupa uma posição central nas construções discursivas do campo. A autora ainda salienta que esta relação pode ser percebida na linguagem aplicada por parte dos órgãos, instituições, administradores e funcionários no tocante às questões das políticas artísticas destinadas a algum tipo de espaço público. Não raro, perguntas tais como as obras de arte são para o povo, elas estimulam algum tipo de participação, são destinadas aos eleitores? Surgem e fazem alusão às relações entre arte e democracia enquanto forma de governo. De forma semelhante, com a intenção de garantir algum tipo de ideal democrático, invariavelmente questiona-se se tais obras podem promover uma ampla acessibilidade perceptiva do público através da negação de qualquer tipo de caráter elitista.

De acordo com a autora, até mesmo o criticismo neoconservador estaria de acordo com a premissa da negação do caráter elitista na arte pública e na defesa de uma acessibilidade universal. Segundo Deutsche, essa defesa vai contra argumentos defendidos, como por exemplo, pelo filósofo Samuel Huntington<sup>2</sup> para quem um excesso de democracia – o ativismo, as demandas por participação social, o questionamento das autoridades governamentais, morais e culturais – dificultariam ou até mesmo impediriam o “mando democrático” por parte das elites. De acordo com Huntington, a sociedade só pode funcionar quando a cidadania se mantém passiva e o governo constrói e mantém níveis de inacessibilidade em relação a seus cidadãos. Entretanto, segundo Deutsche, devemos ficar atentos ao discurso neoconservador que - a partir destas premissas e do jogo entre os conceitos de democracia, arte pública, acessibilidade e elitização - argumenta que os aspectos excessivos dos governos, assim como a potência crítica de alguns trabalhos de arte pública, podem comprometer o acesso da população aos espaços públicos.

---

<sup>2</sup> Samuel Huntington é o autor de uma seção dedicada aos EUA em *The Crisis of Democracy*, um informe elaborado pela organização privada *Trilateral Commission*, cujo objetivo era o de contribuir com o estabelecimento de uma nova ordem mundial controlada pelas democracias liberais dos EUA, Europa ocidental e Japão.

Como exemplo, a autora cita o caso do desmantelamento e da remoção da obra *Tilted Arc*<sup>3</sup>, de Richard Serra. Segundo Deutsche (ibidem), o argumento principal daqueles que eram favoráveis à remoção da obra fundamentava-se no aspecto, literal, da acessibilidade democrática, uma vez que o trabalho forma uma espécie de muro ou parede que redefine o espaço da praça.



Figura 3 - Tilted Arc

Fonte: internet<sup>4</sup>

Segundo o próprio artista, a intenção era a de trazer o espectador para dentro da escultura, sendo que, uma vez que a peça fosse instalada, o espaço seria compreendido como uma função da escultura. Essa reorientação do espaço, ao mesmo tempo em que expunha a percepção de Serra sobre a *Federal Plaza* como uma representação do sistema judiciário dos EUA, fazia com que a obra não se integrasse como parte deste mesmo espaço – enquanto representação do sistema. Para manter sua integridade a arte tinha que ser de oposição (SENIE, 2008). Por sua vez, aqueles que eram favoráveis à manutenção da obra argumentavam que

---

<sup>3</sup> Subvencionado pelo governo dos EUA, *Tilted Arc* era um *site-specific* elaborado para a *Federal Plaza* em Nova Iorque. Foi instalado em 1981 e retirado após um embate judicial que orbitava em torno de questões como acessibilidade, espaço público, propriedade privada e liberdade de expressão, em 1989.

<sup>4</sup> <http://hoursofIdleness.files.wordpress.com/2013/02/late20th38-jpg.jpeg> acesso em 26/02/2012.

retirá-la era o mesmo que aniquilar o direito à liberdade de expressão do artista, o que comprometeria profundamente os mesmos princípios democráticos que estavam sendo usados como argumento por aqueles que defendiam a remoção da escultura.

Diante das questões e dos dilemas que surgem a partir do uso e da manifestação em espaços públicos (manutenção ou remoção das manifestações), Deutsche destaca um terceiro posicionamento, definido como democrático, que, invariavelmente, surge como forma de solucionar tais questões, a saber, a aplicação de princípios comunitários na seleção e na implantação das obras de arte em relação ao espaço que irão ocupar. Entretanto, segundo a autora, apesar desta perspectiva se demonstrar positiva em alguns casos, encará-la como uma fórmula para ser sempre aplicada a fim de solucionar as questões da arte pública, implicaria em presumir que a tarefa da democracia seja apenas a de acalmar e não expor e sustentar os conflitos sociais.

Como se pode perceber, a questão da “democracia” na arte pública não apresenta fácil resolução. Segundo a autora, a emergência do conceito assim como das questões que o envolvem atravessam a sociedade em diversos níveis, desde a filosofia política, dos movimentos sociais, das pesquisas educacionais, dos estudos legislativos até os meios de comunicação e a cultura de massa. A partir desta constatação é que, segundo Deutsche, a democracia tem sido uma realidade cada vez mais relevante para a arte pública, pois a relação da arte pública não se restringe somente a uma relação com o espaço, mas também, e principalmente, com os elementos que formam e se formam neste espaço. Historicamente o debate em torno do conceito de democracia toma força a partir de denúncias e ações críticas contra os regimes racistas no continente africano, dos golpes instauradores das ditaduras latino-americanas, e da formação do bloco socialista soviético. Entretanto, segundo a autora, apesar das mudanças políticas ocorridas no transcorrer do século XX e início do século XXI, é preciso acautelar-se sobre o discurso que, principalmente após a queda do bloco socialista soviético, defende que a democracia tenha triunfado de forma definitiva como único sistema possível para a sociedade. Tal especulação encontra respaldo principalmente na defesa retórica de que o sistema democrático, por si só, tem a potência de eliminar as incertezas e, conseqüentes, injustiças sociais e políticas. Em outras palavras, que a simples

existência da democracia seria o suficiente para satisfazer, automaticamente e de forma fluida, as demandas de indivíduos e populações. Diante desta perspectiva, Deutsche argumenta que a democracia, antes de ser a única solução, ainda é uma questão.

Continuando o questionamento crítico sobre a democracia (e tendo em vista seu profundo entrelaçamento com o campo da arte), Deutsche desloca o foco de análise para a noção que defendia – caso dos marxistas ortodoxos – que o fundamento da democracia residiria única e exclusivamente numa igualdade econômica que não levaria em conta a liberdade e os direitos humanos. Segundo a autora esta perspectiva poderia facilmente colocar as pessoas em algum tipo de servilismo. Entretanto, Deutsche afirma que questionar e, até mesmo recusar, as noções de uma democracia pautada unicamente em aspectos econômicos, não seria o suficiente para fazer com que adotássemos uma postura anticomunista, ou antimarxista, em outras palavras, estes aspectos não seriam suficientes para que as democracias capitalistas e liberais fossem ratificadas como o melhor sistema sócio-econômico a ser aplicado. Historicamente, segundo a autora, o uso de conceitos ou slogans como “liberdade e igualdade” por estas democracias, desde o final da década de 1970, quando colocados diante do crescimento das desigualdades sociais e econômicas – internas e externas – das mesmas, põe tais estruturas e princípios em xeque.

Diante disto, e como forma de rearticular a relação entre igualdade e liberdade, torna-se cada vez mais frequente nos sistemas democráticos a presença de novas forças políticas surgidas a partir de movimentos cujo objetivo é a luta por direitos – aqui poderíamos pensar por movimentos que buscam o acesso aos meios de produção, como a terra, que buscam o acesso ao direito de moradia, movimentos daqueles que perderam suas moradias em função de empreendimentos privados ou estatais, que lutam pelo fim da discriminação racial, que lutam pela construção de uma cultura sexual que garantam os direitos de gays, lésbicas, transexuais, entre outros movimentos. Segundo Deutsche, o que está no cerne destes movimentos, o que encontramos é a luta para o reconhecimento destas particularidades coletivas até então marginalizadas pela própria democracia. Neste processo, os movimentos fazem com que os direitos adquiridos sirvam como antecedentes estruturais para a conquista de novos direitos para os mesmos ou novos grupos. Além disto, como as

reivindicações originam-se de questões reais, estes direitos não tem um caráter abstrato que se fundamenta em algum sistema pautado por essencialidades que, ao tentar igualar, exclui as diferenças. Nesta perspectiva, ao gerar as demandas por direitos, tais movimentos, ao mesmo tempo em que questionam o exercício dos poderes governamentais e corporativos das democracias liberais, questionam também as soluções e perspectivas unidirecionais dos regimes totalizantes – uma vez que os direitos individuais não são suprimidos em função de objetivos coletivos.

Segundo Deutsche, pensadores como Chantal Mouffe, Ernesto Laclau, Claude Lefort, entre outros, têm se esforçado para expandir o questionamento acerca das possibilidades de espaço de luta e resistência como ação política e forma de renovação de sistemas e teorias democráticas. A autora destaca a contribuição de um destes precursores, o filósofo político Claude Lefort que, desde início da década de 1980, ao propor o questionamento das certezas a respeito dos fundamentos da vida social, tem contribuído para as discussões sobre a democracia radical. As incertezas oriundas deste questionamento, segundo Lefort (1986), são justamente o que fazem com que o poder democrático ocupe o lugar de antítese ao poder absolutista – forma de poder aristocrático superada, historicamente, pela burguesia na França do século XVIII. Ainda segundo Lefort, seguindo Alexis Tocqueville, neste momento temos a invenção democrática. O autor afirma e destaca que, associada a esta gênese, a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, ao afirmar que o poder reside no povo, aniquilou as bases transcendentais que sustentavam o poder absolutista uma vez que, ao esvaziar o poder centrado na figura do rei, encarnação do Estado, esvaziava também as possíveis fontes externas e imutáveis deste poder, a saber, Deus, a justiça divina ou a razão. Segundo Deutsche, ao expor o argumento de Lefort:

La fuente transcendente que garantizaba el poder del Rey y del Estado también garantizaba el significado y la unidad de la sociedad: del pueblo. La sociedad, en consecuencia, era representada como una unidad sustancial cuya organización jerárquica descansaba sobre fundamentos absolutos (DEUTSCHE, 2008, p. 7).<sup>5</sup>

Neste sentido, o aniquilamento de externalidades como fonte de poder extinguiu também qualquer tipo de substancialidade para a origem da unidade

---

<sup>5</sup> “A fonte transcendente que garantia o poder do Rei e do Estado também garantia o significado e a unidade da sociedade: do povo. A sociedade, conseqüentemente, era representada como uma unidade substancial cuja organização hierárquica descansava sobre fundamentos absolutos (DEUTSCHE, 2008, p. 7, tradução nossa)”.

social. O povo é a origem do poder, mas não tem uma identidade essencial. Segundo Lefort, no momento democrático, assim como o Estado, a ordem social também não possui fundamento externo de tal forma que a unidade social não pode representar uma totalidade orgânica. De acordo com o autor, a democracia contemporânea traz consigo uma experiência histórica sem precedentes que se manifesta na constatação de que, ao emanar do povo, este corpo sem identidade substancial, o lugar de onde o poder origina-se e legitima-se, nas palavras de Lefort, pode ser descrito como “a imagem de um lugar vazio” (LEFORT, 1986, p. 279 apud DEUTSCHE, 2008, p.8). Ainda, segundo Lefort, torna-se importante ressaltar que disto, deste lugar vazio, resulta a constatação de que democracia se institui e se sustenta através da desaparecimento das certezas. Sendo assim, tem início um momento histórico onde se experimenta uma indeterminação fundamental sobre as origens das bases do poder, da lei, do conhecimento, assim como das relações que envolvem os indivíduos entre si e consigo mesmo.

Desta forma, a democracia, diante da indeterminação fundamental, da abolição de fontes, origens e ordens externas, caracteriza-se pela definição de que o poder emana do povo, mas não pertence a ninguém. Afinal, o povo, segundo estes autores, não possui essencialidades identitárias que o homogeneíze universalmente. Destes limites, como justificar a legitimidade e a autoridade do poder democrático sem recorrer à externalidades ou universalismos? De acordo com Deutsche, a invenção democrática inventa algo mais: o espaço público (DEUTSCHE, 2008). Nas palavras da autora:

El espacio público, siguiendo la argumentación de Lefort, es el espacio social donde, dada la ausencia de fundamentos, el significado y la unidad de lo social son negociados: al mismo tiempo que se constituyen se ponen en riesgo. Lo que se reconoce en el espacio público es la legitimidad del debate sobre qué es legítimo y qué es ilegítimo (DEUTSCHE, 2008, p.8).<sup>6</sup>

Sendo assim, o poder democrático encontra sua legitimação no movimento decorrente das relações de negociação que se desenvolvem neste espaço. Segundo Deutsche, a origem deste debate, sobre o que é legítimo ou não, assim como a democracia e, conseqüentemente, o espaço público, também origina-se na

---

<sup>6</sup> “O espaço público, seguindo a argumentação de Lefort, é o espaço social onde, dada a ausência de fundamentos, o significado e a unidade do social são negociados: ao mesmo tempo em que se constituem se põem em risco. O que se reconhece no espaço público é a legitimidade do debate sobre o que é legítimo e o que é ilegítimo (DEUTSCHE, 2008, p.8, tradução nossa)”.

declaração dos “Direitos do homem e do cidadão”, pois, segundo a autora, os direitos democráticos existem por serem constantemente declarados, existem enquanto “ação” e não como algo para ser simplesmente possuído. Em outras palavras, os direitos democráticos só existem quando manifestados, expostos, acionados – podem ser garantidos somente a partir da constante colocação em prática deles mesmos. Sendo assim, o espaço público caracteriza-se como uma institucionalização destes debates e conflitos onde, incessantemente, direitos são declarados e o poder é questionado, legitimado ou impugnado.

Desta forma, a democracia e o espaço público só existem quando as bases essencialistas são abandonadas e o corpo social se forma através da possibilidade de disputas abertas. Diante disto, a identidade da sociedade não é fechada sendo sempre mutável em função destes debates e conflitos que a constituem. Tal abertura faz com que, conseqüentemente e simultaneamente, os elementos que formam essa sociedade também não apresentem identidades essenciais, ou seja, fechadas e completas. Neste sentido, a ausência de positividade, além de garantir a abertura, faz com que a sociedade e seus elementos existam em função de relações de negatividade, ou seja, identidades sociais se formam em função da constante relação com o outro, sendo impossível atingir algum tipo de plenitude ou totalidade identitária – pois a identidade do outro causa este impedimento. Deutsche ressalta que para pensadores como Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (1985) essa relação de impedimento causada por este “fora constitutivo”, que deixa as identidades abertas, incompletas e precárias – contingentes – é designada como uma relação de antagonismo. A autora ainda ressalta que essa impossibilidade de totalidade e completude social não deve ser encarada com desesperança, mas, justamente pelo contrário, como a principal causa ou ponto de partida para o constante desenvolvimento de políticas e práticas democráticas.

Neste sentido, Deutsche defende que, ao se pensar arte pública, na contemporaneidade, como forma de manifestação de uma cultura democrática, deve-se ter por base e objetivo essa estrutura aberta ou incerta. Segundo a autora, somente desta forma, a democracia é capaz de questionar, constantemente, a própria democracia, ou, em outras palavras, a origem do poder e da ordem vigente. Somente através da constante declaração, proclamação, manifestação dos conflitos geradores e gerados no espaço público, legitima-se o poder democrático. Assim

sendo, devemos atentar para formas democráticas que, ao defenderem positivities e essencialismos dos/nos significados sociais, ao mesmo tempo, esvaziam e se utilizam da democracia e do espaço público como instrumentos de novas formas de subordinação (DEUTSCHE, 2008). A autora salienta este ponto a partir da percepção de que, em algumas cidades dos EUA, o uso de positivities e de essencialismos tais como o progresso tecnológico, o desenvolvimento orgânico e natural das sociedades e a objetivação de valores morais por parte de articulações democráticas têm como intenção tornar a construção e o uso do espaço público em algo autoevidente e, invariavelmente, tutelado e gerido pelo Estado – que, nesta perspectiva, ao se constituir por positivities, não representaria os pressupostos de uma democracia radical, pautada pelo antagonismo, ou seja, invariavelmente a apropriação ou elaboração e manutenção destes espaços públicos, “positivos”, visa à imposição do consenso e não à exposição dos dissensos. Tal ação, por parte das formas democráticas positivas, tem por objetivo impor significados ao social e seu espaço a fim de legitimar o próprio poder. Apropriando-se do espaço público os governos, por exemplo, apropriam-se da fonte do poder democrático.

Deutsche, a fim de exemplificar o argumento, cita como exemplo do tratamento contemporaneamente dado à questão urbana e social o recorrente uso do lema/conceito “qualidade de vida” enquanto estrutura discursiva que compromete a luta por direitos e o pluralismo. A autora destaca que a construção no singular da frase – pois poderia defender-se “qualidades de vidas” – propõe a existência de um indivíduo, de um cidadão, de um morador genérico e quase universal das cidades que é criado pela própria frase – uma construção que tenta se passar por natural e eterna. Entretanto, segundo Deutsche, essa generalização, essa proposta de teor universalista que almeja um pacífico consenso, não se verifica quando se percebe que este suposto “cidadão genérico”, aguerrido defensor das “melhoras da qualidade de vida”, invariavelmente não defende da mesma forma a totalidade das instituições públicas. De acordo com a autora, é comum que muitos daqueles que são favoráveis à proteção de parques e praças – através de cercamentos, por exemplo – como forma de melhorar a qualidade destes espaços, não sejam favoráveis, ou se omitam, à luta por melhoras na educação pública. Como exemplo é citado o caso do parque Jackson (*Jackson Park*) em *Greenwich Village*, Nova Iorque no ano de 1991. Este parque, este espaço público, foi objeto de uma campanha noticiada e apoiada

pelo jornal *New York Times* que defendia o direito do público fechar o parque com um cadeado. O parque, um pequeno terreno triangular, encontra-se cercado por casas e apartamentos de classe média alta, sendo também frequentado e utilizado por sem-teto como espaço de existência. A fim de implementar a “qualidade de vida”, a saída encontrada pelos moradores, vizinhos do parque – definidos pelo jornal como “o público” – foi, através de uma arrecadação que somou cerca de U\$ 1.200.000,00 dólares, a de cercar, cadear e fechar o parque à noite. Disto resultou a simples e imediata expulsão dos sem-teto fazendo com que o, intitulado, público atingisse seu objetivo de limpeza e ordem, transformando novamente o parque em um parque (DEUTSCHE, 2008).



**Figura 4 - Jackson Park**

Fonte: Internet<sup>7</sup>

Segundo a autora, este tipo de argumentação e ação, fundamentada numa tautologia – “um parque é um parque” – tem força suficiente para criar uma definição, um conceito de espaço público de forma totalmente apriorística.

---

<sup>7</sup> [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Jackson\\_Square\\_Park\\_arial.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Jackson_Square_Park_arial.jpg) acesso em: 26/02/2013.

Conseqüentemente, uma vez que a definição é decidida desta forma, os usos deste espaço assim como a legitimidade de pertencimento do mesmo – o público a quem este parque pertence – também o serão.

Este movimento faz com que cada vez mais seja atribuído aos espaços públicos um significado de propriedade. Desta forma, as ações que acabam por se desenvolver nestes espaços visam apenas à reestruturação de uma ordem vigente e o encobrimento dos conflitos que constituem a sociedade e se manifestam nestes espaços. Almeja-se mais a imposição de uma falsa harmonia do que o questionamento sobre a falta de moradia. Por fim, de acordo com Deutsche, a recorrência a elementos *a priori* – por sua vez, novamente, externos – acaba fazendo com que a definição dos elementos partícipes deste conflito se dê de forma total e absoluta: de um lado os “amigos do *Jackson Park*”, amplamente apoiados pelos meios de comunicação, pela administração pública e pelo mercado e do outro lado os “indesejáveis sem-teto”, presença desagregadora da almejada harmonia ideal. Assim, o cercamento e o trancamento do espaço público, seja de forma ideológica ou material, se revelam como solução e prática estratégica para o controle do poder democrático e subordinação de grupos e demandas excluídos deste projeto. Ainda, segundo Deutsche, existe uma forte ação de valoração moral na construção destas identidades. Segundo a autora, a construção de uma identidade ideológica negativa para estes grupos excluídos serve apenas para legitimar e, constantemente, restaurar as positivities deste projeto de construção social. Nas palavras da autora: “La persona sin vivienda da cuerpo a la fantasia de um espacio urbano unificado que puede – debe – ser salvado” (DEUTSCHE, 2008, p. 13).<sup>8</sup>

Esse espaço público e urbano que deve ser “salvo”, para autora, também participa do princípio apriorístico da sociedade ideal, harmônica e total. A ideia de que este deve ser salvo reflete a pressuposição de que o mesmo é originalmente harmônico e consensual escondendo que a origem do urbano, da cidade, é um produto do conflito. De acordo com a autora, essa gênese no conflito pode ser verificada através da constatação de que: (1) a impossibilidade da certeza de existência de elementos absolutos na fundação da sociedade indica que o que

---

<sup>8</sup> “A pessoa sem casa (o morador de rua) dá corpo à fantasia de um espaço urbano unificado que pode – deve – ser salvo (DEUTSCHE, 2008, p.13, tradução nossa)”.

temos como “urbano” é a vigência temporária de um discurso que se pretende hegemônico; (2) também é possível defender que a ideia harmônica e orgânica do urbano só pode ser percebida através da divisão do espaço e da comparação com um exterior – também construído – que deve ser banido e excluído; por fim, (3) o fato de que o espaço urbano é produzido – e tem origem – em conflitos e estruturas socioeconômicas específicas que, de acordo com a perspectiva da democracia radical, não devem ser simplesmente aceitos ou ignorados, mas, sim, politizados a fim de permitirem mudanças nas relações de opressão social. Nas palavras de Deutsche:

[...] la presencia actual de personas sin vivienda en los lugares públicos de Nueva York es el síntoma más agudo de las relaciones sociales desiguales que determinaron el perfil de la ciudad a lo largo de la década de 1980, un periodo en el que la ciudad no se renovó, como afirmaban los promotores de dicha renovación [*redevelopment*], para satisfacer las necesidades naturales de una sociedad unitaria sino para facilitar la reestructuración del capitalismo global. Como forma específica del urbanismo capitalista avanzado la renovación destruyó las condiciones de supervivencia de las personas residentes que ya no eran necesarias en la nueva economía de la ciudad. La «gentrificación» [*gentrification*] de los parques jugó un papel clave en este proceso. Las personas sin vivienda y los nuevos espacios públicos, como es el caso de los parques, no son, por consiguiente, entidades diferenciadas, aquéllas interrumpiendo la paz de éstos. Ambas son, por el contrario, producto de los conflictos espacio-económicos que constituyen la producción contemporánea del espacio urbano. (DEUTSCHE, 2008, p. 14).<sup>9</sup>

A partir destas constatações, Deutsche alerta sobre o quanto a arte pública oficial, através de programas de apoio oriundos das instituições, tem funcionado como elemento importante na manutenção das positivities e discursos subordinadores. Segundo a autora, ao utilizar-se de elementos como a “continuidade histórica, a preservação da tradição cultural, do embelezamento cívico e do utilitarismo”, a arte pública contribui para a construção de espaços onde os aspectos de conflito da sociedade são suprimidos (DEUTSCHE, 2008, p.14). Desta forma,

<sup>9</sup> “[...] a atual presença de moradores de rua nos lugares públicos de Nova Iorque é o sintoma mais agudo das relações sociais desiguais que determinaram o perfil da cidade ao longo da década de 1980, um período de em que a cidade não se renovou, como afirmavam os promotores desta renovação, para satisfazer as necessidades naturais de uma sociedade unitária, mas, sim, para facilitar a reestruturação do capitalismo global. Como forma específica do urbanismo capitalista avançado a renovação destruiu as condições de sobrevivência das pessoas residentes que já não eram necessárias na nova economia da cidade. A gentrificação dos parques teve um papel chave neste processo. Os moradores de rua e os novos espaços públicos, como no caso dos parques, não são, por conseguinte, entidades diferenciadas, onde estes interrompem a paz nestes. Ambos são, pelo contrário, produto dos conflitos econômicos espaciais que constituem a produção contemporânea do espaço urbano (DEUTSCHE, 2008, p. 14, tradução nossa)”.

quando os espaços são neutralizados, esvaziados do caráter de dissenso, dá-se, novamente, a ação de imposição de identidades positivas e completas, uma vez que, contemporaneamente os sem-teto e moradores de rua, invariavelmente, não são vistos como produto dos conflitos sociais, mas, sim, como origem do conflito – como em Jackson Park.

