



Revista Brasileira de Sociologia

ISSN: 2317-8507

ISSN: 2318-0544

revbrasilsociologia@gmail.com

Sociedade Brasileira de Sociologia

Brasil

Cavalcanti, Raíza

Diálogos entre Chantal Mouffe e Pierre Bourdieu: uma proposta de análise sociológica da ação dos trabalhos artísticos no interior do campo da arte a partir do conceito de agenciamentos artísticos

Revista Brasileira de Sociologia, vol. 4, núm. 8, 2016, Julho-, pp. 117-146

Sociedade Brasileira de Sociologia

Brasil

DOI: <https://doi.org/10.20336/rbs.167>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=595764394006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

Diálogos entre Chantal Mouffe e Pierre Bourdieu: uma proposta de análise sociológica da ação dos trabalhos artísticos no interior do campo da arte a partir do conceito de agenciamentos artísticos

Raíza Cavalcanti*

RESUMO

Neste artigo apresento uma proposta teórico-metodológica para a análise de trabalhos artísticos desde a perspectiva da sociologia, baseada nas teorias de campo de Pierre Bourdieu e de democracia agonista de Chantal Mouffe. A partir do conceito de **agenciamentos artísticos**, proponho uma análise das relações entre os processos de legitimação (e a potencial apropriação da crítica que geram) observando a ação dos trabalhos artísticos no interior das instituições e instâncias legitimadoras que participam. Ao centrar o foco na agência dos trabalhos artísticos e suas práticas estético-discursivas no interior do campo da arte, pretende-se ver mais de perto sua atuação quando imersos em bienais, feiras de arte, participando do mercado e de textos institucionais. Uma microanálise da ação dos trabalhos artísticos no interior do campo da arte é o objetivo principal que se pretende atingir ao aplicar-se o conceito de agenciamentos artísticos.

Palavras-chave: agenciamentos artísticos, sociologia da arte, arte e política

* Jornalista (Universidade Católica de Pernambuco), Cientista Social (Universidade Federal de Pernambuco), Mestre e doutora em sociologia (Universidade Federal de Pernambuco).

ABSTRACT**DIALOGUES BETWEEN CHANTAL MOUFFE AND PIERRE BOURDIEU: A PROPOSAL FOR THE SOCIOLOGICAL ANALYSIS OF ARTISTIC WORKS WITHIN THE ARTISTIC FIELD BASED ON THE CONCEPT OF ARTISTIC AGENCY**

In this article I present a theoretical-methodological proposal for the sociological analysis of artistic works based on the theory of fields of Pierre Bourdieu and on the theory of agonistic democracy of Chantal Mouffe. Based on the concept of artistic agency, I propose an analysis of the relations between processes of legitimation (and the potential appropriation of the criticism they generate) via the observation of the action of artistic works within institutions and the legitimizing instances of which they are part. By focusing on the artistic agency of the works and their aesthetic-discursive practices within the field of art, I intend to observe their action in contexts such as biennials, art fairs, the market and institutional texts. A microanalysis of the action of the artistic works within the field of art is the main aim of the application of the concept of artistic agency.

Keywords: artistic agency, sociology of art, art and politics.

A sociologia da arte, pode-se dizer, é atualmente um ramo da disciplina sociológica que se encontra-se em pleno processo de estabilização. Com isso, quero dizer que esta área da sociologia tem ganhado espaços institucionais nas universidades, congressos e seminários, gerando a produção de pesquisas e trabalhos diversos.

Em sua constituição, a sociologia da arte debatia-se constantemente com noções da estética, da história social da arte e da filosofia no intuito de buscar sua especificidade de análise. Nesse embate, uma das questões principais que surgia – geralmente contra a sociologia – era a acusação de que esta negligenciava ou obliterava a dimensão formal e estética dos trabalhos artísticos em prol de uma análise social e contextual ampla. Em resposta a essa assertiva, vários sociólogos (BOURDIEU, 1996; ZOLBERG, 1990; HEINICH, 2010) se debruçaram, durante o processo de constituição da disciplina, a fim de encontrar caminhos analíticos em que o objeto artístico não fosse essencializado, mas tampouco fosse negligenciado.

Desse modo, considero que a discussão sobre como aliar ao estudo das condições sociais da produção artística a análise estética das obras em si, participa da problemática central da sociologia da arte. E com o intuito de observar as relações entre legitimação e crítica no interior do campo da arte, assumi o desafio de elaborar¹ essa problemática, tomando os trabalhos como protagonistas da ação. A partir do conceito de **agenciamentos artísticos**, considero as ações artísticas como centro e foco da análise, observando como operam esteticamente os ruídos e a crítica, inserindo o conflito no seio do campo da arte.

A ideia para a realização de um estudo sobre a agência dos trabalhos artísticos surgiu do incômodo frente a alguns diagnósticos pessimistas da situação da arte contemporânea no seio do campo - em que a lógica do mercado aparece como dominante. Observando essas análises e constatações do quanto a arte contemporânea foi cooptada, censurada e posta como ferramenta do sistema financeiro, emerge a questão: é possível ao campo da arte (BOURDIEU, 2007), submetido que está à hegemonia do mercado e da instituição-arte (BÜRGER, 2008) ainda abrigar em seu interior o questionamento, seja dos seus estatutos, seja do campo social geral em que, por sua vez, também está inserido? Essa questão tem gerado constantes mobilizações, tanto de artistas, como de curadores, críticos e teóricos, que, mesmo falando de posições diferentes, perguntam-se e refletem sobre o lugar da ação crítica no contexto da arte contemporânea.

Sendo assim, é importante destacar que esta proposta de análise sociológica da arte está baseada em duas ideias fundamentais: a de campo da arte e a de conflito. O jogo que se pretende investigar é o dos trabalhos artísticos e sua relação com as instituições, os agentes, os discursos e a lógica mercadológica que permeia o campo da arte e o possível agonismo que põem em evidência durante esse processo, resultando em seus **agenciamentos artísticos**. Desse modo, está posto

1 A elaboração do conceito de agenciamentos artísticos foi realizada durante a investigação para a elaboração da minha tese de doutorado intitulada "Agenciamentos artísticos: uma análise sociológica dos trabalhos artísticos no interior do campo da arte do Brasil".

o desafio teórico de tentar trazer a teoria pós-marxista para um estudo da arte e mediá-la com a teoria do campo de Pierre Bourdieu. Pensar, através de Chantal Mouffe, nas práticas artísticas como práticas discursivas agonísticas no interior de uma ordem de discurso hegemônica e, por outro lado, considerar a dimensão material, histórica e simbólica que permeia o campo da arte (como o define Bourdieu), implicará na realização de uma mediação teórica entre correntes que, aparentemente, não dialogam diretamente entre si - mas que, porém, são necessárias para a análise aqui proposta. E essas duas matrizes teóricas serão mediadas pelo método de Análise de Discurso Crítica, conforme formulada por Norman Fairclough (2001). A partir do cruzamento das ideias de prática discursiva de Fairclough, com a de prática artística agonista de Mouffe e a noção de campo de Bourdieu se constitui o conceito central deste trabalho, o de **agenciamento artístico**.

