

## HACKING LES SYSTÈMES: UNE CONVERSATION AVEC MARC-ANTOINE LÉVAL

HACKEANDO OS SISTEMAS: UMA CONVERSA COM MARC-ANTOINE LÉVAL

HACKING THE SYSTEMS: A CONVERSATION WITH MARC-ANTOINE LÉVAL

HACKEAR LOS SISTEMAS: UNA CONVERSACIÓN CON MARC-ANTOINE LÉVAL

**Henrique Grimaldi Figueredo**

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

**RÉSUMÉ:** Le domaine de l'art n'est pas une structure homogène. Par définition, elle s'organise sur la base de ses nombreux conflits, véritables luttes classificatoires sur les arbitrages culturels qui opèrent les régimes de légitimité. Essentiellement asymétrique, le champ artistique est donc un espace social rempli de hiérarchies qui produisent et reproduisent les inégalités entre les artistes, les marchés et les institutions. Bien qu'il s'agisse d'un "système" cohérent, cette structure n'est pas complètement protégée contre d'éventuels processus symboliques de hacking. Dans cet entretien avec l'artiste français Marc-Antoine Léval, nous aborderons des questions telles que le piratage des circuits artistiques, l'immatérialité de l'art et un certain "artivisme" comme mode de survie dans le champ culturel de la contemporanéité.

**Mots-clés:** Marc-Antoine Léval; hacking artistique; art contemporain.

**RESUMO:** O campo da arte não é uma estrutura homogênea. Por definição, organiza-se a partir de suas muitas disputas, verdadeiras lutas classificatórias sobre os arbitrários culturais que operam os regimes de legitimidade. Essencialmente assimétrico, o campo da arte é, portanto, um espaço social repleto de hierarquizações que produzem e reproduzem as desigualdades entre artistas, mercados e instituições. Embora um "sistema" coeso, essa estrutura não está completamente salvaguardada de possíveis processos simbólicos de hackeamento. Nessa entrevista com o artista francês, Marc-Antoine Léval, abordaremos questões como o hackeamento dos circuitos artísticos, a imaterialidade da arte e um certo "artivismo" como modo de sobrevivência no campo cultural da contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Marc-Antoine Léval; hackeamento artístico; arte contemporânea.

**ABSTRACT:** The field of art is not a homogeneous structure. By definition, it is organized based on its many disputes, real classificatory struggles about the cultural arbitrariness that operate the regimes of legitimacy. Essentially asymmetrical, the art field is, therefore, a social space full of hierarchizations that produces and reproduces inequalities among artists, markets, and institutions. Although a cohesive "system," this structure is not completely safeguarded from possible symbolic processes of hacking. In this interview with the French artist, Marc-Antoine Léval, we will address issues such as the hacking of artistic circuits, the immateriality of art, and a certain "artivism" as a mode of survival in the cultural field of contemporaneity.

**Keywords:** Marc-Antoine Léval; artistic hacking; contemporary art.

**RESUMEN:** El campo del arte no es una estructura homogénea. Por definición, se organiza a partir de sus múltiples disputas, verdaderas luchas clasificatorias sobre los arbitrajes culturales que operan los regímenes de legitimidad. Esencialmente asimétrico, el campo del arte es, por tanto, un espacio social lleno de jerarquías que producen y reproducen desigualdades entre artistas, mercados e instituciones. A pesar de ser un "sistema" cohesionado, esta estructura no está completamente salvaguardada de posibles procesos simbólicos de hacking. En esta entrevista con el artista francés Marc-Antoine Léval, abordaremos cuestiones como el pirateo de los circuitos artísticos, la inmaterialidad del arte y un cierto "artivismo" como modo de supervivencia en el campo cultural de la contemporaneidad.

**Palabras-clave:** Marc-Antoine Léval; hacking artístico; arte contemporáneo.



Figura 1: Marc-Antoine Léval, *La Générale* (Paris, 2007)

Fonte: Cortesia do artista.

L'art contemporain c'est sans doute la zone la plus floue, la plus risqué, la plus mouvante, et du coup la plus prometteuse – Martin Bethenod, Pinault Collection

## 1. Présentation

Etienne Samain (2012: 58), tributaire d'une tradition warburgienne, soutient que les images "pensent et dialoguent dans le temps". Elles "ouvrent et déploient l'histoire, la découvrent ou la dissimulent, la redécouvrent et la ressuscitent, la font vivre et exister" dans une linéarité qui n'est pas nécessairement téléologique. La plasticité de cet ensemble, dans lequel se construisent ou se déconstruisent les récits, serait encore renforcée par le fait que les images incorporent non seulement les pensées de ceux qui les ont produites, mais aussi de tous ceux qui interagissent avec eux. La conception des images comme pensantes et capables de regarder (Didi-Huberman, 2010), constitue une manière utile d'aborder la production artistique. Elle définit les conditions sensibles de l'interlocution esthétique et sociale entre l'artiste, son environnement social, son public et ses consommateurs. Si l'image est un lieu d'articulations, "elle est aussi un lieu de conflits: en elle se croisent des auteurs, une société, un moment historique, une technique, l'objet de représentation et tant d'autres regards qui lui sont dédiés au fil du temps" (Entler, 2012: 133). Ces dimensions ne sont pas nécessairement solidaires entre elles dans la production d'un sens commun, ni homogènes dans leur manière de manifester les problèmes

communautaires, structurels, économiques ou subjectifs qui façonnent l'art et ses formes historiquement et socialement assumées.

Malgré les apports de ce système conceptuel, dans lequel les images ne seraient plus stagnantes, subordonnées au regard interprétatif de leurs spectateurs, mais au contraire, vivantes, vibrantes, dans une sorte de dialogue continu; la tâche que nous proposons ici, bien qu'ancrée dans cette notion, me semble plus directe. Elle ne demande pas beaucoup plus qu'un effort vers les similitudes de Bataille (Didi-Huberman, 2015), en l'occurrence déceler, que ce soit dans sa dimension sociale ou dans son aspect purement formel, des éléments similaires. Dans cette brève digression sur l'œuvre de l'artiste français Marc-Antoine Léval – sur le *statu quo* de ses images – il est donc possible d'identifier quelques approximations et débats intéressants, qu'ils se réfèrent à "une histoire de l'art", ou qu'ils cherchent à appréhender les conditions de la production de l'art aujourd'hui.

En 1979, l'artiste américaine Barbara Kruger présente pour la première fois ce qui sera reconnu comme la maturation de son style pictural. À l'aide de grandes images en noir et blanc superposées à du texte – le plus souvent porté par des bandes d'un rouge pénétrant – Kruger s'attaque aux médias et à la politique dans sa langue maternelle: sensationnelle, autoritaire et directe. Travaillant la peinture et le tissage depuis le début des années 1970, la subtilité ou l'absence d'une signification sociale plus audacieuse dans ses œuvres, même tacite, l'amène à abandonner la création artistique pendant une année entière. Elle ne reprendra qu'en 1977 avec une série de collages de photos et de textes, le stade embryonnaire de son propos critique. Les images de Kruger, dont la puissance est indissociable de leur message-molotov – *I shop therefore I am ; We don't need another hero ; Pro-life for the unborn pro-death for the born ; Your body is a battleground ; If you don't control you mind someone else will* – représentent dans sa trajectoire un point de rupture, un passage tourmenté – mais nécessaire – d'une politique de l'art à un art politique (Rancière, 2009, 2012).