Neste sentido, quais seriam as possibilidades da arte pública? Para verificar este ponto, Deutsche se detém nos elementos que compõem o termo “arte pública”. Inicia elencando as diferentes interpretações sobre as possíveis relações entre ambos os conceitos. Inicialmente destaca que os limites do próprio campo, da disciplina, ainda são pouco definidos e que talvez o objeto deste campo não seja anterior à teoria, mas esteja sendo construído simultaneamente à teoria. Dentre as possibilidades de construção, a partir dos anos 1980, começa-se a defender uma abordagem que tente colocar a mesma ênfase em ambos os conceitos, “a arte” e “o público”, uma vez que, segundo a autora, sempre se deu mais atenção e ênfase no conceito de “público” como marco definidor destas manifestações.

Esta definição fundamenta-se no uso do público como chave fundamental nestes trabalhos de arte. Entretanto, segundo a autora, um dos problemas reside no fato de que, invariavelmente, estes trabalhos acabam fortalecendo a neutralização ao invés de sustentar o conflito. Outro aspecto destacado sobre os problemas em torno da noção de arte pública é o de que, segundo Deutsche, alguns autores e artistas deslocam a análise da problemática para uma suposta contradição existente entre os termos. Segundo a autora, tal contradição surge, pois, novamente e de forma conservadora, os significados são definidos de maneira *a priori*. De acordo com esta perspectiva, o surgimento desta contradição ocorre em função da arte ser definida como uma investigação individual do artista, uma forma de autoafirmação do eu, enquanto o público é definido como o coletivo, como uma negação do eu. A impossibilidade de definição se dá em função desta tentativa de junção antitética, de fusão entre o público e o privado.

Entretanto, segundo Deutsche, o problema deste tipo de formulação encontra-se na crença do artista enquanto ser absolutamente isolado e autônomo. A autora sustenta que tal perspectiva dicotômica que põe de um lado o indivíduo e de outro a sociedade, o público e o privado, são, justamente, as bases do pensamento

conservador que se esforça em fazer da arte um processo de neutralizações e apaziguamentos. Também decorre desta análise a defesa de que a arte e o público seriam esferas universais – com identidades e definições totais e positivas – e que caberia ao indivíduo, neste caso artista, supostamente portador de uma essência compartilhada igualmente por todos, fazer com que as esferas sublimem suas diferenças e coexistam, idealmente, sobre os processos de conflito. Novamente o espaço público é encarado como espaço de consenso sendo o dissenso deslocado para o campo do espaço privado. Neste sentido tal perspectiva identifica a existência de conflitos, mas pensa o espaço público como espaço de resolução de questões, não de exposição e manifestação destes. Reconhece a existência de multiplicidades e heterogeneidades, mas pressupõe que estes aspectos podem ser minimizados através da identificação, por parte dos artistas, de traços de unanimidade que constituem uma comunidade. Mais uma vez, nesta estrutura, as metas da democracia e do espaço público são o de criar consenso, pacificar conflitos e consolidar comunidades, de forma harmônica, dentro do sistema que as dá origem.

Deutsche cita como exemplo uma frase na introdução do livro *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*, que, segunda as autoras do mesmo, afirma:

El arte público, con su objetivo de insertarse em lo social, parece que fuese un género ideal para una democracia.[...] Sin embargo, desde sus comienzos, las cuestiones acerca de su forma y emplazamiento, así como su financiación, han hecho del arte público con más frecuencia un objeto de controversia que de consenso o celebración (SENIE & WEBSTER, 1992, p. xi apud DEUTSCHE, 2008, p. 17).<sup>10</sup>

De acordo com a autora, o uso da expressão *sin embargo* [contudo] cria uma relação, ideológica, de contraposição entre as frases quanto ao uso dos conceitos de “democracia” e “controvérsia”. Deutsche afirma que, desta forma, as frases expressam “*El arte público sería democrático si no fuera porque resulta controvertido*” ou “*el arte público conserva su potencial democrático a pesar de ser*”

---

<sup>10</sup> “A arte pública, com seu objetivo de inserir-se no social, parece que foi um gênero ideal para uma democracia. [...] Contudo, desde seu começo, as questões acerca de sua forma e localização, assim como seu financiamento, têm feito da arte pública com mais frequência um objeto de controvérsia que de consenso ou celebração (DEUTSCHE, 2008, p. 17, tradução nossa)”.

*controvertido*” (DEUTSCHE, 2008, p.17)<sup>11</sup>. De acordo com a autora, historicamente estas práticas vem construindo um espaço falsamente “inclusivo” e cuja pretensão não objetiva a representação de todos os elementos da sociedade e suas relações. Tal projeto dá origem a espaços públicos destinados a um tipo ideal, construído, de público, que por sua vez tende a se identificar e perpetuar estes espaços e suas construções. Constatando tais pontos, Deutsche indaga sobre as forças estéticas de subjetivação e representação destes espaços e que fazem com que ocorra a identificação e a criação da ideia de um “nós” – símbolos que são naturalizados a fim de serem mantidos e retransmitidos de geração em geração como marcos na construção de identidades impostas e positivas.

Reagindo a isto, segundo Deutsche, alguns artistas, pesquisadores e críticos, retomaram a questão a fim de reinserir no termo “público” a potência que faz com que a “arte pública” seja aquilo que participa ou dá origem a espaços públicos destinados à ação política. Segundo a autora, estes teóricos encontraram um recurso inestimável no conceito de esfera pública de Jürgen Habermas (1989)<sup>12</sup>. De acordo com Habermas, a esfera pública é uma formação histórica que começa a ser elaborada a partir do Iluminismo com a ideia do uso da razão no exercício público da crítica. Dos desdobramentos decorrentes da implementação do pensamento racionalista, das revoluções políticas e econômicas e da consequente ascensão da burguesia inaugura-se a divisão entre o político e o privado. Segundo Habermas, na esfera privada seria possível ao burguês buscar benefícios econômicos sem a interferência ou impedimento da sociedade ou do Estado. Entretanto, ainda segundo o autor, nesta busca, a sociedade burguesa desenvolveu também uma série de instituições pelas/nas quais poderia exercer um controle sobre ações do Estado sem, necessariamente, ter que assumir o controle direto do poder. Essa camada de instituições entre a sociedade e o Estado foi denominada por Habermas de “esfera pública”. Esta esfera seria aberta e acessível a todos e seria neste espaço que as pessoas sairiam de suas esferas privadas para comprometerem-se com o interesse e as questões públicas e se posicionarem politicamente de forma crítica e racional.

---

<sup>11</sup> “A arte pública seria democrática se não fosse por resultar em controvérsia” ou “a arte pública conserva seu potencial democrático apesar de ser controvertida” (DEUTSCHE, 2008, p. 17, tradução nossa).

<sup>12</sup> Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, MIT Press, Cambridge, 1989; versão original: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt, 1962 [versión castellana: *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981].

Entretanto, de acordo com o autor, a esfera pública começa a declinar em função de uma abertura excessiva que permitiu a entrada de outros grupos não-burgueses, assim como do aumento dos meios de comunicação em massa e do desenvolvimento do Estado de bem-estar. Na percepção de Habermas estes elementos enevoam a fronteira entre as esferas do público e do privado, pois ao permitirem estas interferências de elementos, demandas e posicionamentos não-burgueses, se comprometeria e corromperia a integridade da homogeneidade consensual e racional das demandas da esfera pública.

Entretanto, segundo Deutsche, existem outras possibilidades sobre a esfera pública que não defendem ou acreditam nesta suposta isenção ou inocência da razão e da linguagem. Que aceitam a existência do conflito e o veem como parte definidora do público e do político. A autora salienta a necessidade de atentar para as noções de esfera pública por defender que a forma como esta é encarada ou definida afeta diretamente o que será entendido como arte pública – a arte pública não é uma entidade preexistente, algo que está de forma anterior à sociedade.

A autora defende que a arte pública existe e é produzida por meio de, e durante, sua participação política no mundo e que a introdução da esfera pública, como elemento constitutivo, questiona e reformula as categorizações tradicionais de arte pública. Isto se deve, justamente, à transgressão nas fronteiras que a aceitação do conflito na esfera pública traz. Segundo Deutsche, ao se utilizar o conceito de esfera pública, é possível neutralizar a ideia que define o “público” como algo estritamente estatal. Assim, o espaço público não é mais significado de espaço do Estado, o que leva a prática democrática a um nível diferente do que, simplesmente, uma forma de governo. A autora defende que, desta forma, identificando o espaço público com os processos políticos de tomada de decisão, a luta e o exercício de direitos e a legitimidade social, tais espaços terão que, realmente, ser formados pelas demandas e identidades de todos os grupos que formam a sociedade e não somente por aqueles idealizados e construídos positivamente. Neste sentido, a arte pública seria definida como uma prática que, através da construção e manifestação do dissenso, constituiria um público – e, conseqüentemente, um espaço – que se caracterizaria pela discussão e ação política. Segundo Deutsche:

Desde el momento en que cualquier lugar tiene el potencial de ser transformado en espacio público o privado, el arte público se puede

entender como un instrumento que o bien ayuda a producir un espacio público o bien cuestiona un espacio dominado que se ha decretado oficialmente como público. La función del arte público viene a ser en este caso, en palabras de Vito Acconci<sup>13</sup>, «hacer o romper un espacio público (DEUTSCHE, 2008, p.24).<sup>14</sup>

Desta forma, segundo Deutsche, nesta perspectiva, a arte pública sempre participa e cria um espaço político fazendo com que se torne impossível não assumirmos nossas identidades políticas – que se constroem justamente assim, nestas relações de associação e antagonismo. Decorre então que o espaço público, segundo a autora, não seja, por si só, suficiente pra garantir a prática democrática. É preciso lembrar que este espaço também é criado de forma política e que as noções de legitimidade que o cercam e o constituem – assim como a sociedade – são fruto do conflito. Deste jogo, resulta que o espaço público é sempre exclusivo e que é justamente esta característica que mantém o jogo – uma espécie de condição ontológica da sociedade. Sendo assim, para Deutsche, o que devemos nos esforçar em manter ativos, enquanto prática democrática, a manifestação e a exposição dos conflitos no/do espaço público através da arte pública. Tais manifestações, públicas, devem servir para manter e expor o espaço aberto, o que não significa um espaço isento de resistência, mas, pelo contrário, que justamente é aberto por oferecer resistência, pois mostra que, efetivamente, não é constituído por elementos positivos e fechados, mas sim por elementos negativos e incompletos que precisam, necessariamente, lutar, constantemente, para existir.

Sendo assim, o espaço público e a arte pública devem ter por objetivo a exposição do sistema de intenções que constituem a sociedade e, conseqüentemente, o constituem, objetivando rechaçar as ideias de elementos externos – verdades essenciais – como criadoras do conceito de público, pois permitir “tais verdades” é permitir a existência de poderes autoritários. Faz-se então necessário refletir sobre as possíveis origens destes antagonismos.

---

<sup>13</sup> Vito Acconci, *Making Public: The Writing and Reading of Public Space*, Uitgever, La Haya, 1993. Esta publicación acompañaba a la exposición de Acconci en Stroom: The Hague's Center for Visual Arts, en 1993, titulada *Models, Projects for Streets, Squares, and Parks*.

<sup>14</sup> “Desde o momento em que qualquer lugar tem o potencial de ser transformado em espaço público ou privado, pode-se entender a arte pública como um instrumento que ou bem ajuda a produzir um espaço público ou bem questiona um espaço dominado que tenha sido decretado oficialmente como público. A função da arte pública vem a ser neste caso, nas palavras de Vito Acconci, ‘fazer ou romper um espaço público’ (DEUTSCHE, 2008, p. 24, tradução nossa)”.

### 3.2 ESPAÇO PÚBLICO COMO ESPAÇO DE MANIFESTAÇÃO

Segundo Chantal Mouffe, “o político” é a dimensão dos antagonismos onde se distinguem inimigos de amigos, sendo que tais antagonismos podem surgir em qualquer tipo de relação – uma possibilidade sempre presente. Aqui, “o político” refere-se à impossibilidade de um mundo sem antagonismos, ou seja, à própria condição ontológica das sociedades humanas (MOUFFE, 1996). Por sua vez, “a política” é o conjunto de discursos e práticas, também artísticas, que contribuem a uma ordem e a reproduzem. Esses dois conceitos estão sempre em condições potencialmente conflituosas por se apresentarem permeados ou atravessados pela dimensão “do político” (MOUFFE, 2007). Neste sentido, não existiria possibilidade de neutralidade na expressividade poética e artística. Nas palavras da autora:

Como la dimensión de ‘lo político’ siempre está presente, nunca puede haber una hegemonía completa, absoluta, no excluyente. En ese marco, las prácticas artísticas y culturales son absolutamente fundamentales como uno de los niveles en los que se constituyen las identificaciones y las formas de identidad. No se puede distinguir entre arte político y arte no político, porque todas las formas de prácticas artísticas o bien contribuyen a la reproducción del sentido común dado – y en ese sentido son políticas –, o bien contribuyen a su deconstrucción o su crítica. Toda las formas artísticas tienen una dimensión política (MOUFFE, 2007, p. 26).<sup>15</sup>

Segundo a autora, as práticas artísticas podem desempenhar um papel na luta contra-hegemônica sobre a dominação capitalista. Entretanto, para verificar como elas podem fazer uma intervenção eficaz, é necessário entender a dinâmica da política democrática que, segundo Mouffe, só pode ser alcançadas mediante:

I – o reconhecimento do político em sua dimensão antagônica;

II – assim como do “caráter contingente” de qualquer tipo de ordem social, em outras palavras, de que não há elementos essenciais nas estruturações das ordens sociais, sendo estas construções que se desdobram no espaço e no tempo.

---

<sup>15</sup> “Como a dimensão ‘do político’ sempre está presente, nunca pode haver uma hegemonia completa, absoluta, não excludente. Neste contexto, as práticas artísticas e culturais são absolutamente fundamentais como um dos níveis em que se constituem as identificações e as formas de identidade. Não se pode distinguir entre arte política e arte não política, porque todas as formas de práticas artísticas ou bem contribuem à reprodução do sentido comum dado – e nesse sentido são políticas – ou bem contribuem a sua destruição ou sua crítica. Todas as formas artísticas têm uma dimensão política (MOUFFE, 2007, p. 26, tradução nossa)”.

A partir destas duas premissas pode-se compreender a luta hegemônica que caracteriza a política democrática – e é nesse movimento, nessa luta, que as práticas artísticas podem desempenhar um papel decisivo.

Entretanto, segundo a autora, o antagonismo tende a ser mascarado, pois o liberalismo, no qual vivemos, defende um mundo onde existem muitas realidades e muitas perspectivas que por limitações empíricas nunca poderiam ser adotadas ao mesmo tempo, mas, ao serem reunidas, constituiriam um conjunto harmônico. Um dos princípios fundamentais desse liberalismo é a crença racionalista na disponibilidade de um consenso universal baseado na razão (um modelo oriundo de um tempo e espaço histórico bem definido).

Esse projeto de liberalismo tem que negar o antagonismo, pois este, ao trazer à tona o inevitável momento de decisão – no sentido próprio de ter que decidir em uma área indecidível – faz com que ele próprio (o antagonismo) revele o limite de qualquer consenso racional.

O antagônico e o hegemônico são fundamentais para entender o político. O político é sempre a possibilidade do antagonismo, pois, como foi visto, não existe um consenso final, fazendo com que a indecibilidade seja uma constante. Neste sentido, toda sociedade é o produto de uma série de práticas cuja função é estabelecer ordem em momentos de contingência. Práticas que se pretendem hegemônicas. Tais práticas hegemônicas originam-se no político.

Assim, toda ordem é política e está baseada em algum tipo de exclusão. Sempre existem outras possibilidades que foram reprimidas e podem se reativar. As práticas articulatórias, mediante as quais se estabelece determinada ordem e se fixa o significado das instituições sociais são práticas hegemônicas. Toda ordem hegemônica é suscetível à impugnação por práticas hegemônicas contrárias – práticas que têm por objetivo desarticular a ordem existente e instaurar outra forma hegemônica.

Desta disputa entre projetos hegemônicos surge o que a autora denomina de “luta agonista”. Nesta luta, o que estaria em jogo seria a configuração das relações de poder em torno da qual se estrutura uma determinada sociedade. Esta é uma luta entre projetos hegemônicos opostos que nunca se conciliariam racionalmente.

Mouffe defende que um dos espaços desta luta seria o “espaço público”. Tal espaço não seria um campo de consenso, mas sim, um campo de batalha onde se enfrentam diferentes projetos hegemônicos, sem possibilidade de conciliação. Os espaços públicos são sempre plurais e a confrontação se produz em uma multiplicidade de superfícies discursivas. Uma destas possibilidades discursivas seria o das práticas artísticas e poéticas críticas, no espaço público, como, por exemplo, as inscrições públicas. Neste sentido faz-se necessário analisar os elementos constituidores de uma perspectiva crítica.

### **3.2.1 A possibilidade da intervenção**

Em seu texto *Crítica como Intervención Contrahegemónica* (MOUFFE, 2008) a autora inicia afirmando que para responder à pergunta “o que é a crítica?”, primeiro, devemos decidir sobre qual tipo de crítica estamos falando, pois existem diferentes formas de compreender a natureza da crítica, assim como, das teorias que a correspondem. Partindo disto, Mouffe lança uma segunda e terceira questão: a atividade crítica deveria ser entendida como uma atividade em termos de juízo, ou em termos práticos? E seria uma atividade autoconsciente ligada ao iluminismo e a modernidade? Para exemplificar a questão, a autora compara dois pensadores e suas percepções sobre a crítica. De um lado Habermas e sua *Teoria da Ação comunicativa*, que defende a elaboração de juízos normativos que levam ao consenso, e de outro lado Michel Foucault, para quem a crítica é tida como uma prática de resistência.

A partir destas perspectivas complexas, a autora define os parâmetros da reflexão da seguinte maneira: (1) o limite do campo de análise será o da crítica social e suas relações com política radical; (2) a direção da reflexão será no sentido de verificar os contrastes existentes entre conceitos como “deserção e êxodo” versus o conceito de “hegemonia”, na perspectiva da política radical. Em outras palavras a intenção é revelar as principais diferenças entre uma “crítica como retirada” e uma “crítica como compromisso”. Para fundamentar a análise destas

diferenças, a autora expõe os fundamentos de crítica social e política radical de Michael Hardt e Antonio Negri<sup>16</sup>. Para a percepção crítica destes autores, em relação à sociedade, faz-se necessário uma ruptura total (deserção/êxodo) com a modernidade através da elaboração de uma perspectiva pós-moderna. Essa ruptura torna-se necessária em função das transformações sofridas pela sociedade no final do século XX. Tais mudanças seriam resultado do processo de globalização e das consequentes alterações nas relações de trabalho provocadas pelas lutas operárias, e poderiam ser sintetizadas nos seguintes pontos:

I – A soberania apresenta-se não mais como um Estado-nação, mas, sim, numa nova configuração denominada Império (conjunto de organismos nacionais e supranacionais unidos por uma lógica de mando. Não possui um centro territorial de poder nem fronteiras fixas).

II – O surgimento desta “forma” Império, tem como causa as mudanças no modo de produção capitalista. A estrutura da fábrica é substituída por formas de produção de riqueza fundamentadas no trabalho comunicativo, cooperativo e afetivo.

III – Arelado a estas mudanças, o paradigma de uma sociedade disciplinar transforma-se no paradigma de uma sociedade de controle. Os dispositivos disciplinares são substituídos por formas de poder biopolíticas destinadas a controlar diretamente a produção e reprodução da vida.

IV – A substituição da mais-valia fabril por conceitos como “trabalho imaterial” e “*general intellect*” que garantem e produzem as novas formas de produção capitalista.

V – Os trabalhadores, cujo trabalho é cada vez mais social e coletivo, formam um grupo, intitulado por esses autores de Multidão. O Império seria uma reação à formação da Multidão, que por sua vez teria meios de construir um contra-império, uma organização política alternativa capaz de reordenar os fluxos de troca globais.

---

<sup>16</sup> Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2002; *Guías. Cinco lecciones en torno a Imperio*, Paidós, Barcelona, 2004; *Multitud. Guía y democracia en la era del Imperio*, Debate, Buenos Aires, 2004.

Com o objetivo de corroborar com a perspectiva de “crítica como retirada”, Chantal Mouffe também apresenta a teoria de Paolo Virno<sup>17</sup>, que, apesar de não ter uma perspectiva tão otimista sobre a formação e ação da multidão, defende o êxodo e a desobediência civil como formas de enfrentar as forças da soberania contemporânea. Para Virno, as transformações ocorridas têm um caráter ambivalente, ou seja, as novas formas de subjetivação e precarização dos trabalhadores, características do modo de produção pós-fordista, fazem com que estes ajam mais de forma reativa do que de forma ativa. Segundo Virno, o rompimento desta lógica somente seria possível se a Multidão, por meio do êxodo e da desobediência civil, criasse uma República da Multidão<sup>18</sup>. Através do êxodo e da desobediência civil seria possível, literalmente, rechaçar o Estado (o êxodo como esvaziamento do poder do Estado e a desobediência civil como forma de questionamento do poder do Estado). Tais perspectivas, para Chantal Mouffe, caracterizam esta atividade crítica como um modelo que consiste em negar e retirar-se das instituições existentes.

Como alternativa, a autora apresenta outra concepção de ação crítica. Mouffe concorda com a importância das transformações ocorridas no modo de produção capitalista (do fordismo ao pós-fordismo). Concorde também que estas mudanças não podem ser somente interpretadas como transformações apenas de cunho tecnológico e ressalta a importância de trazer à tona a dimensão política destas questões. Entretanto, discorda da análise causal dos autores anteriores. Para Mouffe, o problema da perspectiva anterior é que esta tende a ver a origem desta relação apenas na luta dos trabalhadores, o que faz com que as transformações sejam sempre uma adaptação reativa do capitalismo à ação de resistência dos trabalhadores (como a centralidade atual do trabalho imaterial). Para Mouffe, ao pensarem assim, Hardt, Negri e Virno, não levam em conta a possibilidade de o capitalismo, assim como suas instituições, agir de forma ativa nestas relações. Ao

---

<sup>17</sup> *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003.

