

O artista improdutivo e a crítica do trabalho na arte contemporânea¹

The unproductive artist and the category of work in contemporary art

Resumo

O artigo aborda a atração pelas figuras da resistência passiva e da arte sem trabalho ou do artista sem obra e as limitações e paradoxos das propostas que retomam e reelaboram a postura da improdutividade no contexto contemporâneo.

Palavras-chave: arte contemporânea; trabalho; produtivismo.

Abstract

This essay discusses the attraction of the forms of passive resistance and of art, or of the artist, as without work as well as the limitations and paradoxes of proposals that rephrase and reshape a posture of unproductivity in the context of contemporaneity.

Keywords: contemporary art; work; productivism.

* Professora do Departamento de Teoria do Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); E-mail: laura.erber@unirio.br.

¹ Texto apresentado originalmente no #3Seminário Eisenstein na Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Há pouco tempo lembrei-me do momento exato em que me ocorreu, pela primeira vez, que eu queria ser artista. Cresci em Moscou, e meu pai era um músico autodidata que trabalhava no circo. O trabalho físico dos artistas de circo é muito puxado. A quantidade de ensaios e exercícios necessários para realizar atos de acrobacia ou andar na corda bamba é realmente enorme. Eles treinam e se exercitam o dia todo para se apresentar à noite, é quase um trabalho 24 horas.

Houve uma festa de aniversário de uma das crianças no nosso prédio, que pertencia ao sindicato dos artistas de circo. As crianças da festa, todas entre cinco e seis anos de idade, eram filhas de palhaços, treinadores de animais e por aí vai. Estávamos vendo desenho animado na TV, e em algum momento começamos a conversar sobre o que queríamos ser quando crescêssemos. Depois das sugestões habituais, como astronauta ou bombeiro, uma criança disse que queria ser artista plástica, porque os artistas plásticos não trabalhavam. Eu era muito tímido, então não falei muito, mas pensei comigo que aquele garoto era muito esperto e que eu também não queria trabalhar, portanto devia tentar virar artista.

Ironicamente, esse momento de iluminação acabou me direcionando para um estado de trabalho permanente que durou muitos anos. Enquanto meus colegas de escola ficavam sem fazer nada ou praticavam esportes depois da aula, eu fazia aulas de desenho todas as noites. Quando minha família se mudou para os Estados Unidos, eu me engajei em três frentes de estudos simultaneamente: a Escola de Artes Visuais durante o dia, a Liga de Estudantes de Arte à noite e um grupo de estudos de desenho nos fins de semana. De algum modo, a ideia de não trabalhar foi para o ralo, e durante toda a minha formação artística a ênfase foi no trabalho. A ideia era que eu devia ocupar todo o meu tempo disponível com aprendizado e prática, e que esse mero esforço era o que me transformaria em artista. Talvez esse uso do tempo também tenha sido um treino para minha futura carreira como artista profissional, numa sociedade em que trabalho e tempo ainda são os principais produtores de valor. Assim, a lógica era que, se eu preenchesse todo o meu tempo adquirindo habilidades de artista, possivelmente algo de valor seria produzido, levando a uma vida toda ocupada pelo trabalho artístico. Pensar não tinha muita importância nesse cenário.²

O longo trecho acima transcrito integra um relato do artista russo Anton Vidokle no qual a autobiografia serve de estopim para uma reflexão mais

2 Vidokle, A. *Arte sem trabalho?* Trad. Ariadne Costa. Rio de Janeiro/ Copenhague: Zazie Edições, 2016.

ampla sobre a relação entre trabalho, produtivismo e esterilidade artística. O texto de Vidokle se insere certamente em um contexto de falas, textos, entrevistas atuais comprometidos com uma abordagem crítica do trabalho e do produtivismo no campo da arte. Nesse impulso de expor e pensar criticamente o trabalho, a arte contemporânea toca alguns de seus limites e de seus dilemas; para esses dilemas é que minha atenção se voltará aqui.

