

Aparecer e trabalhar: apontamentos sobre o problema da participação

Renan Marcondes

Renan Marcondes (São Bernardo do Campo, 1991) é artista plástico, performer e pesquisador. Doutorando em Artes Cênicas pela ECA USP, Mestre em Artes Plásticas pelo IA-UNICAMP e Especialista em História da Arte pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Pesquisa a relação entre presença, performance e neoliberalismo.

Resumo. O artigo busca pensar o crescente movimento participativo em obras artísticas como um possível instrumento de produção de sensibilidade neoliberal. Para tanto, é articulada a noção de *self-design* apresentada pelo teórico alemão Boris Groys, assim como as recentes críticas da professora inglesa Jen Harvie sobre participação em performance. Objetiva-se, com essas duas breves apresentações, nuançar o uso da participação do público em trabalhos de arte contemporânea, observando também quais os aspectos problemáticos desse tipo de proposição.

Palavras-chave. Participação. Performance. Design. Visibilidade.

Appear and Work: notes on the problem of participation

Abstract. This article seeks to think about the growing participatory movement in artistic works as a possible instrument of production of neoliberal sensitivity. For that, the notion of *self-design* presented by the German theorist Boris Groys is articulated, as well as the recent criticisms of the English teacher Jen Harvie about participation in performance. It is intended, with these two brief presentations, to nuance the use of public participation in works of contemporary art, noting also the problematic aspects of this type of proposition.

Keywords. Participation. Performance. Design. Visibility.



Já é amplamente discutido no circuito acadêmico dos estudos da performance como a performance enquanto prática cultural (e, dentro dela, a arte da performance surgida a partir dos anos 70) contribui para dinâmicas de subjetivação neoliberais que se caracterizam pela internalização do controle e pelo estímulo do desejo individual de assumir constantes riscos, negando experiências comuns que não estejam baseadas na ordem da competitividade. John Mckenzie (2001) traça os primeiros entrelaçamentos da performance organizacional, empresarial e tecnológica com a performance artística, e seus estudos dão espaço para que pensadores das artes como Bojana Cvejic, Gerald Siegmund, Jen Harvie, Andre Lepecki, Hal Foster, Claire Bishop e Boris Groys se detenham nesses primeiros anos do século XXI sobre o problema da relação entre performatividade, visibilidade e agência em um contexto neoliberal, como Lepecki claramente sintetiza:

A captação da performance, do poder performativo da performance (sua capacidade não só de representar, mas de gerar efeitos e matérias, de criar mundo) pela economia e pela política econômica através da figura do empreendedor [...] é de fato crucial para entender como as ideologias neoliberais encontram o “capitalismo afetivo” [...] Assim, performance e o performativo se tornam um alvo primário para o controle e para serem (ab)usados pelo poder estatal e econômico (Lepecki, 2016, p. 9, tradução nossa).

De forma análoga, Gerald Siegmund e Stefan Hölsher sugerem que o neoliberalismo parece ter tomado proporções que escapam a um alcance puramente econômico e que “imploram por algum tipo de discurso do campo artístico” (Siegmund; Hölsher, 2013, p. 7, tradução nossa), levando as noções de “governabilidade” de si desenvolvidas por Michel Foucault entre 1977 e 1979 a um uso social perverso, no qual o cuidado em relação aos territórios e fronteiras cria infinitos dispositivos de proteção que “segura e fecha territórios, discursos e corpos cuja saúde geral é cuidada enquanto eles são impedidos de um possível modo compartilhado de vida” (Siegmund; Hölsher, 2013, p. 7-8, tradução nossa). Para os teóricos, essa aproximação do discurso artístico se daria principalmente pela relação de dependência que o neoliberalismo tem com as artes do corpo, uma vez que depende do corpo individual¹, de sua possibilidade de mobilização e de sua disposição espacial como elementos centrais de seu controle.