<sup>18</sup> Para manter essa República seria necessário desenvolver um tipo novo de democracia não-representativa organizada em ligas, conselhos e *soviets*. Segundo Virno, esta forma de organização é necessária, pois a democracia da multidão é fundamentada na ação de minorias que não se pretendem maioria. Neste sentido, também não se pretendem Estado. Esta configuração de minorias agindo de forma democrática não-representativa também se daria em função do próprio conceito de Multidão desenvolvido pelos autores – Virno, Hardt e Negri. Para eles Multidão seria diferente de Povo, pois na multidão estariam reunidas várias vontades em um corpo político e no povo uma vontade sem nenhum corpo político, daí a necessidade da representatividade nas democracias atuais.

negar isto, os autores estariam negando os antagonismos que, segundo Mouffe, são a condição ontológica de qualquer sociedade. Sendo assim, como abordagem crítica alternativa, a autora, defende o emprego dos conceitos de antagonismo e hegemonia.

De acordo com sua proposta, torna-se necessário acatar os seguintes postulados:

I – reconhecer que na dimensão do político o antagonismo está sempre presente;

II – aceitar a inexistência em toda ordem de um fundamento final, e, por consequência a existência de um nível de indecibilidade;

III – reconhecer a natureza hegemônica de toda ordem social, ou seja, a sociedade é o resultado de uma série de práticas cujo propósito é estabelecer uma ordem em um contexto contingente.

Nas palavras da autora:

Las prácticas de articulación mediante las cuales un orden determinado se crea, así como el significado de las instituciones sociales que se fijan, es lo que llamamos ‘prácticas hegemónicas’. Todo orden es la articulación temporal y precaria de prácticas contingentes. Las cosas siempre podrían haber sido de otra manera, y todo orden se basa en la exclusión de otras posibilidades. Es siempre la expresión de una estructura particular de relaciones de poder. Lo que se acepta en un momento dado como ‘orden natural’, junto con el sentido común que lo acompaña, es resultado de la sedimentación de prácticas hegemónicas; no es nunca la manifestación de una objetividad más profunda y exterior a las prácticas que lo hacen llegar a ser. Todo orden hegemónico es susceptible de ser cuestionado por prácticas contrahegemónicas que intentan desarticularlo, con el fin de instalar otra forma de hegemonia (MOUFFE, 2008).<sup>19</sup>

Neste sentido, a autora defende o uso da dimensão hegemônica, como forma de percepção das transições entre, por exemplo, o fordismo e o pós-fordismo,

---

<sup>19</sup> "As práticas de articulação mediante as quais uma determinada ordem se cria, assim como o significado das instituições sociais que se fixam, é o que chamamos de práticas hegemônicas. Toda ordem é a articulação temporal e precária de práticas contingentes. As coisas sempre poderiam ter sido de outra maneira, e toda a ordem se baseia na exclusão de outras possibilidades. É sempre a expressão de uma estrutura particular de relações de poder. O que se aceita em um determinado momento como ordem natural, junto com o sentido comum que o acompanha, é o resultado da sedimentação de práticas hegemônicas; não é nunca a manifestação de uma objetividade mais profunda e exterior às práticas que a fazem ser. Toda ordem hegemônica é suscetível de ser questionada por práticas contra-hegemônicas que tentam desarticular, como o objetivo de instalar outra forma hegemônica (MOUFFE, 2008, tradução nossa)".

fazendo com que, através do uso do conceito de “hegemonia”, revele-se o papel ativo do capital. Para exemplificar essa postura ativa, Mouffe faz referência ao livro *O novo espírito do capitalismo*, de Luc Boltansky e Eve Chiapello, onde os autores revelam como o capitalismo utilizou as demandas dos movimentos da década de 1960 para, através da economia em rede do pós-fordismo, desenvolver novas formas de controle. Elementos da contracultura como a busca de autenticidade, o ideal de autogoverno, o princípio de anti-hierarquia, foram utilizadas para balizar as novas formas de regulação capitalista (o trabalho imaterial, por exemplo). Para reforçar esta constatação, Mouffe, introduz o conceito de Gramsci denominado “hegemonia por neutralização” ou “revolução passiva”. Tal conceito tem como função explicar e identificar os momentos em que demandas que desafiam o poder hegemônico são assimiladas e satisfeitas pelo sistema de tal modo que perdem seu potencial subversivo.

Aceitando tais premissas, aceitamos que a realidade social é composta por práticas hegemônicas. Neste sentido, a perspectiva do êxodo e da desobediência civil não parece eficaz como política radical. O que se apresenta como real possibilidade é a ação crítica que desarticula as práticas e discursos que compõem a hegemonia (ação crítica capaz de construir uma proposta contra-hegemônica). Através de intervenções contra-hegemônicas, seria possível estabelecer outras configurações de ordem social e, conseqüentemente, das instituições que a compõem.

### 3.3 CRÍTICA ÀS INSTITUIÇÕES

Neste sentido, assumindo o caráter de “compromisso” da ação crítica, que, por intermédio da perspectiva frontal e não de fuga, tem por objetivo agir a partir da “ordem social/instituição” na “ordem social/instituição”, faz-se necessário verificar as possibilidades destas premissas no campo da arte. Em seu texto *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*, a artista Andrea Fraser inicia sua reflexão indicando que, contemporaneamente, as práticas “associadas à crítica institucional

parecem estar, para muitos, bem... institucionalizadas” (FRASER, 2008, p.179). A autora fundamenta essa perspectiva a partir da constatação, contemporânea, das relações entre instituições, artistas e eventos que, historicamente, têm na tônica de seus trabalhos, reflexões e ações a crítica institucional. Dentre estas relações, Fraser destaca a do artista Daniel Buren ao ser convidado para expor no Museu Guggenheim, (mesmo museu que em 1971 censurou abertamente seu trabalho, assim como eventos tais como a conferência *Institucional Critique and After* realizada no Museu de Arte do Condado de Los Angeles – LACMA). Segundo a autora, esta “institucionalização da crítica institucional”, ao inseri-la sob as regras de uma mesma construção narrativa histórico/artística, faz com que, aparentemente, sua potência seja perigosamente esvaziada. A autora cita ainda uma crítica na qual o crítico de arte Michael Kimmelman, a respeito de Daniel Buren, o qual, na visão deste crítico, havia se tornado uma espécie de artista oficial da França e que, para executar seus trabalhos artísticos de crítica institucional, invariavelmente, via-se obrigado a contar com o auxílio de instituições como o Museu Guggenheim. Como contraponto, possibilidade, Kimmelman cita artistas como Christo e Jeanne-Claude que atuam invariavelmente “fora” das instituições tradicionais, na esfera pública, com independência, livre do controle dos *experts* da arte.

Diante desta perspectiva de esvaziamento e de constante crescimento da mercantilização do “mundo da arte”, contemporaneamente, segundo Fraser, a possibilidade de agir, criticamente, de “fora” ou contra as instituições artísticas parece cada vez mais rarefeita. Nas palavras da autora, “agora, quando mais necessitamos, a crítica institucional está morta, vítima de seu sucesso ou fracasso, engolida pela instituição contra a qual se posicionava” (FRASER, 2008, p. 180).

A fim de verificar e rever a veracidade desta “morte”, a autora empreende uma análise histórica que tem por objetivo as origens e metas da crítica institucional. A primeira constatação feita nesta retomada foi a de que os artistas engajados nessas ações iniciais (Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Hans Haacke) não usavam ou reivindicavam o termo para si ou para seus trabalhos. Fraser constatou a relação desta lista de artistas com o termo “instituição” através de um ensaio de Benjamin H. D. Buchloh, intitulado *Allegorical Procedures* de 1982, onde aparecem expressões como “linguagem institucionalizada”, “enquadramento institucional” e “tópicos relativos à exposição institucional” sendo que, na perspectiva

do ensaio, este autocrítico caracterizava um dos elementos essenciais do modernismo.

Outra referência foi o livro *Theory of the Avant-Garde*<sup>20</sup>, de Peter Bürger, publicado em 1974. Nele, o autor, defende a tese de que com os movimentos histórico-vanguardistas da arte tem início o processo de autocrítica. Ainda segundo este autor, este movimento autorreflexivo teria origem com o Dadaísmo, pois este, ao invés de criticar as escolas que o precederam – um dos pilares da postura modernista – passou a criticar a arte como instituição juntamente com os desdobramentos desta na sociedade burguesa.

Continuando a investigação, Fraser considera a possibilidade de que a expressão “crítica institucional” possa ter surgido no contexto acadêmico no qual participava na década de 1980, uma vez que, neste período, era aluna de Buchloch e Craig Owen, o qual havia sido responsável pela edição de um ensaio seu intitulado: *In and Out of Place*<sup>21</sup>. Dentro deste contexto, o termo pode ter sido colocado em prática como uma abreviação da expressão “crítica às instituições”. Do uso e da leitura desta abreviação, invariavelmente os significados oriundos deste significante assumem variações onde (1) “instituição” faz referência, quase que exclusivamente, a lugares estabelecidos/construídos para arte e (2) a “crítica” é o que expõe – num espectro de ação que pode oscilar de uma reflexão até uma revolução – as estruturas da instituição. O que Fraser destaca nesta construção é que, independente da intensidade da ação crítica, esta perspectiva sobre a crítica institucional coloca de um lado o artista e a arte e do outro a instituição. Nas palavras da autora:

Em qualquer dos casos, ‘arte’ e ‘artista’ geralmente figuram como contrários, antagonicamente, a uma ‘instituição’ que incorpora, coopta, transforma em mercadoria, senão usurpa práticas um dia radicais – e não institucionalizadas (FRASER, 2008, p. 181).

Entretanto, segundo Fraser, essa perspectiva que coloca as práticas de crítica institucional em oposição ou fora da instituição não se verifica nos escritos e nos trabalhos destes artistas considerados como os fundadores destas práticas. Neste sentido, a autora defende que, em algum momento, ocorreu essa elaboração

<sup>20</sup> *Teoria da Vanguarda*, São Paulo: Cosac&Naify, 2008.

<sup>21</sup> *In and Out of Place*, *Art in America*, junho de 1985.

interpretativa cujo objetivo, talvez, fosse justamente esvaziar a potência da crítica institucional. O que se percebe é que, de fato, a postura crítica só pode existir – e existe – no interior da instituição, no interior do campo institucional. Daniel Buren – em textos como *The Function of the Museum* (1970) e *The Function of the Studio* (1971) – assim como Hans Haacke salientavam que se o museu consegue imprimir sua marca e emoldurar o que exhibe com tanta facilidade, isso se deve ao fato de que o que foi produzido pelo artista já tinha como objetivo ser exposto ali. A forma portátil de muitos trabalhos naturalmente já se propunham à relação mercadológica e museológica. Segundo Daniel Buren em *The Function of the Museum* (2001), o museu é um lugar privilegiado e que desempenha um papel estético, econômico e místico. De acordo com o autor, estes papéis podem ser definidos, respectivamente, da seguinte forma: como papel estético o museu seria o “quadro”, o “suporte” onde a obra se inscreve e se compõe obra. Como papel econômico, o museu, a galeria, é o centro topográfico e cultural onde a obra se processa em algo econômico. O museu, ao privilegiar e escolher determinadas obras, acaba atribuindo-lhes valor econômico e mercantil. Ao conservá-las e retirá-las do local do comum faz com que sejam divulgadas, estimulando o desejo de consumo enquanto produto e propriedade. E, por último, como papel místico, o museu e a galeria têm a propriedade de transformar e assegurar que tudo que está ali exposto seja arte, fundamentando-se no hábito apriorístico de desviar e, por vezes, ignorar qualquer tipo de questionamento a esse respeito, evitando, assim, questionar os próprios fundamentos da arte. Nas palavras de Buren:

Podemos afirmar mais uma vez que o Museu “marca”, imprimir seu quadro (físico e moral) sobre tudo o que expõe de maneira profunda e indelével, e é com a mais absoluta felicidade que tudo aquilo por ele exposto, ou que nele produz-se, possui o único e exclusivo propósito de nele estar inscrito (BUREN p. 58).

O autor ainda adverte que estes aspectos foram escolhidos como forma de proporcionar um panorama global sobre a função exercida pelo museu e pela galeria, e que a intensidade de cada um destes papéis pode variar, entre os diversos espaços de acordo com as realidades sociais, políticas e econômicas, seja em relação à arte ou em relação ao sistema dos diversos lugares.

Neste sentido, uma das possibilidades críticas, segundo Fraser, foi o desenvolvimento de práticas/intervenções em *site-specific* que, ao mesmo tempo em

que questionavam as instituições, resistiam às formas de apropriação destes sistemas. Ainda nesta perspectiva, para estes artistas – vinculados à crítica institucional – os agentes e instituições, independente das posições ideológicas são parceiros involuntários corresponsáveis pela manutenção e mudança deste campo institucional assim como da própria sociedade.

Sendo assim, diante destas novas propostas e perspectivas, gradativamente, a noção de instituição da arte começa a se expandir e ultrapassar os limites dos museus, galerias e *sites* de produção, distribuição e recepção de arte. Assumindo cada vez mais uma forma e uma abordagem mais social dentro desta institucionalidade, novos espaços e agentes foram incorporados aos tradicionais como, por exemplo, os espaços públicos não preparados, os ateliês, as revistas, colunas na imprensa, periódicos, pesquisas, aulas, seminários, espectadores, negociantes, ou seja, todos os elementos ligados direta ou indiretamente à arte tornaram-se objetos de produção crítica no campo institucional da arte.

A concepção de instituição como campo social complexificou a percepção do que estaria dentro e fora. Trabalhos como o de Daniel Buren que, através do uso de um mesmo símbolo, buscava ligar o interior da instituição de “arte” ao exterior “não-artístico” explicitando o quanto o local influencia no que está sendo visto e como está sendo visto. Fraser cita ainda um trabalho de Michel Asher, que, segundo a autora, demonstra a percepção iniciada por Buren do quanto, até mesmo, um conceito quando enunciado ou exposto como arte torna-se um “objeto-ideal” e em função disto, por sua vez, torna-se arte. Realizado em 1977, no *Skulpture Projekte* em Münster, Alemanha, o trabalho – *Installation Münster, de Asher* – consistia em um trailer alugado que seria estacionado em diferentes lugares durante o período da exposição. No museu, o visitante poderia encontrar informações sobre onde o trailer estaria estacionado, o que permitia o encontro com o trabalho. Entretanto, no *site* do trailer não existia nenhuma informação que definia o trailer como arte ou que este fizesse parte de alguma exposição. Para alguém que por ali passasse, sem saber do projeto, o trailer não seria percebido, entendido, como arte. Em outras palavras, o que Asher demonstrava é que a institucionalização da arte não depende de uma localização e seus respectivos limites físicos. O processo institucionalizador se dá através de uma construção e de uma leitura sob determinada abordagem

perspectiva e conceitual. Segundo Fraser, Michael Asher levou a reflexão duchampiana sobre arte a um passo mais adiante. Nas palavras da autora:

Arte não é arte porque está assinada por um artista ou porque é exibida em um museu ou qualquer outro site institucional. Arte é arte quando existe para discursos e práticas que a reconhecem como arte, seja como objeto, gesto, representação ou apenas ideia. A instituição da arte não é algo externo a qualquer trabalho de arte, mas a condição irreduzível de sua existência como arte. Não importa quão pública seja sua localização, quão imaterial ou transitório, relacional, cotidiano ou mesmo invisível, o que é enunciado e percebido como arte é sempre já institucionalizado, simplesmente porque existe dentro da percepção dos participantes da arte como arte; uma percepção não necessariamente estética, mas fundamentalmente social em sua determinação (FRASER, 2008, p. 183-184).

Segundo Fraser, o que Asher demonstra é que a arte não é institucionalizada em função de estruturas e relações físicas, ela é institucionalizada também, e principalmente, por ser internalizada naqueles que fazem parte de sua instituição. Segundo a autora, essa internalização se dá por intermédio de modelos conceituais de percepção que permitem que os indivíduos e grupos que se relacionam com esse campo (artistas, curadores, críticos historiadores, galeristas, visitantes de museus, galerias, centros culturais,...) percebam a arte como arte. Neste sentido, poderíamos pensar, então, que os elementos que constituem “a arte” não são fixos ou essenciais – alusão à percepção contextualista de Mouffe (2003) – permitindo que o campo se modifique ao longo da História.

Associado a estes modelos – desfocando as fronteiras entre o externo e o interno nos indivíduos e nas instituições que compõem o campo – também podemos encontrar nessas estruturas os desejos, vontades e intenções que impulsionam e orientam os critérios deste jogo de valor. Neste sentido, retomando a questão do que está fora, de acordo com Fraser, é possível constatar a existência de um lado de fora do campo institucionalizado da arte, mas que, por sua vez, também não possui características essenciais. Ele é formado por objetos discursivos que, momentaneamente, não são abordados pelo viés artístico. Neste sentido, este “estar fora da instituição”, segundo a autora, enquanto ação crítica artística só se torna possível quando é deslocado discursivamente para o interior do campo institucional da arte<sup>22</sup>. Neste sentido, nas palavras da autora:

---

<sup>22</sup> Caso deste trabalho que, do interior de uma instituição acadêmica pertencente ao campo da arte, tenta refletir sobre um tipo de manifestação como manifestação poética antagônica, crítica, do campo.

A crítica institucional foi institucionalizada? A crítica institucional sempre foi institucionalizada. Só poderia ter surgido de dentro, e, como toda arte, só pode funcionar dentro da instituição arte. A insistência da crítica institucional sobre a inescapável determinação institucional pode ser, de fato, o que a distingue de modo mais preciso de outros legados da vanguarda histórica. Pode ser distinta em relação a outros legados por reconhecer o fracasso dos movimentos vanguardistas e as consequências desse fracasso; isto é, reconhece não a destruição da instituição arte, mas sua explosão para além das fronteiras tradicionais de objetos especificamente artísticos e critérios estéticos (FRASER, 2008, p.184).

Fraser continua sua análise citando o quanto a negação duchampiana da competência artística tornou-se a afirmação fundamental da arte contemporânea. O *readymade* expõe “a onipotência do olhar artístico e seu poder ilimitado de incorporação” (FRASER, 2008, p.184). Segundo a autora, essa capacidade absoluta de incorporação permitiu e fortaleceu a conceitualização artística, assim como – de forma colateral – a mercantilização maciça e ampliada da produção em arte.

Neste sentido, de acordo com Fraser, é interessante notar o quanto os esforços dos agentes e das estruturas da arte (por exemplo, artistas, museus, galerias, mercado) que, ao tentarem fugir do campo institucional, acabaram alargando as fronteiras deste mesmo campo e incorporaram cada vez mais elementos externos em seu interior. Neste sentido, podemos concluir que: (1) não é possível ação artística (e aqui destaca-se a crítica institucional) fora da instituição arte e (2) as ações artísticas, principalmente as críticas – numa perspectiva de êxodo ou numa perspectiva antagonista – acabam transformando/alargando o campo da arte, absorvendo e expondo elementos externos que as problematizam e as constituem.

A fim de exemplificar essa situação, essa condição, Fraser cita a “postura proposicional” de Hans Haacke que, em seus trabalhos, expõe as redes de relações sociais, políticas, econômicas e culturais que constituem e atravessam a instituição arte. Segundo a autora, a exposição destas relações, que por vezes geram reações de censura e boicote, advindas de indivíduos ou de outras instituições organizadas, não visa destruir a instituição arte, mas sim, defendê-la de “uma instrumentalização por parte dos interesses políticos e econômicos” (ibidem, p.186). Talvez seja esta a tônica da ação crítica, desmistificar e expor o esforço que é feito, pelas forças hegemônicas, para apartar e garantir o mundo da arte, a instituição arte, das demais instituições. Neste sentido, Fraser afirma:

Representações do ‘mundo da arte’ como algo totalmente distinto do ‘mundo real’, assim como representações da ‘instituição’ como discretas e apartadas de ‘nós’, servem a funções específicas no discurso artístico. Elas mantêm uma distância imaginária entre os interesses sociais e econômicos, nos quais investimos através de nossas atividades, e eufêmicos “interesses” (ou desinteresses) artísticos, intelectuais e até mesmo políticos que provêm essas atividades com conteúdo e justificam sua existência (FRASER, 2008, p. 186).

Neste sentido, objetivando cada vez mais expor as estruturas relacionais que atravessam e conectam a instituição arte como parte constituinte do mundo, umas das estratégias/abordagem encontradas pelos artistas, ligados à crítica institucional, foi o desenvolvimento de práticas *site-specific*.

Em seu texto, *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity* (2008), Miwon Kwon inicia seu texto destacando que, na origem, o *site-specific*, costumava ser obstinado com a presença e inflexível quanto à imobilidade. Num contraponto à escultura que, ao absorver seu pedestal, de forma indiferente ao seu entorno, tornou-se móvel, autônoma e auto-referencial, ou seja, transportável, o *site-specific*, ao emergir nos anos 1960 e durante os anos 1970, reagiu a este paradigma moderno de autonomia assumindo o contexto ambiental como seu fator determinante e formal. Com este movimento, a pureza formal tão defendida pelos pressupostos modernos acabou sendo “contaminada” pela materialidade – e, posteriormente, também ideologia – dos espaços cotidianos construídos ou naturais. Por exemplo, para artistas como Hans Haacke, o *site* da arte deveria passar, atravessar, os limites físicos de reflexão, de questionamento e de exposição dos museus e galerias, e instalar-se em espaços/lugares onde as relações sociais, políticas e econômicas constassem no trabalho proposto. Destas propostas, o espaço da arte passou a ser o ambiente e as construções que formam o mundo. Nas palavras da autora:

O trabalho *site-specific* em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização e demandava presença física do espectador para completar o trabalho (KWON, 2008, p.167).

Essa aproximação entre a arte e a realidade do *site*, esse rompimento com o “antigo paradigma moderno” também encontra sua origem no seguinte tripé: (1) a intenção de romper com os limites de linguagens tradicionais como a pintura e a escultura, assim como de seu cenário institucional realinhando o significado interno

do objeto com seu contexto – um rompimento epistemológico com a antiga autonomia, (2) a transformação do sujeito cartesiano em sujeito fenomenológico – a importância/necessidade da presença do sujeito no *site* para a ocorrência do fenômeno e (3) o desejo de resistir às forças do mercado capitalista ao retirar dos trabalhos a mobilidade física, impedindo-os de serem negociáveis.