Kruger, dans le prolongement des expériences de sa compatriote Martha Rosler – *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967-72) – pour qui le dispositif critique visait toujours un double effet (la prise de conscience du réel et l'intériorisation de la culpabilité par le déni de ce même réel), semble alors actualiser le défi de traduire les tautologies inconfortables de la contemporanéité dans lesquelles le texte – le message – matérialise, et surtout appuie, les vérités en partie occultées dans les images. L'œuvre de Kruger, mobilisée comme une sorte de préambule à notre discussion, ne définirait pas seulement un marqueur temporel ou un cadre conceptuel des œuvres qui, en incorporant du texte, ouvrent la voie à l'utilisation d'un message moins sous-jacent dans l'art. Elle permet également une collision quelque peu frontale et non dissimulée avec certaines des expérimentations les plus provocantes de Léval.

Marc-Antoine Léval, né à Belfast, en Irlande du Nord, assume, comme Kruger, la promesse de révéler – sans trop de jeux ou détours conceptuels – ce qui est souvent caché ou internalisé socialement; ce qui génère, comme l'écrit Bourdieu (2013: 113), une forme "d'appréhension automatique du monde social comme du monde naturel". Au-delà du format pamphlétaire et incisif, le message, comme composante centrale du travail des deux artistes, laisse peu de place à des lectures plus éthérées. Le spectateur est brutalement confronté à une vérité; il n'y a pas d'horizon lui permettant de détourner le regard. Découlant peut-être de sa relation avec le graffiti – qui traverse ses propositions depuis l'adolescence – et de son estime pour les provocations de Marcel Duchamp et d'Yves Klein (qu'il cite nommément), cette approche directe anéantit ce qui protège le regard (Foster, 2017) aux marges interprétatives d'un art plus idyllique. Ce qu'il propose, c'est le réel aperçu dans toute sa gloire: selon ses mots, "dans le médium ce qui m'intéresse c'est la puissance de portée du message".

Ce caractère fondamental de l'art urbain – qui pour Canclini (2013) est capable d'écrire et de réécrire historiquement la ville et ses processus – et l'admiration pour un art moins matériel, se manifeste ainsi dans de nombreux aspects de sa production. Des cabanes irrégulières installées à des adresses prestigieuses de la capitale française (un projet du collectif 21bis) aux performances-contraventions dans les galeries commerciales et les musées publics, en passant par les actions non autorisées dans les foires d'art, les musées et les événements, l'artiste s'impose comme un corps biopolitique qui inscrit sa présence – que les agents mandataires de ces structures le souhaitent ou non – et l'urgence de ses questionnements dans la ville elle-même.

Dans sa série "*Please, buy/show my work*", commencée en 2007 lors de la conférence de presse marquant l'ouverture du Palazzo Grassi à Venise, le premier musée appartenant au magnat de l'industrie du luxe et grand collectionneur François Pinault, puis reprise en 2008 lors de l'ouverture de la FIAC (Foire Internationale d'Art Contemporain) à Paris, à l'Art Basel de Miami, et à l'ouverture de Punta della Dogana l'année suivante – ainsi qu'à au Tate de Londres et au New Museum de New York – Léval met en lumière une vérité qui, bien que structurelle, est éclipsée par le cynisme des rituels des circuits artistiques légitimés: aucune autorité n'est capable de s'autoriser elle-même. En convoquant nommément un collectionneur ou une institution pour acquérir ou exposer ses œuvres, l'artiste met en évidence la précarité des communautés artistiques (subordonnées) face aux quelques agents qui concentrent aujourd'hui les pouvoirs de légitimation (subordonnés). Il réalise une inversion de l'opération – déjà critique – de John Baldessari, *Tips for Artists Who Want to Sell* (1966-68), qui avait créé une sorte de pédagogie de la survie sur le marché d'art. Pour Léval, les systèmes de consécration sont depuis longtemps tributaires

d'autres pouvoirs et, derrière chaque œuvre artistique, palpite invisiblement la supplique: *please, buy/show*.

Si l'on peut encore convenir que, comme l'affirme Pierre Bourdieu (1989 : 290), "le sujet de la production de l'œuvre d'art, de sa valeur et aussi de sa signification, n'est pas le producteur de l'objet dans sa matérialité, mais l'ensemble des agents" qui vivent pour l'art et de l'art, opérant par des luttes ou des collusions classificatoires, une vision du monde, "et aussi du monde de l'art", afin de collaborer "pour la production de la valeur de l'art et de l'artiste" (Bourdieu, 1989: 291); ce que dénonce Léval, c'est précisément ce changement substantiel dans le paysage de la légitimation. Il ne s'agit plus seulement d'exorciser ce que Benjamin appelait le "sortilège du nom du maître", mais d'appréhender et de décrire l'émergence progressive de l'ensemble des conditions sociales qui permettent à de nouveaux personnages – avant tout le collectionneur et les grandes institutions – d'être les véritables producteurs de cette magie qu'est l'œuvre d'art.

Face au déplacement de ces pouvoirs – l'artiste qui n'existe institutionnellement et commercialement que sur la base d'un ensemble spécifique d'autorisations – Léval adopte une position critique qui conçoit que les mots (en tant que signes) sont détenteurs d'un pouvoir et producteurs d'un type d'enchantement. Si l'on prend ici – à titre illustratif et sans la profondeur que la question mérite – le message sur les toiles de Kruger comme une progression vers le travail essentiellement imagé de Rosler, Léval s'orienterait vers l'abolition de l'image (une distorsion du *modus operandi* de Kruger) – qui par ironie ou plaisanterie pourrait dérouter le spectateur – pour se concentrer sur l'aspect communicatif de son message; d'un art-dénonciation qui, en se nommant et en se réalisant par des actions naturellement interdites à cet Autre (l'artiste hors d'un système ou d'un champ artistique) révèle les "influences que le monde de l'art préfère ignorer, au regard de la règle de la présomption d'innocence" (Moureau, 2020: 92).

En tant qu'artiste qui conçoit la ville et les structures institutionnelles comme des systèmes à *hacker*, l'œuvre de Marc-Antoine Léval nous fournit des pistes d'investigation permettant d'évaluer les conditions et le rôle de cet Autre dans la résistance et le l'anéantissement des règles artificiellement créées et incontestablement acceptées. Cet entretien, réalisé entre Lyon (France) et São Paulo (Brésil), présente la trajectoire de Léval, la manière dont ses œuvres sont créées et son point de vue sur les médias et les institutions. Il constitue une conversation ouverte et honnête sur les merveilles et les horreurs de la culture contemporaine et ses conséquences pour la survie matérielle et symbolique des artistes d'aujourd'hui.

## 2. Entretien

**Henrique Grimaldi:** Vous êtes né à Belfast mais vous vivez et travaillez en France. Y a-t-il une raison particulière à cela? Par rapport à votre trajectoire artistique, quand votre intérêt pour le monde de l'art est-il apparu et quelles sont vos références les plus substantielles dans ce milieu?