De um modo geral, o campo da arte tal como o conhecemos esteve desde sua emergência moldado a partir de uma distinção básica entre atividade e inatividade. Tradicionalmente o artista faz e o espectador contempla; um age, o outro é agido. Também a distinção entre concepção/criação e realização concreta configura historicamente uma divisão e hierarquização do trabalho que já existe desde os ateliês dos pintores renascentistas. Diferentemente dos protocolos ortodoxos da pintura bizantina, em que o pintor seguia rituais litúrgicos ortodoxos para que sua mão fosse guiada pela vontade e verdade divinas, nas oficinas da Renascença o artista autor podia delegar o trabalho a outro artista-artesão, ou seja, podia contar com a participação de outro trabalhador ou aprendiz de artista. Na arte moderna há uma certa retomada dessa separação entre autoria artística e fabricação do objeto de arte; o próprio conceito de arte deixa de depender do trabalho manual e da expressividade do corpo do autor. É o que acontece por exemplo quando o escultor norte-americano Henry Moore leva um pequeno modelo escultórico para Carrara e pede aos trabalhadores que façam réplicas aumentadas. Simultaneamente a essa atitude de delegar o trabalho, a modernidade viu o ápice do valor do traço distintivo do gênio artístico, aí Picasso ocupa lugar de destaque, sobretudo se pensarmos no modo como foi registrada sua performance plástica no filme *O mistério Picasso* (1956) de Henri-Georges Clouzot. Ao longo do filme, autoria, presença e física, gesto performático e virtuosismo manual estão profundamente entrelaçados. Gênio é aquele cujo gesto é tão poderoso que pode ser registrado e ainda assim conservar o seu mistério, o seu segredo.

De certo modo esse gênio virtuoso se opõe ao ideal do artista romântico, este bem mais próximo do elogio do imaterial e portanto mais propenso a uma absorção do artístico pelo modo de vida sensível. Neste caso um bom exemplo é o jovem Werther, o escritor que não escreve, o músico que não compõe, o sujeito que cultua uma atitude e um espírito artísticos como uma sensibilidade superior bem mais importante do que a obra produzida. É a essa desmaterialização artística e à perda da relação entre trabalho e classe que Walter Benjamin e o marxismo de forma geral se opõem. O marxismo da República de Weimar amarrava a arte a uma determinação de classe; isso

vai aparecer no pensamento benjaminiano de forma não óbvia na ideia de que o artista não é aquele que expressa uma subjetividade, mas sim aquele que transmite de maneira mais ou menos neutra uma coletividade. Assim desconecta também o trabalho artístico da noção de obra-prima, acabada, por isso ao falar do teatro brechtiano marca o desvio que o dramaturgo opera da produção da obra dramática total para a ênfase no laboratório teatral. Em 1940, nas teses sobre o conceito de história, Benjamin estava totalmente consciente dos desgastes ideológicos e políticos sofridos pelo movimento operário em função do produtivismo e do culto ao trabalho. Esse texto faz eco direto ao texto de Lafargue, *O direito à preguiça*, escrito em 1883, em que o autor denunciava o amor cego pelo trabalho infundido na classe trabalhadora em função de um marxismo distorcido. Para Marx, o trabalho, em sentido antropológico, não seria redutível ao sentido útil, ao trabalho assalariado ou ao emprego; numa compreensão mais ampla, toda atividade humana que possibilita uma expressão da individualidade seria considerada trabalho.

Nesse desvio do paradigma produtivista do conceito de trabalho, destacam-se certamente as propostas de Kazimir Malevitch e de Marcel Duchamp. Em *A preguiça como verdade essencial do homem (ou a verdade real da humanidade)*, redigido originalmente para uma aula em 1921, Malevitch questiona a ideologia do trabalho no socialismo e no projeto comunista, mas também no capitalismo, pensando na glorificação do trabalho e na caracterização da preguiça como vício como formas de aprisionamento do homem numa moral laboral que rejeita profundamente as atividades especulativas. Malevitch defende a interdependência entre preguiça e criação. O suprematismo, concebido como um sistema filosófico de cores e formas, pode ser considerado uma arte da preguiça na medida em que converte a criação em uma atividade especulativa. Ao se perguntar pela existência de um momento de plena realização humana da preguiça, sugere que esse momento, se existiu, teria terminado com a expulsão do Paraíso. Assim como em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, Malevitch vê a preguiça como um estado natural da humanidade que lhe teria sido negado, sua intenção e a de seu manifesto-aula é a de promover uma transformação de valores, mostrando que a preguiça não só não é um vício (ou pecado), mas está na base de toda possibilidade inventiva, tanto científica quanto artística. O texto foi escrito de uma tacada só e serviu como material das aulas que Malevitch ministrava a um grupo formado a partir da escola de arte de Vitebsk; seus cursos naquele tempo já não eram apenas cursos de pintura, mas verdadeiras aulas de filosofia, das quais esse texto fazia parte.

