

a ecologia da obra de arte ou porque não há metalinguagem na arte

franck leibovici

ecologia metalinguagem
formas de vida ponto de vista da obra de arte

Que modos de existência constituiriam uma obra de arte? Formas de vida desvenda os ecossistemas de objetos estabilizados sob o nome de obra de arte em uma investigação coletiva que resulta em um álbum de figurinhas. Narrativas ordinárias, conduzida também coletivamente ao lado do cientista da linguagem Yael Kreplak e do curador Grégory Castéra, trata da vida social e discursiva da obra de arte para além da exposição, em conversas mundanas. Elas compõem dois lados de uma mesma pesquisa que tenta dar conta do ponto de vista da obra de arte questionando o conceito de metalinguagem na arte.

o título seria provocador: se há uma crítica recorrente que é feita à arte contemporânea é a de ser inflada de discursos, de discursos teóricos que tentam atenuar a indigência das proposições artísticas, a pobreza dos artefatos, a nulidade das formas e das técnicas empregadas. quem *realmente* se interessa pelas obras, e não pela metalinguagem que as reveste, bem, essa pessoa não encontrará nada, *embaixo* ou *atrás* (já não se sabe onde as obras se escondem) desses discursos.*

pelo amor das deusas, que argumento grosseiro! os comentários dos críticos nos ajudam a entender as obras, contextualizando-as num período, numa corrente. e a metalinguagem permite tomar a distância indispensável em relação à multiplicidade das produções artísticas: livramo-nos do contingente para fazer aparecer grandes correntes, estruturas, que inervam

THE ECOLOGY OF THE ARTWORK OR WHY THERE IS NO METALANGUAGE IN ART | *Which modes of existence would constitute an artwork? Forms of life uncovers the ecosystems of objects stabilized under the name of artwork in a collective investigation that results in a sticker album. Ordinary stories, also conducted collectively alongside the language scientist Yael Kreplak and the curator Grégory Castéra, deal with the social and discursive life of the artwork beyond the exhibits in worldly conversations. They compose two sides of the same research that tries to deal with the point of view of the artwork by questioning the concept of metalanguage in art.* | **ecology, metalanguage, forms of life, artwork's point of view.**

vadim fishkin: Pacto Dom Quixote - Versão Aliança (para leibovici)

nosso tempo. as obras são ocorrências de algo que as ultrapassa, são sintomas de uma época: o artista faz sem entender o que faz. por seu intermédio, fala o mundo. como uma pítia, suas obras são “ventrilocadas”. uma obra forte é uma obra que expressa algo profundo. para livrá-la da ganga do anedótico, as metalinguagens estão a postos.

estas são, portanto, as duas posturas que geralmente ouvimos acerca do estatuto dos discursos na arte, do *logos* no não verbal. por mais antagonistas que pareçam, elas compartilham, no entanto, uma mesma concepção de obra de arte: a obra de arte é um artefato, autônomo, cujo funcionamento pode ser melhorado ou deteriorado por discursos associados. que um signo positivo ou negativo seja apostado aos metadiscursos, a obra, ela própria, permanece impassível.

gostaríamos de relatar aqui dois projetos que escolheram uma perspectiva diferente, que consiste em ignorar a distinção produção/recepção, obra/comentários, artista/público e tenta, para isso, dar conta de um ponto de vista habitualmente negligenciado ou, para ser mais preciso, habitualmente considerado inexistente: o ponto de vista da obra. de fato, as ferramentas da sociologia da arte tendem a enfatizar ora as convenções sobre as quais os atores se apoiam, ora as forças que estruturam o “meio” da arte (mercado, dominação, etc.). conseqüentemente, as obras, esmagadas por tais modelos, se tornam todas intercambiáveis entre si, transformando-se em meros pretextos que revelam a estrutura do campo. inversamente, a história da arte tradicional descreve o artefato numa autonomia que a separa do mundo, ligando essa autonomia ao próprio estatuto da obra de arte em vez de retrair o enorme maquinário estabelecido, e exigindo uma mobilização do mundo inteiro para autonomizar o artefato. a obra é completamente isolada de seu ecossistema, e a própria ideia de

uma ação da arte perde assim toda a sua pertinência. há, é claro, exceções a essa dicotomia, e de ambos os lados. trata-se, portanto, em primeiro lugar, de apontar uma situação geral e, assim, localmente caricaturada.