**Marc-Antoine Léval:** Je suis né à Belfast parce que mon père y travaillait à l'époque, mais mes parents sont français et se sont rencontrés à Lyon où j'habite aujourd'hui. Je dessine depuis tout petit, je me souviens qu'en primaire je dessinais des caricatures, des personnages que je passais à mes camarades, et qu'ils y étaient sensibles, que ça les faisait rigoler ou réagir et qu'ils me reconnaissaient un talent. Je m'en souviens comme d'un pouvoir spécial que j'avais. A 15 ans j'ai commencé seul le graffiti, avant de rencontrer dans mon lycée un ami qui était dans un crew. Avec eux j'ai vite rencontré des légendes de la scène parisienne. Pour nous qui commençons c'était la découverte d'un monde magique et secret. Je me suis fait beaucoup arrêter à cette époque, et ça a fini par être impossible à assumer vis-à-vis de mes parents. Mais je voulais continuer à m'amuser, et à interagir avec le public comme j'avais pu le faire avec le graffiti. Je pense que le plus important c'était de pouvoir dire ce que je voulais où je voulais. Évidemment j'ai été inspiré par Duchamp et Klein, qui ouvraient des horizons autres que la peinture. Mais je pense que ma plus grande inspiration venait des graffeurs, même si je trouvais qu'ils n'utilisaient pas tout le potentiel de la méthode du graffiti. J'aime les artistes qui écrivent des phrases, ou même juste des mots, comme André<sup>47</sup> faisait. Je me souviens avoir eu une grande émotion artistique en voyant les affiches de John Hamon<sup>48</sup> qui collait des photos de son visage sans autre explication. Vers 2014 Boris<sup>49</sup> (the Grifters) a commencé à écrire des phrases en graff. Je pense (et j'aimerais) que ça soit ce qui se développe.

**Henrique Grimaldi:** En ce qui concerne les dispositifs choisis (graffitis, affiches, installation de bâches), comment s'est opéré le passage de l'un à l'autre et qu'est-ce qui vous a motivé à expérimenter différents moyens d'expression?

**Marc-Antoine Léval:** Le changement principal et l'arrivée des bâches viennent de mes nombreuses arrestations liées au graffiti. Je devais trouver un médium moins répréhensible. Certes je pouvais être arrêté pour entrée illégale dans un lieu, sur un toit etc, mais il n'y pas vraiment de dégradation. La bâche s'enlève en coupant les attaches et a priori il ne peut pas trop avoir de poursuites. Dans le médium ce qui

---

<sup>47</sup> André est un artiste franco-suédois qui travaille avec le graffiti depuis 1986, signant ses œuvres de l'émblématique *Mr. A*.

<sup>48</sup> John Hamon est un artiste urbain français qui a lancé un projet en 2001 dans lequel il fixait ses photographies, sans aucune explication, sur des monuments et des rues de la ville. Décrivant sa motivation comme "c'est la promotion qui fait l'artiste ou le degré zéro de l'art" (Hamon apud. Le Mitouard, 2017: s/p), Hamon a déjà porté son projet dans plus de 33 pays.

<sup>49</sup> Boris est un artiste bulgare installé en France, et s'est fait connaître par son humour, ses photographies et ses satires.

m'intéresse c'est la puissance de portée du message. Si une bâche fait des journaux télévisés, le New York Times etc... je suis heureux, la bâche peut s'enlever facilement mais j'ai touché des millions de gens. Aujourd'hui pour moi le medium le plus puissant c'est les stickers ou les affiches. La rue étant pour moi l'espace le plus difficile à censurer.

**Henrique Grimaldi:** Vous avez travaillé pendant une décennie en tant que curateur et agent pour d'autres artistes contemporains. Parlez-nous un peu de cette expérience – comment elle commence; quels sont les impacts sur le travail des autres créateurs lorsqu'ils ont à leur disposition un artiste agissant comme curateur et agent? – et votre point de vue sur le circuit de l'art en France.

**Marc-Antoine Léval:** Quand j'ai fait ma première exposition en 2010, après avoir fait 3, 4 ans à dérouler des bâches à travers le monde, je n'avais pas vraiment d'expérience du marché de l'art. Je n'avais pas fait d'école d'art, et je n'avais personne de ma famille ou de mon entourage qui s'y connaissait. J'ai rencontré un premier mécène qui m'a financé mon voyage à Miami et qui ensuite m'a présenté une jeune galeriste qui se lançait. Malgré toute notre bonne volonté nous avons fait des erreurs lorsque nous avons organisé ma première exposition en 2010. Il me manquait des clefs de compréhension du marché de l'art, notamment sur les prix. J'avais aussi besoin d'échanger avec d'autres artistes. J'étais toujours proche du graffiti, en 2010, j'ai voulu aider Saeio à se développer et je lui ai vendu sa première toile. Il y a la satisfaction d'œuvrer pour la culture, et en même temps j'ai appris sur le marché de l'art. Quand des artistes n'ont pas beaucoup d'expérience, ou qu'ils ne sont pas très à l'aise pour communiquer, ça peut être bénéfique qu'il y ait un intermédiaire. J'ai monté une association pour la promotion de l'art urbain, cela m'a permis d'inviter des artistes. Certains jeunes artistes, d'autres plus connus mais parfois ignorés par le "circuit". Même si je n'avais pas beaucoup de moyens, je pense que les artistes ont su reconnaître ma vision à travers la sélection curatoriale. Il y a le circuit officiel institutionnel, et le circuit alternatif dont mon association fait partie. Certains galeristes ou collectionneurs peuvent soutenir des artistes précurseurs, dissidents, ou juste dans lesquels ils croient, mais c'est évidemment plus compliqué pour les institutions.

**Henrique Grimaldi:** Comment est né le collectif d'artistes 21bis et quel type d'œuvres étiez-vous prêt à produire?

**Marc-Antoine Léval:** J'ai rencontré Romain et Laurent avec qui nous avons fondé ce collectif, à la fête de l'après vernissage de la FIAC en 2007 où j'avais affiché les premiers posters "*Please Pinault*" à l'intérieur de la foire. On avait l'énergie et l'envie de faire des œuvres dans l'espace public.



Figura 2: Cartazes “*Please, François Pinault, buy my work*”, fixados na FIAC (Paris, 2007)  
 Fonte: Cortesia do artista.

**Henrique Grimaldi:** Les installations et happenings illégaux, dans le contexte urbain, ont, à mon avis, un impact phénoménal (je pense ici notamment aux cabanes attribuées à des points stratégiques et très visibles de la ville, ou encore à la construction du *Police Truck*). Parlez-nous un peu de cette série d'œuvres.

