

DOSSIÊ: PERSPECTIVAS MULTIDISCIPLINARES NO CAMPO DA ARTE

DAR O QUE NÃO SE POSSUI NA REEDIÇÃO: INVENTAR NOVOS ESPAÇOS DE USO. DOAÇÃO E APROPRIAÇÃO NA ARTE À LUZ DA TEORIA DA PROPRIEDADE

Leszek Brogowski

Université Rennes 2

Tradução: Lilian Hack

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO

É à luz da teoria da propriedade que são analisados aqui dois tipos de práticas recentemente surgidas na arte: a doação e a apropriação. Opostos um ao outro – de um lado, despossuir-me de minha própria produção em proveito de um outro, do outro, dar a si mesmo aquilo que não se possui –, estes dois fenômenos fazem parte de um mesmo projeto artístico? Em caso afirmativo, como podemos articular sua coerência? Eles implicam os mesmos artistas ou, ao contrário, haveria de um lado os “apropriacionistas” e, do outro, aqueles que fazem doações? Estes dois gestos artísticos têm uma visada política em relação à questão da propriedade ou apenas se esgotam em seu sentido exclusivamente artístico como estratégias de criação? É finalmente em certos tipos de reedições piratas e generosas que os dois movimentos se encontram reunidos em um só e mesmo projeto.

Palavras-chave: Doação. Apropriação. Publicações de Artistas. Arte Contemporânea. Teoria da Propriedade. Reedição Pirata.

Dar/roubar, oferecer/se apropriar¹

Quando a Armênia era ainda uma república soviética, a rádio de Erevan, sua capital, era objeto de uma série de anedotas sobre seu sentido pouco ortodoxo da diplomacia. Conta-se que, à questão colocada por um ouvinte da rádio, que gostaria de saber se era verdade que em Moscou, Praça Vermelha, doavam-se carros, ou seja, que eles eram dados, ter-se-ia ouvido como resposta: “Sim, é verdade! Mas não é em Moscou, é em Leningrado, e não é na Praça Vermelha, mas em Nevsky Prospect. Além disso, não são carros, mas bicicletas, e elas não são doadas, são roubadas”. Essa concepção “dialética” da verdade, dar de Erevan, revela espontaneamente a oposição lógica entre os gestos de “dar” e “roubar”, um sendo o inverso do outro. Desapropriar-me do que me pertence é o contrário de me apropriar do que não me pertence.

Mas, na realidade, a propriedade está longe de ser um tal bloco conceitual homogêneo, e a relação entre esses dois tipos de ação – se apropriar, se desapropriar – é muito mais complexa do que o senso comum pode conceber. Esta complexidade é visível, para se ter apenas um exemplo, no vídeo de vinte segundos intitulado *Dévoler*,² realizado por Pierre Huyghe em 1995. Vemos ali o artista acomodar e abandonar um casaco nas prateleiras de uma loja. O prefixo “*dé*” confere um significado oposto a “*voler*”. Para que “*dévoler*” fosse o equivalente a “*devolver*”, o casaco teria que ter sido roubado antes (de onde “*dévoler*”), mas, na verdade, não há nenhuma evidência de que ele tenha sido roubado. Portanto, devemos antes considerar que a propriedade é um roubo, de acordo com a célebre afirmação de Pierre-Joseph Proudhon e, por consequência, que um simples “*dar*” significa no fundo “*dévoler*”. Contudo, na ação empreendida e filmada por Pierre Huyghe, não há nem proprietário nem ladrão, há um artista “*dévoleur*” e uma doação. Ora, escreve Proudhon (2017 [1840], p. 130), “*proprietário e ladrão* foram sempre expressões contraditórias tanto quanto os seres que designam são antipáticos”. É precisamente a complexidade desta relação, nas obras de alguns artistas, que tomamos como objeto das análises que se seguem.

Para além de uma ressonância irônica feita à política de austeridade (Tratado de Maastricht, 1992), mas sobretudo diante do apelo do primeiro-ministro Édouard Balladur aos franceses para que recuperassem a confiança no consumo (1993), o vídeo de Pierre Huyghe manifesta o interesse crescente dos artistas tanto pela questão da doação como por aquela da apropriação. E ele o faz astuciosamente, intrinsecando uma na outra. Pierre Huyghe doa seu casaco como se, neste tempo de “austeridade orçamentária”, ele quisesse dar o exemplo – tão irônico quanto possível – de um gesto cidadão, pelo qual nos desapropriamos do que temos ao mesmo tempo

1 As citações no corpo do texto foram traduzidas do artigo original em francês. (N.T.)

2 *Voler* pode ser traduzido por roubar. Assim, *dévoler* teria como tradução “desroubar”. (N.T.)

que nos apropriamos de pequenas mercadorias, os furtos em bancas e mostruários de lojas sendo geralmente a prática daqueles que têm fome ou frio: aqui, se trata de um *don à l'étalage*,³ termo popularizado mais tarde pela geração mais jovem de artistas. Porém, a complexidade do gesto original foi apagada, e a ideia de *don à l'étalage*⁴ se difundiu nos círculos parisienses sem a reflexividade que caracteriza o trabalho de Pierre Huyghe.

A doação e a apropriação como práticas artísticas testemunham, ambas, uma interrogação – visando à enunciação de uma questão – do estatuto da propriedade. Em um caso, nos desapossamos deliberadamente disso que possuímos, e isso por uma escolha livre e refletida, oposta ao benefício, o que torna a questão ainda mais complexa; no outro caso, privamos alguém disso que ele possui, o roubo sendo uma doação que fazemos a nós mesmos em detrimento de um outro: damos a nós mesmos o que não temos. Pergunto aqui se estes dois tipos de prática fazem parte de um mesmo projeto artístico e, em caso afirmativo, como podemos articular a sua coerência. Elas envolvem os mesmos artistas ou, ao contrário, haveria, de um lado, aqueles que roubam, os “apropriacionistas”, e de outro, aqueles que fazem doações? Despossuir-me do fruto da minha própria produção para o benefício de outro (podemos designá-lo como um destinatário, uma vez que ele é muitas vezes anônimo?) e me apropriar do que não me pertence, do trabalho de um artista ou de bens pertencentes a outras pessoas ou coletivos: estes dois gestos de artistas têm uma visada política em relação à teoria e à prática da propriedade em nossa civilização ou elas se esgotam em seus sentidos exclusivamente artísticos como estratégias alternativas de criação? Tais são as problemáticas que serão examinadas aqui.

Teoria da propriedade: possuir/poder versus gozar

A teoria da propriedade está longe de constituir a principal preocupação da filosofia ao longo de sua história. Encontramos sobre esse assunto reflexões dispersas em tempos remotos, especialmente na filosofia do direito natural, onde a origem da propriedade é muitas vezes identificada, como em Thomas Hobbes, com o ato de trabalhar a terra virgem e com a recompensa por ocupação.⁵ Mas encontramos pouca reflexão sobre a ontologia ou a política da propriedade, exceto em divagações teológicas. Evidentemente, a política da propriedade é abordada nas *Leis* de Platão, bem como na época da Revolução Francesa. No entanto, estas reflexões se limitam à proporção entre o tamanho da propriedade mínima e máxima em uma sociedade, e isso a fim de que a propriedade – as parcelas de terra em um caso, as lojas no outro – não ultrapasse a capacidade de um indivíduo de usufruir de sua

3 Doação ao mostruário. (N.T.)

4 Fonte: https://fr.wikipedia.org/wiki/Don_à_l'étalage. Acesso em: 24 déc. 2017.

5 *Prime-occupation* no original em francês. (N.T.)

propriedade, e que ela não se transforme em posse, com o seu cortejo de excesso de poder: a renda do capital, “lucro do capitalista”, segundo Proudhon, apropriação injusta dos meios de produção (do trabalho material), segundo Marx. De forma paradoxal, o anarquismo de Proudhon e o marxismo convergem neste ponto, quando são afrontados pela questão da filosofia e da miséria. É sem dúvida a deficiência da reflexão filosófica sobre a propriedade que levou a contradições divertidas das quais a história das ideias é escassa. Assim, um grande liberal britânico, impulsor do “darwinismo social”, Thomas Huxley (1967 [1888], p. 188), propôs a “abolição da propriedade”, de modo que a competição feroz da qual a sociedade é o cenário não fosse distorcida pela distribuição desigual e injusta dos meios e dos bens. Seu contemporâneo, Francis Galton, um grande explorador antes de se tornar o inventor do eugenismo, se surpreendia com o fato de que os Bochimans (Bushmen), da África do Sul – que, aliás, ele apreciava por seus desenhos parietais e seus trajes tão limpos em condições climáticas extremas –, poderiam ser a tal ponto “ladrões invertidos” (GALTON, 1883, p. 101). Encontramos essa observação em sua obra de 1883, mesmo ano em que Karl Marx morreria, filósofo que, em sua história dos regimes econômicos da humanidade, teorizou o comunismo primitivo como aquele que precedeu a instituição da propriedade. Visivelmente, a *propriedade* era a *doação* de um deus que os bochimans não conheciam.⁶

Se há um filósofo que tentou construir uma antropologia da propriedade moderna, ele é Pierre-Joseph Proudhon. Contudo, sua *Teoria da propriedade*,⁷ de 1862, não foi publicada em vida (PROUDHON, 1997). Foi ele quem denunciou as teorias ilusórias do direito natural, “as odes de MM. Troplong, Thiers, Cousin, Sudre, Laboulaye sobre a propriedade e sua legitimação pelo trabalho, a recompensa por ocupação, a afirmação do eu, e outras considerações transcendentais ou sentimentais” (PROUDHON, 1997, p. 6); foi ele também que deplorou a confusão entre a *propriedade* e as diversas formas de posse: “licença, arrendamento, locação, ações, exploração, ágio, desconto, comissão, privilégio, monopólio, recompensa, acumulação, troca de favores, suborno” (PROUDHON, 1924 [1865], p. 99-100), “dízimos, [...] benefícios de toda natureza e cor” (PROUDHON, 1997, p. 21) (incluindo o espólio), “concessão, usufruto, gozo de coisas que são consumidas através do uso” (PROUDHON, 1997, p. 2), enfim, a herança. Em outras palavras, como um verdadeiro filósofo, Proudhon se propunha a compreender conceitualmente a propriedade a fim de entender o que ela é, por que ela é tal como é, e também para compreender o que a funda e como ela se estrutura, para questionar a sua pertinência social, argumentar como seria desejável que ela fosse e, enfim, como transformá-la para atingir este ideal.