para escolher (re)construir o ponto de vista da obra, isto é, um ponto de vista que não seja nem o dos atores identificados no mundo da arte, nem o de uma essência eterna qualquer, deve-se considerar que uma obra só existe em seus *momentos públicos*. mas “público” não se resume aos horários de abertura de uma exposição. numa perspectiva inteiramente deweyana,¹ um momento “público” implica a existência e a ação de coletivos heterogêneos, constituídos e reunidos por ocasião de um “problema público”. será, portanto, considerado público todo e qualquer momento coletivo em que atividades em torno da obra, em função da obra, para a obra, ou seja, da obra, sejam coproduzidas e compartilhadas. a perspectiva escolhida se inscreve, portanto, no seio de uma teoria da ação, e o método utilizado para apreender esses momentos públicos consiste em localizar *curios de ação* constitutivos da produção da obra, sequências às vezes qualificadas como “momentos de performance”.

se a obra pode ser “redescrita” como uma série de ações, ações que começariam antes mesmo da primeira incisão de buril no ateliê e que prosseguiriam para além de sua saída do ateliê, quer essas ações estejam ligadas, na taxonomia tradicional, ao espaço privado do artista ou ao espaço público das instituições, quer essas ações, durante o processo de produção, se sedimentem em artefatos intermediários ou se traduzam numa multiplicidade de inscrites em regimes semióticos diversos que se tornarão invisíveis no artefato-do-final-do-circuito, essas ações, sem exceção, serão todas orientadas para fins práticos: se ponho um prego na parede, é *para* pendurar algo, se redijo uma breve descrição

da peça, é *para* a divulgação. nesse contexto, cada palavra enunciada *no seio* de um curso de ação é uma “formulação” (para usar o vocabulário da etnometodologia), inserida num curso de ação “com uma finalidade totalmente prática”, e não um comentário sobre a ação, ou a seu respeito. mais precisamente, quando, em situação, emito um comentário, meu propósito visa agir sobre a situação, modificá-la, trata-se de uma forma de participação: seja no momento em que penduro uma obra (“o quadro está alto demais”²), seja no momento da exposição (“esta escultura encena a guerra”), sempre espero um efeito – modificar as condições de exibição da obra, modificar a visão da amiga com quem visito a exposição. não é que “comentários” não existam de todo, é que, na perspectiva escolhida, o que é geralmente considerado “comentário” é reapropriado e requalificado aqui como contribuição para um ou mais cursos de ações que participam da produção da obra, mesmo que os enunciados proferidos sejam os de visitantes diante de um artefato em acrílico.

assim, se aceitamos que uma obra de arte funciona sempre de maneira situada, e não abstratamente, essencialmente, independentemente do mundo, então toda palavra pronunciada nessa situação é emitida com a finalidade de agir, qualquer que seja a natureza dessa fala, seja ela prosaicamente descritiva, ou de alto teor de generalidade. harold garfinkel se refere a essa maneira de apreender qualquer fala situada com o termo “princípio de indiferença”: pronunciados em situação, discursos e metadiscursos já não podem nem devem ser distinguidos: todos visam ao cumprimento de um fim, assim como os gestos que fazemos para realizar uma ação (esticar o braço para pegar o saleiro). a apreensão de uma ação deve ser multimodal (gestos, palavras, movimentos, atitudes). da mesma maneira, dizer “não há metalinguagem na arte” é

considerar a obra um dispositivo processualmente performado (*art as performance*, disse david davies³), apreensível se seguirmos os cursos de ação e os coletivos que se amalgamam, se transformam e se recompõem ao longo do trajeto de constituição ou de “instauração” da obra (para falar como souriau, que voltou à moda nos dias de hoje⁴).

essa perspectiva permite desenvolver um novo tipo de *atenção* para momentos da obra geralmente relegados ao segundo plano, momentos em que a obra ainda está instável, em formação, disponível. momentos considerados não mais “pré-obra” ou “pós-obra”, mas, simplesmente, momentos *da* obra, uma vez que uma obra nunca está realmente estabilizada, fixada, terminada – é justamente o que garante seu tempo de vida, sua eficácia: uma capacidade de se transformar, de mobilizar coletivos, discursos, práticas que talvez não estivessem presentes no momento de seu nascimento.

a divisão entre produção e recepção não é mais, então, de grande valia. os cursos de performance da obra se encontram antes num modo contínuo, ou descontínuo – “em eclipse” diria walter lippmann;⁵ sua ontologia é “perdurantista”, acrescentaria david lewis.⁶

(formas de vida) – uma ecologia das práticas artísticas

o projeto, realizado a partir dos laboratórios de aubervilliers⁷ entre dezembro de 2010 e dezembro de 2012,⁸ terá tido como ambição testar a hipótese que considera que uma obra de arte não se reduz ao artefato exposto, mas que, para fazê-la funcionar da melhor maneira possível, é necessário levar em consideração as práticas que ela implica para existir e subsistir, os coletivos que mobiliza, os tipos de manutenção que requer, as várias aplicações e implicações que terá revelado (gibson diria: “suas