**Marc-Antoine Léval:** Avec Romain et Laurent nous avons décidé de réaliser à tour de rôle les idées de chacun de nous. L'idée des cabanes était une idée de Romain. Nous espérions ainsi nous sentir tous acteurs à part égal du collectif. Il fallait que l'idée nous plaise à tous, l'idée des cabanes m'avait plu pour son impact, visuel, symbolique. Si il n'y a pas de prise de risque pour nous et que ça a de l'impact, c'est encore plus puissant. Ça l'est encore d'avantage quand on donne l'impression d'aller dans le sens du Système (qui a priori est contre la pauvreté...) on devient intouchables! Ce qui m'intéressait le plus dans les cabanes c'était de trouver des médiums, des manières de hacker le système, de le mettre face à ses contradictions, et ainsi de révéler son vrai visage.



Figura 3: Cabana do coletivo 21bis instalada na Place Vendôme (Paris, 2007-2008)

Fonte: Cortesia do artista.

**Henrique Grimaldi:** À propos de l'action *We are Alive* au Palais de Tokyo et de la performance collective à l'ouverture de la Galerie Perrotin, comment percevez-vous la performance du collectif dans ces espaces institutionnels et marchands célèbres? Sommes-nous confrontés ici à une sorte d'artivisme?

**Marc-Antoine Léval:** *We are Alive* et la performance à la galerie Perrotin sont à mon sens du hacking. A une autre époque, l'Art était plus inaccessible. On ne rentrait pas dans les châteaux des rois aussi facilement qu'au Palais de Tokyo ou chez Perrotin. La méthode du graffiti c'est l'infiltration. Comme l'avait aussi fait Banksy en collant des tableaux à lui dans les musées. On questionne le choix des œuvres mises en avant, et on bouscule le monopole des curateurs institutionnels. Mais en général les gens n'aiment pas trop se faire hacker. Il semblerait que ça rentre dans la définition d'artivisme. Mais on peut être "artiviste" et défendre des idéologies mortifères comme la plupart des artistes cités à la section "artivisme" de Wikipedia. Le but c'est d'être sage et de défendre des bonnes valeurs.



Figura 4 e 5: Ação "We are Alive" no Palais de Tokyo (Paris)  
 Fonte: Cortesia do artista.

**Henrique Grimaldi:** Si je parle maintenant spécifiquement de la série "*Please, buy/show my work*", je pense à un exercice de création qui échappe à la matérialité traditionnelle de l'art, à une économie de la richesse qui veut posséder des objets. Je peux aligner cette série sur la même clé critique d'Yves Klein dans la polémique "*L'époque pneumatique. La spécialisation de la sensibilité à l'état de première matière en sensibilité picturale stabilisée*<sup>50</sup>", de 1958, ou encore l'art conceptuel plus radical des années 1960. Comment est née l'idée de cette série?

**Marc-Antoine Léval:** Tu as raison de citer Klein, car lui et Duchamp nous ont permis de prendre du recul sur le caractère matériel de la production artistique. Un jour je pensais à la FIAC, et j'ai eu cette image de ces artistes qui fabriquent des objets aux formes à la mode, en espérant arriver dans les collections des plus riches collectionneurs. Ce "*Please, François Pinault, buy my work*" m'est venu comme la parole des artistes exposés à la FIAC<sup>51</sup>. Or Duchamp et Klein avaient ouvert d'autres voies que la voie matérielle d'expression. J'avais déjà compris que le graffiti amenait un élément immatériel dans la notion d'Œuvre artistique. Ces "*Please buy/show my*

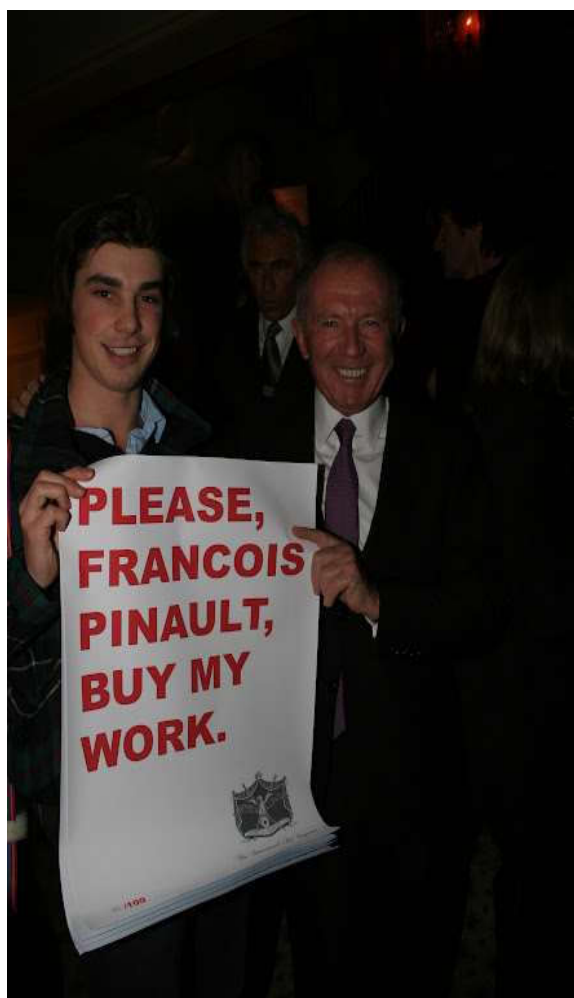
<sup>50</sup> Dans cette exposition d'Yves Klein, les visiteurs ont trouvé la galerie entièrement vide, même sans téléphone, et l'intérieur repeint avec du blanc. Le cocktail offert pour le vernissage, devant les tableaux absents, colorés l'urine des invités en bleu klein (Mattei, 2004).

<sup>51</sup> Foire internationale d'art contemporain, qui a lieu à Paris généralement en octobre.

*work*” rassemblent plusieurs éléments importants, je m’amusais, je faisais une critique du Matériel, tout en proposant une solution immatérielle, et en faisant ma promotion.

**Henrique Grimaldi:** Comment le méga-collectionneur français, François Pinault, est-il entré dans le radar de *"Please, buy my work"*?

**Marc-Antoine Léval:** En 2007, à la fête de l’après vernissage de la FIAC j’ai rencontré un journaliste people, qui m’a proposé de m’inviter à la fête du Bal Jaune, organisée chaque année par François Pinault au moment de la FIAC. J’étais venu avec d’autres affiches, et ce journaliste est venu me chercher en me prévenant que François Pinault avait fini de dîner et qu’il allait descendre. Il m’a alors suggéré de l’attendre avec une affiche. Je n’avais pas du tout réfléchi à cette rencontre, qui est arrivée très vite, mais voilà le résultat. François Pinault souriant, moi surpris. Sans explication, cette photo peut aussi brouiller la compréhension de mon travail. Ensuite je l’ai recroisé, à New York, à Venise où il m’a posé quelques questions, mais on n’a jamais eu de longue discussion.



**Figura 6:** O artista Marc-Antoine Léval e o colecionador François Pinault, no Le Bal Jaune (Paris, 2007)

Fonte: Cortesia do artista.

**Henrique Grimaldi:** L'inauguration du Palazzo Grassi et de la Punta della Dogana, musées de la collection Pinault à Venise; la FIAC à Paris, le Miami Art Basel, le New Museum à New York et la Tate à Londres. Vos actions sont dirigées vers ces espaces construits par une élite artistique – un groupe qui forme et informe la demande, comme l'a diagnostiqué la sociologue Raymonde Moulin – de sorte que vous proposez, de manière quasi définitive, une réponse possible à la question posée par le sociologue français Pierre Bourdieu, "mais qui a créé les créateurs". Parlez-nous un peu de ces actions, notamment de la raison de la sélection de ces espaces et de la façon dont les médias perçoivent le travail.