Consideramos, todavia, que apenas na segunda metade do século XX foi elaborada uma verdadeira teoria dos *direitos* de propriedade, doutrina econômica que

6 Ver Madjarian (1991).

7 Livro ainda não publicado oficialmente no Brasil. Existem apenas versões de traduções disponíveis em meio digital. (N.T.)

pretende constituir uma teoria geral de relações sociais.⁸ Ela reconhece várias formas de propriedade (privada, comunal, coletiva, mútua, pública), confere ao Estado o papel de garantia do direito, cuja realidade se manifesta através do mercado, designando o direito de utilizá-lo (*usus*), de obter rendimentos (*fructus*) e de ceder a terceiros (*abusos*). O primeiro desses direitos corresponde ao gozo, *usus*; o segundo, aos rendimentos do capital (investimento, dividendos, especulação etc.), *fructus*; o terceiro, finalmente, à posse e à transferência, o bem nomeado *abusus*. “[Eu] chamo exclusivamente *propriedade*”, escreve Proudhon, “a soma desses abusos” (PROUDHON, 1997, p. 17), e ele propôs a redução drástica da propriedade ao seu primeiro aspecto, que ele considera como fundador, nomeadamente o gozo, no que, mesmo sem que se possa provar, ele poderia ter se inspirado no verbete “Gozo” da *Enciclopédia* de Diderot e Alembert. Redigido por Denis Diderot, o verbete demonstra, de fato, que o uso da propriedade é possível sem a posse. Jogando com o duplo sentido do termo, ao mesmo tempo jurídico e erótico, Diderot observa que podemos possuir sem gozar. É o caso do príncipe, cuja propriedade é excessiva, mas da qual se pode gozar sem possuir. É o caso de Diderot ele mesmo, que goza dos jardins do príncipe. O filósofo sugere uma fundação erótica – pulsional? – da posse, que se encontra associada ao gozo no seio do casal.

Esta reflexão encontra um estranho eco em Ludwig Wittgenstein. Ele, que em 1913 se desapossou da fabulosa fortuna herdada na morte de seu pai, inventou, jocosamente, doações em que a posse restringia o gozo, sem que ambos impedissem a doação. Norman Malcom (2001 [1958], p. 29) se recorda de um passeio em companhia de Wittgenstein: “Ele me ‘deu’ todas as árvores em nosso caminho, sob a condição de que eu não as cortasse ou as utilizasse para nada, e que eu não impedisse os proprietários anteriores de fazer o que eles quisessem com suas reservas”, concluiu Malcom: “A partir de então elas seriam minhas”. Tal é também o princípio da pensão vitalícia e, com algumas nuances, da herança. Mas Wittgenstein, ironicamente, cedia sem possuir, no espírito de Plotino (1967, c. 15, p. 69) que falava nestes termos do Uno (o bem, o amor, o princípio da inteligência): “Se ele não as possuísse [a inteligência e a sensação], como ele as daria?”. Wittgenstein, ele mesmo, não possuía nada, pois deu tudo que lhe pertencia, sugerindo que aquele que não tinha nada ainda estava em posição de dar, especialmente àquele que ele amava. Assim, por um gracejo, ele chamava a atenção para o fundamento evasivo e frágil da posse. Walter Benjamin sugeriu, na mesma época, que este fundamento era de natureza fetichista. O colecionador “sempre se parece um pouco com um adorador de fetiches”, escreveu ele, “[...] que, pela própria posse da obra de arte, participa de seu poder cultural” (BENJAMIN, 2000 [1939], p. 280). Marie-France Renoux-Zagamé colocou os pontos nos is ao sustentar, em 1984, a tese sobre *As origens Teológi-*

8 Ronald Coase, 1960, Armen Alchian, 1961, Henry Manne, 1965, Harold Demsetz, 1966, Steven Cheung, 1969 etc., economistas e juristas reunidos em torno do *Journal of Law and Economics*. Ver: https://fr.wikipedia.org/wiki/Théorie_économique_des_droits_de_propriété.

cas do conceito moderno da propriedade.⁹ Como veremos, talvez a arte tenha hoje mais audácia do que a filosofia para compensar o atraso desta última, e assim colocar novas hipóteses e as testar.

“Deus é um mal”, conclui Proudhon (2004, Carnet VI, p. 851) em sua série de paradoxos: a escravidão é o assassinato (PROUDHON, 2017, p. 129); a sociedade é a guerra (PROUDHON, 2004, Carnet VI, p. 654); a filosofia, uma alucinação (PROUDHON, 2004, Carnet VI, p. 48). A propriedade, segundo ele, é o roubo (PROUDHON, 2017, p. 129). Deus é um mal se ele é usado para justificar a propriedade (a propriedade como direito natural, ou seja, divino). Até que ponto podemos abusar deste direito, ou seja, ceder a um terceiro o direito à propriedade, comprar ou vender, por exemplo, a justiça e suas penas, o corpo e seus órgãos etc.? Porque, se “tudo tem seu preço”, então não há limites. Pierre-Joseph Proudhon (2017, p. 130) radicalizou estas análises: “Eu reivindico que nem o trabalho, nem a ocupação, nem a lei podem criar a propriedade; que ela é um efeito sem causa”. Se nada pode legitimar a propriedade, então, completa Robert Damien (2017, p. 29), “ninguém a pode invocar sem espoliação”. Mas, na realidade, Proudhon propunha suprimir toda propriedade baseada na posse, admitindo somente aquela que é baseada no gozo: o direito de produzir e consumir. Portanto, é necessário compreender bem o que pode ser chamado de “propriedade”. O marxismo abordou a questão através da relação entre o homem e os objetos, irredutíveis à simples posse, e não considerava como propriedade, grosso modo, senão o que era objeto de um ato notarial; ele incriminava sobretudo a propriedade excessiva, ou seja, por definição, aquela dos meios de produção.

O radicalismo de Proudhon abriu pistas que acreditávamos fechadas à reflexão, especialmente no que diz respeito à propriedade intelectual, considerada frequentemente como a fonte ontológica da propriedade: “o próprio do próprio” (HÉNAFF, 2002, p. 479). Logicamente, as reflexões de Proudhon inclinam-se para o lado da produção artística. Eleito para a Assembleia Nacional em 1848, em 10 de agosto ele anota em seu caderno:

Peço à tribuna que proíba a discussão do direito de propriedade. / O direito de propriedade mantém todos perplexos. [...] A posse, além disso, é vizinha da propriedade! [...] O direito de propriedade não é senão o direito de consumir e produzir. Meu próprio pensamento não me pertence: eu sou nada além de um órgão da inteligência infinita: se eu não obedecer a ideia, eu sou infiel, eu minto para o Espírito Santo. Como a lâ que não faz que passar entre os dedos da fiandeira, que imprime nela uma forma, e nada mais: da mesma forma a ideia passa por meu cérebro, assumindo uma forma francesa ou inglesa, mas que não pertence a mim. O princípio deve ser negado absolutamente, inteiramente. [...] Da mesma forma o queijo não é propriedade do fabricante de queijo; nem a trama

9 Publicado em 1987 nas Éditions Droz na *Collection Travaux de Sciences Sociales*.

é propriedade da tecelã; nem o quadro é propriedade do artista, sua expressão. É a expressão de uma ideia eterna, da qual o artista é o *sinal* ou o *caractere*.¹⁰ [...] O artista não é proprietário, ele é produtor; ele é guardião, ele é um consumidor ou possuidor de sua obra. Leonardo da Vinci queimando sua pintura da Última Ceia, depois de a ter executado, pelo único prazer de destruir e de fazer ato de posse. Leonardo seria um monstro! (PROUDHON, 2004, Carnet VI, p. 850-851).¹¹

É neste ponto, precisamente, que o anarquismo e o marxismo se encontram: na propriedade o gozo deve ter precedência sobre a posse. Como Henri Lefebvre (1947, p. 91-92, 94) escreve,

A relação do homem com o objeto é, de acordo com o marxismo, diferente de uma relação de posse. Ela é incomparavelmente mais larga. O que importa não é que eu tenha a posse (capitalista ou igualitária) do objeto, é que eu tenha o gozo dele no sentido humano e total desta palavra; é que eu tenha com o “objeto” – que pode ser uma coisa, ou um ser vivo, ou um ser humano, ou uma realidade social – as relações mais “ricas” em alegria ou felicidade. E ainda que através deste objeto, nele e através dele, eu entre em uma rede complexa de relações humanas. [...] Os bens de consumo, os objetos ligados à minha vida cotidiana – esta caneta, este copo, estas roupas etc. – são evidentemente meus e assim devem permanecer. A questão não é me desfazer destes objetos “meus”, mas, ao contrário, multiplicá-los.

Seja qual for a condescendência com que Henri Lefebvre (1947, p. 90) trata Proudhon,¹² seja qual for a aspereza da crítica proudhoniana ao comunismo, é sobre as palavras e o ângulo de análise que elas divergem em nosso sentido, e não sobre seu fundo. Explorando, como Diderot, a dupla relação entre posse e gozo, Lefebvre afirma que “ao mito da posse se opõe, ainda muito frequentemente, o mito da não posse.” Mas

as relações de um homem (ou de uma mulher) são mais humanas, mais ricas, mais complexas, mais alegres (mas também podem ser as causas de uma dor mais profunda), com um ser livre do que com um ser que se deixa “possuir”. (LEFEBVRE, 1947, p. 92).

Finalmente, o marxismo, tal como aparece sob o ângulo da antropologia do co-

10 Sinal ou caractere: Proudhon foi tipógrafo e ele faz aqui referência aos caracteres da tipografia.

11 O comentário sobre Leonardo não pode ser compreendido senão em uma perspectiva patrimonial, mas ele expressa uma ilusão que Bergson (1985 [1934], ver introdução, primeira parte, em particular p. 13-16) chamava de “movimento retrógrado do verdadeiro”. Porque, do ponto de vista do artista, a destruição pode ser um ato criador ou um projeto de construção de si, como o prova, de maneira incontestável, *L'Inventaire des destructions* de Éric Watier (Rennes: Incertain Sens, 2011 [2000]).