(forms of life)



frank leibovici, cabras em árvore de argan, 2012. (imagem encontrada por frank leibovici na internet)

*affordances*⁹). não se trata, de maneira alguma, de procurar reconstruir o ponto de vista do autor, carregado de intenções, e de produzir, num segundo momento, uma exegese da obra a partir de suas supostas intenções, mas, ao contrário, de partir da obra para tentar desenhar as diferentes formas de agências ou de “agentividade” que ela é suscetível de produzir. nessa perspectiva, o autor é um agente entre outros, e não necessariamente o principal. o interesse da noção de *agency*, tal como a terá desenvolvido alguém como alfred gel,¹⁰ é o de que será capaz de restabelecer os vínculos da obra de arte com seu público, assim como poderá distender os laços que unem um criador e sua criatura. na verdade, a *agency* não permite mais apreender o público como aquele que chega num segundo momento, o da recepção, qual um todo já formado, mas como parte essencial do único e singular momento de produção continuada, momento durante o qual

ele próprio se coconstitui, em que ele se coproduz concomitantemente com a obra. não temos mais, portanto, de um lado a produção e, de outro, a recepção, mas conjuntos de coletivos e de agência que atravessam todos os momentos até então separados de modo estanque.

retomada numa nova rede de laços, de vínculos, de ações, a obra de arte já não está mais assim descolada de sua “forma de vida” e do ecossistema que não somente a instaurou, mas que também lhe permite perdurar – ecossistema que se encontra ele próprio modificado pela obra de arte, por um efeito de retroalimentação – totalidade efêmera, não fixista, a ser reconstruída a cada vez.

o método do projeto terá primeiramente consistido numa investigação envolvendo mais de 100 artistas, extraídos das listas do centro de arte dos laboratórios d’aubervilliers. no âmbito dessa investigação,

pedia-se que tentassem representar o ecossistema de sua prática. mas, para evitar um comentário precipitado sobre o que eles “pensavam” que suas práticas eram, pediu-se também que não produzissem um texto *sobre* ou *a respeito de*, que estabeleceria uma certa *distância* em relação a elas para melhor analisá-las (um *metadiscurso*), mas antes que produzissem uma representação *dentro* de suas próprias práticas, quaisquer que fossem elas – pintura, escultura, som, filme, performance, etc. exercício tão difícil quanto questionável, pois ao mesmo tempo não lhes era pedido que produzissem uma obra, mas simplesmente uma ação dentro de seu *medium* de que se pudesse fazer uso, que pudesse ser utilizada *como* uma representação, que tivesse uma virtude de algum modo *documental*. tomar essas respostas *como* ações:¹¹ esse princípio foi estendido também aos textos que recebemos. não era absolutamente o caso de produzir interpretações ou de entrar em explicações de texto, era muito mais uma questão de tentar reconstruir o ecossistema documental e de procurar ver em que regime de ação mais geral esse artefato textual se inseria dentro da economia do artefato. já não sabíamos mais o que era arte e o que não era, não havia mais, de um lado, obras e, de outro, documentos, mas apenas um conjunto de objetos, documentos, ações, coletivos, todos funcionando junto, uns com os outros.

a dificuldade seguinte foi a de saber o que fazer com essas respostas... pois, devido ao fato de não ser artigos acadêmicos explicitando os pormenores de um trabalho, não ser do âmbito do comentário, mas portarem em si a opacidade de qualquer *medium* artístico que jogue com os estratos não verbais, foi preciso construir um dispositivo capaz de lançar mão dessa opacidade.

foi, portanto, criado um coletivo encarregado de receber as respostas e de tratá-las. esse coletivo,

cujos número e natureza dos membros flutuaram em cada sessão (qualquer um que quisesse se juntar às reuniões estava convidado), teve de enfrentar a enorme questão da percepção/compreensão: “o que é preciso ver (neste desenho/documento/artefato)?” o risco consistia em responder à pergunta com muita rapidez ou sob a fórmula que macaqueia um pseudoprincípio democrático: “cada um pode ver aí o que quiser”. essa perspectiva postulava implicitamente, de fato, a ideia de que um objeto acabado se apresentava aos nossos olhos e de que estaríamos “livres” para projetar nessa superfície todas as interpretações que nossa mente pudesse produzir – uma subjetividade projetando suas criações mentais em um objeto disponível e “reflexionante”. “o que vejo quando vejo vermelho”: o risco de uma linguagem privada expulsando a dimensão pública de qualquer olhar produzido por uma obra.