**Marc-Antoine Léval:** Hacker ces moments de forte visibilité, c'était le meilleur moyen de faire connaître mon travail. D'utiliser le "co-branding" forcé! Il ne faut pas oublier que c'est souvent le but premier du graffeur. J'ai commencé par Venise, parce que Pinault y a des musées. Ensuite après avoir réussi la FIAC j'ai voulu faire les plus grandes réunions d'art contemporain. Pour les musées je voulais qu'il y ait le vernissage d'une exposition. Par exemple au New Museum, non seulement le bâtiment était nouveau et original graphiquement, mais il s'y ouvrait l'exposition "Younger than Jesus". Je savais que les médias appréciaient, ça faisait partie du plan.



**Figura 7: "Please, Tate, show my work", na abertura da exposição Pop Life: art in a material world (Londres, 2009)**

Fonte: Cortesia do artista.



Figura 8: "Please, New Museum, show my work", na abertura da exposição Younger than Jesus (Nova York, 2009)

Fonte: Cortesia do artista.

**Henrique Grimaldi:** Lorsque je vois une de ses œuvres dans une institution ou une foire d'art, je pense à elles dans le sens de véritables "art intruders"; ce sont des éléments qui révèlent le sens caché de ces espaces (comment se construit la légitimité, par exemple). En parlant ici de l'écosystème de ces mondes artistiques, comment les collectionneurs – comme Bernard Arnault et François Pinault – et la communauté artistique – je pense ici à la version de l'œuvre exposée à la Biennale de Venise avec la signature de l'artiste chinois Ai Weiwei – reçoivent-ils ces œuvres?

**Marc-Antoine Léval:** Je pense que François Pinault et Bernard Arnault, même s'ils ont des notions d'histoire de l'art. Je ne sais pas ce que Pinault et Arnault pensent de ces travaux. Pinault était amusé, et curieux lorsque je l'ai rencontré, mais je n'en sais pas plus. Je ne sais pas non plus si Ai Weiwei a vu la bache de Venise. Quand je préparais

une bâche pour Paris dans un squat en banlieue parisienne, un artiste était venu me dire en tremblant, “tu ne diras pas que tu as fait ca ici” ! Il était très énervé ! J’ai été très surpris. En fait, il y a des gens qui ne comprennent qu’une partie de l’œuvre. En général quand une œuvre suscite de l’émotion très positive ou très négative c’est bon signe, c’est qu’elle est forte. Mais en général la plupart des artistes sont respectueux parfois admiratifs, ne serait-ce que de la performance physique et de l’engagement que j’ai mis dans ces travaux.

\*\*\*

## 1. Introdução

Etienne Samain (2012: 58), tributário de uma tradição warburguiana, argumenta que as imagens “se pensam e dialogam no tempo”, elas “abrem e desdobram a história, a descobrem ou a encobrem, a reencontram e a ressuscitam, a fazem viver e existir” em uma linearidade que não necessariamente teleológica. A plasticidade desse tecido, no qual se constroem ou se dinamitam as narrativas, estaria ainda potencializada pelo fato de que as imagens incorporam não apenas o pensamento de quem as produziu, mas também de todos aqueles que com elas colidiram. Modo profícuo de abordagem da produção artística, a noção de que as imagens pensam e estão habilitadas a devolverem o olhar (Didi-Huberman, 2010), ratifica, portanto, as condições sensíveis de interlocução estética e social entre o artista, seu meio, seus públicos e consumidores. Se a imagem é um lugar de articulações, “ela é também um lugar de conflitos: nela se cruzam autores, uma sociedade, um momento histórico, uma técnica, o objeto de representação e tantos outros olhares dedicados a ela ao longo do tempo” (Entler, 2012: 133), dimensões que não são necessariamente solidárias entre si na produção de um sentido comum e tampouco homogêneas no modo de manifestação dos problemas comunitários, estruturais, econômicos ou subjetivos que lapidam a arte e suas formas historicamente e socialmente assumidas.

Apesar dos ganhos desse sistema conceitual, no qual as imagens não mais se apresentariam estagnadas, à mercê do olhar interpretativo de seus espectadores, mas ao contrário, vivas, pulsantes, em uma espécie de diálogo continuado; a tarefa a qual nos propomos aqui, ainda que embebida dessa noção, me parece mais direta – não exige muito mais que um esforço em direção as semelhanças informes de Bataille (Didi-Huberman, 2015) – encontrando, seja em seu significado social, seja em seu aspecto puramente formal, elementos equalizadores. Nesta breve digressão acerca do trabalho do artista francês Marc-Antoine Léval – do *status quo* de suas imagens – é possível, portanto, delinear algumas aproximações e debates interessantes, sejam àqueles referenciados à “uma história da arte”, seja buscando apreender as condições que perpassam a produção da arte hoje.

Em 1979, a artista estadunidense Barbara Kruger apresenta pela primeira vez aquilo que posteriormente seria reconhecido como o amadurecimento de seu estilo pictórico. Utilizando-se de imagens em grande escala em preto-e-branco sobrepostas a textos – em sua grande maioria veiculados sobre penetrantes tarjas vermelhas – Kruger passa a abordar a mídia e a política em sua linguagem nativa: sensacional, autoritária e direta. Trabalhando com pintura e tecelagem desde o início dos anos 1970, a sutileza ou ausência de um significado social mais contundente em suas obras, mesmo quando tácito, levam-na a abandonar a criação artística por todo um ano, retomado-a somente em 1977 com uma série de colagens de fotos e textos, estágio embrionário de seu florescimento crítico. As imagens de Kruger, cuja potência é indissociável de sua mensagem-molotov – *I shop therefore I am; We don't need another hero; Pro-life for the unborn pro-death for the born; Your body is a battleground; If you don't control you mind someone else will* – representam em sua trajetória um ponto de fratura, uma passagem intranquila – porque necessária – de uma política da arte à uma arte política (Rancière, 2009, 2012).

Kruger, em seguimento às experimentações de sua conterrânea Martha Rosler – *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967-72) – para quem o dispositivo crítico visava sempre um duplo efeito (a tomada de consciência do real e a internalização da culpa pela negação do mesmo), parece então atualizar o desafio de tradução das tautologias incômodas da contemporaneidade no qual o texto – a mensagem – materializa e mais importante, redundante, as verdades semi-ocultas nas imagens. O trabalho de Kruger, retomado como uma espécie de preâmbulo para esta discussão, não definiria somente um marco temporal ou lastro conceitual das obras que ao incorporarem o texto pavimentaram o caminho para o uso de uma mensagem menos subterrânea na arte, ela permite também uma colisão um tanto frontal e sem muitas curvas com algumas das experimentações mais provocativas de Léval.

