

traduções

Dos *Happenings* ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas “Relacionais” Contemporâneas

Gillian Sneed*

A escritora examina a genealogia das práticas da arte relacional contemporânea tendo como ponto de partida os textos seminais de Allan Kaprow. Através da análise das obras de Rirkrit Tiravanija e Tino Sehgal, dois artistas contemporâneos que atuam dentro do campo expandido das práticas relacionais, ela explora os laços entre as teorias de Kaprow e as práticas atuais desses artistas, articulando-os com outros teóricos contemporâneos como Claire Bishop e Donald Kuspit.

Kaprow, práticas de arte relacional, estética

Arte e vida não estão simplesmente fundidas; a identidade de cada uma é incerta.

Allan Kaprow, “Manifesto”, 1966¹

Você não pode “retrucar” e desse modo transformar uma obra de arte *artlike*; mas “dialogar” é o próprio meio da *lifelike art*, que está em constante transformação.

Allan Kaprow, “The Real Experiment”, 1983²

A aproximação entre arte e vida

Em seu ensaio de 2006, “*The Social Turn: Collaboration and its Discontents*”, a crítica Claire Bishop analisa as implicações estéticas e políticas das práticas de arte colaborativas/participativas (também conhecidas como práticas de arte “relacionais”, um termo que deriva do

*Gillian Sneed é curadora e crítica de arte residente em Nova York. Doutoranda em história da arte da Stony Brook University, é co-editora da *Magazine Forte* e colaboradora regular da *Art in America*. O artigo traduzido neste número da *Poiésis* foi publicado originalmente em *Art Criticism*, v. 25, n. 2, outono de 2010.

controverso texto de Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 1998)³. Nele, ela descreve “a recente onda de interesse artístico na coletividade, colaboração e engajamento direto com grupos sociais específicos”⁴, e explica que “estas práticas estão menos interessadas em uma estética relacional do que nas recompensas criativas da atividade colaborativa, quer sob a forma de trabalhar com comunidades preexistentes ou pelo estabelecimento de uma rede de interdisciplinaridade própria.” De acordo com Bishop, “este panorama misto de trabalho socialmente colaborativo indiscutivelmente forma as vanguardas que temos hoje: artistas que se utilizam de situações sociais para produzir projetos politicamente engajados, desmaterializados e antimercadológicos, que dão continuidade ao convite modernista para desfocar os limites da arte e vida.”⁶

No entanto, o artístico “desfoque da arte e vida” não é um fenômeno novo. Tendo suas origens nos rituais de antigas práticas teatrais e suas raízes modernistas nas vanguardas históricas, o seu recurso mais célebre e bem articulado chega a partir de meados do século XX através dos escritos teóricos de Allan Kaprow (1927-2006), que, em 1966, escreveu: “Toda a história da arte e da estética encontra-se em estantes. Para seu pluralismo de valores, adicione a indefinição atual dos limites que dividem as artes, e da divisão entre arte e vida... Não apenas a arte se tornou vida, mas a vida se recusa a ser ela mesma.”⁷

Famoso como um pioneiro no desenvolvimento da arte da performance no final dos anos 50 e início dos anos 60, Kaprow foi o progenitor do que veio a ser conhecido como “Ambientações” e “*Happenings*”. Como seu trabalho desenvolvido na década de 70, ele gradualmente alterou estas práticas para trabalhos que ele chamou de “Atividades”, peças do “mundo real” não orientadas para o público e destinadas à exploração pessoal das atividades da vida cotidiana. Kaprow foi um prolífico escritor e teórico da arte, articulando as suas observações sobre os movimentos artísticos de sua época, bem como as motivações por trás de seu próprio trabalho, com uma clareza e presciência raramente alcançadas pelos críticos e historiadores profissionais e, muito menos, pelos artistas.

Mas apesar das contribuições cruciais de Kaprow para a teoria da arte contemporânea, na história da arte ele é normalmente tratado apenas como um artista, e quando seus escritos são considerados, são mais frequentemente aplicados nas análises das performances do que nos textos sobre as práticas relacionais.⁸ Neste ensaio, eu gostaria de traçar a genealogia das práticas artísticas contemporâneas relacionais de volta aos escritos seminais de Kaprow.⁹

Através de uma análise da obra de dois artistas contemporâneos que trabalham no campo expandido das práticas relacionais - Rirkrit Tiravanija e Tino Sehgal¹⁰ - eu vou explorar as ligações entre as teorias de Kaprow e as práticas correntes destes artistas, bem como por meio de outros teóricos contemporâneos, incluindo Claire Bishop e Donald Kuspit. Começarei com uma visão geral da concepção de Kaprow sobre o que constitui um *happening*, seguido de um exame do trabalho dos artistas mencionados acima. Finalmente, vou argumentar a favor da abordagem de Sehgal (em detrimento da abordagem de Tiravanija), como aquele que não só preenche os requisitos de Kaprow para atividades de conscientização bem-sucedidas, mas que também atende aos padrões estéticos de Bishop e Kuspit.

Pontuando os *happenings*

Tendo começado como um pintor de ação¹¹, as experiências e observações de Kaprow sobre os avanços no seu estilo de pintura foram o que o levou a desenvolver o conceito de *happenings*.¹² Em outubro de 1958, o pintor de 31 anos de idade publicou seu ensaio seminal “O Legado de Jackson Pollock” na *Art News*. No artigo, ele argumenta que foi o “gesto memorialista” de Pollock¹³ sua maior contribuição para a arte de vanguarda. Ao colocar suas telas no chão, ele foi capaz de, literalmente, entrar na pintura enquanto trabalhava. Kaprow também elogia em Pollock o não respeito pelos limites retangulares da tela “em favor de um movimento contínuo em todas as direções, ao mesmo tempo.”¹⁴

Dessa forma, o observador foi forçado a participar mais ativamente da obra, dando continuidade, em sua própria mente, aos gestos de Pollock, onde as bordas da tela passaram a ser, de fato, o espaço por eles habitado. Também de grande importância para Kaprow foram as escalas imensas das obras de Pollock. Seus tamanhos gigantescos transformavam as pinturas em “ambientes.”¹⁵ Ao invés de alargar seus quadros para o interior e na direção de um ponto de fuga distante, seus gestos e sinais não permaneceram apenas na superfície - como Greenberg argumentou - mas sim, estenderam-se para a sala. A pintura chegou aos espectadores, tornando-os “participantes e não apenas observadores.”¹⁶

Em última análise, de acordo com Kaprow, Pollock torna difusas as fronteiras entre o mundo do artista - a tela - e o mundo do espectador - o “mundo real”; um movimento que provaria ser sua maior influência sobre Kaprow. “Pollock, como eu o vejo”, escreveu Kaprow, “nos deixa num ponto em que devemos ficar preocupados... pelos espaços e objetos da nossa vida

cotidiana.”¹⁷ Essa percepção levou Kaprow e outros artistas a desistirem totalmente da pintura em favor de atividades que estavam mais sintonizadas com o mundo fora das telas.