Agenciamentos artísticos: a construção teórica

O objetivo geral desta proposta é observar como a prática artística agonística, produtora de conflitos, opera no atual contexto da arte. E farei esta análise a partir do ponto de vista dos trabalhos artísticos, mediando-os com o mercado, as instituições, seus agentes e os discursos e práticas que constituem o espaço social que Bourdieu definiu como campo da arte. Talvez o maior desafio deste estudo seja o de partir dos trabalhos e dos discursos dos seus produtores, para pensar o conflito, as relações mais macro que os subjazem e com as quais estão sempre em relação.

Para entender melhor como, teoricamente, se estabelecerá esta relação, podemos começar analisando a importância do conceito de campo para esta proposta de análise. Em linhas gerais, Bourdieu define o campo como sendo o espaço objetivamente estruturado onde ocorrem as ações, no qual as posições são dadas de antemão, situando os agentes como diferencialmente posicionados (BOURDIEU, 2007, p.140). Nesse espaço se manifestam relações de poder, já que o campo se estrutura a partir da distribuição desigual de *capital* (determinante

da posição do agente em seu seio). No contexto desta proposta de análise, o campo da arte contemporânea será considerado como o espaço estruturado onde a produção artística ocorre. Este espaço está delineado por práticas e discursos que geram instituições, posições dos seus agentes, critérios de validação e valorização próprios e no interior do qual se desenvolvem ações artísticas que o questionam e/ou reproduzem, diferenciando-se de outras esferas de produção da vida social. Essa delimitação de um *campo* próprio da arte torna possível observar como se desenrolam as disputas, a concorrência por legitimação e as relações de produção no interior dessa esfera específica.

Não sendo um dado da realidade, e sim um constructo teórico, a noção de campo, contudo, é importante por tornar averiguável um processo histórico que levou a que, a atualmente chamada arte contemporânea, constituísse um espaço de ação diferenciado no seio de outras esferas sociais como é a econômica, a política, etc. Desse modo, é importante destacar que neste trabalho estou lidando com ações artísticas constituídas, lidas e reproduzidas no interior de um campo de práticas, instituições e discursos atualmente denominado como arte contemporânea. Tributária da arte moderna, a arte contemporânea compartilha com esta a noção de autonomia, que foi fundamental no processo de constituição de um espaço social e de instituições e práticas próprias que definiam formas de ver, fazer, consumir e exhibir a arte. De tal maneira, este modo de produção das artes visuais define para si esquemas de produção e modos de fruição, diferenciando-se de outros fazeres artísticos e criando para si espaços e discursos que geram esquemas de legitimação, validação e valorização próprios. Esses esquemas legitimadores dependem dos discursos, práticas e agentes que os reproduzem, assim como das estruturas institucionais que os corporificam. Assim, o conceito de campo de Bourdieu é importante por auxiliar na delimitação conceitual desse espaço de práticas em que se desenvolve a arte contemporânea.

E é importante considerar também que, por ser um espaço permeado pelo conflito, o *campo* não deve ser visto como uma entidade estrutural estática e exterior à ação individual. Ele é historicamen-

te produzido e reproduzido a partir das práticas e disputas entre os agentes em seu interior, que promovem mudanças ou reproduzem suas configurações. E essas ações acontecem dentro desse espaço social o qual, em sua configuração contemporânea, pode-se dizer que também está permeado pela lógica do capital, a qual orienta suas regras de funcionamento, as trocas simbólicas e também as disputas que ocorrem em seu interior.

Além disso, o conceito de campo torna-se importante para este estudo por permitir uma análise da arte em que suas condições de produção específicas são consideradas como ponto principal, visto que para Bourdieu o campo da arte é relativamente autônomo em relação aos outros espaços sociais, guardando especificidades que incidem na produção artística. Segundo o autor:

Os campos de produção cultural propõem àqueles que adentram neles um espaço de possibilidades que tende a orientar sua busca, definindo o universo dos problemas, das referências, dos referentes intelectuais (com frequência constituídos por nomes de personagens guia), dos conceitos em ismo; resumindo, todo um sistema de coordenadas que há que ter na cabeça - o que não significa na consciência - para participar do jogo. (...) Este espaço de possibilidades é o que faz com que os produtores de uma época estejam, ao mesmo tempo, situados e fechados e sejam relativamente autônomos em relação às determinações diretas do entorno econômico e social. (BOURDIEU, 1997, p.53)

Afirmar a autonomia do campo da arte em relação aos outros espaços sociais (ou campos, como o define Bourdieu) é importante para realizar um estudo da arte em que esta não esteja submetida a análises em que as condições sociais (econômicas e políticas) subsumam o ambiente próprio (discursivo e simbólico) no qual as obras são produzidas e consumidas. Segundo afirma Natalie Heinich (2010), “já não é possível imaginar uma arte - como nenhuma outra experiência humana - constituída fora de uma sociedade, nem sequer dentro dela,

já que ambos se constituem ao mesmo tempo. A arte é, entre outras, uma forma de atividade social que possui características próprias” (HEINICH, 2010, p.43).

E ainda segundo Heinich, a teoria do campo de Bourdieu foi uma das formulações que tornou possível o estudo da sociologia da arte sem que esta fosse totalmente relegada a uma explicação social exterior à sua própria configuração como artefato artístico, nem, ao contrário, considerada como realidade *per se*, independente de outras condições sociais que lhe dão sentido. Porém, é importante ressaltar que essa autonomia do campo é relativa, o que quer dizer que, apesar de ter sua própria legalidade, suas regras de legitimação, produção e recepção da arte, suas referências históricas com as quais os autores dialogam constantemente (seja para afirmar ou negar), ele está sujeito à influência dos outros campos sociais em seu interior: o jurídico, o político e, principalmente, o econômico. Considerar isso será fundamental, seja para entender os trabalhos produzidos pelos artistas e os discursos que põem em movimento, seja para relacionar a teoria bourdieusiana do campo com a teoria da prática agonística de Chantal Mouffe.

E é com o objetivo de observar a possibilidade da crítica no interior de uma realidade em que a lógica econômica e utilitarista do mercado são hegemônicas que enfatizamos neste estudo a dimensão agencial dos trabalhos artísticos, observando como seguem operando lutas discursivas na medida que participam do campo. Desse modo, propõe-se analisar práticas artísticas que participem do circuito hegemônico de instituições e galerias, que sejam legitimadas e contem com valor simbólico e econômico no seio do mesmo.

Os trabalhos artísticos de teor crítico e que participam do campo da arte parecem indicar, por um lado, um destino fatídico para a arte: a adesão às regras da legitimação. Porém, ao mesmo tempo, ironizam essa adesão, expõem os termos em que ela acontece, jogam com essas regras da legitimação e apresentam o caráter precário dessa hegemonia. Esse tipo de questionamento pode ser encarado como uma luta discursiva na medida em que opera com os ruídos e com

as dissonâncias encontradas no interior de uma formação discursiva hegemônica, nesse caso, a lógica mercadológica que permeia desde as relações sociais no interior do campo da arte, como no campo social mais amplo, desestabilizando-a.