Mais ou menos nessa mesma época em que Malevitch refletia sobre os benefícios criativos da preguiça, Marcel Duchamp estava desenvolvendo o seu conceito de *anartista*, a partir do qual irá articular sua recusa do trabalho e também da própria identidade artística. Em livro recente, *Marcel Duchamp et le refus du travail* (2014), Maurizio Lazzarato irá se debruçar sobre a centralidade dessa recusa na trajetória de Duchamp, mostrando a importância das leituras de Lafargue no desenvolvimento das noções de *anartista* e *ready-made*. Em Duchamp, a ação preguiçosa – ligada tanto ao não fazer manual no *ready-made*, quanto ao silêncio e ao jogo de xadrez – seria uma força progressiva na medida em que possibilita sair do assujeitamento, sobretudo aquele das classificações profissionais restritivas. Ao ser interpelado sobre sua profissão, Duchamp irrita-se com a mania classificatória que molda a pergunta, opta por dizer que é apenas um respirador. Recusar o trabalho aí significa também recusar a própria ideia de produção que se espera do artista. Essa resistência surge da consciência de que na passagem da arte moderna para a contemporânea, com a ampliação dos meios e a dessacralização dos materiais nobres, o artista vive a tentação de produzir obras a cada dez minutos, saturando o mercado de novos produtos de vanguarda. Duchamp cria uma armadilha para si mesmo quando passa a comercializar seus *ready-mades* assinados, inaugurando um vasto campo mercadológico para o artista emergente, campo que perdura até hoje. Duchamp não ignorava os limites de intervenção no real e as resistências à emancipação da arte. Daí a necessidade do surgimento de um *anartista*, não artista que anarquizaria o sentido social e institucional da arte, alguém interessado não em fazer, mas em agir. “Quando você age, você é um artista” – assim Duchamp desconecta arte de trabalho e transforma a criação numa técnica de agir. Nesse sentido, a preguiça torna-se uma técnica existencial que depende de um certo modo de vida. Se não levarmos em conta os desdobramentos do *ready-made* para a história contemporânea da arte, seria possível aproximar Duchamp de Bartleby em sua conduta desviante. Um dos grandes problemas contemporâneos reside justamente no valor de uso desses exemplos, de certo modo solitários e inutilizáveis. Para Lazzarato, Duchamp não realizou simplesmente uma crítica do trabalho, sua crítica da produção teria possibilitado uma outra compreensão do agir e da própria arte como um *ethos* e uma técnica do agir não produtivo: “A arte é apenas uma entre outras técnicas existentes que permite alargar e enriquecer a capacidade de agir, ela não é a única.”³ Lazzarato pergunta se na contemporaneidade a recusa do

3 Lazzarato, Maurizio. *Marcel Duchamp ou le refus du travail*. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2014, p.48.

trabalho pode efetivamente ser reenviada ou beber na fonte da ação preguiçosa de inspiração laforgueana. O livro se fecha no eco dessa questão deixada em suspenso, mas aponta para a necessidade de se pensar a dimensão não produtiva do trabalho, ou um trabalho sem finalidade que não participaria da economia de sobrevivência econômica dos sujeitos.

Armadilhas do legado duchampiano

O artista contemporâneo encarado como um pós-duchampiano é aquele que opera no vasto campo de possibilidades de produção de objetos, um campo de transações artísticas que não se contenta em vender apenas obras, mas sim acontecimentos e experiências. Algo análogo acontece no campo da publicidade, que deixou de se ocupar apenas da venda de produtos para vender sensações, afetos e estilos de vida cada vez mais deslocados dos produtos, que acabam funcionando como mediadores desse comércio ilimitado. O artista hoje não está lidando com produtivismo num sentido tradicional, mas com produtivismo no mundo do capitalismo cognitivo e da mercantilização do imaterial. No mercado artístico contemporâneo, é possível vender inclusive o tédio, a preguiça e o não fazer. Como então conseguir que o elogio da inatividade opere de fato como uma crítica à exploração e à alienação do trabalho e não seja só mais um modo mais ou menos crítico de alimentar o mesmo mercado e as hierarquias que se pretende questionar?

Os exemplos que selecionei transitam entre a literalização da crítica, a intervenção ética e a valorização radical de um processo experimental.