Em 1961, Kaprow começou a elaborar os *happenings* através de escritos, prática que continuaria durante o resto de sua vida. *Happenings*, escreve ele, “são eventos que, em poucas palavras, acontecem...”¹⁸ E prossegue:

... eles parecem não ir a lugar algum e nem fazer sentido literário específico. Em contraste com as artes do passado, não têm um início estruturado, meio ou fim. Sua forma é aberta, inacabada e fluida: nada, obviamente, é solicitado e, portanto, nada se ganha, exceto a certeza de um número de ocorrências às quais estamos mais atentos.¹⁹

Happenings não têm “nenhum plano, nenhuma ‘filosofia’ óbvia, e concretizam-se de forma improvisada, como o jazz...”²⁰ Eles envolvem o acaso e comportam possíveis falhas, tornando-os mais parecidos com a vida do que com a arte.²¹ Da mesma forma, ao contrário dos objetos de arte, eles não são mercadorias, mas eventos breves, que não podem ser repetidos.²² Além disso, os *happenings* devem “eliminar a arte e qualquer coisa que remotamente a sugere, assim como evitar as galerias de arte, teatros, salas de concerto e outros empórios da cultura.”²³

Assim como os *happenings* deveriam renunciar às convenções artísticas, eles deveriam também renunciar às convenções teatrais. Ao contrário das peças de teatro, eles não deveriam ser ensaiados ou encenados por profissionais. Acima de tudo, “a ideia de audiência deve ser eliminada completamente”, escreve Kaprow em 1966,²⁴ para que “todos os elementos - pessoas, espaço, os materiais particulares e características do ambiente, o tempo - possam ser integrados ... fazendo com que o último vestígio da convenção teatral [desapareça].”²⁵

Em 1967, Kaprow explica que, entre todos os tipos de *happenings*,²⁶ “Atividades” é “o mais convincente, sendo de fato o mais arriscado”²⁷, porque é o mais “diretamente envolvido com o mundo cotidiano, ignorando teatros e audiências, e ... selecionando e combinando situações das quais devem [os espectadores] *participar* (grifo do autor), ao invés de a elas assistir ou apenas pensar sobre [elas].”²⁸ As “Atividades” “enfrentam melhor a questão ... se a vida é um *happening* ou o *happening* é uma arte da vida.”²⁹

Essas declarações indicam o crescente distanciamento de Kaprow da arte como um todo, um segundo tema constante em seus escritos, que ele primeiramente desenvolveu no início dos anos 70 e continuou a desenvolver ao longo das décadas de 70, 80 e 90. Em “*The Education*

of the Un-artist”, partes I, II e III (1971, 1972 e 1974)³⁰, ele analisa o que é percebido como a morte da arte em favor da própria vida³¹, a emergência do que Kaprow alternativamente se refere como “*un-art*”, “*nonart*”, ou “*postart*”,³² (ou, o que mais tarde ele se refere como “*lifelike art*”³³), a importância de atuar na arte como vida,³⁴ e os potenciais modelos tecnológicos da pós-arte do futuro.³⁵ Esta mudança para a não arte vista nos escritos posteriores de Kaprow será revisitada no final deste ensaio, mas, neste momento, eu gostaria de me voltar para dois artistas contemporâneos que podem ser examinados pelo quadro das teorias de Kaprow sobre *happenings*³⁶.

A Virada Social

Da abundância de subgêneros dentro do campo ampliado das práticas relacionais de arte contemporânea, Claire Bishop identifica no ensaio “*The Social Turn: Collaboration and its Discontents*”³⁷: “arte socialmente engajada, arte baseada na comunidade, comunidades experimentais, arte dialógica, arte marginal, participativa, intervencionista, arte baseada na investigação e arte colaborativa...”³⁸ Adicione a estes: “arte ativista”, “crítica institucional”, “situações construídas” e a “virada educacional nas artes”; e nós temos uma infinidade de termos a escolher para falar sobre este tipo de trabalho. Estas categorias não são de forma alguma rígidas e os artistas que trabalham dentro destas práticas muitas vezes se envolvem em múltiplas abordagens simultaneamente. Embora isto seja verdade para os artistas que eu vou discutir aqui, os quadros em que eu vou situá-los no presente documento são: trabalhos socialmente engajados (Tiravanija) e quase jogos em situações construídas (Sehgal).

Diálogos ao Curry

Vamos primeiro considerar *Untitled 1992 (Free)*, o primeiro de uma série de “instalações performáticas híbridas”³⁹ do artista de Nova York, Rirkrit Tiravanija, que apareceu na Galeria Nova York 303 em 1992. Descrito pelo crítico Jerry Saltz como uma “combinação de elementos de Warhol e artistas de rua pós-60”,⁴⁰ a peça envolveu a transferência de todos os itens do escritório e despensa da galeria para o espaço expositivo principal, substituindo os itens retirados da despensa por uma “cozinha improvisada de refugiados”⁴¹ repleta com geladeira,

chapas quentes, vaporizadores de arroz, pratos de papel, utensílios plásticos de cozinha, mesas dobráveis, bancos e cadeiras. Tiravanija então passou a cozinhar curry tailandês para os visitantes todos os dias da exposição. Qualquer um podia parar, comer de graça e dar umas voltas com o artista e outros visitantes pelo tempo que quisesse, enquanto as sobras e os detritos da refeição se tornavam parte da instalação de arte de Tiravanija sempre que ele não estivesse lá.⁴² É evidente a partir desta descrição que *Untitled 1992 (Free)* abrange a rubrica de "*Happenings*" e "*Atividades*," conforme descrito anteriormente. De certa forma, também é típico do que Kaprow chamou de "vanguarda da arte *lifelike*."⁴³ Como uma "*nonart performance*"⁴⁴ em que um grupo de visitantes aleatórios se reúne para comer, a performance "começa a funcionar no mundo como se fosse a vida."⁴⁵ De fato, Tiravanija considera que os participantes possam ser a matéria-prima de seu trabalho,⁴⁶ uma posição que resulta claramente da crença de Kaprow de que os participantes se tornam "uma parte real e necessária do trabalho."⁴⁷ Para muitos críticos, a obra foi um sucesso porque ela provocou o envolvimento do público, sendo exatamente uma "relação de convívio entre o público e o artista."⁴⁸ Além disso, ela "parecia cobrir uma lacuna físico-mental, que muitas vezes existe na arte ocidental ... [oferecendo] alimento, amparo e sentimento de comunhão,"⁴⁹ aliando-a com o pronunciamento de Kaprow de que a arte "*lifelike*" pode funcionar como um modo de terapia ou cura.⁵⁰