a forma de um *brainstorming* geral pareceu o método mais simples para explicitar a construção de um olhar público, ou seja, um olhar compartilhável: os membros do grupo, cada um a seu turno, apontariam as proeminências que percebessem na resposta. essas proeminências seriam momentaneamente fixadas por palavras-chave (*tags*). assim, ao longo do tempo, um conjunto de palavras-chave seria produzido, com o objetivo de descrever as práticas e os coletivos implicados nas ações e obras dos artistas. para dar apenas um exemplo, em relação à contribuição de um artista que enviou um desenho-exercício cuja composição havia sido baseada no fato de que os traços do desenho tinham sido repassados a lápis diariamente, durante seis meses, até produzir uma considerável espessura dos traços, as seguintes *tags* foram propostas: “repetição”, “ação”, “exercício”, “ascese”, “self”. as duas últimas palavras-chave foram consequência das três primeiras: em vista da prática do artista, ficou claro

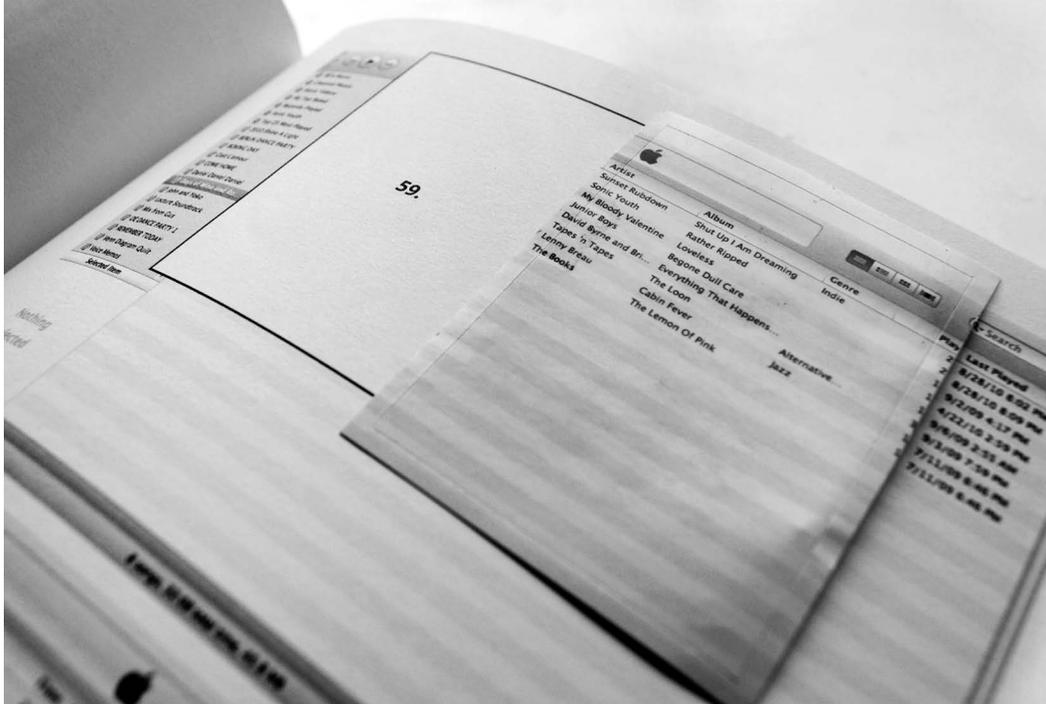
que a doação de uma hora diária para um exercício repetitivo dependia de um treinamento e de uma ascese que visava à produção de um *self*, no sentido em que pierre hadot, michel foucault ou peter sloderdijk o compreendem¹² quando descrevem as diferentes tecnologias de produção do *self*, inventadas desde a Antiguidade até os nossos dias.

esse método de produção, a partir de um coletivo, de um índice de palavras-chave, vocabulário inventado *ad hoc* para dizer as formas de vida ligadas às obras de arte, suscitou imediatamente duas objeções: por um lado, não se trataria ali de reconstituir um metadiscorso, *a posteriori*, em contradição com o método, que pretendia ser a reconstrução de um ponto de vista *ênico*, desde o interior, oposto à aplicação de categorias preexistentes a que a sociologia da arte nos teria acostumado? por outro lado, esse vocabulário era próprio de um grupo, da existência conjuntural, e, portanto, não podia reivindicar qualquer forma de objetividade. as duas objeções estavam relacionadas, e responder a uma permitia responder à outra.