Porém, é importante ressaltar que, por participarem dessas regras, esses trabalhos também encontram-se delimitados por elas. Sendo assim, também será preciso observar a constante tentativa do campo de neutralizar a dimensão subversiva desses trabalhos. Não é somente a tentativa de ruptura, mas também a possibilidade da adesão que chama atenção nessa disputa. A fronteira onde esses agenciamentos artísticos acontecem é tênue, podendo ser atravessada para um lado ou outro de maneiras muito sutis, como identifica o crítico de arte Hal Foster (1996) ao analisar o artista cúmplice e o agente duplo. Essas categorias servem para Foster identificar, por um lado, a situação do artista que opera no interior da lógica do mercado, provocando rupturas críticas nesta (artista cúmplice) e, por outro, o artista que, apesar de parecer operar ações de questionamento, na verdade está jogando com as regras de valorização artística do mercado (o agente duplo).

Esses conceitos, criados por Foster, de agente duplo e artista cúmplice, são uma das bases para a ideia de **agenciamentos artísticos**. Pensando a partir de bases teóricas pós-estruturalistas, este autor desafia alguns diagnósticos nos quais a arte aparece como realidade cooptada e inócua, mostrando que o *modus operandi* da crítica segue ativo, mas desde outro ponto: desde dentro de suas próprias condições de produção e existência no interior do campo da arte. Negando tradições que mostram a arte como uma espécie de realidade exterior, essencial e, de certo modo, atemporal, Foster tenta apresentar como diferentes condições históricas e de produção da arte possibilitam diferentes modos de operar a crítica. Este autor entende que as retomadas das práticas de vanguarda, antes de configurar apenas um retorno acrítico, criaram novas condições institucionais de produção da arte, configurando um novo campo de produção, o que exige novas ferramentas de observação do mesmo para entender onde se localiza a potência crítica dentro desta nova realidade.

Além de Foster, é preciso ressaltar que o conceito de **agenciamentos artísticos** também foi inspirado na ideia de ação agonística de Chantal Mouffe. A base desta noção é mostrar como operam as práticas discursivas modificadoras de hegemonias, construtoras e reveladoras de novos sujeitos e, portanto, participantes da democracia agonista, no campo da arte. Já aqui, em linhas gerais, é preciso esclarecer que Mouffe entende por hegemonia momentos de fixação de discursos (pontos nodais) contingentes, visto que se situam em uma dimensão social sobredeterminada e aberta. Nessa esfera, nenhum sentido é permanentemente fixado, sendo os centros hegemônicos constantemente alvo de disputas discursivas (ou seja, estão constantemente em confronto com os sentidos exteriores a essas formações) (BURITY, 1997, p. 15).

Neste estudo, pretendo tratar estas disputas como se dando a partir da ação artística que opera desestabilizações no campo da arte provocando fraturas em sua hegemonia (que é discursivamente constituída e reproduzida). Sendo assim, a ideia de **agenciamentos artísticos** com a qual estou trabalhando tem como base de formulação principal a definição de Chantal Mouffe de práticas artísticas agonísticas. Ou seja, a arte é uma prática que opera discursivamente na dimensão da ordenação, reprodução ou modificação do social. Para Mouffe, “todas as formas de práticas artísticas ou contribuem para a reprodução do sentido comum dado – e nesse sentido são políticas -, ou contribuem para sua desconstrução ou sua crítica” (MOUFFE, 2007, p. 26).

Em outras palavras, para Mouffe a arte é uma dimensão da *política*², ou seja, é uma esfera da organização do social e de sua reprodução. Ela não vê a arte como algo reservado a uma dimensão estética apenas, deslocada completamente do contexto do social. Entendendo

2 As palavras destacadas em *itálico* chamam a atenção para a diferenciação que a autora Chantal Mouffe faz entre as ideias de política (dimensão da organização social, das relações de poder que estão, mais ou menos, fixadas em termos de instituições, discursos e práticas sociais hegemônicas) e político (dimensão do conflito que perpassa o social e promove a contestação ou mudança dessas instituições, discursos e práticas através da luta agonística).

a política como o conjunto de discursos e práticas, institucionais ou artísticas, que contribuem para uma certa ordem e a reproduzem, a arte é necessariamente política, por ser um conjunto de práticas e discursos que operam reproduções ou transformações no social (2007, p. 26). Isso significa que, para Mouffe, mesmo que a arte opere a reprodução de discursos hegemônicos dados, ela permanecerá política, pois o *político*, para Mouffe, é a dimensão do antagonismo, do conflito entre amigo e inimigo que surge em qualquer relação. A arte crítica pode, então, ser o lócus do político, na medida em que abriga e opera nessa dimensão do conflito (2007, p. 27).

A arte assim pensada só é compreensível a partir de um entendimento do social como, também, discursivamente constituído, cujas relações de dominação não estão dadas para sempre, podendo ser modificadas através de práticas discursivas de ruptura e questionamento de hegemonias. Ou seja, para Mouffe, o social não é um ente constituído e fixado, exterior às relações sociais, mas é sobredeterminado, quer dizer, simbolicamente constituído e permeado por esses signos e sentidos que, a todo instante, reivindicam sua participação, sua visibilidade. Não há nada nele que seja permanentemente instituído, impossível de ser transformado, pois sua condição de construção discursiva dá a esse social um caráter contingente e precário. É a agência que opera tanto as reproduções como as modificações no interior desse social. Pensando mais especificamente no campo da arte, é possível percebê-lo como sendo, também, discursivamente constituído e modificado.

Sendo assim, segundo a autora, “a arte crítica é a que fomenta o dissenso, o que torna visível o que o consenso dominante costuma obscurecer e apagar. Está constituída por uma diversidade de práticas artísticas encaminhadas a dar voz a todos os silenciados no marco da hegemonia existente” (MOUFFE, 2007, p.67). Neste ponto, o conceito bourdieusiano de autonomia relativa dos campos se torna um importante mediador com a teoria agonística de Mouffe. Pensando que o campo não é uma realidade atomizada, distanciada do social, mas é parte constitutiva deste, os artistas e as obras que realizam estão pon-

do em evidência, além de questões próprias ao campo de produção estética, discursos e signos que compõem o social em sua dimensão política, urbana, econômica, jurídica, etc. Se, segundo Mouffe, a prática artística agonística é esta que põe em evidência o que o consenso dominante obscurece, torna-se imprescindível, então, considerar que os trabalhos críticos estão lidando, não somente com as questões próprias ao campo da arte, mas pondo em evidência e em conflito discursos pertencentes aos demais campos sociais dos quais seus produtores também participam.

E além disso, ao observar a questão do espaço social e da prática política no interior do mesmo, pode-se perceber que, apesar de Mouffe falar do ponto de vista da articulação e do discurso, ela realiza uma análise que vai muito ao encontro de Bourdieu no que tange às lutas no interior dessas formações hegemônicas (que, para Bourdieu, é o espaço social estruturado que ele chama de campo). A questão da historicidade e o conflito constante que, a todo momento, modifica as práticas no interior do espaço, torna as lutas por mudanças um ponto chave de análise dos dois lados. O que Mouffe chama de práticas hegemônicas agonísticas que lutam por visibilidade ou para desestabilizar a prática hegemônica “legítima”, digamos assim, é parecido ao que Bourdieu chama de luta entre ortodoxos e heterodoxos no interior do campo. Nos dois casos, essas lutas promovem mudanças nas práticas (e discursos) a partir de quem será o vencedor.