No entanto, apesar das semelhanças entre *Untitled 1992 (Free)* e a "*lifelike art*" de Kaprow, o fato de que ela ocorreu em uma galeria, em última análise, fez com que ela não cumprisse o princípio mais importante da *lifelike art*: que ela deveria "abandonar seus contextos usuais e instaurar-se em qualquer outro lugar no mundo real,"⁵¹ e que explicitamente não fosse um "objeto especializado na galeria."⁵² Realmente, dentro dos cinco tipos de "performances não teatrais" que Kaprow identifica em um ensaio de 1976 de mesmo título, o trabalho de Tiravanija exemplifica o segundo tipo: "trabalham com modos irreconhecíveis (como a "*nonart*") apresentados em contextos de arte reconhecíveis."□ Torna-se evidente assim que *Untitled 1992 (Free)* não conseguiu alcançar a forma favorita de Kaprow: "o trabalho em modo "*nonart*" e em um contexto "*nonart*," trabalho que deixa de ser chamado de arte... "⁵⁴

Para Kaprow, o valor na abordagem da prática artística como "*lifelike nonart*" é que performando intencionalmente a vida cotidiana cria-se algum tipo de consciência"⁵⁵ na qual o artista molda a operação *internamente* (grifo do autor).⁵⁶ No entanto, isso é mais do que apenas uma experiência pessoal. Para Kaprow, trata-se de um ato moral, ético e finalmente político.□

“*Happenings* são uma atividade moral”, escreve Kaprow.⁵⁸ Tomando os posicionamentos informados pelo seu estudo do Zen, ele argumenta que, ao focar a consciência das pessoas sobre suas próprias ações e a conseqüente elevação da autoconsciência, este efeito tem o poder de “alterar o mundo.”⁵⁹ Para Kaprow, então, somos todos parte de um organismo vivo interconectado, onde os happenings representam “os melhores esforços da busca contemporânea por identidade e significado, posicionando-os entre as escolhas de maior responsabilidade do nosso tempo.”⁶⁰

Para alguns críticos, a efetividade da posição política em obras como *Untitled 1992 (Free)* é que elas “[advogam] um diálogo sobre o monólogo.”⁶¹ No entanto, para Bishop, cujas críticas evidenciam paralelos claros com as ideias de Kaprow, o trabalho de Tiravanija é falho em vários aspectos. Ela escreve:

Há certamente um debate e diálogo na peça culinária de Tiravanija, mas não há nenhuma fricção inerente desde que a situação é o que Bourriaud chama de “microtópico”: ele produz uma comunidade cujos membros se identificam uns com os outros, porque eles têm algo em comum... A intervenção de Tiravanija é considerada boa porque permite o trabalho em rede entre um grupo de negociantes de arte e amantes consensuais da arte, e porque ela evoca a atmosfera dos bares na madrugada. Todos têm um interesse comum em arte, e o resultado é a discussão do mundo da arte, críticas da exposição, flerte...⁶²

Como Kaprow salienta, “a participação pressupõe entendimentos, interesses, linguagens, significados, contextos e usos compartilhados. Do contrário, ela não pode acontecer.”⁶³ Para Bishop, o trabalho falha precisamente porque as relações entre os participantes e o artista são “fundamentalmente harmoniosas, dirigidas a uma comunidade de indivíduos espectadores com algo em comum.”⁶⁴ Bishop escreve, “apesar da retórica de Tiravanija do caráter aberto e de emancipação do espectador, a estrutura de seu trabalho circunscreve com antecedência o resultado e se baseia na presença dentro de uma galeria para diferenciá-lo de entretenimento,”⁶⁵ um sentimento que ecoa as críticas de Kaprow sobre localizar a não arte em espaços institucionais da arte. De acordo com Bishop, a “microtopia” engendrada por Tiravanija impede qualquer elevação de consciência real do grande público, porque só é acessível e apreciada por um grupo elitista de frequentadores de galerias.⁶⁶

Como Kaprow, ela acredita que a arte pode servir a uma função crítica que “se apropria e reatribui valor, nos afastando do pensamento consensual predominante e preexistente,”⁶⁷ mas, para atingir este objetivo se requer mais do que apenas ativar o público criando-se pontos

de encontro “bacanas” e alimentando-os com curry. Além disso, ela condena o fato de que as avaliações estéticas tradicionais tenham sido abandonadas no julgamento destes tipos de obras. Em contraste com Kaprow, que defendeu o abandono por completo dos critérios estéticos tradicionais,⁶⁸ Bishop escreve, “hoje, julgamentos políticos, morais e éticos vieram para preencher o vácuo do juízo estético de uma forma que era impensável há quarenta anos atrás,”⁶⁹ uma tendência equivocada que ela pretende corrigir. Estas questões serão retomadas na seção final deste ensaio, “Isto é arte?”; mas neste momento, gostaria de voltar minha atenção para o segundo artista nesta investigação, cuja prática é, em muitos aspectos, diametralmente oposta à de Tiravanija.

Diálogos com Crianças

Tino Sehgal é um artista de Berlim com 30 e poucos anos, que, com sua recente exposição individual intitulada Tino Sehgal no Guggenheim, é o mais jovem artista a apresentar uma mostra solo na rotunda do museu.⁷⁰ Assim como *Untitled 1992 (Free)*, de Tiravanija, o happening de Sehgal é uma atividade que não alcança o ideal de Kaprow: “modos não arte em contextos não arte,”⁷¹ porque é apresentado na cova dos leões: o museu. No entanto, ao contrário da utopia de Tiravanija de uma abordagem aleatória e antimercadológica, o trabalho de Sehgal é coreografado, roteirizado, politicamente ambíguo e mercantilizado.

