UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

DANIELA FÉLIX CARVALHO MARTINS

A NOVIDADE DA PERFORMANCE ART:
Explorações em sociologia associativa

Salvador
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Daniela Félix Carvalho Martins

A novidade da Performance Art:

Explorações em sociologia associativa.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Socias da Universidade Federal da Bahia como quisito para obtenção do Título de Doutora em Ciências Sociais

Orientador Prof. Dr. Paulo César Borges

Salvador

2017

AGRADECIMENTOS

Talvez soe estranha a afirmação, mas esta é a parte mais díficil da tese para mim. Não só porque os agradecimentos são a última parte que escrevo, agora, embora eles estivessem presentes todo o tempo durante a escrita do texto. Mas porque os apoios e incentivos, sem os quais ele não encontraria sua forma final, foram tão importantes que eu não encontrava as palavras para dizer minha gratidão. Enfim, tentarei expressar a importância de todo o "auxílio luxuoso" com que eu tive a sorte de contar.

Ao meu orientador, Prof. Paulo César Alves, pela atenção dispensada e companhia em mais uma aventura.

À querida Profª Miriam Rabelo, que desde o início da minha vida universitária me permitiu um animado espaço de diálogo, no qual também me ofereceu aconselhamentos valiosos e, ainda, por integrar a banca de qualificação desta tese, com observações sempre preciosas.

À Profª Iara Souza, que igualmente integrou a banca de qualificação da tese. Agradeço imensamente suas observações naquela ocasião, que foram fundamentais para o seguimento da pesquisa.

Ao ECSAS, e especialmente ao querido amigo Phillip Villani, pela revisão do meu projeto de pesquisa para o doutorado sanduíche e também de outros textos em língua inglesa.

A Clara Lourido, pelas conversas e reflexões inteligentes e produtivas.

Aos primeiros interlocutores desta pesquisa, artistas da performance. Agradeço especialmente a Rose Boaretto e Bia Medeiros, que me apresentaram o mundo da arte da performance.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa, tanto na etapa realizada no Brasil como na Inglaterra.

Ao meu co-orientador no doutorado sanduíche, Prof. Simon Bayly, que possibilitou meu trabalho de campo em Londres.

À equipe da LADA – pela boa vontade com que acolheu a mim e aos meus interesses na pequisa.

À minha família e amigos, pelos momentos de descanso e alegria durante esta “jornada”.

Por fim e não por último, o meu mais intenso agradecimento a Meigle Rafael, por ter colocado sua sensibilidade e inteligência na revisão da tese, pelo tempo vivido em Londres, por todas as questões que levantou e que me fizeram pensar por dias, e outras que passarei a vida pensando.

A todos os demais…

RESUMO

A tese apresenta a arte da performance realizando-se e permanecendo no mundo através de um fluxo de interações entre artistas, públicos, produtores, políticas públicas, espaços tradicionais (galerias e museus) e não tradicionais de arte (ruas, espaços públicos em geral). Realização e permanência referindo-se à sustentação da performance numa duração como evento ao vivo e também aos modos em que ela continua operando, mediante seus registros em fotos, vídeo, instruções escritas, vestígios materiais etc. Esses elementos foram reunidos em trabalho de pesquisa empírica, principalmente no Brasil, mas em breves períodos no Chile e Peru, e posteriormente, em Londres, onde foi mais extenso o tempo dedicado ao trabalho de pesquisa, que em sua maior parte consistiu em pesquisa documental, na LADA -- *Live Art Development Agency*). Do ponto de vista teórico, alinha-se com os novos desdobramentos da sociologia da arte e busca evidenciar as insuficiências dessa sociologia em relação ao objeto tratado, o que levou a pesquisa a pensamentos oriundos de fora da área, na própria sociologia, na antropologia (ainda que em breves indicações) e na filosofia, no que esta tem recentemente oferecido como recursos às ciências sociais. Autores do campo das artes também foram convocados para a discussão deste estudo sociológico.

Palavras-chaves: performance art; arte; sociologia da arte; sociologia associativa.

ABSTRACT

This thesis aims to present performance art both in its being held and remaining in the world via a collaborative flow between actors, artists, audiences, producers, public policy, and both traditional (e.g. galleries and museums) and non-traditional (e.g. streets and public spaces in general) art spaces. The terms to hold and remain are used both in the sense of its being sustained throughout a duration as a live event, and its longevity through traces such as photos, videos, written instructions and its material remains etc. These elements were gathered into an empirical research study, realized mainly in Brazil, but also during brief periods in Chile and Peru, and later in London, where the time devoted to research was more extensive, mostly consisting of documentary research at LADA – Live Art Development Agency. From the theoretical point of view, the approach aligns itself with the newer developments in sociology of art, but also highlights some insufficiencies of this sociology in thinking about performance art. Consequently, it has become necessary to explore concepts from outside the area, not only in sociology itself and anthropology (only making some indications regarding that issue), but also from philosophy, in terms of the resources it has recently offered the social sciences. Authors from the field of the arts were invited to discuss this sociological study.
Keywords: performance art; art; sociology of art; associative sociology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: BOARETTO, Rose. Tomara que não chova. Fotografia: Ignácio Pérez Pérez. Brasília. Fonte: Acervo MOLA, 2011…….. 55

FIGURA 2: BOARETTO, Rose. Tomara que não chova Fotografia: Ignácio Pérez Pérez . Brasília. Fonte: Acervo MOLA,2011……..56

FIGURA 3: Corpos Informáticos. Desfazendo unhas UAI UI. Salvador Fonte: Acervo MOLA, 2010……66

FIGURA 4: Corpos Informáticos. Desfazendo unhas UAI UI. Salvador Fonte: Acervo MOLA, 2010……66

FIGURA 5: Corpos Informáticos. TODO MUNDO JUNTO – Encerando o Congresso. Brasilia. Fotografia: Grupo Corpos Informáticos. Fonte: Performance, Corpo, Política e Tecnologia, 2011…… 67

FIGURA 6: Corpos Informáticos. Fonte: Grupo Corpos Informáticos. Brasilia…….70

FIGURA 7: Corpos Informáticos. Fonte: Grupo Corpos Informáticos. Brasilia…….73

FIGURA 8: CAO, Santiago. Pessoa de carne e osso. Fotografia: Juan Montelpare. Fonte: Acervo MOLA……..79

FIGURA 9: Patrícia Simplicio. Cartaz II MOLA. Acervo: MOLA…….86

FIGURA 10: PANAMBY, Sara. Sem título. Porto Seguro-BA.Fotografia:Pâmela Guimarães. Fonte: Acervo MOLA…….104

FIGURA 11: PANAMBY, Sara.Sem título.Porto Seguro-BA.Fotografia: Pâmela Guimarães. Fonte: Acervo MOLA……105

FIGURA 12: PANAMBY, Sara. Sem título.Porto Seguro. Fotografia:Pâmela Guimarães. Fonte: Acervo MOLA…….105

FIGURA 13: BOARETTO, Rose. Quantas contas a pagar. Cachoeira-BA. Fonte: Acervo OSSO…….107

FIGURA 14: DEL OLMO, Javier. Sem título. Lençóis-BAFotografia: Alfredo Mascarenhas. Fonte: Acervo MOLA…….110

FIGURA 15: DEL OLMO, Javier. Sem título. Lençóis-BAFotografia: Alfredo Mascarenhas. Fonte: Acervo MOLA…….111

FIGURA 16: DEL OLMO, Javier. Sem título. Lençóis-BA.Fotografia: Alfredo Mascarenhas. Fonte: Acervo MOLA…….111

FIGURA 17: OLIVEIRA, Ieda. Sem título. Lençóis-BA. Fotografia: Alfredo Mascarenhas. Fonte: Acervo MOLA…….113

FIGURA 18: OLIVEIRA, Ieda. Sem título. Lençóis-BA. Fotografia: Alfredo Mascarenhas. Fonte: Acervo MOLA…….113

FIGURA 19: OLIVEIRA, Ieda. Sem título. Lençóis-BA. Fotografia: Alfredo Mascarenhas. Fonte: Acervo MOLA…….114

FIGURA 20: PEAK, Eddie. The Forever Loop. Londres. Fotografia: Tristan Fewings. Fonte: Barbican, 2015…….. 123

FIGURA 21: PEAK, Eddie. The Forever Loop. Londres. Fotografia: Stringer Getty. Fonte: Barbican, 2015……..123

FIGURA 22: PEAK, Eddie. The Forever Loop. Londres. Fotografia: Graeme Robertson. Fonte: Barbican, 2015…….124

FIGURA 23: BRISLEY, Stuart. DRAWN. Londres. Fotografia: Maya Balcioglu. Fonte: David Robert Foundation……127

FIGURA 24: BRISLEY, Stuart. DRAWN. Londres. Fotografia: Maya Balcioglu. Fonte: David Robert Foundation, 2016……..127

FIGURA 25: Artist rooms Joseph Beuys. Londres. Fotografia: Daniela Félix, 2016……129

FIGURA 26: Artist rooms Joseph Beuys. Londres. Fotografia: Daniela Félix, 2016……130

FIGURA 27: Making Traces/Rebeca Horn. Londres. Fotografia: Daniela Félix, 2016……132

FIGURA 28: Making Traces/Rebeca Horn. Londres. Fotografia: Daniela Félix, 2016……133

FIGURA 29: Making Traces/Rebeca Horn. Londres. Fotografia: Daniela Félix, 2016……133

FIGURA 30: Informativo Tate Modern. Londres. Fotografia: Daniela Félix, 2015……134

FIGURA 31: Informativo Tate Modern. Londres. Fotografia: Daniela Félix, 2015……135

FIGURA 32: Hackney Wick. Londres. Fotografia: Daniela Félix, 2015…….. 137

FIGURA 33: Hackney Wick. Londres. Fotografia: Daniela Félix, 2015…….. 138

FIGURA 34: The White Building. Londres. Fotografia: Daniela Félix, 2015…….. 138

FIGURA 35: Performance Magazine. Londres. Fotografia: Daniela Félix, 2015……141

FIGURA 36: Performance Magazine. Londres. Fotografia: Daniela Félix, 2015……142

FIGURA 37: Performance Magazine. Londres. Fotografia: Daniela Félix, 2015……142

FIGURA 38: Performance Magazine. Londres. Fotografia: Daniela Félix, 2015……142

FIGURA 39: Performance Magazine. Londres. Fotografia: Daniela Félix, 2015……142

FIGURA 40: ABRAMOVIC, Marina. Action pants: genital panic, Valie Export. Nova York. Fonte: Guggenheim Museum, 2005…….. 164

FIGURA 41: ABRAMOVIC, Marina. How to explain pictures to a dead hare, Joseph Beuys. Nova York. Fonte: Guggenheim Museum, 2005……165

FIGURA 42:ABRAMOVIC, Marina. The conditioning, first action of self-portrait(s), Gina Pane. Nova York. Fonte: Guggenheim Museum, 2005……..165

FIGURA 43:ABRAMOVIC, Marina. Body Pressure, Bruce Nauman. Nova York. Fonte: Guggenheim Museum, 2005……166

FIGURA 44: ACCONCI, Vitor. Seedbed. Nova York, 1972……..167

FIGURA 45: ABRAMOVIC, Marina. Lips of Thomas, Marina Abramovic. Nova York. Fonte: Guggenheim Museum, 2005…….168

FIGURA 46: ABRAMOVIC, Marina. Entering the other side, Marina Abramovic. Nova York.Fonte: Guggenheim Museum, 2005…….169

FIGURA 47: ONDÁK, ROMAN. Good Feelings in Good Times. Londres. Fonte: Tate Modern, 2003…….177

FIGURA 48: SEHGAL, Tino. The Kiss. Nova York. Fonte: Guggenheim Museum, 2010……182

SUMÁRIO

Introdução…….11

Capítulo 1 – A novidade da performance…….41

1.1– História da Arte e *Performance Art*: um acertos de contas…42

1.2–Variação no homogêneo ou a performance como

objeto interdisciplinar……49

1.3– Entre situações e experimentos de ruptura…….60

Capítulo 2 – MOLA e OSSO……76

2.1– Fazendo redes invisíveis…… 85

2.2 – Fazendo público……100

Capítulo 3 – A caminho da institucionalização…… 118

3.1– LADA……..…… 136

3.2– Institucionalização no caso brasileiro…….. 154

3.3– Performance e o mercado……. 156

Considerações finais…….. 187

Bibliografia…….191

Introdução

Este trabalho busca compreender os processos contemporâneos de realização e permanência da arte da performance. Para isso, são considerados os elementos heterogêneos – artistas, públicos, produtores culturais, editais públicos, instituições, regimes jurídicos e mercado de arte – que se associam nessa realização e permanência.

Esse fazer artístico, tradicionalmente caracterizado por ser efêmero, vinculado à não-separação de obra e artista que a realiza, foi por muito tempo colocado à parte das dinâmicas de valoração dos bens artístico-culturais. Em outras palavras, a arte da performance contraria uma condição historicamente fundamental na comercialização de arte, que é a independência entre artista e obra, estabelecida com estes critérios: 1) a prática artística deve resultar em um produto autônomo em relação ao seu criador; 2) o produto artístico deve ser independente do acontecimento original no qual foi criado.

Ocorre que, nos últimos anos, as realizações performáticas vêm engendrando uma alteração desses mesmos critérios que a colocaram perifericamente à dinâmica comercial de arte e cultura, com a produção de novas estratégias de permanência de suas formas artísticas e, ao mesmo tempo, com sua inserção no mercado cultural e artístico. Essas subversões de exigências tradicionais operadas pela performance têm também demandado uma nova atitude sociológica, que seja capaz de reconhecer, como observou o filósofo John Dewey, que as artes não são apenas sinais de uma vida coletiva unificada, mas procedem a uma criação dessa vida[1]. Nesta direção, o estudo aqui apresentado define-se na área da sociologia da arte, afinando-se com seus desdobramentos recentes, que são vistos como necessários para apreender a "novidade" desse fazer artístico específico, a arte da performance.

---

[1] Cf. DEWEY, 2010

A sociologia da arte, ou sociologia das artes, como hoje tende a ser referida (DE LA FUENTE, 2007), com o propósito de enfatizar a multiplicidade de abordagens sociológicas que as diversas artes solicitam, tem empreendido novos desenvolvimentos nos últimos anos, com o que vem se alterando sua condição de campo marginal nas ciências sociais. Como lembrou a socióloga norteamericana Vera Zolberg (1990), o debate sociológico sobre as artes sempre encontrou certo "entrave moral": suposto fenômeno burguês e fútil, as artes não mereceriam ocupar as mentes de cientistas sociais devotados a questões sérias. Além disso, a situação periférica dessa sociologia remontaria à pouca atenção dispensada ao tema das artes pelos autores que se estabeleceram como "pais fundadores".

Entretanto, Max Weber (1995) escreveu "Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música", uma obra que é parte do marco mais amplo de sua sociologia. Nesta, como se sabe, a arte integra o processo de racionalização, referido à especificidade de suas manifestações no mundo ocidental moderno. Duas ideias estão reunidas nessa compreensão de Weber quanto à "racionalização": diferentes esferas de valores vieram a se autonomizar, na vida social; apenas no Ocidente, surgiram certas formas sociais como ciência, economia, direito, arte etc., de modo racional e sistemático.

Essa obra de Weber sobre a música guarda certo grau de complexidade: demanda do leitor um conhecimento prévio da teoria musical, para acompanhar o exame detalhado que o autor identifica como um processo de autonomização e racionalização na história da construção específica dessa arte. Isto abrange, p. ex., a divisão aritmética da oitava e consequente criação dos intervalos, até a "formulação histórica concreta do fato fundamental da racionalização do material musical (sonoro) na moderna música ocidental" (COHN, 1995, p.37), o temperamento[2].

---

[2] Segundo o dicionário Aurélio temos a seguinte definição: **Sistema temperado.** Mús. Sistema que consiste em dividir a oitava em 12 semitons exatamente iguais, e que é usado na afinação de certos instrumentos de sons fixos (piano, órgão, etc.), de modo que uma tecla pode servir para produzir mais de uma nota, de nomes diferentes, mas de som igual, como, p. ex., dó, si sustenido e ré dobrado bemol, o que era impossível no temperamento desigual (q. v.). [Sin.: *temperamento igual*.]

Weber (1997) tematiza a arte também em outro texto, intitulado “Rejeições Religiosas do Mundo e suas Direções”, em que pensa a “esfera estética” através de uma tensão existente entre esta e a “esfera religiosa” da sociedade racional-moderna:

> (…) a arte torna-se um cosmo de valores independentes, percebidos de forma cada vez mais consciente, que existem por si mesmos. A arte assume a função de uma salvação neste mundo, não importa como isto possa ser interpretado. Proporciona uma salvação das rotinas da vida cotidiana, e especialmente das crescentes pressões do racionalismo teórico e prático. Com essa pretensão a uma função redentora, a arte começa a competir diretamente com a religião salvadora. Toda ética racional deve voltar-se contra essa salvação interior-mundana, irracional. Aos olhos da religião, essa salvação é um reino de indulgência irresponsável e um amor secreto. (WEBER, 1997, p. 391)

Entretanto, é certo que Max Weber não desenvolveu fundamentos claros para uma sociologia da arte, no mesmo sentido em que o fez para uma sociologia da religião; mesmo nesse segundo texto sobre arte, esta é pensada por ele em função da religião. Em que pese isto, pode-se pensar o não-desenvolvimento de uma sociologia da arte weberiana, como o faz Gabriel Cohn (1995), considerando que essa falta se deve a que os leitores de Weber nunca deram a importância necessária ao lugar da arte em seus escritos.

Quanto às obras de Karl Marx e de Émile Durkhiem, a arte aparece nelas de modo ainda mais lateral que em Weber. Para Durkheim, a arte funcionaria como uma espécie de religião substituta, uma espiritualidade secularizada de apoio ou de constrangimento para os indivíduos, cujo efeito seria de coesão social. Já Karl Marx, de acordo com a observação de Vera Zolberg (2012), embora tenha escrito bem pouco sobre arte, forneceu as bases para os primeiros investimentos de uma sociologia da arte.

Outra socióloga, a francesa Natahalie Heinich (2001), chama atenção para o fato de que a sociologia da arte se conformou entre “outros clássicos”, isto é, a partir da tradição da filosofía da arte, numa dinâmica que envolve continuidades e rupturas.

Assim, uma compreensão do desenvolvimento da sociologia da arte, torna necessária uma incursão à filosofia da arte.

A questão "O que é a arte?" pode ser estabelecida como a base das investigações dos primeiros escritos sobre o tema. Ou seja, nas palavras de Richard Shusterman (1998), a definição de arte foi um empreendimento fundacional na formação da filosofia.

Na cultura antiga de Atenas a filosofia se opunha à arte, no sentido de destituí-la da posição de fonte superior de sabedoria, como aquela que poderia oferecer a melhor regra de conduta e as mais nobres e intensas alegrias da contemplação. A filosofia de Sócrates e Platão definiu como antagonistas, de um lado, os sofistas e os retóricos e, de outro, os artistas. Mas, como uma batalha não termina com a "purificação" dos envolvidos, nessa também ocorreu o contágio recíproco entre derrotados e vencedores: ao longo do tempo, a filosofia não apenas empregou estratégias argumentativas da retórica, como também elaborou orientações epistemológicas e metafísicas através da arte. Nesta direção, Bruno Latour (2013) considera que a celebração da *theoria* como ideal do conhecimento, estabelecendo a contemplação separada da realidade como modelo de saber, espelha a atitude do espectador num drama; a atitude do observador que aprecia uma obra de arte[3]. Um segundo aspecto dessa concepção é o que toma a realidade como sendo um dado, o qual consistiria de formas estáveis e determináveis racionalmente através da *theoria*, isto é, de uma atitude contemplativa que se coloque acima do "fluxo turbilhonar" da experiência comum. Com isto, um elemento "estético" propiciou à filosofía o efeito de se constituir como mais real do que a realidade experenciada, relegando a arte a uma condição de imitação ou *mimesis*. Sobre isto, Shusterman escreve:

---

[3] Na obra "Investigación sobre los modos de existencia", Latour (*ídem*, 2013) chama atenção para como esta atitude contemplativa também informou a atitude científica: "A lógica das imagens contempladas de um ponto de vista exterior por um espectador que vê nelas a cópia de um mundo igualmente exterior (…). Como se os mundos das artes tivessem imposto sua epistemologia, ou melhor, sua estética ao mundo das ciências… Os cientistas começaram a conceber o mundo conhecido, segundo o modelo proposto, no mesmo momento da pintura 'realista' realizada, por sua vez, por artistas que estavam abastecidos com as novas ciências. Aparece então a ideia de que o mundo real, o descrito pelas ciências se parecem até ao ponto de confudir-se com ele, e que é pintado nas imagens, no sentido de que haveria um orginal para descrever e uma cópia que lhe deveria ser fiel." [Tradução nossa, assim como em todos os outros textos citados em língua estrangeira nesta tese.]

> Para Platão, a arte enquanto imitação da mera aparência, não passa de um duplo reflexo das verdadeiras formas de realidade; não apenas ela engana, dirigindo-se à parte mais baixa da alma, como também ela jamais poderia competir com a filosofia, em termos de beleza e prazeres. Se a arte oferecia a visão de belos objetos, a filosofia poderia oferecer a contemplação das formas mais perfeitas e transcendentais, origem verdadeira da beleza dos objetos imitativos da arte (assim como o de todos os outros). A filosofia determina, então, um projeto de deleite visionário, que culmina na beleza suprema da forma do Belo. Grande sacerdote da verdade, o filósofo torna-se, assim, "mestre do erótico", para retomarmos os termos do *Banquete*. (SHUSTERMAN, 1998, p. 23)

Na filosofia de Platão, portanto, a arte aparece como negatividade: não se tratava de ampliar o entendimento de seus valores e processos de constituição, mas de desaprová-la, controlá-la e mesmo expulsá-la. Porém, cabe lembrar aqui nossa metáfora do contágio entre oponentes como efeito de um combate: é no pensamento do mesmo Platão que despreza a arte que também encontramos um fundamento de filosofia da arte, com a concepção da arte como imitação. E deste modo a arte permaneceu na tradição filosófica como um contrário sinuoso, uma sombra insistente no desenvolvimento do plano da filosofia. Aristóteles, em seu empenho de salvar a arte da acusação platônica, não tratou de recusar a teoria da imitação; ele afirma que a tragédia imita o universal e que apresenta uma verdade superior e "mais filosófica" do que a história; ao mesmo tempo, reforça o tratamento platônico da arte como um domínio de objetos à parte da vida cotidiana e, principalmente, da ação. Shusterman sumariza o tratamento aristotélico quanto a isto:

> Enfim, a definição mimética de Platão categoriza a arte em dois sentidos: o primeiro, de classificação (de forma a negar sua influente relação com a vida), e o segundo, no sentido do grego original, de "categorização" como acusação. A teoria aristotélica da arte abandona a acusação, mas persiste na classificação (SHUSTERMAN, 1998, p. 24).

Considerada como limitada ao sensível, a arte não seria passível de ser apreendida pela consciência ou intelecto, nessa perspectiva filosófica. O belo não

seria algo próprio dos objetos artísticos, mas haveria um belo ideal, perfeito em si mesmo e do qual o mundo sensível poderia apenas fazer a imitação. Assim, um processo de autonomização da arte, constutivo de um domínio próprio e à parte, ao modo apontado por Weber como "esfera de valor", poderia ser identificado ainda na cultura grega antiga (arte/filosofia e arte/vida). Parece válido indicar essa possível consequência dos pensamentos platônico e aristotélico, a partir da leitura mencionada de Shusterman, somente para assinalar a profundidade (ou antiguidade) histórica da separação arte/vida. Claro, a suposta autonomização da esfera artística não é objeto desta pesquisa; trata-se de apresentar as condições e desenvolvimentos teóricos que formaram as bases da sociologia das artes.

Nesse sentido, cabe agora destacar o surgimento da Estética, no século XVIII. Também este ponto será tratado com brevidade, tendo em vista não apenas que esta explanação está relacionada ao desenvolvimento da sociologia da arte, mas, principalmente, que ela tem como objetivo apresentar a necessidade de elaboração de uma sociologia do fazer artístico – aspecto central às preocupações deste trabalho. Pode-se resumidamente definir a Estética como uma "ciência da sensibilidade", do "belo" e da arte. Em sua formulação e sistematização por Alexander Baumgarten, na obra "Aisthesis", publicada no ano de 1750, a Estética tinha como objetivo produzir uma linguagem conceitual capaz de lidar com as sensações e sentimentos de modo independente de particularidades sociais, culturais e históricas:

> A estética, escreve Baumgarten, é irmã da lógica, uma espécie de *ratio inferior* ou análogo feminino da razão no nível mais baixo da vida das sensações. Sua função é ordenar este domínio de representações claras ou perfeitamente determinadas, de uma forma semelhante às [embora relativamente autônomas das] operações da razão propriamente dita. A estética nasceu do reconhecimento de que o mundo da percepção e da experiência não pode ser simplesmente derivado de leis universais abstratas, mas requer seu discurso mais apropriado e manifesta, embora inferior, sua própria lógica interna (EAGLETON, 1993, p. 19 – sem grifo no original).