Os projetos de Francis Alÿs, artista belga residente no México desde meados dos anos 1980, questionam diretamente a relação entre força de trabalho e produtividade, criando ações performáticas que são materiais para seus vídeos e de onde desentranha outros tipos de documentos. Alÿs provoca um curto-circuito na relação entre trabalho e produção, criando situações em que o emprego de energia humana numa determinada ação não gera um produto. Em *Paradoxo da práxis* de 1997, o artista empurrava um enorme cubo de gelo pelas ruas da Cidade do México até o seu derretimento completo. Em *A fé move montanhas*, de 2002, convocava 500 voluntários em Lima, no Peru, na maioria estudantes, para mover poucos centímetros de terra em uma montanha nos arredores da cidade.

Alÿs afirma ter sido fundamental nesse trabalho que os participantes trabalhassem de forma gratuita para que a ação pudesse servir de modelo para um gasto prodigioso de energia que contraria os princípios conservadores de eficiência econômica e produtividade. O grande paradoxo aí instalado, se

levarmos a sério o próprio circuito da obra e seu modo de circulação, é que Alÿs vende esses trabalhos, e ganha com essas vendas, de modo que recria uma hierarquia problemática entre o trabalho não remunerado dos participantes e o valor adquirido pelo artista que dá forma artística e assina o projeto. Há ainda um trabalho de Alÿs em que convoca retratistas mexicanos de pequenas aldeias e pede que colaborem em seu projeto realizando desenhos. Após recebê-los, Alÿs assina os desenhos como se fossem de sua autoria e depois de expor divide o lucro com os artistas-artesãos. O que seria um gesto de radicalidade crítica e de resistência ao *status quo* do privilégio artístico acaba por sublinhar e reforçar a velha hierarquia de valores que coloca o trabalho manual em situação desvalorizada e subalternizada em relação ao trabalho criativo do artista.

A obra de Alÿs tem sido às vezes interpretada de forma alegórica, como se remetesse à cultura do “máximo esforço com resultados mínimos” que caracterizaria a situação cotidiana dos latino-americanos, em seus esforços épicos para transformar minimamente a sociedade. Sem negar por inteiro a dimensão de uma crítica feita por meio de uma ação alegórica, me parece importante sublinhar que o efeito estético de suas performances acaba por torná-las mais ambíguas, fazendo também um elogio da improdutividade, dentro de uma tradição moderna de valorização do dispêndio que remete ao trabalho de Bataille. Ou seja, aqui o atravessamento entre trabalho e produção parece apontar contraditoriamente e ao mesmo tempo para a tragicidade da sociedade latino-americana, quando valoriza o dispêndio, e para o trabalho inútil como um comportamento de resistência. A ambiguidade insolúvel contida nesse gesto talvez seja uma das características mais salientes dos trabalhos contemporâneos que se dedicam à crítica do trabalho, ao mesmo tempo em que não são capazes de abdicar da produção de obras de arte comprometidas ou igualmente preocupadas com questões estéticas. Seria necessário então reler o mote do artista: “às vezes fazer algo não leva a nada”, a partir da ideia de que esse “nada” acaba por deixar resíduos que são algo ainda, e algo que reconhecemos como arte, objetos artísticos e passíveis de integrarem coleções.

Numa outra esfera de dissociação entre trabalho e produtividade, eu situaria o trabalho terapêutico de Lygia Clark. Como se sabe, a artista dedicou vários anos ao que chamou de estruturação do *self*, em que utilizava objetos relacionais. Aos participantes chamava de clientes. As sessões aconteciam no apartamento da artista, em Copacabana. A experiência se estendeu de 1976 a 1988 e foi um verdadeiro desvio dos ambientes e procedimentos então reconhecidos como pertencentes ao âmbito artístico. Os objetos utilizados

eram muito simples, prosaicos mesmo, pedra, plástico aerado, ativadores de sensações fundamentais para desencadear novos processos de subjetivação. Não vou me aprofundar aqui na descrição; o que gostaria de sublinhar é o fato de que, ao aparentemente se retirar do ambiente artístico socialmente reconhecível, Lygia passa a lidar com a dimensão invisível da energia e do trabalho psíquico. Não se trata portanto de fazer algo que não leva a nada, mas sim de fazer algo que não leva a nada que possa ser museologizável, vendável ou consumível por um espectador. Quando expostos, esses objetos tornam-se relíquias e não dão conta do contexto de experiência terapêutica no qual funcionavam como mediadores. O que existe desse trabalho é a experiência de cada cliente; por isso Suely Rolnik, que durante muito tempo pesquisou e escreveu sobre esses objetos, vai adotar a noção de *anarquivos* para criar um modo de exposição e transmissão dessa fase do trabalho de Lygia. Aqui o cliente-participante é a própria matéria a ser trabalhada, a partir desses objetos-estímulos.

