



UMA “TEORIA-SALMÃO” DA PERFORMANCE

David Zerbib

teoria da arte “teoria-salmão” performance geradora

A teoria de Davies se revela uma “teoria-salmão” posto que, constituindo-se na contr corrente do pensamento estético tradicional, eleva a performance ao papel de origem da obra de arte, criando um novo paradigma que abre importantes possibilidades para a análise do funcionamento das obras.

A performance, categoria-guia das práticas atuais de criação, aparece geralmente no discurso filosófico como um estigma de desqualificação estética ligado a uma desmaterialização e a uma perda do objeto que desorientam o julgamento. Eis o que incita precisamente a deslocar as questões tradicionais da estética requalificando-as em termos de compreensão e de apreciação das práticas. Tal operação tem como efeito questionar certos pressupostos substancialistas da estética: ela desafia a teoria da arte a reconstituir ou a construir uma relação com a arte partindo de eventos, de fatos transitórios e de gestos esparsos (“action-tokens” – identificadores de ação), como dizem os defensores da filosofia analítica.

Por uma tónica das obras

É notável, no entanto, que a filosofia da arte destes últimos 50 anos se tenha engajado maciçamente em empreendimentos de redefinição dos limites da arte no exato momento em que as práticas reais da criação tendiam a dissolver-se.¹ Outra solução consistiria, ao contrário, em deixar aberta a definição de arte para se interessar mais pelo que acontece em suas fronteiras. Essa via seria privilegiada por um programa pragmático adequado. Há situações a ser identificadas e operações a ser compreendidas, precavendo-se para não fechar as questões que elas suscitam num lugar predeterminado – a arte – em que elas se manifestariam de modo privilegiado. Em suma, antes de começar uma análise crítica do conceito de arte – o que é arte, o que não é –, impõe-se uma tónica, no sentido que Vico reconferia a essa palavra: ciência dos lugares do discurso.² O filósofo napolitano lastimava

A “SALMON-THEORY” OF PERFORMANCE | *The theory of Davies unveils a “salmon-theory” since, by swimming against the tide of traditional aesthetic thought, it raises the performance to the original role of the work of art, creating a new paradigm that reveals important possibilities for analyzing how the works function.* | theory of art, “salmon-theory”, generator performance.

Ronald Duarte, O que rola vc v, Interferência Urbana – 2001
Santa Teresa, Rio de Janeiro (Fotos: Andres Otero)

que a crítica moderna o tivesse esquecido. As teorias sobre arte contemporânea padecem de esquecimento similar quando visam exclusivamente ao conceito de arte. Um bom número de obras atuais exige que consideremos ao mesmo tempo o conjunto dos “lugares” da arte e suas relações com os lugares da não arte, e também com os não lugares da arte. O ideal seria nos interessarmos pelas conexões entre todos esses espaços e o que se apresenta “verossimilmente” como arte (Vico situava o verossímil acima do verdadeiro, o verdadeiro não sendo nem o mais eficaz, nem o mais instrutivo).

Em vez de compreender as obras numa categoria ontológica predefinida, esse verossímil que se refere à possibilidade ou à probabilidade da arte constitui de fato a condição de sua eficácia. Sob esse ponto, alguns conceitos retóricos seriam bem apropriados para enriquecer a análise linguística dominante na filosofia da arte: mesmo que seja necessário relacionar as obras a enunciados, inscrevamo-las em formas eficazes, em atos enunciativos cujos parâmetros generativos e contextuais sejam realmente pertinentes. A estética dessa maneira iria ao encontro de uma filosofia pragmatista da linguagem que se define a partir do conceito de *performatividade*, ainda que ela tenha tendência a eliminar o problema tópico, circunscrevendo previamente os lugares das performances linguísticas, para evitar sua interferência. É assim que Austin elimina de sua análise do performativo os enunciados artísticos (por exemplo, no caso de discursos formalmente performativos mas pronunciados num palco de teatro), em nome de seu caráter por demais parasitário.³