à primeira objeção, é possível responder que qualificar essas palavras-chave como “metalinguagem” equivale a considerar implicitamente que a linguagem da obra ou da ação já está concluída no momento em que os membros do grupo começam a produzir seu olhar público. na perspectiva que opta por considerar a obra um processo sempre-já público e a ser continuamente performado, então, qualquer momento de recepção é também um momento de coprodução da obra. essas *tags* não são, portanto, comentários, mas ações que permitem a constituição de um olhar público, que produzem enquadramentos, permitindo proeminências, isto é, permitindo que as “*affordances*” da obra entrem em ação. assim, o grupo dos *taggers* não é exterior ao trabalho, mas constitui um de seus coletivos, e o índice que ele produz não é de uma

natureza *meta-*, mas sim constitutivo da obra, porque é uma descrição situada dela. a explicitação das *affordances* de um objeto é sempre contextual: um avião não serve como míssil para um prédio por si próprio, é um uso possível inventado em um contexto particular; um livro não serve necessariamente para calçar uma mesa bamba: para que esse uso apareça, é necessário que haja uma mesa, que ela esteja bamba, que eu tente me apoiar sobre ela, que eu esteja buscando uma superfície estável, etc. só então o volume do livro aparecerá para mim como uma possível solução. sem a existência de um problema prévio, e sem os dados do problema, nenhuma *affordance* é previsível *a priori*.

podemos então responder à segunda objeção: é evidente que o índice de palavras-chave é específico do grupo que o produziu, e está, aliás, a ele “de pés e mãos atado”. é, de certo modo, seu autorretrato. qualquer outro grupo produziria outro índice de *tags*. chamemos isso, então, de uma *semântica efêmera* ou de uma *semântica relacional*. mas isso de modo algum anula seu caráter objetivo ou objetivante. pois, segundo a perspectiva escolhida, toda obra de arte só funciona de maneira situada, e não, segundo o ponto de vista essencialista, por toda a eternidade, e fora de qualquer contexto. as propriedades desse índice não fazem senão apontar e insistir na ligação indefectível que existe entre uma obra e o coletivo que a ativa. a mediação, aqui, é chamada de “índice dos *tags*”. a “distância” geralmente procurada em relação ao objeto, que é a própria condição de um movimento *meta-*, é aqui precisamente aquilo que se procura abolir. dizer, porém, que não tomamos distância do objeto, mas que somos constitutivos dele, não impede uma certa forma de objetivação: a de um autorretrato de um grupo em funcionamento, a do funcionamento de uma obra em situação. assim obtemos uma *semântica efêmera* e objetiva ao mesmo tempo. uma totalidade a ser



Detalhe do livro "des formes de vie". Foto: Patrícia Francisco

reconstruída a cada vez, a partir das proeminências apontadas pelo grupo que ativará a obra.

ao final de dois anos, a investigação foi concluída e decidiu-se fazer uma publicação. mas seu aspecto ficou no mínimo estranho, pois não se tratava de oferecer conclusões como as que um relatório teria produzido. em vez de encerrar a investigação, queríamos, ao contrário, abri-la. o livro foi, portanto, concebido não como um texto sintetizando uma experiência, e que viria finalizá-la, mas como um manual destinado a "construir o olhar". cada resposta foi, de certo modo, pensada como um microexercício que expunha uma dimensão de uma prática artística, um aspecto que a cenografia institucional das exposições nem sempre coloca em primeiro plano. atravessar o conjunto de respostas coletadas equivalia, pois, a atravessar um conjunto de exercícios destinados a "sensibilizar" o leitor em relação aos ecossistemas de práticas e de coletivos contidos, implicados nos artefatos expostos como

obras, ecossistemas evidentemente cambiantes e específicos de cada obra, sempre por se reconstruir. mas o manual tinha uma propriedade suplementar: era concebido desde o início como incompleto e, por essa razão, era apresentado como um álbum de figurinhas adesivas, desses com que as crianças brincam nos pátios da escola. o princípio era simples: as respostas eram lacunares e só podiam ser completadas por um conjunto de figurinhas entregue separadamente. as figurinhas eram vendidas em pequenos envelopes embalados com conteúdo aleatório. assim, a partir de uma certa altura, só nos restava nos haver com as "repetidas", e a única alternativa possível para conseguir as imagens que faltavam era trocar as figurinhas repetidas com outros usuários. uma série de encontros em diferentes espaços de arte foi organizada, bem como um site de trocas. a finalidade desse dispositivo era produzir uma visualização do coletivo de leitores. por meio do sistema de trocas, materializaram-se movimentos