Cabe considerar que, apesar das similitudes encontradas, não se está ignorando diferenças fundamentais entre os dois autores no que tange a essa mesma visão do espaço social: em Bourdieu este aparece mais estruturado, possuindo regras que determinam de maneira mais clara a prática dos agentes em seu interior; em Mouffe aparece como mais aberto, tendo nas articulações discursivas seu *modus operandi* principal. O que se gostaria de destacar é que, apesar da mediação que teremos que fazer entre essas duas visões (uma mais determinada e outra mais aberta), ambas teorias têm no conflito seu ponto de encontro. Ambos os autores compreendem o social como constituído por relações de poder. Essas relações de poder são provocadoras de

conflitos e a presença do conflito motiva a mudança social. Ou seja, mesmo vendo as estruturas como mais determinadas e determinantes que em Mouffe, Bourdieu tem uma visão da mudança social a partir do conflito: o campo é um espaço configurado e reconfigurado pelas lutas dos seus agentes em seu interior. E essas ideias, juntas, auxiliam bastante a entender como as práticas artísticas podem operar esse conflito no interior do campo da arte contemporânea brasileira.

Agenciamentos artísticos: questão de método

Uma terceira referência fundamental para a construção do conceito de **agenciamento artístico** está em Norman Fairclough (2001) e no método, por ele formulado, da Análise de Discurso Crítica (ADC). E esta escolha se deu, em primeiro lugar, por sua cercania à teoria da democracia agonística de Mouffe. Este autor, ao analisar o discurso, parte das ideias propostas por esta autora e por Ernesto Laclau, considerando os conceitos de articulação e hegemonia como nortes de análise. Porém, Fairclough também propõe a consideração do social como parte fundamental da Análise de Discurso Crítica, considerando que é nesta esfera (que além de discursiva, também é material e simbólica) onde os discursos são moldados, estão em disputa e modificam instituições e práticas aí dadas, aproximando-se um pouco também da teoria bourdieusiana (mesmo que essa aproximação nunca esteja explícita neste autor).

Deste modo, a opção pela ADC, da maneira como formulada por Fairclough, pareceu a mais adequada para os objetivos teóricos aqui perseguidos. Através da formulação do que ele chama de análise tridimensional, é possível fazer um intercâmbio (ou, ao menos, uma relação) entre as ideias de prática de Bourdieu e de Chantal Mouffe. E a mediação destas noções de prática através de uma que inclua tanto a dimensão de uma prática social e simbólica, como outra discursiva, pareceu importante para atingir o objetivo principal de entender como artistas rompem ou reproduzem as regras de legitimação e a lógica mercadológica – que é um discurso hegemônico hoje no campo

da arte - a elas relacionadas, através de práticas artísticas. Esses **agenciamentos artísticos**, estão a todo momento referenciando-se a essa dimensão discursiva, operando rupturas e reproduções nelas através da produção de trabalhos artísticos.

Este modelo tridimensional de análise que Fairclough desenvolveu é importante por captar o movimento discurso – prática – discurso; ou, estrutura (dimensão discursiva - institucional e social), agência (práticas de ruptura ou reprodução dessas estruturas via práticas discursivas como produção textual ou relações institucionais e sociais) e o impacto disso na estrutura novamente (RESENDE; RAMALHO, 2006, p.28). Ou seja, a prática social engloba a prática discursiva que, por sua vez, incorpora o texto. Dessa forma, considera-se, na análise, a prática social e não somente o discurso em si.

Neste ponto, pode-se fazer uma mediação deste autor com Bourdieu. Apesar de estar muito mais próximo da perspectiva pós-estruturalista e de Mouffe, ao falar em prática social Fairclough abre uma brecha para que a análise bourdieusiana seja incorporada. Ou seja, quando pensamos em prática social, além do discurso, consideramos que o campo da arte possui uma configuração mais ampla que inclui relações simbólicas e econômicas que também são performadas nas práticas. Se o social é a dimensão da prática que inclui o nível do texto e da prática discursiva, ele está, portanto, aberto a incluir essas outras possibilidades também. Em outras palavras, os **agenciamentos artísticos** possuem uma dimensão de texto (no caso, a materialidade dos trabalhos artísticos: performances, fotografias, vídeos, etc.) que são produto de determinados modos de produção artística (ou seja, práticas discursivas) que se relacionam ao campo da arte (operam uma prática social neste, relacionando tanto os discursos aí inscritos, mas também os posicionamentos no campo, modos de legitimação, etc.).

Percebe-se que há, portanto, um movimento dialético na perspectiva de Fairclough que interessa bastante nesse trabalho. Para ele, a estrutura constrange e organiza a produção discursiva na sociedade – o evento discursivo – mas cada enunciado novo é uma ação individual sobre as estruturas. A ação individual contribui tanto para a re-

produção quanto para a mudança de formas recorrentes de ação. Essa possibilidade da prática como ação potencialmente modificadora de modos de pensar e relacionar-se também tem relação, como já disse acima, com o que Mouffe (2007) está entendendo por prática. Para esta autora, sendo o social resultado de uma construção discursiva, sempre aberto a modificações constantes por conta das lutas discursivas que se desenrolam em seu interior, a prática é essa dimensão onde a possibilidade de mudança reside.

Desse modo, pode-se dizer que, para Fairclough, a “prática discursiva envolve processos de produção, distribuição e consumo textual e a natureza desses processos varia entre diferentes tipos de discurso, de acordo com fatores sociais. Por exemplo, os textos são produzidos de formas particulares em contextos sociais específicos” (FAIRCLOUGH, 2001, p.107). Essa definição do que é a prática discursiva para a Análise de Discurso Crítica se faz útil para esse trabalho ao deixar em evidência a relação entre a produção, o consumo e o contexto, aqui considerados fundamentais, visto que a todo momento estará relacionando-se os **agenciamentos artísticos** produzidos pelos artistas com o contexto do campo artístico de que provêm e para o qual se voltam.

Um exemplo de análise: *Situações*, de Artur Barrio



Situação T/T,1 – Trouxas (1970)

Artur Alípio Barrio, português radicado no Brasil, começou sua produção artística no mesmo período que Cildo Meireles, Antonio Manuel e outros artistas, participando de uma geração que é situada historicamente como emergindo entre 1969 e 1970. Geralmente classificados em relação ao neoconcretismo - movimento conhecido por evidenciar discursos e práticas que serão rearticulados em experimentos e contestações posteriores -, essa geração tem como característica uma maior aproximação com tendências conceituais e uma retórica crítica mais contundente. A produção dessa geração foi nomeada pelo crítico Frederico de Moraes (1975) como arte de guerrilha, referindo-se às ações de ataques rápidos, imprevistos, anônimos e efêmeros dos guerrilheiros em oposição aos ataques com táticas de guerra e organização mais estrutural dos exércitos. E, de todos os artistas dessa época, talvez Barrio tenha sido a quem mais essa classificação calçou.

A reivindicação do precário, a ação anônima e efêmera, a constante crítica aos sistemas artísticos e políticos, são elementos dos trabalhos deste artista que o tornaram uma das grandes referências dessa geração (e dessa classificação). Em seu conhecido *Manifesto: contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte*, de fevereiro de 1970, Barrio realiza um protesto contra o que considera o elitismo do sistema artístico. Em suas palavras:

Devido a uma série de situações no setor das artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa, a minha realidade, num aspecto socioeconômico do 3º mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre.