O trabalho de Allys de absorção de mão de obra externa e o de Lygia de relação exclusiva com o “cliente” ficam mais legíveis quando pensados no âmbito da terceirização do trabalho pelo artista contemporâneo. Em entrevista publicada na revista *Trip*, Adriana Varejão é perguntada sobre o seu modo de produção: “Como é o seu staff hoje?”. A formulação da pergunta já evidencia o quanto o trabalho artístico hoje pode ser encarado e pensado nos mesmos termos de uma mera atividade empresarial, seus processos muitas vezes acabam por ser identificados ao do grande escritório de arquitetura, distanciando-se assim do modelo do ateliê como um ambiente criativo solitário e de livre-pensar. Varejão responde:

Aqui no ateliê a equipe fixa é pequena, mas tenho várias assistentes volantes, que me ajudam na parte de produção artística, de acordo com o trabalho. Nessa série de agora, todos os quadros foram pintados por retratistas. Os retratos que vão para Nova York foram feitos pela Ana Moura, que volta e meia colabora comigo. E estes aqui [ela mostra a série de 33 quadros que estarão na exposição em São Paulo] foram feitos por retratistas que eu nem conheço. Mandei fazer na China. Eu precisava de uma base neutra e meio seriada, achei um fornecedor, e é sensacional o resultado. A agilidade deles foi o que me permitiu fazer essa obra. Trinta e três quadros é uma quantidade muito grande.⁴

4 Alves, Micheline. #TPM141. In: *Revista Trip* de 14/04/2014. Acesso em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/adriana-varejao>

Aqui não há muita diferença entre o *modus operandi* do artista visual e o do estilista; este último cria um desenho de uma roupa, delega aos costureiros – chineses ou outros – a confecção e assina a sua “obra” sem incorporar o dado do trabalhador anônimo como parte integrante do trabalho, como faz Francis Alÿs com os retratistas mexicanos.

O último exemplo que gostaria de trazer é o da artista alemã Maria Eichhorn, que em 2016 realizou na Chisenhale Gallery de Londres o projeto *Nothing to See Here*. Eichhorn deu férias para a equipe de funcionários da galeria durante o período de duração da exposição. Sua estratégia conjuga literalidade crítica e intervenção direta no sistema que pretende questionar; ressoa nele ver a tradição da crítica institucional, porém transformada numa crítica social à instituição. Diferentemente dos elogios do ócio nos quais quem resistia ao imperativo do trabalho era o próprio artista, aqui a artista funciona como mediadora de relações laborais, de certo modo propondo uma provisória liberação do trabalhador invisível que sustenta o meio institucional – os funcionários da galeria. A artista opera como criadora não de uma obra, mas de tempo livre para os funcionários; há algo de demiúrgico e também de autoritário nesse gesto. Eu artista te liberto da opressão institucional... Mais uma vez a ambiguidade política do gesto impede que o projeto seja plenamente identificado com sua intenção crítica.

É compreensível que nesse contexto uma figura ficcional como o escritor Bartleby exerça tanto ou mais fascínio sobre os artistas quanto os textos de Lafargue e de Oswald de Andrade sobre o ócio. A resistência passiva de Bartleby atrai porque oferece uma espécie de modelo pós-utópico descolado da virilidade e do heroísmo revolucionários. Justamente a perda da crença na capacidade transformadora da arte é que parece balizar o limite crítico da arte contemporânea, e aqui me refiro mais precisamente aos trabalhos de Alÿs e Maria Eichhorn. Enquanto o artista da primeira vanguarda podia acreditar ainda nos privilégios críticos e na potência negativa e transformadora do gesto artístico, o artista contemporâneo sabe que sua crítica se inscreve em um sistema que absorve e metaboliza a crítica, neutralizando-a, transformando o espectador em cúmplice de uma denúncia que nunca chega realmente a produzir um deslocamento radical. De certo modo, esses trabalhos são sintomáticos de uma condição contemporânea, e aqui coincido com o que propõe Jacques Rancière em *Malaise dans l'esthétique* (2004), quando aponta para a problemática condição de uma arte que se transformou em testemunho de nossa dívida infinita em relação ao Outro, uma arte que intensifica essa dívida na forma de trabalhos críticos, porém paradoxalmente contemporizadores,