Marc-Antoine Léval, nascido em Belfast, na Irlanda do Norte, assume, como Kruger, o compromisso de revelar – diga-se, sem muitos jogos ou rodeios conceituais – aquilo que muitas vezes encontra-se ocultado ou internalizado socialmente, o que gera, como escreveu Bourdieu (2013: 113), uma forma de apreensão “automática do mundo social como mundo natural”. Além do formato panfletário e incisivo, a mensagem, como componente central de ambos artistas, deixa pouco espaço para leituras mais etéreas, o espectador é brutalmente confrontado com uma verdade; não há um horizonte que lhe permita desviar o olhar. Talvez herança de sua relação com o graffiti – que atravessa suas proposições desde a adolescência – e do apreço pelos atritos artísticos concebidos por Marcel Duchamp e Yves Klein (os quais cita nominalmente), essa abordagem direta esfacela os anteparos do olhar (Foster, 2017), as margens interpretativas de uma arte mais idílica; o que oferece é o real confrontado em toda sua glória: em suas palavras, “no dispositivo artístico, o que me interessa é o poder da mensagem”.

Esse caráter fundamental da arte urbana – que para Canclini (2013) é capaz de escrever e reescrever historicamente a cidade e seus processos – e a admiração por uma arte menos material, transborda assim em inúmeros aspectos de sua produção. Das cabanas irregulares instaladas em endereços prestigiosos da capital francesa (projeto do coletivo 21bis) à performance-contravenção em galerias comerciais e museus públicos, passando ainda pela ação não autorizada em feiras de arte, museus e eventos, o artista se manifesta como um corpo biopolítico que inscreve sua presença – queiram ou não os agentes autorizados nessas estruturas – e a urgência de suas questões na própria urbe.

Em sua série *“Please, buy/show my work”*, iniciada em 2007, durante a coletiva de imprensa que marcou a abertura do Palazzo Grassi, primeiro museu do magnata da indústria do luxo e grande colecionador François Pinault, em Veneza, e repetida em 2008 na abertura da FIAC (Foire Internationale d'Art Contemporain) de Paris, na Art Basel em Miami, e no ano seguinte, na inauguração da Punta della Dogana – passando ainda pela Tate em Londres, e o New Museum, em Nova York – Léval lança luz à uma verdade, que embora estrutural, é eclipsada pelo cinismo dos rituais nos circuitos legitimados da arte: nenhuma autoridade é capaz de autorizar a si mesma. Ao convocar nominalmente um colecionador ou instituição para adquirir ou exibir sua obra, o artista deixa claro a precariedade e debilidade das comunidades artísticas (subordinados) diante dos poucos agentes que concentram agora as ferramentas de legitimação (subordinantes); é a inversão da própria operação – já crítica – de John Baldessari, *Tips for Artists Who Want to Sell* (1966-68), que criava um tipo de pedagogia da sobrevivência mercadológica: para Léval os sistemas de consagração estão há muito comprometidos com outras potestades e por trás de cada trabalho artístico, pulsa invisivelmente essa súplica: *please, buy/show*.

Se ainda pudermos consentir com Pierre Bourdieu (1989: 290), e cremos que sim, de que “o sujeito da produção da obra de arte, do seu valor e também do seu sentido, não é o produtor do objeto em sua materialidade, mas sim o conjunto de agentes” que vivem para a arte e da arte, balizando por meio de lutas classificatórias ou conluios, uma visão de mundo, “e também de mundo da arte”, de modo a colaborar “na produção do valor da arte e do artista” (Bourdieu, 1989: 291); o que Léval denuncia é justamente essa mudança substancial na paisagem da legitimação, na qual não mais trata-se apenas de exorcizar aquilo que Benjamin chamava de “feitiço do nome do mestre”, mas de apreender e descrever a emergência progressiva do conjunto das condições sociais que possibilitam novos personagens – sobretudo o colecionador e as grandes instituições – como os reais produtores dessa magia que é a obra de arte.

Frente ao deslocamento desses poderes – o artista que só existe institucionalmente e mercadologicamente a partir de um conjunto específico de autorizações – Léval assume uma postura crítica que compreende que as palavras (como signos) são detentoras de um poder, produtoras de um tipo de encantamento.

Se aqui tomarmos – a nível ilustrativo e sem a profundidade que a questão merece – a mensagem nas telas de Kruger como uma progressão à obra essencialmente imagética de Rosler, Léval estaria caminhando no sentido de abolição da imagem (uma torção do *modus operandi* de Kruger) – que pela ironia ou jocosidade poderiam confundir o espectador – para centrar-se no aspecto comunicativo de sua mensagem; de uma arte-denúncia que ao dar nome e realizar-se através de ações naturalmente interditas a esse Outro (o artista fora de um sistema ou de um campo da arte) expõe as “influências que o mundo da arte prefere ignorar, no que diz respeito à regra da presunção da inocência” (Moureau, 2020: 92).

Como um artista que concebe a cidade e as estruturas institucionais como sistemas aptos a serem hackeados, a obra de Marc-Antoine Léval nos propicia pistas investigativas que permitem aferir as condições e o papel desse Outro nos embates e na dinamitação daquilo que artificialmente criado é incontestavelmente aceito como um circuito legitimado da arte. Nessa entrevista, realizada entre Lyon, França, e São Paulo, Brasil, apresentamos a trajetória de Léval, o modo como seus trabalhos são concebidos e sua visão sobre a mídia e as instituições; uma conversa aberta e honesta sobre as maravilhas e os horrores da cultura contemporânea e suas consequências para a sobrevivência material e simbólica dos artistas de hoje.

## 2. Entrevista

[Tradução: Henrique Grimaldi]

[Revisão: Zoé Richard]

**Henrique Grimaldi:** Você é original de Belfast, mas vive e trabalha na França. Há alguma razão particular para isso? Em relação à sua trajetória artística, quando desponta seu interesse pelo mundo da arte e quais suas referências mais substanciais nesse meio?

**Marc-Antoine Léval:** Nasci em Belfast porque o meu pai trabalhava lá na altura, mas os meus pais são franceses e conheceram-se em Lyon, onde vivo hoje. Desenho desde criança; lembro-me que na escola primária costumava desenhar caricaturas, personagens que transmitia aos meus amigos, os quais eram sensíveis a eles, que riam ou reagiam a eles e que reconheciam o meu talento. Recordo-o disso como um poder especial que eu tinha. Aos 15 anos, comecei a grafitar sozinho, antes de conhecer um amigo na minha escola secundária que estava em uma *crew* [de grafiteiros]. Com eles conheci rapidamente as lendas da cena parisiense. Para nós, que estávamos a começar, foi a descoberta de um mundo mágico e secreto. Fui preso inúmeras vezes nessa altura, e acabou por ser impossível de assumir [o graffiti] perante os meus pais. Mas eu queria continuar a divertir-me, e a interagir com o público como tinha feito com o graffiti. Penso que o mais importante era poder dizer o que eu queria onde queria. Obviamente fui inspirado por Duchamp e Klein, que me

abriram outros horizontes para além da pintura. Mas penso que a minha maior inspiração veio dos grafiteiros, mesmo que a meu ver eles não utilizassem todo o potencial desse método. Gosto de artistas que escrevem frases, ou mesmo apenas palavras, como fez André. Lembro-me, por exemplo, de ter uma grande emoção artística quando vi os cartazes de John Hamon com fotografias de seu rosto sem qualquer outra explicação. Por volta de 2014 Boris (os Grifters) começou a escrever sentenças em graffiti. Penso (e desejo) que é isto que está a desenvolver-se na cena artística.