12 “*Le socialisme petit bourgeois de Proudhon*”.

tidiano, se afina com o anarquismo de Proudhon para afirmar que o proprietário não deve dispor do direito absoluto sobre sua propriedade, sobretudo quando se trata de ferramentas de produção, do patrimônio cultural ou natural: “[...] as grandes empresas, as obras de arte, os lugares onde o descanso e o lazer adquirem um significado e um valor superior (montanha, mar, espaços aéreos etc.)” (LEFEBVRE, 1947, p. 93).

Todas essas conclusões apontam para uma antropologia da propriedade que enfatiza a propriedade como gozo. Em nossos dias, vão na mesma direção a licença Creative Commons ou os arquivos abertos, para tomar apenas estes dois exemplos, que não devem, no entanto, fazer-nos esquecer o empréstimo em biblioteca, uma experiência de gozo inquestionável de um bem público, sem posse. O empréstimo em biblioteca foi obtido a partir de uma séria luta, no século XIX, cuja arma foi o roubo. Considerando “o roubo com a esperança de restituição”, como um empréstimo ilegítimo, Eugène Morel, historiador da biblioteca, constata em 1908 que o empréstimo legítimo foi “o melhor remédio” contra o roubo. Ao fingir oposição à formulação controversa de Proudhon, ele escreve que o roubo é “uma propriedade embrionária, uma propriedade bastarda e incompleta à qual é preciso dar a regularidade que lhe falta” (MOREL, 1908, p. 386-387). Em outras palavras, o fato de que o uso da propriedade pública era dificultado pela ausência de empréstimo *justificava* a apropriação do livro pelos leitores, sem que por isso essa apropriação fosse legítima.

As práticas da doação e da apropriação, no território da arte, testemunham, ao menos desde o fim da Segunda Guerra mundial, experimentações com a teoria e a prática da propriedade, e isso contra todas as tendências em larga escala da política, da economia e do direito internacional. Tudo se passa como se os artistas que realizam esses experimentos tivessem se proposto implementar o lema de Proudhon de 1848: “Novo princípio de ação: o gozo substitui a ambição” (PROUDHON, 2004, Carnet VI, p. 847).

Doação e apropriação na arte: território de fronteiras fluídas

Não é fácil desenhar os contornos históricos do interesse pela doação e apropriação na arte contemporânea.¹³ Nos *ready-mades* de Marcel Duchamp (1917), a apropriação opõe-se à criação e não questiona a prática da propriedade. A revista *Potlatch*, distribuída gratuitamente em cinquenta exemplares a partir de 1954, é

13 Atualmente as publicações sobre apropriação são mais numerosas: o Dossiê *Appropriation* foi publicado pela *Recherches en Esthétique* em 1996 (no 2), seguido por um Colóquio que teve seus anais publicados em 1998 sob o título *Art et Appropriation*, (Petit-Bourg, Ibis Rouge). Em 2002 aparece o dossiê *Appropriation Now!*, no nº 46 da revista *Texte zur Kunst* (<https://www.textezurkunst.de/46/>). Sobre a doação é preciso mencionar o Catálogo da Exposição no Palazzo delle Papesse, *Il Dono/The Gift*, Milan, Charta, 2001, bem como o no 28 (janvier 2015) das *Figures de l'art*, Dossiê intitulado *Estética da doação. De Marcel Mauss às artes contemporâneas*.

sem dúvida o acontecimento fundador da prática de doação na medida em que faz parte do projeto de uma reformulação completa da arte, de sua teoria tanto quanto de sua prática. Inspirados por Marcel Mauss, *os autores dessa distribuição* – porque essa distribuição é de fato um ato de reivindicação de artistas – são André-Frank Connord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Patrick Straram e Gil J. Wolman. A prática da criptocitação (Alexander Rodchenko, Walter Benjamin, Ad Reinhardt¹⁴ etc.), que preconiza o antisubjetivismo da criação e ronda as ideias de dialogismo (Mikhaïl Bakhtine) e hipertexto (Roland Barthes), não ajuda a esclarecer os limites do fenômeno.¹⁵ Insistindo sobre a situação particular do “fim da história”, onde todos os conteúdos de todas as culturas tornaram-se citáveis, Guy Debord teoriza, em algumas frases, a estratégia do desvio. “As ideias melhoram. O sentido das palavras participa. O plágio é necessário. O progresso o implica. Ele segue passo a passo a frase de um autor, usa suas expressões, elimina uma ideia falsa, a substitui por uma ideia justa” (DEBORD, 1996 [1967], § 207, p. 198). Mesmo que o progresso o torne inevitável, o plágio continua a ser uma apropriação ilegítima, um roubo; o desvio é um empréstimo legítimo. Não sem uma certa analogia com o empréstimo em biblioteca, os arquivos abertos de fato facilitam o plágio, mas aumentam consideravelmente seus riscos. A complexidade da questão da apropriação é muito maior do que pensamos: o desvio é um *plágio frustrado*, uma *apropriação transformada em invenção*.

Mas o que dizer de Sherrie Levine, que, em 1981, expôs *After Walker Evans*, fotos de Evans refotografadas a partir da reprodução de um catálogo? Seria arriscado afirmar que ela melhora o trabalho de Evans. Estamos face a um novo fenômeno onde a artista renuncia a *produzir* um conteúdo original de sua obra para *reproduzir* em sua totalidade o de outro artista, se situando, assim, deliberadamente, no limite do direito do autor, ou seja, do roubo da propriedade intelectual. O trabalho de Sherrie Levine constitui um novo espaço criador, abrindo novas possibilidades de gozo da arte e de suas obras, de forma que, no catálogo de sua exposição na MAMCO, em Genebra, em 1996, ela publica: Sherrie Levine, *La Retraite de Monsieur Bougran. After Joris-Karl Huysmans*,¹⁶ cujo texto é inteiramente emprestado do escritor. Sherrie Levine não se inscreve aqui nem na tradição do desvio, nem naquela dos manifestos artísticos escritos com as criptocitações (Rodchenko ou Reinhardt). Podemos pensar que ela ilustra o que Proudhon escreveu sobre o artista como *produtor* e *guardião*, mas não como proprietário de sua obra, à imagem dos arquivos abertos, no que estes concernem ao conhecimento científico. As questões de seu trabalho são, portanto, políticas e vão muito além de um mero valor artístico da nova estratégia criação.

14 Ver Brogowski (2011, p. 104-105).

15 Ver Beauvais e Bouhours (2000).

16 Levine (1996). No fim do texto de Huysmans, Sherie Levine acrescentou: *New York City*, 1996.

Mas, se admitirmos que a obra não pertence ao artista, então poderemos nos perguntar se a ênfase colocada sobre a *apropriação* não distorce as questões do gesto de Sherrie Levine, termo reivindicado pela própria artista. A teoria da propriedade nos ajuda a entender que a apropriação transforma somente a relação de posse, enquanto o trabalho de Sherrie Levine amplia o gozo que a arte fornece: com *After Walker Evans*, ela inventou um novo espaço de criação. Na verdade, se o termo *apropriação*, como aquele de *apropriacionismo*, que se tornaram ambos termos genéricos, não são os mais adequados aqui, é porque ambos caem na armadilha da posse, que é apenas uma das três dimensões da propriedade, como vimos, precisamente aquela que a concepção antropológica incrimina como a menos legítima e a mais controversa, aquela que a história tem dificuldade para legitimar em seu fundamento (teológico? criativo? ideológico? jurídico?), dimensão que não funda nada: a *apropriação* como ato artístico, entretanto, assume o risco de realizá-la. Este risco é principalmente artístico, porque romper a relação de posse (direito do autor) ainda não diz nada sobre o interesse criador da operação – há roubos sem interesse! – e desde o início percebemos o limite: ele reside na repetição de tal ato. Sherrie Levine teve que renovar a abordagem em cada etapa de seu percurso, longe de uma simples repetição do mesmo gesto com outras fotografias de Walker Evans, ou com as obras de outros artistas. Ela teve que ir muito além da mera *apropriação* a fim de poder desfrutar deste espaço de criação inaugurado em 1981, porque renunciou *ao mito da originalidade* no sentido da criação de uma nova forma plástica, e isto por um gesto a cada vez *original* que a repetição banalizaria inevitavelmente.

A partir daí surge uma série de ambiguidades relacionadas com o “*apropriacionismo*”, termo rejeitado por Elaine Sturtevant, que, a partir de 1965, reproduzia à mão as pinturas da arte pop. Diversas práticas de empréstimos, às vezes diretas, massivas e audaciosas, se espalharam em seguida na arte, contestando, a cada vez, o estatuto de paternidade da obra e de sua assinatura, o valor de originalidade da criação e de sua relação com a história, o objeto da propriedade intelectual, o estatuto de autenticidade das obras etc.