O trabalho que ocupou a rampa icônica do museu foi intitulado *This Progress*, e foi uma performance interativa apresentada por uma série de “intérpretes” que envolveram membros da plateia em diálogos enquanto subiam a rampa. Apresentada pela primeira vez em 2006 no ICA de Londres, antes de ser apresentada no Guggenheim nos primeiros meses de 2010, a obra foi notável por privar as paredes do museu de seus pré-requisitos mais comuns: as obras de arte. Em vez disso, *This Progress* é um happening que se abre com os primeiros passos dos visitantes do museu em direção à rampa do museu vazio e é saudado por uma criança de oito ou nove anos de idade.⁷² A criança apresenta-se e então, lentamente, dirige o visitante até a rampa, informando-lhe: “Este é um trabalho de Tino Sehgal.” Ela então pergunta: “O que é o progresso?”⁷³

Após o visitante responder a esta pergunta, a criança o dirige para um segundo intérprete, desta vez um adolescente, a quem ela apresenta o visitante e resume sua resposta. O adolescente então assume, sempre guiando o visitante para cima, envolvendo-o, quando a criança

se retira, por meio de uma conversa relacionada com a resposta que havia sido dada à pergunta sobre o progresso. Em intervalos variantes, o visitante é passado para mais dois guias, um em seus 30 anos, e outro em seus 60 anos, que continuam, a todo momento, a falar sobre o progresso e vários outros assuntos, todos relacionados vagamente com o sentido da vida. Quando o visitante e seu último guia chegam ao topo da rampa, ele educadamente informa: “Este trabalho é intitulado *This Progress*”.

Curiosamente, Sehgal, que tem formação em dança e economia, resiste ao rótulo de “artista de performances”, preferindo adotar o termo mais geral “artista visual”. Esta posição se relaciona intimamente com a crença de Kaprow de que “os jovens artistas de hoje não precisam mais dizer ‘eu sou um pintor’ ou ‘um poeta’ ou ‘um dançarino’. Eles simplesmente são ‘artistas.’”⁷⁴ Sehgal também resiste à maioria das alegorias habituais da arte institucional – *press releases* não são escritos, documentações fotográficas não são permitidas. Seu trabalho está destinado a viver apenas no momento e na memória daqueles que o experimentam, uma abordagem que o alinha à abordagem de teóricos como Peggy Phelan, que afirma que a documentação contraria a experiência vivida da performance.⁷⁵ Em contrapartida, para Kaprow, a ação de documentar performances aparece proibitiva apenas quando é usada como uma jogada de marketing objetivando outra experiência efêmera.⁷⁶

O aspecto da prática de Sehgal que seria, muito provavelmente, contestado por Kaprow é o seu franco envolvimento com o mercado de arte. O fato da venda de suas obras efêmeras (através de acordos verbais, ao invés de contratos escritos) ser, na verdade, uma extensão de sua prática artística, tem sido criticado por muitos como a evidência de uma posição ambígua, apolítica, a qual refuta a afirmação de Kaprow de que “um happening não é uma mercadoria, mas um estado de espírito.”⁷⁷ Sehgal provavelmente concordaria com Kaprow em que “devido à sua natureza íntima e fugaz, só alguns podem experimentar [os happenings],”⁷⁸ mas ele claramente se opõe à afirmação de Kaprow de que “os happenings não podem ser vendidos e levados para casa.”⁷⁹ Sehgal demonstrou que certamente podem ser “vendidos e levados para casa” (ou, pelo menos, reproduzidos com *performers* contratados), e por quantias surpreendentes, não menos.

Também contradizendo as declarações de Kaprow, Sehgal recebe com satisfação o envolvimento com as instituições de arte. Em 2005, numa entrevista ao editor da *Artforum*, Tim Griffin, ele explicou que não pretendia “expor ou desconstruir os mecanismos do museu,”⁸⁰

mas estava interessado neles "como um lugar para *políticas de longo prazo* (grifo do autor), operando totalmente dentro da instituição."⁸¹ Ele continuou: " Eu não sou contra a função intergeracional do museu, não sou contra o seu endereço ou celebração do indivíduo, mas sou contra sua contínua, irrefletida celebração da produção material."⁸²

Por outro lado, para Kaprow, "a *artlife* de vanguarda nunca se encaixou em instituições tradicionais, mesmo quando estas lhe ofereceram o seu apoio,"⁸³ porque "ela não é uma 'coisa' como uma peça de música ou uma escultura que pode ser colocada em um recipiente especial de arte e criação."⁸⁴ No entanto, enquanto Kaprow afirma que "o museu já está obsoleto..."⁸⁵, ele oferece a ressalva: "A única esperança é que este processo vai parar e que, em breve, os museus modernos serão convertidos em piscinas ou *nightclubs*."⁸⁶ Talvez esta afirmação ofereça uma ligeira convergência com o objetivo de Sehgal de transformar o museu em uma entidade que abrigue a imaterialidade da arte. Porém, o tipo de "política de longo prazo" que Sehgal buscava realizar, ou de postura crítica que ele poderia assumir para além daquela que desafia a materialidade da arte, é ambíguo.

Isso é arte?

Para críticos como Donald Kuspit, as práticas artísticas contemporâneas que parcialmente ou totalmente preenchem as aspirações de Kaprow, como as mencionadas acima, recaem no seu rótulo "*postart*"; um termo que vem de Kaprow e é análogo ao termo "*nonart*."⁸⁷ No entanto, enquanto Kaprow diria que a "*postart*" é a meta, Kuspit defende um regresso aos valores estéticos mais tradicionais os quais Kaprow chama de "*art art*" ou "arte da arte."⁸⁸ Para Kuspit, a "*postart*" substitui a "cultura de elite por um apelo de massa, a autonomia por homogeneidade, mistério por transparência, talento por oportunidade criativa, a dialética pelo diálogo, o 'refinamento do inconsciente' pelo espetáculo"⁸⁹ e, finalmente, resulta em trabalhos sem aquilo que se convencionou compreender como o belo.⁹⁰ "O ressentimento e repúdio à beleza," escreve ele, "resultando em uma arte unilateral e esteticamente inadequada - que dificilmente pode ser chamada de belas artes - é uma característica central da arte pós-estética."⁹¹

Para Kuspit, isto é certamente verdadeiro em *Untitled 1992 (Free)*, de Tiravanija - um exemplo típico de "*postart*" - que, como Bishop, Kuspit critica por suas falhas estéticas. Para Kuspit, o objetivo deste tipo de trabalho "é tornar objetos do dia a dia objetos estéticos, que nos fazem

esquecer sua banalidade e mesmo banalizar a estética, diminuindo o limiar sobre o que nos dispomos a chamar experiência estética.”⁹² Além disso, a marca de Tiravanija do “marketing experiencial” é geralmente combinada com o “marketing ideológico e a comercialização de um programa político,”⁹³ que são tratados de uma forma insípida e carente de sentido.⁹⁴