Nesse processo, assim como o hermetismo do objeto de arte era submetido a questionamentos, conseqüentemente, o hermetismo do espaço de exposição também o era. Segundo Kwon:

Se o minimalismo devolveu um corpo físico ao espectador, as práticas de teor crítico institucional inseriram padrões sociais de classe, raça, gênero e sexualidade deste espectador. Além disto, enquanto o Minimalismo questionava o hermetismo idealista do objeto de arte autônomo – apontando para a dependência do significado deste ao espaço de sua apresentação – a abordagem crítico institucional problematizava ainda mais questionando o próprio hermetismo idealista do espaço de apresentação. (KWON, 2008, p.168)

O espaço moderno, da galeria e do museu, passa a ser percebido não só por suas propriedades físicas e conceituais, mas também por/com suas propriedades institucionais e ideológicas. As paredes brancas, a iluminação artificial, o ambiente climatizado, passam a ser vistos como mecanismos cujo objetivo é dissociar o espaço da arte do mundo externo, condição necessária aos pressupostos ideológicos modernos na instituição que se auto-referencia e se pretende promotora de verdades autônomas.

Entretanto, essa pretensão é quebrada quando percebemos que o espaço de exposição, o site, traz e tem em si um conjunto de forças (econômicas, políticas e sociais), espaços (o ateliê, a galeria, o museu, o mundo) e campos (a crítica, a filosofia, a história, a economia) que o constituem. Codificar e expor essas forças e relações constitucionais e institucionais era o objetivo de artistas que buscavam essa ação específica sobre o site. Revelar na “suposta” autonomia, as raízes, os fios e os pontos indissociáveis de ligação entre a arte e as estruturas e processos socioeconômicos e políticos. Nas palavras de Daniel Buren, em 1970 “A arte, não importa onde esteja, é exclusivamente política. O que importa é a análise dos limites formais e culturais (e não um ou outro) em que a arte existe e luta” (BUREN, 1974 *apud* KWON, 2008, p.169). À medida que essas forças e conceitos começavam “a brotar”, “a vazar” das paredes desses espaços institucionais, o conteúdo dos

trabalhos artísticos gradualmente ampliava seu alcance na direção dos elementos de concepção dessas molduras institucionais.

Ao fazer esse movimento, o *site* começa a deixar de coincidir com o espaço instituído da arte. Essa espécie de desmaterialização acaba por atingir o trabalho de arte, lançando-o, conseqüentemente, num processo de desestetização. Segundo Miwon Kwon, ao direcionar-se contra a institucionalidade e ao resistir à mercantilização da arte:

[...] a arte site-specific adota estratégias que são ou agressivamente antivisuais – informativas, textuais, expositivas, didáticas – ou imateriais como um todo – gestos, eventos, performances limitadas pelo tempo. O ‘trabalho’ não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência (KWON, 2008, p.170).

Neste deslocamento e transformação, as práticas orientadas para o site cada vez mais trazem para si questões conectadas e pertencentes ao mundo. Em muitos trabalhos, temas como meio-ambiente, racismo, sexismo, homofobia deixam questões estéticas, históricas e filosóficas da arte em segundo plano. Nesta abertura de ponto, que almeja um alcance mais abrangente e crítico, esses trabalhos, quase que naturalmente, migram do espaço tradicional da arte para o espaço público ou não convencional. Espaços historicamente não preparados para receber arte. Aqui poderíamos retomar Mouffe no que tange a ocupação destes espaços públicos não preparados, como possibilidade de exposição de questões e antagonismo, pois, segundo Kwon:

Considerando o foco na natureza social da produção e recepção de arte como sendo exclusivista demais, até elitista, esse engajamento expandido com a cultura favorece locais “públicos” fora dos confins tradicionais da arte em termos físicos e intelectuais (KWON, 2008, p.171).

A arte, a obra, passa a ocupar hotéis, ruas, praças, moradias, prisões, hospitais, igrejas, zoológicos, supermercados, centros comerciais, assim como meios de comunicação: rádio, televisão, internet. Associada a essa expansão espacial outras áreas do conhecimento acabam por ser encampadas e digeridas por estes trabalhos. Disciplinas como antropologia, história, sociologia, teoria política, ciências naturais, informática, psicologia, assim como discursos vindos da moda, do

cinema, da música, da propaganda, auxiliam e alimentam as expressividades poéticas. Como resultado desta expansão:

[...] diferentes debates culturais, um conceito teórico, uma questão social, um problema político, uma estrutura institucional (não necessariamente uma instituição de arte), uma comunidade ou evento sazonal, uma condição histórica, mesmo formações particulares do desejo, são agora considerados sites (KWON, 2008, p.172).

Neste sentido, o site, ao envolver diferentes campos, temas, indivíduos e grupos, potencializa e fortalece a capacidade da arte de, além de servir como base e resultado para análises críticas, conseguir penetrar e modificar estruturas sociopolíticas da vida contemporânea. O site ultrapassa o conceito de simples lugar e espaço, e redefine o papel público da arte e do artista.

Porém, tais ações críticas – como Fraser (2008) defende sobre o alargamento do campo institucional – não tardaram a ter sua potência relativizada pelo universo artístico questionado por essas práticas. De forma reativa, as forças e estruturas que eram criticadas e questionadas encontraram maneiras de digerir e reenquadrar os trabalhos sob, justamente, a ótica discursiva que se pretendia combater. Aproveitando-se da transitividade dos sites, os contextos originais foram amputados, transformando estes trabalhos em objetos, negociáveis, de arte. Cópias e periféricos, como rascunhos de projetos, croquis, foram expostos de maneira cada vez mais intensiva. Esses simulacros, isolados, reintroduziam a autonomia do objeto que, por sua vez, fazia ressurgir, de forma tradicional e moderna a mítica do artista como trabalhador/gênio autônomo. Os trabalhos não eram mais vistos por sua capacidade de rearticulação e de leitura, mas sim como uma, simples, escolha estética do autor.

A partir destas constatações, segundo Kwon, o *site-specific* desdobra-se fazendo com que a forma *site-oriented*, além de manter uma relação com a localização onde existirá, mantenha uma relação com a moldura institucional que forma o site e, principalmente, através destas relações gere uma espécie de terceiro site, que é justamente o conteúdo discursivo do trabalho. Essas mudanças, segundo a autora tornam possível textualizar o espaço e espacializar o discurso. Desta forma, a “essência” do site transforma-se ao deslocar seu eixo do ponto da localidade fixa para o ponto de sua apresentação como vetor discursivo. Tais mudanças são vistas

por muitos artistas e críticos como uma possibilidade de resistências às forças mercadológicas e institucionais que hoje comercializam práticas artísticas “críticas”. As formas atuais de *arte site-oriented* “são vistas como uma forma de fortalecer a capacidade da arte de penetrar a organização sociopolítica da vida contemporânea com impacto e significado maiores (KWON, 2008, p.173)”. Desta forma, entender o site mais do que como um lugar – como uma história étnica, como causa política, como exclusão social, como disputa de poder, como opressão, em outras palavras, como crítica – pode redefinir conceitualmente elementos como público, arte e artista.

A fixidez/imobilidade das práticas de arte site-specific, inicialmente, fundamentava-se na especificidade do site enquanto lugar como forma de resistência à comercialização. Posteriormente apostou na mobilidade, justamente, como forma de resistência e de desdobramento da produção crítica iniciada nos anos 70, em relação às estruturas institucionais de comercialização das práticas artísticas. Entretanto, Kwon lança uma pergunta: essa mobilidade, esse “desapego” “seria uma forma de resistência ao *stablishment* ideológico da arte ou uma rendição à lógica capitalista expansionista?” (KWON, 2008, p.174). Novamente, aqui, retorna a questão ativa do sistema que se reorganiza e se reescreve a fim de reinserir e esvaziar a potência crítica das práticas que o antagonizam. Nas palavras de Kwon podemos entender as táticas de reabsorção:

As consequências dessa conversão, efetuadas pela descontextualização e centradas no objeto com a aparência de recontextualizações históricas, compõem uma série de reversões normalizantes na qual a especificidade do site é tida como irrelevante, tonando fácil a reinserção sub-reptícia da autonomia ao trabalho artístico, permitindo ao artista reconquistar sua autoridade como fonte primeira do significado da obra O trabalho de arte é objetificado novamente (e comercializado) e a site-specificity é redescrita como escolha estética pessoal da preferência estilística de um artista mais do que como reorganização estrutural da experiência estética. Dessa forma, um princípio metodológico de produção e disseminação artística é recapturado como conteúdo; processos ativos são transformados em objetos inertes novamente. Desse modo, a arte site-specific vem representar a criticidade mais do que exercê-la. O ‘aqui-e-agora’ da experiência estética é isolado como o significado, afastado de seu significante (KWON, 2008, p. 174 – 175).

Das trocas, ativas e reativas de ambas as perspectivas, dão-se as mudanças na institucionalidade da arte. A cada ação crítica o campo, expandido, rearticula-se e reforma-se. Adaptando-se, a instituição digere os antagonismos.

## 4 A INSCRIÇÃO PÚBLICA E SEUS ELEMENTOS

Investigadas as questões referentes ao espaço público e à ação discursiva crítica, no presente capítulo analisaremos os elementos que acreditamos formar a inscrição pública enquanto manifestação antagônica no capó institucional da arte. Sendo assim, será investigada a questão da autoria, através dos argumentos sobre a morte do autor de Roland Barthes (2004), assim como a sondagem feita sobre o que é o autor, por Michel Foucault (2004:2009). A partir desta investigação refletiremos sobre a natureza da ação crítica de inscrever sobre a ótica da desobediência. Neste sentido traremos a perspectiva de Hal Foster (1996) sobre a manifestação na sociedade de signos que funcionem como uma sub/versão possível. Em contrapartida, como reação a tais ações, serão expostas a perspectiva de Javier Maderuelo (2001), no que tange a construção e a manutenção de símbolos no espaço, e, novamente, de Michel Foucault no que diz respeito à perspectiva destas estruturas como heterotopias que, através do uso de dispositivos, mantém estruturas hegemônicas.

### 4.1 AUTORIA E ANONIMATO

Segundo Roland Barthes, em *A morte do autor*, a escritura é “[...] a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2012, p.57). É o espaço onde, ao escrever, perde-se a identidade, a começar pelo corpo, e o sujeito esvazia-se numa estrutura monocromática. No escrever-se, a voz perde sua origem e faz com que tenha início o lento desaparecimento, a morte, do autor. Entretanto, segundo o autor, a percepção deste fenômeno encontra variações nos tempos das diversas sociedades. De acordo com registros etnográficos, é possível perceber que, em determinadas sociedades, as narrativas nunca são assumidas ou tidas como pertencentes a uma pessoa. Nestas sociedades, o que é admirado e valorizado não reside na ideia de que determinada narrativa tenha origem, ou seja pertencente a uma pessoa, o que é valorizado, nestas sociedades, é a capacidade de domínio do

código narrativo que os intermediadores, xamã ou recitante, demonstram e apresentam em suas comunidades (BARTHES, 2012).

Segundo Barthes, o autor é uma personagem moderna produzida, no mundo ocidental, durante a transição da Idade Média para Idade Moderna na Europa. O deslocamento no eixo epistemológico do teocentrismo medieval para o antropocentrismo moderno, através de elementos como o empirismo inglês, o racionalismo francês e as Reformas Protestantes, fez com que o indivíduo emergisse como paradigma das estruturas e campos formadores do mundo. A partir disto, segundo Barthes, os desdobramentos que se seguiram fizeram com que o indivíduo e, conseqüentemente, a personagem do autor fossem definidos, em função da culminância da perspectiva positivista e da ascensão do sistema capitalista, como base e centro gravitacional das estruturas de existência contemporâneas. Esta situação, esta posição, segundo Barthes, dá origem no interior das análises críticas e das construções historiográficas a uma espécie de relação ditatorial, tirânica, do autor/indivíduo em relação à obra, de tal forma que a explicação da obra sempre estaria totalmente atrelada à história de seu autor, seus gostos, seus vícios, suas paixões. Barthes faz referência a como, invariavelmente, a história e a crítica se constroem em torno de análises, cujo argumento principal é o de que “a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovsky é o seu vício” (BARTHES, 2012, p. 58). Barthes denomina esta abordagem como o “império do autor”.

Como um contraponto a este tipo de abordagem, Barthes cita o caso do poeta francês Stéphane Mallarmé, cuja poética encontra-se na supressão do “autor” em benefício da “escritura”. O objetivo fundamental é realocar a linguagem como aspecto principal da obra e não o autor, defendendo que é a linguagem que fala e não o autor. Barthes continua citando também o caso de Marcel Proust que transforma o papel do narrador, aquele que viu, sentiu e escreve naquele que vai escrever. Dando continuidade ao questionamento e aos esforços em destituir a centralidade da personagem “autor” nas estruturas de análise e construção da literatura e da arte, Barthes faz referência ao movimento surrealista que, dentro de suas perspectivas críticas ao racionalismo e as elaborações do real, e, ao desenvolver a prática da escrita automática e das experiências de produção

colaborativa, auxiliaram na dessacralização da figura do autor. Ainda segundo Barthes, a linguística, igualmente, contribui nesta tarefa ao demonstrar que:

[...] a enunciação é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como 'eu' outra coisa não é senão aquele que diz 'eu': a linguagem conhece um 'sujeito', não uma 'pessoa', e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para 'sustentar' a linguagem, isto é, para exauri-la (BARTHES, 2012, p.60).

A diluição da personagem “autor” – do indivíduo em sujeito – faz com que o tempo da enunciação e da escritura mude. Para Barthes, a linguagem da escritura tem origem na própria linguagem, e não numa individualidade. Sendo assim, o tempo de todo texto é sempre o aqui e o agora, pois a escritura, nestes termos, deixa de ser o passado do autor. O *escriptor*<sup>23</sup> deixa de ter uma antecedência paternal em relação a sua obra. Para Barthes, o *escriptor* nasce ao mesmo tempo em que seu texto e em nada excede ou precede sua escritura, em outras palavras, “não é em nada o sujeito de que seu livro fosse o predicado” (BARTHES, 2012, p. 61). Sendo assim, ao abandonar a perspectiva da origem de uma escritura na ideia de um autor, defendendo que esta tem origem na própria linguagem, o texto revela-se como algo que questiona, continuamente, toda a origem. Ou seja, para Barthes o texto não é uma linha de palavras que constituem um sentido único, mas sim um espaço com múltiplas dimensões onde se reúnem diversas escrituras que relacionam-se entre si. O texto “é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2012, p.62). Neste sentido, segundo Barthes, a ação do escritor sempre limita-se a imitar um gesto anterior, sua ação nunca é original e seu poder reside, apenas, na capacidade de movimentar as escrituras que constituem o texto e, conseqüentemente, a ele mesmo. O que o autor acredita estar dentro de si e, a qual, esforça-se em traduzir, segundo Barthes, não passa de um “dicionário composto cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente” (BARTHES, 2012, p. 62).

Desta forma, impor ao texto um autor é impor-lhe um significado único. Ao contrário, quando o texto é encarado como uma escritura múltipla, o texto deixa de

---

<sup>23</sup> Para Barthes: “[...] sucedendo o autor, o *escriptor* já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada” (BARTHES, 2012, p. 62).

ser algo para ser decifrado – finalizado em algum tipo de verdade essencial, ou resolução de segredo último – e torna-se algo para ser “deslindado” – o que permite seguir as linhas, tramas e pontos que formam a estrutura, a fim de observar possíveis leituras, possíveis versões, sem ter em mente algum tipo de essencialidade. Nas palavras de Barthes, “a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática de sentido” (BARTHES, 2012, p.63).

Neste sentido, a voz da escritura não se encontra na figura do autor, mas sim na figura do leitor. Para exemplificar isto, Barthes traz à tona a constituição ambígua da tragédia grega, cujo texto faz-se tecido por palavras de duplo sentido que cada um dos personagens compreende apenas de forma unilateral. Disto resulta que o único que consegue perceber a duplicidade das palavras, assim como a surdez dos personagens é, justamente, o leitor. Este consegue vislumbrar a extensão da escritura e suas relações internas e externas, de paródia, diálogo, antagonismo (dentre outras) com as diversas escrituras – oriundas de diversas culturas – que constituem o texto. Sendo assim, o leitor transforma-se no espaço onde as escrituras inscrevem-se e revelam-se em suas potencialidades, nunca fechadas, sempre abertas, de tal forma que a unidade do texto não encontra-se mais em sua origem, mas sim no seu destino. Assim, no movimento da escritura, o que prevalece é uma função de escriptor/leitor que se alterna simultaneamente no sujeito, pois este, ao escrever, não é mais autor, não é mais origem, mas sim um meio. Esta perspectiva é o que permite e garante a leitura e interpretação das, aqui chamadas, “inscrições públicas” – sejam elas de caráter anônimo ou não<sup>24</sup> – assim como a escrita deste texto.

Em seu texto, *O que é um autor* (2009), Foucault destaca que a noção de autor representa um momento crucial de individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, das filosofias e das ciências. Da mesma forma que Barthes (2012), Foucault ressalta que esta individualização, invariavelmente, faz com que a explicação histórica de um conceito, de uma filosofia, seja abordada como peças, partes ou fragmentos que orbitam em torno deste centro gravitacional autoral. A fim de melhor analisar essa constatação, Foucault concentra-se na

---

<sup>24</sup> No último capítulo será analisada a ação denominada *Atitude do Artista / Atitude do Museu*, cujo autor é Paulo Bruscky.

relação de anterioridade e externalidade que aparentemente existe do autor em relação ao seu texto. Neste sentido, elenca dois aspectos, um primeiro que, ao trazer a voz de Beckett, exclama, “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala.”(FOUCAULT, 2009, p.268) e traz à tona a constatação de que a escrita contemporânea – de Foucault – tornou-se uma prática imanente, onde, liberta da necessidade de expressão e bastando-se por si mesma, apresenta-se como um jogo de signos, uma estrutura, onde os significantes mandam mais do que os significados. Ao modo de Barthes, Foucault destaca que na escrita:

[...] não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer (FOUCAULT, 2009, p. 268).

Um segundo aspecto, levantado por Foucault, diz respeito ao parentesco da escrita com a morte. Citando construções como as epopeias gregas, onde os heróis que morriam cedo eram imortalizados, ou *As mil e uma noites*, onde o narrar/contar servia para atravessar as noites e, conseqüentemente, afastar a morte, Foucault sustenta que estas narrativas tinham, entre outras, a função de exorcizar a morte. Entretanto, segundo o autor, contemporaneamente, essa relação foi metamorfoseada numa ligação de parentesco que aproxima a escrita do sacrifício da vida. Uma morte voluntária que não deve aparecer nos livros, mas que se consuma na existência do escritor. (Poderíamos aqui pensar também em artistas como, por exemplo, Van Gogh consumido pela pintura). Ainda dentro deste parentesco entre a morte e a escrita, Foucault, de forma análoga a Barthes, fala-nos de uma morte do escritor como um desaparecimento, oriundo dos jogos de despiste, que este dá em seus escritos como forma de borrar, desfocar e até mesmo esconder seus signos particulares de seus leitores. Segundo Foucault, o que sobra do sujeito que escreve é apenas a singularidade de sua ausência.

A fim de analisar o status da morte deste sujeito assim como as dificuldades que a cercam – pois Foucault observa que mesmo que estas noções sejam conhecidas da crítica e da filosofia há um bom tempo alguns aspectos desta morte continuam a ser obscuros e de difícil resolução para estas práticas – Foucault desloca-se para uma reflexão sobre a outra ponta desta estrutura, a obra. Antes, salienta que a função de análise da crítica, por exemplo, não deve residir nas relações do texto/obra com o autor, nem tampouco numa perspectiva somatória cujo

objetivo seja o de extrair algum tipo de pensamento ou experiência. Segundo Foucault, a análise crítica deve centrar-se na estrutura, na arquitetura, no jogo das relações internas que compõem a obra.

Neste sentido, e a fim de tornar isto possível, retorna com a questão: o que é uma obra? (Aqui esta pergunta deve ser duplamente destacada, pois através dela e de suas respostas e interpretações poderemos averiguar o grau de inserção de uma inscrição, de uma intervenção no campo da arte). Foucault desdobra esta questão em outras, como por exemplo, “O que é pois essa curiosa unidade que se designa como obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor?” (FOUCAULT, 2009, p.269). E disto retira novos desdobramentos que, num só lance, alvejam a unidade da obra e a individualidade do autor, tais como: e os ditos e escritos de alguém que não é um autor, são obra? E o contrário, todos os ditos e escritos de um autor podem e devem ser entendidos como sua obra? Quais aspectos balizam e delineiam aquilo que entendemos por obra? Neste sentido, Foucault argumenta que a dificuldade que surge na tentativa de definir o conceito de obra reflete-se instantaneamente na dificuldade de definir o conceito de autor. Sendo assim, por não sabermos exatamente do/de que/quem estamos falando, a ideia da morte ou não deste algo (neste caso o autor), também se apresenta como uma tarefa de difícil resolução.

Associado a esses pontos, segundo Foucault, outro aspecto que afeta a nitidez da certeza da morte do autor, residiria justamente na questão da escrita. Segundo Foucault, à medida que a escrita é assumida não mais como gesto de escrever nem como marca do que queria se dizer, mas sim como um tipo de estrutura geral para qualquer tipo de texto existente no tempo e no espaço, a figura do autor poderia, deveria, se tornar desnecessária. Entretanto, de acordo com Foucault, isto parece não acontecer devido a uma espécie de transposição que este argumento gera no tocante à origem, ou seja, assumir a escrita como algo anterior ao próprio autor dá margem a interpretações transcendentais. Foucault destaca duas vertentes de análise para esta constatação, uma de caráter teológico que gera na escrita um papel sagrado e outra de caráter crítico que afirma sua potência criadora primordial. Diante de tais perspectivas a escrita acaba ocupando o lugar do autor, invalidando o próprio questionamento, pois se transforma, igualmente, em algo obscuro e inacessível.

Não obstante, Foucault alerta que para continuarmos a investigação não “basta repetir perpetuamente que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta” (FOUCAULT, 2009, p. 271). Para o filósofo, o que devemos fazer é investigar o espaço, a lacuna, deixada pela desaparecimento do autor. Foucault inicia apresentando as dificuldades relacionadas à questão do nome do autor enquanto nome próprio. Nesta perspectiva o nome do autor – assim como os nomes próprios – serviria, não só como uma indicação, mas principalmente como uma descrição deste em relação à obra, assim como a sua existência. Entretanto, segundo Foucault, esta situação entre dois polos – o da designação e o da descrição – faz com que a questão do autor, novamente, complique-se, pois o nome não está nem de forma descritiva, nem de forma indicativa, ligado completamente ao que nomeia. Desta forma, nas palavras de Foucault:

[...] é aí que aparecem as dificuldades particulares do nome do autor – a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfias nem funcionam da mesma maneira (FOUCAULT, 2009, p. 272).