Essa configuração funda um indivíduo que opta por se expor constantemente, ressaltando sua individualidade mesmo que com isso esteja na margem de risco de destruição de si, pois isso faz parte da figura empreendedora que se autorregula, ao mesmo tempo “um indivíduo heroico que assume riscos [...] que busca agir sobre si mesmo, em vez de ser comandado por outros”



(Ehrenberg, 2010, p. 25) e um indivíduo que “reduz tudo a ele mesmo e ele mesmo filtra o mundo” (Ferl, 2015, p. 146).

São, portanto, inúmeros os fatores para serem discutidos nos processos de mutação da arte da performance dentro de um quadro contemporâneo de neoliberalismo e autocontrole da vida. Esse artigo busca pensar especificamente o problema da colocação dos corpos dos espectadores de obras de arte como participantes ativos de obras de cunho performativo, dando continuidade a uma revisão crítica da *Estética Relacional*² iniciada em um artigo anterior³ a partir dos escritos de Boris Groys, autor alemão ainda pouco traduzido no Brasil⁴ (ver Marcondes 2017). A partir de sua noção de *Self-design*, veremos como a primeira instância democrática e participativa dessas proposições pode também produzir corpos treinados para estar em constante estado de exposição, risco e crítica. Jen Harvie, teórica da performance e crítica da apropriação neoliberal de suas práticas, também será trazida para o debate, apresentando de forma mais direta problemas dessa “guinada ética” na produção contemporânea (ver Groys 2008, 2009, 2014).

Ter no horizonte dos debates acerca da performance contemporânea a possibilidade de que suas práticas emancipatórias também possam facetas que já foram apropriadas pelos dispositivos de controle parece algo urgente de ser percebido para nossa produção, principalmente quando começamos a perceber que um dos principais problemas de recepção em relação a obras de performance contemporâneas não diz respeito aos seus conteúdos éticos, mas sim a fortes limitações estéticas do público que se coloca defronte obras que requerem apreciação, negando a possibilidade de discussão nuançada de qualquer obra performática que possua um caráter formal mais incerto, que escape a compreensão direta de uma política panfletária⁵.

Aparecer

A inflexão ativista de certa arte contemporânea, caracterizada por uma reaproximação entre arte e função, é pensada pelo teórico alemão Boris Groys em termos de um embate entre *estetização como design* e *estetização como arte*⁶. Groys vale-se do termo *design* primeiramente para pensar em um uso instrumental da arte em relação à política: nesse caso, a arte seria mero suplemento de melhoria formal para movimentos políticos já existentes, dando melhor acabamento para que outros pudessem perceber determinado problema e assim agilizar sua futura aplicação



social (Groys, 2008, p. 13). Contrário a esse recurso da estetização como melhora da forma, Groys contrapõe outro, próprio à arte moderna: pensar a estetização como anulação, descobrindo o “caráter desfuncional, absurdo, não-operante – tudo que o faz [o objeto] ineficiente e obsoleto” (Groys, 2014, p. 9). Esse segundo movimento, de caráter destrutivo, coloca a arte como uma proposição *contra* o mundo, que, ao invés de aumentar a visibilidade de certa questão política dentro de um sistema específico de aceitação e negação, propõe outros regimes de visibilidade e política, negando o próprio sistema que regula o que é visível. Para Groys, a arte ativista é herdeira dessas duas tradições estetizantes: a tradição do design de politização da arte, ou seja, de tornar a arte *design* da política, utilizando-a como ferramenta das necessidades políticas do nosso tempo, diretamente ligada a um *ethos* social; e a tradição da arte de estetização e aceitação da política como um cadáver, projeto fracassado cuja abordagem só pode se dar na ordem da “premonição e prefiguração do fracasso futuro do *status quo* em sua totalidade, não deixando espaço para uma possível correção ou melhora” (Groys, 2014, p. 10).