Entretanto, Bishop rejeita totalmente “a banal e irrelevante questão “isso é arte?”⁹⁵, mas ecoa Kuspit ao lamentar a ineficácia da “arte agradavelmente inócua... não como *nonart*”, mas apenas arte neutra.”⁹⁶ Chamando a uma renovação de valores dos julgamentos estéticos tradicionais, ela escreve:

... indicativos das tendências gerais da crítica de arte contemporânea: hoje os julgamentos políticos, morais e éticos têm preenchido o vácuo do juízo estético de um modo que seria impensável há quarenta anos. Isto é parcialmente devido ao fato do pós-modernismo ter atacado a própria noção de juízo estético, e em parte porque a arte contemporânea solicita uma interação literal do espectador em formas ainda mais elaboradas. No entanto, o “nascimento do espectador” (e as promessas de êxtase da emancipação que o acompanham), não interrompeu o apelo a critérios superiores.⁹⁷

Os critérios específicos que ela evoca envolvem a rejeição da crítica de arte contemporânea na qual se aplaudem os artistas que renunciam à sua intencionalidade autoral em favor de projetos politizados de inclusão, bem como da crítica que condena os artistas que demonstram autonomia criativa, como exploração de seus colaboradores participantes.⁹⁸ Distintamente, Bishop prefere promover as práticas de arte participativas que evidenciam um antagonismo, uma presença autoral e um senso de autonomia.⁹⁹ Ela insiste na sensação de “desconforto e frustração das obras - juntamente com o absurdo, a dúvida, a excentricidade ou o puro prazer” como “elementos cruciais para o impacto estético de uma obra.”¹⁰⁰ Citando Jacques Rancière, ela afirma que o valor estético das obras participativas reside na “contradição produtiva da relação entre arte e mudança social, caracterizada pela tensão entre a fé na autonomia da arte e a crença na arte como algo intrinsecamente ligado à promessa de um mundo melhor.”¹⁰¹ Para Rancière e para Bishop, “o estético não precisa ser sacrificado no altar da mudança social, pois já contém inerentemente esta promessa de avanço.”¹⁰²

Paralelamente a tais percepções, Kuspit escreve:

Em sua maior parte, de forma desastrosa, o uso supostamente moral da arte como crítica e defesa social abandona a civilizada ideia de que a arte é o espaço privilegiado da contemplação e, como tal, seria um alívio e refúgio da barbárie do mundo - ainda que seja seu assunto de interesse - e, portanto, um espaço psíquico no qual nós podemos possuir a nós mesmos

e sobreviver. Ou seja, percebe-se a autonomia, no entanto, estamos cientes das condições especiais e limitadas nas quais ela é possível. Este uso ignora a ética inerente à estética e à beleza. Contemplação artística - distinção da arte como um tipo de prática social e até mesmo um modo de teorizar sobre o mundo - é um caminho para se cuidar da psique das pessoas.¹⁰³

Um belo *happening*?

Em oposição a Kaprow, ambos, Kuspit e Bishop, acreditam que a arte exitosa, de alguma forma, deva ser “privilegiada e independente.”¹⁰⁴ Os dois críticos acreditam também que a arte pós-moderna “tornou-se demasiadamente incorporada à vida cotidiana,”¹⁰⁵ e ambos defendem que os artistas reafirmem sua autonomia.¹⁰⁶ Bishop refere-se ao processo da arte “socialmente engajada” que “permite várias interpretações ... que tem vida além de um objetivo social imediato.”¹⁰⁷ Ela chama a atenção para julgamentos que mantêm “uma imbricação mais complexa do social com o estético”¹⁰⁸ enraizados nos valores de antagonismo, não identificação e autonomia, enquanto Kuspit suscita a eliminação da diluição da arte e vida por completo, e o restabelecimento dos valores da “*high culture*” dentro das estéticas tradicionais. Além disso, enquanto Kaprow acredita que a sensibilização para a vida real - alcançada através das performances de “*nonart*” - traz conscientização, para Kuspit, a transmutação da vida real no reino etéreo de beleza é o que gera a consciência.¹⁰⁹

De acordo com Kaprow, seria inevitável que o significado e a função da arte no futuro mudassem de “quantitativos (produzindo objetos físicos ou ações específicas)” para “qualitativos (oferecendo um modo de perceber as coisas).”¹¹⁰ Opondo-se à posição de Kuspit, ele defende a transformação da arte a partir de um posicionamento que “carrega a promessa de perfeição em outras esferas, para aquela que demonstra nesta um modo de vida significativo.”¹¹¹ Apesar das vastas divergências filosóficas entre Kaprow e Kuspit, avaliando-se trabalhos como *This Progress*, de Sehgal, em comparação com algo como *Untitled 1992 (Free)*, de Tiravanija, talvez uma reconciliação pode ser alcançada entre Kaprow e Kuspit (bem como com Bishop).

Enquanto a abordagem casual de Tiravanija, imbricando completamente arte e experiências do cotidiano, é o protótipo da rejeição pós-estética da beleza,¹¹² o trabalho de Sehgal é mais etéreo. Cumprindo o apelo de Bishop por um claro senso de autoria, ele assume a responsabilidade por suas decisões estéticas que, embora coreografadas, deixam espaço para a improvisação.¹¹³ Alinhando-se com a defesa de Kuspit por experiências inspiradas em espaços sagrados, o trabalho de Sehgal evidencia uma nítida separação da vida cotidiana, apesar de

sua dependência a certas atividades sociais da vida real, como conversar com estranhos. Sua obra mantém uma posição contraditória sendo ambigualmente “efêmera, mas fixa; intangível, mas cara”¹¹⁴ [isto é, um objeto de valor]. Sua afirmação de que suas peças não devem ser documentadas aumenta sua raridade, e o fato de que ele faz um grande alvoroço na venda dessas obras - comparando-as a quaisquer outros objetos no mercado de arte¹¹⁵ - atesta a capacidade do seu trabalho funcionar mais como “*art art*” do que como “*postart*”. Ambos os fatores contribuem para uma aura de distinção única em torno deste trabalho, não disponível na obra de Tiravanija. Enquanto é criticado por sua posição ambígua e apolítica, ele exemplifica as afirmações de Bishop e Kuspit de que a ética e a criticalidade são, *a priori*, incorporadas em trabalhos estéticos e não precisam ser sobrepostas como critérios de avaliação.¹¹⁶