Essas observações convergem para a ideia de que é a alternativa da arte e da não arte que

mereceria ser questionada. Sobre esse tema, o exame da sutil tipologia introduzida por Allan Kaprow referente à “arte-não-arte”, permitiria deslocar as linhas de separação.⁴ O inventor do hapenning evoca a necessidade “de eliminar as artes e cada coisa que, mesmo de longe, as sugira”, o que é a seus olhos a única maneira de tornar possíveis formas de arte que ele define como “à parte”: “Ao contrário da maioria das artes *standard*, sua fonte de energia não é a arte, e a quase arte que delas resulta contém sempre alguma coisa dessa identidade indefinida. Um manual de marinheiros americanos sobre as táticas de combate na selva, uma visita a um laboratório em que são fabricados rins artificiais em polietileno, um engarrafamento na Long Island Expressway são mais úteis que Beethoven, Racine ou Michelangelo.⁵ A arte “não arte” não deve ser confundida com a “não arte” arte ilustrada pelo ready-made, isto é, um objeto “nãoarte” exposto num contexto artístico (segundo a fórmula que atrai geralmente a atenção da filosofia da arte). Rim artificial mais do que Racine, combate na selva e não Beethoven, engarrafamento em Long Island mais do que Michelangelo, porém no laboratório, na selva, na fábrica e não no museu. É certamente fora de questão para Kaprow julgar as qualidades artísticas de tais “objetos”, e sim identificar as alavancas práticas e estéticas suscetíveis de desenvolver uma tópica artística alternativa.

Quanto à ideia de uma arte que apareceria sobre fundo de nãoarte, numa paradoxal indiscernibilidade, e que manifestaria ao mesmo tempo o enigma de ocorrência de propriedades artísticas, essa própria ideia mereceria também ser questionada. Em primeiro lugar, a suposta indiscernibilidade dos ready-made ou das caixas Brillo não resiste a uma análise precisa dos

procedimentos operados para os realizar. Sabe-se, por exemplo, que Marcel Duchamp mandou fabricar seu célebre mictório idêntico à primeira peça desse tipo, já desaparecida. Esse gesto tenderia a fazer do mictório mais a imitação de uma obra de arte do que o inverso. Quanto às caixas Brillo de Andy Warhol, elas são pintadas sobre peças de madeira. A atenção ao “fazer” do “já feito” (“*ready-made*”) incita a alargar a atenção para estratégias complexas que associam dados não apenas conceituais e simbólicos, mas também físicos e materiais. Além disso, nessas circunstâncias, é notável que o mais frequente é que a não arte apareça como tal *ao mesmo tempo que arte*, quando um objeto ou gesto, cuja aparência em nada se distingue do ordinário, torna “visível” um campo – o da arte – e contribui para transformar as qualidades e propriedades dela pelo próprio fato de nela se inscrever. Por razões tópicas, e contrariamente a certas teorias “contextualistas”, há nesse caso um contrassenso em considerar que é o lugar da arte que determina de modo exclusivo a natureza artística do objeto ou do gesto apresentado.⁶ É precisamente “a ordem de aparição” da arte e da não arte que deve finalmente ser interrogada ao mesmo tempo em que a fascinação nutrida pelo suposto acontecimento da arte, este pensado como ocorrência do linguístico-simbólico artístico sobre fundo de não arte, ocorrência julgada tão misteriosa quanto o aparecimento do ser a partir do não ser...

O problema de um tal esquema disjuntivo arte/não arte é que ele não permite considerar nem práticas nem processos *genéticos* da arte. Parte-se de objetos dados, e mais particularmente do nome dado a esses objetos, para se reconstruir retrospectivamente a possibilidade lógica e ontológica. De passagem, alguns jogos de lin-