**Henrique Grimaldi:** Com relação aos dispositivos escolhidos (o graffiti, os cartazes, a instalação das lonas) como ocorreu o processo de transição entre um e outro e o que motivou você a experimentar diferentes meios de expressão?

**Marc-Antoine Léval:** A principal mudança e a chegada das lonas vieram de minhas inúmeras prisões relacionadas ao grafite. Eu tinha que encontrar um meio menos condenável. Claro que eu poderia ser preso por entrada ilegal em um lugar, em um telhado, mas não há danos reais. A lona pode ser retirada cortando-se as amarras e, *a priori*, os processos judiciais relacionados a isso são restritos. No dispositivo artístico, o que me interessa é o poder da mensagem. Se uma lona faz a notícia, capta a atenção do New York Times, estou feliz, a lona pode ser removida facilmente, mas já alcancei milhões de pessoas. Hoje, para mim, o meio mais poderoso é o adesivo ou cartaz. E a rua, o espaço mais difícil de ser censurado.



Figura 9: “Please, François Pinault, buy my work”, na abertura da Fiac (Paris. 2008)

Fonte: Cortesia do artista.

**Henrique Grimaldi:** Você trabalhou durante uma década como curador e agente de outros artistas contemporâneos. Por favor, conte-nos um pouco sobre esta experiência – como ela se inicia; quais os impactos sobre o trabalho de outros

criadores quando eles têm à sua disposição um artista atuando como curador e agente? – e de sua visão sobre o circuito de arte na França.

**Marc-Antoine Léval:** Quando tive minha primeira exposição em 2010, após três ou quatro anos desenrolando lonas [com mensagens] em todo o mundo, eu realmente não tinha nenhuma experiência no mercado de arte. Eu não havia frequentado a escola de arte e não possuía ninguém em minha família ou em meu círculo que soubesse alguma coisa sobre isso. Conheci meu primeiro patrono que financiou minha viagem a Miami e depois me apresentou a um jovem dono de galeria que estava apenas começando. Apesar de toda a nossa boa vontade, cometemos erros quando organizamos minha primeira exposição em 2010. Faltavam-me as chaves para entender o mercado de arte, especialmente os preços. Eu também precisava trocar com outros artistas. Estando sempre próximo da cena do graffiti, em 2010, quis ajudar Saeio a se desenvolver e lhe vendi sua primeira tela. Há a satisfação de trabalhar pela cultura e, ao mesmo tempo, aprender sobre o mercado de arte. Quando os artistas não têm muita experiência, ou não estão muito à vontade para se comunicar, pode ser benéfico ter um intermediário. Criei uma associação para a promoção da arte urbana, o que me permitiu então convidar artistas. Alguns eram jovens artistas, outros eram mais conhecidos, mas às vezes ignorados pelo "circuito". Mesmo que eu não tivesse muito dinheiro, acho que os artistas reconheceram minha visão através da seleção curatorial. Existe, portanto, o circuito institucional oficial, e o circuito alternativo do qual minha associação faz parte. Alguns proprietários de galerias ou colecionadores podem apoiar esses artistas que são precursores, dissidentes ou que apenas expressam aquilo em que acreditam, mas é obviamente mais complicado para as instituições.

**Henrique Grimaldi:** Como surge o coletivo 21bis e que tipo de trabalho vocês se dispunham a produzir?

**Marc-Antoine Léval:** Conheci Romain e Laurent, com quem fundei este coletivo, na festa de pós-vernissage da FIAC em 2007, onde eu havia colocado os primeiros cartazes "*Please Pinault*" dentro da feira. Compartilhávamos a energia e o desejo de fazer obras no espaço público.

**Henrique Grimaldi:** As instalações e happenings ilegais, no contexto urbano, têm, em minha opinião, um impacto fenomenal (estou pensando aqui particularmente nas cabanas alocadas em pontos estratégicos e altamente visíveis na cidade, ou mesmo na construção do *Police Truck*). Por favor, nos fale um pouco sobre esta série de obras.

**Marc-Antoine Léval:** Junto com Romain e Laurent [coletivo 21bis], decidimos nos revezar para realizar as ideias de cada um de nós. A ideia das cabanas foi de Romain. Esperávamos sentir que éramos todos jogadores iguais no coletivo. Todos nós

tínhamos de gostar da ideia, e eu gostei das cabanas por seu impacto visual e simbólico. Se não há risco imediato para nós e isso tem um impacto, é ainda mais poderoso. É ainda mais poderoso quando damos a impressão de estarmos alinhados com o Sistema (que é, *a priori*, contra a pobreza...), tornamo-nos, assim, intocáveis! O que mais me interessou nas cabanas foi encontrar meios, formas de hackear o sistema, de confrontá-lo em suas próprias contradições, e assim revelar sua verdadeira face.

**Henrique Grimaldi:** Sobre a ação *We are Alive*, no Palais de Tokyo e da performance coletiva na abertura da Galerie Perrotin; como você percebe a atuação do coletivo nestes espaços institucionais e mercadológicos celebrados? Estaríamos aqui diante de um tipo de ativismo?

**Marc-Antoine Léval:** *We are Alive* e a apresentação na Galerie Perrotin estão, em minha opinião, hackeando esses espaços. Em outro momento, a arte era mais inacessível. Não se entrava nos castelos dos reis tão facilmente como no Palais de Tokyo ou na Perrotin. O método do graffiti é o veículo da infiltração. Como Banksy também o fez quando colocou seus próprios quadros em museus. Questionamos a escolha das obras apresentadas e desafiamos o monopólio dos curadores institucionais. Mas, em geral, as pessoas não gostam de ser hackeadas. Parece sim que isto se enquadra na definição de ativismo. Mas você pode ser um "ativista" e defender ideologias mortificantes como a maioria dos artistas listados na seção "ativismo" da Wikipédia. O objetivo é ser sábio e defender os bons valores.

**Henrique Grimaldi:** Falando agora especificamente sobre a série "*Please, buy/show my work*"; penso em um exercício de criação que escapa da materialidade tradicional da arte, de uma economia de riqueza que quer possuir objetos. Consigo alinhar esta série na mesma chave crítica de Yves Klein na polêmica "*A época pneumática. A especialização da sensibilidade no estado matéria primeira em sensibilidade pictural estabilizada*", de 1958, ou mesmo da arte conceitual mais radical dos anos 1960. Como surgiu a ideia para esta série?

**Marc-Antoine Léval:** Você tem razão em citar Klein, porque ele e Duchamp nos permitiram afastar-nos da natureza material da produção artística. Um dia eu estava pensando na FIAC, e eu tinha esta imagem destes artistas que fazem objetos seguindo um certo modismo, esperando entrar nas coleções dos mecenas mais ricos. Este "*Please François Pinault, buy my work*" veio até mim como a frase [dissimulada] dos artistas expostos na FIAC. Mas Duchamp e Klein tinham aberto outras vias além da forma material de expressão. Eu já havia entendido que o graffiti trouxe um elemento imaterial para a noção de uma obra artística. Estes "*Please, buy/show my work*" reuniram vários elementos importantes, eu estava me divertindo, criticando o Material, enquanto oferecia uma solução imaterial, e me promovia.