A *apropriação* como estratégia geral de criação enfrenta, portanto, as armadilhas da repetição, mas, se tivesse se tornado massiva, ela mereceria, talvez, uma interrogação sociológica para analisar a relação implícita dos artistas que a praticam com a teoria da propriedade. No entanto, a questão da propriedade raramente é evocada nos debates sobre as práticas da *apropriação* na arte, a não ser através dos direitos autorais, cujas ambiguidades a limitam à questão exclusiva da posse, enquanto a teoria filosófica do gozo, evocada brevemente acima, nos convida a buscar nas práticas artísticas novas formas de gozo, isto é, precisamente, aquelas que abrem novas perspectivas de uso da arte e na arte. De fato, o interesse em repensar a propriedade, ou de ao menos experimentar estratégias alternativas, está em aumentar seus gozos e regozijos, o que, como vimos, nem sempre exige a *apropriação*. Não só se pode usar sem possuir, mas novamente esta é a hipótese coloca-

da por Henri Lefebvre, desfrutar a relação com um ser ou propriedade que não se permite possuir é um verdadeiro desafio, inseparavelmente humano e político, às vezes artístico: o livro de artista é inapropriável, segundo Éric Watier, “porque ele é idealmente reproduzido ao infinito”.¹⁷

La perruque: sentido e uso

O trabalho *en perruque* consiste, no contexto de um assalariado, em se reapropriar, individual ou coletivamente, dos meios de produção disponíveis no local e durante o tempo de trabalho a fim de fabricar ou transformar um objeto fora da produção regulamentar da empresa (MIDDELBOS, 2011/2012, p. 15). É uma antiga tradição dos trabalhadores, sobre a qual as poucas páginas memoráveis intituladas “Uma prática de desvio: *la perruque*” (CERTEAU, 1980, p. 68-74) – sendo esta última, de acordo com Michel de Certeau, uma verdadeira encarnação da cultura popular na era industrial – constituem uma das raras análises deste fenômeno.¹⁸ Não admira esse silêncio, porque fazer a *perruque* sempre foi igualado ao roubo: caricaturado, denunciado e, portanto, punido, a ponto de que mesmo os trabalhadores que a praticam falam raramente disso, porque falar seria denunciar. No entanto, este fenômeno matricial indica uma pista interessante que orienta a análise não tanto em direção à apropriação de objetos pertencentes à fábrica quanto em direção ao domínio do sentido conferido ao tempo de existência vendido para a fábrica e, assim, para o uso deste tempo. De suas experiências em fábricas húngaras, Miklós Haraszti, cujo livro inspirou Michel de Certeau, escreve:

Os jornais satíricos descrevem como um ladrão o trabalhador que se dedica à *perruque*. Os gerentes de fábrica, igualmente, “lutam” contra a *perruque*: advertências e sanções chovem sobre aquele que desvia o equipamento, usa as máquinas por sua conta, extrai energia elétrica da fábrica. Quando um guarda descobre em nosso saco, em nossos bolsos ou mesmo em nós peças feitas em *perruque*, é um ladrão que foi pego em flagrante. Mas, se os jornais satíricos não suspeitam, os trabalhadores e os líderes sabem muito bem que tudo isso é apenas uma ladainha, porque o dano real para a fábrica não está aí: está muito mais no tempo desperdiçado para fabricar um objeto, nesta despesa da força de trabalho sem lucro para a fábrica. (HARASZTI, 1976, p. 136).

“O que impulsiona o trabalhador a esta prática?”, questiona Haraszti. Qual é o

17 Plaqueta da Exposição *Critique et Utopie. Livres d'artistes*, organizada por Anne Moeglin-Delcroix (Rennes: *La Criée* Centro de Arte Contemporânea, 2001).

18 A tese em curso de Jan Middelbos, “As Representações artísticas do mundo do trabalho na época do trabalho imaterial: práticas nas fronteiras do mundo da arte e do trabalho”, promete trazer novos elementos sobre essa prática (Université Rennes 2, sob a orientação de L. Brogowski).

“mistério desta paixão pela *perruque*”? Tornado impossível pela cadeia industrial, “de acordo com os cálculos do cronômetro,¹⁹ os assalariados horistas deveriam renunciar à sua paixão pelo roubo” (HARASZTI, 1976, p. 137). E, no entanto, isso não seria nada, apesar da perda de salário! O que compensa esta perda na prática da *perruque*? É o sentido que torna possível o gozo: “este trabalho, nós mesmos o planejamos e o executamos como nos parece bom”, constata Haraszti (1976, 139). Sua análise coloca habilidosamente em relação a *perruque* e a alienação, ou seja, a ausência de sentido, como o que torna impossível a paixão pelo trabalho, e, portanto, a alegria que ele poderia proporcionar. A *perruque* é um oásis do trabalho não alienado no deserto do sentido.

Este trabalho, se ele é um fim em si mesmo, não é, no entanto, desprovido de propósito. Ele se torna mesmo o oposto do nosso “verdadeiro” trabalho, o trabalho sem fim. [...] O trabalhador] decide que ele vai criar algo, e então ele trabalha para alcançar o que ele decidiu, não necessariamente para tirar proveito disso. Se ele se serve de seu produto, ele experimenta acima de tudo o gozo de o ter criado ele mesmo, de saber quando, como, com o que ele fez isso, de saber que é ele quem decide sobre essa existência. / Este trabalho em *perruque*, humilde, executado em segredo e ao preço de grandes sacrifícios, sem qualquer propósito exterior, é a única possibilidade, o germe e o modelo, ao mesmo tempo, de um trabalho livre e criativo: tal é o segredo desta paixão. (HARASZTI, 1976, p. 140, grifo meu).

A arte contemporânea é frequentemente pensada nestes termos, como um trabalho não alienado, livre e criativo, e é por isso que considerar a *perruque* como uma prática popular é particularmente pertinente e interessante. Quando ele faz a *perruque*, o trabalhador goza da propriedade que, de outra forma, o aliena, seja ela privada ou coletiva, mas este gozo, como vimos, implica a apropriação apenas na margem, porque a *perruque* é feita frequentemente de pedaços de materiais e peças sem valor, de rejeitos. O trabalhador goza do tempo extraído da alienação, onde “a qualidade [da realização] (se eu quiser que o produto seja exatamente como eu decidi) é [...] o objetivo, o benefício, a alegria” (HARASZTI, 1976, p. 141). Ele assim entreabriu um espaço de gozo e tomou posse dele, sem, no entanto, se apropriar de qualquer coisa. A *perruque* coloca no espaço socioeconômico a pergunta que Sherrie Levine formulou com relação à propriedade intelectual na arte, e que a nova lei “por uma República digital”, assim como os arquivos abertos e a licença Creative Commons, formulam em relação a todos os tipos de conhecimento: o direito de usar sem ser proprietário. Seria, portanto, subestimar a importância política do gesto de Sherrie Levine associá-lo apenas com a questão da apropriação.

19 Nas usinas, os cronômetros controlavam o fluxo da produção.

Uma visão geral das práticas do impresso pelos artistas, apresentadas a seguir, tem por objetivo, por um lado, apreender a complexidade das relações de propriedade, se esta for tomada no sentido antropológico, e não no sentido estritamente jurídico do termo, ou seja, quando o gozo da propriedade implica uma rede de trocas reais no espaço social; por outro lado, se trata de ilustrar grandes campos criadores disponíveis em torno dessas trocas, ou seja, a invenção de novos espaços onde se goza da propriedade sem, no entanto, alterar a relação de posse. A escolha das formas impressas é determinada em particular pelo caráter múltiplo e reproduzível do impresso. Além disso, quando imprimimos um livro em centenas de exemplares ou mais, oferecê-lo não significaria automaticamente se desapossar dele, de modo marginal. Do ponto de vista do editor que – fatalmente – sempre doa os livros que ele publica (os exemplares destinados aos autores, à imprensa, ao depósito legal etc., mas também aqueles oferecidos aos amigos, visitantes ou outros autores), dar não significa necessariamente se privar de qualquer coisa, como pode ter aparecido no início dessas análises. Da mesma forma, apropriar-se dos direitos de um livro para o reeditá-lo não significa, neste tipo de prática, que se faz uma doação para si mesmo em detrimento de outra pessoa, porque o principal objetivo do editor é manter um título no mercado para torná-lo acessível como um valor cultural. Deste ponto de vista, os arquivos abertos mudam profundamente a prática da propriedade intelectual – isto é um paradoxo? –, seguindo, nesse sentido, as posturas da Internacional Situacionista e dos artistas do Fluxus, que liberavam o direito de utilização e de reprodução de suas produções. Finalmente, no campo da edição, a economia não é necessariamente a antinomia da doação. Em outras palavras, o impresso é um objeto muito particular através do qual entramos “em uma rede complexa de relações humanas”, para retomar a fórmula de Henri Lefebvre.

O trabalho realizado por Laurent Marissal no Museu Gustave-Moreau em Paris, entre 1997 e 2003, corresponde aos critérios da *perruque* colocados em evidência acima, embora ele próprio use outro vocabulário: “pintura em azul”, “reprise individual” ou “tempo recobrado”. Empregado como vigilante deste museu após ter obtido o diploma da Beaux-Arts de Paris, durante vários anos o artista inventou estratégias que lhe permitiam dar sentido a esta parte do tempo de sua existência, da qual ele teve que se *desapossar* “por razões alimentares”. Mas não possuímos o tempo de nossa existência como possuímos outros bens, e não nos desapossamos com as mesmas consequências. Não poderia se tratar, portanto, de se desalienar desse tempo de sua existência lhe dando sentido, a fim de poder gozar à sua guisa. Esse emprego foi não somente um deslocamento completo em relação às suas competências de artista, foi sobretudo um trabalho que, sem ser “vazio” (porque é necessário explicar, informar, manter seu lugar, vigiar, proibir os flashes etc.), coloca o funcionário frequentemente em confronto com o vazio (porque é proibido aos vigilantes preencher esse tempo com qualquer atividade: ler, conversar com os visitantes ou se distrair de qualquer outra forma). Dependendo do tipo de atividade artística (fechar as salas sem a autorização da direção para pintar o ar, dormir,

deslocar objetos, ler, mas também desviar o olhar de sua missão de vigilância para direcioná-lo para os quadros e contemplá-los, virando as costas para os visitantes etc.), a perturbação causada à instituição era mais ou menos grande, mas não houve roubos ou danos enquanto Marissal estava no cargo. E, no entanto, todas essas atividades constituíam um risco, e a direção do Museu tentou demitir Laurent Marissal. Mas, uma vez que ele revelou todas as suas “reprises individuais”, o artista renunciou seu posto. Suas atividades de artista destinadas a produzir sentido, lá onde a alienação despoja o empregado, revelam, no entanto, a impotência do empregador face ao assalariado que decide considerar a “pintura em azul” como prática artística. Terá sido a fragilidade das evidências a serem reunidas que fizeram com que nem ele nem o editor do *Pinxit Laurent Marissal 1997-2003*, publicado em 2005, não tenham sido jamais interrogados? Eles se perguntavam, no entanto, se eles não seriam perseguidos pela Reunião de Museus Nacionais, alegando que a presença de documentos fotográficos contidos no livro constituía uma violação do direito de reprodução mantido por esta instituição, ou seja, um atentado à posse. Portanto, uma tensão entre a posse e o gozo é bem apresentada nesta prática: o gozo do tempo, embora vendido ao Museu, era dificilmente contestável diante da justiça, e o Museu nunca solicitou à editora seus direitos de reprodução. Talvez para evitar a publicidade de uma “ação sindical pictórica” que, além do mais, revelou inúmeras irregularidades relacionadas às condições de trabalho dos funcionários, permitindo a obtenção de algumas conquistas sindicais, especialmente a redução do tempo de trabalho, transformou o espaço do museu e levou à suspensão da diretora.