necessários para que se completasse o álbum: para ler o livro integralmente, era impossível ficar sozinho no próprio quarto, era preciso sair, conhecer outros leitores, trocar figurinhas, retornar ao livro, colar as imagens, terminar a leitura. durante o encontro de leitores, muitas vezes se trocavam algumas palavras a respeito da obra ou do artista referido pelas imagens. essas poucas palavras poderiam, ali também, ser consideradas meros comentários, banais, sem consequências, a propósito de. mas ali também é possível considerar essa conversa de esquina tal como consideramos a do coletivo da primeira semântica efêmera. essa conversa de esquina seria, de um ponto de vista erudito, ainda mais pobre do que a dos *taggers* ignorantes, mas ela é, no entanto, uma contribuição ativa para a coprodução das obras. este último ponto será desenvolvido no segundo projeto, *narrativas ordinárias (des récits ordinaires)*. *narrativas ordinárias*, por sua vez, retoma o fio em que (*formas de vida*) parecia ter-se interrompido.

narrativas ordinárias¹³

se existe uma coisa que as várias definições da noção de “público” não levam em conta, é justamente as conversas “de balcão”, de esquina, as conversas informais entre amigos. para um museu, de fato, o público é medido pela bilheteria (a televisão falaria de audiência ou de ibope). todas as pessoas que não passarem pelo filtro dessas inscrições são invisibilizadas. a socióloga joëlle le marec chama esses indivíduos que, sem ser contabilizados pela bilheteria, compram mesmo assim o catálogo da exposição, vão ao *site* da instituição, discutem a exposição e leem as resenhas dos jornais, de público de “baixa densidade” ou de “baixa visibilidade”. a hipótese de trabalho de *narrativas ordinárias* é a de que esses públicos também são, em certo sentido, um tanto provocadores, coprodutores das obras.

ver uma obra em uma exposição; folhear um catálogo de arte, apreciar suas reproduções; falar de uma obra com amigos, discutir suas propriedades, seus modos de funcionamento, mencionar anedotas relacionadas a ela: seria sem dúvida possível distinguir aqui *três meios* – a exposição, o livro, a conversa – e considerar que apenas a primeira dá acesso direto à obra, que a segunda oferece uma reprodução dela, a terceira, um comentário mais ou menos distante (encontramos, novamente, essa ideia de distância). uma pirâmide figuraria essa hierarquia: a obra original seria o topo; os comentários, sábios ou vagos, as conversas, bem ou mal informadas, seriam a base. um conjunto de círculos concêntricos representaria a situação de maneira equivalente: a obra, o centro aurático, os tipos de acesso, em círculos.

haveria, no entanto, outra maneira de formular as coisas, a partir não mais de uma hierarquia entre os *meios*, entre a obra original e seus derivados, entre uma aura e sua perda. abandonemos as pirâmides e os círculos concêntricos, e constatemos simplesmente que nosso acesso às obras é diversificado.

(depois de ter constatado que nossa relação mais usual com as obras não era o cara a cara físico, mas os catálogos, georges dickie concluiu, de forma um tanto provocadora, que a tarefa do crítico de arte é dar conta da experiência estética mais comum – não das exposições, das obras funcionando em contextos museais, mas dos livros, dos cromos e dos cartões-postais. nelson goodman também observou que o nosso principal conhecimento das obras passa pelos catálogos. “e, contudo, funciona”, acrescentou.¹⁴)

as obras se oferecem a nós de maneiras diversas. elas *agem* tanto em exposições quanto nos catálogos e em nossas conversas. elas se elaboram, é claro, a cada vez de uma maneira diferente e

produzem efeitos distintos de acordo com a especificidade do *medium*, no entanto, elas agem. o projeto de *narrativas ordinárias* tem interesse em um termo desta hipótese: a elaboração das obras em regime oral. não se trata de estudar peças orais, *conversation pieces*, nem obras imateriais. a hipótese é mais geral: toda obra, qualquer que seja, se constitui numa pluralidade de regimes, entre os quais o regime oral. *narrativas ordinárias* gostaria de sensibilizar quanto a essa experiência ordinária de que, em qualquer lugar e sempre que se fala de uma obra, ela, a obra, se agencia discursivamente e produz efeitos que lhe são próprios. a conversa, portanto, não é mais tanto um comentário *sobre* a obra, um discurso *a respeito da* obra, quanto ao lugar, ao curso em que a obra se elabora oralmente, em que ela é, de uma certa maneira, oralmente performada.