No que tange à arte da performance, estamos passando por um grande deslocamento entre visibilidade do artista, desejo de participação e possibilidade de ação do indivíduo que performa, que vem resultando em um desaparecimento do performer e evidenciação do público/atores contratados. Essa transição é analisada com precisão por Claire Bishop em seu livro *Artificial Hells*, no qual nomeia como performance delegada a série de práticas que desvinculam o trabalho de performance do corpo do artista, produzindo com isso uma relação análoga com as instituições que compram, apresentam, recebem e guardam a obra. Tino Sehgal, Anne Imhof, Laura Lima, Dora Garcia, Santiago Sierra são alguns dos expoentes dessa produção, que faz frente teórica à noção de *Estética Relacional* justamente por apresentar em suas proposições artísticas noções dissensuais e problemáticas de relação e participação.

Para pensar mais a fundo para além das obras e de seu contexto de produção, interessa aprofundar mais sobre os porquês da aceitação – e do desejo – de grande parte do público por obras participativas. Uma noção que pode nos ajudar a pensar sobre esses porquês é algo que Boris Groys chama em vários artigos de *self-design*⁷: uma manutenção ou cuidado de si que se configura por um princípio de design, ou seja, de melhora constante da sua própria imagem pública, sempre disponível na mídia on-line.

A base do argumento de Groys para o *self-design* é que o problema central



da relação entre arte e política não é que a arte não consegue entrar no campo da política. Pelo contrário: “O problema é que a esfera política de hoje já se tornou estetizada” (Groys, p.1, 2009)⁸. Portanto, para que um artista possa sair da esfera da arte e operar na política, ele necessariamente precisa também operar pela mídia, ao passo que “para de ser um produtor de imagem e torna a si mesmo uma imagem”⁹. Aqui retorna o entendimento de design como melhoria da forma para Groys, mas em uma situação muito específica cuja melhoria se volta para o próprio corpo do artista:

Mas o problema central do design não diz respeito a como eu desenho o mundo lá fora, mas como eu me desenho – ou, ainda, como eu lido com o modo no qual o mundo me desenha. Hoje, isso se tornou um problema geral e penetrante com o qual todos – e não apenas políticos, estrelas do cinema e celebridades – são confrontados. [...] Onde já foi um privilégio e um peso para uns poucos escolhidos, em nosso tempo self-design se tornou uma prática de massa cultural por excelência (Groys, p. 3, 2009, tradução nossa).

Porém, a principal função do *self-design* não seria apenas melhorar a imagem de si, mas principalmente criar um novo efeito de sinceridade, neutralizando a suspeita que por baixo da bela imagem constantemente cuidada há algo escondido que não deveria ser visto. Esse efeito de sinceridade é contrário ao efeito de sinceridade produzido no modernismo¹⁰, caracterizado por um desejo e por tentativas de supressão do design. Pelo contrário, hoje o efeito de sinceridade seria assumir e confirmar o caráter de design sobre cada superfície em um mundo de design total¹¹ como bem nos ensinaram Salvador Dalí, Andy Warhol, Jeff Koons e Damien Hirst, que no argumento de Groys ultrapassam uma calculada autodenúncia (no sentido de assumir o design exacerbado de sua obra e vida) e operam um “*self-design* autodenunciatório”, dentro do qual podemos dizer ao mesmo tempo “Oh, que horrível” e “Oh, que verdadeiro”, levando-os ao status de ícones.

Porém, o nível mais “sutil” e “sofisticado” de *self-design* não é o da afirmação cínica de um design que encobre todas as camadas da vida e que não consegue ser negado, mas o do “suicídio simbólico” do artista (Groys, p. 6, 2009, tradução nossa). Não é mais o mau artista acima citado, orientado ao mercado e sem escrúpulos para os limites de sua arte, mas o artista que não está mais presente como autor e que constrói suas obras de forma colaborativa, democrática e participativa (as propostas relacionais e artivistas que Groys constantemente critica em seus textos).