Portanto, partindo desse aspecto socioeconômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como:

lixo, papel higiênico, urina, etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte, provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual. (BARRIO in FERREIRA&COTRIM, 2006, p.262)”

Partindo desse discurso do artista, temos que a sua reivindicação do precário contra o elitismo ocorre através da afirmação do dejetivo, do lixo, da urina, do papel higiênico, como materiais de produção da arte. Essa produção precária e, inclusive, abjeta, realizou-se tanto nas bordas da instituição, no espaço urbano, como também no interior institucional, através de ações de intervenção urbana, performances, escritos, livros-objeto e instalações, além de experiências que levavam ao limite todas essas classificações anteriores. A estas experiências poéticas que se situam no limite entre a performance, a intervenção urbana, o happening e a poesia, Barrio em geral as nomeava como *Situações* e elas são inúmeras, diversas em suas formas e ações realizadas.

A ação considerada como a primeira realizada pelo artista é denominada *P...H.....* (1969). Nesse trabalho, o artista lançou rolos de papel higiênico pela cidade do Rio de Janeiro, enfatizando nessa ação o caráter de envolvimento do corpo no processo. O artista assim elaborou discursivamente o seu trabalho: “Do corpo como ponto de apoio auxiliar no desenvolvimento de formas na relação através do papel higiênico. Enrolamento. Desenrolamento. Do momentâneo. Do perecível. Sem esquecer o fundamento projetual da obra como um todo: da realização de trabalhos coletivos a partir desta ideia” (BARRIO in FREITAS, 2007, p.113).

Aqui, um chamado ao coletivo é realizado através da consciência poética do corpo. O corpo que pode se relacionar, que está em relação com outros corpos, e que apresenta a sua possibilidade relacional através da dança com o papel higiênico. O corpo como agente provocador das formas ao manipular o papel higiênico, ambos precários e perecíveis, é parte de um projeto mais fundamental, o da coletividade.

Relacionando este trabalho ao manifesto anteriormente citado, escrito um pouco depois da realização do mesmo, temos aí que a construção discursiva de Barrio, que permeará a elaboração dos seus trabalhos e significará suas ações posteriores, tem matrizes tanto no neoconcretismo brasileiro – a dimensão da imersão do corpóreo e da experiência, postas em evidência no campo da arte pelas experiências de Oiticica, Lygia Clark e Lígia Pape –; como também uma noção de projeto e de ação a partir da ideia, enfatizada pelos discursos e práticas conceitualistas. Além da presença da questão da luta ideológica contra o sistema artístico ampliada à dimensão do questionamento da desigualdade social e da subalternidade, reproduzida tanto em nível global, como no interior do país. É importante destacar que essa questão ideológica permeia a constituição do campo da arte brasileiro desde o modernismo, relacionando-se à sua constante ambivalência, oscilando entre a reprodução da arte realizada na metrópole ou a ênfase em uma criação original e própria; ou entre a necessidade de criação e afirmação de uma identidade própria em contradição com uma vontade de superar a condição de subalternidade. O reconhecimento da desigualdade, seja em relação ao país comparado a outros países, seja do país internamente, permeia as ações e discursos artísticos no campo da arte brasileiro, desde a constituição do manifesto antropofágico, a ênfase em um modernismo regionalista, passando pelas ações concretistas, neoconcretista, movimentos culturais de esquerda (CPCs), até as ações de crítica social e política contundentes no seio da ditadura militar dos anos 1960.

Estes elementos discursivos matriciais das ações de Barrio, aqui brevemente listados, nos servem para entender como ele, e a geração da qual fazia parte, seguiram um processo de rearticulação de elementos discursivos existentes no interior do campo, nacional ou internacionalmente, ampliando as lutas discursivas existentes nesse espaço. A observação dessa intertextualidade, portanto, tem o objetivo de demonstrar como distintas matrizes discursivas passam a dar forma a ações que, em sua época, serão consideradas de extrema ra-

dicalidade e, em alguns casos, colocam seu autor como um radical ruptor, inaugurando uma nova fase na história da arte brasileira.

Importante ressaltar que vários historiadores consideram que o biênio 1969-1970 inaugura uma nova fase da produção artística brasileira. Se não é possível negar o fato de que sim, ações e modos de produzir emergem, possuindo características distintas de modos anteriores e sendo únicas em suas composições e efeitos, tampouco essas são totalmente desconectadas de processos discursivos e de práticas anteriores circulantes no campo. Essas novas ações, na verdade, são rearticulações realizadas que passam a pôr em circulação discursos e práticas no interior do campo, reordenando as hierarquias e contestando a hegemonia anterior dos mesmos.

Dito isso, o uso do papel higiênico como elemento artístico, relacionado à ênfase no corpo e em sua ação poética de “desenrolar e enrolar” o mesmo, tem originalidade no sentido de que faz parte de uma prática artística que, em si, possui a dimensão autoral e é única em seus modos de existir. Mas também é intertextual no sentido de que, nesse caso, a reivindicação do extremamente cotidiano, simples e até abjeto, rearticula elementos do neoconcretismo (a ênfase no corpo e na relação deste com o ambiente e o cotidiano como lugar de experiência) e também do conceitualismo, ampliando-os em outras práticas e discursos. Nesse primeiro trabalho, o artista ainda não o havia nomeado como situação, o que passa a acontecer nos próximos.

A primeira *Situação*, a *Situação ORRHHH.....ou.....5.0000.....T.E.... em..... N.Y..... City* (1969), se realiza no âmbito do Salão da Bússola³, promovendo uma ação de Crítica Institucional no interior do Museu

3 O icônico Salão da Bússola, ocorrido em 1969, foi um marco para a entrada de novas tendências da arte mundial no cenário artístico brasileiro através das ações de artistas como Artur Barrio e Cildo Meireles. Diante de um cenário institucional fragmentado pelo governo ditatorial (fechamento da segunda edição da Bienal da Bahia, censura à representação brasileira na Bienal de Paris, boicote à Bienal de São Paulo), o evento foi promovido por Aroldo Araújo Propaganda, uma agência de publicidade, em comemoração aos cinco anos de sua fundação. Como a empresa tinha como símbolo uma bússola, essa passou a nomear também o Salão.

de Arte Moderna do Rio de Janeiro. E em 1970, no seio da icônica mostra *Do Corpo À Terra*, realizada em Belo Horizonte e organizada por Frederico Moraes, surge a *Situação T/T,1* (1970) que se tornará um dos marcos definidores da obra de Barrio, sendo bastante citada, nomeada e estudada posteriormente (e sobre a qual nos deteremos). E é também no marco dessa exposição que surge a nomenclatura, dada por Moraes, de arte de guerrilha, da qual *Situação T/T,1* também conhecida como *Trouxas*, se tornou exemplar.