Segundo Baumgarten, o conhecimento lógico e científico é um conhecimento claro, enquanto o conhecimento sensível é turvo (*verworren*), o que torna necessário

depurá-lo pelo exercício estético. O objetivo do autor era então habilitar um conhecimento sensível a partir dos paradigmas racionais de uma teoria científica, o que permitiria às "representações turvas" uma clareza análoga ao conhecimento científico, lógico-abstrato. O trabalho de Baumgarten forneceu as bases para o desenvolvimento da Estética kantiana (apesar das particularidades que o s diferenciam) que, por sua vez, conformou o Romantismo, a partir da elaboração das noções de gênio (a individualidade do criador), originalidade (as obras devem servir para serem imitadas) e talento (o gênio deve ser um mensageiro do poder artístico da natureza). Hegel, por sua vez, buscou desenvolver uma fundamentação filosófica para o desenvolvimento histórico da arte (pela via do idealismo): não se tratava mais de arte como imitação, mas de conceituar a função da arte na sociedade humana. Isto não implicou o abandono da questão essencialista "o que é arte", mas resultou no início da perda de hegemonia da concepção mimética da arte.

Bem mais tarde, a derrocada da concepção essencialista encontrou ressonância nos trabalhos de Morris Weitz, que, segundo Shusterman, estava claramente consciente da recente história das revoluções artísticas, ao propor em 1955 uma solução radical: abandonar a busca de uma definição da arte. Para Weitz estabelecer as propriedades necessárias e suficientes à existência da arte seria logicamente irrealizável, pois não haveria nenhuma essência a ser definida. Seguindo as formulações de Wittgenstein, o autor afirmou que as complexas redes de similaridades e semelhanças familiares pelas quais estariam as obras de arte relacionadas, forneceriam toda concordância disponível ou necessária para empregar e/ou ensinar de maneira eficaz esse conceito genérico:

> A tese de Weitz defende não somente que a arte não possui uma essência ou um conjunto de propriedades necessárias e suficientes que são e devem ser apresentadas por cada obra propriamente artística, mas também que a própria lógica desse conceito proíbe que ele tenha tal essência. A arte é um conceito intrinsecamente aberto e mutável, um campo que se orgulha de sua originalidade, novidade e inovação. Mesmo se pudéssemos descobrir um conjunto de condições determinantes que englobassem todas as obras de arte, isso não garantiria que a arte futura se conformaria a esses limites. Na verdade, temos todas as razões para supor o contrário. Em suma, o caráter extremamente expansivo e instável da arte torna sua definição "logicamente impossível". (SHUSTERMAN, 1998, p. 25)

Assim, a partir do trabalho de Weitz os esforços são deslocados da tentativa de definição da arte para os estudos da lógica do conceito de arte; e isto resultou não apenas na concepção de que a arte é um conceito aberto, mas também complexo e contestável. Sua complexidade se deve, de acordo com Weitz, ao fato de dois usos distintos de "arte": o classificátorio e o apreciativo. É o aspecto apreciativo que produz um conceito contestável. Para esse autor, as teorias tradicionais mascaram uma narrativa prescritiva em termos do que deve ser apreciado como e na obra de arte; a filosofia deveria evitar as questões apreciativas de julgamento ou de avaliação, e desenvolver uma descrição lógica e uma elucidação conceitual. Como consequência do trabalho de Weitz, ocorre o abandono de elaborações avaliativas, e o esforço da produção filosófica no sentido classificatório da arte; retomando e ao mesmo tempo criticando a posição de Weitz, surge a teoria institucional da arte, conforme Shusterman:

> Se as obras de arte parecem não possuir em comum propriedade específica alguma, talvez a essência da arte não resida nas propriedades que ela apresenta, mas em seu processo de geração. Simples similaridades, alegou-se contra Weitz, não podem explicar a unidade do conceito de arte. Pois similaridades podem ser encontradas entre quaisquer objetos, enquanto a noção alternativa de semelhança familiar já implica uma raíz comum ou uma história compartilhada. Esses argumentos constituem o cerne da teoria instucional da arte proposta por George Dickie. (*Idem*, p. 26)

Antes de uma apresentação da teoria institucional – de grande importância para o desenvolvimento da sociologia da arte na segunda metade do século XX, como será visto, através das obras de Howard Becker e Pierre Bourdieu –, é necessário ainda proseguir uma explanação da primeira tradição da sociologia da arte, iniciada mais acima. A primeira geração de estudos nessa área estabelece um diálogo com a filosofia da arte, a estética e a história da arte (esta desenvolvida a partir das orientações das duas primeiras); os desdobramentos que têm lugar a partir desse momento ocorrem não como desenvolvimento direto, ou concordancia, e sim por ruptura. Nathalie Heinich (2001) identifica duas consequências desse proceso: primeiro, uma desautonomização no sentido de que a arte deixa de pertencer

exclusivamente à Estética e, segundo, uma desidealização, em que ela deixa de ser avaliada em termos de valor absoluto. Assim, os primeiros movimentos da sociologia da arte estabelecem uma ruptura com a "tradição estética", caraterizada por elitismo, individualismo e espiritualismo. A acusão recaía sobre o aspecto do diletantismo, faltava-lhes a objetividade necessária para garantir um conhecimento científico sobre a arte. Os primeiros sociólogos da arte apontaram uma opacidade sobre a qual assentava o diletantismo dos eruditos da Estética: a falta de parâmetros comunicáveis para a definição da arte e a fragilidade dos modos por que buscavam conhecê-la.

Como alternativa, a sociologia acrescentou ao binômio artistas/obras um terceiro termo: a sociedade. Com isto, o foco das investigações sobre o tema recaía sobre a relação entre arte e sociedade, na esteira do pensamento marxista. Em outras palavras, estabelecia-se, para o conhecimento da arte em sociologia, uma perspectiva "externalista" cuja base é a relação entre dois campos tomados como distintos: arte e sociedade. O elemento artístico é apresentado, nessa perspectiva, como referente imediato e direto para algo externo ao estético ou à própria arte. Percebe-se nisto a influência daquele afã novecentista de delinear o social como um campo autônomo, através de um método controlável: a arte torna-se mais um meio para atingir um conhecimento da sociedade. As produções artísticas são remetidas às causas sociais; ou seja, a investigação do artístico buscava captar nele o reflexo de determinados grupos ou forças sociais. Sob esse marco da relação de exterioridade arte e sociedade, a sociologia da arte reconhecia em seu objeto, sobretudo, uma representação mais ou menos fiel do social. Em suma, a arte revelaria uma estrutura, ou um conjunto de interesses de determinados grupos; uma forma na qual o social se transfiguraria.

Assim, no âmbito dessa concepção da sociología da arte, Charles Lalo[4] distinguiu na "consciência estética" os fatos "inestéticos" (o assunto de uma obra) e os fatos "estéticos" – suas propriedades plásticas. Para esse autor, a Vênus de Milo não é apreciada porque é bela; ela é bela porque é admirada. Outro exemplo, este vinculado à teoria marxista, é Georg Lukács. Em sua obra "Teoria do Romance", de 1920, ele relaciona os diferentes gêneros romanescos com as etapas da história

[4] Cf. HEINICH, 2001

ocidental, um empreendimento em que se dá a perceber claramente a "teoria do reflexo" arte/sociedade. Esta aparece mais explícita, contudo, em "Literatura, Filosofia e Marxismo", de 1922-23:

> Em *Littérature, philosophie, marxisme* (1922-23), [Luckács] faz uma releitura da literatura pelas lutas do proletariado e da burguesia, analisando o ritmo estilístico como um reflexo da relação que uma sociedade mantém com o trabalho, e fazendo elogio do realismo literário como o único capaz de reconstituir a vida social na sua totalidade. (HEINICH, 2001, p.32)

Levando adiante a contribuição de Lukács, Lucien Goldmann (GOLDMANN, 1967) buscou elucidar o problema do "verdadeiro sujeito da criação literaria" através de uma abordagem genética das obras. O verdadeiro sujeito da criação literária, para o autor, seria o grupo social, que elabora em seu meio "tendências afetivas, intelectuais e práticas, dando uma resposta coerente aos problemas suscitados por suas relações com a natureza e por suas relações inter-humanas" (GOLDMANN apud JURT, 2004, p. 346). Entretanto, nesse mesmo período, o autor que levou mais adiante a teoria do reflexo foi Arnold Hauser. Hauser (HAUSER, 1998) elaborou uma explicação da História da arte a partir do materialismo histórico, ou seja, as obras deveriam ser interpretadas como um reflexo das condições socioeconômicas de um determinado período histórico – a arte como o "espírito" de uma época. Assim, por exemplo, o Maneirismo seria reflexo da crise religiosa, política e cultural europeia do período da Renascença.

As críticas principais que essa corrente de pensamento resumida acima recebeu vieram de historiadores da arte, a exemplo de Ernest Gombrich[5], que, descartando o interesse numa História total da arte, volta-se para a aplicação dos métodos da pesquisa da história aos contextos econômicos, sociais, culturais e institucionais de produção e recepção das obras. O cerne dessas críticas consistiu na identificação de um aspecto dogmático e ideológico naquela perspectiva sociológica, que teria buscado impor relações de causalidade entre entidades tão particulares como

---

[5] *Idem*

obras de arte e tão gerais como classes sociais. Esse componente ideológico persistiu na Escola de Frankfurt, não obstante sua filiação dita “heterodoxa” ao marxismo, na medida em que seus pensadores conceberam a arte e a cultura como meios de emancipação das massas frente à alienação imposta pela sociedade. Vale notar que, apesar de todas as críticas que lhe foram endereçadas, essa abordagem continua agremiando adeptos – veja-se, por exemplo, o trabalho da socióloga da arte Janet Wolff.

Entretanto, além dos problemas apontados pelos historiadores nessa primeira abordagem da sociologia da arte, podemos ainda identificar um outro: o aspecto explicativo, cuja busca de razões últimas para os fenômenos caracteriza-se por uma necessidade de fazer surgir regularidades, encadeamentos lógicos tomados como intrínsecos aos fatos sociais. Nesta direção, essa sociologia torna fundamental para seus estudos a visada panorâmica, capaz de incorporar grandes conjuntos, ou macro-modelos. Assim, a alternativa ao diletantismo que concebia a arte como criação *ex-abrupto*, fruto de sujeitos portadores de livre arbítrio, agindo plenamente segundo suas vontades, dá lugar a um determinismo sociológico – que, invertendo o primado do sujeito individual, toma a criação como impossível, dado que os fenômenos artísticos seriam expressões de uma marcha histórico em rota única, que evoluiria através de fases sucessivas (arbitrariamente traçadas).

Em resumo, o estudo das artes na sociologia se definiu em seu primeiro instante pelo confronto com o personalismo da perspectiva humanística que integra a filosofia da arte, a História da arte e a Estética (ZOLBERG, 1990). O ponto central desse embate está, para essa abordagem sociológica, na constatação da falta de atributos que validem o estatuto científico da análise rival. Em outras palavras, a perspectiva humanística era tributária da erudição dos intelectuais, de sua capacidade quase esotérica de análise dos aspectos formais e normativos, sendo débil a garantia de parâmetros objetivos passíveis de generalização; de outro lado, estava a sociologia com seus critérios de objetividade, externalidade e generalidade referentes aos “fatos”.

É com base nesses critérios sociológicos, portanto, que se estabelece o papel social do fenômeno artístico. E que se consolida como imperativa a necessidade de "contextualizar" os fenômenos artísticos. Isto acarreta um problema, o da definição do que seja um contexto. A resposta, tácita, faz que simplesmente contexto seja tomado como um sinônimo da "realidade social", como um senso de ordem transcendente aos acontecimentos. Assim que: o contexto é externo à obra e é mais amplo que ela, é englobante dela; a "realidade social" é o "contexto", macro, do qual a obra é reflexo. Deste modo, o ganho propiciado à compreensão da arte pelos estudos dessa primeira geração, que é o de chamar atenção para os "aspectos sociais" da arte, conjuga-se a uma posição acrítica em relação à tradição da filosofia da arte.

Em outras palavras, a "teoria do reflexo" deixa de perceber a arte como ação, como algo que age sobre nós e nos faz agir; isto é, como algo que possui sua dignidade ontológica própria. Porque hoje pode-se ver claramente que a arte não "simboliza" ou "representa" um conjunto de relações exteriores, mas, como veremos nesta pesquisa, arte é ação. Arte é um fazer numa rede de produção/transformação, mobilizada por diversos actantes[6], gerada na experiência e geradora de experiências. Ocorre que, para desenvolver essa perspectiva, fez-se (e ainda se faz) necessário repensar a própria definição de sociedade, de modo diferente da sociologia clássica de Durkheim e de Marx. É isto, fundamentalmente, que a teoria do reflexo não fez e não faz.

Para os primeiros sociólogos da arte, vigorou a noção clássica do social ou da sociedade como um domínio mais alto e complexo que o dos indivíduos. O acréscimo do termo "sociedade" ao binômio artista/obra correspondeu à subordinação desse binômio a um domínio homogêneo, exterior e sobretudo totalizante (este de que as obras seriam apenas um reflexo). Se para compreender melhor as artes é preciso

---

[6] Actante é um conceito que Bruno Latour retoma da semiótica de Greimas e da pragmática da linguagem de J. L. Austin, para lidar com uma equivalência (simetria) de elementos heterogêneos, porque actante é um termo que permite designar uma pessoa, um animal, um instrumento, uma máquina etc. Assim, um actante pode ser qualquer pessoa, instituição ou coisa que tenha agência, isto é, produza efeitos no mundo e a partir do mundo. Há grande diferença entre os conceitos de actante e de ator no sentido sociológico tradicional. O "ator" é compreendido a partir da noção de fonte de ação atribuída a um humano ou uma estrutura social. Um actante é definido, na obra de Latour, pela heterogeneidade de sua composição; é uma dupla articulação entre humanos e não-humanos cuja construção se faz em rede, ou seja, através de associações.

abandonar essa perspectiva, isto tampouco implica conceber os indivíduos como o fundamento das sociedades, numa simples inversão dos termos. Em vez disso, trata-se de compreender indivíduos e sociedades como compostos que, como tais, são imediatamente relacionais – como pensou Gabriel Tarde (TARDE, 2007). Seguindo essa trilha podemos dizer que perguntar sobre o fazer artístico não significa buscar uma fonte geradora desse fazer (indivíduos ou sociedade), mas de supor que toda coisa seja uma "sociedade", ou seja, que "social" seja um termo aplicável a qualquer modalidade de associação, como esclarece Bruno Latour (LATOUR, 2012).

Mas a conclusão acima é, sem dúvida, ainda apressada. Para chegar a ela com segurança será preciso antes explorar alguns desenvolvimentos muito importantes da filosofia da arte, como a teoria institucional, e seu diálogo com novos desdobramentos da sociologia da arte. Esta, ao refutar a abordagem reflexionista, passa a considerar não a relação de exterioridade (ou a oposta, de interioridade) entre arte e sociedade, mas a conceber arte como uma atividade social, ou seja, arte como sociedade. A sociologia volta sua atenção para o meio, onde a arte ocorre.

A questão do meio artístico também foi o centro das preocupações da teoria institucional. Assim, o filósofo da arte George Dickie, em seu livro intitulado "*Art and the Aesthetics*", definiu a obra de arte como "um artefato […] ao qual uma ou várias pessoas, agindo em nome de uma certa instituição social (meio artístico), conferiram a posição de candidato à apreciação" (DICKIE, 1974, p. 101). Não haveria, portanto, uma propriedade essencial que garanta o que há de comum nas obras de arte, isto é, que defina o que é ou não arte. É uma perspectiva classificatória: é arte aquilo que é classificado como arte. Dickie parece não resolver, porém, a questão essencialista "o que é arte"; ao produzir um argumento circular, no qual é arte tudo aquilo que, tendo se candidatado à apreciação no mundo da arte, é aceito como tal, ele altera formalmente a questão, mas sem abandoná-la.

Arthur Danto, filósofo e célebre crítico de arte norteamericano, que elaborara a noção de mundo da arte utilizada por Dickie, criticou-o por falta de profundidade histórica. É que a teoria de Dickie atribuiu todo poder aos agentes do meio artístico, sem considerar as causas históricas que constituem esse meio. Essa falha resulta numa

explicação parcial, no sentido de que pode permitir a compreensão de como um artefato qualquer – no exemplo utilizado por Dickie, as caixas de sabão em pó "Brillo" expostas por Andy Warhol – pode ser proposto como obra de arte, mas é fraca ao explicar porque isso é aceito como arte enquanto artefatos perfeitamente semelhantes, como outras caixas de sabão Brillo em circulação na vida cotidiana, não o são. Tampouco Dickie explica porque a condição de arte não seria conferida às mesmas caixas de Brillo, se estas fossem candidatas à apreciação numa Paris de *fin-de-siècle*, ou numa Florença do *quattrocento*. Ao apontar essas questões não respondidas na obra de Dickie, Danto defende que a classificação "obra de arte" não depende apenas da aprovação de um agente do meio artístico, ela envolve a História da Arte e sua teoria.

Entretanto, Danto manteve a mesma preocupação com a questão essencialista "o que é arte", compartilhando com a tradição filosófica a aspiração de estabelecer uma definição que subsistisse às transformações históricas. Parece tautológico o pensamento de Danto quando ele establece essa definição na História, tomando a História recente da arte como um desenvolvimento que vem a propiciar a compreensão de sua essência histórica. Sobre isto, Shusterman escreve: "A história, assim, apresenta-se [para Danto] como o *container* absoluto para a definição de arte, visto que todos aqueles objetos considerados como obras de arte pelos historiadores estarão necessariamente contidos nesta definição histórica."[7].

Em sociologia, a questão dos meios artísticos produziu desdobramentos completamente diferentes desses da filosofia da arte. A preocupação foi compreender os funcionamentos dos meios artísticos atuais em seus diversos momentos: produção, distribuição e recepção. E também não encontraremos um projeto sociológico unificado para o problema; as abordagens e metodologias são tão diversas quanto os interesses dos pesquisadores. Não é objetivo desta pesquisa um balanço das diferentes perspectivas da sociologia das artes, que valeria um estudo à parte; é somente o caso de buscar apresentar duas delas, de dois autores que se consolidaram como os principais expoentes das bases da atual sociologia das artes: Pierre Bourdieu e

[7] Cf. SHUSTERMAN, 1998; DANTO, 2006

Howard Becker. Apesar de posições diferentes, ambos se empenharam no desenvolvimento de trabalhos empíricos, o que veio a marcar uma profunda transformação relativa à abordagem reflexionista.

Na obra do sociólogo francês Pierre Bourdieu é possível identificar dois momentos distintos, com base nestes dois trabalhos: “O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público” (BOURDIEU & DARBEL, 2003) escrito nos anos 1960; e “As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário” (BOURDIEU, 1996), publicado nos anos 1990. No primeiro caso, Bourdieu interessou-se pela recepção a partir de uma morfologia dos públicos frequentadores de museus na França. “O amor pela arte” consistiu em aplicar os métodos estatísticos elaborados por Paul Lazarsfeld, nos Estados Unidos, ao público de frequentadores de museus de Belas-Artes na França. A pesquisa teve como objetivo mensurar as diferentes condutas desses frequentadores em função das estratificações sociodemográficas (idade, sexo, nível de estudos, meio social, origem geográfica e nível financeiro). Os museus registravam os públicos apenas pela contagem de entradas, o que produzia uma imagem universalizante sobre os públicos da arte. A pesquisa demonstrou a necessidade de abandonar essa concepção, a fim de que fossem considerados públicos socialmente diferentes, estratificados segundo os meios sociais. Essa estratificação mostrada por Bourdieu revelou a desigualdade social no acesso à cultura dos museus de arte presente entre seus diferentes públicos, formados por estratos tão distintos como agricultores, profissionais liberais, professores universitários e especialistas de arte. Com isto, foi identificado o caráter redutor da categoria homogênea de público, no singular, que era até então utilizada. Essa foi a primeira conclusão da pesquisa.

A segunda conclusão de “O amor pela arte” consistiu numa explicação do fenômeno da desigualdade encontrada empiricamente: o acesso aos bens simbólicos não é redutível ao capital econômico, isto é, não está condicionado apenas pelos meios financeiros, mas também pelas disposições incorporadas, que são menos conscientes e menos objetiváveis, como referências, gostos e hábitos. Desse modo, Bourdieu colocou em cheque o ideal de “transparência” dos valores artísticos, assim como a concepção de que uma faculdade de sensibilidade artística seria inata, de modo generalizado. O fato de que os museus não levavam em consideração os fatores

sociais de acesso à cultura resultou em que eles falharam como instrumentos de democratização do acesso à arte, aprofundando uma separação entre iniciados e não conhecedores. “O amor pela arte” teve repercussões diretas na gestão dos museus franceses, que passaram a empregar numerosos estudos de campo com vistas elaborar programas pedagógicos, além de passarem a se preocupar com a sinalização e informação das obras em exposição.

Já o Bourdieu de as “As regras das artes” voltou-se para uma análise dos produtores de arte, a partir de uma sociologia da dominação. Com um caráter claramente explicativo, esse estudo se aproximou do projeto elaborado naquela primeira geração da sociologia da arte. Mas há diferença: o produtor não é mais considerado como um membro de uma classe social, mas como alguém que ocupa uma certa posição no campo de produção restrita ao qual pertence sua criação. O campo concebido como um parâmetro coletivo é equivalente ao que, para o nível individual, Bourdieu denominou o *habitus*. Este é definido como uma resultante de condições sociais, pelo ajustamento entre estruturas da atividade em foco e disposições incorporadas. Definitivamente, Bourdieu não é um continuador da concepção reflexionista; ele não opera uma redução do produtor, e da obra, por consequência, a uma classe social.

Bourdieu opera, contudo, uma redução de outro tipo. Ao retomar o conceito de legimitidade da sociologia weberiana, pelo qual os valores dominantes se impõem aos dominados, o autor voltou sua análise para o desvelamento das hierarquias que estruturam o campo a fim de alcançar uma “desmistificação” da *illusio* mantida pelos atores na sua relação com a arte, ou o campo artístico. Com esse propósito, o sociólogo produz uma desautorização prévia dos atores num mundo social, no sentido de que não lhes atribui a possibilidade da compreensão dessas hierarquizações. Além disto, sua análise conduz a uma culpabilização dos dominantes, conforme esta formulação crítica de Nathalie Heinich: “Toda pessoa dotada de notoriedade torna-se, como ‘dominante’, o fomentador ou o cúmplice de um exercício – ilegítimo aos olhos do sociólogo – de legitimação” (HEINICH, 2001, p. 114). Em termos práticos, a sociologia da dominação dificulta a descrição das interações efetivas no mundo da

arte, muito mais complexas do que uma relação de forças entre dominantes e dominados.

Quanto a Howard Becker (2008), a descrição das interações no mundo da arte tornou-se central na sua sociologia. Ele realiza uma investigação sobre a produção de arte a partir de descrição das ações e interações nas quais se engendram as obras de arte, despreocupado da identificação dos criadores ou da caracterização de suas posições numa estrutura hierarquizada. Becker analisou diversos mundos das artes, como a literatura, a música erudita, a fotografia, os ofícios de arte e o jazz. Em suas descrições, o sociólogo pôs em evidência a cooperação das ações nos mundos artísticos, tomados sempre como sendo múltiplos, tanto pela multiplicidade das atividades envolvidas (produção, execução, recepção) e pelas diversas competências e práticas profissionais que elas exigem, quanto pelos diferentes tipos sociais de produtores. Nesta direção, ele pensa uma ação artística coletiva, coordenada e heterogênea, bem como realiza uma desconstrução de perspectivas tradicionais que afirmavam uma hierarquia entre as diferentes artes e entre gêneros artísticos (uma herança do idealismo hegeliano); ainda, descarta a individualidade do trabalho do criador ou singularidade do artista (herança do Romantismo). Becker se distancia da sociologia crítica de Pierre Bourdieu; não trata de "desvelar" a verdade sob as atividades dos atores, mas sim de destacar as lógicas próprias à formação e à estabilização dos mundos organizacionais das artes, aproximando a pesquisa sociológica da antropologia, ou melhor, do trabalho etnográfico.