Dada a perspectiva de Groys, transferir/dissolver a autoria do artista



para o espectador serve também para estimular os corpos do público a condições de constante visibilidade, autocrítica e ação contínua. Se, à primeira vista, a participação emanciparia o público e revestiria as produções artísticas de um caráter ético, há um problema nessa reorganização simbólica da relação entre artista-produtor e público-espectador: quando as fronteiras entre artista e público se borram em um contexto como aquele no qual estamos inseridos, de constante controle da imagem de si, a participação em comunhão também torna-se crítica em comunhão. Ou seja: “toda peça de crítica enunciada se torna autocrítica” (Groys, 2009, p. 8, tradução nossa), e o que é um inicial desejo de empoderar o espectador vira treinamento para que os corpos internalizem o desejo de ser visto e de criar com seu entorno uma experiência única e particular. Em outros termos: uma experiência criativa.

Trabalhar

Em um texto de 1890, o arquiteto vienense Adolf Loos (figura com a qual tanto Hal Foster quanto Boris Groys estabelecem diálogos diretos) narra a história de um homem muito rico que pede a um arquiteto que reforme toda sua casa, envolvendo sua vida em arte. Porém, uma vez finalizada, o homem não pode mudar mais nada sem a permissão do arquiteto. Envolto em arte, ele mesmo se torna um objeto, uma peça de museu, um cadáver em exibição pública.

Longe da questão direta à qual o texto se reporta¹², a metáfora de um homem que inicialmente deseja se ver envolto em arte e acaba por se perceber apenas mais um de seus produtos nos ajuda a ver o problema da participação para além da sua dimensão ética, mas também como um mecanismo de reificação do sujeito em um tempo no qual “todos se tornam um artista-designer que possui responsabilidade ética, estética e política pelo seu ambiente” (GROYS, 2009, p. 7, tradução nossa), o que leva os indivíduos a “aparecem tanto como artistas quanto como trabalhos de arte autoproduzidos” (idib.).

Se vimos que a dimensão mais profunda do *self-design* para Groys é a colocação de corpos em um estado de constante ação, visibilidade e crítica, parece cada vez mais claro que esse modo de cuidado em relação à imagem e ao corpo tem como um de seus fins o treinamento dos corpos a um tipo específico de trabalho necessário ao neoliberalismo. Esse argumento é desenvolvido pela professora Jen Harvie, que também critica duramente essa guinada ética na performance por



hierarquizar a participação ativa como primeiro grau de ação política, mas que – em seu argumento – serve como treinamento para um tipo de trabalho neoliberal cuja sensibilidade preza por um indivíduo autônomo, autogestor e empreendedor.

A autora afirma que a noção de trabalho está circulando na arte contemporânea e na performance como nunca antes, afetando significativamente relações sociais de poder, seja pela tentativa de liberação da relação entre acúmulo de capital e ação do trabalho ou pela exploração ativa do desejo do público de “ser expressivo, ser empoderado, clamar agência no fazer da arte e da performance, ser ‘performer-espectador’, e ser artista” (Harvie, 2013, p. 28, tradução nossa).

Dessa forma, a mudança de uma expectativa prévia do comportamento do espectador (juntar-se a um grupo, sentar, assistir, silenciar-se) para uma expectativa sempre intercambiável e surpreendente pode ser vista como o primeiro método de “ensino” do público a situações de trabalho sempre novas e cambiáveis, assim como a relação e resolução de problemas com completos estranhos, respondendo a um desejo de criar relações imediatas com pessoas com as quais você jamais se reencontrará e educando os corpos do público a se adaptarem a uma lógica quantitativa das relações ao invés de qualitativa.

Além disso, nessas obras o público se acostuma a ser “prosumidor”¹³, (Harvie, 2013, p. 50, tradução nossa), fazendo por si só o que poderia ter sido feito para eles por outros produtores e criando a impressão de que o público produz o que ele mesmo deseja consumir. Produzindo enquanto consome, o público encontra-se em condição de constante execução, o que Harvie nomeia de “hierarquização da fisicalidade” (Harvie, 2013, p. 49, tradução nossa), na forma de uma aproximação entre emancipação do público e ação. Nesses termos, para se emancipar, o espectador teria que necessariamente participar “ativamente” da obra, achatando a noção de experiência para questões de agência (jogar com pessoas desconhecidas, reproduzir quadros, correr pelo museu, ativar a obra pela movimentação) e suprimindo gradativamente questões de percepção e crítica (observar, apreciar, refletir, comentar).