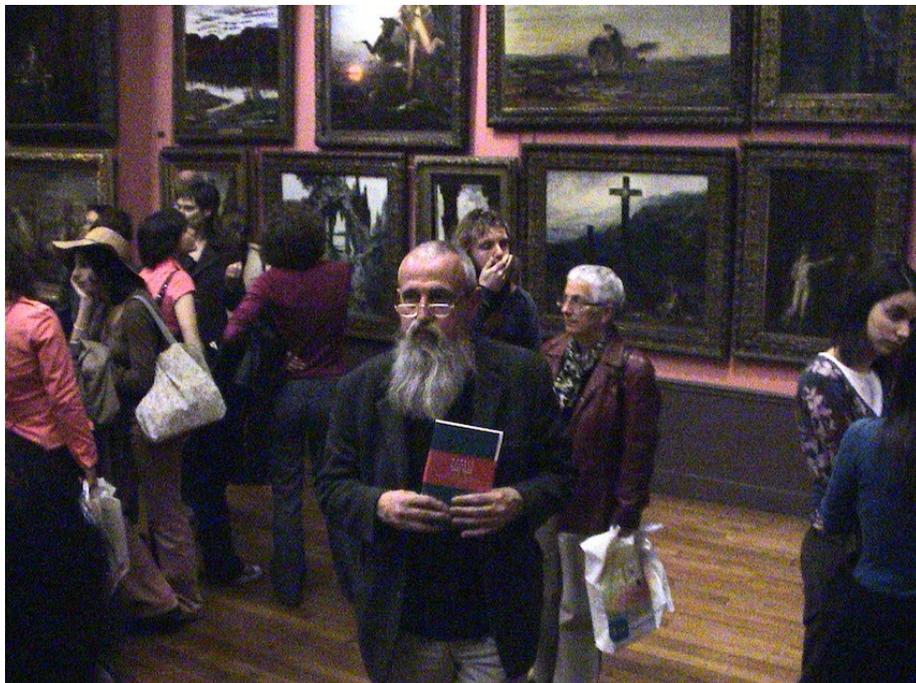


Figura 1. Laurent Marissal, Vernissage clandestina de *Pinxit 1997-2003* durante a Noite dos Museus com Lefevre Jean Claude e Danielle, em 20 de maio de 2006, no Museu Gustave-Moreau. Foto: Laurent Marissal.

É preciso salientar que o gozo em questão aqui é admirável, a ser reencenado quantas vezes possível, mas também coloca novos desafios à questão da repetição levantada acima. Primeiro, porque está inscrito nesta modalidade de construção do sentido da vida que chamamos “arte”. Experimentado uma vez, este desvio, que permite a recuperação do tempo e do gozo resultante, continua através da evocação, exposição ou publicação (que não são repetições, na medida em que contribuem para a construção do projeto). A revelação reatualiza o gozo, especialmente porque, clandestina em seu começo, a ação é reivindicada através da publicação, e esta reivindicação não tem nenhum outro sentido senão “afirmar o gozo recuperado de minha prática de pintura”, como escreve Laurent Marissal, “independentemente das condições de subsistência. É afirmar, provar, que nada poderia me impedir de pintar, sem deixar de transformar o que sabemos ser a pintura” (MARISSAL, 2018). Em seguida, porque a destinação do *Pinxit* – sua vida, suas consequências, suas leituras etc. – agrega um valor ao gozo que pode até se transformar em um valor pecuniário quando o artista vende peças oriundas deste trabalho (um “valor [que] torna-se um subsalário” e que escapa ao empregador [MARISSAL, 2018]). E finalmente, porque Laurent Marissal não é confrontado da mesma maneira que Sherrie Levine com a questão da repetição. Esta última inventou o gesto que, se se tornasse metódico, perderia seu caráter criador e inovador, necessário à excitação e ao gozo; enquanto o primeiro colocou em evidência a função desalienante da arte, que é atualizada diferentemente em vários contextos. Sherrie Levine parte de um gesto e recria a cada vez o contexto particular que ela explora e onde este gesto faz sentido, como vimos, enquanto, para Laurent Marissal, o contexto é dado de antemão, e a questão é saber quais são as novas possibilidades de fazer arte em uma situação particular, no entendimento de que, por definição, fazer arte pressupõe uma liberdade a ser tomada, ou seja, uma desalienação (velho motivo de Schiller). A estratégia de Laurent Marissal não foi concebida como a repetição de um gesto (admissão/reprise individual), porque a alienação não é o resultado apenas da experiência salarial; a prática da pintura, que desaliena o tempo da existência e permite apreciá-la, é sempre a ser reinventada.



Figura 2. Laurent Marissal, a curadora: “Você pode ver que ele lê!”, notícia publicada no jornal *Le Parisien* em 6 de janeiro de 1998.

Assim, o projeto *Où va la peinture Pinxit II*, publicado em 2010, narra uma experiência pictórica completamente diferente, que corresponde àquela de um professor de história da arte que fazia de suas aulas performances ou ações pictóricas. Dar esse sentido à missão de professor de história da arte é ir além do programa, que constitui um dos limites deste trabalho, relativamente pouco alienante, que é aquele de ensinar em presença de alunos. É outra estratégia que se opera aqui: seja qual for o contexto, Laurent Marissal continua a ser pintor, mas aqui ele recobre o tempo vendido para o empregador por excesso, algo como isso: “Eu ensino algo que não programa o programa”, diz ele, “de uma forma que o empregador não pode se apropriar, mas que eu posso valorizar, reivindicar à guisa do empregador” (MARISSAL, 2018). Não é uma apropriação, mas um gozo do qual apenas o sujeito que goza pode ser “proprietário”; compreendemos por que Proudhon desejava que o gozo fosse a única forma de posse. “*Pinxit I* foi uma quantidade de tempo recuperado, *Pinxit II* e *III*, é a qualidade do tempo recomposta”, escreve Laurent Marissal (2018). *Acà Nada Pinxit III* (MARISSAL, 2016), publicado em 2016, dedica uma atenção particular à postura do colecionador, integrada na prática da pintura, além do tempo de trabalho, o tempo de férias e da vida cotidiana. É *Acà Nada*, como um devaneio, que polariza todos os elementos da prática pictórica de Laurent Marissal, em um sentido mais amplo. Este livro foi publicado pelas *Editions Clandestines s.l.n.d.*, que, desde 1999, pratica as *Perruques*: os números fora de série da revista *Cartel* foram impressos na fotocopadora da CGT,²⁰ a primeira versão de *Pinxit* sobre aquela da

20 CGT: Confédération Générale du Travail. A Confederação Geral do Trabalho é uma das confederações de sindicatos de assalariados da França. (N.T.)

Sagem²¹, a *Conferência clandestina* novamente na CGT etc. Mas, completamente no *mainstream*, os três *Pinxit* são publicados em *Open Acces*: um tipo de direito universal de gozo. Mas este direito não tem por condição viver em liberdade, pertencer a si mesmo e recusar-se a ser privado do tempo de sua existência? Motivo que encontramos já nas *Cartas sobre a Educação Estética*, de Friedrich Schiller.

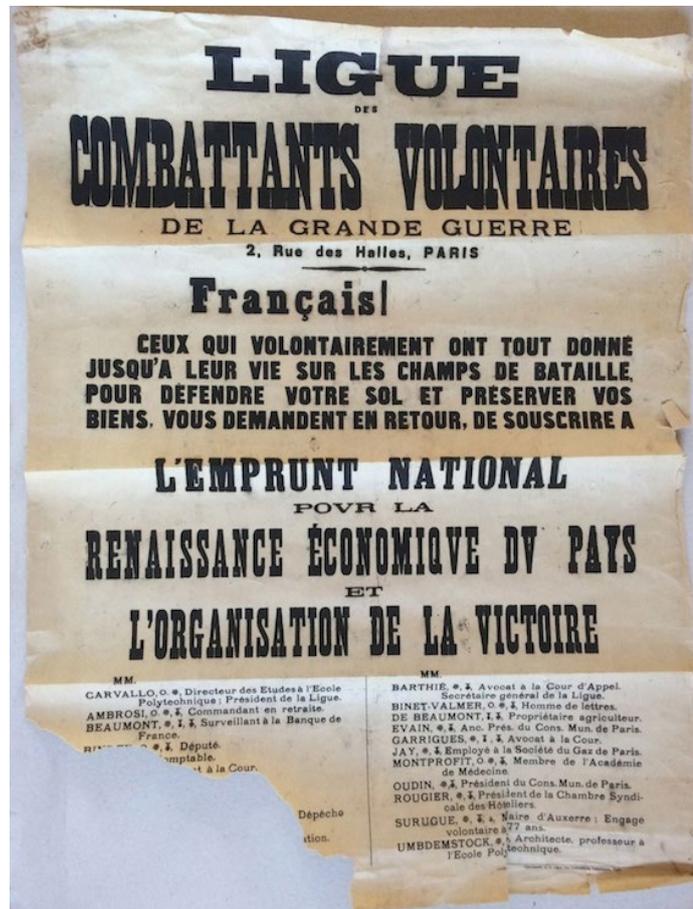


Figura 3. Mistura de gêneros típicos das tradições patrióticas: “dê dinheiro para a economia”; “os soldados deram sua vida pela pátria”, *cúmulo* da violência, da alienação e da caricatura da doação.

Uma releitura da reedição: receber e devolver

Todo um conjunto de práticas do impresso baseia-se na renúncia do artista a produzir um conteúdo próprio para simplesmente colocar em evidência o trabalho de outros artistas, para aumentar e partilhar o gozo. É uma generosidade onde a produção do outro passa à frente da sua própria produção, em reconhecimento de

21 SAGEM: Société d'applications générales d'électricité et de mécanique. A Sociedade de aplicações gerais de eletricidade e mecânica é uma empresa francesa que trabalha na fabricação e manutenção de máquinas e ferramentas de comunicação como copiadoras, fax, centrais elétricas etc. (N.T.)

seu valor ou em homenagem, por afinidades eletivas ou por *philia*, e possivelmente para reagir a uma inflação das produções artísticas. Talvez este seja já o caso de Sherrie Levine, apesar de sua reivindicação da apropriação. De fato, o impresso abre um espaço para trocas através de redes específicas, que potencializam sua disseminação na arte e, portanto, abrem espaço para um circuito de doações e contradoações, o que não é o caso de Levine. Estas posturas desenham um espectro variado.