Ao longo deste texto, voltaremos algumas vezes às contribuições de Howard Becker. Ele é uma referência fundamental deste trabalho, na medida que respalda a recusa às perspectivas essencialistas da filosofia da arte e da redução da sociologia da dominação, e com isto propicia que nos movamos para um terreno alternativo, onde é possível interpelar melhor a arte da performance. Em outras palavras, Becker nos acompanha em nossa retirada do terreno das interrogações relativas à origem – "quem fez, o que isto significa, o que é?" – e no percurso através do terreno do problema "como se faz?". Mais uma observação sobre o "terreno da origem": é que as perguntas que o sustentam já implicam as respostas; elas trazem consigo, de modo mais explícito ou menos, respostas que são proposições pertinentes a algum modelo prévio

para “explicação da realidade”. Já o terreno do problema “como se faz” nos situa na abertura para sua compreensão, mediante a atenção para a ação e o movimento. Neste caso, o problema mesmo se tece enquanto buscamos apreendê-lo; seguir um problema passa a ser percorrer suas transformações, sua capacidade de se fazer mostrar. Ele mesmo vai nos lançando para mais adiante em seus desdobramentos – quando não ansiamos por respostas totalizantes, cabais, nem pressupomos uma teoria geral.

Becker também defende evitar-se o monopólio explicativo da arte por uma dada teoria, para evitar uma postura metodológica proselitista que reivindique uma “maneira exata” de abordar o fenômeno. A atitude pluralista de Becker parece querer levar em consideração a infinita variedade e a coexistência de perspectivas antagônicas das artes na contemporaneidade, visto que a diversidade dos mundos das artes demanda diferentes abordagens sociológicas; assim também, alerta para a irredutibilidade do fenômeno a uma teoria geral. Para ele, a sociologia é apenas mais uma participante nessa multiplicidade de compostos dos mundos das artes. É uma compreensão que guarda familiaridade com o pensamento da filósofa Isabelle Stenger (2005b), em sua reflexão sobre a “ecologia das práticas”:

> *An ecology of pratices may be an instance of what Gilles Deleuze called ‘thinking par le milieu’, using the French double meaning of milieu, both the middle and the sorroudings or habits. ‘Through the middle’ would mean without grounding definitions or no ideal horizon. ‘With the sorrounding’ would mean that no theory gives you the power to disentangle something from its particular sorroundings, that is, to go beyond the particular towards something we would be able to recognise and grasp in spite of particular appearances.*[8] (STENGER, 2005b, p. 5).

Agora é oportuno assinalar que, se as contribuições de Becker são importantíssimas para este trabalho, por outro lado faz-se necessário radicalizar as noções de interação e ação dessa sociologia. Assim, nesta pesquisa o peso deverá recair mais sobre o que se corresponde, na perspectiva desse autor, com a etnomedologia, e menos no que toca ao interacionismo simbólico. O propósito desta

---

[8] “Uma ecologia da prática pode ser um exemplo do que Gilles Deleuze chamou de ‘pensar *par le milieu*’, utilizando o duplo sentido de meio em francês, tanto o meio quanto o circundante ou habitat. ‘Através do meio’ significaria sem definições elementares ou horizonte ideal. ‘Com o circundante’ significaria que nenhuma teoria lhe dá o poder de desenredar algo do seu entorno particular, isto é, ir além do particular em direção a algo que seria capaz de reconhecer e apreender, apesar das aparências particulares.”

“radicalização” é dar toda a atenção devida às ações práticas dos atores, pois através delas é que a pesquisadora poderá ser capaz de reconhecer os funcionamentos e as ocorrências de estabilizações dos mundos das artes. Outro aspecto a ser radicalizado é o da multiplicidade dos atores participantes das interações, isto é, torná-las mais complexas do que é o caso nas interações face-a-face do interacionismo simbólico, em relações sociais estritamente humanas: trata-se de buscar “ecologizar” o interacionismo de Howard Becker.

A participação dos não-humanos está presente, de acordo com a obra de Bruno Latour, de modo indissociável também nas artes – como em todas as atividades humanas. Por exemplo, não é possível conceber o Impressionismo sem o surgimento da tinta a óleo, do cavalete, da interação da cor com o ar livre, com a luz solar sobre as superficies, enfim, sem a ecologia da pintura *à plein air*. Assim também a ação das tecnologias de *streaming* para a arte da performance: a transmissão instântanea de dados de áudio e vídeo permitem novos “espaços” de execução para as ações performáticas e a participação de uma audiência mais ampla no evento performático. Daí a necessidade de incluir a multiplicidade dos atores, ou melhor, dos actantes para o conhecimento buscado nesta pesquisa. A este modo de aproximação, que tenta ecologizar as práticas da performance, chamamos sociologia associativa do fazer artístico.

Reconhecer que a arte não é uma imitação, não é um reflexo ou transfiguração do social, e que seus atores realizam um trabalho concreto de estabilização e de permanência dos mundos artísticos, é algo que nos conduz aos acontecimentos que dão acesso a essa ontologia empírica[9] das artes, isto é, a nos lançarmos a essas realidades múltiplas e fluidas dos mundos das artes, cuja composição heterogênea surpreende com as muitas entidades que aí se articulam; algo que nos leva à abordagem própria de uma sociologia associativa do fazer artístico. Sobre o par conceitual estabilização e permanência, elemento central nesse estudo, vale destacar que não se reduz a um processo de institucionalização da arte da performance; inversamente, ele engloba o processo de institucionalização, mas também pretende

[9] Cf. RABELO; SOUZA; ALVES, 2012, p. 28

dar conta do processo de realização de performances em contextos menos institucionalizados.

Voltar a sociologia associativa para o fazer artístico é uma possibilidade demasiado abrangente, sem dúvida; especificamente, procedemos à investigação de uma forma artística específica e muito recente, que é a arte da performance. Se essa abordagem permite um ponto de partida alternativo para pensar as artes, ela só pode se realizar levando-se em consideração as singularidades dos diferentes modos e mundos artísticos. Vale salientar, mais uma vez, que a sociologia associativa está preocupada fundamentalmente com a irredutibilidade dos fenômenos artísticos. Assim, esta pesquisa não é mais do que uma versão possível entre as infinitas possibilidades investigativas sobre a arte da performance; busca colocar em relevo a singularidade desse fazer artístico. Outro aspecto que merece ser esclarecido é que o termo "fazer artístico" parece mais apropriado do que "forma artística" para pensarmos a performance, apesar de este último poder ser usado sem grande problema. É que na performance não temos uma "forma", em um sentido substantivo, que se expressa num determinado meio ou mídia, como ocorre nos casos da escultura, pintura, fotografia, cinema, e mesmo na dança e no teatro. Na performance, o processo de geração não se separa do produto e por isso a "forma" só pode ser entendida neste caso enquanto verbo ou ação de formação.

Compreendemos a perfomance mais como um paradigma do fazer artístico e bem menos como forma artística autonôma, com um cânone estabelecido. É uma arte que se realiza no evento, nos acontecimentos que ocorrem em lugares determinados, em um período de tempo determinado, estendendo-se por uma determinada duração. Não se trata da consumação de entidades auto-referenciadas, absolutas que poderiam ser concebidas à parte das relações espaço-temporais entre eventos, ou seja, como entidades passíveis de conhecimento por si mesmas, como ainda é concebida a pintura, por exemplo. Aqui reside a novidade da performance.

Cabe assinalar que o exemplo da pintura, acima, como aquela que "ainda é" concebida como objeto "isolável", remete ao fato de que trabalhos recentes tem

alterado essa concepção tradicional; é o caso da obra "*Art as performance*" do filósofo inglês David Davies (2004):

> *It is a principal contention of this book (...) that we can properly accommodate the bearing of such facts upon a more radical rethinking of what artworks are and what their appreciation involves. Artworks in the different arts, I argue, must be concived not as the products (descontextualized or contextualized) of generative performances, but as the performances themselves*[10]. (DAVIES, 2004, Prefácio p.10)

Os atores envolvidos no mundo da performance lidam fundamentalmente com o evento, acontecimento ou situação. E isto tem suscitado questões controvertidas, como: uma foto ou vídeo de uma performance é ainda uma performance? De acordo com a concepção de Davies referida acima, este problema se dilui. Acontecimentos (p.ex., uma performance) se desdobram em outros tantos (seus registros, como fotos ou vídeos); demandam a participação de novos atores (produtores, regimes jurídicos, etc.) tornando incompatível qualquer questão essencialista ou teoria substancialista.

Este é um ponto, aliás, em que se marca uma outra distância em relação ao interacionismo, pois os eventos interacionais, como aqui compreendidos, sempre enviam a outros lugares e tempos, enquanto ocorrem. Assim, cabe perguntar: Quando uma performance começa?; É possível separar a ação dos produtores e as exigências burocráticas das agências financiadoras, e ambas das ações dos artistas e das audiências?; Como realizar uma exposição de performance? Essa condição oscilante, ou mesmo instável, da realização da performance é seguida por outro problema, o das relações de compra e venda: Como é vendida/comprada uma performance?; Como é possível definir sua autoria? Essas são algumas questões que orientaram a pesquisa e que podem ser condensadas numa questão mais genérica: como a performance se realiza e permanece no mundo?

Assim é que, embora a pesquisa coloque já de partida um problema teórico, o modo de avançar pelos desdobramentos desse problema se fez através do

---

[10] "O argumento principal desse livro é (...) que possamos acomodar adequadamente tais fatos em um repensar mais radical sobre o que são as obras de arte, e o que sua apreciação envolve. As obras nas diferentes artes, argumento, devem ser consideradas não como produtos (descontextualizados ou contextualizados) de performances generativas, mas como performances elas mesmas."

desenvolvimento de uma pesquisa empírica, que permitisse a convivência com essa heterogênese do fazer performático.

No processo de seguir o problema da realização e permanência da performance, identificamos um fluxo de instabilidades/estabilidades, que levou a uma tipologia, esta funcionando para a caracterização das ocorrências empíricas da pesquisa. Primeiramente, o referido fluxo foi observado na diversidade de termos que a performance pode assumir: *Body art, Live art, Art charnel, Art corporel, Specimen art, Hardship art, Assemblage, Ordeal art, Arte de acción* (PEIXOTO, 2008), Arte efêmera. Esta variedade aponta, por um lado, para a estabilização de certos modos de realização; por outro, indica uma instabilidade, devida à mesma multiplicidade que esse fazer artístico assume. Uma outra característica desse fluxo é observável pelo tipo de ligação entre artista e evento performático: para que uma arte seja exibida e/ou comercializada, a independência da obra em relação ao artista parece uma condição fundamental; mas este atrelamento surge de modo variável na performance. Ainda, como um outro aspecto característico desse fluxo de instabilidade/estabilidade está a relação artista/público/coisas no evento performático: esta tem o risco à sua espreita, porque a performance não propicia e nem busca uma execução controlada, mas há sempre uma imprevisibilidade, na qual se incluem participações inesperadas de pessoas e/ou coisas. Esse risco pode levar até à não-realização da performance. O que há de certo é somente a não-centralidade do artista no transcorrer da situação. Essa característica destaca o fazer performático como profundamente experimental ou cosmopolítico (STENGER, 2005a), isto é como um fazer que envolve relações simetricamente comparáveis entre coletivos muito distintos entre si, mas só aparentemente inconciliáveis no plano da análise.

Apesar desse eixo de instabilidade, é nítido um processo corrente de estabilização do qual não se pode hoje prever o fim. Nas últimas décadas a arte performance tem sido acolhida nos principais museus e galerias de arte; o volume de pesquisas sobre esta forma artística tem crescido exponencialmente; a presença da performance nas principais feiras e bienais de arte já não é nenhuma novidade; e as dinâmicas de compra e venda de ações performáticas vêm se desenvolvendo.

Assim, este fluxo de instabilidade/estabilidade, fruto da condição circunstancial e efêmera desse fazer artístico, move-se com a ação de diferentes atores/actantes. Estes, através de suas articulações, associações e mediações, habilitam uma relatabilidade[11] de redes de produção/transformação – o que também pode propiciar permanência da forma performance.

A pesquisa empírica foi realizada através de uma inserção prévia da pesquisadora no mundo da arte da performance. Isso evocava a inspiração a partir de Becker também neste aspecto: este pesquisador da sociologia da arte era ao mesmo tempo músico, de jazz. Desde o ano 2009, faço parte de um coletivo de artistas, o Coletivo OSSO, fundado na cidade de Salvador, Bahia, nesse mesmo ano. Além de tentativas de execuções de ações performáticas (que terminei por abandonar), minha participação no Coletivo tem sido diretamente vinculada a atividades de curadoria e de organização de Mostras. Essa inserção me permitiu um contato com as múltiplas realidades e atividades demandadas no processo de realização e permanência do fazer performático. Durante esses anos de atuação, o OSSO realizou diversos eventos voltados para essa forma artística, também sendo convidado a participar de outros eventos organizados por outros coletivos, como o grupo Corpos Informáticos, de Brasília. Além disso, os integrantes do OSSO são convidados ou selecionados para festivais, exposições e residências artísticas.

Para presente pesquisa, foi escolhida uma das principais atividades do coletivo, a MOLA (Mostra OSSO Latino-Americana de Performances), que foi realizada nos anos de 2010, 2013 e 2015. Esta seleção deve-se ao fato de que, para a realização da Mostra, somam-se ao Coletivo outros profissionais do que se

[11] A relatabilidade, conceito oriundo da Etnometodologia, é a propriedade que permite que os atores tornem o mundo visível a partir de suas ações, fazendo-as compreensíveis e transmissíveis.

convencionou chamar “economia criativa[12]”: produtores culturais, jornalistas, fotógrafos, *videomakers*, designers, programadores de site, etc. O fato da Mostra ser realizada mediante edital público da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) foi outra característica levada em consideração para privilegiar esta atividade, pois permitiu recolher novos coletivos nesse processo de realização e permanência. As dinâmicas de produção e realização dessas Mostras (as três ocasiões em que ocorreu a MOLA) permitiram identificar o fluxo de instabilidade/estabilidade apontado acima. A produção da MOLA propicou o acesso às realidades empíricas nas quais os atores envolvidos se ocupam da possível realização e permanência das performances – desde a submissão de projeto a edital público para captação de recursos, à logística de produção (que inclui a contratação de serviços de alimentação, hospedagens, transportes etc.), aos contatos com diferentes agentes públicos (funcionários de secretarias da cultura e polícias das três cidades que sediaram os eventos), até as instabilidades nas ações performáticas e às reações das audiências. Essas instabilidades podem ser relacionadas a um certo descompasso entre as “expectativas estéticas” e as propostas artísticas contemporâneas, como afirmou Nathalie Heinich:

> Existe, enfim, uma terceira razão para tal escassez dos argumentos estéticos: para que o critério de beleza seja aplicado a uma obra de arte, é preciso pelo menos que esta seja considerada como tal, isto é, que ela apresente as características canônicas de uma pintura ou de uma escultura. Mas desde que estas estejam ausentes, como ocorre amiúde na arte contemporânea, o espectador tem apenas duas soluções: 1) aceitar redefinir as fronteiras do que é ou não artístico, alargando-as sob o risco de se deixar enganar ao admirar ou adquirir objetos sem valor, e de negligenciar, ao mesmo tempo, o trabalho dos autênticos artistas; 2) recusar o que transgride as fronteiras constituídas pela tradição, sob o risco de ignorar as tentativas que a posteridade reconhecerá como autênticas e mesmo geniais (caso típico do “efeito Van Gogh”). A questão pertinente deixa então de ser a questão da beleza do objeto e passa a ser a de sua natureza, artística ou não (HEINICH, 2011, p. 80).

Nas dinâmicas desenvolvidas pelo Coletivo OSSO, assim como nas realizações da MOLA, estavam ausentes actantes relacionados aos espaços institucionalizados de arte, a exemplo de galerias, museus e do mercado de arte no

---

[12] De acordo com as Nações Unidas, as atividades do setor da economia criativa são aquelas baseadas na produção de conhecimento e que criam bens tangíveis e intangíveis, intelectuais e artísticos, com conteúdo ao mesmo tempo criativo e com valor econômico. Grande parte dessas atividades vem dos setores de cultura, moda, design, música e artesanato. Outra parte delas é oriunda do setor de tecnologia e inovação, como o desenvolvimento de softwares, jogos eletrônicos e aparelhos de celular. Também estão incluídas as atividades de televisão, rádio, cinema e fotografia, além da expansão dos diferentes usos da internet (desde as novas formas de comunicação até seu uso mercadológico), por exemplo. Cf. Relatório Unesco, 2013.

sentido estrito, isto é, transações de compra e venda de ações performáticas, no caso. Estas ausências levaram ao deslocamento da pesquisa para uma segunda etapa que teve lugar em Londres, durante meu doutorado sanduíche financiado pela CAPES, de julho de 2015 a maio de 2016.

Seguindo a orientação do Prof. Simon Bayly no período do doutorado sanduíche, realizei em Londres, além de observações em galerias e museus, uma pesquisa documental no acervo da LADA (*Live Art Development Agency*), agência sediada nesta cidade e especializada no desenvolvimento de atividades no universo da performance (*Live Art*, no Reino Unido). A análise documental privilegiou o acervo da revista *Performance Magazine*, tida como única fonte documental das realizações performáticas nas décadas de 70 e 80 no Reino Unido, e considerada por pesquisadores como elemento fundamental para compreender o processo de institucionalização dessa forma artística. Além desse acervo, os dados coletados indicaram que a emergência da LADA foi outro aspecto fundamental nesse processo de institucionalização, no sentido de estabilizar algumas controvérsias recorrentes no que dizia respeito ao frágil estatuto dessa prática enquanto arte, e sua possível circulação nos meios artísticos.

A condição fundamental de evento que caracteriza a arte da performance, com suas especificidades relativas às interações entre artista, público, coisas e ambiente – e que será detalhada mais adiante – faz com que performance seja tradicionalmente caracterizada por efemeridade e fugacidade, o que implica numa série de impasses para a realização de exibições e para sua compra e venda no mercado de arte. Numa perspectiva tradicional de exposição e aquisição, por exemplo, há uma necessidade de separação entre o produto artístico e seus realizadores. A exposição de quadros, esculturas, fotografias, vídeos e mesmo instalações, ainda que artificialmente, concebe a possibilidade dessa separação, em que um resultado artístico equivale a um produto artístico. Na performance, o “produto artístico” caracteriza-se por essas redes de interações acima mencionadas; assim, em vez de um resultado ou produto artístico, ela é um processo criativo. Dessa singularidade da performance tem decorrido uma alteração do estatuto do museu, que vem em alguma medida alterando seu caráter

“preservacionista”, de lugar onde obras de arte são recolhidas, classificadas e exibidas, para se transformar em mais um actante na criação performática.

Algumas performances hoje adquiridas por museus são executadas, isto é, realizadas como ação performática, por integrantes dessas mesmas instituições. Mais amplamente, no mercado de arte, novos actantes são convidados a participar do processo de abertura desse mercado à performance; como é necessário lidar com a instabilidade constitutiva dessa arte, os regimes jurídicos se tornaram fundamentais para o processo de venda. Isto porque, para o acolhimento da performance nas instâncias convencionais do mundo da arte, como museus e o mercado, colocam-se as exigências de precisar respostas para perguntas como: “O que é a obra em questão?”; “Qual o papel do colecionador?”; “Quem é o artista?”; “Quais as condições para sua exibição e revenda?”. Abre-se, assim, todo um âmbito na apreensão da performance. A segunda etapa da pesquisa é que permitiu esta compreensão aqui indicada, que será retomada mais adiante, bem como seus desdobramentos.

Prosseguindo, a problemática da realização e permanência da performance foi também construída, neste trabalho, com a colocação em debate de duas formas discursivas sobre a arte da performance: a História da arte da performance (no modo tradicional, um esquema narrativo baseado em fases sucessivas e inexoravelmente encadeadas) e o Performance Studies (uma teoria geral da performance).

O objetivo da primeira perspectiva é colocar a performance num enquadramento narrativo prévio (numa espécie de “acerto de contas” com a História da Arte); o que se realiza é a adequação dessa forma de arte ao discurso de um saber, ou seja, credita-se a um esquema narrativo – História da Arte – a segurança de explicação final desse fenômeno artístico. É uma perspectiva frágil para lidar com o processo de realização e permanência, pois, na busca de garantir a consistência do enquandramento da Histórа da Arte, silencia os fluxos de instabilidades das interações vinculadas à performance.

A segunda perspectiva, que define a arte da performance como uma variação entre outras “performances” passíveis de serem reduzidas a um modelo analítico

("comportamento restaurado"[13]), aplaina a instabilidade desses fluxos de interações, na medida em que não reconhece as diferenças substantivas das práticas que se articulam no processo de realização e permanência dessa arte. Também esta é frágil, ou insuficiente, para lidar com o "mundo da performance" em sua complexidade organizacional, ou seja, na dimensão prática envolvida no processo de realização e permanência.

Assim, foi necessário buscar outra abordagem, "aberta" a esse fluxo de interações e instabilidades. Isto é, uma abordagem capaz de recuperar a integridade ontológica da criação performática. Buscou-se, no que diz respeito às articulações práticas "propriamente estéticas" (interações próprias das ações performáticas) um enfoque capaz de identificar e caracterizar os fluxos de interações envolvidos nessas articulações. Para isto a perspectiva ecológica foi uma grande aliada – porque ela trata de compreender as interações sem atribuir-lhes um centro gerador. Nesse caso, interações são sempre demandantes de ações retomadas por "outros", assim seguindo seu fluxo. Isto permite conceber a pluralidade de participantes numa criação artística.

Em resumo, a pesquisa distancia-se de versões[14] que demandam o cessamento dos fluxos para a produção de modelos explicativos. Assim a História da Arte, que silencia esses fluxos ao depositá-los num enquadramento narrativo que faz

---

[13] Richard Schechner (2006) define comportamento restaurado como um modelo formado por sequências organizadas, roteiros, movimentos que, de certa forma, são combinações de experiências vividas e que integram um contexto social.

[14]O conceito de versão é retomado a partir do pensamento de Vinciane Despret. A autora opõe dois modos discursivos: o modo da visão, baseado em distintas perspectivas de um mesmo referente e o modo da versão, que nos habilita a dar conta de formas de conhecimentos múltiplos e coexistentes. Para Despret, "uma visão se impõe ou se rechaça; uma versão se sugere ou se conta (...). Trata-se de uma construção. 'Versão' não é definida como verdade ou ilusão, mas como uma forma de devir: o devir de um texto que é permanentemente atualizado e mudado completamente, o devir de um mundo comum, o devir dos reveses e das traduções." (DESPRET, 2004, p. 29-30). Assim, as formas de apreensão da performance não são tomadas como visões a serem rechaçadas, mas sim versões que atravessam um "teste de força". Isto é, as versões mencionadas sobre a arte da performance - História da Arte e *Performance Studies* - desconsideram o elemento da instabilidade dessa forma artística e por isso são consideradas versões fracas. O objetivo desta pesquisa é produzir uma versão que não só leve em consideração a instabilidade, mas que pense a performance com e através do fluxo de instabilidades/estabilidades.

coincidirem as regularidades das narrativas Históricas[15] com o seu objeto de conhecimento, com os acontecimentos artísticos adaptando-se perfeitamente ao seu discurso de saber; para isto, a performance é retirada dos fluxos de interações. Pensar numa origem Histórica da performance tem causado bem mais problemas do que compreensão desse fenômeno, tendo em vista que ela pode ser remontada às vanguardas européias, assim como à Antiguidade, e ainda em diferentes latitudes do Globo, como Japão, Brasil, EUA, entre outros. A segunda versão que se realiza pelo cessamento do jogo de instabilidades/estabilidades dos fluxo de interações são os *Performance Studies*, enquanto um campo epistemológico. Neles, a performance é um conceito interpretativo, ao mesmo tempo que um fenômeno que compreende variações diversas no seu interior. Como foi dito mais acima, esse campo de estudos opera com um modelo recognitivo, no qual qualquer fenômeno pode ser compreendido como um "comportamento restaurado" e, inversamente, o fenômeno é também realização do modelo.

Por último, vale destacar nesta introdução que, ao longo da leitura, dois estilos de escrita poderão ser percebidos neste texto: um mais analítico, que põe em diálogo a pesquisa empírica realizada e os estudos de sociologia das artes; e outro que é narrativo, relata o trabalho empírico. Isto foi constatado quando eu concluía o texto. Ao perceber que essas duas vozes operavam nele, fiz um esforço para suavizar o efeito de ruptura que isso pode causar, mas esses dois estilos permaneceram, creio que como consequência do desafio lançado nesta pesquisa. Se por um lado, enfrentei uma problemática teórica a fim de levar adiante um projeto de uma sociologia associativa para as artes, por outro lado foi apenas a partir de um trabalho empírico (experimental?), com um teor mais etnográfico é que o projeto pareceu realizável. Outra possibilidade é que definitivamente essa pesquisa foi realizada por uma reunião de vínculos, o primeiro como uma profissional no universo da arte da performance, fato este que tanto permitiu um acesso ao fazer performático numa comunidade próxima, ao assumir ocupações diversas na realização de uma Mostra; quanto a vinculação com esse fazer a partir de uma comunidade estrangeira, como uma

[15] O "H" em maiúsculo assinala a diferença entre a História da Arte como uma ciência das obras e a experiência temporal implicada nas experiências ordinárias do viver, em que a história é sempre *devir*.

observadora buscando na distância outros processos que poderiam estar implicados nesse fazer. E o segundo vínculo se deu pela necessidade de fazer disso uma sociologia.