guagem se encontram certamente esclarecidos, mas não damos nenhuma atenção às formas específicas desses objetos, às operações materiais efetivas executadas pela arte e pelos artistas e, ainda menos, às teorias da prática mobilizadas por estes últimos. É assim que muitos discursos teóricos parecem tomar ao pé da letra a ideia de uma “desmaterialização” da obra de arte, ou ainda o caráter “performativo” – no sentido linguístico – de seus enunciados. Ora, o problema colocado por obras como as da arte conceitual (em Sol Le Witt ou Lawrence Weiner, em particular) ou da arte *performancial* é menos o de uma transubstanciação binária (não arte/arte, matéria/ideia), que transformaria ou transfiguraria num sentido ou no outro a essência das coisas, do que o de uma *variação modal* das operações e principalmente das experimentações. A verdade da obra (sua essência artística) aparece de fato como materialização menos pertinente do que sua experimentação, seu momento de verdade, se quisermos. Interpretar as formas expostas e apresentadas como produtos autônomos e acabados introduz o mais frequentemente um tipo de “viés teleológico” que consiste em tomar o resultado (uma forma, um objeto, um produto) pela finalidade. O caso do ready-made é exemplar e até mesmo paradigmático já que é claro que não é o produto exposto que deve ser julgado, mas o processo, o gesto ou a performance de Duchamp que conduziram a essa exposição. Nessas condições, é o “fazer” da arte que se torna central.

Limites das teorias da prática aplicadas à arte

A atenção analítica ao *acontecimento* da arte deu certamente um passo nessa direção. Ela encontra particularmente na obra de Nelson

Goodman uma formulação que marcou época: “Quando existe arte?”. O filósofo americano propunha de fato que tal questão substituísse a interrogação canônica “O que é arte?”, isso a fim de identificar as questões simbólicas que permitem compreender como um objeto “funciona” como arte: identidade provisória que não garante, precisava Goodman num célebre exemplo, que um Rembrandt utilizado para tapar o espaço de um vidro quebrado possa ainda pretender o *status* de obra de arte.⁷ Partindo do acontecimento da arte, essa abordagem funcionalista teve o mérito de pensar em termos de “fazer” e não mais de ser, e de deixar aberta, como mostra Jean-Pierre Cometti, “a questão das condições contextuais e pragmáticas do funcionamento das obras, demarcando deliberadamente as abordagens definitórias que se impuseram em seguida à estética norte-americana”.⁸ Goodman se atém, no entanto, à análise de um funcionamento simbólico que relaciona o artístico ao lógico. Sua montagem então não permite reconectar a arte à experiência.

Segundo uma perspectiva mais material e mais presente, outras escolas filosóficas possuem em comum o fato de ter centrado seu trabalho nas dimensões práticas da atividade humana e principalmente da arte. Poderíamos, para simplificar, classificá-las em função de duas polaridades da prática em Aristóteles: *práxis* e *poièsis*. Por um lado, consideramos o gesto produtor cujo produto não é separável, como o movimento do dançarino ou a ação política. Por outro, nos interessamos pelo gesto do qual o produto se separa, como o objeto fabricado pelo artesão ou o quadro do pintor.⁹ O materialismo dialético marxista, por exemplo, não dissocia a arte da *práxis* entendida como campo real e sensível da

atividade humana emancipadora. A abordagem “poiética”, mais estruturada, oriunda particularmente das reflexões de Paul Valéry, aborda a arte sob o ângulo de uma teoria da criação que concebe o “fazer” ou, como escreve Étienne Gilson, a “factibilidade” artística, como exemplar da atividade humana em geral. No primeiro caso, a prática artística tende a se efetivar, ao mesmo tempo que o ato político, na ação verdadeira que realiza uma necessidade histórica. No segundo, é o conjunto das práticas que são como que ‘essencializadas’ na criação artística. De um modo ou de outro, o “fazer” da obra se refere a uma teleologia da emancipação ou ao fundamento originário de uma criação cuja inscrição contextual não aparece como decisiva. Ora, isso tem como consequência tornar muito difícil, nesse caso, entender as formas contemporâneas de maneira não normativa. Em particular, não vemos, num quadro tal, como construir as condições tópicas nas quais se manifestam certas questões críticas ou até mesmo políticas. É então necessário munir-se de outras ferramentas teóricas susceptíveis de considerar as práticas objetos estéticos de *status* igual ao de quaisquer outros. Ligando particularmente a obra a uma dimensão prática, a noção de performance parece oferecer um ponto de entrada pertinente nessa direção.