Como exemplo, Foucault cita Shakespeare e formula três tipos de possibilidades. A primeira possibilidade é que se descubra que Shakespeare não nasceu onde se acredita – a conclusão será de que isto não afeta o funcionamento do nome do autor. A segunda, que se descubra que Shakespeare não escreveu alguma das obras creditadas ao seu nome. De acordo com Foucault, isto atingiria o autor, mas não o afetaria por completo. Na terceira possibilidade, entretanto, a situação muda. E se descobríssemos que Shakespeare escreveu as obras creditadas a outro autor? De acordo com Foucault, neste caso, teríamos uma “mudança que modificaria inteiramente o funcionamento do nome do autor” (FOUCAULT, 2009, p. 273). Deste questionamento, Foucault conclui que o nome do autor não é exatamente um nome próprio como os demais, pois apresenta propriedades que fazem com que não seja um simples elemento no discurso. Segundo ele a autoria desempenha um tipo de papel que assegura uma função classificatória, que permite reunir, organizar, agrupar e contrapor textos. Permite que os textos sejam relacionados e colocados em certo grau de homogeneidade e sob um determinado nome<sup>25</sup>. Para Foucault o nome do autor serviria para caracterizar

---

<sup>25</sup> Aqui, de acordo com Foucault, a existência do nome não está vinculada à existência do ser humano nomeado. Foucault cita como exemplo o caso de Homero – cuja a existência se questiona – e Balzac – cuja existência é historicamente comprovada.

um modo de ser do discurso, garantiria dentro de uma cultura um tipo de prerrogativa que o diferenciaria dos discursos cotidianos. O nome do autor, segundo Foucault, não está “localizado no estado civil de um homem ou na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos em seu modo singular de ser” (FOUCAULT, 2009, p.274). Sendo assim, determinados discursos, na sociedade, são providos, do que Foucault denomina de uma função “autor” – em sua análise Foucault afirma que outros textos, como, por exemplo, uma carta particular, um texto, palavra ou frase anônima que se lê em uma parede, ou um contrato, não têm autores, mas signatários ou redatores. Destacamos e observamos isso por defender que no caso das inscrições anônimas, que serão analisadas no próximo capítulo, a função “autor” não é esvaziada pelo anonimato, pois os discursos inscritos oferecem rupturas em relação a outros discursos. Outro aspecto, que também será visto, é que, mesmo que não tenhamos um nome próprio, as inscrições anônimas possuem uma identidade discursiva antagônica ao discurso hegemônico, o que garantiria a reflexão sobre a função “autor”.

A fim de continuar a investigação sobre a função autor, Foucault desloca sua análise para as características que um discurso “portador de autor” apresenta em nossa sociedade e o que nele se opõe a outros discursos. Neste sentido, a partir da função autor, Foucault identifica quatro possíveis características principais. A primeira seria a de que essa função é um tipo de apropriação, de propriedade que, historicamente, surge como um dispositivo legal de controle. Os textos começaram a ter autores “na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores” (FOUCAULT, 2009, p.275) – em períodos anteriores, não raro, a autoria repousa em personagens míticas e/ou sacralizadas. Ainda segundo Foucault, o discurso em nossa cultura não era originalmente um bem, um produto, mas, sim, um ato que poderia existir no campo do profano ou no campo do sagrado. Historicamente sempre esteve mais para um gesto arriscado do que para uma mercadoria passível de lucros ou prejuízos. Entretanto, quando se dá a mudança final para o campo da propriedade, do produto da mercadoria, por volta dos séculos XVIII e XIX, a forma de reação encontrada por aqueles que escreviam, para fugir a esta encampação institucional e tentar manter o espírito discursivo original, foi invariavelmente, a prática de uma escrita transgressora.

---

A segunda característica constatada situa-se no ponto de que, segundo Foucault, a função autor não teria sido exercida de uma maneira universal e constante em todos os discursos. No decorrer da história não foram sempre os mesmos textos que exigiram ser atribuídos a alguém. De acordo com Foucault, houve tempos – em especial na Idade Média europeia – em que certos textos, que hoje seriam classificados de literários, circulavam e encontravam espaço nas culturas locais sem, necessariamente, apresentarem autores. Nestes casos, o que os validava era uma suposta antiguidade, o valor de verdade estava mais ligado ao tempo de permanência no tempo e no espaço do que na identidade de quem o havia escrito. Entretanto, neste mesmo período, os textos que hoje poderiam ser categorizados como científicos (cosmologia, medicina, ciências naturais, geografia) só eram aceitos, com algum valor de verdade, se portassem ou fossem marcados pelo nome de seu autor. Importava mais um nome, um selo de garantia do que a própria força do argumento. No transcorrer dos séculos XVII e XVIII, na Europa, dá-se uma inversão. Principalmente em função da epistemologia cartesiana, os discursos científicos passam a ter seu valor de verdade em função de seu nível de coerência com um conjunto sistemático de conhecimento e a capacidade de ser demonstrado sempre que necessário. Essa necessidade de vincular o discurso científico com uma estrutura maior e impessoal faz com que o indivíduo e, conseqüentemente, seu nome apenas apareçam como símbolo de batismo de um teorema, uma fórmula, uma doença, uma proposição, um elemento. Por sua vez, com o discurso literário se dá justamente o contrário. Segundo Foucault, o grau de inserção, o *status* destes discursos na cultura fica profundamente vinculado ao nome do autor. É através do nome do autor que o texto, o discurso pode ser situado na estrutura de conhecimento, pode pertencer a um gênero, ter relação com um período histórico, a um movimento – acreditamos que este movimento contrário está relacionado à emergência das perspectivas da modernidade no mundo, pois além da questão penal e de propriedade, a atribuição e identificação do autor representa um movimento cartesiano de construção do conhecimento. Segundo Foucault, deste movimento resulta que contemporaneamente quando determinados discursos chegam a nós – seja por acidente, seja por vontade do autor – de forma anônima, existe um movimento praticamente automático de começar uma investigação que leva as identificações e posteriores categorizações.

Como terceira característica, Foucault destaca o fato de que a “função autor” não é a simples designação de um discurso a um indivíduo. Essa função é o resultado de operações que intentam construir um ente, um conjunto racional, onde os discursos e a escrita têm origem. Seria a tentativa de encontrar e denominar a “instância profunda” ou o “poder criador” no indivíduo na forma do autor. Entretanto, segundo Foucault, o que deveríamos perceber é que essa construção – o autor – invariavelmente revela-se como uma tentativa de projeção de elementos psicologizantes nas relações (de aproximação, de pertinência, de continuidade, de exclusão) que se dão entre textos atribuídos a uma mesma pessoa ou nome. Neste sentido, Foucault afirma: “Todas essas operações variam de acordo com as épocas e os tipos de discurso. Não se constrói um “autor filósofo” como um “poeta”; e não se constrói o autor de uma obra romanesca no século XVIII como atualmente” (FOUCAULT, 2009, p. 277). Segundo Foucault, contemporaneamente, a crítica literária, apesar de esforçar-se para não se preocupar com autenticações autorais, mas, sim, com questões estruturais do próprio texto, num gesto de atavismo, parece recorrer às mesmas práticas utilizadas na exegese cristã. Foucault afirma tal percepção citando a forma como São Jerônimo<sup>26</sup> estabelecia os critérios para provar o valor sagrado de um texto através da santidade do autor. De acordo com São Jerônimo, o uso do nome do autor, por si só, não bastaria para garantir a legitimidade da obra. Neste sentido, como forma de atestar se um texto ou vários seriam de um indivíduo ou de vários, o santo estipulou os seguintes critérios:

[...] se, entre vários livros atribuídos a um autor, um é inferior aos outros, é preciso retirá-lo da lista de suas obras (o autor é então definido como um certo nível constante de valor); além disso, se certos textos estão em contradição de doutrina com as outras obras de um autor (o autor é então definido como um certo campo de coerência conceitual ou teórica); é preciso igualmente excluir as obras que estão escritas em um estilo diferente, com palavras e formas de expressão não encontradas usualmente sob a pena do escritor (é o autor como unidade estilística); devem, enfim, ser considerados como interpolados os textos que se referem a acontecimentos ou que citam personagens posteriores à morte do autor (o autor é então momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos (FOUCAULT, 2009, p277).

Para Foucault, estas mesmas práticas podem ser percebidas na crítica atual. Afinal, não raro, é a figura do autor que acaba sendo fonte de explicação e análise de vários aspectos da obra – como escreveu São Jerônimo, o autor continua a ser

---

<sup>26</sup> São Jerônimo, *De viris illustribus (Des hommes illustres, tradução abade Bareille, in Ouvres completes, Paris, Louis Vivès, 1878, t. III, p. 270 – 338).*

visto como fonte de unidade, coerência e resolução de contradições (mesmo que seja expondo-as) e ente localizável no espaço e no tempo. São estas bases que permitem, por exemplo, que aconteça a identificação do autor com vários de seus textos (obras, rascunhos, cartas, fragmentos).

Entretanto, como quarta característica, Foucault destaca que a função autor não é uma simples identificação de traços e elementos em um discurso que permitem a construção de um tipo especial de indivíduo. Talvez fosse mais acertado pensar a função autor, não como um espaço destinado a “um ego”, mas uma posição ocupada, em relação à obra, pela presença e dispersão de egos. Isso ocorre em função da dissociação, no texto, da voz do escritor e da voz do narrador – papel de intermediação e síntese que faz com que a manifestação do escritor se faça entender no espaço do texto. De acordo com Foucault, a função do autor surge desta cisão, desta distância entre o escritor e o locutor fictício. Desta cisão egóica, para Foucault, segue-se que os discursos que possuem a função autor apresentam uma pluralidade de egos. Como exemplo cita o ego que aparece no prefácio de um trabalho de matemática e o ego que aparece na demonstração dos argumentos. O primeiro eu remete-nos a “um eu” que em determinado tempo e espaço concluiu um trabalho – um eu que não pode ser eu enquanto leitor. Por sua vez, o eu que demonstra o argumento é um eu que pode ser qualquer um, desde que aceitemos os símbolos e axiomas que o constituem. Foucault ainda cogita a possibilidade de um terceiro ego, neste mesmo trabalho do exemplo, um ego que, com os outros, fala sobre o sentido deste trabalho.

De forma sintética, Foucault define as quatro características da função autor no discurso da seguinte forma: (1) esta função está ligada ao sistema jurídico e institucional que, em suas palavras, “contém, determina, articula o universo dos discursos” (FOUCAULT, 2009, p.279); (2) no transcorrer do tempo e do espaço a função não se apresenta da mesma maneira, oscilando entre polos entre o anonimato e a nomeação; (3) a atribuição da função ao texto não é espontânea e natural, ela ocorre mediante um sistema de operações específicas e complexas; (4) por fim, ela não diz respeito simplesmente a um indivíduo real, a função pode – e invariavelmente é – desempenhada por vários egos (aqui defendemos que esta função pode existir de forma híbrida na figura de autores que oscilam entre o anonimato e a identificação). Defendemos que o anonimato absoluto, em sociedade,

é impossível. Não em função da possibilidade ou não de chegar-se a um nome próprio, mas pelo fato dos discursos só fazerem sentido ao estarem filiados de forma simpática ou antipática a outros discursos. Em outras palavras o discurso apresenta a função autor por manifestar posicionamentos individuais e/ou coletivos. Entretanto, ressaltamos que a inexistência de um nome próprio que preencha a função autor potencializa o caráter crítico e antagônico da inscrição. Acreditamos que esta ausência nominal ao mesmo tempo em que dificulta a inserção desta manifestação nos circuitos mercadológicos da arte, reforça a identidade negativa e aberta da inscrição, o que, por sua vez, dificulta a digestão da mesma pela estrutura hegemônica do campo institucional da arte.

Foucault ainda destaca em seu texto que, de certa forma, estava, até então, se focando primordialmente em uma “função autor” mais voltada para o universo literário. Alterando a abordagem, desloca sua atenção para aqueles que podem ser definidos como autores de mais de um livro, de uma teoria, de uma tradição, de uma disciplina, situando-os em uma posição transdiscursiva. De acordo com Foucault, os primeiros filósofos, literatos, poetas, artistas, matemáticos, que tentaram ordenar e criar o mundo poderiam ser classificados assim. Entretanto, este identifica que a partir do século XIX na Europa surgem autores que, em suas palavras, podem ser chamados de “fundadores da discursividade” (FOUCAULT, 2009, p. 280). Tais autores apresentariam a característica de não exercerem apenas a função autor de seus livros, mas, também, de exercerem uma função passível de gerar regras, sistemas de organização e percepção do mundo que permitiria a formação de outros textos, de outros discursos. Como exemplos deste tipo de autor, Foucault cita os nomes de Karl Marx e Sigmund Freud, pois estes teriam, a partir de seus escritos e teorias, dado origem a uma possibilidade infinita de discursos. Esta infinidade se encontra no fato de terem dado origem, não somente a discursos análogos aos seus, mas a discursos diferentes e que, entretanto, pertencem às estruturas que eles fundaram.

Acreditamos que este princípio pode também, guardadas as proporções, ser aplicado no caso das “inscrições públicas”. Mesmo que não possamos identificar nomes próprios em partes das operações tanto de escrever, de inscrever, ou de apagar, o que se pode perceber é que os discursos ali expostos se relacionam e se desdobram em outros. A autoria enquanto função, no caso das inscrições, se torna

um tipo de vetor que, através de sua propriedade de fundar discursividades, é o que permite que os antagonismos se manifestem, por exemplo, nos espaços públicos. Ressaltamos também a ciência de saber que Foucault referia-se, como foi exposto anteriormente, a uma análise fortemente pautada no formato literário. Entretanto, defendemos que nos casos que serão analisados, no próximo capítulo, o uso e presença de palavras de forma propositiva permitem o uso desta abordagem.

## 4.2 AUTORIZAÇÃO E DESOBEDIÊNCIA

Em seu texto *Signos Subversivos*, Hal Foster (1986) inicia afirmando que, naquele momento – década de 1980 – a arte norte-americana se encontrava numa encruzilhada constituída pelas relações entre as instituições de arte, da economia, da política, das representações de identidade sexual e da vida social. Segundo o autor, diante deste cenário, inserido neste cenário, o objetivo da arte se encontrava justamente nas possibilidades dos jogos discursivos oriundos destas esferas para, nas palavras do autor, “depurá-los e expô-los ou para seduzir e extraviá-los” (FOSTER, 1996, p. 139). Neste sentido, as preocupações destes artistas não residiam mais em questões da arte tradicional ou modernista – refinamento de estilo, inovação da forma, o sublime estético ou a reflexão ontológica sobre arte – e mesmo com o alinhamento com propostas de crítica institucional, as propostas deste período não se preocupavam mais com questões de cunho epistemológico em relação ao objeto e, tampouco, com questões fenomenológicas de fundo subjetivista. Segundo Foster esses trabalhos se preocupavam mais em encontrar filiações com outras práticas – como a indústria cultural – do que colocar a arte num parêntese para uma experiência formal ou perceptiva.

Como representantes, Foster cita os nomes de Martha Rosler, Sherry Levine, Dara Birnbaum, Barbara Kruger, Louise Lawler, Allan McCollow, Jenny Holzer, Krzysztof Wodcizko. O autor destaca que em seus trabalhos o uso das mais variadas formas de produção e modos de abordagem – fotomontagens, fotografias, projeções, textos críticos, obras de arte apropriadas, entre outras – é recorrente.

Entretanto, segundo Foster, o que os une (e esta é uma perspectiva defendida neste trabalho em relação às inscrições públicas) reside na constatação de que:

[...] cada um deles trata o espaço público, a representação social ou a linguagem artística na qual ele ou ela intervém tanto como um alvo quanto como uma arma. Essa mudança na prática inclui uma mudança na posição: o artista se torna um manipulador de signos mais do que um produtor de objetos de arte; e o espectador, um leitor ativo de mensagens mais do que em contemplador passivo da estética ou o consumidor do espetacular (FOSTER, 1996, p. 140).

Segundo o autor, esta mudança não é exatamente nova, pois pode ser identificada no *readymade*, nas fotomontagens dadaístas e nas apropriações da pop art. Entretanto, ainda segundo o autor, esta estratégia é importante por evidenciar e reforçar o caráter da arte como signo social atrelado a outros signos de produção de poder. Foster ressalta também que as ligações desta estética situacional e suas prerrogativas em relação ao lugar, à comunidade e ao público podem ser encontradas no trabalho de artistas como Daniel Buren, Michael Asher, Dan Graham, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Lawrence Weiner, John Baldessari e Joseph Kosuth. De acordo com o autor, Haacke ao expor e usar a estrutura do museu e da galeria, seria aquele que, dentre estes artistas, mais se aproximou de uma crítica que encontrava como tema a intertextualidade da arte e do poder. Entretanto, invariavelmente, tais proposições acabam por ser digeridas e, historicamente, reapresentadas no próprio museu e galeria que haviam sido alvo da crítica. Como forma de tentar aumentar a resistência da potência crítica, dificultando, assim, este processo digestivo, alguns artistas – descendentes da primeira geração de artistas conceituais – apresentaram como proposta a ação crítica fora dos aparelhos da arte.

Para Foster, é a partir deste “fora dos aparelhos” que estes artistas dirigem suas críticas rumo ao interior dos aparelhos institucionais. Tais artistas defendem as prerrogativas de que a ideologia não pode ser reduzida a uma simples linguagem a ser criticada e que a instituição arte não seria um simples espaço a ser mapeado. Para estes artistas, os signos e espaços não são passíveis de reduções simplistas. Voltam sua atenção para a questão do sujeito e de sua posição sendo esta a questão de seus trabalhos e não, propriamente, a questão do objeto de arte. Neste sentido, Foster, cita o caso de Barbara Kruger que, por meio da aproximação conflitiva de fotos e textos, procura desconstruir a imagem criada, de forma

estereotipada, de submissão da mulher na sociedade em relação ao homem, o que faz deslocamentos em relação à percepção das subjetividades e dos gêneros, pois surge uma nova mulher para o espectador masculino este também se percebe diferente – como visto pelo subjugado. Outra artista, destacada por Foster, é Jenny Holzer que, em meio à diversidade de signos que formam a sociedade, lança opiniões, credos, anedotas, a fim de demonstrar as relações de dominação presentes no cotidiano, confundido-as como a escolha de exposições, direto nas ruas, de forma anárquica.

Sendo assim, a obra destas artistas desorienta e desarma a norma e leva a linguagem a uma crise, pois a linguagem, por exemplo, da arte, ao negar estas manifestações, reforça justamente seu próprio caráter construtor de estereótipos, retroalimentando de forma direta a potência crítica destas proposições. Nesta perspectiva, tais trabalhos criam um tipo de xeque de difícil desarme ou assimilação por parte das instituições e estruturas que estão sendo por eles criticados<sup>27</sup>. Para Foster, tanto Kruger quanto Holzer têm, por preocupação, o poder vigente nas relações e nas representações do poder na sociedade. Destacamos aqui, em especial, o trabalho de Holzer, pois para esta artista o lugar de intervenção é a língua.

De acordo com o autor, os textos de Holzer buscam demonstrar e exibir os “fascismos” e “a circularidade censuradora de nossos idioletos” (FOSTER, 1996, p. 150). Seus trabalhos revelam o quanto a língua nos submete e no quanto, justamente a partir disto, pode ser desarmada. É a partir da percepção das estruturas discursivas que o próprio discurso pode ser combatido – a partir de seus sentidos, dissensos, consensos. Através da construção e da exposição de jogos de palavras no espaço público, a artista cria uma confusão de vozes questionadoras sobre a pretensa coerência e neutralidade do discurso público, como, de acordo com Foster, os veículos de comunicação de massa. Em seus *Truisms* [Truísmos] (1977), Holzer expõe (em pôsteres de informações públicas, em *outdoors*, camisetas, sinais eletrônicos) pelas ruas de Nova Iorque, uma lista, alfabética, de declarações que,

---

<sup>27</sup> Aqui poderíamos refletir sobre o fato destes trabalhos e artistas serem citados em livros, artigos e trabalhos acadêmicos ser evidência de que as propostas já foram assimiladas. Foster alerta que sobre a reapropriação das propostas de críticas e de vanguarda feitas pelas instituições tradicionais, transformando estes trabalhos novamente em objetos passíveis de valoração econômica ou como símbolos de projetos hegemônicos.

em conjunto, causam confusão na linguagem e no “leitor”. O objetivo dos truísmos é colocar em contradição as estruturas ideológicas que, invariavelmente, não são questionadas - nem mesmo pelas instituições de arte – e que, muito frequentemente, são naturalizadas. Através destas exposições e manifestações, o que se evidencia é a falsa ideia de neutralidade na sociedade e, conseqüentemente, no espaço público. Na verdade os truísmos ao quebrarem a leitura, evidenciam justamente o projeto e construção das formas de esconder e apagar as contradições e conflitos que formam a sociedade.

Ao experimentar esta contradição, durante a experiência, o leitor, ao se deslocar, percebe que não é um sujeito neutro, totalmente autônomo e livre – pois é originalmente preso a sua linguagem –, mas que, percebendo isto, potencialmente pode mudar. Segundo o autor “a experiência da armadilha “truística” dá lugar a um sentimento de libertação anárquica, pois *Truisms* expõe a coerção que se acha em geral escondida na língua” (FOSTER, 1996, p. 150).

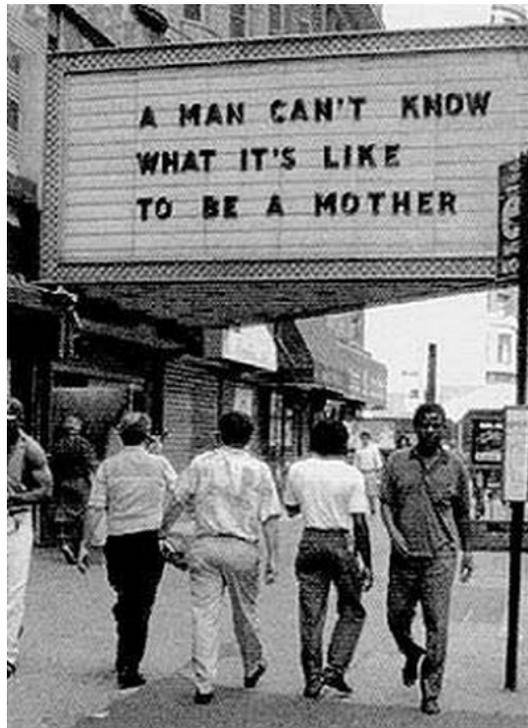


Figura 5 - Jenny Holzer | Truísmos I

Fonte: internet<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> [http://2.bp.blogspot.com/-c4gwLG1953g/UMlbfqAHhCI/AAAAAAAAAQBc/gfIRk0qPwqc/s1600/tumblr\\_Intyh5FTzV1qc7y4ro1\\_400.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-c4gwLG1953g/UMlbfqAHhCI/AAAAAAAAAQBc/gfIRk0qPwqc/s1600/tumblr_Intyh5FTzV1qc7y4ro1_400.jpg)  
acesso em 20/02/2013.

Essa espécie de libertação se dá pelo reconhecimento, acionado pelo trabalho, de que os significados são uma construção retórica de vontades e não puramente apreensões de essencialidades. Por sua vez, esse reconhecimento não precisa ser necessariamente entendido como uma manifestação niilista ou limitadora, muito pelo contrário, a exposição, através da linguagem, das contradições que formamos e nos formam, permite por meio deste entendimento, a elaborações de possíveis reflexões e resistências. Nas palavras de Foster: “[...] isso de fato é uma verdade genuína que *Truisms* expressa: que só mediante a contradição podemos construir um eu que não seja inteiramente submetido” (FOSTER, 1996, p.151).