Resumidamente, a tese está organizada em três capítulos. O primeiro capítulo, “A novidade da performance”, está subdividido em três seções; na primeira, “História da Arte e arte da performance: um acerto de contas”, apresentaremos as limitações de uma perspectiva histórica em captar as instabilidades dos processos de realização e permanência da performance, embora sem negligenciar os efeitos práticos de uma história oficial da performance para sua institucionalização (o que será apresentado no capítulo 3). A segunda seção, “Variação do homogêneo ou a performance como objeto interdisciplinar”, prossegue o argumento desenvolvido na primeira, apresentando os limites dos *Performance Studies*, como uma teoria geral e explicativa, para pensar a arte da performance; argumenta que os *Performance Studies* elaboram um modelo recognitivo, que não permite compreender senão o próprio modelo. Na terceira seção, foram elaboradas diretrizes gerais, desenvolvidas ao longo da tese, de uma compreensão da performance que busca recuperar sua dignidade ontológica, através da atenção ao modo próprio pelo qual ela faz algo no mundo, com os diferentes coletivos implicados nesse fazer.

O segundo capítulo, “Entre acontecimentos” apresenta situações empíricas da pesquisa: meu envolvimento com o Coletivo OSSO e as diferentes obrigações para a realização da Mostra MOLA. Também está subdividido em três seções: “Protagonistas: MOLA e OSSO”, “Fazendo redes invisíveis” e “Fazendo uma audiência”, nas quais é relatado como aquele envolvimento foi sendo produzido, ao mesmo tempo que oferece uma compreensão de como diferentes actantes e ações estão implicados num processo de realização e permanência da performance. No capítulo como um todo, o objetivo é compreender o emaranhamento entre editais públicos para financiamento cultural, produtores culturais, documentações, elaboração de ações performáticas e a singularidade da participação da audiência nos eventos relatados.

O terceiro e último capítulo, “A caminho da institucionalização” desenvolvido basicamente através do trabalho de campo na LADA – *Live Art Devolpment Agency*, tem como objetivo compreender como se deu a acolhida da performance nos principais museus e galerias, principalmente na cidade de Londres, assim como compreender certas questões e controvérsias que emergiram a partir desse processo. Numa segunda e última seção desse capítulo, encontra-se a análise de como o mercado de arte tem lidado com a condição de evento da performance.

Capítulo 1 – A novidade da performance

> Em 15 de fevereiro de 1979, a *petite salle* do Centro Pompidou de Paris estava tomada 'pelo tique-taque regular de um despertador preso ao microfone'. O pintor Hervé Fischer, que descreveu pessoalmente esse procedimento, media a extensão da sala com uma fita métrica, caminhando lentamente na frente do público. Numa das mãos segurava um cordão branco suspenso na altura dos olhos e na outra um microfone com o qual escandia o compasso do estilo artístico passado, como o tiquetaquear de um relógio. Deteve-se a um passo diante do meio do cordão e declarou 'neste dia do ano 1979, constato e declaro que a História da Arte como última criação dessa cronologia asmática está encerrada'. Depois partiu o cordão e disse: 'O instante em que cortei este cordão foi o último evento na História da Arte', 'cujo prolongamento linear seria apenas uma ilusão preguiçosa do pensamento. […] Liberados da ilusão geométrica e atentos às energias do presente encontramos na era de eventos de arte pós-histórica, a meta-arte'(BELTING, 2006, p.176).

1.1 **História da Arte e *Performance Art*: um acerto de contas**

Uma das estratégias para capturar estabilidades no fluxo da instabilidade é a narrativa histórica. Em um livro célebre, intitulado "A arte da performance: do futurismo ao presente", cuja primeira edição é de 1978, RoseLee Goldberg (2006) propõe situar a arte da performance na História da Arte. Goldberg é historiadora da arte, crítica de arte e curadora de performance; desde a primeira edição desse seu livro, diversas outras foram lançadas, e o texto de cada uma delas inclui novas ações performáticas. Sua narrativa busca demonstrar que havia uma vasta tradição de artistas voltados para a performance, a despeito da total omissão dos estudiosos da arte até aquela época. Além disto, sua narrativa relacionou as produções de performance contemporâneas a esse livro com as experimentações artísticas que encontram seu berço nas vanguardas dos primeiros anos do século XX.

> Essa postura radical fez da performance um catalisador na história da arte do século XX; sempre que determinada escola – quer se tratasse do cubismo, do minimalismo ou da arte conceitual – parecia ter chegado a um impasse, os artistas se voltavam para a performance como um meio de demolir categorias e apontar novas direções. Além do mais, no âmbito da história da vanguarda – refiro-me aqui aos artistas que, sucessivamente, lideraram o processo de ruptura com as tradições –, a performance esteve durante o século XX no primeiro plano de tal atividade: uma vanguarda da vanguarda (GOLDBERG, 2006, prefácio p. VII).

Goldberg reconhece em uma série de ações do movimento Futurista a emergência da *performance art*, atribuindo-lhe uma data – vinte de fevereiro de 1909 – através de um manifesto do movimento publicado em Paris, no jornal *Le Figaro*, por Filippo Tommaso Marinetti, que aí atacava os valores estabelecidos da pintura e das academias literárias. Ao longo do primeiro capítulo de "A arte da performance" (GOLDBERG, 2006), o leitor terá acesso ao elenco de ações do movimento futurista que a autora inclui nessa rubrica. O texto registra que Marinetti, atraído pelas inovações de Alfred Jarry na peça *Ubu Rei*, apresentada no teatro *Louvre* de Paris na noite de dez de dezembro de 1896, desdobrou seu encantamento em manifestações provocativas, desafiadoras, que culminavam em brigas e frequentemente terminavam com prisões.

Goldberg segue por essa linha histórica, para a qual convoca o Construtivismo Russo. E busca estabelecer uma ordem cronológica, numa relação de etapas sequenciadas. Busca fazer um "acerto de contas" com a História da Arte, que não teria levado em consideração as ações performáticas desses artistas, mas apenas registrado os objetos de arte que produziram. O Construtivismo Russo entra nessa História como desdobramento do Futurismo. Na Rússia, diz Goldberg, dois fatores originaram a performance: a reação dos artistas contra a velha ordem – o regime czarista – e os estilos importados de pintura, principalmente o impressionismo e o cubismo, este em sua fase inicial. Segue-se a isto "o fato de que o futurismo italiano, estrangeiro o bastante para ser suspeito, porém mais aceitável por fazer eco a esse abandono das velhas formas de arte, foi reinterpretado no contexto russo, proporcionando uma arma que podia ser usada contra toda arte do passado" (*Idem*, p. 24). O livro prossegue listando ações do Construtivismo Russo, enquanto destaca uma proximidade entre este movimento e a arte circense. Como exemplo, cita a pantomima "Moscou está em chamas", financiada pela Agência Soviética Central dos Circos do Estado, e com a qual inaugurava-se um fenômeno novo no campo da pantomima, pela via da performance.

A tônica da emergência da performance é assim reiterada por Goldberg como ruptura radical com as "formas de arte do passado". Este argumento remete as ações dos Dadaístas à efervescência de Munique antes da Primeira Guerra e atuações provocativas nos cabarés, como o lendário Cabaré Voltaire em Zurique; faz referência às "deambulâncias" surrealistas e segue até a Bauhaus, com o desenvolvimento de uma teoria sobre a performance, com Schlemmer. Para este autor, que ela considera o primeiro teórico da arte da performance, a pintura seria uma pesquisa teórica e a performance uma pesquisa prática[16] (SCHLEMMER *apud* GOLDBERG, 2006, p. 93).

[16] "(…) travo uma luta entre duas almas em meu peito – uma voltada para a pintura, ou melhor, uma arte-filosófica; a outra teatral; ou para ser direto, uma alma ética e uma alma estética." (SCHLEMMER apud GOLDBERG, 2006, p. 93).

Goldberg traça sua narrativa laminar[17] percorrendo dos anos mil e novecentos e trinta aos dois mil, com uma passagem mais detida pela década de setenta. Assim como outros vários autores preocupados em produzir uma História da arte da performance, ela reconhece na imigração de diversos docentes da Bauhaus para os Estados Unidos, a partir da década de trinta, um evento fulcral nessa história. Somam-se a este fato as experimentações de artistas como John Cage, Merce Cunningham e a *Action Painting* de Jackson Pollock, "primeiro pintor a abandonar toda e qualquer convenção temática central e a derramar tinta em vez de usar pincel e paleta" (BECKETT, 1994, p. 369). Nos anos sessenta, historiadores (PEIXOTO, 2008) apontam para uma consolidação dessa linguagem: nas artes visuais (Joseph Beuys, Christo, Gilbert and George, Rebecca Horn, Dan Graham, Bruce Naumann, Hermann Nitsch); na dança (Pina Bausch); teatro (Robert Wilson, Richard Foreman, Richard Schechner, Peter Brooks, Vito Acconci, Antonin Artaud, Chris Burden); circo (Jerome Savary, The Performance Vaudevillians); música (John Cage, Philip Glass); cultura pop (Laurie Anderson, Yoko Ono); as *Antropometries* de Yves Klein; a "Escultura Viva" de Piero Manzoni; os *happenings* de Allan Kapprow; os Situacionistas e o movimento de retomada dos *ready-mades* de Marcel Duchamp, que tanto influenciou a Escola de Nova York; e ainda muitos outros nomes.

Vários preconizaram, com menor ou maior certeza que RoseLee Goldberg, um "acerto de contas" com a História da Arte, como estratégia de apreensão da performance. Uma das primeiras controvérsias levantadas por eles resultou no fato de que Futuristas, Construtivistas, Dadaístas e Surrealistas e também a Bauhaus não usavam o termo "performance". A *performace art* adquiriu seu nome a partir dos anos sessenta. Jorge Glusberg (1987), em "A arte da Performance", utilizou o termo "pré-história" para os movimentos anteriores a esse período. Para ele, esses acontecimentos guardam alguma analogia com o que viria a ser a arte da performance. Esta analogia

---

[17] O fluxo laminar é definido como aquele que se move em camadas sem apresentar misturas e variação de velocidade. O movimento se dá de forma ordenada, mantendo sempre a mesma posição relativa, isto é, um fluxo unidirecional. Já o fluxo turbilhonar, as partículas se misturam de forma não linear, caótica, com turbulência e redemoinhos; trata-se de um fluxo ruidoso. Bruno Latour faz referência a esses termos em seu artigo "Como Falar do Corpo" (LATOUR, 2007) e em seu livro "Jamais Fomos Modernos" (LATOUR, 2010).

atende principalmente à liberdade de expressões e de ideias em busca de novas direções, frente à derrocada dos convencionalismos da arte estabelecida. Mas, além disso, Jorge Glusberg e mesmo Renato Cohen (2004) afirmam que a origem dessa forma de arte remonta à antiguidade:

> (...) há uma corrente ancestral da performance que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisíacas dos gregos e romanos, pelo histrionismo dos menestréis e por inúmeros outros gêneros, calcados na interpretação extrovertida, que vão desaguar no *cabaret* do século XIX e na modernidade. (COHEN, 2004, p. 41).

Todavia, considerar as vanguardas como origem da performance, ou que estas confluem para a formação de uma espécie de pré-história desta forma artística, é um modo de creditar a um esquema narrativo – História da Arte – a segurança de explicação final desse fenômeno artístico. Em outras palavras, caracterizar a arte da performance pela ruptura com as "formas de arte do passado" em nada altera a estratégia de enquadramento dessa História: mantêm-se os ajustes e a adequação entre arte e História da Arte. Esse enquadramento é uma espécie de realização cultural que por fim adquire tanta importância quanto a própria arte que quer capturar. Hans Belting (2006), no livro "O Fim da História da Arte" registra deste modo sua reflexão:

> Embora a ideia da arte ainda constituísse o teto sob o qual ambas se sentiam em casa, ela não proporcionava mais a imagem de um todo. Desse modo, ambos os modelos se contradiziam quando ocupavam um lugar comum, na medida em que continham como contradição a continuidade da história e a ruptura com a história. O ideal da primeira modalidade de história da arte estava no passado e o da segunda no futuro (BELTING, 2006, p. 172).

Mudar de direção do "ideal do passado" para o "ideal do futuro" exprime uma oposição que resulta em identidade – porque os autores que buscam a estratégia da História da Arte como uma forma de apreensão da performance acabam alijando a singularidade, em prol da generalidade. Eles apenas retocam a displicência de outros intelectuais anteriores na omissão deste fenômeno; realizam apenas um "acerto de contas", buscando domesticar a instabilidade da performance ao enquadrá-la na marcha de uma "História da Arte do progresso". Esta mudança de sentido continua

porém mantendo a mesma concepção, o significado de um acontecimento pela compreensão de um enquadramento: o acontecimento artístico, como imagem, no enquadramento apresentado pela história escrita da arte.

Resolver o problema da instabilidade da arte da performance através da narrativa histórica é fazer operar a *Lex Parsimoniae* (Lei da Parcimônia), o princípio de Guilherme de Occam segundo o qual *"entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem"*[18]. Trata-se, assim, de eliminar a instabilidade através da acomodação dessa forma de arte na sequência de uma História linear em que formas progridem ou entram em decadência. Não enfrentarei essa questão aqui; apenas quero indicar a importância de buscar alternativas a esta estratégia, perguntando: que tipo de relato seria possível construir para a performance que não cedesse ao reducionismo da História da Arte? Lois Keidan, diretora da LADA (Live Art Development Agency) e uma das figuras centrais no desenvolvimento desta arte no cenário britânico, comenta sobre a questão em uma entrevista concedida à teórica da performance Tereza Calonje:

> *The history of performance shouldn`t and can`t be reduced to a history of documantation because we know that so much extraordinarily significant work hasn't been recorded or that those records are "false". For me, the history of performance is partly an art-historical one and partly a folk or oral history: its somewhere between records and recall, between documents and stories*[19] (CALONJE, 2014, p. 76).

Contudo, vale dizer desde logo que a produção de uma história oficial da performance permitiu o diálogo entre essa prática artística e instituições do mundo da arte (como veremos mais adiante, com o caso britânico). Não podemos negligenciar o efeito de uma história oficial da performance quando exibições ganham espaço nos principais museus de arte contemporânea, o que se pode observar, por exemplo, no grande acesso de público à performance *The artist is present*, de Marina Abramovic

---

[18] As entidades não devem ser multiplicadas além da necessidade.

[19] "A história da performance não deve ser reduzida a uma história da documentação, porque sabemos que trabalhos extraordinariamente significativos não foram registrados ou esses registros são 'falsos'. Para mim, a história da performance é em parte uma história da arte e, em parte, uma história popular ou oral: está em algum lugar entre registros e recordações, entre documentos e histórias."

em 2005 no MOMA, em Nova York, ou na ampliação das instalações da Tate Modern em Londres com o objetivo de melhor abrigar este tipo de arte ou, ainda, nas grandes feiras de arte, onde a performance começa a ser contabilizada, como evento rentável, enquanto vêm sendo criados diversos modos de financiamento para sua realização. O que se abandona aqui, portanto, é a posição da História da Arte no sentido criticado por Hans Belting, que é aquele encontrado no tipo de relato usado por RoseLee Goldberg, a narrativa laminar, em que etapas são encadeadas e se sobrepoem umas às outras – mas isto não significa ignorar o efeito prático de uma história oficial na produção de permanência da performance. Significa, sim, compreender que a tentativa de "corrigir o curso da História" à maneira de Goldberg leva apenas a esquivar o jogo de instabilidade/estabilidade presente nessa arte.

Em entrevista que realizei com a artista Bia Medeiros[20], em 2014, como parte desta pesquisa, ela nos oferece uma imagem para pensar a performance como instável (além de instabilizadora, das convenções artísticas, no caso), em ligação (eventualmente clandestina, digamos) com diversas formas artísticas e, ao mesmo tempo, para pensá-la como estável, ou seja, a performance estabilizando-se em circunstâncias nas quais "invade" espaços convencionais que vêm a modificar-se para se adequarem a sua presença:

> *Daniela Félix:* Como você vê a relação entre performance e as diversas instituições como museu, galeria, universidade etc.? Uma pergunta que sempre me vem à mente é: será que a performance alterou alguma coisa no estatuto do museu (pensando o museu a partir de um paradigma preservacionista, de arte como patrimônio, e a performance como efemeridade, volatilidade)?
>
> *Bia Medeiros*: Minha resposta, que na verdade já está pronta, é que a performance é o *hacker* de todas as linguagens artísticas. Foi uma sacada que eu tive e se você pensar a história... (...) os futuristas, que não faziam performance, mas tinham propostas diferenciadas para a arte, modificaram, fizeram a pintura sair do quadrado, aí temos aquele grupo arte... uns franceses, que eles começam a realmente pintar na parede, começam a pintar no quadro e seguem para a parede. A performance vai ter uma influência muito grande em modificações no teatro, no processo de criação teatral que antigamente sempre tinha um diretor, cenógrafo, os atores, e hoje em dia você tem milhares de grupos que trabalham com o processo de criação coletiva, mesma coisa a Pina Baush, processo de criação coletiva. Na dança, no teatro, na pintura, na escultura, eu acho que essa fala "a performance é o *hacker* de todas as linguagens artísticas" também

[20] Bia Medeiros é artista da performance, fundadora e coordenadora do grupo Corpos Informáticos e professora do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

> funcionaria para o museu, de que forma o museu teve que se adaptar a ter uma planta crescendo dentro do museu, a ter uma performance que suja, incomoda, explode.

Como se sabe, o *hacker* tem a habilidade de desarticular dispositivos, programas e redes de computadores através da alteração dos códigos de programação e extrapolar os limites previstos dos sistemas pelos seus criadores. Após a ação do *hacker,* não é mais possível restabelecer os antigos códigos. Os *hackers,* ao invadirem um sistema de programação fazem-no *diferir*. Assim é preciso fazer quanto à relação supostamente necessária, e empobrecedora, entre artes e História da Arte como relato ordenado em etapas inexoravelmente encadeadas. E a performance compreendida como *hacker* nos conduz para o sentido de desarticular essa relação.

A performance traz consigo uma dupla condição de instabilidade/estabilidade, porque é e quer ser efêmera e, ao mesmo tempo, sua realização deixa rastros e assim permanece de algum modo no mundo. Ignorar essa condição equivale passar ao largo do conhecimento dessa arte. Entretanto, as estratégias de apreensão da performance apostaram, de variadas maneiras, na possibilidade de aplainar essa instabilidade, como já foi indicado acima. Assim a História da Arte ao buscar "corrigir seu curso", integrando a performance em sua sucessão, impõe a essa arte sua forma específica de discurso, criando com isto fronteiras artificiais – nas quais, de acordo com o filósofo Didi-Huberman (2013), "o objeto é despojado do seu próprio desdobramento ou trasbordamento específico":

> Os livros de história da arte, porém, sabem nos dar a impressão de um objeto verdadeiramente apreendido e reconhecido em todas as suas faces, como um passado elucidado sem resto. Tudo ali parece visível, discernido. Sai o princípio de incerteza. Todo o visível parece lido, decifrado segundo a semiologia segura – apodíctica – de um diagnóstico médico. E tudo isso constitui, dizem, uma ciência, ciência fundada em última instância sobre a certeza de que a representação funciona unitariamente, de que ela é um espelho exato ou um vidro transparente, e de que , no nível imediato ("natural") ou então transcendental ("simbólico"), ela terá sabido traduzir todos os conceitos em imagens, todas as imagens em conceitos. Enfim, de que tudo se adapta perfeitamente e coincide no discurso do saber (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.11)

Por outro lado, como veremos a seguir, a arte da performance se viu atrelada a um novo campo epistemológico – *Performance Studies*. Esta zona de estratégia para a

apreensão da performance a transforma em objeto de um saber interdisciplinar, numa confluência de saberes oriundos da antropologia, psicologia, linguística, arte e até mesmo das ciências tecnológicas. Neste caso, esboça-se uma estratégia de apreensão análoga àquela da "variação homogênea", que busca resolver a questão das diferenças das cores por uma teoria geral da cor. No próximo tópico, contudo, será visto também que há uma outra abordagem possível para a exploração de relações entre *performance art* e conhecimento científico (através, por exemplo, de semelhanças incidentais entre esta arte e a etnometodologia).

1.2 Variação no homogêneo ou a performance como objeto interdisciplinar

Uma busca rápida na rede de computadores pelo termo *Performance Studies* nos lança para departamentos de grande número de universidades, com destaque para a *Tisch School of Art*, da Universidade de Nova York. Os antecedentes desta perspectiva epistemológica encontram como evento fundamental a colaboração entre o teatro e a antropologia, com Richard Schechner e Victor Turner. Dois livros testemunham esse encontro: "*From ritual to theatre: the human seriousness of play*" (TURNER, 1982) e "*Between Theater and Anthropology*" (SCHECHNER and TURNER, 1985). Juntamente com teóricos como Erving Goffman e Kenneth Burke, esses autores formam o que se consolidou como *performance turn* nas ciências sociais, através da abordagem "dramatista", em contraponto às pesquisas que se voltam para a linguística (John Austin, Dell Hymes, Richard Bauman, Charles Briggs).

O fecundo encontro de Schechner e Turner evoca os pontos de partida de cada um desses teóricos. O primeiro é oriundo do teatro de vanguarda, com seu *The Performance Group* (1967-1980); e Turner parte dos estudos antropológicos sobre

rituais e dramas sociais *Ndembu* nos anos de 1950. Eles se conheceram em Nova York no ano de 1977 durante uma palestra de Clifford Gertz e neste mesmo ano organizaram, a convite de Victor Turner, uma "Conferência Mundial sobre Ritual e Performance". Esta conferência se desdobrou em outras três realizadas durante os anos de 1981 e 1982. Um dos desdobramentos da colaboração é o modelo interpretativo denominado *infinite loop model*: dramas sociais afetam dramas estéticos e dramas estéticos afetam dramas sociais. Elaborado por Schechner, esse modelo é fruto dos desenvolvimentos dos estudos de Turner sobre rituais, dramas sociais, liminaridade e *communitas*.

Para o antropólogo, a proximidade com o teatro produziu uma reviravolta na formulação de seus conceitos. Em seus primeiros estudos, ainda sob forte influência da antropologia inglesa do grupo de Manchester, tinha como objetivo unir a compreensão do processo social à estrutura social. A imaginação teórica de Turner era pautada nos ensinamentos do estrutural-funcionalismo. Esse momento abarca o conjunto dos livros escritos sobre os Ndembu e sua atividade ritual, que vão, grosso modo, de 1957, com a publicação de "Cisma e Continuidade", a 1968, com o lançamento de "*The Drums of action*". (CAVALCANTI, 2007)

A etnografia de Turner sobre os *Ndembu* passa a dialogar com os mais diversos fenômenos das ditas sociedades ocidentais – dos movimentos milenaristas às comunidades *hippies* – a partir da publicação de "O Processo Social" (1969), com o desenvolvimento das noções de *communitas* e liminaridade e através de uma apropriação criativa dos estudos de Van Gennep. Essa passagem de sua obra desemboca em ideias fundamentais para uma antropologia da experiência e da performance. Turner assinala a relação dialética entre "estrutura" (a realidade cotidiana) e "antiestrutura" (momentos extraordinários, constituídos pelos dramas sociais). Demonstrou que, nessa relação dialética, em determinado momento a estrutura institui a "antiestrutura", de modo a produzir um efeito de afastamento reflexivo sobre si mesma. Em outro instante, a "antiestrutura" tende a contribuir para a revitalização da própria estrutura social.

A partir disso, Victor Turner cria um modelo de análise do drama sugerindo três etapas: "preliminal, "liminal" e "pós-liminal". Estas correspondem a: ruptura de

uma norma estabelecida e aceita (equivalente ao rito de separação em Van Gennep); uma crise e intensificação da crise seguida por um processo de compensação, quando os mecanismos formais e informais de resolução de crise são empregados (esses dois momentos correspondem à "transição" em Van Gannep); e uma reintegração ou desfecho, muito provavelmente envolvendo um ajuste da situação cultural original (como para o "rito de reincorporação" de Van Gennep) ou, alternativamente, o reconhecimento da dissidência. A primeira fase define-se pelo rompimento ou quebra de algum relacionamento considerado crucial por parte do grupo social significativo; a segunda trata da intensificação da crise e sinaliza para uma espécie de "clivagem social"; a terceira se constitui na tentativa de reconciliação e ajustes entre os grupos que protagonizaram o conflito. Esta última é o desfecho, caracterizando-se pela reintegração do grupo social "ultrajado" ou a admissão social de uma cisão irreparável.