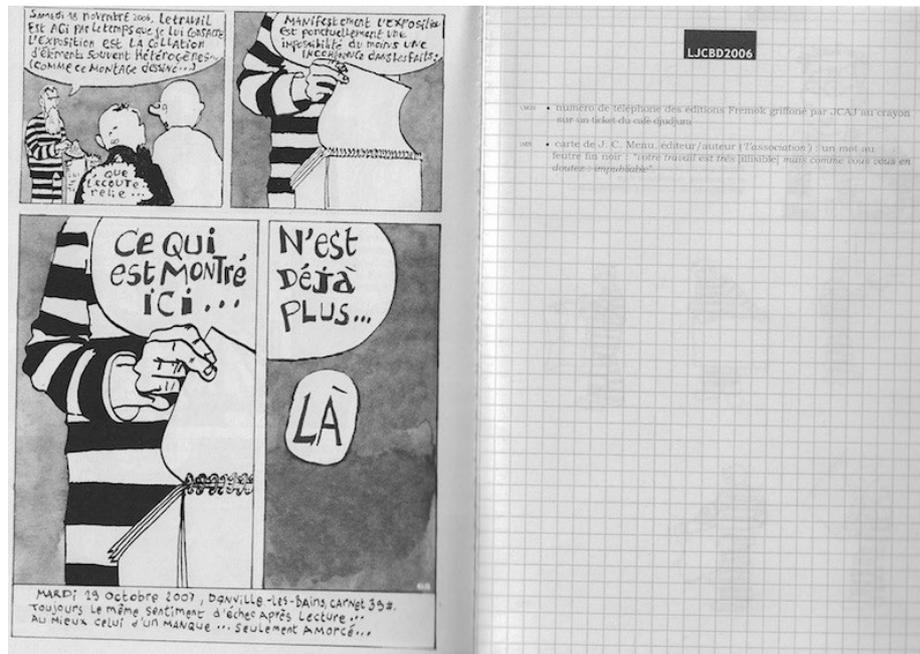


Figura 4. Laurent Marissal, uma página de *LJCBD2006*.

O livro em quadrinhos *LJCBD2006*, criado por Laurent Marissal em 2006, pode ser considerado como tal. É uma homenagem ao trabalho de Lefevre Jean Claude e foi apresentado por ocasião de um dia de estudo sobre o artista organizado pelas universidades Rennes 2 e Paris 1 Panthéon-Sorbonne, oferecido por um artista que, em sua arte, assume abertamente a questão política da propriedade, o que não é comum, como dissemos. Lefevre Jean Claude, por sua vez, cultiva a memória do trabalho de André Cadere desde a morte deste, em 1978. “*Amitiés renforcées*” (MARISSAL, 2018), segundo a bela expressão de Laurent Marissal, esta memória viva se nutre do trabalho de historiador e arquivista que Lefevre é como artista. Por um lado, Lefevre Jean Claude continua o trabalho de Cadere, especialmente ao percorrer, munido de um de seus “bastões”, a cada 25 de junho, o trajeto do último percurso de Cadere em 1974. Sem apropriar-se de seu trabalho, ele se encarna na pele de seu companheiro, a fim de tornar viva sua obra para além do desaparecimento do artista. Por outro lado, Lefevre Jean Claude arquia e reconstitui os documentos sobre o trabalho de Cadere, e, uma vez corrigidos (incluindo as legendas dos “bastões”, que muitas vezes são publicadas incorretamente), ele os reintroduz nos circuitos

do mundo da arte. Como na visão proudhoniana, o artista aqui é um guardião, mas não o *propriétaire* das obras; e há nestes gestos de Lefevre Jean Claude este movimento duplo: tomar nas mãos, literalmente, mas sem se apropriar, a arte de Cadere, para, uma vez liberada dos erros de identificação/atribuição, reintroduzi-las nas redes artísticas e prolongar assim seus efeitos.

UNE PRÉSENTATION DU TRAVAIL DE CADERE (1934-1978)
A EU LIEU À PARIS LE 25 JUIN 1976

16 h 00 - métro St.-Germain des Prés, quai direction Porte d'Orléans
16 h 10 - bouche métro St.-Germain des Prés
16 h 25 - coin bd St.-Germain des Prés / place St.-Germain des Prés
16 h 28 - coin place St.-Germain des Prés / rue de l'Abbaye
16 h 30 - coin rue de l'Abbaye / rue de l'Échaudé
16 h 35 - coin rue de l'Échaudé / rue Jacob
16 h 36 - coin rue Jacob / rue de Seine
16 h 46 - coin rue de Seine / rue Jacques Callot
16 h 47 - coin rue Jacques Callot / rue Mazarine
16 h 50 - coin rue Mazarine / rue de Seine
16 h 56 - coin rue de Seine / rue Jacques Callot
17 h 02 - coin rue Jacques Callot / rue Mazarine
17 h 05 - coin rue Mazarine / rue Guénégaud
17 h 07 - coin rue Guénégaud / quai de Conti
17 h 08 - coin quai de Conti / impasse de Nevers
17 h 16 - coin rue Dauphine / quai des Grands Augustins
17 h 20 - coin quai des Grands Augustins / Pont Neuf
17 h 21 - coin Pont Neuf / quai de Conti
17 h 23 - bouche métro Pont Neuf
17 h 28 - métro Pont Neuf, quai direction Porte de la Villette

Les rues étaient utilisées du côté impair

Figura 5. Lefevre Jean Claude, caminhada com um "Bastão" de Cadere.

Este duplo movimento, acolher e devolver, uma espécie de intermediação (*go-between*), pode ser identificado como o coração da reedição, já que ela é reivindicada como uma prática artística. Como veremos, acolher (receber, tomar nas mãos, tomar conta etc.) não significa aqui se apropriar do trabalho de outro, mesmo que temporariamente. Acolher é ser animado pela intenção de aumentar a presença e tornar o seu gozo prolongado, tanto quanto possível: tal é o sentido da reedição. Quem conhece um pouco a história da edição sabe quantos editores reeditaram esta ou aquela obra simplesmente porque consideravam que ela deveria se tor-

nar novamente acessível, frequentemente sem nenhuma consideração do custo que isto implicaria, e sobretudo sem comprometer os direitos autorais, muito pelo contrário. Na *Carta Sobre o Comércio da Livraria* (1763), Denis Diderot considerou que a primeira missão do editor é, precisamente, garantir as obras de um autor no mercado. As edições piratas frequentemente abundam onde os titulares de direitos reivindicam a posse contra o gozo, isto é, quando os direitos patrimoniais que eles detêm, e o desejo de tirar proveito disso tanto quanto possível, impedem a reedição de um título. O que damos na reedição é o engajamento pessoal à serviço das ideias e valores. É neste espaço de gozo que alguns artistas investiram, entre eles Jan Middelbos, Aurore Chassé e Arnaud Desjardins, apresentados a seguir.

Jan Middelbos é *intermittent du spectacle*²² e, desde 2002, tem prestado especial atenção não apenas nas práticas de *perruque*, mas também para o que ele chama de “práticas tático-desviantes no trabalho” (MIDDELBOS, 2016). Várias estratégias artísticas de desvio, como a escamotagem, a folga, a sabotagem, a reciclagem, o arquivamento, a gravação etc., são para ele formas de investigações artísticas participativas, no quadro de suas pesquisas sobre a representação do mundo do trabalho, desde o interior mesmo do processo de trabalho,²³ já que esta representação é mais frequentemente construída a partir do exterior, por sociólogos, jornalistas ou artistas (como pode ser o caso das residências de artistas em empresas) ou pelos empregadores.

Quando integrou o serviço de reprografia na Inspection Académique des Yvelines²⁴ (2008-2009), ele realizou todo tipo de *perruques*, especialmente fazendo reedições, não necessariamente piratas, porque algumas obras já se encontram em domínio público: *1984* de George Orwell, *O Capital* de Marx, *A Insurreição que Vem do Comitê invisível*, ou ainda *O Ladrão Honesto* de Dostoiévski. Ele editou também outros textos: panfletos de formação sindical, textos políticos e artísticos, cartazes etc. Todas estas edições deveriam servir para enriquecer as *Bourses du Travail Parallèle*,²⁵ a primeira²⁶ das quais foi iniciada em outubro de 2006, como parte da XV Bienal de

22 O *intermittent du spectacle* constitui na França uma categoria especial de trabalho do campo artístico (técnicos do audiovisual que trabalham para empresas e produtoras de cinema e teatro, entre outros artistas, como músicos, dançarinos, atores etc., que atuam em projetos empresariais ou governamentais por tempo determinado). Devido à insegurança inerente à sua profissão, ele goza de alguns direitos, como a indenização por desemprego, gratificação de trabalho ou licença-maternidade, de acordo com leis específicas. (N.T.)

23 Tese de doutorado na Université Rennes 2, sob orientação de Leszek Brogowski.

24 Uma das instituições que implementam a política de educação nacional francesa nas escolas primárias e secundárias. Gere os recursos de ensino e o corpo docente, a organização educacional das escolas e a vida dos estudantes. (N.T.)

25 Exposição/Encontro, 21 out. 2006 (XV Bienal de Paris). Disponível em: <http://archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/dem/boursedetravailp.html>. Acesso em: 15 jan. 2018.

26 Ação artística ocorrida em 21 de outubro de 2006, onde os participantes trocaram objetos produzidos ou roubados em seus locais de trabalho, exatamente como na prática da *perruque*. Estas trocas foram documentadas e expostas na XV Bienal de Paris. Fonte: <http://www.tchatchhh.com/index.php/2014/04/15/246-la-pratique-de-la-perruque>. (N.T.)

a ler o que ela considera valores excepcionais no campo artístico recente, mas sem renunciar, por isso, a realizar suas próprias publicações. Seu projeto editorial se declara sob a insígnia de *A. C. Publications*. As formas destas são simples e modestas, de modo a não competir com os livros que elas propõem valorizar. Para compreender sua natureza, é preciso esclarecer que se trata de reedições que tomam algumas liberdades em relação aos originais, não sendo meras reimpressões.