Ainda que Sehgal satisfaça alguns dos padrões estabelecidos por Kuspit e Bishop, o seu trabalho demonstra simultaneamente muitas características de Kaprow. Ele particularmente parece homenagear Kaprow na ludicidade de suas obras que, segundo a crítica Anne Midgette, funcionam como “jogos, regidos por regras... [que recompensam] aqueles que estão jogando.”¹¹⁷ De fato, é essa brincadeira que dialoga diretamente com o tipo de criticalidade que Kaprow pretende trazer como efeito em sua obra. “Brincar,” escreveu ele, em 1997, “.. está no centro da experimentação ... que envolve também a atenção para o normalmente despercebido.”¹¹⁸

Para Kaprow, a consciência do “despercebido” é que é central nos seus argumentos sobre o valor da “*nonart*”. É através da “percepção” e “consciência” que os (não)artistas são capazes de entrar em contato com o mundo e transformá-lo.¹¹⁹ Para Kaprow, “*lifelike nonart*” é uma nova forma de “tecer ... significar ... com alguma ou todas as partes de nossas vidas” e de “partilhar a responsabilidade para ... os mais urgentes problemas do mundo.”¹²⁰ Significativamente, o tipo de conscientização que ele defende é bastante semelhante à forma como o trabalho de Sehgal chama a atenção para pequenos detalhes da experiência, do local e, finalmente, da vida.¹²¹ Kaprow escreve:

... como a arte se torna menos arte, ela assume um papel do início da filosofia como crítica da vida. Mesmo que sua beleza possa ser refutada, continua a ser incrivelmente cheia de ideias. Justamente porque a arte pode ser confundida com a vida, ela força a atenção pelo objetivo de suas ambiguidades, por “revelar” a experiência.¹²²

Eu diria que *This Progress* é bem-sucedido precisamente devido à sua capacidade de “revelar” a experiência desta forma. Contudo, isto não contradiz a insistência de Kuspit na qual: “.. a experiência estética é a experiência dos sentidos intensificada, separada de todas as

outras experiências ... [que é] inerentemente bonita e que proporciona o puro prazer.”¹²³ Em *This Progress*, os diálogos que os visitantes do Guggenheim estabelecem com os estranhos que os recepcionam são comoventes e significativos, e deixam um sentimento de existência elevada, uma percepção inspirada da consciência e uma nova apreensão da complexidade da vida que é tanto reveladora quanto prazerosa. É um trabalho ponderado e gracioso que, na simplicidade do seu gesto, ressalta a arquitetura original do museu como um espaço sagrado para a contemplação. Em última análise, alcança uma elegância e beleza semelhantes às obras de muitas das outras belas artes, da pintura à música e à dança.

“Pode alguém ver os objetos em ambos os sentidos - como artefatos cotidianos e elegantes obras de arte ao mesmo tempo?”¹²⁴ questiona Kuspit. Finalmente - conclui ele - , não, não é possível. No entanto, trabalhos como *This Progress* oferecem justamente uma resposta alternativa para esta questão, que sugere implicações notáveis para o futuro dos happenings, não apenas como belas obras de “*artlike art*”, mas como obras que sugerem um sentido de autonomia e intangibilidade, bem como de criticalidade e antagonismo implícitos - tudo isto enquanto ainda conservam em si o tradicional escrutínio estético.

Tradução: Luciara Mota e Luiz Sérgio de Oliveira

Notas

1 Allan Kaprow, “Manifesto” (1966) in *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley (Berkeley, CA: Universidade da Califórnia, 2003), 82.

2 Kaprow, “The Real Experiment” (1983), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 204.

3 Para uma amostra da crítica acerca da Relational Aesthetics, ver Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics,” *October*, 110/1 (2004): 51-80, e Stewart Martin, “Critique of Relational Aesthetics,” *ThirdText*, 21/4 (2007): 369-386.

4 Claire Bishop, “The Social Turn: Collaboration and its Discontents,” *Artforum*, 44/6 (2006): 178.

5 Bishop, 179.

6 Bishop, 179.

7 Kaprow, “Manifesto,” 81.

8 Apesar de Kaprow ser frequentemente evocado em textos sobre práticas artísticas relacionais, em geral suas teorias não são tratadas em detalhes.

9 O significado do Fluxus - o outro progenitor dos *Happenings* - nesta genealogia não pode ser esquecido. É importante mencionar a relação antagonica entre Kaprow e George Maciunas, fundador do Fluxus. (Embora ambos tenham assistido às aulas com John Cage de composição musical experimental na *New School for Social Research*, eles diferem nas abordagens ideológicas sobre os

Happenings.) Considerando o propósito deste artigo, o foco será na abordagem de Kaprow. Tanto porque ele era um escritor mais prolífico - articulando suas filosofias ao longo de cinco décadas – quanto porque foi o primeiro a desenvolver os *Happenings* (seu primeiro *happening*, *18 Happenings in 6 Parts* in 1959, ocorreu dois anos antes do primeiro *happening* do Fluxus, em 1961).

10 Embora o grupo dos artistas que trabalham dentro desta modalidade seja vasto e variado, estes dois artistas foram escolhidos por suas divergências - o trabalho de Tiravanija que estarei discutindo é considerado um dos pioneiros das obras “relacionais”; e o trabalho realizado por Sehgal - um artista da geração mais jovem - é relativamente recente. Além disso, cada artista aborda “relacionalidade” de uma maneira diametralmente oposta, criando um quadro interessante de comparação a partir das perspectivas teóricas de Kaprow.

11 O termo *pintor de ação* foi cunhado pelo crítico norte-americano Harold Rosenberg em seu estudo sobre os pintores expressionistas abstratos norte-americanos. A respeito, ver Harold Rosenberg, *A tradição do novo* (São Paulo: Perspectiva, 1974). (N. T.)

12 Os textos de John Dewey – especialmente *Art as Experience* (1934) – foram também influências no desenvolvimento do pensamento de Kaprow.

13 Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock" (1958), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 3.

14 Kaprow, 5.

15 Kaprow, 6.

16 Kaprow, 6.

17 Kaprow, 7.

18 Kaprow, "Happenings in the New York Scene" (1961), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 16-17.

19 Kaprow, 17.

20 Kaprow, 19.

21 Kaprow, 19-20.

22 Kaprow, 25-26.

23 Kaprow, "Happenings are Dead! Long Live Happenings!" (1966), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 62.

24 Kaprow, "Notes on the Elimination of the Audience" (1966) in Claire Bishop, *Participation* (London: Whitechapel, 2006), 103.

25 Kaprow, 103.

26 Incluindo *nightclubs*, extravagâncias, eventos, visitas guiadas, ideias/ sugestões e atividades. Kaprow. "Pinpointing Happenings" (1967), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 85-86.