Os rituais seriam um espelho mágico. Por esta metáfora é que o autor distingue as culturas pré-industrias das pós-industriais, para tanto estabelecendo o par conceitual liminar e liminóide. Nas "culturas pré-industrias" as esferas de atividade ritual não se separam do trabalho: ritual é trabalho. Por sua vez, o trabalho não se desvincula da vida lúdica da coletividade. A brincadeira é um dos componentes centrais dos processos de revitalização de estruturas existentes. Nas "culturas pós-industrias" o espelho mágico do ritual se parte. Há uma perda de centralidade e fragmentação da atividade de recriação de universos simbólicos produzindo a autonomização de esferas. O lazer surge como uma esfera complementar ao trabalho. Turner recupera, ao mesmo tempo, contribuições de Émile Durkheim (as concepções de divisão do trabalho, solidariedade mecânica *versus* solidariedade orgânica) e de Max Weber (pluralismo e secularização nas religiões das sociedades ocidentais modernas). O par conceitual liminar e liminóide traduz essa diferença. No termo liminóide, criado pelo próprio Turner, o sufixo "oide" tem sua raiz no grego *eidos*, que designa forma e sinaliza "semelhança"; indica, desde a etimologia, que o liminóide é semelhante sem ser idêntico ao liminar.

O encontro com o "teatro performático" de Schechner possibilitou a Turner reconhecer o rendimento analítico do entendimento da estrutura a partir de um lugar

em que fosse possível avistar os elementos não-óbvios das relações sociais. Schechner, por sua vez, voltou-se para compreender a aproximação entre o teatro e as ciências sociais. Ele aponta uma zona de intersecção entre áreas da teoria da performance e destas ciências,[21] abrangendo os seguintes itens:

1. "A vida diária, incluindo reuniões de qualquer tipo;
2. Estrutura de rituais, esportes, comportamentos políticos e jogos;
3. Análise dos diversos tipos de comunicação para além da escrita (semiótica);
4. Relações entre modelos de comportamento animal e humano com ênfase no jogo e no comportamento ritualizado;
5. Psicoterapias que enfatizam a dimensão interpessoal, a encenação e a consciência do corpo;
6. Etnografia e pré-história das mais diversas culturas;
7. Constituição de teorias unificadas de performance, que são, na verdade, teorias de comportamento" (CARLSON, 2010, p. 22-23).

E em seu texto "*What is Performance?*" (SCHECHNER, 2006) o autor elenca oito situações em que ocorre performance:

1. Na vida cotidiana – p. ex., cozinhar, sociabilizar, "ir vivendo";
2. Nas artes;
3. Nos esportes e outros entretenimentos de massa;
4. Nos negócios;
5. Na tecnologia;
6. No sexo;
7. Nos rituais – sagrados e temporais;
8. Em ação.

Richard Schechner tem como objetivo fundamental aproximar a arte do ritual e da vida cotidiana. Nessa direção, desenvolve durante os anos 1970 uma teoria e poética de performance. Para ele, o modelo formulado por Turner era não só encontrado universalmente na organização social humana, como também representava

[21] Nos escritos de Richard Schechner, como nos de Victor Turner, os termos teatro e performance aparecem como sinônimos.

uma forma que se poderia encontrar em qualquer teatro. Similitudes e divergências entre drama social e drama estético passam a ser representados por ambos, Schechner e Turner, pelo símbolo matemático ∞ (infinito), como indicativo do *infinite loop* ou de *infinite-loopers*: "(...) o profissional de teatro usa as ações consequentes da vida social como matéria-prima para a produção do drama estético, enquanto o ativista social usa técnicas derivadas do teatro para dar suporte às atividades do drama social, que, por sua vez, alimentam o teatro". (*Idem*, p. 32).

Todavia, Turner reiterava o modelo criado por Schechner guardando ainda alguma reserva, porque o signo ∞ indicava para ele uma forma demasiado equilibrada entre os dramas estéticos e os dramas sociais. Citava o modelo de Schechner somente como uma tentativa importante de demonstrar a relação entre gêneros culturais expressivos como o teatro e o drama social.

Mas há outra noção cara a Richard Schechner, a de comportamento restaurado. Como já foi dito acima, a performance é uma variação de ocorrências, das rotinas cotidianas aos esportes, passando pelos rituais e as artes. Toda e qualquer performance consiste em "sequências de comportamento [que] não são processos em si, mas coisas, itens, material" que correspondem concretamente a "sequências organizadas de acontecimentos, roteiro de ações, textos conhecidos, movimentos codificados […]" (SCHECHNER, 1985, p. 35-36). A performance define-se como comportamento restaurado, dado que essas suas "partes" (coisas, itens, roteiro de ações...) são constantemente rearranjadas.

Em outras palavras, toda performance se caracteriza como uma atividade cultural dinâmica, refeita, reelaborada, reproduzida criativamente ao longo do tempo. A realização de qualquer performance implica um processo permanente de aprendizagem, treinamentos, exercícios práticos e repetitivos. O comportamento restaurado aporta uma sequência de comportamentos que são rearranjados ou reconstruídos, uma vez que são independentes dos sistemas causais (social, psicológico, tecnológico) que a originaram. O comportamento restaurado é um "modelo" que orienta o *performer* sobre como ele deve ou deveria atuar (desempenhar

o seu papel), num palco teatral ou, por exemplo, em um terreiro de candomblé (SILVA, 2005).

Assim também a arte da performance, sendo uma entre tantas outras performances, vem a ser nessa perspectiva uma variação no homogêneo: aquieta-se sua instabilidade através de uma espécie de denominador comum, o comportamento restaurado. Um mesmo modelo de apreensão do fenômeno *performance art* aplica-se a ocorrências tão distintas como, por exemplo: um casamento; a "saída de uma Iaô"[22]; uma partida de futebol; ou a permanência de um artista dentro de uma rede de pesca, suspenso por uma balança, equilibrado por ossos de boi reunidos em uma segunda rede de pesca na outra ponta da balança, por horas a fio em uma avenida movimentada[23].

Cabe elucidar a analogia, presente desde o título deste tópico, entre o comportamento restaurado e a teoria geral das cores: há em comum o fato de que, para lidar com a multiplicidade, procede-se em ambos os casos a um ordenamento em que as diferenças são restringidas em função de se adequarem a uma dada classificação. Para as cores, diz-se que sua variação se deve a uma interpretação pelo cérebro, por meio de sinais eletronervosos vindos do olho, de comprimentos de onda dentro de um espectro. O aspecto disto que interessa, na comparação com o tratamento da multiplicidade de "performances" na vida social nos *Studies* em questão, é que o princípio posto é o da identidade. Ora, torna-se difícil ou mesmo impossível contemplar a diversidade, quando a semelhança é assumida de antemão. Neste sentido é que os *Performance Studies* são vistos neste trabalho como uma zona de apreensão da performance que se vale da estratégia "variação no homogêneo", uma estrutura complexa *a priori* dos acontecimentos e ao mesmo tempo transcendente a estes.

Um projeto menos ambicioso para compreensão da performance é empreendido por Erving Goffman. Para ele, a aproximação ao teatro é marcada pela

---

[22] Cerimônia de iniciação no candomblé, religião brasileira de matriz africana.

[23] O artista evocado neste exemplo chama-se Santiago Cao, argentino, que de fato realizou a *performance art* indicada, na cidade de Salvador, na 1ª MOLA, em setembro de 2010.

tentativa de contribuir para o itinerário metodológico das pesquisas em ciências sociais. Ele não pretende, portanto, traçar uma teoria da performance, e sim afirmar o rendimento analítico da utilização do teatro para a interpretação da vida social. Sua análise não reproduz aquela estratégia de "variação no homogêneo".

Mas, afora o caso de Goffman, um outro ponto deve ainda ser considerado na estratégia mencionada: é relativo à igualdade entre teatro e performance, ou uma igualdade entre as artes em geral, suscitada pela concepção do comportamento restaurado. Por exemplo, segundo este modelo, estarmos diante de uma peça realista encenada em um teatro, com suas fronteiras definidas entre espaço cênico e espaço de audiência, e eventualmente divulgada de modo amplo pela mídia, seria algo equivalente a uma situação em que, digamos, somos surpreendidos durante a recepção de um amigo na rodoviária por uma artista vestida com uma grande veste de papelão, que por fim através de amarrações transforma aquele vestido em uma casa[24] (Figura 1 e 2). Não podemos concordar com isto! É que, sob a égide da semelhança, os detalhes são ignorados e todo um âmbito de diferenciação é subsumido.

[24] *Performance art* "Tomara que não chova" da artista brasileira Rose Boaretto, realizada no evento Performance: "Corpo, Política e Tecnologia", na cidade de Brasília, em outubro de 2011.

Figuras 1 e 2

Rose Boaretto

Tomara que não chova 2011

Foto: Ignácio Perez Perez

Performance, Corpo, Política e Tecnologia, Brasília

Já os estudos da performance no campo da linguística parecem não reiterar a perspectiva de Schechner. Esses estudos instauram a importância dos “atos de fala”. Até o advento da Teoria dos Atos de Fala, com John L. Austin, pensava-se as sentenças como descritivas de um estado de coisas e, portanto, reduzidas a serem verdadeiras ou falsas. Austin desestabiliza essa visão descritiva da Linguagem, mostrando que esta realiza ações, como no exemplo simples do enunciado “Declaro aberta a sessão”. Isto se refere ao momento denominado *performance turn*, que trouxe um impulso para dissolução de limites disciplinares e metodológicos. A referência a este pensamento é muito breve aqui, apesar de porque, estritamente como estratégia de apreensão da arte da performance, essa renovação acaba também por se revelar uma versão fraca[25]; também ela levaria a aplainar a instabilidade, a domar a vitalidade da performance, ao artificializar um princípio de semelhança.

Até aqui foram mapeadas duas zonas de apreensão que pretendem uma definição: a primeira reclama à História da Arte um esquema narrativo baseado em fases sucessivas e inexoravelmente encadeadas; a segunda elabora uma teoria geral da performance. Ambas definem a *performance art* como uma variação entre outras ocorrências de performances. Ambas convocam o princípio da semelhança, optando pelo geral em detrimento das nuanças. É possível que o efeito de consolidar uma definição necessariamente resulte em minimizar as singularidades.

Resistir às definições traçaria, então, um caminho alternativo? Mas resistir às definições é apelar para seu contrário, a indefinição? Pode um dos termos de uma oposição produzir algo distinto daquilo a que se opõe? Ou a oposição, sempre transitiva, apela para seu complemento e por fim reitera aquilo de que pretendia fazer diferença? Talvez seja fundamental buscar outras zonas para despovoar a esterilidade definição/indefinição e, assim, poder apresentar as ambivalências que resultam desses fluxos de instabilidade/estabilidade na arte da performance.

Em resumo, pretende-se através de uma sociologia associativa produzir uma versão distinta das estratégias elencadas, ou seja, evitar uma sobredeterminação da performance por uma *episteme*. Isto é, afastar-se tanto da versão do enquadramento da

[25] No sentido cunhado por Vinciane Despret e já explicado na nota 14.

performance pelo esquema narrativo da História da Arte, arracando a performance do fluxo turbilhonar da experimentação e ordenando-a num regime laminar de um saber específico. Pois, parece fundamental distanciar-se dessa estratégia para que possamos ver que, se a arte da performance evoca algo do movimento futurista ou dos situacionistas, isto não ocorre do mesmo modo que um dardo encontra seu alvo ou por uma pura progressão, mas sim numa evocação por colagem, na qual ações são multiplicadas ou suspensas através das retomadas ou não retomadas das ações por actantes plurais, há assim uma composição por *devir*; passando de um movimento a outro sem produzir superações ou hieraquias, compondo-se com e através de um turbilhonamento e encontros incidentais. No entanto, é possível compreender a História da Arte como mais um actante no fluxo de instabilidade/estabilidade da performance, pois não sendo considerada como um *telos*, isto é, uma posição fora das experiências e que impõe uma certa condução aos acontecimentos, pode, então, operar como mais uma mediadora no processo de realização e permanência, como veremos na segunda etapa da pesquisa de campo. Assim, a performance faz e faz fazer fora do enquadramento narrativo da História da arte, assim como, ela recruta a História da arte entre tantos outros elementos para sua realização e permanência.

Na segunda estratégia, a performance é tomada como categoria do *Perfomance Studies*, esta estratégia padece da obsessão de congelamento da instabilidade através de uma espécie de modelo de recognição. Neste caso, estanca-se a singularidade para afirmar a generalidade; define-se uma estrutura de pretensão geral, um denominador comum, elevando o reconhecimento da identidade à operação de conhecimento. O modelo de comportamento restaurado propõe uma estratégia cristalizadora ao buscar cessar os turbilhonamentos para capturar uma substância. Um argumento circular, em que todas as variações de performances definem-se pelo modelo de comportamento restaurado, isto é, empreende um conhecimento sobre essas variações ao fazê-las equivaler ao reconhecimento do tal modelo, como consequência esquece-se da riqueza dessas diferentes experiências.

Em outras palavras, restabelecer as contiguidades entre a arte da performance e a vida social não significa reduzir toda a riqueza de cada uma dessas experiências a

um modelo universalista, no qual só nos resta proceder uma catalogação orientada por um vértice. Inversamente, a questão é descobrir como suas diferenças se agenciam numa composição. Se a arte da performance evoca o caráter "performativo" da vida social não é por variação interior derivada de uma homogeneidade, ou pela redução a um modelo de identidade, mas por saturação e intensificação das diferenças. Justamente porque a arte da performance e vida social não são variação uma da outra (nem mesmo em termos de um espelho invertido, como quer o *infinite loop model*), a "performance" da vida social pode ser vista como fortalecendo a instabilidade, ao produzir efeitos numa "composição desenquadrada" (*unframed composition*). Este termo é uma apropriação modificada do conceito de *frame* da sociologia de Erving Goffman. Este autor retoma a noção de *frame* do pensamento de Gregory Bateson e coloca em diálogo com o pragmatismo (William James), a fenomenologia (Alfred Schütz) e a etnometodologia (Harold Garfinkel) com objetivo de produzir uma operacionalização desse conceito. Para Goffman, *frame* é o "conjunto de princípios de organização que governam acontecimentos sociais e nosso envolvimento subjetivo neles" (Goffman, 1986, pp. 10-11). Através desses princípios conformadores dos *frames* – quadros – é que se realiza uma "definição da situação" pelos sujeitos. A participação de um indivíduo numa situação traz consigo a necessidade de compreensão do quadro que a conforma e, por consequência, de posicionamento relativo ao quadro emergente. Assim, o conceito de *frame* vincula-se às interações cotidianas, ao passo que organiza a experiência dos sujeitos no mundo; pois esses sujeitos se deparam a cada nova situação com o problema: "O que está ocorrendo aqui?". O *frame* permite, através de seus princípios conformadores, responder à indagação e seguir adiante nos processos interacionais. Já o que estou denominando de "composição desenquadrada" (*unframed composition*) seria uma interação que segue sem a conformação do *frame*, ou seja, em que o problema "O que está ocorrendo aqui?", não encontra enquadramentos, e sim uma amplificação ou adição da situação problemática. Esta modificação do conceito de Goffman será melhor compreendida através das narrativas e situações registradas no trabalho de campo, analisadas no próximo capítulo.

1.3 Entre situações e experimento de rupturas

O antropólogo Roger Sansi-Rocca (2015), em seu livro "*Art, Anthropology and the Gift*" busca, em linhas gerais, recuperar o intenso e controverso diálogo entre arte e antropologia, que vem sendo travado nas últimas décadas através de uma compreensão da reciprocidade entre estas áreas quanto a práticas e concepções teóricas e políticas. A arte e a antropologia, do ponto de vista de Sansi-Rocca, não apenas compartilham metodologias, mas produzem correspondências entre suas preocupações intelectuais, teóricas e políticas. Sansi-Rocca pensa as correspondências entre arte e antropologia através da noção de dádiva, da antropologia de Marcel Mauss, renovada nos estudos de Marilyn Strathern, e de uma alteração vista no universo das artes, que ocorreu na alteração da produção de objetos para mediações das "trocas sociais". Ele identifica, por exemplo, uma aproximação entre a etnomedologia e o situacionismo – este sendo um movimento artístico que, por sua vez, teve grande influência no desenvolvimento da arte da performance.

> *In order to discuss the relationship between situationism and "professional" scholarship in the social sciences, one should take into consideration that at the same time as the situationists, in the general context of explosion of different forms and notion of performativity in the sixties, some anthropologists and social scientists were developing methods that were very close to the "situations" that they proposed*[26] (SANSI-ROCA, 2015, p. 33).

O autor considera que os situacionistas tomaram a cidade como um grande "objeto coletivo" para renovação da arte, vendo-a como *locus* da vida cotidiana por oposição ao mundo "morto" das galerias de arte, museus e ateliês permitiu uma autonomia e redimensionamento da arte em relação à institucionalização do "mundo da arte". Ao abandonarem o mundo da arte para se envolverem com o mundo exterior, porém, seu objetivo não foi recortar, coletar "pedaços" ou objetos desse mundo para trazê-los à galeria enquanto "arte".

---

[26] "Para discutir a relação entre o situacionismo e o 'profissionalismo' nas ciências sociais, deve-se levar em consideração que, no mesmo período que os situacionistas, no contexto geral da explosão de diferentes formas e noções de performatividade nos anos sessenta, alguns antropólogos e cientistas sociais estavam desenvolvendo métodos que estavam muito próximos das 'situações' que os situacionistas propuseram."

Os situacionistas diferem dos *ready-made* de Duchamp nesse aspecto, pois não buscaram produzir qualquer evento para o mundo da arte e sim estavam interessados em encontrar o "mundo exterior" através de "situações" que desafiassem uma ordem social estabelecida. Essa ordem não era vista como uma "estrutura" transcendente, que modelasse as relações sociais, mas enquanto baseada em interações que conformavam padrões e orientações gerais para aquelas relações. O propósito dos situacionistas era o de habilitar o potencial liberador da vida cotidiana para que as pessoas recuperassem o controle de suas vidas. Com isto, ocorre uma redefinição de "vida cotidiana", não mais espaço de alienação ou reflexo de fatores dados previamente à experiência da vida, mas resultado ativo de interações sociais, que poderia ser subvertido mediante novas possibilidades de interação.

Os situacionistas imaginaram diferentes formas para subverter a vida cotidiana. Por exemplo, o *détournement*, ato em que são alteradas placas de rua, logotipos e *slogans* da cultura de massa presente no espaço público; através de justaposição, combinação, rearranjo, reapropriação e plágio de palavras, frases e imagens, gerar novas mensagens, textos e imagens que subvertessem a mensagem original. Para eles, a prática do *détournement* não era apenas um ataque às noções artísticas de inspiração, criação e originalidade, mas um questionamento da noção de propriedade em que a prática da arte estava baseada. Nas palavras do autor: "Poder-se-ia dizer que era a generalização do '*ready-made*' para a vida cotidiana, o seu objetivo era confundir as pessoas na rua, fazê-las questionar as bases da vida cotidiana, transformando a própria cidade em um grande 'objeto encontrado'." (*Idem*, p.31)

Além do *détournement*, os situacionistas produziram a psicogeografia como mais um recurso para subverter a vida cotidiana rotinizada. Sansi-Rocca o caracteriza, citando Guy Debord, como: "o estudo das leis precisas e dos efeitos específicos do ambiente geográfico, conscientemente organizado ou não, sobre as emoções e o comportamento dos indivíduos." (DEBORD *apud* SANSI-ROCCA, 2015 p. 31).

Concretamente, a psicogeografia consistia em explorar a cidade à deriva, de modo a deixar-se ser tomado e afetado por ela. Assim, psicogeografia e *détournement*

são opostos e complementares: em vez de se apropriar da cidade, os psicogeógrafos pretenderam ser tomados pela cidade de modo não previsto nas imposições do urbanismo racionalista. Na busca de questionar o trabalho racional da segregação dos espaços – espaço do trabalho, espaço de descanso, espaço de lazer – eles tentavam levar seus ocupantes a comutarem lugares, com vistas a um resultado de subversão de fronteiras simbólicas, que também implicaria em subverter a compartimentalização da vida em trabalho, lazer e descanso, em direção a um "urbanismo unitário".

> *One example of a psycho-geographical research could be Abdelhafid Khatib's "Attempt at a psycho-geographical description of Les Halles" (1958), an area in the center of Paris at the junction of many travel routes, back then known in some areas - a rather chaotic and lively assemblage. Les Halles was (and still is today) an area where locals and foreigners, people from the center and the periphery, working-class and bourgeoisie meet in transit. Khatib noted how the area was delimited physically and symbolically from the richer, more residential neighborhoods to its west and north by a series of buildings that operate as a clear border. Khatib's "Attempt" included an outline of proposal to transform Les Halles into a sort of situationist park for the education of workers. Yet the study remained an "attempt" nonetheless – as is schockingly pointed out in a footnote – because Khatib was detained several times, as a result of the curfew imposed on North Africans. And yet, one should acknowledge that most situationist psycho-geographies were "attempts"; Ralph Rumney's project to produce a systematic psycho-geographical account of Venice failed; he was "vanquished" by Venice, he "disappeared" in the "Venetian jungle". There was always an element of incompleteness in situationist research practices*[27] (*Idem*, p. 32).

Nesse aspecto experimental das práticas situacionistas, bem como no entendimento de que a vida social é produzida através das interações sociais que podem, por sua vez, ser alteradas e/ou rompidas é que o antropólogo compreende a correspondência entre situacionismo e etnometodologia. Tomando como exemplo os

[27] "Um exemplo de uma pesquisa psico-geográfica poderia ser a 'Tentativa de uma descrição psico-geográfica de Les Halles' (1958) de Abdelhafid Khatib. Les Halles é uma área no centro de Paris na junção de muitas rotas de viagem, conhecida naquele período como um conjunto bastante caótico e animado. Les Halles era (e ainda é hoje) uma área onde os habitantes locais e estrangeiros, pessoas do centro e da periferia, classe trabalhadora e burguesia se encontram em trânsito. Khatib notou como a área foi delimitada fisicamente e simbolicamente dos bairros mais ricos, mais residenciais a oeste e norte, por uma série de edifícios que operam como uma fronteira clara. A tentativa de Khatib incluiu um esboço de proposta para transformar Les Halles em uma espécie de parque 'situacionista' para a educação dos trabalhadores, mas o estudo continuou a ser uma 'tentativa' – como é apontado numa nota de rodapé – porque Khatib foi detido várias vezes como resultado do toque de recolher imposto aos norte-africanos. E, no entanto, devemos reconhecer que a maioria das psico-geografias dos situacionistas eram 'tentativas'; o projeto de Ralph Rumney para produzir um relato psico-geográfico sistemático de Veneza falhou; ele foi 'vencido' por Veneza, ele 'desapareceu' na 'selva veneziana'. Havia sempre um elemento de incompletude nas práticas situacionistas de pesquisa."

trabalhos de Harold Garfinkel cujo objetivo principal fora compreender a formação de normas sociais através das práticas cotidianas, as quais Garfinkel tratou como base dos etnometódos, Sansi-Rocca afirma, referindo-se à etnometodologia: "Assim como as 'situações' e os 'détournements', os experimentos de ruptura eram atos e intervenções muito específicos e simples, mudanças na direção dos sinais." (*Idem*, p. 33).

Esses métodos da vida cotidiana seriam procedimentos habilitados pela indexicalidade, isto é, pela indicação das regras sociais em circulação numa determinada interação social. Como se sabe, a etnomedologia toma como ponto de partida a ação prática, as interações comuns e os métodos de raciocínio prático. Em consequência, as regularidades, rotinizações e concordâncias da estrutura social, manifestas pelos fenômenos sociais, são vistos mais como resultados das interações sociais efetuadas em situação, do que como determinações provenienentes de "fora" que, supostamente, incidiriam sobre as interações. O termo *etno* indica que os membros de uma sociedade dispõem de um saber prático, e *metodologia* sugere que esses membros utilizam métodos comuns numa interação social.