a conversa é, então, abordada como uma atividade, em que se fabricam coletivamente e se estabilizam objetos comuns. o projeto procura dar conta das maneiras como se constrói, *a cada momento*, uma versão compartilhada da obra, tornando proeminentes os fenômenos “vistos, mas não notados” (para usar a expressão de garfinkel) que sustentam a produção de uma obra em regime conversacional, exibindo as propriedades específicas do regime oral de que uma obra vai sendo investida.

um novo território se abre para nós: não sabíamos que as obras funcionavam de uma maneira particular em regime oral. e, no entanto, é claro que, em uma conversa, ninguém jamais adota, por exemplo, o formato de ficha técnica para descrever uma obra – técnica utilizada, dimensões, ano de criação, proprietário. porque a ficha técnica depende de uma escrita, de uma convenção museográfica. só uma oralização da escrita (como a leitura de um texto numa conferência) ou a adoção de códigos profissionais (como num leilão ou numa troca

técnica entre curadores de museu) oferecem tais descrições. em uma conversa, as obras funcionam sempre *em situação*: não “escultura, mármore, 52 x 37 x 28cm, 1923, coleção privada”, mas “fui com uns amigos a essa exposição e dei de cara com essa escultura, no meio dos quadros de fulano e de beltrano; tinha sido colocada sob uma proteção de acrílico, não dava nem pra gente se aproximar, tinha uma multidão insana”. “em situação” significa então que, em uma conversa, uma obra nunca flutua com a ligeira autonomia que a caracteriza por escrito, uma vez que as tecnologias do texto a purificaram de seus alúvios situantes e situados.

um novo território se abre para nós porque, *quantitativamente*, as obras funcionam sobretudo em regime oral (até mesmo um profissional que vê várias exposições por semana e folheia inúmeros catálogos fala mais de obras do que as vê). contudo, de seu funcionamento nada sabemos: historiadores e críticos de arte, durante séculos, se obstinaram a descrever, de maneira admirável, o funcionamento fisicalista das obras, pensando que o cara a cara fosse o único modo de existência da obra de arte, reduzindo os diferentes modos de existência a um único, ou, para usar o vocabulário de nelson goodman, interessando-se apenas por um único modo de exemplificação das propriedades da obra, sem suspeitar que existiam vários. nos últimos 50 anos, foi dada uma pequena atenção ao funcionamento das reproduções, mas nada ainda foi feito pelo regime oral – com exceção de algumas peças conceituais, chamadas de “peças de conversação”.

deixemos o ponto de vista “antropocentrado” dos espectadores, adotemos, uma vez mais, o ponto de vista das obras e tentemos medir as mudanças provocadas por uma tal mudança de perspectiva.

não se poderia dizer, por exemplo, que, numa conversa, não se fala mais *a respeito* de uma obra, mas que é a obra que se ativa na conversa?

consideremos, assim, o *tempo de vida* de uma obra: no modo de existência fisicalista, como as teorias da recepção nos ensinaram, a obra realmente só existe publicamente. concretamente, durante uma exposição, no horário de abertura do museu: dois ou três meses, das 12h às 18h. seis horas durante 60 dias. 360 horas. se não foi destruída (porque *in situ*) ou perdida, e se tiver a honra de ser reexibida, ela terá direito a uma segunda chance. 720 horas no total.

publicada, seu tempo de vida aumenta. mas em regime oral, muda-se de escala: ela não está mais num lugar, ela está em cada uma das conversas que a invocam, ela não está mais limitada a um período único de exposição, ela pode ser ativada por 100 conversas simultâneas. a sua morfologia se transforma.

outras propriedades que a obra adquire somente durante conversas: sua capacidade de ser *ampliada* por outras obras: “isso me faz pensar em”, “você conhece aquela peça *dx*?”, “é como a obra *dx*¹⁵”; sua capacidade de *criar em generalidade*: “essa peça levanta a questão da liberdade, da sexualidade, do tabu”, etc.; ou, ainda, sua capacidade de ser *compartilhada*, de ser tomada pelo coletivo dos conversadores – pois, se quem a introduz não a compartilha corretamente, ela desaparece assim que ele cede a palavra – muda-se de assunto (seu tempo de vida é reduzido a uma rodada de conversa). obviamente, essas propriedades são inteiramente dependentes da situação e do grupo de locutores. mas esta é uma objeção já enunciada no projeto anterior. durante uma conversa, o tempo de vida de um trabalho poderá ser longo, e, em outra, muito breve. mas nada impede que “tempo