Se alguns teóricos veem na noção de “prosumidor” uma nova ética da produção, Harvie prefere apontar os atuais problemas dessa lógica, como (1) a inserção do trabalho em todos os momentos da vida - inclusive os de lazer - a partir da sedução da conveniência de ter e-mails e *whatsapp* ligados o tempo todo mas também a partir de obras de ordem participativa, borrando as distinções entre os campos de trabalho e lazer; (2) o treinamento da noção de poder e agência



individual, como se cada experiência fosse única apenas pelas diferentes relações e escolhas que se tem com a obra, produzindo uma falsa impressão de poder autoral.

Talvez estejamos entrando em um momento histórico no qual o direito de ser artista enunciado politicamente por Joseph Beuys torna-se, de forma muito sutil, uma obrigação (nos termos de Groys) ou uma etapa na produção de um tipo de sujeito (como argumenta Harvie) para o qual se demanda flexibilidade, criatividade e aparição constante na forma de um sujeito ativo e criativo. Dessa forma, estar envolto à arte como o homem de Loos, mas em tempos de precarização do trabalho e em condições inseguras de economia, não nos coloca mais como peças de um mobiliário, objetos estáticos que aproximam nosso corpo do cadáver; mas sim como empresas ambulantes, empresários de si em contínuo movimento.

Aparecer e trabalhar

Em 1970, o grupo inglês Monty Python lança um vídeo curto intitulado *How not to be seen* (“Como não ser visto”). Como o título já indica, o narrador explica de forma supostamente didática como não ser visto nesse vídeo humorístico que simula um programa governamental de caráter educacional. A necessidade de não ser visto se dá porque sempre que um corpo é descoberto, ele é imediatamente assassinado. Conclui-se, a partir dos exemplos consecutivos, que a visibilidade acabaria por matar o sujeito e que, portanto, seria uma habilidade básica do cidadão saber se esconder bem. Ao longo do vídeo podemos não apenas constatar isso, mas também perceber que o caráter educacional do vídeo aos poucos se revela um jogo sádico entre o locutor do vídeo e as pessoas que buscam se esconder, pois essa figura que narra (e que, portanto, performa o poder de enunciação do governo) sempre sabe onde cada corpo está escondido. O que começa com cenas simples, como um corpo escondido sob um ou mais arbustos, vai ganhando uma escala cada vez maior, destruindo casas, grandes edifícios, cidades, o que leva o narrador a se divertir cada vez mais em sua narração a ponto de terminar o vídeo com uma risada estridente.

Ao tratar de forma irônica a tensa relação entre visibilidade e controle do corpo, os comediantes ingleses sintetizam uma sensação comum ao período: estávamos sendo vigiados como nunca. Luis Althusser, no mesmo ano em que



esse vídeo é lançado, escreve sobre a força de subjetivação da polícia ao enunciar o performativo “Ei, você aí!”, interpelando o sujeito com uma simples frase que o faz virar e, nesse gesto, submeter-se ao poder da Lei (ver Lepecki 2012). Essa figura da polícia em Althusser é bastante próxima ao locutor-governo do vídeo acima citado: é uma figura que detecta sujeitos, aponta para eles e exerce deliberadamente seu poder de controle sobre os corpos. É, portanto, uma figura que vigia e cuja relação de poder é extremada quando o controle governamental atinge seu limite máximo, decidindo entre quem vive e quem morre – como fica evidente no recorte crítico do vídeo, que vincula diretamente controle e morte¹⁴.