Em outras palavras, os estudos etnometodológicos concebem as atividades cotidianas enquanto métodos dos atores dotados de conhecimento prático, ou seja, tornam essas atividades visivelmente-racionais-e-relatáveis para qualquer objetivo prático e, portanto, as tornam "descritíveis" como organizações das atividades comuns. A reflexividade é um traço singular das ações práticas, do saber de senso comum, pois as normas estruturais não são apreendidas antes e independentemente daqueles métodos práticos dos atores sociais, tendo em vista que a vida cotidiana é constantemente indexical em sua produção de sentido no mundo que nos rodeia, e no qual se definem nossos papéis e posições. Assim, a sociologia é, na perspectiva da etnometodologia, uma prática da compreensão das construções sociais – as quais são produtos das interações sociais, que por sua vez se vinculam a uma reflexividade prática. Assim, a sociologia é uma prática reflexiva de segunda ordem, ou seja: esta ciência é possível porque as interações sociais são dotadas de conhecimento situacional (que envolve criatividade).

Uma das maneiras pelas quais a etnometodologia “desvenda” as regras sociais em jogo numa interação social é com a utilização de experimentos de ruptura, que consistem na criação de pequenas contradições no fluxo da vida cotidiana, chacoalhando a distribuição de papéis e as relações entre atores sociais – por exemplo, tratar os clientes em um restaurante como garçons ou dizer “Olá”, em vez de “Adeus” para despedir-se de alguém. Em resumo: através de experimentos de contradições ou de violações de regras, a etnomedotologia revela o tecido que produz as interações e normatizações na vida cotidiana.

Para Sansi-Rocca, os experimentos de ruptura seriam mais disruptivos que as práticas dos situacionistas, na medida em que propiciam um engajamento mais direto com os membros da sociedade, enquanto o *détournement* apenas desafiaria as percepções cotidianas, através de intervenções na mídia e na paisagem urbana. Por outro lado, os resultados pretendidos pelos situacionistas eram mais radicais que os da etnometodologia, pois a última produzia experimentos a fim de gerar dados de pesquisa sobre a formação das regras sociais através das práticas cotidianas, e os situacionistas conceberam seus experimentos como os primeiros passos em direção a uma transformação social profunda.

Sem dúvida, porém, essas duas práticas se aproximam, sobretudo na concepção de experimento com que operam. Ambas distanciando-se da concepção científica clássica em que o experimento é concebido como e realizado pela retirada do “material” de um fluxo cotidiano e então reproduzido em laboratório com equipamento adequado a esse procedimento, segundo protocolos previamente estabelecidos. Os experimentos dos situacionistas e da etnometodologia pretendem adicionar ao fluxo cotidiano “situações” que permitam que experiências disruptivas aconteçam, isto é, sejam como acontecimentos.

A criação de “situações” é a grande contribuição dos situacionistas à *performance art*. Entretanto, como lembrou Sansi-Rocca, a performance produz eventos para o mundo da arte e parece mais modesta quanto a sua pretensão e capacidade revolucionária; o que observamos nas últimas décadas são fazeres artísticos que tomam a vida cotidiana como um espaço de experimentação com a arte.

A noção de espaço, nesse caso, não é aquela que o percebe como um recipiente para identidades já constituídas, cuja relação ocorreria no interior desse "recipiente". Na *performance art*, diferentemente, o espaço é constituído através das interações sociais, no sentido situacionista e etnometodológico, isto é, de modo aberto às experiências. Neste sentido, cabe referir a géografa Doreen Massey (2008), cuja compreensão de espaço é convergente para essa visão alternativa:

> (…) compreendemos o espaço como a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade. Sem espaço, não há multiplicidade, sem multiplicidade, não há espaço. Se espaço é, sem dúvida, o produto de inter-relações, então deve estar baseado na existência da pluralidade (MASSEY, 2008, p. 29).

Nesse espaço de relações-entre indicado na obra de Massey, espaço jamais vazio ou completado, simultaneamente plural e por fazer-se, é que acontece a *performance art*. A situação, ou o acontecimento, nesse espaço de relações-entre é a realização artística da performance, isto é, a ação ou as interações "eventuais" (formadas como eventos) são o produto artístico da arte da performance. Isto implica numa condição intermitente, descontínua, dos eventos performáticos, o que leva a controvérsias relativas em sua caracterização como arte.

A *performance art* é uma realização de interações em que os actantes – tanto aqueles previamente implicados nela, como artista/s, objetos, espaço escolhido para ação; como aqueles que se juntam à situação durante o desenrolar da performance – contam no produto artístico, sem que se estabeleça entre eles uma hierarquização. Nessa arte há um atrelamento artista/obra, assim como artista/público; e os "objetos" que participam das situações performáticas não valem por si, antes conformam uma rede situacional de interações. Um mesmo objeto pode participar de várias situações performáticas e constituir-se (sempre conjunto a outros actantes) enquanto produto artístico completamente diferente, em cada uma delas. Esse aspecto pode ser observado, por exemplo, em duas performances do grupo Corpos Informáticos: "Desfazendo unhas em UAI UI" (2010), realizada no Centro Histórico de Salvador, mais exatamente no Pelourinho (Figuras 3 e 4); e "TODO MUNDO JUNTO – Encerando o Congresso" (2011), no Congresso Nacional, Brasília (Figura 5).

Figuras 3 e 4

Grupo Corpos Informáticos

Foto: Acervo MOLA

Desfazendo unhas em UAI UI, 2010

MOLA, Salvador

Figura 5

Grupo Corpos Informáticos

Foto: Grupo Corpos Informáticos

TODO MUNDO JUNTO – Encerando o Congresso 2011

Performance, Corpo, Política e Tecnologia, Brasília

A performance é aberta, não apenas no sentido dos estudos de estética e semiótica, como "obra aberta", mas num sentido mais radical: as situações performáticas são sempre abertas às retomadas de ações de uma multiplicidades de elementos durante sua realização e em sua permanência; elas não são completadas ou "fechadas" pela ação humana, mas as coisas participam nessas situações, definíveis como assembléias de ações humanas e de coisas. Na verdade, somente numa perspectiva que separe a arte das interações complexas que têm lugar no curso de sua realização, que a compartimentalize e/ou "espiritualize" é que as coisas parecem isoladas e assujeitadas às ações humanas. Na abordagem presente, os objetos, materiais ou coisas, assim como artistas e públicos, não valem por si sós, de modo separado. A performance é aberta em um sentido que se afina com a concepção de uma cosmopolítica, pensada por Isabelle Stenger, visto que o evento performático é uma interação em que as ações não têm um centro, não mais são atribuídas a um único ator que age ou a atores que agem separada e individualmente; assim como o termo cosmopolítica, a *performance art* quer revelar a pluralidade inesgotável de elementos que participam e resultam das interações. Este trecho da obra *"Cosmopolitics"* (STENGER, 2005a) oferece um resumo da compreensão de sua autora quanto ao conceito que criou:

> *The cosmos must therefore be distinguished here from any particular cosmos, or world, as a particular tradition may conceive of it. Nor does it refer to a project designed to encompass them all, for it is always a bad idea to designate something to encompass those that refuse to be encompassed by something else. In the term cosmopolitical, cosmos refers to the unknown constituted by these multiple, divergent worlds, and to the articulations of which they could eventually be capable, as opposed to the temptation of a peace intended to be final, ecumenical: a transcendent peace with the power to ask anything that diverges to recognize itself as a purely individual expression of what constitutes the point of convergence of all*[28]. (*Idem*, p. 3)

[28] "Portanto, o cosmos deve ser distinguido aqui de qualquer cosmo particular, ou mundo, como uma tradição particular pode concebê-lo. Nem se refere a um projeto destinado a abranger todos eles, pois é sempre uma má idéia designar algo para abranger aqueles que se recusam a ser abrangidos por outra coisa. No termo cosmopolítico, o cosmos refere-se ao desconhecido constituído por esses múltiplos e divergentes mundos, e às articulações de que eles poderiam eventualmente ser capazes; ao contrário da tentação de uma paz que se pretende ser final, ecumênica: uma paz transcendente com o poder de pedir qualquer coisa que diverge, para se reconhecer como uma expressão puramente individual do que constitui o ponto de convergência de todos."

Nessa direção, há risco de falha, de fracasso nas interações, o que se vincula a uma compreensão de parcialidade e eventual fragilidade de um mundo que não busca ser compreendido como todo coerente, mas como aberto ao desconhecido e à não-realização de propósitos. De modo análogo, há sempre risco de não realização envolvida na experimentação performática. Ações podem não ser mais retomadas, ou seja, pode não haver *affordance* (GIBSON, 1971) entre os envolvidos na experimentação: pode não ocorrer a "propiciação"[29] para os actantes envolvidos nessas interações que, por consequência, não chegam a se consolidar em um acontecimento.[30] Um trecho de entrevista com Bia Medeiros, já referida acima, aborda esse aspecto de falha, na *performance art*:

> *Daniela Félix*: Você falou de uma performance que foi "péssima". O que pode ser péssimo em uma performance?
>
> *Bia Meideiros*: Não deu efeito visual. Por exemplo, agora [2010] a gente pintou as enceradeiras de vermelho, dezessete enceradeiras vermelhas que a gente trabalhou por mais de um ano e elas têm um impacto visual muito forte. Em 2012, a gente pintou elas de dourado para transformar em "ouro de fuleiro" e as plantamos em Brasília com um pé de jaca, um de cajá, um de carambola, milho e feijão. As enceradeiras douradas não brilham, elas ficam integradas na natureza. Ficam lindas, mas é preciso uma atenção do olhar muito maior do que se elas fossem vermelhas. Se fossem vermelhas elas gritariam!

---

[29] A palavra "propiciação" é usada aqui como tradução da palavra inglês *affordance*. Esse termo, assim como sua tradução para o português, é um neologismo.

[30] Essa noção é desenvolvida na perspectiva ecológica de Gibson (*Idem*, 1971). Segundo o autor, *affordance* é sempre relacional; não é fruto da ação de um actante específico, mas emerge da inter-relação entre organismo e ambiente.

Figura 6

Grupo Corpos Informáticos

Foto: Grupo Corpos Informáticos

Brasília

O efeito, considerado desejável pela entrevistada, de uma série de "objetos artificiais" do mesmo tipo integrar-se, cada um deles em separadamente, à natureza, de modo tão sutil que sua extrema heterogeneidade relativa às árvores às quais vai fazer uma estranha companhia – como um objeto industrial, funcional, historicamente datado tanto no aspecto funcional como de *design* e, além disso, deslocado da atual inutilidade de sua antiga serventia doméstica para um contexto artístico que, no entanto, tem lugar ao ar livre e enfiado na terra junto a uma árvore frutífera – só se revela a um olhar cuidadoso que o descubra, através do dourado que, para surpresa da artista, disfarçou as enceradeiras em vez de destacá-las ao fazê-las "brilhar". Assim, "elas ficam lindas ["plantadas" com as árvores], mas é preciso uma atenção do olhar muito maior do que se elas fossem vermelhas". Não serviram, portanto, ao propósito da performance, que era de fazer significar os objetos enceradeiras através de uma composição plástica em que elas "gritassem", ou seja, em que elas viessem a se impor significativamente à percepção. Posteriormente, em outra conversa que mantive com Bia através de uma rede social, a artista revelou mais elementos que impossibilitaram o processo de retomada no caso das enceradeiras douradas (Figura 6):

> *Bia Medeiros*: A gente pintou de dourado e plantou com plantas/árvores, mas não deu muito certo. Primeiro, acho que alguém botou veneno; morreu tudo em volta. E adubamos direitinho…! Segundo, o dourado na grama verde… aparece pouco. Agora durante o período de seca, com tudo seco em volta, elas desaparecem. Teríamos que refazer, rever… mas é tanta coisa outra. Daí a gente pintou as que não foram plantadas de vermelho de novo, porque dá mais impacto visual.

Esse relato pareceu muito interessante para ressaltar o caso em que a "propiciação" é oferecida pelo objeto (ou é prefigurada nele, através dele). Com as enceradeiras (douradas ou vermelhas, o que as faz bem diferentes entre si, como foi visto), a partir delas, é que sentidos puderam ser desarticulados e re-articulados em diferentes ambientes interacionais. As enceradeiras no pavimento colonial do Pelourinho podem nos sugerir o encontro de "temporalidades distintas" entre as aparições das enceradeiras (num mundo industrial moderno) e o pavimento colonial, atualizando na experimentação performática uma relação até então remota; elas

podem também nos sugerir a trangressão dos limites traçados por ações e objetos que criam os espaços privados (as enceradeiras de uso doméstico) e aqueles que fazem emegir o espaço público (o pavimento colonial do Pelourinho).

Já a performance “TODO MUNDO JUNTO” (Figura 5) experimenta as possibilidades de interações inusitadas, num dos espaços mais controlados do território nacional brasileiro, a rampa de acesso ao Congresso Nacional. Para a execução da performance, foi necessário explicar aos agentes de segurança o que o grupo iria fazer. Havia pouco tempo para a realização, afirmamos (eu integrava o grupo) que o trabalho consistiria apenas em descer correndo a rampa, com as enceradeiras e com bambolês. Não é incomum no Brasil que essas negociações ocorram, como veremos em outros relatos apresentados nesta pesquisa.

Situações de tensão podem emergir durante experimentações performáticas, o que, nos detalhes, pode nos dizer algo dos espaços públicos na sociedade brasileira. No caso da negociação da rampa do Congresso, porém, nada houve de excepcional; apenas a já esperável pessoalização que aparece nas interações com autoridades no Brasil, mesmo em cenários muito formais. Entretanto, em outra performance do Corpos Informáticos, realizada em Brasília durante os dias que antecederam a votação do *impeachment* da presidenta Dilma Roussef na Câmara dos Deputados e que permitiu o “Golpe parlamentar”, tinha sido instalado, pelo Senado em conjunto com o Governo do Distrito Federal, um muro divindo dois lados em que deveriam permanecer as pessoas que estariam presentes durante a votação. Cada um dos espaços separados pelo muro seria ocupado pelos dois segmentos opostos quanto ao objeto da votação, que acompanhariam por telões colocados para esse fim. O dr drama político, cuja trama manifesta era jurídica, logo culminaria com o impedimento da Presidente. O muro foi erguido para evitar confronto direto, físico entre os presentes; animosidade era muito grande, especialmente naqueles dias. O Corpos Informáticos decidiu então “desarticular” esse primeiro “sentido” do muro (sua destinação de segregar os oponentes) realizando ali uma experimentação performática: uma partida de vôlei, com o muro sendo usado em lugar da rede. Iniciado o jogo, a abordagem policial não demorou; os agentes advertiram o grupo de

que estava proibido o trânsito de pessoas naquele espaço, o que determinou o encerramento da performance (que foi registrada em foto – Figura 7).

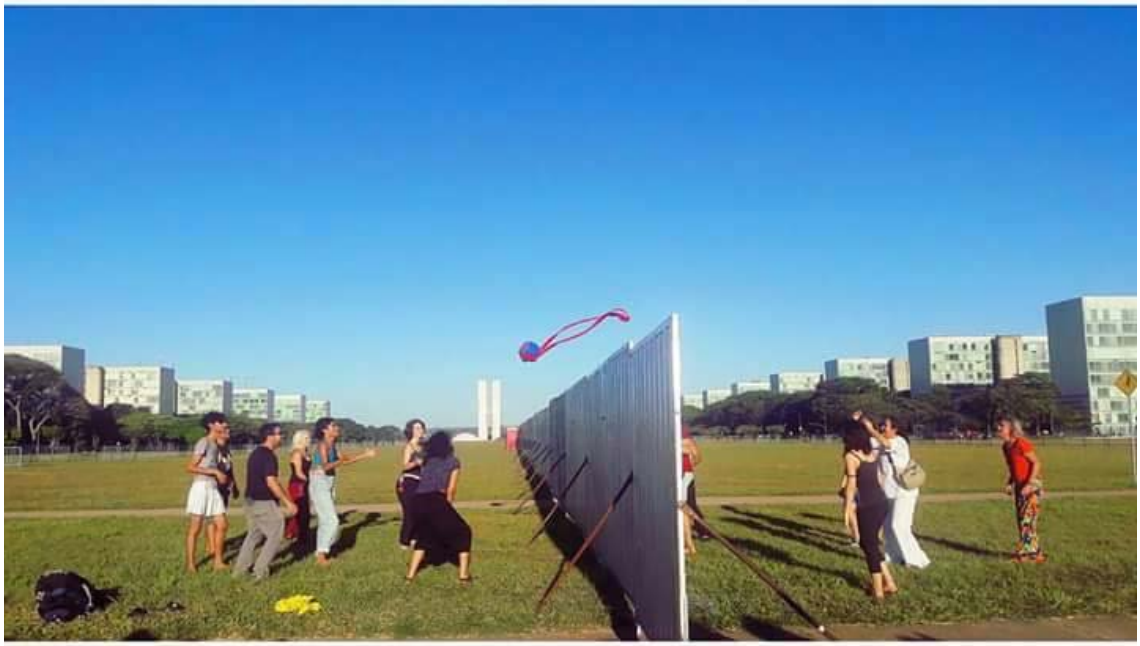


Figura 7

Grupo Corpos Informáticos, 2016

Foto: Grupo Corpos Informáticos

Brasília

Com esses exemplos acima, extraídos da pesquisa empírica realizada para este trabalho, buscamos apresentar os aspectos fundamentais para uma reflexão sobre *performance art*, alternativa àquelas abordagens teórico-metodológicas descritas no início do capítulo. Como já foi dito, esta abordagem baseia-se na necessidade de acolher a instabilidade específica dessa arte, sem o que não é possível compreendê-la. Cabe listar aqueles aspectos básicos – que, como não poderia deixar de ser, estão sempre em correspondência com essa instabilidade característica.

a) O atrelamento artista/obra e artista/público, isto é, a performance é habilitada por esse espaço de relações-entre cada um dos termos, que portanto aparecem inseparáveis;

b) A abertura das ações performáticas às retomadas pelas ações de outros durante a realização, que não é completada ou fechada pela ação humana, dado que as coisas participam das situações, a partir do que permitem fazer, e essas situações congregam uma assembléia de ações humanas e ações das coisas

c) A não-conformação de um "centro gerador" das situações performáticas, seja pelos "objetos", artistas ou públicos.

O caráter instável da realização da *performance art* encontra, nas instituições de arte ou entre os públicos participantes de seus próprios eventos, incertezas sobre a manutenção (que é relativa a estabilidade) de seu estatuto de "arte contemporânea". É possível observar um trabalho de estabilização da performance, ou seja, um processo em curso de cessação dessas incertezas, quando seguimos os efeitos da aproximação gradativa, mútua, entre instituições como o mercado de arte, museus, galerias, além de políticas públicas, e essa forma artística. Não se pode, naturalmente, prever uma conclusão fim desse processo de estabilização; podemos somente explorar a presença desses actantes que vêm se aproximando da performance, com atenção para o risco de que eles por fim não ofereçam em seus espaços a "propiciação" para os fluxos de interação das situações performáticas.

É preciso enfatizar, ainda, que esses elementos heterogêneos que se associam nos processos de realização e permanência (ou estabilização) da arte da performance

não são meros intermediários, no sentido de que não são simples veículos que transportam o significado ou sentido da experimentação. Ao contrário, porque suas particularidades incidem necessariamente na construção da experimentação performática. Eles agem, sim, como mediadores, pois transformam, traduzem, distorcem, modificam o sentido, ao introduzir elementos como um espaço determinado ou agentes produtores específicos de um *modus operandi* (caso de museus e galerias), ou regras de compra e venda (mercado de arte, que também abrange museus e galerias), ou a normatização relativa à realização da performática (caso, por exemplo, dos editais/financiamentos públicos).[31] A atuação desses mediadores pode ser convocada antes da etapa de "execução" da performance, quando em geral ocorre uma etapa da experimentação como projeto e, por exemplo, produtores culturais e editais públicos são demandados. Assim, em resumo, não se deve supor que esses agentes apenas dariam suporte à *performance*, ao acolhê-la no processo de sua estabilização como arte; eles precisam ser problematizados, considerados como participantes ativos das experimentações performáticas, tendo em vista as complexidades mencionadas, que são determinantes para a realização ou não realização das situações performáticas.

[31] A diferença entre intermediários e mediadores é explorada por Bruno Latour em sua obra.

Capítulo 2 – MOLA e OSSO

Acessei o *e-mail*, como de costume. Era uma quarta-feira do mês de maio, ano 2012. “Dani, o Fundo de Cultura abriu... o que você acha de colocar algum projeto? Vamos pensar nisso?”. Mariana Gomach, produtora cultural, tinha enviado o correio; propunha escrevermos a segunda edição da MOLA – Mostra OSSO Latino-Americana de Performances. Um misto de excitação e receio tomou conta de mim, pois dois anos antes (2010) havíamos produzido a primeira edição, que trazia lembrança de satisfação, mas também de um exaustivo processo de construção e realização do projeto. Hesitei, a lembrança do cansaço exaustivo aparecia como uma sombra. Mas era uma oportunidade de me envolver em um processo que poderia descortinar novidades, permitir desdobramentos de questões da *performance art*, especialmente as de sua realização e permanência, que eu já perseguia, ou que me perseguiam. Neste ponto é necessário pausar esse *frame* – “o *e-mail* da produtora” – e mostrar um outro, ocorrido um ano antes da primeira edição da MOLA.

Na companhia de Rose Boaretto, participei de uma residência artística na cidade de Cusco, Peru, no início do ano de 2009, denominado “*Cita a Ciegas”* (*http:// epicentrocusco.blogspot.com.br/*). Foi uma residência com duração de um mês, organizado pelos artistas peruanos Emilo Santisteban e Fernando Oballe com recursos próprios. O evento conseguiu reunir diversos artistas, principalmente de países latino-americanos que custearam suas passagens com recursos financeiros próprios ou com algum incentivo de instituições acadêmicas, secretarias e ministérios.

A proposta do *Cita a Ciegas* era que no intervalo de um mês pequenos grupos de artistas residiriam alternadamente juntos, de modo que a cada uma ou duas semanas mudava o grupo residente; havia a possibilidade de alguns permanecerem até a conclusão do festival, através da colaboração nas atividades de produção. Os artistas realizavam suas performances e também fotografavam, filmavam, auxiliavam na produção da ações performáticas e cuidavam do espaço de residência. Os organizadores compravam os alimentos para o café da manhã e jantar; os grupos de artistas revezavam-se entre cozinhar, lavar a louça etc. O almoço era realizado em

pequenos restaurantes, geralmente ligados a algum espaço cultural ou vinculados a movimentos sociais. Assim, em toda a duração do *Cita a Ciegas* e em todos os âmbitos de sua realização, a participação colaborativa dos artistas era fundamental.

Ao perguntar aos artistas porque eles estavam ali, eu recebia como resposta, em resumo: "Porque precisamos construir meios de existir e uma das formas é estarmos juntos". Eles narravam a dificuldade de encontrar espaços disponíveis para *performance art* em suas cidades e apontavam a rua como possibilidade de seguir adiante à revelia da falta de disponibilidade de museus e galerias. De fato, a maioria das performances realizadas no *Cita a Ciegas* ocorria em esquinas, praças e avenidas. Mesmo naquelas que tiveram lugar em espaços culturais, os artistas buscavam situar-se com acesso à rua. Por exemplo, no espaço cultural *Qorickancha*, uma edificação que possui arquiteturas sobrepostas, pois os colonizadores espanhóis mantiveram o Templo do Sol do Império Inca e sobre ele elevaram o Convento de São Domingos – havia ao fundo um jardim que encontrava seu final com a Avenida El Sol, extremamente movimentada. Aqueles que resolveram fazer suas performances em Qorickancha escolheram esse lugar, para encontrar a Avenida. Parecia que as performance*s* eram para Avenida mais do que para o Espaço Cultural. Esta "geografia" era intrigante: por que, mesmo participando de um festival que disponibilizava espaços culturais, "a rua" se mantinha como horizonte de expectativa para esse acontecimento?

Quando surgiu a oportunidade de apresentar essa questão para os artistas, eles me responderam que, ao usar a rua como espaço possível para seus trabalhos, descobriram um tipo de espectador distinto dos *habitués* de museus e galerias; um tipo de espectador que se coloca a indagação "O que está se passando aqui?" e que não se priva de externar seus julgamentos e de manifestar-se em gestos. Com isso, disseram, são lançados numa experimentação com a arte, o que pode às vezes levar a performance por um caminho inesperado para eles mesmos, artistas. Algo assim ocorreu em um trabalho de Santiago Cao, artista argentino (já mencionado mais acima) que integrou a primeira edição da MOLA. Trata-se da performance "Pessoa de carne e osso" (Figura 8), realizada na Praça da Inglaterra, no bairro do Comércio, em Salvador-BA: o artista construiu uma balança na qual colocou, de um lado, 70 quilos

de ossos de boi; do outro, colocou-se ele mesmo. Os pesos, equivalentes, eram erguidos por redes de pesca. Seu plano era permanecer por oito horas nesta balança, um tempo ajudaria na produção da metáfora que sua performance pretendia:

> As oito horas que ia permanecer preso dentro da rede eram uma referência às oito horas de jornada laboral em que as pessoas cedem diariamente oito horas de sua vida a um sistema (uma "rede") que lhes promete ter assim dinheiro para poder desfrutar das 16 horas restantes de seu dia. Oito horas diárias perdendo, de forma consensual, a liberdade.(CAO,Santiago.In:http://www.reticenciascritica.com/pessoa%20de %20carne%20e%20osso.html)

Os transeuntes se perguntavam "O que está acontecendo aqui?" e esboçavam hipóteses para a resposta, sem nenhuma conclusão: protesto, promessa, loucura. Por exemplo, um comentário de um dos passantes: "Alguém precisa fazer alguma coisa, este rapaz não pode ficar assim tanto tempo debaixo do sol". Santiago não alcançou as oito horas pretendidas; ao fim de quatro horas de sua permanência ali, os transeuntes o sacaram da rede, lhe deram água, encheram-no de perguntas. Esse episódio pode nos abrir diversos caminhos de compreensão para a performance; por ora, destaca-se este que os artistas apontaram em Cusco: a descoberta de outro tipo de espectador.