Do Corpo à Terra foi um evento que, em sua constituição, possibilitou o exercício experimental, na medida em que não foi organizado como um salão tradicional. Foi um evento previsto para ocorrer tanto em espaços institucionais fechados, a exemplo do Palácio das Artes de Belo Horizonte mas também, e principalmente, no espaço público. Frederico Moraes, articulador e organizador, chegou a escrever um manifesto com o mesmo nome do evento, no qual reivindicava o reconhecimento da arte como questão fundamental, como necessidade social e, portanto, necessária à qualquer projeto de país, devendo permanecer livre a fim de realizar sua potência. Em um trecho do manifesto, Moraes diz que: “Necessidade vital do homem, a arte é por isso mesmo uma necessidade social. É mais do que um fato coletivo - é parte integrante da sociedade. Todo homem é criador (...) A repressão ao instinto lúdico do homem é uma ameaça à própria vitalidade social. Cabe ao governo, portanto, criar condições efetivas para que o desejo estético do corpo social se realize plenamente” (MORAIS, 1970, p.5). No intertexto desse discurso, está referido o contexto de censura cultural e repressão política e policial do Estado ditatorial Brasileiro. Como um pedido, o texto chama o governo à sua responsabilidade de garantir a realização do desejo estético do corpo social. Ou seja, é um chamado pela garantia de liberdade tanto estética, como política e social. E essa reivindicação de liberdade, ocorrida no momento em que a ditadura havia recrudescido a repressão, repercutiu nos trabalhos, que, em muitos casos, ativaram este pequeno espaço de liberdade no meio da repressão de maneira contundente.

Desse modo, *Situação T/T,1*, que acabou ficando mais conhecida pelas *Trouxas*, foi um ato em três partes, realizado no espaço urbano de Belo Horizonte, mais especificamente no Rio Arrudas, que corta o Parque Municipal de Belo Horizonte. Em seu primeiro ato, se tratou da preparação de quatorze trouxas de tecido branco contendo sangue, pedaços de carne, ossos, rejeitos diversos e amarradas com uma corda. O segundo ato foi o lançamento destas trouxas no Rio Arrudas, próximo ao Parque Municipal de Belo Horizonte, e a observação das consequências dessa ação: pessoas se aproximavam assustadas, pensando tratar-se de corpos, a polícia e o corpo de bombeiros foram acionados. Na terceira e última parte desta *Situação*, Barrio espalhou papel higiênico no mesmo local onde estavam as trouxas, enquanto era fotografado por César Carneiro.

A repercussão das trouxas ensanguentadas, em grande parte, se deu porque a sua semelhança com corpos disformes, talvez mutilados, provavelmente decompostos, provocou uma grande reação no seio do espaço público onde foram colocadas, levando até à presença da polícia no local. E no interior de um contexto fortemente repressivo, a aparente violência das trouxas, sua disformidade, seu cheiro fétido, realizava uma contundente crítica à violência real dos assassinatos. E essa crítica, que sim, o agenciamento de *Situação T/T,1* – ao mobilizar sentidos latentes no espaço público –, também realiza, passou a ser, em grande parte, um discurso legitimado sobre esta ação no interior do campo da arte, limitando outras leituras e obscurecendo a potência de outras agências realizadas por ele.

Uma destas outras agências possíveis se conecta à reivindicação do perecível e do abjeto como manifesto contra o elitismo e o sacralismo da arte, que fundamenta os textos-arte realizados pelo artista. Esta outra dimensão do agenciamento – que é um ato de contestação do sistema artístico – era alinhada a outros discursos sobre vanguarda e latino-americanidade em circulação no campo da arte na época, que se associavam a essa reivindicação do precário para uma afirmação da pobreza. Esses discursos eram articulados por críticos como Frederico Moraes (o qual promoveu, por

duas vezes, entre 1969 e 1970, a realização de *Situações*). Segundo o pesquisador Artur Freitas,

Anti-tecnológicos nesse sentido, os objeto-trouxa realmente dialogavam com as ideias de Frederico Moraes – e não à toa foram por ele defendidos, muito provavelmente, no Salão da Bússola. O corpo, a ideia e os materiais pobres: a estética guerrilheira de Frederico tinha nos objetos de Barrio um depósito fértil de suas camadas de sentido – e com eles ampliava o embate cultural já posto em movimento por Hélio Oiticica. (FREITAS, 2007, p.115)

Nesse texto, de gênero acadêmico, o autor nomeia as trouxas como objeto-trouxa e os define em relação de diálogo direto com as ideias de Frederico Moraes. Esse modo de nomear realizado por Freitas tem a intenção de situar *Trouxas* como objeto estético no interior do campo a serviço do que ele chama “embate cultural”. Considerando o que é parte de uma ação mais ampla – as *Situações* – como um trabalho em si (as *Trouxas*), Freitas destaca uma condição de receptáculo e de acumulador de sentidos impostos pelo discurso do crítico deste objeto-trouxa. Assim classificado, o objeto-trouxa assume uma posição passiva no interior do campo, sendo considerado apenas como vetor de uma luta discursiva da qual não é o sujeito.

O embate a que Freitas se refere pode ser definido como um processo de rearticulação no campo da arte em que o discurso da arte moderna, ao enfrentar as críticas e ações ruptoras da vanguarda, se rearticula e se amplia, passando a compor a ordem de discurso contemporânea (a arte contemporânea). Olhando para esse processo mais de perto, podemos observar que Frederico de Moraes era, nessa época, um defensor da ação de vanguarda brasileira e um dos poucos críticos que se alinhavam a essa produção. Desse modo, o fato de seu discurso repercutir na produção artística realizada no momento é um importante dado de análise. Esse dado reforça a anterior consideração de que o discurso do artista é socialmente situado no campo, reali-

zando uma relação histórica, mas também social com este. Ou seja, o processo de rearticulação da ordem hegemônica (a arte moderna) no campo já produzia posições distintas, a exemplo de Moraes que já não se definia mais como crítico e iniciava uma atuação como curador, atuando junto aos artistas e promovendo eventos como o já citado *Do Corpo À Terra*, mas também o famoso *Domingos da Criação*, que abria espaços para a experimentação no interior do MAM do Rio. E esse agente atuava no sentido de promover a visibilidade e a legitimidade destas práticas. Sendo um agente legitimador, não é estranho que seu discurso influencie ou até componha o texto-arte de uma produção, no caso a de Barrio. O agenciamento de *Situações*, nesse aspecto, é o de participar ativamente na ampliação e produção desses discursos, promovendo sua visibilização e posterior estabilização no campo. Diferente de Freitas, entendemos que essas ações não estão agindo apenas como vetores, como são também produtoras destes discursos os quais reverberam. Não se trata de um processo unidirecional, mas de uma ação complexa em que todos os agentes estão operando em conjunto na luta discursiva de rearticulação do campo da arte.

Como dissemos anteriormente, os agenciamentos podem ser críticos ou participar da constituição e conformação do social. O fato de que *Situações* tenha contribuído para a estabilização da ordem de discurso contemporânea no interior do campo da arte no Brasil se torna parte do que Mouffe define como dimensão política da arte, sua capacidade de ordenar e constituir o social. Mas, nesse processo, esse agenciamento tanto colaborou para a conformação de uma prática contemporânea no interior do campo da arte, como também operou com o político, visto que, apesar de contar com apoio e ser legitimado por alguns agentes, era rechaçado e negado por outros, inserindo a disputa e o ruído no interior da antiga hegemonia no campo.

E os agenciamentos também, ao serem um conjunto de discursos os quais são atualizados e reatualizados através das práticas artísticas, em sua existência passam a exercer efeitos que são poéticos e éticos os quais extrapolam as determinações estruturais onde emergem. Por exemplo, se considerarmos o fato de que Barrio estivesse influenciado

pelo discurso de Moraes, precisamos observar que isso exerce determinação até certo ponto. Isso porque *Situações*, ao ser elaborada pelo artista e posteriormente reelaborada pelo público, ganha outras camadas de sentido que também compõem seu texto-arte e o ampliam.