Mas é com Jacques Rancière que podemos constatar uma nova – e mais perversa forma de controle: um controle de ordem “coreográfica” (Lepecki, 2012, p. 54) que, ao invés de interpelar os indivíduos, estabelece silenciosas coreografias públicas de contínua circulação, na forma máxima do “Circular, circular, não há nada para se ver aqui...” (Rancière, p. 37, 2010), ou como vimos acima: continuem agindo. Essa nova forma de controle se revela mais próxima de nós do que desejávamos quando, no discurso de posse do então presidente interino Michel Temer, é citada a frase de um posto de gasolina: “Não fale em crise, trabalhe”¹⁵. Novamente: mantenham-se em movimento, produzam, e nesse movimento incessante (que todos sabem ser precário de antemão) parem de pensar no problema que vocês sabem que se coloca diante de nós. Nessa simples frase – que atinge enormes proporções dado o contexto em que é proferida –, vemos como a figura do governo estabelece controle não mais pela via do apontar-interpelar althusseriano, mas sim pela manutenção de certo movimento público, sob a égide do trabalho, que se dissolve em todos os campos da vida.

Assim, se encontramos no começo desse texto um tipo de visibilidade imposta pelo controle externo, na sujeição à Lei pela polícia que aponta pelo narrador que sempre sabe *queme onde* se esconde, falamos agora de outro movimento de visibilidade. Não é mais a visibilidade do sujeito que sabe ser controlado por sistemas de identificação, números de protocolo e câmeras de segurança, mas sim do sujeito que se autocontrola sem imposição do governo, estimulado por um desejo de visibilidade contínua produzido no bojo da experiência comum: o desejo de estar continuamente agindo, vivendo e produzindo conteúdo midiático que comprove sua vida¹⁶, garantindo um tipo de visibilidade que produz um retorno imediato de seus efeitos na forma de *likes*, visualizações, comentários, republicações ao mesmo tempo que cruza informações de sua vida com agências publicitárias e grandes anunciantes. Estamos constantemente trabalhando e



produzindo conteúdo gratuito para empresas que se utilizam desse conteúdo para nos devolver um tipo de vida análogo (ver COHEM 2017), em um nexu estranho entre *self-design* e trabalho precário.

Se a habilidade básica do cidadão no vídeo de Phyton seria se esconder o melhor possível, o problema agora é que as formas de governo não mais detectam onde os corpos estão, mas internalizaram neles o desejo de estar sempre visíveis. E, como vimos brevemente nesse artigo, a produção artística contemporânea pode ser – e é em muitos casos – ferramenta para a manutenção desse desejo. Nossa atenção deve se concentrar então em formas de rompê-lo. Para que isso seja possível, é necessário deixar de acreditar que a produção politizada nas artes opera por meios *exclusivamente* resistentes.

¹ Para um maior aprofundamento da questão acerca da relação entre performance, neoliberalismo e trabalho, ver LÜTTICKEN 2012.

² A noção de estética relacional, cunhada pelo teórico e curador francês Nicolás Bourriaud nos anos 1990 após ter sido primeiramente usada em uma de suas exposições intitulada *Traffic*, retoma um acalorado debate sobre a função e/ou utilidade da arte, que chega ao Brasil com a tradução de seus escritos em 2009/2011. Sua proposição se funda na ideia central de que a arte só possui alguma potência quando ela se prova mediadora ou propulsora de relações inter-humanas. Daí o “relacional” de sua teoria, que surge como um novo ar em meio a um pessimismo teórico da arte produzida após os anos 80 na forma do pós-moderno, modelo teórico no qual parecia que toda produção artística havia sido aglutinada à indústria cultural – sem possibilidade de saída. Bourriaud, fortemente influenciado pelos escritos de Deleuze e Guatarri, irá pensar na obra de arte como um dispositivo que suprime falhas do estado democrático, em ações como jantares comunitários, convites para lavar a louça de estranhos ou a transformação de museus em parques de diversão, em uma suposta democratização da obra artística.