Figura 8

Santiago Cao

Foto: Acervo MOLA

Pessoa de carne e osso, 2010

MOLA, Salvador

Estes eram, portanto, meus achados em campo: o processo de organização de um evento de performance relacionava-se diretamente com os esforços desses artistas para produzir espaços de circulação para seus trabalhos; os artistas então encontravam a rua como uma aliada que, ao mesmo tempo, os levava a encontrar-se com uma imprevisibilidade. Como porta-voz desta, emergia aquele novo receptor: um "espectador/participador".

Antes de retomarmos aquele *frame* em *stand by*, o do *e-mail* da produtora, quero aclarar uma pergunta que cedo ou tarde aparecerá numa leitura deste relato: Como fomos, a artista Rose Boaretto e eu, chegar até *"Cita a Ciegas"*? Os

organizadores tinham divulgado uma convocatória para envios de projetos utilizando a internet; já nesta época havia sítios e comunidades na rede de computadores que objetivavam a divulgação de eventos como também textos e trabalhos de artistas que se dedicavam a essa forma de arte (*http://performancelogia.blogspot.com.br/)*. Através dessa ampla divulgação, Rose Boaretto teve acesso à convocatória e enviou uma proposta de performance que entitulou "Dia de branco" (*www.roseboaretto7.blogspot.com/*). Em contato constante com ela, interessei-me pelo *Cita a Ciegas*, embora nunca tivesse realizado qualquer trabalho dedicado à *arte de acción*, a denominação em espanhol para *performance art*. Na ocasião eu cursava ainda a graduação em Ciências Sociais e iniciava minha pesquisa em Sociologia da Arte, voltada para explorar o improviso na dramaturgia do palhaço. Ainda assim, decidi enviar um projeto, que foi aceito pelo *Cita a Ciegas*; consistiu numa comunicação sobre minha pesquisa com palhaços e uma apresentação dessa arte para crianças, em que contracenei com Rose Boaretto, na Escola de Belas Artes, em Cusco.

Ao total, cerca de cinquenta artistas participavam do evento; alguns, como Rose e eu, permanecemos por um pouco mais de duas semanas para participar da dinâmica de produção e para conhecer um maior número de artistas da performance. Esse prolongamento de nossa estadia foi fundamental para virmos a desenvolver atividades semelhantes às dessa residência, que se iniciaram com a fundação do OSSO – Coletivo de Performances.

De volta a Salvador, Rose Boaretto encontrou-se com o artista Zmário, com quem conversou sobre sua experiência no *Cita a Ciegas*; ele, por sua vez, contou a Rose outras experiências de eventos semelhantes. Atentos a seu entorno, perceberam a dificuldade de encontrar espaços para exibirem seus trabalhos e constataram a pouca atenção dispensada para a *performance art* pelas instituições oficiais. A partir disso, eles começaram a conceber a possibilidade de criação de um grupo (um "coletivo") para realização de performances nas ruas. Convidaram um terceiro artista, Tuti Minevirno, que vinha desenvolvendo em diálogo com eles alguns trabalhos de performance. Por fim, fui também convidada a participar. Aceitei o convite, porque a expressão contemporânea da performance *art* não me parecia tão distante, afinal, da

pesquisa e do trabalho cênico que eu realizava com o palhaço. Na prática do Coletivo OSSO passei a operar como curadora e com a redação de textos, tanto de divulgação como de concepção das performances, além de também atuar como artista em trabalhos de performance que criei.

Com o tempo, passei a perceber as dessemelhanças entre a arte do palhaço e a *performance art*. Se, sem dúvida, elas encontram convergências, há também os traços específicos que as diferenciam. Entre estas especificidades estão os distintos modos pelos quais o público é convocado. Retornarei a isto.

Em agosto de 2009, o OSSO – Coletivo de Performances realizou suas primeiras experimentações. As ações do Coletivo foram chamadas de Mostras. Cinco dessas Mostras foram realizadas entre agosto e dezembro daquele ano, organizadas em "séries" que abrigavam diversas ações performáticas e se definiam a partir dos locais em que transcorriam: "Praças e cidade de Cachoeira"; "Estações de Transbordo"; "Pontes, Viadutos e Passarelas"; "Igrejas e cemitérios"; "Praias". Assim, desde esse momento inicial, o Coletivo tinha o propósito de realizar performances fora dos espaços oficiais de arte (galerias, museus, universidades etc.), dada aquela constatação, que orientou a própria concepção do OSSO, de que esses espaços não acompanham a produção dos artistas. A busca de diversificação dos locais nos foi conduzindo para fora dos limites centrais da cidade de Salvador, em direção à periferia. Como resultado desse deslocamento, deparamo-nos com o tipo de público já referido mais acima, o "participador". O Coletivo OSSO não se restringiu aos membros que o formaram originalmente; convidava para integrar as Mostras outros artistas da performance da cidade de Salvador ou de outros lugares do Brasil, que passavam pela cidade, geralmente a convite de museus ou da universidade, para participar dos poucos eventos que contemplavam essa forma de arte.

Como estratégia de divulgação dos trabalhos, fotografávamos e filmávamos para em seguida disponibilizar esses conteúdos na internet (*http://coletivosso.org*). Assim, realizávamos performances, mas também a produção e divulgação das Mostras. Ao longo dos acontecimentos outros artistas começaram a participar ativamente do Coletivo: como Thiago Enoque, Alexandre Coutinho e João Mattos,

Lucas Moreira e Tiago Sant'Ana. As Mostras tinham também outro objetivo, além de produzir e divulgar nossos trabalhos: propiciar um tipo de *know how* que possibilitasse a realização de uma Mostra Latino-americana de Performances na cidade de Salvador. Pensamos o mês de dezembro de 2009 como marco para o início da organização desta Mostra, posteriormente denominada MOLA – Mostra OSSO latino-americana de Performances, e para o encerramento do Coletivo OSSO. Aconteceu que o OSSO não se encerrou, continua ativo; e a MOLA só ocorreu no ano de 2010, através de Edital público promovido pelo IPAC (Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural), órgão público do Estado da Bahia que naquele ano lançava um primeiro edital de ocupação e intervenção artística nos Largos do Pelourinho, em Salvador.

Os artistas convidados para a primeira edição da MOLA provinham de contatos dos integrantes do OSSO em festivais e encontros de arte de que participaram; vários deles tinham integrado o *Cita a Ciegas*. O edital do IPAC foi o que viabilizou o financiamento de passagens, hospedagem e alimentação dos artistas da Mostra e os recursos para as performances. Para a realização da primeira MOLA, o OSSO contou com a parceria da empresa Produtora Baluart, da qual participava Mariana Gomach, aquela do *e-mail* que desenha o *frame* em suspenso mais acima. Conjuntamente às iniciativas de solicitação de recursos financeiros através de órgãos públicos, o OSSO mantinha as Mostras de menor porte com o desembolso de seus próprios integrantes.

Retomo aquele *frame* inicial, mais precisamente o momento em que refiro minha hesitação quanto à segunda edição da MOLA. A decisão quanto ao Coletivo OSSO realizar uma Mostra latino-americana vinha com a possibilidade de podermos não somente custear passagens áereas, como também de atribuir um cachê para os artistas e ajudar no processo de consolidação de uma rede de *performance art* na América Latina. Mas não prevíamos a necessidade de desenvolvermos novas habilidades, vinculadas à concepção do projeto nos termos solicitado pelo edital e às interdições que isto nos colocava (por exemplo, a determinação prévia de um espaço para a realização das performances, no caso o Largo Pedro Arcanjo, que resolvemos

mantendo-as aí para cumprir a ocupação solicitada pelo Estado, mas também levando-as a outros lugares no Pelourinho).

Os editais aparecem então como mais um personagem na trama do Coletivo. Surgem para o OSSO propiciando encontros de artistas da arte da performance no Estado da Bahia. Neste ponto, seguindo uma inspiração weberiana, pode-se dizer que a relação entre a MOLA e os editais não se traduz por uma causalidade simples, ou seja, que a MOLA não é consequência dos editais, mas segmentos de sua concepção encontram-se eventualmente com linhas de desenvolvimento de políticas públicas. O Coletivo vinha traçando dinâmicas de criação, produção, divulgação de suas atividades; por outro lado, transformações nas perspectivas dos agentes de políticas públicas eram operadas. Entre a formulação de um termo de referência pelos técnicos das políticas culturais, a elaboração de um Edital, a leitura e compreensão deste, adaptação do projeto à prescrição do Edital, execução, produção de relatórios, prestação de contas, uma série de "traduções" são operadas. Os limites entre o jurídico, o político e o estético parecem se emaranhar, não como um novelo, mas como o primeiro ensaio de uma coreografia com bailarinos pouco habilidosos. Como operar a tradução de um argumento curatorial, ou dos elementos estéticos envolvidos em uma performance, em planilhas, tabulações, licitações? Já se percebe a complicação: traduzir arranjos semânticos e poéticos em quantidades, rubricas e valores.

Descobrimos aos poucos que nesse processo de organização a arte persistia por associação com elementos tão heterogêneos como o uso de vias públicas (passível de autorização legal), limites jurídicos para a realização de performances nas ruas (para o que se fez necessária a consulta a advogados) etc. Esta "descoberta", resultado de investigação, é aliás coerente com o fato de que a pergunta sobre como os coletivos de performance se organizam, como organizam seus encontros e festivais se traduz, nos termos dos artistas entrevistados, na formulação "como fazemos para existir?" Por fim, da observação de que a arte não está autocontida, dadas todos as relações heterogêneas que a permeiam, ou que ela permeia, decorre esta questão: que tipo de recalcitrância reside na *performance art*, de tal modo a sustentar sua posição em um

plano distinto, em relação à posição dos outros planos que ela convoca (políticos, jurídicos) ou esquiva (mercadológicos, artístico-institucionais) para produzir-se?

Essas questões foram inicialmente abordadas durante os primeiros anos da pesquisa ao participar e manter contato com eventos nas cidades de Buenos Aires, Lota e Múlchen no Chile, Bogotá e Quito. Entre artistas e produtores culturais foi possível observar como a arte da performance estava presente nas realizações artísticas em diferentes países da América Latina, apesar das dificuldades. Durante esse período mantive contato com artistas e produtores de diferentes países, muitos deles vinheram a participar de edições da MOLA. Assim, ao participar das diferentes atividades dessa Mostra, um campo empírico foi se consolidando para perseguir a questão teórica sobre a realização e permanência desse fazer artístico. Como afirmado na introdução da tese, o fazer da performance está associado a diferentes "praticantes", isto é, não é algo que se restrinja ao artista, ele é resultante das mediações e traduções de atores tão diversos como produtores, público e mesmo documentos comprobatórios. Aquilo que se faz mostrar na situação performática é resultante de um intenso trabalho das "redes invisíveis", realizado pelos agenciamentos de certos praticantes .

2.1 Fazendo redes invisíveis

Na produção da MOLA existe uma etapa denominada “visita técnica”, cujo objetivo é organizar a infraestrutura para a Mostra: contratar serviços de hospedagem e alimentação, formalizar apoios institucionais, realizar divulgação prévia, etc. Trata-se da construção de uma rede de ações que possibilite a passagem da Mostra do projeto à execução. Em outras palavras, para que as pesquisas dos artistas, apresentação de suas performances, exibição de vídeos nas vias públicas sejam realizadas, um trabalho prévio de produção é exigível; é o que vai delinear as ações que permitirão a correspondência entre o que está estabelecido no orçamento apresentado à FUNCEB e a contratação dos serviços. É preciso que o orçamento seja suficiente. E o recurso disponibilizado pelo edital público resulta em montantes muitas vezes abaixo do valor de mercado, solicitando uma habilidade de negociação dos organizadores e produtores.

Nessa situação, da 2ª edição da MOLA, era preciso transformar uma verba de R$ 8.000 reais em hospedagens para 23 pessoas durante 10 dias da mostra, uma segunda verba de R$ 6.000 reais para alimentação das mesmas 23 pessoas pelos mesmos 10 dias. Para permitir uma reserva no orçamento, a fim de arcar com eventuais imprevistos, foi solicitado à Secretária de Turismo e Cultura de Porto Seguro o apoio para o serviço de transporte. A contrapartida oferecida era a impressão da marca dos apoiadores nas peças gráficas de divulgação da Mostra (Figura 9). Assim, esse trabalho é prévio à “visita técnica” e funciona como uma “moeda de troca” para possíveis apoiadores. Nessa edição a *designer* foi Patrícia Simplicio.

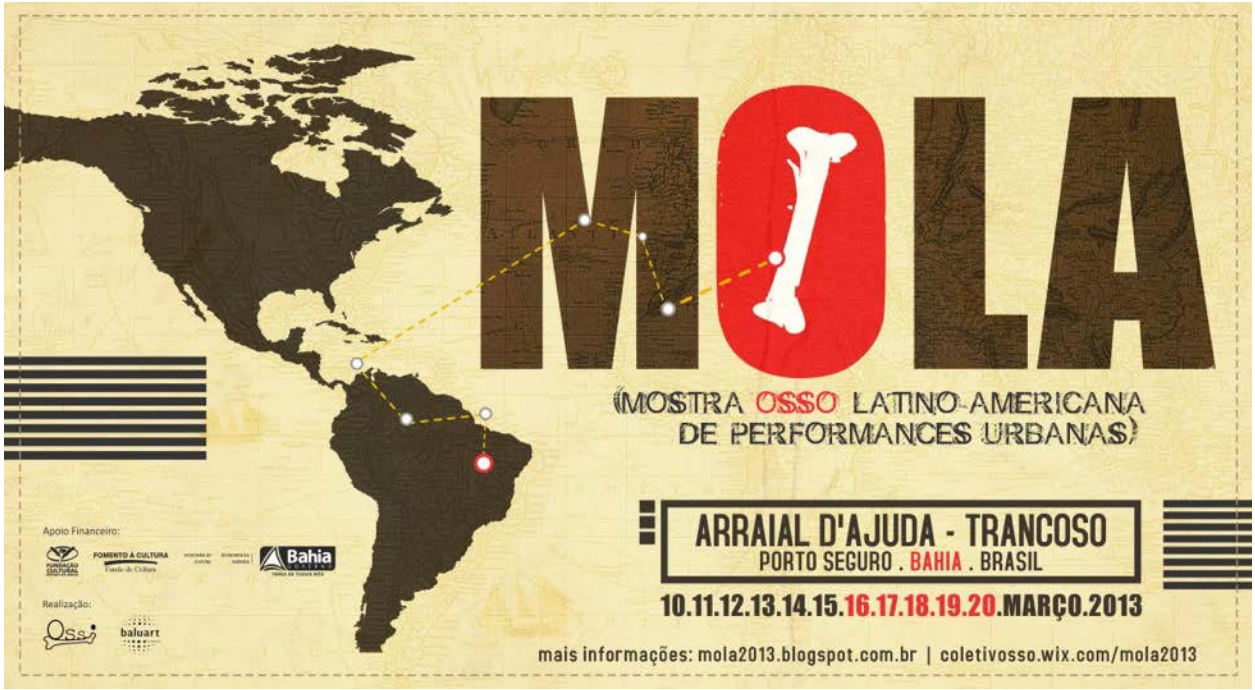


Figura 9

Patrícia Simplicio

Imagem: Acervo MOLA

Cartaz II MOLA, 2013

II MOLA, Porto Seguro

Durante o período da "visita técnica" foram feitas anotações diárias sobre as atividades realizadas. Nem todas foram registradas, porque algumas vezes essa prática se tornava difícil; é frequente que as atividades de produção sejam pouco perceptíveis**.** Assim, em conversa com a produtora Fernanda Félix[32] durante a 3ª edição da Mostra que teve lugar na cidade de Lençóis (2015), ela relatou que o trabalho de produção deve ser "invisível" em qualquer evento artístico; para ela, o bom trabalho de produção se define como aquele que não aparece:

> *Fernanda Félix* - "(…) isso quer dizer que não houve problemas na estratégia montada, é como o trabalho do zagueiro numa partida de futebol, se ele foi bem, o time ganhou, ninguém fala do zagueiro. Um atacante pode ter jogado mal a partida toda, mas se ele fizer um gol é herói".

De qualquer maneira, os registros escritos em campo foram o modo mais eficiente para apreensão das redes de ações que antecedem a realização da Mostra (ou de boa parte delas). Numa entrevista posterior que fiz no mesmo ano de 2015 com Fernanda Félix, já em Salvador, ela relatou duas situações durante a produção de um outro evento em que havia participado, a *3ª Bienal da Bahia*, que aconteceu entre os dias 29 de maio a 7 de setembro de 2014. Essas situações vivenciadas por ela ocorreram durante a construção da "Galeria Esteio", idealizada pelo artista baiano Maxim Malhado na Escola de Belas Artes da UFBA, e na produção da performance-instalação do artista libanês Charbel-Joseph H. Boutros. Segue o relato, que dá bem uma ideia do trabalho de produção – e de como ele afeta, e pode afetar decisivamente, uma obra.

> *Fernanda Félix* - Então o processo da Galeria Esteio foi uma instalação idealizada pelo artista Maxim Malhado, ele propunha que a gente fizesse três galerias de casa de taipa, sabe?! Eram três casas de taipas, essa idealização de Maxim na verdade já havia sido feita outra vez, ele reproduziu na Bienal, e isso foi inspirado na região dele de Sítio Novo, que lá as casas de taipa são bem comuns, o artista escolheu reproduzir isso na Escola de Belas Artes da UFBA, onde caberiam perfeitamente as três casas de taipa. A gente fazia uma epécie de deslocamento da região de Sítio Novo, que é ali, distrito de Alagoinhas na Bahia. Pra fazer isso, a gente teria que utilizar os materias de lá de Sítio Novo, o barro de lá , as varas de madeira para fazer a estrutura da casa também de lá de Sítio Novo. Nas primeiras viagens de carreto que fizemos, nós retiramos uma quantidade de barro a partir do cálculo dele e do pedreiro, que também era de Sítio Novo, e que daria [o cálculo] para montar as três casas na EBA [Escola de Belas Artes]; então a gente foi lá pra trazer o barro e essas madeirinhas com que se constroem as casa de taipa. E aí trouxemos o pedreiro, que também trouxe outros pedreiros de lá, ficaram todos alojados dormindo na Escola de Belas Artes, num espaço que a gente coseguiu lá e, em poucos dias, menos de dez días, a gente conseguiu construir as três casa de taipa. Só que mais ou menos no sexto dia da construção, o pedreiro de Maxim

[32]Responsável pela empresa de produção cultural Baluart, produtora da MOLA.

> Malhado nos falou que precisaria de mais barro do que a gente havia levado e do que ele tinha dito, então precisava de mais barro e mais madeiras, então a gente teve que providenciar mais madeiras em Sítio Novo e mais barro. Mas não era possível na região, o barro que a gente queria ia demorar demais, então a gente teve que buscar alterntivas para completar as casas com o barro, daí a gente foi pesquisar tudo isso e descobriu que conseguiria comprar barro e alugar o carreto para trazer esse barro lá no Litoral Norte, perto de Camaçari, na verdade. Então o que era para ser feito só com essa matéria-prima de Sítio Novo não foi bem assim, no final teve de fazer de outra maneira… a solução que a produção ofereceu foi de outra maneira, e inclusive saiu mais em conta e saiu mais rápido e permitiu que a gente concluísse um dia antes do prazo.
>
> A outra instalação artística era uma proposta do artista Charbel, que a idealização dele…porque ele ficou também residente no Sacatá, uma residência artística na Ilha de Itaparica. A proposta dele era trazer a água da bica de Itaparica num recipiente, esse recipiente seria uma espécie de contêiner quadrado flutuante com uma torneira. Então botaria a água de Itaparica dentro desse contêiner, dessa caixa metálica, digamos assim, e aí fizemos um cálculo.. A água seria gotejada, por isso essa torneira. Iria secar no fim da Bienal. Então no início da Bienal abriríamos a torneira, iniciando o gotejamento, e a última gota cairia no final dos cem dias da Bienal. Essa estrutura flutuante seria colocada no mar perto do MAM. Então a gente foi atrás de produzir isso daí. Fazer a caixa, como seria trazer essa água da bica de Itaparica para encher essa estrutura, era bastante água inclusive, pegar o caminhão *munck* para poder carregar essa caixa metálica e botar no mar. Enfim, fiz todo um orçamento, um estudo de viabilidade e tal, e concluímos que na verdade o que tornava a performance insustentável era o fato de termos que levar um caminhão pipa daqui de Salvador, porque não se alugava isso lá em Itaparica. Para, em Itaparica, bombear a água da bica e encher o caminhão, esse caminhão pipa voltar para Salvador para, então, encher esse contêiner que com o caminhão *munck* seria colocado no mar perto do MAM. Isso facaria caríssimo e isso precisaria de algumas viagens. E aí, em conversas com toda a equipe operacional, inclusive nossos fornecedores de caminhão pipa etc., percebeu-se que se a gente simplesmente alugasse uma diária do caminhão pipa e esse caminhão pipa retirasse a água do mar e essa mesma água alimentasse o container que já estaria na posição final dele, isso se tornaria viável. A proposta de Charbel era que misturasse as águas ao trazer a água de Itaparica… mas a Bienal tinha uma verba restrita e poucos dias para produção, é… isso ficou a cargo da curadoria da Bienal decidir, mas a produção tinha oferecido esta solução… botar uma outra água, água daqui mesmo, do mar perto do MAM.

A solução oferecida pela equipe de produção foi acatada pela curadoria e o contêiner de Charbel foi levado adiante pela ação de outros profissionais. Como foi dito antes, o caráter experimental dessas práticas artísticas envolve um fluxo de interações e um risco de não realização. Desde os *ready-made* de Marcel Duchamp e na arte conceitual, os trabalhos artísticos se apropriam de objetos não necessarimente manufaturados pelos artistas, como também contam com a participação de outras pessoas e profissionais no processo de realização. Entretanto, num sentido ainda mais geral, Howard Becker (1974) considerou que qualquer forma artística, mesmo as formas convencionais, se realiza através da cooperação de diversas atividades.