Dessa forma, sendo as trouxas apenas uma parte do complexo que são as ações performáticas e poéticas de *Situações*, o complexo de sentidos entre a alusão à arte povera, forte na época, o uso dessa referência como modelo para uma arte latino-americana crítica por parte de alguns agentes, a ideia de ampliação da ação neoconcreta, entre outras, se misturam à existência e à agência do trabalho no seio do espaço público. No caso de *Situação T/T,1*, o impacto causado nas pessoas que a presenciaram no Rio Arrudas é um dado político do agenciamento deste trabalho, visto que pôs em evidência conflitos e discursos invisibilizados (e reprimidos) em sua existência no ambiente urbano e, posteriormente, na complexidade que insere em sua existência no interior do campo da arte. E é um segundo dado político o fato de haver-se tornado um discurso definidor do trabalho no interior do campo da arte, processo que o próprio trabalho põe em tensão constantemente.

Em *Situação...Defl.... + S+.....Ruas....Abril* (1970), Barrio enche cerca de 500 sacos com todo tipo de dejetos: sangue, pedaços de unha, escarro, papel higiênico (usado ou não), absorventes, serragem, restos de comida, entre outros. Esses sacos foram lançados em várias partes da cidade do Rio de Janeiro, de maneira indistinta, em lugares movimentados e vazios, centrais ou periféricos. Esses sacos funcionariam, segundo o artista, como objetos deflagradores de “situações psicorgânicas de envolvimento com o espectador” (2011, p.31)⁴. O uso do termo psicorgânicas aproxima o discurso do artista da intenção de análise da psicologia das massas, do artista Flávio de Carvalho⁵, rea-

4 Citação retirada do catálogo do artista da Bienal de Veneza, 2011, p.31.

5 Flávio de Carvalho é um artista e arquiteto brasileiro cuja carreira se realizou entre as décadas de 1930 e 1970. É considerado modernista por sua relação próxima com o modernismo brasileiro. Era crítico do modernismo regionalista e defendia a experimentação (o abstracionismo) na arte moderna. Realizou experiências que chamou de psicologia das massas que foram consideradas pioneiras da arte da performance urbana.

lizando um processo intertextual com este. Desse modo, essa ação inseria, no seio do espaço público, o que este desejava descartar. O lixo, o asqueroso, o fedorento, são evitados, distanciados, descartados. Ter que confrontá-los no meio da calçada provoca em quem passa um evidente desconforto, desestabilizando-o nem que seja por alguns momentos. As distintas reações, a multiplicidade de sensações e pensamentos provocados nos que confrontaram os objetos deflagradores de Barrio ainda pertencem ao nível do inescapável, da potência da poética.

Estando todas essas ações situadas no período dos anos 1970, supõe-se que só podem ser retomadas como memória, como estabilização discursiva na dimensão de narrativa histórica. Não deixaram nenhum objeto, mas permaneceram registrados nos cadernos do artista, em fotos e documentos. São, por isso, imunes ao sistema da arte? Não se estão no campo, existindo em forma de discursos curatoriais, em exposições retrospectivas, compondo a trajetória do artista.

Trata-se de outro aspecto do agenciamento que *Situações* segue operando. O ruído que provoca entre o que é obra e o que é registro segue permeando esses trabalhos. São expostos, são requisitados por curadores, chegam até a ser vendidos, mas não são mais os trabalhos. São outra coisa. São resquícios. Podem ser objetos, mas não são mais as *Situações*. As ações entram em confronto com os seus registros, na medida em que elas mobilizavam um sentido de tempo, de perecibilidade, os quais os registros não captam, não podem reproduzir. Em entrevista à revista *Arte&Ensaio*⁶, perguntado sobre sua sensação ao realizar protótipos das trouxas para o mercado de arte, o artista responde:

Realizei dois protótipos trouxas em 1969 dos quais um faz parte da coleção Gilberto Chateaubriand e o outro (de tamanho bastante pequeno), da coleção Frederico Moraes passou a fazer par-

6 *Arte&Ensaio*, setembro de 2008, entrevista realizada por e-mail com a participação de Ronald Duarte, Ivair Reinaldin, Viviane Matesco, Rodrigo Krull, Maria Luísa Távora, Martha Werneck, Hélio Branco, Inês de Araújo, Alexandre Emerick e Thaís Medeiros

te da coleção Satamini. Se por acaso há outras trouxas, como as que de vez em quando percebo nesses vídeos que passam no youtube ou em filmes de artista, o que fazer? O que dizer? Há os dois protótipos trouxa acima mencionados e nada mais, pois as trouxas que fizeram parte das *Situações* de 1969 e de 1970 desapareceram no processo deflagrado por essas mesmas situações e, depois disso, nunca mais houve trouxas ou situações com trouxas. Mas, se caso houvesse, um senão: quem compraria trouxas constituídas por carne, sangue, ossos, etc? sem formol?..... (Artur Barrio, Entrevista para Arte&Ensaio, 2008:10)

Nesse trecho de seu depoimento o artista revela um distanciamento dos protótipos criados para o mercado em relação ao objeto trouxas em seu momento de existência no interior das *Situações*. As trouxas, que acabaram se tornando consagradas e, portanto, desejadas no mercado, são descritas como parte de uma ação. Ao tornarem-se objetos de fetiche, levam o artista a produzir reproduções das mesmas que serão inseridas em coleções famosas, passando a obter um grande valor dentro do mercado de arte. Mas esses protótipos, tornados obras, não são todo o trabalho, que se constituía em torno de toda a deflagração de experiência (de situações) das quais os objetos perecíveis e abjetos participavam. A perecibilidade dos objetos é um dado sobre sua constituição que as reproduções não podem conter. No trecho: “quem compraria trouxas constituídas por carne, sangue, ossos, etc? sem formol?.....” o artista questiona a possibilidade da comercialização do objeto constituído por matéria orgânica e sem a devida precaução de durabilidade (o formol). O tom irônico do trecho reflete a ambiguidade constituída pela legitimidade de *Situações*: o fato de se tornar desejada no mercado e a impossibilidade de sua mercantilização. A crítica ao sistema de arte, a mobilização de sentidos e consensos no seio do espaço urbano, todas essas agências eram ativadas por *Situações* desde seu objeto, até a performance e a posterior reação que provocavam.

Mas, da mesma forma que os urinóis de Duchamp passaram a ser comercializados posteriormente, as trouxas, como objeto de desejo no mercado de arte, também foram capturadas. Mas será essa captura tão total e completa assim? O agenciamento de *Situações* é o de revelar um espaço do inescapável e do inapreensível no trabalho. Quem compraria trouxas de carne e sangue, sem formol? Pergunta o artista. Quem? A pergunta segue ecoando.

Os urinóis foram inúmeras vezes reproduzidos e comercializados, até mesmo pelo próprio Duchamp. Viraram um objeto de produção serial. Mas no interior da crítica dadaísta ao sistema artístico (ou, em nossos termos, campo artístico), essa quebra da aura do objeto de arte era bastante condizente com esse ato de venda de um objeto de arte como objeto qualquer. Ou de um objeto qualquer como um objeto de arte. Mas, de toda forma, o que era vendido era um fantasma da ação, uma reencenação que se tornava outra agência, visto a impossibilidade de repetição do gesto. No processo de produzir protótipos das trouxas, o artista realiza um gesto parecido, o de reencenar - de maneira higiênica -, as trouxas, com o fim de serem comercializadas como objetos de desejo. Mas jamais será possível ao mercado ter as verdadeiras, as originais, o gesto primeiro que ainda é tão valorizado e fetichizado por este mesmo mercado. Essas apodreceram. E na impossibilidade do original, o mercado terá que trabalhar na legitimação e valorização da eterna cópia. Esse é o castigo de *Situações*.