anestésicos diante da realidade e da complexidade dos conflitos, e que acaba por expulsar da própria arte a experiência concreta do dissenso. Assim, um artista como Allys pode ao mesmo tempo apontar a desigualdade com que são tratados no mundo laboral e mercadológico o trabalho de um retratista-artesão e sublinhar o privilégio do artista contemporâneo, redistribuindo o lucro do seu trabalho sem alterar politicamente a hierarquia dessa relação. Desse modo, todas as causas – ecológica, racial, etc. – podem ser ao mesmo tempo expostas, denunciadas e harmonizadas ao modo contemporâneo da circulação e da fruição artística.

A consciência do aprisionamento da arte dentro de uma comunidade ética que compartilha valores e denúncias talvez possa conduzir a uma pergunta que não poderei responder aqui, mas que diz respeito à crítica e ao debate na esfera pública de maneira geral: até que ponto esse apaziguamento promovido pelo gesto crítico da arte contemporânea não contribui para um esvaziamento da cena agonística da qual depende o próprio conceito de democracia que essa arte afinal pretende sustentar e defender? Grande parte dos discursos explicativos e legitimadores da arte contemporânea se ancoram ainda na suposta potência ou força crítica do artista diante de um mundo cada vez mais desigual e rendido às forças da *desdemocratização*⁵ e da desigualdade, porém é impossível não pensá-los como parte de um campo de forças mais complexo e vasto no qual a própria arte permite enobrecer e agregar valor a marcas, instituições e uma economia de bens culturais, cujo funcionamento contradiz e neutraliza a potência crítica do artístico. Nessa zona de tensão entre o projeto entusiasmado de uma arte crítica e emancipadora e a indução do espectador a ocupar o triste lugar de testemunha da catástrofe política e social que nos diz respeito a todos é que a arte contemporânea precisaria ser pensada. Não para que abandone seu desejo emancipatório, mas para que seja capaz de pensar as distopias nas quais acaba por se inserir, construindo para o espectador um lugar paradoxal e imobilizante que afinal não se distancia muito da posição de todo cidadão contemporâneo minimamente consciente das condições mínimas que tornam possível a existência democrática.

Uma certa arte contemporânea – a que se sustenta no discurso ou no gesto crítico-emancipatório – talvez possa ser comparada a uma mulher feminista branca. Esta sabe ou deve saber que seu lugar no mundo é politicamente complexo uma vez que habita simultaneamente e transita incessantemente

5 Utilizo aqui o conceito de *desdemocratização*, nos termos articulados por Wendy Brown em *Undoing the Demos – Neoliberalism's Stealth Revolution*. New York: Zone Books, 2015.

entre o espaço da dominação e o da emancipação. Habitar essa contradição não é em si mesmo um problema, mas habitá-la para promover uma posição de fruição baseada no *mea culpa* torna-se um problema. O problema se agrava na medida em que a produção artística propõe realizar uma crítica do trabalho sem levar em consideração a especificidade e contradição que rege os bens culturais e artísticos na sociedade contemporânea, ou apenas leva isso em consideração de maneira superficial, sem disso tirar maiores consequências. Manter a questão no campo agonístico significaria então, em termos artísticos, construir um campo criativo de reflexão sobre a emancipação, mas ao mesmo tempo identificar, e com rapidez, um estranho entusiasmo paralisante que assigna ao espectador o lugar de cúmplice de sua própria condição de indignação impotente.

Referências

ALVES, M. Entrevista com Adriana Varejão #TPM141. *Revista Trip*, 14 abr. 2014.

LAZZARATO, M. *Marcel Duchamp ou le refus du travail*. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2014.

LAFARGUE, P. *O direito à preguiça*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

MALEVITCH, K. *La paresse comme vérité effective de l'homme*. Paris: Éditions Allia, 2015.

RANCIÈRE, J. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 2004.

VIDOKLE, A. *Arte sem trabalho?* Rio de Janeiro/Copenhague: Zazie Edições, 2016.