27 Kaprow, 87.

28 Kaprow, 87.

29 Kaprow, 87.

30 Traduções das partes I e II de "*The Education of the Un-artist*" podem ser encontradas na revista *Concinnitas*, publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ, respectivamente nos números 4 (dezembro de 2003) e 6 (julho de 2004). (N. T.)

31 "A arte está morrendo - não apenas porque opera no âmbito das convenções que deixaram de ser férteis. Ela está morrendo porque tem preservado suas convenções e criado uma exaustão crescente em sua direção, que surge da indiferença para com o que eu suspeito ter se tornado a questão mais importante das belas artes, embora em grande parte não consciente: a fuga ritual da cultura... *Art art* serviu-se como uma instrutiva transição para sua própria eliminação pela vida. Essa consciência aguda entre os artistas permite que o mundo todo e a humanidade possam ser experienciados como uma obra de arte." Kaprow, "The Education of the Un-Artist, Part I" (1971), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 102.

32 Kaprow, "The Education of the Un-Artist, Part 1," 97-126.

- 33 Kaprow, "The Real Experiment," 201-218.
- 34 Kaprow, "The Education of the Un-Artist, Part II" (1972), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 110-126.
- 35 Kaprow, "The Education of the Un-Artist, Part III" (1974), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 130-147.
- 36 Por critérios de melhor contextualização linguística e no sentido de se evitar a imprecisão e o hibridismo conceitual, serão mantidas as expressões originais em inglês para os termos "lifelike art" (que denota a arte que se aproxima da vida real, arte-como-vida), "artlike art" (que sugere uma arte fechada em seu próprio universo, que sugere uma arte-como-arte), bem como dos termos "nonart" (não arte), "postart" (pós-arte) e "art art" (arte da arte). (N. T.)
- 37 Traduzido como "A virada social: colaboração e seus desgostos", o artigo de Claire Bishop está disponível no número 9 (julho de 2008) da *Concinnitas*. (N. T.)
- 38 Bishop, "The Social Turn: Collaboration and its Discontents," 179.
- 39 Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 56.
- 40 Jerry Saltz, "A Short History of Rirkrit Tiravanija," *Art in America*, 84/2 (1996): 82.
- 41 Saltz, 84.
- 42 Descrições de: Saltz, 82-83; e Bishop "Antagonism and Relational Aesthetics," 55-56.
- 43 Kaprow, "The Real Experiment," 203.
- 44 Kaprow, "Nontheatrical Performance," 175.
- 45 Kaprow, "The Meaning of Life" (1990), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 230.
- 46 De fato, ele inclui a frase "um monte de gente" nas suas listas de materiais. Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 56.
- 47 Kaprow, "The Happenings are Dead: Long Live the Happenings!," 64.
- 48 Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 55-56.
- 49 Saltz, "Conspicuous Consumption," *New York Magazine* (May 7, 2007): 88.
- 50 Kaprow, "The Real Experiment," 218.
- 51 Kaprow, 205.
- 52 Kaprow, "Art which can't be Art" (1986), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 221.
- 53 Kaprow, "Nontheatrical Performance," 175.
- 54 Kaprow, 176.
- 55 Kaprow, "Participation Performance" (1977), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 188.
- 56 Kaprow, 188.
- 57 "... arte política não é apenas possível, mas necessária. Ela é o novo modo de persuasão. E persuasão conduz a uma verificação do contato do artista com o mundo." Kaprow, "Artist as Man of the World" (1964), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 51.
- 58 Kaprow, "Pinpointing Happenings," 89.
- 59 Kaprow, "Participation Performance," 190.
- 60 Kaprow, "The Education of the Un-Artist, Part II," 111.
- 61 Bishop, 48.
- 62 Bishop, 67-68.
- 63 Kaprow, "Participation Performance," 185.

- 64 Bishop, 68.
- 65 Bishop, 68-69.
- 66 Bishop, 68-69.
- 67 Bishop, 78.
- 68 "... desencorajando a avaliação direta de sua eficácia. Em vez disso, eles seriam medidos pelas histórias que se multiplicam, pelos cenários impressos e fotografias ocasionais de obras que se foram para sempre e tudo evocaria uma aura de algo que respira logo além do nosso alcance imediato, ao invés de um documentário gravado para ser julgado." Kaprow, "The Happenings are Dead! Long Live the Happenings!" 62.
- 69 Bishop, 77.
- 70 "Tino Sehgal at the Guggenheim," Guggenheim Museum Press Release. (Dec. 21, 2009), 2.
- 71 Kaprow, "Nontheatrical Performance," 175.
- 72 Todas as descrições/observações desta parte são baseadas na minha experiência pessoal. Ver: Sneed, "Tino Sehgal Presents a Work in Progress," *Art in America* (Feb. 4, 2010). <<http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/news/2010-02-04/tino-sehgal-guggenheim-this-progress>>
- 73 Ambos os elementos contém um *script*, enquanto a conversa que se segue é guiada, mas espontânea.
- 74 Kaprow, "Legacy of Jackson Pollock," 9.
- 75 Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993).
- 76 "... os artistas são geralmente chamados para orientar suas performances no intuito de aparentarem bem e se adequarem mais facilmente a uma gravação padrão. A performance, através da documentação, será revertida em um objeto cuja réplica pode ser comercializada, como uma impressão." Kaprow, "Nontheatrical Performance," 179-80.
- 77 Kaprow "Happenings in the New York Scene," 25-26.
- 78 Kaprow, 25.
- 79 Kaprow, 25.
- 80 Tino Sehgal in Tim Griffin, "Tino Sehgal an interview," *Artforum*, 43/9 (2005): 218-219.
- 81 Sehgal in Griffin, 218-219.
- 82 Sehgal in Griffin, 218-219.
- 83 Kaprow, "The Real Experiment," 203.
- 84 Kaprow, 204.
- 85 Kaprow, "The Artist as Man of the World," 57.
- 86 Kaprow, 57.
- 87 Ver: Donald Kuspit, *The End of Art* (New York: Cambridge University Press, 2004), 64-65.
- 88 Kaprow in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 68, 98, 101-2.
- 89 Maria Thompson, *Artist* (Chandni Chowk, Delhi: Global Media, 2007). <<http://www.netlibrary.com/urlapi.asp?action=summary&v=1&bookid=233347>>. Kuspit claramente demonstra uma afinidade com as teorias de Theodor Adorno – o qual ele estudou – especificamente a crítica de Adorno sobre a Indústria Cultural. Ver: Theodor Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture* (New York: Routledge, 1991).
- 90 Kuspit, 36.