**Henrique Grimaldi:** Como o mega-colecionador francês, François Pinault, entrou no radar de "*Please, buy my work*"?

**Marc-Antoine Léval:** Em 2007, na festa de pós-vernissage da FIAC, conheci um jornalista famoso que se ofereceu para me convidar para o Bal Jaune, uma celebração organizada anualmente por François Pinault na altura da FIAC. Eu tinha vindo com outros cartazes, e este jornalista veio me buscar e me disse que François Pinault tinha terminado o jantar e que já desceria. Ele sugeriu que eu esperasse por ele com um cartaz. Eu não tinha pensado em nada especificamente sobre esta reunião, que aconteceu muito rapidamente, mas aqui está o resultado. François Pinault sorrindo, eu surpreso. Sem explicação esta foto pode confundir a compreensão do meu trabalho. Depois o encontrei novamente, em Nova York e em Veneza, onde ele me fez algumas perguntas, mas nunca tivemos uma longa discussão.



Figura 10: "*Please, François Pinault, buy my work*", na inauguração do Palazzo Grassi (Veneza, 2007)

Fonte: Cortesia do artista.



Figura 11: "Please, François Pinault, buy my work", na inauguração da Punta della Dogana (Veneza, 2009)

Fonte: Cortesia do artista.

**Henrique Grimaldi:** A inauguração do Palazzo Grassi e da Punta della Dogana, museus da Pinault Collection em Veneza; a FIAC em Paris, a Miami Art Basel, o New Museum em Nova York e a Tate em Londres. Suas ações são dirigidas para estes espaços edificadas por uma elite artística – um grupo que forma e informa a demanda, como diagnosticado pela socióloga Raymonde Moulin – de modo que você propõe, quase em definitivo, uma possível resposta para a questão postulada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, "*mais qui a crée les créateurs*" Conte-nos um pouco sobre essas ações, particularmente sobre o motivo da seleção desses espaços e como a mídia percebe o trabalho

**Marc-Antoine Léval:** Hackear estes momentos de alta visibilidade foi a melhor maneira de tornar meu trabalho conhecido. Usar um tipo de *co-branding* forçada! Não

devemos esquecer que este é muitas vezes o objetivo principal do grafiteiro. Comecei com Veneza, porque Pinault tem lá seus museus. Então, depois de ter tido sucesso na FIAC, eu quis fazer [a intervenção] nas maiores reuniões da arte contemporânea. Para os museus, eu queria ter a abertura de uma exposição. Por exemplo, no New Museum, não só o prédio era novo e graficamente original, mas a exposição "Younger than Jesus" estava abrindo ali. Eu sabia que a mídia iria gostar, era parte do plano.



Figura 12: "Please, François Pinault, buy my work", na Miami Art Basel (Miami, 2008)

Fonte: Cortesia do artista.

**Henrique Grimaldi:** Quando vejo uma de suas obras em uma instituição ou feira de arte, penso nelas no sentido de verdadeiros "art intruders"; são elementos que revelam o significado oculto destes espaços (como a legitimidade é construída, por exemplo). Falando aqui do ecossistema desses mundos da arte, como os colecionadores – como Bernard Arnault e François Pinault – e a comunidade artística – penso aqui na versão da obra exibida na Bienal de Veneza com a assinatura do artista chinês Ai Weiwei – recebem esses trabalhos?

**Marc-Antoine Léval:** Penso que François Pinault e Bernard Arnault tenham algum conhecimento de história da arte, [mas] eu não sei o que Pinault e Arnault pensam desses trabalhos. Pinault foi divertido e curioso quando o conheci, mas não sei mais do que isso. Eu também não sei se Ai Weiwei viu a lona de Veneza. [Já sobre a comunidade artística] quando eu estava preparando uma lona para uma ocupação nos subúrbios de Paris, um artista veio até mim e disse, tremendo, "você não vai dizer que fez isso aqui"! Ele estava muito incomodado! Fiquei surpreso. Na verdade, há pessoas que só entendem parte do trabalho. Em geral, quando uma obra desperta emoções muito positivas ou muito negativas, é um bom sinal, é uma obra forte. Mas,

em geral, a maioria dos artistas são respeitosos e às vezes admiradores, mesmo que seja pela performance física e pelo compromisso que coloco nestas obras.



Figura 13: “Buy Marc-Antoine Léval’s work, Ai Weiwei”, na Bienal de Veneza

Fonte: Cortesia do artista.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, Pierre (2013). *Capital Simbólico e Classes Sociais*. *Novos Estudos*, v. 96, 105-115.
- Bourdieu, Pierre (1989). *O poder simbólico*. Lisboa: Difel.
- Canclini, Néstor Garcia (2013). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Entler, Ronaldo (2012). “Um pensamento de lacuna, sobreposições e silêncios” In: Samain, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Foster, Hal (2017). *O retorno do real*. São Paulo: Ubu Editora.
- Le Mitouard, Eric (2017). “John Hamon : cet illustre inconnu qui s’affiche dans les rues de Paris depuis 15 ans”. *Le Parisien*, 4 abr 2017, disponível em: <https://www.leparisien.fr/paris-75/paris-75005/cet-illustre-inconnu-s-affiche-dans-les-rues-de-paris-depuis-15-ans-14-11-2016-6328224.php>
- Mattei, Jean-François (2004). A arte da insignificância ou a morte da arte. *Revista de Letras da UFSM*, nº 28-29, 13-23.
- Moureau, Nathalie (2020). Colecionadores de arte: desde o outro lado do espelho. In Bulhões, Maria Amélia; Vargas, Nei & Fetter, Bruna (Orgs.). *Arte além da Arte*. São Paulo: Editora do Sesc.
- Rancière, Jacques (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.
- Rancière, Jacques (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.

Samain, Etienne (2012). Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampolheta de memórias. In Samain, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens* (pp. 51-80). Campinas: Editora da Unicamp.

**Agradecimentos** ao artista Marc-Antoine Léval pela disponibilidade para a realização desta entrevista e pela cessão do uso das imagens que ilustram essa discussão. Também à querida amiga Zoé Richard, pela leitura e revisão cuidadosa do francês.

**Henrique Grimaldi Figueredo.** . Doutorando em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas com estágio doutoral pela École des Hautes Études en Sciences Sociales - Paris. Bolsista Fapesp (2019/10315-5 e BEPE 2020/02298-0). É pesquisador associado ao Grupo de Estudos em Bourdieu (GEBU) da UNICAMP e membro da IASPM-Portugal. Email: henriquegrimaldifigueredo@outlook.com. ORCID: 0000-0002-6324-4876.

Receção: 10-03-2022

Aprovação: 30-03-2022

**Citação:**

Figueredo, Henrique Grimaldi (2022). Hacking les systèmes: une conversation avec Marc-Antoine Léval. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 5(2), pp. 133-157. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav5n2r2