Uma teoria da performance: Davies

Seguindo o caminho aberto por Goodman, o filósofo David Zerbib elaborou uma teoria da arte como performance que pode ser compreendida a partir de uma questão: como fundar uma ontologia da arte a partir da performance? A proposta de Davies consiste de fato em definir a arte através de uma categoria que parece escapar a toda e qualquer categorização. “Per-



Ronald Duarte, Matadouro/Boiada, Ação Artística Urbana — 2012
Feira Art-Rio, Cais do Porto, Rio de Janeiro, Galeria Progetti, Rio (Foto: Odir Almeida)

formance” é a palavra que, por consenso, designou historicamente um conjunto de práticas que não entravam em nenhuma outra categoria ou que entendiam, em alguns casos, explodir essas mesmas categorias. Não se trata aqui de desdobrar em seus detalhes a argumentação sutil de Davies: nos contentaremos com algumas grandes linhas problemáticas. A ontologia do acontecimento artístico que o autor elabora submete primeiramente a arte a uma “exigência pragmática” que consiste em considerar a

obra uma entidade ligada a práticas. A obra é objeto de uma apreciação e de uma avaliação artísticas dentro do campo de uma experiência, o que implica o fato de a obra possuir efetivamente as propriedades que a constituem como “obra” (p.18). De um ponto de vista empírico isso pode parecer uma evidência, mas no quadro dos debates internos à filosofia analítica essa definição faz sentido sobretudo em relação a algumas abordagens mais nominalistas, ou geralmente antirrealistas, que se abstêm de

supor que as práticas artísticas se referem a entidades dotadas de propriedades estéticas reais, propriedades que lhes podem ser corretamente atribuídas. A abordagem de Davies parte então dessa exigência pragmática para ultrapassar o empirismo e a experiência do senso comum e nos permite compreender por que, no caso, por exemplo, das “obras do modernismo tardio”, o exercício de nossa capacidade de julgamento se encontra deficiente.

A tese consiste em mostrar que o que está em jogo é, no fundo, um problema de focal apreciativa: apreciação e julgamento crítico implicam de fato identificar primeiro o “centro de apreciação” (*focus of appreciation*) de uma obra. Esse “centro”, ou “ponto focal”, é um princípio-chave que permite desviar a atenção, habitualmente dirigida para o objeto de arte produzido pelo artista, na direção da atividade criadora ou produtora, cujo produto, de maneira bastante contraintuitiva, vem a ser definido como um “complemento”. “A obra deve ser identificada à performance através da qual [o] ponto focal (*focus*) é especificado” (p. 149), explica Davies. Existe então uma “obra-ponto focal”, ela própria recapturada em seu processo de geração (*generative process*), e que não deve ser confundida com o “veículo” da obra, quer seja o meio ou a obra-produto (p. 200). O “veículo artístico” é somente o meio pelo qual o centro de apreciação se torna acessível, eventualmente via um “meio artístico” que supõe ele próprio certas condições de compreensão. A pintura, por exemplo, é um meio que supõe condições de reconhecimento e de compreensão particulares em relação aos “enunciados” artísticos. Mas a noção de veículo não pressupõe nenhuma dessas condições. Quer se trate de um Rembrandt, de uma improvisação de Keith Jarret ou de uma

performance de Vito Acconci, uma obra de arte é uma performance pela qual um artista determina o ponto focal de apreciação.¹⁰ As obras são realizações (*doings*) às quais nós temos acesso por esses “pontos focais”.