de vida” continue sendo uma categoria que permite descrever a obra em regime oral – *idem* para sua “ampliabilidade”, “compartilhabilidade”, “debatibilidade”. então, considerar as conversas ordinárias pobres comentários que não afetam a obra seria estar cego para o regime especificamente conversacional das obras. dizer “comentário” é negar à obra qualquer ação real e negar, igualmente, uma ontologia não fixista, mas continuísta e processual (jean-pierre cometti diria “ontologias quebradiças”¹⁶). uma obra tem potencialmente um tempo de vida infinito – quando um de seus modos de existência se deteriora, os outros podem perdurar. ela pode permanecer adormecida durante anos, décadas, séculos e de repente ser reativada. um plano, uma legenda, uma descrição textual, uma reprodução não são adjacências da obra, mas mediações que permitem que uma obra destruída ou perdida *persista* – talvez fracamente – mas que continue a existir – ainda que em baixa intensidade.

mas partir das conversas ordinárias não é abrir uma caixa de pandora? pois, convenhamos, as pessoas dizem... qualquer coisa sobre as obras: elas são mal informadas, falam a torto e a direito. a questão não é essa. pois, ainda que seja deplorável, é esse o regime-padrão, ordinário, das obras de arte. elas quase nunca funcionam em uma situação “com conhecimento de causa”, ativada apenas por seus especialistas, seus *experts*, mas, na maioria das vezes, por pessoas que fazem o que podem, com aquilo que têm. felizmente, aliás. as coisas são assim: uma obra é construída publicamente, coletivamente, e a sua forma dependerá do coletivo que a invocará na conversa: uma obra existe apenas em situação. de maneira brilhante ou idiota, ela poderá ser chamada “a justo título” para alimentar um debate, ou, de maneira totalmente anedótica, suscitar outras narrativas ou não dar em nada, tudo pode acontecer. mas o funcionamento em regime oral não se

interessa em avaliar a inteligência ou a habilidade dos membros da conversa: suas regras são outras. pois se os critérios de correção, de exatidão, de verdade são dissolvidos, novos critérios emergem. a conversa produz outras formas de representação, de saber, cria outros modos de circulação, de pôr as obras em relação, igualmente pertinentes, por menos que se observem seus funcionamentos em situação.

narrativas ordinárias gostaria de tornar visíveis esses modos de funcionamento.

Tradução** Cecilia Cavalieri

Revisão de tradução Sergio Novo

Fonte Revista Rue Descartes, Collège International de Philosophie. 2014/1 (nº 80).

NOTAS

* A tipografia deste artigo é a adotada pelo autor, ligada a sua prática artística.

** Agradecemos ao Núcleo de tradução – laboratório da palavra. Programa Avançado de Cultura Contemporânea/UFRJ e especialmente a Marcelo Jacques de Moraes (NT).

1 john dewey, *le public et ses problèmes*, pup/farrago, 2003.

2 esses exemplos e essa perspectiva de análise são tiradas dos trabalhos de yaël kreplak, cuja tese de análise conversacional sobre os momentos da exposição está sendo concluída.

3 david davies, *art as performance, new directions in aesthetics*, wiley-blackwell, 2004.

4 étienne souriau, *les différents modes d'existence*, puf, 2009.

5 walter lippmann, *le public fantôme*, demopolis, 2008.

6 david lewis, *"survival and identity"*, philosophical

papers i, oxford university press, 1983, p. 55-77. citado por olivier quintyn no seu prefácio a *fredric jameson, l'inconscient politique, questions théoriques*, 2012.

7 www.leslaboratoires.org

8 curador: grégory castera.

9 james gibson, *the ecological approach to visual perception*, new york, psychology press, taylor & francis group, 1986.

10 alfred gell, *art and agency, an anthropological theory*, clarendon press, oxford, 1998.

11 sobre "ver como", ver o livro de richard wollheim, *l'art et ses objets*, aubier, 1994.

12 por exemplo, pierre hadot, *exercices spirituels et philosophie antique*, nouvelle éd., albin michel, 2002, e peter sloterdijk, *tu dois changer ta vie*, libella-maren sell, 2011.

13 *narrativas ordinárias*, de grégory castera, yaël kreplak e franck leibovici, villa arson, avril-juin 2014.

14 nelson goodman, "l'art en action", in nelson goodman: *les langages de l'art, les cahiers du mnam*, n.41, automne-hiver 1992.

15 como sublinha claude royet-journoud, *les prépositions fabriquent des généalogies ad hoc*. claude royet-journoud, *théorie des prépositions*, p.o.l., 2007, et *la poésie entière est préposition*, éd. éric pesty, 2007.

16 jean-pierre cometti, *art et facteurs d'art: ontologies friables*, pur, 2012.

franck leibovici é poeta e artista.