Algumas considerações finais

Esta proposta de estudo dos trabalhos artísticos aqui apresentada não pretende esgotar nem solucionar de uma vez por todas a questão da relação entre a constituição estética dos trabalhos e o contexto social mais amplo em que se inserem. Ao contrário, como proposta analítica, pretende apontar caminhos para o exercício da análise sociológica da arte, pretendendo ampliar-se a cada nova análise ou estudo que possa embasar. Sendo mais uma indicação de caminhos a percorrer do que uma construção teórica fechada, os **agenciamen-**

tos artísticos podem ser um conceito de aplicabilidade em diferentes contextos e tipos de estudos sociológicos em que os trabalhos artísticos apareçam como objeto de interesse central.

No caso específico deste artigo, o trabalho de Artur Barrio analisado é, atualmente, considerado um ícone da trajetória do artista. Essa nova condição icônica levou a muitas críticas e ponderações sobre a persistência da potência crítica que a poética desse artista apresentou em um primeiro momento. Observamos esse trabalho a partir do conceito de agenciamentos artísticos para apreendê-lo em seus processos de constituição e atualização no campo, a partir da cadeia discursiva que gera. O confronto entre os discursos do artista, o texto-arte do trabalho (sua composição estética, material e discursiva) e a dimensão institucional do campo foi levado em conta, através da análise de textos curatoriais e acadêmicos e depoimentos do próprio artista. A partir desses documentos, se gerou um quadro de análise em que o discurso do artista, o trabalho em si e os discursos institucionais e de mercado que o cercam informam sobre processos de legitimidade, por um lado, e de tentativa de uma afirmação da crítica por outro. Mais do que comprovar se há um lado que vence o outro, o interesse nesse confronto é observar como os limites entre a apropriação total ou o escape total às regras legitimadoras do campo da arte são tênues. Estando o trabalho no interior do campo, submetido às suas regras e à lógica do mercado que o permeia, participa das mesmas, é legitimado e, como consequência, gera valor mercadológico. Mas esse processo, conforme se tentou demonstrar, não é algo unidimensional, em que a estrutura do campo aplasta e “neutraliza” completamente o trabalho. Como agente que mobiliza sentidos que são abertos, o trabalho segue operando ruídos no interior desse processo, confrontando os termos em que se dá essa apropriação.

E é nesse ponto que se pode ver mais claramente como a contribuição teórica da noção de campo de Bourdieu e a ideia de práticas agonistas de Chantal Mouffe são importantes para uma análise da arte como agente ou **agenciamentos artísticos**. Primeiro é preciso observar e compreender que o campo da arte contemporânea é um

espaço de ação delimitado, historicamente constituído, em que as noções de valor e de legitimidade recorrem a aspectos criados e re-produzidos neste. Ou seja, a arte para ser valorizada necessita apresentar características tais como legitimação artística por pares e por instituições que são diferentes em outros espaços sociais, criando suas próprias autoridades. E dentro desse espaço próprio de regras e definições, os trabalhos artísticos operam conflitos, jogando com os limites dessas regras e com a arbitrariedade das mesmas, revelando a dimensão ampla e social de cada uma delas (como também agem para reproduzir estas regras). É um jogo em que a arte, ao operar dentro de limites determinados pela noção de autonomia e estética, cria para si regras e instituições, e onde as ações artísticas existem de maneira estendida no tempo, revalidando essas regras e/ou quebrando-as, tornando-as instáveis. Desse modo, melhor que outras contribuições e ideias como a de mundo da arte, de Howard Becker (2008), a noção de campo cumpriu um importante papel na definição desse espaço de práticas, discursos e instituições onde os trabalhos são constituídos e onde operam o conflito. E a mediação com Mouffe fez com que esse campo apareça mais permeável, instável e aberto, sujeito às lutas discursivas dos agentes em seu interior, incluindo as obras. Há sim ainda uma dimensão de definição de regras e práticas no fazer, ver e sentir a arte contemporânea. Mas esta não é completamente determinante, havendo espaço para a indeterminação, o escape e a contestação, como a análise da ação de alguns trabalhos deixou ver.

Referências bibliográficas

ANJOS, Moacir & FARIAS, Agnaldo. (2010), *Catalogo da 30a Bienal de São Paulo: "Há sempre um copo de mar para um homem navegar"*. São Paulo [s.n], 2010, 459 p. Catálogo de exposição, setembro a dezembro de 2010, Pavilhão Bienal Parque Ibirapuera.

BARRIO, Artur. (2006), "Manifesto: contra as categorias de arte, contra os salões, contra os júris, contra a crítica de arte". In: FERREIRA, Gloria & CO-TRIM, Cecilia. *Escritos de Artista: anos 60/70*. Zahar, Rio de Janeiro.

BECKER, Howard. (2008), *Los Mundos Del Arte*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes.

BOURDIEU, Pierre. (1996), *Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2007), *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Zouk.

_____. (2001), *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.

BRITO, Ronaldo. (1999), *Neoconcretismo, Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte.

BÜRGER, Peter. (2008), *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac&Naif.

BURITY, Joanildo A. (1997), “*Desconstrução, hegemonia e democracia: o pós-marxismo de Ernesto*

Laclau”. In GUEDES, Marcos Aurélio (org.). *Política e Contemporaneidade no Brasil*. Recife: Bagaço, 1997.

FAIRCLOUGH, Norman. (2001), *Discurso e Mudança Social*. Brasília: UnB.

FOSTER, Hal. (1996), *Recodificação: arte, espetáculo e política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista.

_____. (2014), *O Retorno do Real*. São Paulo: Cosac&Naif.

FREITAS, Artur. (2007), *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*. 2007. 362f. Tese (Doutorado em História da Arte), Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Paraná.

HEINICH, Nathalie. (2010), *La Sociología del Arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

MORAIS, Frederico. (1975), *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

_____. (1970), “Do Corpo à Terra”. IN: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro, ed. Funarte, 2006.

MOUFFE, Chantal. (2007), *Prácticas Artísticas y Democracia Agonística*. Espanha: Museu d’Art Contemporani de Barcelona.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. (2006), *Análise do Discurso Crítico*. São Paulo:

Contexto.

_____. (1996), *O Regresso do Político*. Portugal: Gradiva Publicações.

ZOLBERG, Vera L. (1990), *Constructing a Sociology of the Arts*. Londres: Cambridge University Press.

Referências das obras

BARRIO, Artur. (1969), Situação ORRHHH....ou.....5.0000.....T.E.... em..... N.Y..... City. Instalação, objeto. Tecido, material orgânico, papel, plástico.

BARRIO, Artur. (1970), Situação...Defl....+S+.....Ruas....Abril. Intervenção urbana, fotografia, objeto. Tecido, elementos orgânicos, papel.

BARRIO, Artur. (1970), Situação T/T,1. Intervenção urbana, fotografia, objeto. Tecido, material. orgânico. Coleção particular.