Podemos compreender a proposição de Davies prestando atenção ao uso de certas formas verbais ativas utilizadas na descrição de obras, quando se diz, por exemplo, que um artista “nos faz ver” tal realidade quando ele desapareceu há séculos, ou quando ele continua a trabalhar em seu ateliê, muito longe do espaço de exposição em que parece linguisticamente realizar alguma coisa diante de nós. A *action-painting* de Jackson Pollock traz à luz claramente essa dimensão do ato cuja obra material é um elemento derivado (produto, rastro ou “complemento”). Podemos igualmente retomar os discursos clássicos da história da arte. As análises formais de Heinrich Wölfflin, por exemplo, descrevem um quadro e seus efeitos passando necessariamente por uma análise das intenções e dos atos do artista, que podem muito bem ser considerados à maneira de Davies: como uma performance.

O conceito de “ponto focal” (*focus*) permite assim reposicionar a atenção fora do objeto de arte e, desse modo, operar a regulagem. Para Davies, o embaraço estético causado pelas obras contemporâneas se atém em parte à “falha em identificar tanto o veículo quanto o meio artístico, ou os dois ao mesmo tempo” (p. 59). Por exemplo, “se considerarmos a *Fonte* de Duchamp uma obra cujo veículo é um objeto físico particular e cujo *media* artístico é o que se associa comumente às obras da escultura em relevo-pleno, disso resulta uma ideia de enunciado artístico formulado pela obra que finda por nos

deixar muito perplexos” (ibid.). Tal observação se aplica igualmente, segundo Davies, à *Pharmacy* de Damien Hirst, às performances de Vito Acconci ou ao filme *Empire* de Warhol. O esforço consiste aqui em estender à arte inteira essa teoria da distinção funcional entre veículo, meio e ponto focal (*focus*), distinção relativa às variações modais introduzidas pela performance geradora (*generative performance*) do artista.

No que se refere a um quadro de Rembrandt ou de Picasso, o interesse crítico é talvez menor, mas a questão filosófica interna consiste em responder, de forma mais geral, ao “contextualismo” que tende a fazer a obra de arte depender de certas condições transitórias de natureza histórica (Danto), institucional (Dickie) ou funcional (Goodman). Davies salva assim a identidade da obra de arte através de uma ontologia transitória da obra cujas propriedades são, contudo, garantidas por uma “proveniência” que reconduz, em todos os casos, a sua performance geradora ou originária. Assim a performance pode representar, de um ponto de vista ontológico, um novo paradigma da arte, mesmo que ela constitua essa “contracategoria” já evocada: o que ela literalmente opera, em arte, é precisamente aquilo através do qual toda obra, qualquer que seja a categoria a que ela pertença, se pode constituir. Assim o conceito de performance sai dos limites definidos pela categorização das diferentes artes para designar a origem da arte como aquilo que efetua a especificação de um enunciado artístico e de um “ponto focal de apreciação” desse enunciado.

Um artista que escova e que não escova os dentes

No entanto, ao que tudo indica, podemos interrogar-nos sobre um novo encerramento categorial

ao qual essa teoria, conduz. Davies parece de fato fechar muito rápido aquilo que a prática performancial – entendida dessa vez no sentido de um registro particular de práticas artísticas – tendia a abrir, isto é, a fronteira entre o que é arte e o que não é. A compreensão de um bom número de experiências contemporâneas depende disso. O caso de Kaprow é de novo esclarecedor desse ponto. Pensamos por exemplo na *Activité (Atividade)* proposta pelo artista, que consiste em escovar os dentes na hipótese de que esse gesto possa ser uma obra de arte. Poderíamos também citar outros happenings de construção mais complexa e também suas próprias teorias, que podem ser consideradas “*as art*”, como arte, já que elas parecem indissociáveis de sua prática. Sobre esse assunto, o autor explica: “A relação do ato de escovar os dentes com a arte recente é clara e não pode ser contornada. É aí que mora o paradoxo: um artista interessado pela arte similar à vida é um artista que faz e não faz arte”.¹¹ Ficaríamos tentados a acrescentar que ele é igualmente um artista que escova e que não escova os dentes, o que não retira em nada a seriedade da questão ontológica. Mas a questão ontológica é totalmente séria. Assim, voltando aos “jogos de identidade” entre a arte e a vida, Kaprow explica: “Nesse processo, a palavra *arte* cessa de se referir a coisas específicas ou a acontecimentos humanos e se torna um dispositivo para fixar a atenção”. Essa “fixação de atenção”, que evoca o “ponto focal” de Davies, tem por efeito “conscientizar que o mundo é uma obra de arte”. A consequência para o conceito de arte, segundo Kaprow, é a seguinte: “A arte, enquanto tal, como temos o hábito de utilizá-la, será reduzida, em seu declínio, a um vestígio de especialização; somente a palavra subsistirá, como platinas militares no uniforme de um porteiro”.¹² Notemos de passagem que efetuar teori-