Dando seguimento aos “Truísmos”, Holzer desenvolve os *Inflammatory Essays* [“Ensaio Incendiários”] (1979 – 1982). Novas vozes provocativas que, através da escrita e da exposição em pôsteres, sinais de rua, livros, obras de arte, instigam o observador leitor com comandos imperativos que se utilizam mais de argumentos do que de declarações para criar hipérboles sobre a retórica da política.

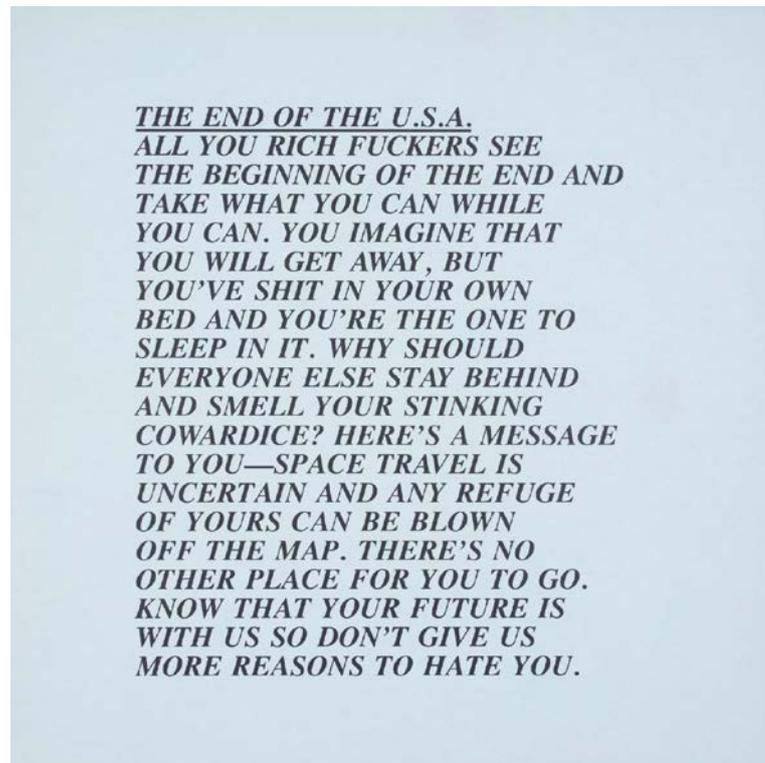


Figura 6 - Jenny Holzer | Truísmos II

Fonte: Internet<sup>29</sup>

<sup>29</sup> [http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P77/P77406\\_8.jpg](http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P77/P77406_8.jpg) acesso em: 20/02/2013.

Conforme argumenta Foster, os Ensaios manifestam mais a força da linguagem e a forma como as ideologias constroem e colocam o sujeito no interior do discurso. De acordo com o autor, o objetivo principal dos Ensaios e dos “Truísmos” não era convencer, mas, principalmente, deslocar. Sugerimos aqui que a potência destas inscrições reside no desmembramento dos tecidos e estruturas discursivas que formam a sociedade. De certa forma, o que estas inscrições na forma de truísmos – ou estes truísmos em forma de inscrição – permitem é a identificação de linhas, pontos, limites, camadas, sedimentações que intencionalmente são apagadas, camufladas ou escondidas pelas intencionalidades das estruturas hegemônicas.

Outra possibilidade de manifestar-se no espaço público e que traz mais um aspecto que contribua na reflexão sobre a inscrição pública pode ser encontrada em outro texto de Foster intitulado “Entre o Modernismo e a Mídia” (FOSTER, 1996). Neste, Foster dedica um subitem à, cada vez mais emergente, questão do grafitti. De acordo com o autor, a ação não autorizada, não oficializada, seria a resposta a uma institucionalidade, invariavelmente, injusta e excludente. Segundo Foster, as origens do *grafitti* na Nova Iorque da década de 1970 residiriam nessa constatação, pois, nas palavras do autor: “No meio de um código cultural que lhe é estranho, o que transgredir a não ser o código? No meio de uma cidade de signos que lhe excluem, o que inscrever a não ser seus próprios signos?” (FOSTER, 1996, p.76). Inscrever-se, de forma desobediente, no espaço público pode se tornar a forma pela qual o indivíduo, com as mesmas ferramentas do poder constituído, questiona, afronta, transgride e, potencialmente, modifica a estrutura da institucionalidade.

Neste sentido, para corroborar com a ideia da desobediência enquanto arma do indivíduo ou das coletividades contra sistemas e governos opressores, trazemos aqui as palavras do pensador estadunidense Henry Thoreau, marco referencial para o ocidente contemporâneo no que se refere à ação de desobediência civil. Nas palavras de Thoreau:

Existem leis injustas; devemos submeter-nos a elas e cumpri-las, ou devemos tentar emendá-las e obedecer a elas até sua reforma, ou devemos transgredi-las imediatamente? Numa sociedade com um governo como o nosso, os homens em geral pensam que devem esperar até que tenham convencido a maioria a alterar essas leis. Sua opinião é de que a hipótese de resistência pode vir a ser um remédio pior do que o mal a ser combatido. Mas é precisamente o governo o culpado pela circunstância de o remédio ser de fato pior do que o mal. É o governo que faz tudo ficar pior. Por que o

governo não é mais capaz e se antecipa para lutar pela reforma? Por que ele não sabe valorizar sua sábia minoria? Por que ele chora e resiste antes de ser atacado? Por que ele não estimula a participação ativa dos cidadãos para que eles lhes mostrem suas falhas e para conseguir um desempenho melhor do que eles lhe exigem? (THOREAU, 1986, p.46)

Retornando a Foster, no período de surgimento, o grafitti era – e em certos casos ainda é – uma forma de manifestação de sujeitos sem acesso à mídia. Para o autor, seria uma “resposta daquelas pessoas a quem a resposta é negada” (FOSTER, 1996, p. 76). Usando metrô e paredes, os grafiteiros encontraram maneira de espalhar e circular seus signos e executar um jogo que, em última análise, questionava a propriedade mesclando e evidenciando a noção de propriedade. Percebendo isto, segundo Foster, não tardou para que a mídia e o mercado se reorganizassem para absorver, digerir e remodelar essa resposta. Neste movimento a figura urbana SAMO torna-se Jean-Michel Basquiat e as imagens de Keith Haring começam a aparecer em anúncios comerciais. Se, no início, o grafitti surgia como marca de uma cidade homogênea, mas fragmentada, com a apropriação feita pela midiatização, cada vez mais essa prática que visava expor e criticar justamente estas forças foi sendo moldada por ela. As marcas do anonimato e os apelidos tornaram-se assinaturas mercantilizáveis. Estas manifestações que inicialmente se apresentavam como um desafio e uma transgressão foram, no transcorrer das décadas, categorizadas e desarmadas. Contemporaneamente, não raro, se tornaram uma espécie de símbolo de integração entre comunidades e grupos sociais, sendo materiais e espaços oficialmente cedidos para as manifestações. Isto é, com certeza, interessante. Entretanto, toda potência crítica e “indigestibilidade” que se encontrava, justamente, num certo grau de transgressão e desobediência, desaparece. O que temos atualmente, em boa parte dos casos, é a domesticação de signos, onde a ação é limitada pelas forças morais que originariamente combatia.

### 4.3 AÇÃO E REAÇÃO INSTITUCIONAL

Retomando a questão dos problemas referentes à apropriação positiva do espaço público, faz-se necessário verificar aqui possíveis formas de ação e reação das estruturas hegemônicas neste campo. Identificamos duas possibilidades de

ação/reação oriundas do poder hegemônico no tocante à arte pública. Ambas, apesar de se diferenciarem quanto à estratégia, se completam em objetivo. São elas: (1) a imposição de símbolos e estruturas e (2) o controle através de dispositivos de disciplina e vigilância destes espaços. Sobre a primeira estratégia iniciamos destacando a afirmação de Anne Cauquelin no que diz respeito ao uso institucional do espaço público:

[...] a atividade artística sempre foi requisitada pelo poder para dar visibilidade aos conceitos que lhe servem de princípios. Arcos do triunfo, castelos, planos urbanísticos, avenidas em perspectiva, jardins e parques reais, teatros, essas realizações sempre responderam a uma concepção definida pelo comanditário; é ele que escolhe a execução desse ou daquele projeto, o que melhor corresponde à ideia que faz de sua própria imagem – do que ele pretende exibir como imagem (CAUQUELIN, 2005, p. 162).

Seguindo o argumento, nos remetemos também a Javier Maderuelo (2001) para quem a estatuária urbana encontra seu apogeu como meio de educação pública. As estátuas dedicadas a poetas, artistas, cientistas e homens ilustres serviam para transmitir e preservar conceitos e valores de uma sociedade. Marcos de estruturas discursivas que indicariam e representariam formas e símbolos de manutenção de poder. É interessante ressaltar que essa manutenção material pode ser feita através da ação de exposição e remoção de símbolos (monumentos modificam-se, são destruídos, substituídos – aqui, neste trabalho, mais do que nunca, o importante é identificar a origem destas mudanças). Neste sentido, Maderuelo questiona: “quem se atreveria a comemorar um político na atualidade?” (MADERUELO, 2001, p. 38) numa alusão à prática histórica. A fim de exemplificar tais mudanças – de conteúdo temático e de significação – o autor faz alusão ao caso das esculturas públicas na cidade de Budapeste. Finda a Segunda Guerra Mundial, a Hungria foi anexada à União Soviética. Neste período foram erigidas obras que oscilavam de monólitos a estrelas de cinco pontas (símbolo da Revolução Russa de 1917 que deu origem à URSS), alegorias de vitórias históricas assim como efígies de heróis nacionais. No início da década de 1950, os temas se alteraram para bustos e placas de artistas e músicos. No meio desta mesma década, as novas obras, apresentam, no lugar dos emblemas patrióticos, a exaltação do trabalho e dos ofícios. No final da década de 1950 aparecem, em bronze e em pedra, grupos de jovens praticando esportes, assim como animais (tartarugas, pelicanos,

cavalos,...). A partir do meio da década de 1960, a estilização dos temas anteriores vai separando-se cada vez mais do naturalismo dando lugar a elaborações com forte tendência abstrata. (MADELUERO, 2001). Desta cronologia espacial, decanta-se que:

[...] se ha pasado de una imposición de los emblemas y los valores heroicos de la guerra y del trabajo, a la exaltación de valores sin ideología aparente, como la maternidade o la juventud, para ir abandonando la idea del discurso comunicativo a través de inocentes animales, que se prestan como muda ornamentacion, hasta llegar a los juegos formales de la abstracion, com lo que se acepta implicitamente la voluntad de no emitir ningún tipo de mensaje a través de la obra pública (MADELUERO, 2001, p. 39).<sup>30</sup>

Gostaríamos de defender, em relação à última frase da citação, que decidir “*no emitir ningun tipo de mensaje*” é emitir uma mensagem. Para reforçar essa percepção da existência de mundos no espaço público e que, esses mundos, são construídos seguindo lógicas e intenções que seguem desdobramentos históricos e hegemônicos, citamos Rosalin Krauss. Segundo a autora:

[...] sabemos é que escultura não é uma categoria universal, mas uma categoria ligada à história. ... Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local. (KRAUSS, 2008, p.131).

Tendo em vista estas premissas, abre-se, no espaço público, no que se refere aos monumentos, a possibilidade de uma leitura sobre os desdobramentos dos valores constituídos no espaço e no tempo. Tais desdobramentos refletem-se na forma e função destas construções. Submetidos às mudanças históricas, os monumentos trazem em si o conjunto das relações sociais, políticas, econômicas e culturais de seu tempo. Se antes funcionavam apenas como faróis a iluminar – ou cegar e ofuscar – destinos e fins ideais, contemporaneamente podem também servir de suporte para críticas e reflexões de um determinado *status quo*. Ou seja, os monumentos (principalmente os que fazem referência a personalidades e fatos históricos) trazem sintetizados, condensados, em si a massa de conceitos, o encadeamento narrativo idealizado, as intenções, realizações e projeções de um

---

<sup>30</sup> “[...] se passou de uma imposição dos emblemas e valores heroicos da guerra e do trabalho, à exaltação de valores sem ideologia aparente, como a maternidade e a juventude, para ir se abandonando a ideia do discurso comunicativo através de inocentes animais, que se prestam como ornamentação muda, até se chegar aos jogos formais da abstração, com o que se aceita implicitamente a vontade de não emitir nenhum tipo de mensagem através da obra pública (MADELUERO, 2001, p. 39, tradução nossa)”.

poder institucionalizado com pretensões hegemônicas. Esta pretensa hegemonia reside no ato de inserir esta marca (monumento – condensação de conceitos) no espaço público, no espaço que deveria ser de todos. A inserção de um símbolo, de uma materialidade ideológica perspectiva cuja função é firmar e reafirmar, constantemente, uma determinada ordem. Podemos desdobrar também que não só o monumento, mas o espaço do monumento, a praça, os espaços de memórias e construções, os museus, bibliotecas, podem ser também percebidos como formas de estruturação de redes discursivas. Como Foucault definiu, poderiam ser percebidos como espaços heterotópicos.

No texto *Outros espaços* (FOUCAULT, 2009), Foucault apresenta uma breve história sobre as mudanças ocorridas na noção de espaço. Inicia descrevendo que, na Idade Média, o espaço era percebido como hierarquizado em função dos lugares. Estruturas dialógicas indicavam a situação espacial, o mundo dividia-se, por exemplo, em lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos (fechados) e lugares desprotegidos (abertos), lugares urbanos e lugares rurais, lugares supracelestes e lugares celestes, lugares celestes e lugares terrestres, lugares onde as coisas haviam sido violentamente colocadas e lugares onde as coisas encontravam seu repouso natural. Segundo o autor, o espaço medieval podia ser entendido como um espaço fundamentado na localização. A partir de Galileu e de sua teoria heliocêntrica, ocorre uma mudança. Ao deslocar o centro do sistema e do universo (da Terra para o sol) o espaço torna-se infinito e infinitamente aberto (a humanidade não era mais o centro da criação). O lugar da coisa tornava-se relativo e não fixo. O espaço passava a ser percebido não mais em função da localização, mas sim da extensão. A alternativa encontrada para codificar a percepção do espaço em função da extensão, foi começar a perceber o espaço em função do posicionamento. Para Foucault, “estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos” (FOUCAULT, 2009, p.413).

Apesar das mudanças de percepção do espaço (localização – extensão – posicionamento), na prática, segundo Foucault, ainda podemos perceber que o espaço não foi inteiramente dessacralizado. Certos jogos de oposição como espaço privado e espaço público, espaço da família e espaço social, espaço da cultura e espaço do útil, espaço de lazer e espaço de trabalho, ainda são tidos como naturais

(não criados). No fundo, o que estes jogos de (o)posição revelam são as relações que definem os posicionamentos (nos quais vivemos), e o fato de que a análise destas relações poderia trazer à tona os elementos que, ainda, sacralizam o espaço e estruturam o mundo.

Seria possível, segundo o autor, empreendermos uma lista descritiva que fosse abarcando, um por um, os tipos de relação de posicionamento existentes. Entretanto, apesar desta possibilidade, Foucault se propõe a analisar um tipo especial de relação de posicionamento (de espaço), que tem a “curiosa propriedade” de estar em relação com todos os outros posicionamentos. Este espaço pode ser classificado de duas formas: utopias e heterotopias. Segundo, Foucault:

As utopias “são posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que, fundamentalmente, são essencialmente irrealis (FOUCAULT, 2009, p.415).

Talvez pudéssemos pensar que as utopias, e suas versões negativas, as distopias, encontram sua existência apenas nas projeções e superlativações dos ideais do discurso que constitui a sociedade e residiriam apenas em espaços mentais (imateriais). Por sua vez, as heterotopias poderiam ser conceituadas da seguinte forma:

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias. (FOUCAULT, 2009, p.415)

O que podemos desdobrar destes conceitos (retomando Mouffe) é o fato de que os espaços heterotópicos são espaços de materialização e sedimentação de práticas hegemônicas. Em outras palavras, relações de posicionamento constituem uma hegemonia e a heterotopia é o espaço onde estas relações, que constituem a hegemonia, se encontram. Foucault, após expor a definição de heterotopia, elenca seis princípios que estariam presentes em sua formação e existência. Dentre estes princípios, gostaríamos de destacar dois: um que relaciona a heterotopia à

heterocronia, e outro que revela as características de abertura e fechamento heterotópicos.

Primeiro princípio: invariavelmente, as heterotopias estão relacionadas com recortes de tempo. Quando isto acontece, estes espaços também podem ser chamados de heterocronias. Segundo Foucault, as heterotopias só funcionam plenamente quando os homens que ali se encontram sentem-se desconectados de seu tempo tradicional (podemos elencar alguns espaços como o cemitério, o cinema, a prisão...). Essa mudança em relação ao tempo tradicional, também pode se dar de forma cumulativa. Em nossa sociedade, museus e bibliotecas são um bom exemplo de heterotopias. Nestes espaços, o objetivo é que o tempo se acumule infinitamente sobre si, acumulando todos os tempos, todas as épocas, todos os gostos, todas as formas. Pretende-se que aí estejam todos os tempos num espaço fora do tempo e “inacessível a sua agressão (projeto de manutenção), o projeto de organizar assim uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria” (FOUCAULT, 2009, p. 419). O segundo princípio remete à característica que as heterotopias apresentam, na forma de um sistema de abertura e fechamento que, de maneira simultânea, as isola e as torna penetráveis. Em outras palavras, “não se chega num posicionamento heterotópico como a um moinho” (ibidem, 2009, p. 420). Existem ritos, purificações, obrigações, processos que levam até às heterotopias. Não se pode simplesmente chegar na caserna, na prisão, no templo, na sauna, e, até mesmo, no museu. É necessário submeter-se aos processos e práticas que constituem o poder destas estruturas hegemônicas. Tais processos e práticas podem ser conceitualizadas como dispositivos – e aqui chegamos à segunda estratégia de ação/reação do poder hegemônico nos espaços públicos.

Para Foucault, dispositivos são os operadores materiais do poder, ou seja, as técnicas, as estratégias e as formas de assujeitamento utilizadas pelo poder. Eles se apresentam de forma heterogênea, como discursos, práticas e instituições (REVEL, 2005). Nas palavras de Foucault, um dispositivo é “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, filantrópicas” (FOUCAULT, 2004, p. 244).

Partindo deste ponto, podemos pensar em algumas situações de clara percepção destes dispositivos. Em museus e galerias estes dispositivos, num tipo de hibridismo, se alternam entre níveis de disciplina e vigilância a fim de criar a característica sacralizante e de abertura e fechamento – quase mítica – que os constituem. Enquanto dispositivo de disciplina, o indivíduo ao entrar nestes espaços, invariavelmente, tem seu tempo e espaço esquadrihados, de tal modo que seus movimentos e atitudes ficam submetidos a uma coerção que tende a ser naturalizada pela educação. Não raro, os museus apresentam itinerários programados. Alguns centros culturais tentam, até mesmo, reproduzir uma estrutura de brete, onde o indivíduo tem um único caminho, elaborado pela instituição. Outro ponto, que muitas destas instituições compartilham, são as marcações no chão que delimitam exatamente o espaço onde o indivíduo deve ficar. Tais marcações, disciplinares, são, invariavelmente, acompanhadas por um dispositivo de vigilância, o segurança (também existem os “monitores”, termo que talvez condiga mais com a própria ideia de disciplina/vigilância). É ele que age quando as marcar, os sinais, as instruções, não se mostram eficazes. Espaços como praças e seus monumentos, assim como parques, cada vez mais, são monitorados por câmeras de vigilância. Neste sentido, percebe-se a importância de destacar estes dispositivos heterotópicos que mantêm e, constantemente, instauram nossas relações com o espaço e o tempo das instituições que formam o campo da arte.

Entretanto, estes dispositivos não se constituem apenas como estratégias de controle externo, de fato, parte fundamental de seu êxito reside nas poderosas estruturas discursivas instaladas, historicamente, nas construções epistemológicas que nos formam. É através desta instalação que um projeto hegemônico se constitui. Estas estruturas discursivas constituem/infiltram as bases, os postulados dos campos do conhecimento instituído. O campo da arte e suas respectivas divisões/construções (teoria da arte, história da arte, filosofia da arte,...), até mesmo o próprio conceito de arte, também compartilha, é infiltrado e constituído por estes discursos. Um bom exemplo é o conceito de “estético” que surge na Europa, impõe-se pelo mundo, e, ainda hoje, baliza muitas percepções referentes à arte. Sendo assim, uma possibilidade para pensarmos algum tipo de ação que antagonize com o projeto hegemônico, poderia iniciar-se justamente por uma reflexão sobre alguns destes conceitos impostos e tidos como, naturalmente, balizares.

Lo que se necesita es por tanto una estrategia cuyo objetivo sea desarticular la hegemonía existente por medio de una serie de intervenciones contrahegemónicas, para establecer otra más progresiva gracias a un proceso de rearticulación de elementos nuevos y viejos en una diferente configuración del poder (MOUFFE, 2008).<sup>31</sup>

Neste sentido, num interessante paradoxo – reconstituídor e fomentador da potência crítica da manifestação da arte enquanto antagonismo – poderíamos refletir que é justamente esta estrutura que se pretende totalizante e hegemônica que oferece a matéria, a energia e os recursos para o surgimento da inscrição pública. Numa alusão ao coeficiente duchampiano – um jogo de intenções e velamentos que, ao originar-se na criação, torna-se potência da posteridade – a ação crítica da inscrição pública somente é ativada quando instaura e rompe a imposição do consenso por intermédio do dissenso.

No processo de inscrever – como será visto – a reação das estruturas hegemônicas, ao perceberem que as estratégias de imposição e os dispositivos falharam, fazem uso, literalmente, do apagamento. As marcas, símbolos, intenções são – mediante os discursos que nos formam – sumariamente apagados.

---

<sup>31</sup> “O que se necesita é, portanto, uma estratégia cujo objetivo seja desarticular a hegemonia existente por meio de uma série de intervenções contra-hegemônicas, para estabelecer outra mais progressiva graças a um processo de rearticulação de elementos novos e velhos em uma diferente configuração do poder (MOUFFE, 2008, tradução nossa)”.

## 5 INSCRIÇÕES

No presente capítulo, apresentaremos três casos que podem ser tidos como representantes das inscrições públicas enquanto manifestações antagônicas no campo institucional da arte. A fim de auxiliar o entendimento colocamos nesta tabela as principais características, em função dos critérios que foram anteriormente analisados. O objetivo é visualizar o conjunto de elementos.