91 Kuspit, 31.

92 Kuspit, 80.

93 Kuspit, 82.

94 "A instalação nos diz algo sobre o significado do acontecimento lamentável ... o qual se torna um assunto de interesse político? Não. Ela simplesmente aponta para o evento e para o problema." Kuspit, 82.

95 Bishop, 68.

96 Bishop, 68.

97 Bishop, 77-78.

98 De acordo com Bishop, a abordagem formal situa-se de acordo com os ideais cristãos da ética do "autossacrifício". Bishop, "The Social Turn: Collaboration and its Discontents," 183.

99 Como Kuspit, a insistência de Bishop sobre a autonomia demonstra paralelos com a concepção de Adorno, da "crítica dialética". Ver: J. M. Bernstein's introduction to *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, 19-20. Em oposição, Stewart Martin argumenta que a falta de antagonismo não é o principal problema de grande parte das práticas relacionais. Ao contrário, através de suas leituras de Marx e Adorno, a crítica da teoria estética relacional de Bourriaud está enraizada em sua incapacidade de explicar adequadamente a relação entre as práticas artísticas contemporâneas e os sistemas de troca capitalista. Ver: Martin, "Critique of Relational Aesthetics," 378.

100 Bishop, 181.

101 Bishop, 183.

102 Bishop, 183.

103 Kuspit, 37.

104 "Um dos pressupostos implícitos na *Relational Aesthetics* é a ideia introduzida pela vanguarda histórica e sempre reiterada de que a arte não deveria ser uma esfera privilegiada e independente, mas sim fundida com 'vida'. Hoje, quando a arte torna-se demasiadamente parte da vida cotidiana" defende artistas que reafirmam a autonomia da criação artística." Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 74-75.

105 Bishop, 75.

106 Embora fora do escopo deste artigo, Martin oferece um contraponto importante para ambas as posições de Kuspit e Bishop, que merece futura atenção. Ele enfatiza o fato de que Adorno não postula a arte autônoma como uma alternativa à comercialização, mas como um produto da mesma. Ele explica que a teoria de Adorno sobre a arte autônoma a revela como um fetiche (como qualquer outra mercadoria fetichizada), que visa ocultar as suas determinações sociais. Esta é uma contradição, porque a arte autônoma afirma-se como liberta do mercado. E é desta forma que a arte posiciona sua própria autonomia contra a mercantilização, embora, na realidade, seja constituída por ela. Ele escreve: "... a consideração de Adorno revela uma aporia da autonomia e da heteronomia na formação da arte moderna que ainda ressoa profundamente dentro da dinâmica da arte contemporânea.... A afirmação tanto da autonomia quanto da heteronomia precisam ser substituídas por uma dialética crítica das suas relações. Assim, a autonomia da arte só é criticamente constituída se for mediada por sua heteronomia..." Martin, "Critique of Relational Aesthetics," 375. Ver também: Martin, "The Absolute Artwork Meets the Absolute Commodity," *Radical Philosophy*, 146(2007): 15-25.

107 Bishop, "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents": 181.

108 Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics": 78.

109 "Quando olhamos para as imagens horríveis da guerra de trincheiras de Otto Dix, sua transmutação estética da morte e da destruição em uma cena estranhamente bela, ganhamos certa perspectiva sobre ela que é criticamente mais efetiva - *mais conscientizante* (grifo do autor) - do que qualquer cobertura jornalística da guerra." Kuspit, 37-38.

110 Kaprow, "Participation Performance," 178.

111 Kaprow, "The Real Experiment," 218.

112 "O ressentimento e o repúdio à beleza, resultando em uma arte unilateral e esteticamente inadequada - arte que dificilmente pode ser chamada de belas artes - é uma característica central da arte pós-estética." Kuspit, 31.

113 Aqui vemos a influência da dança – disciplina na qual Sehgal foi treinado – em sua abordagem, uma observação que aumenta o interesse em questões sobre a relação entre dança moderna e *Happenings*.

114 Anne Midgette, "You Can't Hold It, but You Can Own It," *New York Times* (November 25, 2007). <<http://www.nytimes.com/2007/11/25/arts/design/25midg.html>>.

115 Embora a ênfase sobre a comercialização do trabalho de Sehgal possa ser criticada como um resumo dos espetáculos clichês típicos da indústria cultural, a transparência de sua comercialização exemplifica a posição de Martin na qual a ambivalência percebida na arte relacional deve ser, de fato, entendida como uma "... crítica das relações de troca capitalistas" que funcionam para demonstrar e revelar "as contradições de uma arte de troca social..." Martin, "Critique of Relational Aesthetics," 380.

116 Dentro da perspectiva de Martin, esta criticalidade incorporada estaria relacionada à forma como a obra de Sehgal expõe a própria natureza contraditória do papel da arte autônoma dentro de um sistema capitalista. Ver: Martin, "Autonomy and Anti-Art: Adorno's Concept of Avant-Garde Art," *Constellations*, 7/2 (2000): 197-207.

117 Em uma obra, *This Success/This Failure*, o trabalho realmente consiste em crianças brincando numa galeria vazia. Midgette, "You Can't Hold It, but You Can Own It."

118 Kaprow, "Just Doing"(1997), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 250. Outra interessante perspectiva sobre a natureza psicológica reparadora do "brincar" pode ser encontrada in D.W. Winnicott's *Playing and Reality* (1971), no qual ele investiga a natureza do jogo e da criatividade e seu papel no desenvolvimento de uma pessoa, que vai do "pré-édipo" até as relações maduras na vida adulta. Embora não haja um amplo espaço para explorar plenamente as implicações das ideias de Winnicott sobre o trabalho de Sehgal, a possibilidade do caráter lúdico de sua obra resultar em uma experiência reparadora é uma ideia interessante. Ver: D. W. Winnicott, *Playing and Reality* (London: Routledge, 2005).

119 "... [uma] política artística não é apenas possível, mas necessária. Ela é o novo meio de persuasão. E persuasão conduz a uma verificação do contato do artista com o mundo." Kaprow, "Artist as Man of the World," 51.

120 Kaprow, "The Real Experiment," 216.

121 No caso de *This Progress*, tornamo-nos extraordinariamente atentos à arquitetura em curva da rotunda de Frank Lloyd Wright, tornando a ter outra vez consciência dela, como eu argumento em "Tino Sehgal Presents a Work in Progress."

122 Kaprow, "Manifesto," 82.

123 Kuspit, 34.

124 Kuspit, 22.