³ Os estudos fazem parte de uma pesquisa de doutoramento financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo no processo nº 2017/07311-2. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesse material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

⁴ Em 2016 *Art power*, seu mais importante livro foi traduzido pela UFMG. Além desse, há a tradução de *Introdução à antifilosofia*, publicado em 2013 pela Edipro.

⁵ Devemos lembrar que os recentes casos de ataque a trabalhos performativos, como o debate acerca de *La bete*, de Wagner Schwartz, e *DNA de DAN*, de Maikon K, envolvem não apenas a nudez, mas principalmente a dificuldade de descolar a nudez de um caráter sexual e inseri-la em um contexto de significações mais abrangente e complexo. Ou seja, de uma compreensão ou avaliação estética mais nuançada, que permita dissociar as relações internas da obra a uma moral de significação cotidiana.



⁶ Para mais informações sobre essa articulação, ver Marcondes 2017.

⁷ Optamos por não traduzir o termo dada a possibilidade de confusão com a noção de desenho. A tradução para *Design de si* também traz aproximações muito diretas para o cuidado de si articulado por Foucault, por sua vez uma referência que Groys não comenta e que necessitaria um estudo mais aprofundando para que fosse possível a justificação da tradução.

⁸ Ainda em 2009, o autor afirma - quase de forma premonitória - que se no passado um político necessitava da figura do artista para descrever de forma favorável ou desfavorável suas ações, hoje a mídia se coloca como uma ferramenta muito mais poderosa de produção das imagens de si. A eficácia desse mecanismo atinge níveis alarmantes nos recentes anos com a ascensão de Donald Trump em escala internacional, mas também com a aceitação ou tentativas de inserção política de figuras como o atual prefeito de São Paulo João Dória e o apresentador de televisão Luciano Huck, figuras que encontram na mídia não apenas um modo de apresentar suas ideias de política, mas principalmente simular uma nova forma de política através da mídia.

⁹ Há outro modo de desenvolvimento dessa ideia no artigo *Os dois corpos do artista* (Groys, 2010).

¹⁰ O artista moderno, que se posicionava “como a única pessoa honesta em um mundo de hipocrisia e corrupção” (Groys, 2009, p. 3, tradução nossa), buscava criar áreas de honestidade, sinceridade e verdade sem a camada de melhora do design. Para Groys, mesmo as correntes mais alinhadas com o processo moderno, como o futurismo e o construtivismo, já anunciam na forma de suas obras seu fracasso, revelando uma verdade somente possível na obra de arte (ver Groys 2014). Vale ressaltar o comentário de Groys sobre o texto de Adolf Loos *Ornamento e crime* e sua relação com o construtivismo russo, no qual a busca por um design puro, dissociado de qualquer adorno e convenção artística, revelaria uma suposta pureza que uniria enfim arte e vida, revelando a “verdade das coisas” (ver Groys 2008).

¹¹ Sobre nosso tempo, Hal Foster comenta: “quando o estético e o utilitário são combinados e quase subsumidos pelo comercial, quando se tem a impressão de que tudo, não apenas os projetos arquitetônicos e as exposições artísticas, mas tudo, desde os jeans até os genes, parece ser considerado design” (Foster, 2016, p. 35).

¹² A crítica do texto original se direciona para o Art Nouveau. Para Loos, “o design ornamentado do Art Nouveau é erótico e degenerado, uma inversão da própria tendência da civilização de sublimar, distinguir e purificar” (FOSTER, 2017, p. 32).

¹³ O termo foi cunhado pelos futurologistas Alvin e Heidi Toffler e busca aglutinar na mesma palavras as noções de produtor e consumidor.