camente o programa de Kaprow não implica absolutamente recusar a “codificação” no sentido de Goodman. O próprio Kaprow é programador e codificador muito exigente. Trata-se mais de questionar a categoria ontológica da arte quando o artista visa a outro lugar e sobretudo quando efetua de modo explícito uma performance que fixa intencionalmente a atenção para fora da arte, fora de seus contextos e de seus meios artísticos habituais, através de um veículo “similar à vida”, em que a tarefa da ontologia da arte “enquanto tal” se reduziria, no limite, ao estudo das platinas militares no uniforme de um porteiro. Em suma, quanto à inversão categorial realizada por Davies no campo da obra (a contracategoria de obra vindo a funcionar como metacategoria paradigmática), não seria conveniente realizá-la igualmente no plano ontológico, de modo que se torne concebível que a não arte, mais do que a própria arte, possa determinar o que é válido como “arte”?

Observemos, enfim, que a “exigência pragmática” colocada por Davies como prévia a sua análise parece limitar certos potenciais que o princípio filosófico do pragmatismo deveria, ao contrário, permitir explorar, fazendo a prática desempenhar um papel determinante. De fato, segundo a “exigência pragmática” do autor, “nós devemos avaliar as proposições ontológicas sobre a base de sua correspondência com um campo filosófico mais alargado que dê conta do sentido de nossas práticas artísticas, em que a prática seja “codificada” em função de uma reflexão racional”.¹³ Ou seja, é o sentido da prática que avalia a proposição filosófica, mas sob a condição de que a prática corresponda a uma racionalização prévia cujo conceito de “codificação”, herdado de Goodman, dê a medida. Ora, nessa circularidade epistemológica, não vemos como a prática artística poderia ainda antecipar

ou transformar sua própria “codificação”. Não é importante conceder um lugar à possibilidade de “inaugurar prática e sensivelmente” novos jogos de linguagem?¹⁴ A experiência mostra de fato que, em virtude de uma determinada força de transformação (que nada tem de *qualitas occulta*), uma prática é capaz de mudar as regras e os contextos nos quais ela se insere, pelo simples fato de neles se inscrever. Pensemos, por exemplo, na maneira que tem Thierry Kuntzel de colocar à prova a linguagem por literalização material em *Le Tombeau de Saussure* (1974), segundo um tipo de operação artística realizada igualmente em certas peças de Bruce Nauman. Em seu *Cours de linguistique générale*, Saussure afirma que “o modo de produção do signo é totalmente indiferente, pois ele não interessa ao sistema”. E insiste: “Que eu escreva as cartas em branco ou em preto, gravadas ou em relevo, com uma caneta ou uma pena, isso é sem importância para seu significado.”¹⁵ Mas Kuntzel submete essa teoria do signo à performance da escritura inscrevendo as palavras de Saussure sobre diferentes suportes, em branco e em preto, gravadas e em relevo, com uma caneta e com uma pena. O efeito é imediato: o signo não é mais transparente, e o sistema de significação entra a cada vez numa relação de interferência, e não mais de indiferença, com um sistema de produção determinado. A performance assim faz o papel do signo, cuja regra, entretanto, tende a mudar nesse mesmo movimento. Essas observações convergem para um último problema colocado pelo livro de Davies: as especificações inscritas em certos “veículos” pelas performances não devem considerar as probabilidades de sua inscrição? A obra não pode em certos casos romper com sua origem e parar de transportá-la como uma garantia de sentido e de identidade?