<b>Tipologia da inscrição</b>			
	<b>Estória</b>	<b>Atitude do Artista   Atitude do Museu</b>	<b>KD a ARTE?</b>
<b>Função autor</b>	Desconhecido	Paulo Bruscky	Desconhecido
<b>Autorização</b>	Sem autorização	Sem autorização	Sem autorização
<b>Espaço em que foi inscrita</b>	Estátua de Getúlio Vargas	Muro do Museu de arte de Pernambuco	Fachada do Museu de Arte do Espírito Santo
<b>Reação da Instituição à inscrição</b>	Apagou	Apagou	Manteve

A análise dos casos terá início pelo caso “Estória”. Isto se deve ao fato de ter sido este o caso que despertou os questionamentos. Acreditamos que, como defendido, diante desta inscrição o espectador é atingido por um estranhamento. Nesta pesquisa foi assim que o processo se desenvolveu. Ao percebermos a inscrição, de certa forma, em algum nível, existia a sensação de não estarmos diante de uma manifestação que depositava toda sua potência em seu significado interno, isolado. O que começava a emergir desta experiência visual, inicial, era a sensação de que ali existia um jogo, uma relação, um embate, uma cisão, um dissenso. Diante disto, passou-se para um segundo momento: o de verificar se essa sensação poderia ser teorizada. Iniciado o processo de pesquisa, de teorização,

voltamos a campo a fim de colher e testar novos casos. Gostaríamos de ressaltar que, como foi apontado através dos autores e conceitos usados, no desenvolvimento deste trabalho, nossa questão metodológica não visa à busca de algum tipo de verdade. Aqui, o que mais nos interessa são as possibilidades e desdobramentos dos jogos discursivos. Tendo isto como escopo chegamos aos casos “Atitude do Artista | Atitude do Museu” e “KD a ARTE?”.

O que destacamos neste conjunto de casos se enquadra dentro da perspectiva dos autores estudados. Todos são uma crítica “como compromisso”, como defendido por Chantal Mouffe, pois não se manifestam como fuga, mas, sim, como retorno, como confronto que gera uma relação de antagonismo. Em todos os casos fica claro também a importância, dentro da perspectiva de Mion Kwon, do *site*, do espaço, da matéria ideológica onde as inscrições são realizadas. A estátua de Getúlio Vargas, a praça onde está a estátua, são fundamentais para a potência da inscrição “Estória”. Da mesma forma, são importantes o muro do Museu de Arte de Pernambuco e a fachada do Museu de Arte do Espírito Santo para, respectivamente, os casos “Atitude do Artista | Atitude do Museu” e “KD a ARTE?”. Igualmente em todos os casos a questão de Andrea Fraser sobre como o alargamento do campo da arte faz com que não exista lado de fora. As ações críticas, as inscrições públicas analisadas, enquanto manifestação poética e política carregam em si todos os elementos sociais, políticos e econômicos que a constituem. Manifestam-se por intermédio de indivíduos ou coletividades que, como visto com Hal Foster, fazem uso da desobediência e da subversão como forma de manifestação e inserção de seus signos. Não precisam necessariamente de nomes próprio, pois desempenham, a partir de Foucault, uma função autor geradora de uma matriz discursiva passível de ser lida por todos os indivíduos que constituem uma sociedade. Seguindo Deutsche, acreditamos que todos os casos geram algum tipo de dissenso e, justamente por isso, são apagados pela estrutura hegemônica. Até mesmo o caso “KD a ARTE” que, como será visto, apesar de não ser fisicamente apagado tem sua potência crítica esvaziada ao ser incorporado, pela direção da instituição, ao discurso da própria instituição. Acreditamos que, a partir destas perspectivas, os casos analisados são a tentativa ou a constatação temporária do conceito de espaço público agonístico e, conseqüentemente, radicalmente democráticos.

## 5.1 ESTÓRIA

Dando seguimento à reflexão apresentamos aqui uma inscrição feita no centro da cidade de Vitória na Praça Getúlio Vargas, no ano de 2011. Na fotografia, registrando a estátua de Getúlio Vargas, destaca-se a inscrição pública “estória”. Analisando o caso, o que imediatamente se destaca é a força disjuntiva que a coexistência de dois conceitos antagônicos pode gerar quando expostos no mesmo espaço. Nesta composição é possível começar a ver as zonas de fronteira que configuram o hegemônico e o contra-hegemônico. Diversas cargas, valorativas e simbólicas se encontram dando origem a camadas sedimentares que, neste encontro, entre a estátua e a inscrição, se chocam, se atraem, se repelem, se fundem, ou se anulam. Sendo por esse processo que começaremos a análise.

A consolidação e sedimentação das práticas discursivas traz consigo uma carga valorativa que, conseqüentemente, acaba indexando sob parâmetros morais as ações e manifestações que se pretendem antagônicas. Segundo Barthes, a escrita é a forma engajada da palavra portando em si uma ambigüidade no que se refere ao “ser” e ao “parecer” do poder, o que ele é, e o que ele deseja fazer crer ser. Sendo assim, em toda escrita encontramos essa ambigüidade que a transforma ao mesmo tempo em linguagem e coerção. Este poder coercitivo presente na escrita acaba por atualizar-se na linguagem como juízo de valor acabando, desta forma, com a possibilidade da neutralidade (BARTHES, 2004). Nas palavras de Roland Barthes:

Eis por que o poder ou a sombra do poder sempre acabam por instituir uma axiologia, em que o trajeto que separa comumente o fato do valor fica suprimido no espaço mesmo da palavra, dada ao mesmo tempo como descrição e como julgamento. (BARTHES, 2004, p.18).



Figura 7 - ESTÓRIA - Visão frontal

Fonte: Diego Kern Lopes

Neste sentido, a História, enquanto processo de criação, de “escritura”, cria e faz-se no mundo por uma poética da destruição, fundamentada em apagar (ou digerir) as inscrições da alteridade. Citamos como exemplo (que faz coexistir no mesmo espaço e no mesmo tempo o mundo antigo e o mundo contemporâneo) o conceito de “vandalismo” ou, como é denominado por alguns setores, “escrita vandálica”. Pois bem, “vandalismo” e “vandálico” derivam de “vândalo”. O termo “vândalo” surge na história antiga para denominar o indivíduo pertencente a “tribo” dos Vândalos, um dos vários grupos bárbaros que invadiram e deram fim ao Império Romano do Ocidente (dando origem à Europa Ocidental). Em outras palavras, “um vândalo” era “um bárbaro”. Por sua vez, o conceito de “bárbaro” tem origem com os

gregos, que designavam com o termo o indivíduo “não-grego”. Os romanos assimilaram este conceito e passaram a designar com ele o indivíduo “não romano”, incivilizado, aquele que estava fora e não compartilhava dos valores do império, ou seja, o estrangeiro, o outro. Portanto, é interessante perceber as forças valorativas que atuam e designam determinadas ações, determinadas manifestações discursivas, como “atos de vandalismo”. Podemos pensar que a construção e o uso, histórico, deste conceito, desta categoria de ação, é o que permite ao discurso que se escreve (a partir de regras morais que ele, igualmente, escreve e luta para manter) apagar o discurso que tenta se inscrever. Entretanto, como pode se perceber no processo de criação da História, esse “apagar”, esse “destruir” nunca se dá de forma total ou plena. Por serem discursos, construções, essas ações/manifestações não possuem, em si, núcleos duros ou essencialidades que as definam. Para existirem, estes discursos, devem estar inseridos no espaço e no tempo. Coexistir no mesmo espaço e tempo, faz com que (1) os discursos estejam sempre em constante mutação alternando fases de adaptação e imposição e (2) só existam (sejam percebidos) enquanto discursos em função da relação que mantêm com outros discursos. O que podemos desdobrar disto, desta poética destrutiva da História enquanto processo de construção, é que um discurso tem sua existência oriunda de um paradoxo, pois só existe enquanto tentativa de eliminar aquilo que o faz existir. Em outras palavras: o que se “inscreve” só existe em função do que se “escreve”, sendo o contrário, igualmente, verdadeiro.

Sendo assim, se o espaço público é um espaço agonístico (CHANTAL, 2007), de lutas hegemônicas, e a escrita é a forma engajada da palavra (BARTHES, 2004) que se pretende linguagem e coerção, a escolha do inscridor em desobedecer e manter-se anônimo através de uma inscrição no espaço público, funciona como forma de expor e manifestar os antagonismos existentes. A inscrição só funciona quando aplicada exatamente nestes locais, nestes espaços. Desta forma, a inscrição “ESTÓRIA” faz este movimento de ataque poético e político na ideia de historicidade e, conseqüentemente, na própria noção histórica de construção do espaço público – a estátua como marco da praça.

Este dissenso, esta crítica, se origina no próprio significado da palavra estória na língua portuguesa, a saber, “narrativa de ficção”, “exposição de fatos imaginários”. A palavra “estória” faz contraponto à palavra “história”, pois, igualmente

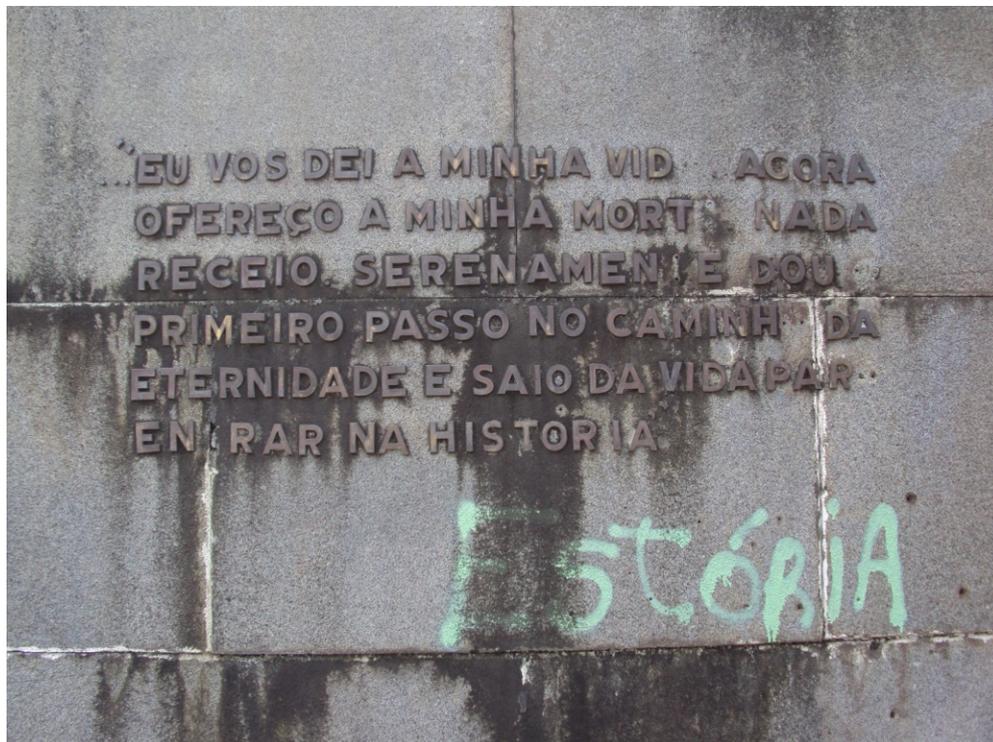
com fundamento nas definições da língua portuguesa, “história” seria a versão que trabalha com o verídico, com o que existe, com fatos e documentos. Tais definições são interessantes, pois em si já mostram a maneira como os discursos hegemônicos podem se estruturar e se manifestar nas – e através das - instituições. De um lado teríamos a verdade e de outro a fantasia, a imaginação, ou seja, aquilo que não está no mundo “real” e que, ao tentar se passar por fato, é tida como mentira. Entretanto, inscrever estória em um monumento da história – da história que se pretende oficial, real e verdadeira – é lembrar que talvez tudo seja uma narrativa cuja origem e fundação reside na imaginação. A inscrição estória nos faz questionar, refletir, sobre os modos de construção discursiva, de que, mesmo que os fatos existam por meio de algum tipo de ontologia desconhecida, nosso acesso a eles é sempre mediado por algum tipo de epistemologia que, por sua vez, possui sempre bases morais. Em outras palavras, talvez o que tenhamos por história – esta que se pretende oficial – seja um discurso hegemônico constituído por conjuntos de escolhas morais de narrativas sobre determinados fatos igualmente selecionados. Como resultado temos que o monumento é verdadeiro e moralmente correto e a inscrição é uma inverdade moralmente errada. A fim de fundamentar esta abordagem, trazem aqui as palavras do filósofo Jacques Rancière:

Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias (RANCIÈRE, 2012, p.74).

Ainda, segundo Rancière, determinados artistas usam como estratégia a proposta de mudar os referenciais do visível e do enunciável – mostram aquilo que não era visto, articulando e rearticulando elementos a fim de criar “rupturas no tecido sensível da percepção e na dinâmica dos afetos” (ibidem, 2012, p.64). Para o autor, este é o trabalho da ficção. Entretanto, se deve ressaltar que, segundo o filósofo, “ficção” não é a criação de um mundo imaginário que se opõe ao mundo real. Para Rancière, ficção é que realiza dissensos, “que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação [...]” (ibidem, 2012, p.64). Neste sentido, a inscrição pública cria um dissenso que, ao mesmo tempo em que questiona palavra

“história” enquanto realidade, verdade, expõe a forma hermética e impositiva que se dá a construção da versão do mundo. Desta forma, enquanto manifestação poética e política, a inscrição pública “estória” representa as palavras de Rancière quando afirma que: “A ficção artística e a ação política sulcam, fraturam e multiplicam esse real de um modo polêmico” (RANCIÈRE, 2012, p. 74-75).

São estas premissas que podem, de forma totalizante, definir, instaurar a realidade – ficção tornada “verdade” – do outro como sendo o “vândalo”, “o bárbaro”, “o que está fora”. O cerco institucional e de dispositivos transforma este espaço público, literalmente, em um espaço heterotópico. A ação e a reação da instituição podem oscilar desde o apagamento – encarado como limpeza – até a prisão do indivíduo que esteja inscrevendo. Este espaço representa exatamente o que Foucault definiu como heterotopia, pois, ali, o indivíduo, além de ser deslocado de seu tempo – remetido a outro momento histórico e fundacional – se vê obrigado a entender que aquela representação, a estátua, ao mesmo tempo que, supostamente, o constitui, e por isso ele deve respeitá-la, não está acessível a ele, pois a interação pode ser passível de repreensão e castigo.



**Figura 8 - ESTÓRIA - Testamento**

Fonte: Diego Kern Lopes 2011

Neste sentido, acreditamos que estes espaços, construídos desta forma, representam a imposição do consenso. Não são espaços verdadeiramente democráticos. São definidos como públicos, como de todos, mas não permitem nem sustentam a manutenção do antagonismo, fazendo desta forma, com que a ação crítica, para se efetivar, se manifestar e se expor, dependa da desobediência e do anonimato.

Aproximando-se mais, é possível perceber que a palavra “estória” foi inscrita logo abaixo da palavra “história” pertencente ao trecho da carta testamento de Getúlio Vargas. Esta constatação suscita reflexões sobre o conjunto, uma vez que “estória”, na cena, possa ser lida como uma versão simultânea ao significado do trecho transcrito. Outro aspecto que merece ser destacado é a destruição que o texto “escrito” parece estar sofrendo. A ausência de letras e símbolos gráficos parece corroborar com nossa percepção de construções discursivas, pois aqui, o aparente descaso com o monumento representa não um simples esquecimento mas a impressão de uma ação, ou de ações, instituída pelas lutas antagonistas ali presentes. Acreditamos neste conjunto de ações em função de serem feitos, materialmente e discursivamente, de ambos os lados, por um conjunto de sujeitos. O que temos, sob este anonimato, é uma função autor que é ocupado por diversos nomes, em quase toda sua maioria, desconhecidos.

Como testemunho do embate, apresentamos um registro do apagamento da inscrição. Entretanto, novamente o que se pode perceber é que mesmo após a ação de apagamento, o resquício da inscrição ainda é visível. De certa forma, esta imagem representa o que, aqui, defendemos, que ocorre um jogo na construção da história feito pelas ações de escrever e inscrever. Tais ações se desenvolvem em função do caráter ontológico do “político” que constitui a sociedade de forma antagônica. Nesta formação, as identidades surgem e se mantêm de forma negativa. Na imagem, o que podemos perceber é que o caráter de história, enquanto construção hegemônica do monumento verifica-se na intenção e ação de apagamento da palavra estória. Como defendemos antes, é justamente a presença da inscrição estória – ou de seu resquício físico, na imagem, ou conceitual na linguagem – que impede a história de se tornar totalmente hegemônica.



**Figura 9 - ESTÓRIA - Inscrição apagada**

**Fonte: Diego Kern Lopes 2011**



**Figura 10 - ESTÓRIA - Resquício da inscrição**

**Fonte: Diego Kern Lopes 2011**

## 5.2 ATITUDE DO ARTISTA | ATITUDE DO MUSEU

*Atitude do Artista | Atitude do Museu* (MARSILLAC, 2011) ocorreu em 1978 na abertura do XXXI Salão Oficial de Arte. Nesta ação, o artista Paulo Bruscky inscreveu no muro do Museu do Estado de Pernambuco a seguinte frase: “A arte não pode ser presa”. Ao perceberem a inscrição, os funcionários do museu, que aguardavam a chegada do governador Marco Maciel (nomeado pela ditadura militar), sob ordens da diretora da instituição colocaram-se a apagar a frase. Neste processo, acabaram escavando a parede que depois foi pintada/taxada com partes brancas para esconder as palavras inscritas. O resultado final chamava mais atenção do que a ação original. É interessante perceber: (1) o grau de antagonismo gerado por essas ações de inscrição; (2) o uso e geração destes espaços de confronto entre projetos; (3) as formas como a instituição, através de seus dispositivos, se mobiliza de forma ativa e reativa; (4) a relação e o movimento de troca entre “inscrever” e “escrever”, pois, se em 1978 estas ações, em especial *Atitude do Artista | Atitude do Museu*, eram tidas como criminosas, contemporaneamente, num demorado digerir, fazem parte da História da Arte e; (5) que parte crucial da potência poética e crítica da inscrição encontra-se na ação direta, inesperada e não autorizada.

Como será apresentado a seguir, é interessante perceber que a forma encontrada pela instituição, pelo Museu de Pernambuco, para invalidar a participação e exposição da manifestação no Salão foi o fato desta ter desrespeitado o critério exigido de ineditismo. Em outras palavras, a manifestação, a inscrição não foi excluída por não ser entendida como arte ou por seu conteúdo frontalmente crítico, mas, sim, por ter perdido seu caráter de ineditismo. Este aspecto, como será visto (fig. 13) foi, brilhantemente, levantado por Bruscky na redação e envio de uma terceira proposta de ação – já que a primeira, a inscrição no muro, e a segunda, a exposição das fotos da ação, foram apagadas e vetadas pela instituição. A partir disto, verificamos (fig. 11) a importância do registro fotográfico como forma de manutenção da inscrição. Talvez pudéssemos pensar que, hoje, estas fotos permitem escrever sobre a inscrição.

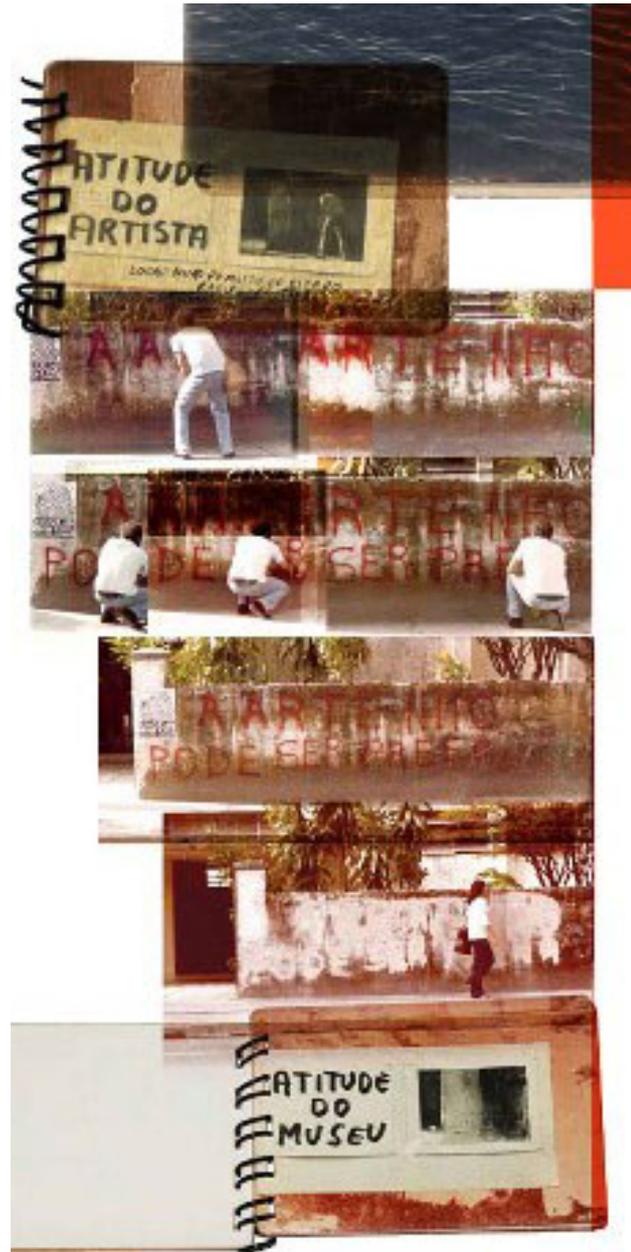


Figura 11 - Atitude do Artista | Atitude do Museu - Imagem do catálogo da exposição

Fonte: Instituto Tomie Ohtake

Cabe ressaltar que estas relações entre manifestação, intervenção e autoridade podem ser detectadas em outras ações de Bruscky. Citamos como exemplo *MIJE*, fotografia de 1982 na qual Paulo Bruscky aparece de costas, simulando estar urinando na coluna de um prédio. Acima dele pode-se ler um letreiro com as iniciais que dão nome à obra. De acordo com Bruscky a ação ocorreu da seguinte forma:

Estava em Paris, caminhando pela rua. Estava na calçada do outro lado do Ministério Infanto-Juvenil para Educação e quando olhei não acreditei. Estava com minha mulher e disse para ela ficar com a máquina; estava vindo um guarda e tinha que ser rápido para ele não achar estranho (NEVES, 2010, p.105).<sup>32</sup>

Talvez aqui possamos pensar que o artista usa como elemento de transgressão, não palavras, mas, sim, seu corpo. Se inscreve de forma gestual no espaço público criando, igualmente, um momento de dissenso registrado por sua esposa. Como reforço à hipótese do dissenso é citada a aproximação de um guarda, parte do sistema de manutenção hegemônica.



Figura 12 - *MIJE* | Paulo Bruscky

Fonte: Internet<sup>33</sup>

Através do texto da terceira proposta, redigido por Bruscky, podemos ter uma melhor compreensão dos acontecimentos. Antes se faz necessário explicar que a origem do material, referente a este caso que aqui é apresentado, encontra-se em

<sup>32</sup> Entrevista com Paulo Bruscky, *Em outra vida acho que fui arquivista*, in: BRUSCKY, Paulo. Em outra vida acho que fui arquivista. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 19, p. 24, 2009. Entrevista concedida a Simone Michelin, Felipe Scovino, Maria Luisa Tavora, Ivair Reinaldim e Ronald Duarte.

<sup>33</sup> <http://www.eba.ufjr.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:entrevista.pdf> p.24 acesso em 20/02/2013.

uma exposição realizada na cidade de São Paulo entre os dias 4 de setembro e 28 de outubro de 2012 no Instituto Tomie Ohtake. Intitulada de *Paulo Bruscky – Banco de Ideias* a mostra se constituía na exposição de diversos registros de projetos artísticos que foram interrompidos ou não se realizaram. Como o encarte da exposição explicitava e ressaltava apenas um projeto ali havia se realizado, justamente o que havia sido desenvolvido para a mostra. Os demais foram interrompidos nos mais diversos estágios – alguns permanecem como esboços, e outros, como *Atitude do Artista | Atitude do Museu* foram simplesmente apagados e silenciados.