¹⁴ A aparente falta de propósito das mortes do vídeo revela a violência como mantenedora da Lei, dado já apontado por Walter Benjamin em seu texto *Para uma crítica da violência*. No texto de Benjamin, o ponto de partida e critério de sua crítica é a circunscrição da violência dentro de um sistema de meios e fins, independente de seu aparecimento dentro dele ser criticado posteriormente como justo ou injusto. Essa condição mediada da violência é o que leva a crítica central de seu texto de que “toda violência como meio é ou instauradora ou mantenedora do direito” (Benjamin, 2011, p. 136), em uma circularidade de agência que nada faz além de manter suprema a força da lei por sobre a vida dos homens e usando-a, por fim, como instrumento de manutenção da lei pela via



da constante substituição. Benjamin sugere que “talvez se devesse levar em conta a possibilidade surpreendente de que o interesse do direito em monopolizar a violência com relação aos indivíduos não se explicaria pela intenção de garantir os fins de direito, mas, isso sim, pela intenção de garantir o próprio direito”. (2011, p. 127). Ao revelar o puro prazer do locutor em mortes sem propósito, fica sublinhada a possibilidade da violência revelar mais sobre a manutenção da lei que aplica a violência do que o direito dos indivíduos.

15 Para ver o trecho em que o presidente cita a frase: <http://mais.uol.com.br/view/1575mnadmj5c/nao-fale-em-cri-se-trabalhe-queria-espalhar-essa-frase-diz-temer-04024E9B3060D8C15326?types=A&> Acesso em 1 dez. 2017 23h19.

16 “O fato de que a vida é algo que pode ser documentado, mas não imediatamente experimentado, não é uma nova descoberta. Alguém poderia até mesmo afirmar que esta é a definição da vida: ela pode ser documentada, mas não mostrada”. (GROYS, 2016, p. 79).

Referências

BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: _____ *Escritos sobre mito e linguagem*. Editora 34: São Paulo, 2011.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*, New York: Verso, 2012.

COHEM, Noam. Google e facebook se preocupam apenas com os próprios interesses. *Folha de São Paulo*, 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1932325-empresas-como-google-e-facebook-so-se-preocupam-consigo-nao-com-voce.shtml> Acesso em 2 dez 2017 12h02

EHRENBERG, Alain. *O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa*. Aparecida: Ideia e Letras, 2010.

FERÁL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FOSTER, 2017. *Design e crime (e outras diatribes)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

GROYS, Boris. Marx after Duchamp, or the artist's two bodies. Estados Unidos: *Revista E-flux*, ed. 19, p. 1-7, 2010. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/marx-after-duchamp-or-the-artist%E2%80%99s-two-bodies/>. Acesso em 08 nov. 2016.

_____. *Arte poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. On Art Activism. Estados Unidos: *Revista E-flux*, ed. 56, p. 1-7, 2014. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>. Acesso em 08 nov. 2016.

_____. Self design and aesthetic responsibility. Estados Unidos: *Revista E-Flux*, ed. 7, p. 1-8, 2009. Disponível em: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_68.pdf Acesso em 1º dez. 2017.



_____. The obligation to *self-design*. Estados Unidos: Revista E-flux, ed. 0, p. 1-8, 2008. Disponível em: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_88886.pdf Acesso em 1º dez 2017.

HARVIE, Jen. *Fair Play*: art, performance and neoliberalism; Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2013.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 041-060, jan. 2013. ISSN 2175-8034. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

_____. *Singularities*: dance in the age of performance. New York: Routledge, 2016.

LOOS, Adolf. *Sobre um pobre homem rico*. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/2a_aula/loos_pobre_homem_rico.pdf Acesso em 2 dez. 2017 16h27

LÜTTICKEN, Sven. General performance. Estados Unidos: *Revista E-Flux*, ed. 31, p. 1-11, 2012. Disponível em: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8946196.pdf Acesso em 10 jan. 2018.

MARCONDES, Renan. Arte, design e estética relacional. In: *Revista Visuais* v. 3 n. 4, 2017. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/visuais/article/view/744> Acesso em 1 dez 2017 22h34.

MCKENZIE, John. *Perform or else*: from discipline to performance. New York: Routledge, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus*: On politics and aesthetics. London/ New York: Continuum, 2010.

SIEGMUND, Gerald; HÖLSHER, Stefan. Introduction. In:_____. *Dance, politics and community*. Diaphanes: Berlin, 2013.