A teoria de Davies é uma poderosa “teoria-salmão”: ela remonta na contracorrente o rio das práticas e das teorias da arte para atribuir a formas precárias o *status* de fundamento; ela o faz, notavelmente, sem nada conceder às exigências lógicas dos métodos analíticos e fornecendo, assim, importantes ferramentas para a análise do funcionamento das obras. Mas uma vez iniciado esse processo de reconhecimento deve-se conduzir o campo dos processos de conhecimento até o fim. Isso implica não parar diante da descoberta de uma suposta origem (a “performance geradora” e intencional) da arte, mas retomar a corrente dos efeitos até o oceano de um plano em que se conectam e se confundem todas as práticas e experiências. A “performance geradora” descobrirá aí, talvez, outras origens sob a condição de valer-se de uma “exigência pragmática alargada” que leve em conta a variedade de condições tópicas e estéticas sob as quais se realizam as performances.

David Zerbib é filósofo e crítico de arte, pesquisador da estética da performance e professor de filosofia da arte na Universidade de Paris 1 – Panthéon Sorbonne; colabora em diversos eventos, curadorias e publicações de arte e filosofia na França, como *Artpress*, *Recherches en Esthétique* e *Les Cahiers du Genre*. Destaca-se “*Efficacité et flux sans gain: pour une théorie critique de la performance*”, in Marc Jimenez (dir.), *Art et technologie*, Paris: Klincksieck, 2007, coll. *L’Université des arts* (ainda sem tradução em português).

Tradução Denise Gonçalves

Revisão técnica Maria Luisa Tavora

NOTAS

Texto originalmente publicado em:

Art as Performance. Malden: Blackwell Publishing, 2003, 296p.

1 O exemplo mais emblemático é o de Arthur Danto. Ver nossa entrevista com o filósofo em “L’art à la limite. Entretien avec Arthur Danto”, *Recherches en Esthétique*, n. 10, 2004.

2 G. Vico. *La méthode des études de notre temps*, trad. A. Pons, Paris: Les Belles Lettres, 2010: 15.

3 J.L. Austin. *Quand dire c’est faire*, trad. G. Lane, Paris: Éd. Du Seuil, col. “Points”, 1991: 55.

4 A. Kaprow. “Art which can’t be art”. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: Univ. of California Press, 2003: 219.

5 A. Kaprow, op. cit. (trad. J. Donguy, dans *L’Art et la vie confondus*, Paris: Éd. du Centre Pompidou, 1996: 92).

6 Como no caso das teorias institucionais de George Dickie (“Définir l’art”, trad. C. Hary-Scaeffler, in G. Genette (dir.) *Esthétique et poétique.*, Paris: Éd. Du Seuil, 1992).

7 N. Goodman. “Quand y a-t-il art?”, in Jacqueline Chambon (éd.). *Manières de faire des mondes*, trad. M.-D. Popelard, , col. “Rayon art”, 1992.

8 J.P. Cometti. *La Force d’un malentendu. Essai sur l’art et la philosophie de l’art*. Paris: Questions théoriques, 2009: 197.

9 Aristote. *Éthique à Nicomaque*, VI, 4.

10 Davies explica: “A obra é uma performance criadora que reside nas atividades intencionais de uma *media* veicular por meio das quais um ponto focal de apreciação particular se encontra preciso.” Ver “Précis de Art as Performance”, *Philosophiques*, v. 32, n. 1, primavera de 2005: 207-214 e a discussão com J.-P. Cometti, P. Livingston e R. Poulet no mesmo número.

11 A. Kaprow, op. cit.: 261.

12 Ibid.: 162.

13 Ibid.: 265.

14 Como no exemplo, citado por Austin, do nascimento do rugby (*Quand dire c’est faire*, op. cit.: 61.)

15 F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1915). Paris: Payot, 1969: 166.