Eu não os fotografei em sua totalidade ou apenas em suas capas, mas eu fiz uma espécie de amostragem de páginas, escolhidas pela restrição da coleção do museu e na preocupação de mostrar a diversidade das criações desde os anos 1960. Estas fotografias são como fotocópias, uma vez que elas não procuram dar conta de um estilo, mas simplesmente reproduzir o objeto. Há sempre um fundo preto que permite destacar o papel branco. Na época, muitos livros estavam em P&B por problemas de economia e eu mesma queria manter esta economia em meu próprio trabalho, porque, depois de fotografá-los, a ideia era mostrar e distribuir essas imagens.

Fiz um primeiro livro de 96 páginas: uma espécie de antologia de páginas de livros de artistas, fragmentos de uma criação. Esta obra se chama *Courtesy of JB, RB, CB, MB etc.*, que são as iniciais dos artistas apresentados no meu livro, seguido por *artists who do books*. Assim, *Courtesy of artists who do books* é em primeiro lugar uma referência aos direitos autorais (*courtesy of* faz menção ao *Copyright* inglês, frequentemente usado em francês atualmente), uma vez que eu não procuro obter a permissão de cada artista, mas faço apelo à sua “cortesia”, uma vez que o meu gesto não se destina a ameaçar o seu trabalho, muito pelo contrário. Eu tenho até mesmo a autorização das bibliotecas que possuem os livros. E o subtítulo *Artists who do books* faz referência a Ed Ruscha, que, em sua paixão pelo livro, inscreveu estas palavras sobre uma tela em pastel em 1976.

Longe da pompa e da dimensão que marcaram as primeiras teorias da doação, e por ricochete os meios artísticos,²⁹ as *A.C. Publications* são muitas vezes feitas por ocasião de sua apresentação em centros de arte. Formas modestas para uma doação modesta, elas não se encaixam no esquema ternário de Marcel Mauss: dar, receber, devolver, como *se dar* e *devolver* (ou dar novamente) fossem um só e mesmo ato. Esta identidade é possível porque Aurore Chassé recorreu à cortesia dos artistas, isto é, ela assumiu seu gesto generoso, que condiciona seu próprio gesto, e ela o assume como consentimento, sem, contudo, lhes pedir. *Courtesy of*, tão bem tomado por “cortesia”, é, portanto, uma maneira elegante de forçar a primeira doação, uma forma de apropriação generosa da qual ela imediatamente se desapropria. É uma doação feita por alguém que dá o que não tem, animado neste gesto pela paixão

29 Cf. A exposição *Largesse* organizada em 1994 no Museu do Louvre por Jean Starobinski e seu livro epônimo publicado pela *Gallimard* em 2007. Coll. *Art et artistes*.

pelo livro, como aquela de Ed Ruscha, que, como lembra a artista, ainda se recorda do tempo em que era pintor. *Artists Who Do Books Courtesy of* significa igualmente acolher esta paixão, que se comunica, e “reeditar” os livros que são seu objeto. É, desse modo, uma apropriação que, no fundo, não o é: é antes uma transmissão dessa doação modesta. *Cheap Artist’s Books* é uma paixão que é comunicada. Mas aquele que deseja se beneficiar deve, ele também, fazer um gesto. Na verdade, o modo de distribuição escolhido por Aurore Chassé consiste em trocar os livros pelos selos postais exigidos para o envio, fornecidos em espécie, ou seja, o destinatário da doação deve pagar por sua entrega. É preciso recordar, a este respeito, a declaração de Dick Higgins de que os envios postais gratuitos deveriam fazer parte das políticas públicas (CLAVEZ, 2013, p. 154), sendo o livro, pelo menos na sua época, a principal ferramenta da democratização da cultura. As análises das condições reais do trabalho de Aurore Chassé levam à conclusão de que, por um lado, sua arte aumenta e prolonga o espaço de gozo dos livros de artistas pioneiros neste campo, e de que, por outro lado, seu *modus operandi* é uma espécie de reedição, onde a apropriação não é um roubo, e onde a doação, mesmo modesta, é desencadeada pelo gesto de contribuição por parte do seu beneficiário.

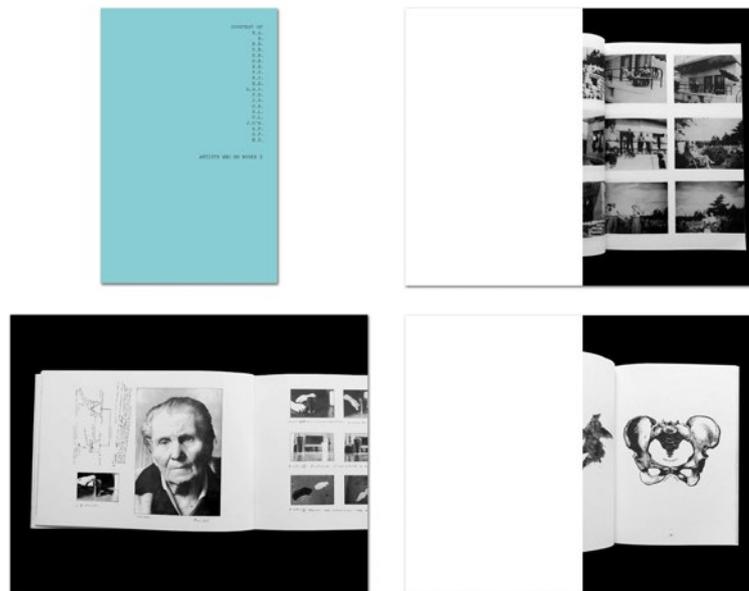


Figura 7. *A.C. Publications*, de Aurore Chassé, *Courtesy of Artists Who Do Books 3*, coleção *Cheap books*, Frac Provence-Alpes-Côte d’Azur, 2017, 96 páginas, 10,5 × 16,5 cm, 100 exemplares em distribuição gratuita.

Se, nas práticas de reedição, o mito moderno da originalidade é realmente colocado em crise, isso se dá através da dissociação radical entre a originalidade, a forma plástica e a singularidade da obra: a verdadeira originalidade está nas ideias, nos

gestos, nas atitudes e mesmo nos percursos de vida, pela maneira como as formas impressas são mais acessíveis que o objeto de arte único. Fascinado pela releitura do *Potlatch* da Internacional Situacionista,³⁰ Arnaud Desjardins funda em 2007, em Londres, a *The Everyday Press*. Tendo se tornado um editor, ele imediatamente percebeu que, para editar um livro, “há sempre alguém que tem que pagar [...] ‘the profit motive’”; trate-se de edição ou reedição, e independentemente do engajamento do editor, há sempre um “cálculo de produção/distribuição que permanece no limite do viável”. Para denunciar o “sistema de produção da arte” nas feiras de livros das quais participa a *The Everyday Press* (*Offprint* em Paris, *Tate Modern* em Londres etc.), ele distribuiu cartões: “NO WORK NO SHOW NO SALE” ou “UTTERLY BANKRUPT” (completamente falido), que são, segundo ele, uma “declaração [...] sucinta do sistema de produção da arte”. Estas constatações determinam sua posição matizada em relação à questão da gratuidade, especialmente quando ele decide perpetuar, por meio de reedição, obras que se situam nas periferias da arte, mas que ele considera, por sua própria escolha, como decisivas para a arte contemporânea: *The Foundations of Judo* de Yves Klein (1954, traduzido para o inglês³¹ e publicado pela *The Everyday Press* em 2009) e os três números da revista política *The Fox*, publicados por Joseph Kosuth e Sarah Charlesworth (1975-1976/2013). Contudo, esta perspectiva, que prometia a possibilidade de novamente gozar da revista *The Fox*, se chocava precisamente com os direitos de propriedade:

Será que alguma coisa é monopolizada quando distribuída gratuitamente? Não. / Uma coisa é monopolizada justamente quando transformada em propriedade, intelectual ou outra. [...] Para *The Fox*, a principal questão para obter os direitos de reprodução/reedição estava relacionada à impossibilidade de resolução de duas versões históricas opostas (Art & Language contra Joseph Kosuth). Nenhuma resolução, nenhuma autoridade, e, portanto, um espaço que se abre sobre a possibilidade de refazer, reeditar, reproduzir...

Aproveitando este conflito dos respectivos direitos de propriedade, o artista foi capaz de aumentar o gozo possível das obras de outros artistas, atualizando a sua presença através da reedição, sem que isso anulasse a economia real que determi-

30 As informações deste parágrafo se apoiam principalmente no e-mail de Arnaud Desjardins ao autor, enviado em de 6 de novembro.

31 Admitimos aqui que a tradução é uma forma de reedição, especialmente porque se trata de um livro há muitos anos esgotado em francês, mas é, com certeza, uma definição discutível. Da mesma maneira, podemos nos perguntar se as atividades da *Bibliothèque Fantastique* (<http://www.labibliothequefantastique.net/>), arquivos digitais que colocam à disposição, entre outros textos, publicações esgotadas do movimento DADA ou da Internacional Situacionista, trabalho reivindicado por Antoine Lefebvre como atividade artística, podem ser assimilados à prática da reedição. No limite da reedição se situa igualmente o projeto *Lorem Ipsum*, de Aurélie Noury, que publica, de forma independente, textos que inicialmente não existem senão como obras de ficção. Lorem Ipsum publicou, por exemplo, um livro de Pierre Ménard e não um capítulo de *Ficções* de Borges. Todos estes casos-limite poderiam ser objeto de um outro estudo.

na o trabalho do editor. Tipógrafo, Pierre-Joseph Proudhon dá o exemplo do livro como um produto industrial: “Um livro custa os salários do fabricante do papel, do fundidor, do letrista etc., do livreiro. Venda a um preço correspondente à soma de todos esses salários; mais 1/10; juros do capital investido incluídos” (PROUDHON, 2004, Carnet I, p. 104). O filósofo promove uma economia próxima da realidade, que não pressiona, como é o caso com o mercado da arte, a fabricar o valor através do fetiche do gênio e da obra original. O modelo econômico clássico da edição, que atualmente tem dificuldade em se manter diante do monopólio de alguns editores e especialmente diante da distribuição, diante dos aluguéis que, aquecidos, eliminam as livrarias dos centros da cidade etc., é muito mais seguro do que a falsa gratuidade do comércio, da qual *The Everyday Press* é a melhor ilustração. A reedição, portanto, inscreve o projeto editorial como uma prática de arte, promovendo o gozo de obras esgotadas, que são, por seu turno, marcos da arte contemporânea, gozo possibilitado nos interstícios dos direitos autorais: é a posse que é assim transformada em gozo. Arnaud Desjardins adota uma postura intermediária: a doação é realizada em um gesto ao mesmo tempo artístico e editorial, que não é gratuito, onde a própria forma está sujeita ao princípio “de fidelidade ou precisão ligada à materialização e distribuição dos textos”.