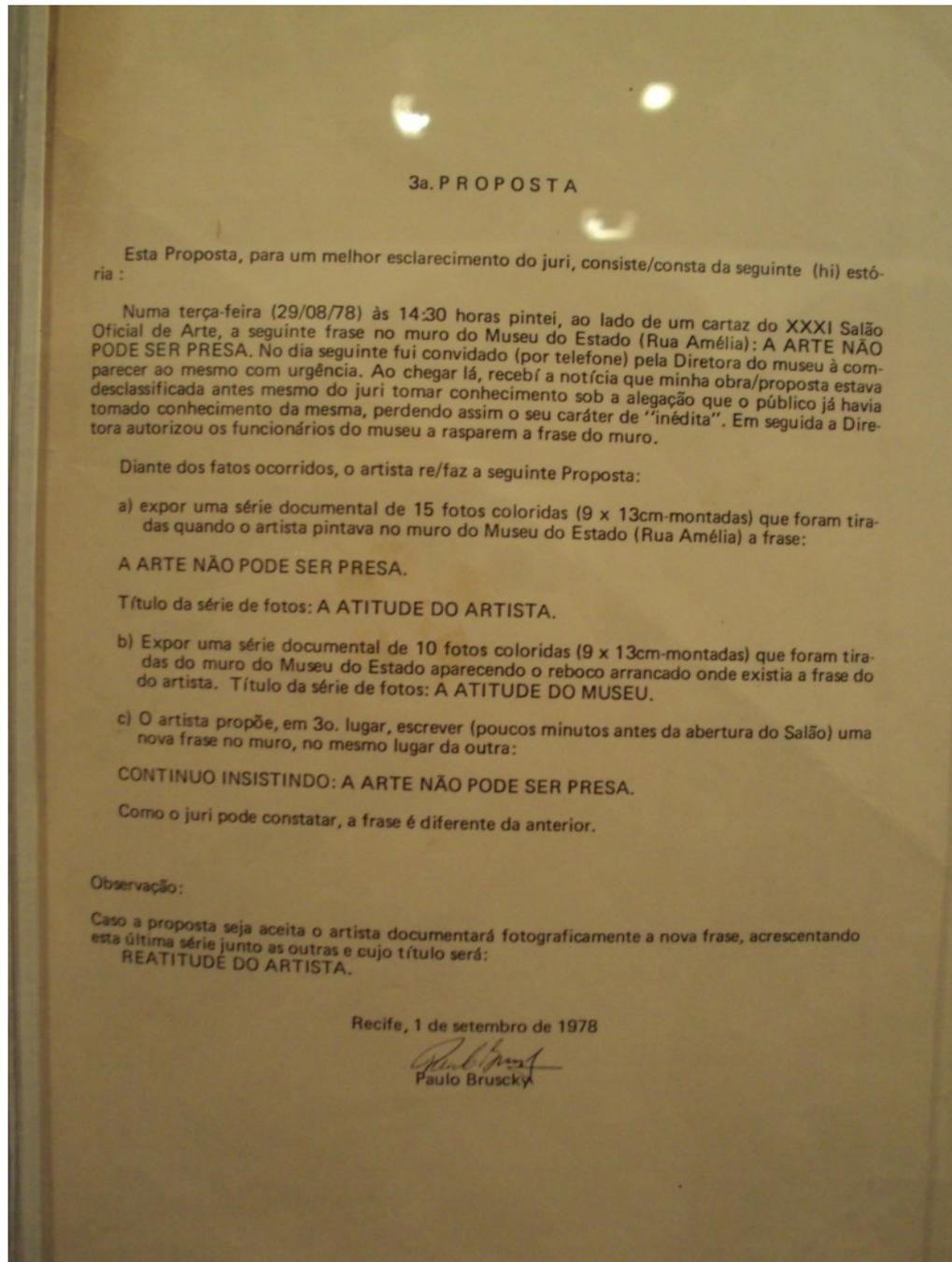


Figura 13 - Atitude do Artista | Atitude do Museu – 3ª Proposta

Fonte: Instituto Tomie Ohtake

A partir da imagem transcrevemos o texto abaixo

“3ª proposta

Esta proposta, para um melhor esclarecimento do júri, consiste/consta da seguinte (hi) estória:

Numa terça-feira (29/08/78) às 14:30 horas pintei, ao lado de um cartaz do XXXI Salão Oficial de Arte, a seguinte frase no muro do Museu do Estado (Rua Amélia): A ARTE NÃO PODE SER PRESA. No dia seguinte fui convidado (por telefone) pela Diretora do museu à comparecer ao mesmo com urgência. Ao chegar lá, recebi a notícia que minha obra/proposta estava desclassificada antes mesmo do júri tomar conhecimento sob a alegação que o público já havia tomado conhecimento da mesma, perdendo assim seu caráter de “inérita”. Em seguida a Diretora autorizou os funcionários do museu a rasparem a frase do muro.

Diante dos fatos ocorridos, o artista re/faz a seguinte Proposta:

expor uma série documental de 15 fotos coloridas (9 X 13 cm-montadas) que foram tiradas quando o artista pintava no muro do Museu do Estado (Rua Amélia) a frase:

A ARTE NÃO PODE SER PRESA.

Título da série de fotos: A ATITUDE DO ARTISTA.

Expor uma série documental de 10 fotos coloridas (9 X 13 cm-montadas) que foram tiradas do muro do Museu do Estado aparecendo reboco arrancado onde existia a frase do artista. Título da série de fotos: A ATITUDE DO MUSEU.

O artista propõe, em 3º lugar, escrever (poucos minutos antes da abertura do Salão) uma nova frase no muro, no mesmo lugar da outra:

CONTINUO INSISTINDO: A ARTE NÃO PODE SER PRESA.

Como o júri pode constatar, a frase é diferente da anterior.

Observação:

Caso a proposta seja aceita, o artista documentará fotograficamente a nova frase acrescentando esta última série junto as outras e cujo título será:

REATITUDE DO ARTISTA.

Recife, 1 de setembro de 1978.

Paulo Bruscky”

Acreditamos que o caso e o relato do próprio artista em suas propostas são emblemáticos para a identificação da força de um discurso hegemônico. O artista, mesmo jogando dentro das regras institucionais, tem seu projeto e seu discurso apagados e negados. Nota-se também que apesar das tentativas de negociação com a instituição, está agindo de forma absolutamente heterotópica, através do uso de seus dispositivos, impõe um consenso que suprime qualquer tipo de manifestação que indique dissenso. Percebemos também que o museu, o muro do museu, enquanto espaço público – a partir da reação da instituição – coloca-se no mundo com uma identidade positiva e impositiva. Em especial, por ser um período declaradamente de totalitarismo – uma ditadura militar – vemos o museu funcionando como aparelho de um sistema mais amplo e de identidade, igualmente, positiva. Sendo assim, a percepção destas constatações é o que dá potência e justifica para a inscrição pública “a arte não pode ser presa”, pois ela, em sua efemeridade, ao ser inscrita e posteriormente apagada revela o projeto hegemônico e a tentativa de negação da concepção de identidades que se constituem de forma aberta e negativa. Ao ser inscrita a inscrição revela o antagonismo, ao ser apagada ela o confirma. Neste sentido, a inscrição expõe a estrutura ontológica do político e possibilita uma melhor nitidez nos elementos e estruturas da política. Acreditamos que a inscrição pública é a manifestação de sub/versões onde o prefixo *sub* não representa algo inferior ou que está abaixo, mas, sim, algo que se encontra – e aqui é importante perceber a ideia de tempo – encoberto. Neste sentido, a inscrição pública “A arte não pode ser presa” é um vir à tona, é o emergir da identidade antagonica que em seguida é apagada/afogada.

Entretanto, destacamos um segundo movimento, uma segunda ação/inscrição feita por Bruscky. Mesmo a proposta não sendo aceita, mesmo que a inscrição tenha sido apagada no muro, o artista desloca o cenário e se reapropria, redefine a dimensão, do espaço público. Ao redigir e enviar a terceira proposta e inscrever “CONTINUO INSISTINDO: A ARTE NÃO PODE SER PRESA”, Bruscky reinstaura o

espaço público gerando novamente antagonismo. “Continuar insistindo” é não aceitar o que é imposto, é não se submeter a um consenso forçado expondo, assim, o dissenso. Essa insistência demonstra e desarma também o vazio do argumento sobre a exigência de ineditismo e sua estratégia dissimulada de esterilizar a instituição artística de qualquer traço de política. Continuar insistindo, inscrevendo e expondo que a arte não poder ser presa é ratificar a veracidade da inscrição duplamente, em seu conteúdo e em sua existência no mundo. A continuidade na insistência retrata a permanência da desobediência. Igualmente o registro da proposta também mostra os desdobramentos e rearranjos do jogo da História – suas alternâncias entre o que se inscreve e o que se escreve e como essas ações trocam os lugares – uma vez que, mesmo sofrendo as tentativas de apagamento, a inscrição volta, agora, no espaço público desta dissertação se (re)inscrevendo a serviço de novas relações de antagonismo, com novas instituições.

### 5.3 KD A ARTE?

Continuando a investigação sobre as possibilidades da inscrição pública, passamos, agora, à análise de mais um registro que aqui será denominado “KD A ARTE?” (cadê a arte?). Inscrita no muro do Museu de Arte do Espírito Santo (MAES) no ano de 2012, a manifestação, em forma de pergunta permanece, se encontra, até o presente momento, em seu local de origem. A inscrição foi enquadrada como objeto desta pesquisa por preencher, ou levantar questões sobre, os requisitos que a constituem enquanto inscrição pública. De acordo com a pesquisa podemos concluir que a autoria era desconhecida e que foi feita sem autorização. Seu significado e sentido funcionam diretamente em função do espaço ideológico em que foi inscrita, a fachada do museu. Entretanto, verificamos que, diferentemente dos outros casos, esta inscrição não foi apagada, permanece lá, ao lado da porta de entrada da instituição. A partir dos conceitos que aqui estão apresentados, o rumo da investigação se direcionou para a hipótese, a possibilidade de que aquela talvez fosse a construção de um espaço público agonístico e que, ali, de alguma forma, o dissenso estava sendo exposto e mantido. Formalmente, começamos a especular que talvez a resposta desta manutenção antagônica se encontrasse no ponto de

interrogação da frase, ou seja, talvez a explicação se encontrasse no fato desta inscrição ser uma pergunta e não propriamente uma afirmação. De alguma forma havia se instaurado um diálogo entre a inscrição e a instituição, sendo que, do nosso ponto de vista, quem estava mantendo esta comunicação e este dissenso – sem apagar o antagonismo – era a própria instituição.



**Figura 14 - KD A ARTE? - Fachada do MAES**

**Fonte: Diego Kern Lopes 2012**

Neste sentido, a fim de averiguar esta possibilidade, a pesquisa fez com que fossemos conversar com a instituição. Conseguimos marcar um entrevista com a curadora da instituição, por quem fomos gentilmente recebidos. Durante a entrevista expusemos todos nossos argumentos como explicação da manutenção da inscrição na parede externa do museu. Após ouvir a hipótese – da inscrição e da manutenção do mesma como exposição de um antagonismo, um diálogo radicalmente democrático – recebemos da curadora a resposta de que, apesar de ter a explicação interessante, de fato, o que ocorria é que a instituição não possuía verbas para pintar a parede, sendo esta a causa da manutenção da inscrição. Com o

depoimento, veio a questão: será que a resposta podia ser tão simples? No momento, parecia que sim.

Entretanto, como este trabalho tenta defender, as estruturas dos discursos mudam e, no transcorrer do tempo podem e, efetivamente, trocam de lugar. O fato é que, naquele mesmo dia, 28 de novembro de 2012, à noite – esta entrevista foi no início da tarde – ocorreria uma reunião, para a qual fomos convidados, sobre um projeto de intervenção e ocupação do museu denominado “Invade MAES”.



**Figura 15 - KD A ARTE? Foto da Inscrição**

**Fonte: Diego Kern Lopes 2012**

Chegando à reunião, algumas horas após a entrevista, a Diretora do museu informou-nos de que a explicação que havia sido dada no período da tarde não deveria ser levada em conta e que, sim, o museu havia deixado a inscrição propositalmente a fim de criar um diálogo com a sociedade. Diante destes elementos, a reflexão sobre esta inscrição se desdobrou em novas perspectivas. Um primeiro aspecto que podemos destacar é que, de certa forma, a resposta de que a

inscrição não foi apagada por falta de verbas é plausível, mas, mesmo assim, insuficiente. Afinal, não é preciso muitos recursos para removê-la, de tal forma que acreditamos que, em algum nível ou instância, existiu algum tipo de deliberação de manutenção, mas cuja natureza está fora, neste momento, de nosso alcance de investigação. Entretanto, o que ressaltamos, pois fortalece a potência crítica da inscrição, é a mudança no discurso da instituição. Defendemos que, mesmo que elementos intrínsecos à manutenção permaneçam desconhecidos, ao mudar o discurso, a instituição foi influenciada pela potência da inscrição. Talvez aqui, a inscrição, o discurso crítico contido nela, tenha se inserido no discurso que foi apresentado durante a entrevista afetando e gerando antagonismo, naquele momento, na identidade da instituição. A inscrição se comprovou como discurso crítico. Outro aspecto, que podemos refletir, versa sobre a questão da autoria. Acreditamos que neste caso efetivamente se verificou a existência da função autor de Foucault. O que temos são portadores destes discursos críticos que num primeiro momento foi o sujeito anônimo inscridor e em outro é o pesquisador que o reinsere em outra estrutura ou espaço e do tempo. Sendo assim, a inscrição manteve seu conteúdo, mas se modificou na forma.

No caso da inscrição “KD A ARTE?” podemos especular que seu fim não se deu por apagamento físico, mas em função do sistema digestivo institucional que, ao assumir o discurso contra-hegemônico da inscrição, realoca a potência crítica desta no que está escrito de forma institucional e hegemônica na versão da instituição.

Ainda como ponto de reflexão, merece destaque o fato de que durante as ações “planejadas” pelo museu, de ocupação e intervenção, aplicou-se a estratégia de também utilizar como espaço de manifestação as paredes e a fachada da instituição. Entretanto, defendemos que nestas circunstâncias – do projeto *Invade MAES* – não temos mais inscrições públicas. Afirmamos isto, em função da verificação de que: (1) não acreditamos que estas manifestações criem uma cisão, um rasgo discursivo; (2) sendo ações estimuladas e autorizadas pela instituição, o poder crítico e de geração de um espaço público de antagonismo se esvazia.

É por isso que, como pode ser percebido, por exemplo, na imagem (figura 16), a intervenção feita com estênceis lembrando roedores que invadem o museu, dentro do projeto *Invade MAES* que é posterior à inscrição “KD a ARTE?”, praticamente,

não tem potência crítica, pois, nos parâmetros desta pesquisa, já se origina de forma consensual e autorizada, não gerando qualquer tipo de antagonismo. De fato, acreditamos que a ação invade MAES, como um todo, não apresenta potência crítica, uma vez que a "invasão" originou-se a partir de um convite feito pela instituição aos artistas, o que esvazia a potência transgressora do verbo "invadir".



**Figura 16 - KD A ARTE? - Invade MAES**

**Fonte: Internet**

Pensamos que, apesar da problemática que uma “invasão” programada possa representar para a potência crítica destas ações, uma possível estratégia para novas inscrições, tendo em vista este cenário, seria o de agir nas instâncias causadoras das questões que afetavam, particularmente, o MAES.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, buscamos investigar e refletir sobre a problemática da possibilidade da inscrição pública ser uma forma de manifestação poética e política antagônica no campo institucional da arte. Nossa hipótese se fundamentou no argumento de que potência de antagonismo da inscrição pública se verificaria em função de sua identidade negativa. A partir desta hipótese, os objetivos deste trabalho se desenvolveram no sentido de verificar os elementos que constituem a inscrição pública, assim como, analisar estes elementos em três casos pesquisados, a saber, “ESTÓRIA”, “Atitude do Artista | Atitude do Museu” e “KD a ARTE”. Nesta relação com os casos, buscamos, especificamente, analisar a inscrição pública enquanto discurso crítico, manifestação poética e política no espaço público. A partir dos elementos apresentados e analisados, tais como espaço público de dissenso, luta agonística, hegemonia, contra-hegemonia, crítica institucional, função autor, heterotopia, subversão e, principalmente, antagonismo, concluímos que a inscrição pública pode ser entendida como uma manifestação poética e política antagônica no campo institucional da arte. Consideramos esta possibilidade levando em conta os seguintes aspectos:

I – Por não apresentar necessariamente um nome próprio, mas uma função autor, a inscrição mantém sua identidade, no tocante a autoria, de forma negativa e aberta, pois a construção da identidade de uma inscrição em particular acaba apresentando uma espécie de lacuna permanente. Este espaço em sua constituição, esta lacuna, quando analisado pelo campo da teoria e história da arte cria um movimento que tanto a insere quanto a retira do campo institucional da arte. Ou seja, dependendo das premissas utilizadas por quem a investiga, esta pode pertencer ou não ao campo institucional da arte. Este movimento, esta discussão leva ao questionamento e reflexão dos conceitos sobre arte, nas instituições que são a arte, fazendo com que, desta forma, sua identidade também fique negativa e aberta. Nesta construção de polos, segundo os autores analisados, surge a relação de antagonismo. A relação de antagonismo entre a inscrição pública e o campo gera um movimento no espectro epistemológico da arte. Esta oscilação, como um retorno, potencializa a força antagônica. É interessante pensar que a inscrição

pública, neste sentido, não atinge, não tem a possibilidade de sedimentar-se ou tornar-se consenso no campo.

II – Concluimos também que a inscrição cria, manifesta e expõe um espaço público agonístico, um espaço de dissenso. Isto ocorre em dois momentos: (a) no momento da inscrição, que traz em si o discurso crítico feito pelos significantes que são inscritos no espaço, (b) assim como o modo, pautado pela desobediência, na qual a inscrição pública tem origem e (c) ao ser apagada, destruída ou assimilada, de forma agonística, pelo discurso hegemônico. Acreditamos que esta reação hegemônica, institucional, revela o grau de energia desprendida pelo discurso que é escrito para tentar articular sua identidade de maneira positiva e consensual.

III – Igualmente, ao ser apagada a inscrição pública ratifica a negação do dissenso e a imposição do consenso. Como foi anteriormente dito, o consenso prévio no apagamento destas manifestações de alteridade é garantido pelo projeto moderno racionalista, a partir de elementos, supostamente universais, imprime no mundo suas verdades teleológicas. A partir desta constatação, podemos argumentar que a presença da inscrição pública (durante seu aparecimento e desaparecimento) além de inscrever-se na matéria ideológica do espaço, também inscreve-se no tempo do espaço público, o que, por sua vez, faz surgir um dissenso temporal na forma do conceito de efêmero. Em outras palavras, o espaço público, em sua formação, histórica e moderna, pautada pela existência e manutenção do consenso pretende ou tem por projeto a instauração de formas, símbolos e construções que perpetuem-se de forma indefinida. Quando a inscrição manifesta-se nesse espaço põe em risco a perpetuação dos valores discursivos consensuais no tempo. Ao expor-se o antagonismo, expõe-se também a efemeridade dos discursos, colocando, assim, em xeque qualquer tipo de proposta essencialista e teleológica.

IV – A investigação e reflexão sobre a inscrição pública fornece elemento de pesquisa sobre as possibilidades de estruturação de ideias a respeito do projeto da democracia radical. Ela, em função de seu caráter desautorizado/desobediente, tem a potência de expor os pontos onde o discurso hegemônico – e instituições de arte se incluem aí – agem com seus dispositivos. Aqui, desobedecer é questionar as normas que são estabelecidas pelos discursos hegemônicos. Cabe ressaltar que esse desobedecer funciona em função da existência e sentido da inscrição ser dado

pela relação que esta estabelece com o local em que está inscrita. Neste sentido, ela não funciona como alternativa ou fuga, mas, sim, como ataque, como manifestação crítica na disputa pelo poder. Como voz direta no espaço que é para ser de todos.

V – A inscrição pública também é uma manifestação antagônica por questionar o conjunto de elementos e estruturas que forma o espaço social. Ela expõe, como foi refletido ao longo do trabalho, o conflito e o antagonismo como condição ontológica das estruturas sociais.

VI – Por fim, acreditamos e defendemos que a inscrição pública é uma manifestação poética e política antagônica por criar dissenso no campo institucional da arte.

## 7 REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BUREN, Daniel. “Função do Museu”. In: BUREN, Daniel; DUARTE, Paulo Sergio (ed.), *Daniel Buren: texto e entrevistas escolhidos (1967-2000)*, Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea – uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Agorafobia*. Barcelona: MACBA, 2008.

DUCHAMP, Marcel. O ato Criador. In: BUTTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. p. 71 – 74.

FRASER, Andrea. “Da crítica às instituições a uma instituição da crítica” (2005). In: *Concinnitas* Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Ano 9, Vol. 2, nº 13, dezembro de 2008.

FOSTER, Hal. *Recodificação – Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Edições Graal, 2004.

\_\_\_\_\_. *Ditos e Escritos vol. III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2009.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA UFRJ*, Rio de Janeiro, nº. 17, ano XV, p. 129-137, 2008.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ*, Rio de Janeiro, n.17, ano XV, p. 167-187, 2008.

LACLAU, Ernesto. & MOUFFE, Chantal. *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*. London: Verso Books, 1985.

LEFORT, Claude. *The logic of Totalitarianism – The political forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*. Massachussets: The MIT Press, Cambridge, 1986.

MADERUELO, Javier. *Arte Público : Naturaleza y Ciudad*. Madrid: Fundación César Manrique, 2001.

NEVES, Alexandre Emerick. **Arte do espaço e do tempo**: o fluxo temporal como elemento constitutivo da obra de arte contemporânea. 2010. 188 f. Tese (Doutorado em Arte Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2010.

MARSILLAC, Ana Lúcia M. de. Paulo Bruscky e a liberdade de olhar. In: **ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS**, Rio de Janeiro, 2011. Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. P. 1293 – 1307.

MOUFFE, Chantal. *Crítica como intervenção contrahegemônica*. In: Transversal. Disponível em : <http://eipcp.net/transversal/0808/mouffe/es>

\_\_\_\_\_. *O paradoxo da democracia*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003

\_\_\_\_\_. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

\_\_\_\_\_. *O regresso do político*. Gradiva: Lisboa, 1996.

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

REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos: Editora Claraluz, 2005.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc. : no qual são aproveitados os trabalhos de filologia e lexicografia mais recentes*. 12. ed. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 2006.

SENIE, Harriet F. & WEBSTER, Sally (eds.), *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*, Harper and Collins, Nova Iorque, 1992, pág. xi.

SENIE, Harriet F. *A polêmica em torno de Tilted Arc:um precedente perigoso?* *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ*, Rio de Janeiro, n.17, ano XV, p. 149-165, 2008.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

THOREAU, Henry David. *Desobedecendo – a desobediência civil & outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

---