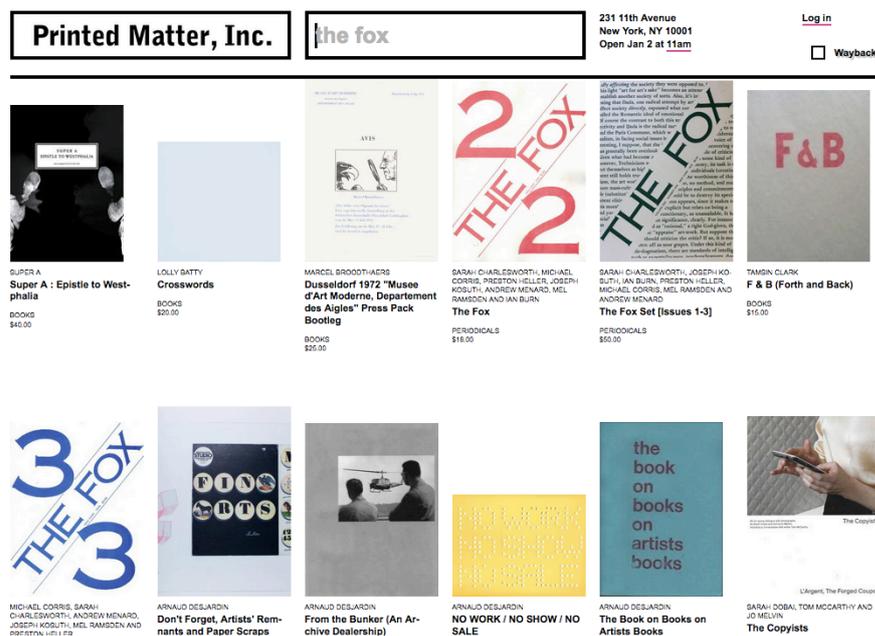


Figura 8. Captura de tela do resultado da pesquisa “The Fox” no Google.

Em conclusão a estas análises, podemos primeiro sublinhar o interesse, senão a utilidade, de todas essas experiências artísticas sobre a doação e a apropriação no horizonte da propriedade considerada como gozo, especialmente em vista das

evoluções do direito, provocadas pelas tecnologias digitais. Durante os debates que tiveram lugar em 2016 na preparação da Lei “Por Uma República Digital”, a questão do direito ao gozo de todo o conhecimento cuja produção foi apoiada pelos financiamentos públicos foi abertamente exposta; a partir de então, a busca de textos e dados de pesquisa constitui um “direito de leitura e observação”, ao invés de uma “isenção dos direitos autorais”, afirma um advogado (BENSOUSSAN, 2016), uma ilustração perfeita de um gozo legal sem posse. Logicamente, se um tal debate fosse realizado em praça pública, o direito à reprodução de obras, que seria o direito de gozá-las sem as possuir, deveria ser obtido, assim como o direito à reedição (sujeito a Creative Commons BY-NC-ND-SA, é claro).

Podemos constatar também que os estudos antropológicos, conduzidos de acordo com a realidade, revelam doações que não são exclusivas de trocas econômicas, nem opostas a elas, assim como as apropriações que não são roubos, particularmente na prática da reedição, uma vez que ela é uma figura da arte na qual se produz uma implicação mútua da apropriação e da doação. Estudos clássicos, como aqueles de *Alain Caillé*,³² coincidem as investigações conduzidas pelos próprios artistas, como *Donner c'est donner* (WATIER, 2003) de Eric Watier, que nos permite observar de perto o que damos e o que recebemos na doação. Gratuidade não é sinônimo de doação, e reedição não é sinônimo de apropriação; esta permite especialmente driblar a posse para fazer a doação disso que não é mais acessível. O verdadeiro desafio ao qual respondem os artistas que praticam a reedição é a descoberta de novos espaços de gozo possíveis.

Todas essas práticas, finalmente, contestam a ideia de uma doação absoluta e idealizada, perfeitamente desinteressada, de um valor inestimável e sem nenhuma contrapartida possível. Nas práticas do impresso, trocamos objetos em que o valor material é baixo e o valor de uso alto, incluindo usos intelectuais ou artísticos. Walter Benjamin observa que o capital transforma a natureza de todos os fenômenos culturais, forçando-os a deixar suas próprias constelações e lógicas para se tornarem meras mercadorias, submissas às leis do mercado. O valor modesto das trocas do projeto *Cheap Artist's Books* lhe protege.

Referências

BEAUVAIS, Yann; BOUHOURS, Jean-Michel (dir.). *Monter / Sampler. L'échantillonnage généralisé*. Catalogue d'exposition. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2000. (Coll. Quinzexvingt&un).

32 BY: assinatura do autor, inicial obrigatória; NC (Não Comercial): interdição de obter lucros comerciais da obra sem autorização do autor; ND (*No Derivative Works*): interdição de integrar toda ou parte de uma obra artificialmente; SA (*Share Alike*): se a obra é modificada, as modificações devem ser compartilhadas segundo a mesma licença CC (*Creative Commons*).

BENJAMIN, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Trad. M. de Gandillac, revue par R. Rochlitz, dans *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2000 [1939] . t. III, n. 2. (Coll. Folio essais).

BENSOUSSAN, Alain. Telegrama AEF no 541109, 29 jun. 2016, 14h31.

BERGSON, Henri. *La Pensée et le Mouvant*. Paris: PUF, 1985 [1934]. (Coll. Quadrige).

BROGOWSKI, L. *Ad Reinhardt*. Peinture moderne et responsabilité esthétique. Chatou: Éditions de la Transparence, 2011. (Coll. Essais d'esthétique, 2011).

CAILLE, Alain. *Don, intérêt et désintéressement*. Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres. Paris: La Découverte, 2005. (Coll. Recherche/MAUSS)

CERTEAU, Michel de. *L'Invention du quotidien*, t. I, Arts de faire. Paris : UGE, 1980. (coll. "10 / 18")

CLAVEZ, Bertrand. Autre chose sur Fluxus: Dick Higgins et Something Else Press. *In*: CHEVALIER, Pauline. *Le Livre d'artiste: quels projets pour l'art ?* Rennes: Éditions Incertain Sens, 2013. (Coll. Grise).

DAMIEN, Robert. Présentation. Proudhon, ou comment peut-on être socialiste? *In*: PROUDHON, Pierre-Joseph. *Qu'est-ce que la propriété?* Paris: LGF, 2017. (Coll. Le Livre de poche/Les Classiques de la philosophie). p. 29.

DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1996 [1967]. (Coll. Folio).

GALTON, Francis. *Inquiries into Human Faculty and its Development*. London: Macmillan, 1883.

HARASZTI, Miklós. *Salaire aux pièces*. Ouvrier dans un pays de l'Est. Trad. J. Svaradja et J. Aizac. Paris: Éditions du Seuil, 1976. (Coll. Combats).

HÉNAFF, Marcel. *Le Prix de la vérité*. Le don, l'argent, la philosophie. Paris : Éditions du Seuil, 2002. (Coll. La Couleur des idées).

HUXLEY, Thomas. *The Struggle for Existence in Human Society*. *In*: BIBBY, C. (ed.). *The Essence of T. H. Huxley*. London: Macmillan; New York: St. Martin's Press, 1967 [1888].

LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne*. Paris: Grasset, 1947.

LEVINE, Sherrie. *New Photography*. Genève: MAMCO, 1996.

MADJARIAN, Grégoire. *L'Invention de la propriété. De la terre sacrée à la société marchande*. Paris: L'Harmattan, 1991.

MALCOLM, Norman. *Ludwig Wittgenstein: A Memoir*. Oxford: Clarendon Press, 2001 [1958].

MARISSAL, L. *Alias Painterman, Pinxit* (III). Acà nada (il n'y a rien ici). [S. l.]: Editions Clandestines s.l.n.d., 2016.

MARISSAL, Laurent. Destinatário: Leszek Brogowski. [S. l.], 23 jan. 2018, 17h46. 1 mensagem eletrônica.

MIDDELBOS, Jan. Dossiê: Y a-t-il un artiste dans l'usine? *Art21*, n. 32, inverno 2011/2012.

MIDDELBOS, Jan. L'enquête artistique: les méthodes de représentation artistique du monde du travail en question. *Images du travail. Travail des images*, Université de Poitiers, dossiê n. 2, Les Ouvriers et la Photographie: de 1945 à nos jours, 2016. Disponível em: <http://09.edel.univ-poitiers.fr/imagesdutravail/index.php?id=888>. Acesso em: 18 janvier 2018.

MOREL, Eugène. *Bibliothèques*. Essai sur le développement des bibliothèques publiques et de la librairie dans les deux mondes. Paris: Mercure de France, 1908. t. II.

NESTOR, Jean. *Un don doit-il être gratuit?* Solidarité et philanthropie. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016. (Coll. Essais).

PLOTIN. *Ennéades*. Trad. Émile Bréhier. Paris: Les belles lettres, 1967. v. 3.

PROUDHON, P.-J. *De la capacité des classes ouvrières*. Paris: Rivière, 1924 [1865].

PROUDHON, P.-J. *Théorie de la propriété*. Paris, Montréal: L'Harmattan, 1997. (Coll. Les Introuvables)

PROUDHON, P.-J. *Carnets*. Éd. P. Hauptmann. Dijon: Les Presses du réel, 2004. (Coll. L'Écart absolu/Fondamentaux).

PROUDHON, Pierre-Joseph. *Qu'est-ce que la propriété?* Paris: LGF, 2017 [1840]. (Coll. Le Livre de poche/Les Classiques de la philosophie).

WATIER, Éric. Donner c'est donner. *Allotopie*, Rennes, Incertain Sens, n. B, 2003.