> *Think, with respect to any work of art, of all the activities that must be carried on for that work to appear as it finally does. For a symphony orchestra to give a concert, for instance, instruments must have been invented, manufactured and maintained, a notation must have*

been devised and music composed using that notation, people must have learned to play the notated notes on the instruments, times and places for rehearsal must have been placed, publicity arranged and tickets sold, and an audience capable of listening to and in some way understanding and responding to the performance must have been recruited. A similar list can compiled for any of the performing arts. With minor variations (substituting materials for instruments and exhibition for performance), the list applies to the visual and literary arts (substituting language and print for materials and publication for exhibition) literary arts. Generally speaking, the necessary activities typically include conceiving the idea for the work, making the necessary physical artifacts, creating conventional language of expression, training artistic personnel and audiences to use the conventional language to create and experience, and providing the necessary mixture of those ingredients for a particular work or performance[33]. (Becker, 1974, p.767)

Seguindo a compreensão de Becker, podemos afirmar que a obra de arte é uma reunião de interações, uma prática que ao mesmo tempo retoma outras práticas, assim como através dessas segue adiante. Por outro lado, adicionando à constatação desse autor, é possível afirmar que a estabilização de certas formas artísticas (pintura, escultura, música, etc) também se deve a esse fato de que redes de interações prévias garantem sua estabilização e, como consequência, a ausência de cooperações prévias pode produzir a instabilidade de outras formas artísticas como é o caso da arte da performance. Neste capítulo, como já indicado acima, tentamos reconstruir situações de pesquisa que indicam esse aspecto. Seguem trechos de meu diário de campo:

> Acabo de chegar à hospedagem para a visita técnica, em minha companhia Rose Boaretto e Fernanda Félix. Cansaço. Faltam quinze dias para o início da MOLA – Mostra OSSO Latino-Americana de Performances. Chegamos às oito horas na rodoviária de Porto Seguro depois de uma exaustiva viagem de setecentos e catorze quilômetros desde Salvador. Não há tempo para descanso; com mochilas nas costas, tomamos um táxi e seguimos diretamente para a Secretaria Municipal de Turismo e Cultura. Um pequeno tempo de espera nos aguardava, mas fomos por fim recebidas de maneira acolhedora pelos técnicos. O secretário viajara a trabalho,

[33] "Pense, com relação a qualquer obra de arte, em todas as atividades que devem ser realizadas para que o trabalho apareça, como finalmente aparece. Para uma orquestra sinfônica dar um concerto, por exemplo, os instrumentos devem ter sido inventados, fabricados e mantidos, uma notação deve ter sido concebida, e música composta usando essa notação, as pessoas devem ter aprendido a tocar as notações sobre os instrumentos, períodos e espaços para ensaio devem ter sido estabelecidos, publicidade organizada e bilhetes vendidos, e um público capaz de ouvir, e de alguma forma compreender e responder à performance, deve ter sido recrutado. Uma lista semelhante pode ser compilada para qualquer uma das artes do espectáculo. Com pequenas variações (substituição de materiais por instrumentos, e exibição por performance), a lista aplica-se às artes visuais e literárias (substituição de linguagem e impressão por publicação para exposição). De um modo geral, as atividades necessárias incluem tipicamente conceber a ideia para o trabalho, criar os artefactos físicos necessários, criar uma linguagem de expressão convencional, formar pessoal artístico e audiências para usar a linguagem convencional para criar e experimentar, e fornecer a mistura necessária desses ingredientes para um determinado trabalho ou performance."

na tentativa de garantir a inserção de Porto Seguro como cidade de apoio para a Seleção de Portugal durante a Copa do Mundo de Futebol 2014. Os técnicos da Secretaria tinham autorização para atender algumas de nossas demandas, entre elas apoio para eventos culturais. Nosso principal objetivo era conseguir um apoio da Secretaria para transportes na rota Arraial d'Ajuda – Trancoso, distritos de Porto Seguro. De Arraial a Trancoso, são dezessete quilômetros por estrada de barro e trinta quilômetros pela estrada pavimentada. Solicitávamos o apoio da Prefeitura para um deslocamento por barco, que dura cerca de uma hora, entre esses distritos, para podermos observar melhor e mais longamente as paisagens locais, seus recortes, relevos, vegetação etc. vistos do mar. Pedíamos também dois trechos a serem realizados de ônibus (Arraial/Trancoso e Trancoso/Arraial). Era também preciso informar as autoridades locais sobre a data da realização do evento, a fim de evitar transtornos futuros com policiais ou agentes do patrimônio histórico.

Apresentamos o projeto, informando que se tratava de um evento patrocinado pela Secretaria do Estado da Bahia através de edital público. Surgiram as perguntas que já prevíamos:

— O que é um festival de performance?

— Outro nome para festival de teatro de rua?

— É circo?

A produtora abriu, então, seu computador e passou a apresentar os registros fotográficos da primeira edição realizada em Salvador no ano de 2010. Durante a exibição dos registros, eu e Rose Boaretto tratávamos de esclarecer dúvidas sobre essa imprecisa forma artística e apresentar a proposta curatorial dessa segunda edição. Por exemplo, Rose explicou que pretendíamos "que os artistas convidados produzam suas performances a partir do contexto de Arraial e Trancoso, utilizando materiais locais, realizando as performances na rua".

Um dos técnico disse que havia tomado contato com este tipo de arte quando esteve em Lisboa e Berlim: "Parece que havia festivais por lá, performance por toda parte". Entusiasmado, ele ouvia atentamente a apresentação do projeto; os demais pareciam acompanhar o que se passava a partir de seu entusiasmo. A reunião durou cerca de três horas e a conversa foi extremamente amistosa, superou nossas expectativas iniciais.

Em seguida, fomos em direção à balsa que nos levaria para Arraial d'Ajuda. Não esperávamos uma cama aconchegante na hospedagem, e isto se confirmou. Deixamos lá nossa bagagem e saímos para contratar os serviços de alimentação e hospedagem para o total dos integrantes da Mostra.

O cansaço começou a conjugar-se com ansiedade; esta etapa do processo, que eu julgava fácil, estava se revelando difícil e exaustiva. A distância de Salvador dificultava o trabalho; dispúnhamos de escasso recurso financeiro para essa visita técnica, o que aumentava nosso tempo de trabalho, na busca por hospedagem e alimentação adequadas ao orçamento; e tínhamos apenas três dias de prazo para regressar com as estratégias de alimentação e hospedagem montadas. Percorremos os restaurantes e hospedagens disponíveis, primeiro em Arraial e depois em Trancoso. Essas localidades são turísticas, oferecem uma diversidade de opções de restaurantes e pousadas; inicialmente, visitamos o maior restaurante de Arraial, imaginando que seria mais fácil conseguir apoio por parte de um estabelecimento de maior porte, o que não se verificou. O proprietário desse estabelecimento era um homem simpático, sorridente, "bom de prosa"; conversamos com ele durante toda uma tarde, para ouvir dele, ao final, num tom imperioso: "Não tenho interesse". Respirei fundo para conter a irritação, o cansaço e a ansiedade. Para ele, habituado a apoiar projetos de grandes emissoras de televisão, como Globo e SBT, nosso projeto não interessava (Caderno de campo – 21/02/2013).

Essa dificuldade de estabelecer cooperações técnicas para formas de arte não convencionais, como a performance, tem sido relatada por diversos artistas e produtores. A vinculação do fomento das artes às estratégias de *marketing* da inciativa privada parece ser um dos grandes entraves da política cultural no Brasil, a iniciativa privada reconhece nos apoios culturais uma forma de *marketing* para suas empresas, assim os apoios ficam atrelados à possibilidade de valorização de suas "marcas" através da associação com formas artísticas caracterizadas pelo entretenimento e que possuem grande circulação midiática.

Assim, artes não convencionais como a performance parecem em geral pouco atrativas para o *marketing* de empresas privadas. Não surpreende que, por exemplo, o coletivo de performance Coletivo BodeArt, do Rio Grande do Norte, tendo sido contemplado (no ano de 2012) pela Lei Ruanet[34], isto é, tendo obtido autorização do Governo Federal para arrecadar recursos para realização de projeto junto à iniciativa privada, tenha tentado inutilmente obter o financiamento necessário.

Diante dessas singularidades próprias da *performance art*, que se traduzem em obstáculos para sua realização e permanência no mundo, podemos ver que, embora a perspectiva de Howard Becker seja importante para compreender o complexo de atividades envolvidas nos trabalhos artísticos, ela não avança na direção de contemplar esse problema – o qual, de resto, não é exclusivo da performance, mas abrange artes como a música, o teatro e mesmo formas mais convencionais das artes visuais contam com esforços de estabilização anteriores, realizado por artistas, produtores, organizadores, negociantes, público, críticos, curadores e materiais convencionais como tela, pincéis, cenários, palcos, instrumentos musicais etc. Já as novas formas musicais, o cinema, a fotografia durante um longo período inicial, se deparam com dificuldades similares.

Prosseguindo: depois do encontro com a Secretaria de Turismo e da fracassada tentativa de parceria com o dono daquele restaurante, no dia seguinte visitamos em Arraial

---

[34] Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991), institui políticas públicas para a cultura nacional, como o PRONAC - Programa Nacional de Apoio à Cultura. O Governo federal "abre mão" de parte dos impostos (que recebe de pessoas físicas ou jurídicas), para que esses valores sejam investidos em projetos culturais. Esta lei tem sido alvo de críticas, pois permite que a iniciativa privada estabeleça quais projetos devem ser apoiados.

http://oglobo.globo.com/cultura/juca-ferreira-abre-fogo-contra-lei-rouanet-15258675

d'Ajuda diversas hospedagens. Apesar da grande oferta, a maioria das hospedagens estavam acima do valor orçado ou tinham estrutura insuficiente para as demandas da Mostra. No final do dia, a partir de indicações de moradores, visitamos a hospedagem de Carla. Ela também era artista, nos disse que conhecia performance e estava muito contente de saber que uma Mostra ocorreria em Arraial d'Ajuda:

> Sou de Porto Alegre, lá sempre acontece festival de intervenção urbana e performance, acho bom que esses eventos ocorram no interior, aqui quase não tem nada diferente, as pessoas nem sabem que existem outras coisas no mundo. (Caderno de campo – 23/02/2013)

Fernanda apresentou mais uma vez o projeto, a Carla, explicando que antes da realização da Mostra haveria um primeiro momento em que os artistas elaborariam as ações performáticas, escolheriam materiais e lugares na cidade para as performances. No cartaz da Mostra, a produtora indicou onde o logotipo da hospedagem seria inserida caso o apoio se realizasse. De fato, o orçamento era insuficiente para o pagamento das tarifas regulares. Fernada segue avançando na negociação:

> – Olha, sabe como é, edital público, aprova no ano anterior e só depois libera a verba, daí a gente tem que enfrentar essa defasagem, o fato de ser uma arte diferente também não ajuda na captação de recursos, nós temos R$ 25,00 por diária para oferecer.
> – Perfeito, para mim está bom, sou artista também, sei como é difícil fazer essas coisas, o pessoal não entende a importância. Josué vai mostrar o anexo do albergue, acredito que será ideal para o projeto de vocês.
> (Caderno de campo – 23/02/2013)

Essas longas descrições das situações de campo têm o objetivo de mostrar como as realizações artísticas são levadas a cabo por um trabalho de cooperação de diversos profissionais. No caso específico da performance, como uma forma artística ainda não convencional em muitos contextos, geralmente financiada com pouco recurso, o estabelecimento dessas ações de produção são incertas. Sem dúvida, para nossa negociação foi muito importante o conhecimento e simpatia prévios de Carla sobre performance. Foi a partir disto que se instalou uma relação de solidariedade dela conosco. Carla nos sugeriu um restaurante próximo à hospedagem que se ajustaria ao orçamento do projeto e propiciou o contato entre a equipe da Mostra com artistas e produtores culturais da cidade, o que foi importante para a ampla divulgação do evento e possibilitou que eles nos apoiassem na elaboração das experimentações performáticas. Em Trancoso, esta etapa foi facilitada pelos contatos dos técnicos da Secretaria de Cultura e Turismo, além do trabalho prévio de Lívia

Cunha, uma segunda produtora da Mostra. Se a visita técnica não alcançasse seus objetivos, a realização das performances seriam inviabilizadas; nós teríamos que devolver todo o recurso financeiro à FUNCEB. Em outras palavras, o momento de execução das experimentações performáticas nos termos apresentados anteriormente — a instauração de uma cosmopolítica, com a busca de sentidos virtuais num fluxo de "propiciações" entre humanos e não humanos, numa assembleia entre ações humanas e ações das coisas —, esse desenrolar "artístico" da Mostra é tributário de uma "fase institucional". Nesta, as situações performáticas surgem enquanto promessa e apelam para a capacidade imaginativa que surja entre aqueles que são convidados a participar numa cooperação técnica. Assim, a possibilidade das realizações artísticas depende do esforço das cooperações técnicas, cujo sucesso, como Fernanda Félix nos dizia, vai garantir sua "invisibilidade".

No retorno a Salvador as produtoras – Lívia e Fernanda – deveriam preparar diversos documentos para formalizar o apoio da Secretaria e dos serviços contratados. Seriam três ofícios: dois deles endereçados à Secretaria para solicitação referente aos transportes e um terceiro a ser encaminhado ao comando da Polícia Militar, informando as datas de realização do evento e o uso de via pública para as ações performáticas. Além dos ofícios, foram elaborados contratos dos serviços de hospedagem e alimentação e reunidas notas fiscais. Parte dessa documentação foi adicionada ao relatório final, na prestação de contas. A ação dessas "entidades que não dormem" (LATOUR, 2015) evitará a inadimplência do projeto. Assim, nessa cooperação técnica da "fase institucional", não apenas são necessárias diferentes habilidades humanas, como o sucesso da cooperação técnica é comunicado pela ação delegada aos documentos comprobatórios. No "desenrolar artístico" essas cooperações enfrentarão um "teste de força". Isto é, algumas experimentações performáticas podem chacoalhar os esforços de "invisibilização" das cooperções técnicas, adicionando-as aos fluxos de propiciação das performances, durante o "desenrolar artístico".

Além da MOLA, a pesquisa de campo foi também desenvolvida em outros eventos similares. Vários desses eventos foram realizados sem financiamento público, como já registrado *Cita a Ciegas*, em Cusco, que os organizadores financiaram com recursos próprios, contando somente com apoio de movimentos sociais. Já no caso do *EPI*, de que também participei, em Mulchén, Chile, no ano de 2012, embora o evento também não tenha contado com financiamento público, seus organizadores conseguiram estabelecer parcerias com

comerciantes locais que doaram alimentos; algumas escolas (cujos alunos em grande parte compuseram o público das experimentações performáticas) disponibilizaram materiais para a produção das performances; e ainda, num apoio inusitado, a Ordem do Sagrado Coração de Jesus cedeu as instalações de um convento para hospedagem dos artistas. Há também casos em que os eventos são realizados pelo uso de tecnologia de transmissão on-line, exemplo do "*Deformes*", evento bienal também realizado no Chile, em que grande parte das performances utiliza tecnologias como *Skype*, *LiveStream* etc., o que evita os gastos com transportes, alimentação e acomodação dos artistas.

Além de viabilizar eventos de performances com baixo financiamento, novas tecnologias têm sido, aliás, largamente utilizadas na *performance art*, o que vem permitindo que ela alcance públicos mais amplos. Bia Medeiros, algumas vezes já mencionada aqui, considera que esse uso produziu um tipo específico de performance, que ela denomina "performance em telepresença". Ela também comenta que o tipo de *software* utilizado é fundamental para propiciar os fluxos de interações das situações performáticas. *Softwares* como *LiveStream* e *Skype* permitem apenas um canal de transmissão das performances, sendo pouco eficazes para a participação de "iteratores", termo utilizado pela artista para caracterizar o aspecto singular do público na arte da performance. O *software* utilizado por ela e seu grupo Corpos Informáticos é o *ivisit*, que permite a transmissão em diversos canais simultâneos e com isso amplia o alcance da participação do público durante a execução da performance. Nesses últimos exemplos, a "fase institucional" e o desenrolar "artístico" não aparecem delimitados como no caso da produção da MOLA, pois ambos são simultaneamente possibilitados pela ação desses objetos técnicos, nesse caso os *softwares*, que propiciam a um só tempo as cooperações técnicas e o ambiente para os desdobramentos artísticos.

No ano de 2013, o Coletivo OSSO foi selecionado para o prêmio de Artes Visuais da FUNCEB e, nessa ocasião, produziu o evento *INCORPORA*, realizado no *foyer* do Espaço Xisto, em Salvador-BA. O INCORPORA reuniu artistas de países latino-americanos, do Canadá, e do Gabão e utilizou as plataformas virtuais *LiveStream* e *ivisit*. Uma das dificuldades encontradas na produção do evento ocorreu com uma solicitação da Diretora do Espaço Xisto, de que documentássemos as ações a serem realizadas, descrevendo-as; respondemos informando que tal documento era impossível, porque não podíamos saber previamente como se dariam as ações. Essas imprecisões da prática performática são muitas

vezes tomadas como “amadorismo”. E essa impressão equivocada é eventualmente fortalecida pelo uso que os artistas da performance fazem de objetos e tecnologias que não são criadas por eles, que tampouco têm habilidades de nível profissional para lidar com elas. O antropólogo Roger Sansi-Rocca comenta essa mesma característica, que também identificou em sua pesquisa:

> *After Duchamp, the avant-garde was not necessarily about proposing new artistic techniques or skills per se (new media, as we would say today), but about shifting the role of the artist from skilled producer with a particular technique to unskilled “amateur” who finds objects, images, techniques, and people. In this sense we can say that many contemporary artists “work with” film, video, sound, or digital media, without necessarily being professional filmmakers or media professionals – which is to say, without claiming to be in control of the media they are using. In the same way, artists work with people in participatory and site-specific projects, without claiming to have the specific skills either as social scientists, or social worker, but just working from their own experience as social beings*[35] (SANSI-ROCCA, 2015, p. 124).

Dado que essas realizações artísticas não são fruto de um trabalho artesanal, no sentido de uma habilidade específica empregada numa manufatura, ainda segundo Sansi-Rocca, esses artistas adquirem um papel “executivo”, no qual dirigem e organizam materiais produzidos por outros. Os produtores culturais, como no caso de Fernanda e Lívia, ao contrário, são profissionais de habilidade específica. Cabe a elas, também, traduzir as imprecisões dos artistas num modelo de ação plenamente claro e exequível, mediante a criação de ofícios, tabelas, cálculos, conhecimento das cláusulas dos editais públicos que permitem e limitam o remanejamento de verbas, transações bancárias, organização de recibos e notas fiscais etc., para garantir o sucesso das cooperações técnicas.

A definição “profissionais de habilidade específica” pode também ser empregada para os agentes públicos que elaboram os editais e dos que realizam a auditoria das prestações de conta dos produtores culturais. Muitos desses agentes públicos não possuem familiaridade com os tipos de realizações artísticas contempladas pelos editais; não são eles, portanto, que

---

[35] “Depois de Duchamp, a arte de vanguarda não propôs necessariamente novas técnicas ou habilidades artísticas *per se* (novas mídias, como diríamos hoje), mas a alteração do papel do artista de produtor qualificado com uma técnica particular, para um ‘amador’ não qualificado que encontra objetos, imagens, técnicas e pessoas. Isto é, podemos dizer que muitos artistas contemporâneos ‘trabalham com’ filme, vídeo, som ou mídia digital, sem necessariamente serem cineastas ou profissionais de mídia - o que quer dizer, sem a pretensão de estar no controle das mídias que eles estão usando. Da mesma forma, os artistas trabalham com pessoas em projetos participativos e *site-specific*, sem a pretensão de ter as habilidades específicas, quer como cientistas sociais, ou assistentes sociais, mas apenas trabalhar a partir de sua própria experiência como seres sociais.”

avaliam o “mérito artístico” dos projetos submetidos. Todavia, esses agentes públicos conformam o “público” das operações dos produtores culturais, a performance chega até eles pelos registros da cooperação técnica, isto é, as tabelas, recibos, notas fiscais, etc. que garantem as realizações performáticas para os agentes públicos da FUNCEB. Essas entidades devem permitir que as performances realizadas durem e se expandam mais amplamente para encontrar mais participantes de sua rede: os agentes públicos.

Na 1ª edição da Mostra (2010), realizada a partir de submissão ao edital público do IPAC-BA (Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia) ocorreu algum problema no armazenamento da prestação de contas e algumas páginas do processo foram perdidas. Recebi um *e-mail* informando que o projeto MOLA estava inadimplente por falta de documentação comprobatória e que a situação deveria ser regularizada com urgência para evitar a devolução do financiamento, num total de R$60.000. Naquela época ainda trabalhava conosco a produtora cultural Mariana Gomach, com quem fiz contato prontamente; naquele mesmo dia, fomos ao IPAC. De posse do processo, constatamos que as folhas tinham sido perdidas após a entrega da documentação. Mostramos a uma funcionária responsável pelo problema que a numeração das páginas estava saltada, o que indicava que os documentos em questão tinham sido perdidos depois que os entregamos**.** A funcionária compreendeu o problema, mas sugeriu que tentássemos recuperar essa documentação para evitar um processo administrativo. Mariana então lembrou que tinha cópias de muitos documentos, mas não de todos. Seguimos para sua casa e tentamos reuni-los, mas ainda assim faltava uma nota fiscal do serviço de hospedagem. Felizmente, essa edição da MOLA tinha tido lugar em Salvador e fomos até a hospedagem, no bairro do Santo Antônio, onde o dono do estabelecimento concordou em emitir uma 2ª via, desde que arcássemos com o valor do imposto. O problema foi resolvido. O importante aqui é notar a ação desses elementos ou entidades da cooperação técnica que participam da realização do projeto; qualquer defeito neles pode prejudicar gravemente sua eficácia de testemunhos institucionais da realização performática.

Toda obra de arte é o produto coletivo de todos os que tiveram alguma função, qualquer que seja, na sua realização. É assim que Howard Becker define a arte com uma ação coletiva: pessoas cooperam rotineiramente e repetidamente para a produção de obras artísticas, coordenam suas atividades fazendo operar um conjunto de entendimentos práticos e artefatos usados frequentemente. Isso constitui redes que podem assumir amplitudes diversas.

E mesmo quando aparentemente uma só pessoa faça a obra, ela necesariamente faz uso de materiais elaborados e fornecidos por outras que não estavam diretamente implicadas, nem pretendiam estar, nessa realização. Desse modo, é sempre uma rede de pessoas – cuja atividade cooperativa se organiza pela via de um conhecimento partilhado quanto aos meios para feitura das coisas – que realiza a espécie de obras de arte pelas quais um mundo da arte é conhecido. Por consequência, os mundos da arte não têm limites bem definidos e permanentes que estabeleçam quem pertence ou não a essas atividades cooperativas. A sociologia da arte para Becker é, nesses termos, uma sociologia prática da arte. Diferentemente do que a socióloga Ilana Goldstein (2008) aponta, a noção de mundos da arte na sociologia de Becker distingue-se do uso que autores como Arthur Danto e George Dickie fazem dela.

Para Arthur Danto, arte é aquilo que é reconhecido como tal se houver uma teoria artística que respalde a obra e, assim, a conecte à História da Arte. O mundo da arte é para ele um produto da "atmosfera" de teorias artísticas que permite reconhecer determinada realização enquanto artística ou não (DANTON, 2006). Essa é a condição "interpretativa" da obra pelas teorias da arte, uma perspectiva idealista que objetiva estabelecer o que é ou não arte e, ainda, os juízos estéticos que separam arte boa e ruim. Para George Dickie, o conceito de mundo da arte não se refere a essa "atmosfera" das teorias de arte, mas à interpretação de um grupo particular de pessoas, que são os curadores, críticos, artistas, públicos, entre outros diretamente implicados na legitimação ou deslegitimação de obras de arte; é considerado arte algo que coincida com o gênero de coisas concebidas como tal pelos membros do mundo da arte.

Sobre esses autores, Howard Becker escreve:

> Mesmo quando os filósofos discutem a organização social, eles o fazem de maneira hipotética, inventando exemplos para ilustrar as categorias que desenvolveram em suas análises. Assim, filósofos como Arthur Danto e George Dickie, quando traçam juízos de valor estético para as operações de uma entidade que eles chamam "mundo da arte", não discutem nenhum mundo da arte em particular em sua completa realidade organizacional. Em vez disso, eles usam coisas que aconteceram ou poderiam acontecer em algum campo da arte para trazer à tona as distinções que estão fazendo. Assim, Dickie se dedicou a questões como esta: suponha que o tratador de um elefante do zoológico tenha proposto este animal como um candidato a obra de arte. Isso faz do elefante arte? Bem, trata-se de uma pergunta, mas não daquelas que, de alguma forma, são debatidas contemporaneamente nos mundos da pintura, da escultura, da literatura, do teatro, entre outros. (…) Estetas perseguem a lógica de como tais mundos atingem os julgamentos coletivos a que eventualmente chegam, mas não a realidade organizacional confusa dos curadores, dos negociantes, dos colecionadores e dos críticos, e seus múltiplos e conflituosos motivos, que os cientistas sociais descrevem. O mundo da arte é,

> para eles, um dispositivo lógico que ajuda a explicar como um sistema de julgamentos estéticos pode funcionar (BECKER, 2014, p.10).

Os trabalhos de Danto e Dickie são definidos por Becker como um esforço "caracteristicamente negativo", projetados para evitar o contágio com qualquer material indigno – determinados por termos pejorativos como *kitsch* ou "cultura de massa" – que possa ser tomado como a coisa real. O mundo da arte, para aqules autores, é purificado de tal modo que obsurece o fato de que arte é primeiramente uma criação e que, por isso, tudo conta em sua produção, inclusive as teorias da arte e as concepções de um grupo profissional. Becker, diferentemente, propõe analisar como o termo "arte" é utilizado na vida organizacional dos mundos da arte, questionando: "Quem atribui este título?", "Como estas atribuições são mantidas e influenciam?", "Com quais resultados?". O fundamental na sociologia de Becker é explorar como interações entre pessoas são articuladas de modo a estabelecerem uma "definição de situação", na qual surge a arte.

Assim, é fundamental identificar e seguir as cooperações que permitem que coisas sejam conhecidas como arte: "Quando as encontramos, procuramos outras pessoas que são também necessárias a essa produção, construindo gradualmente um retrato o mais completo possível de toda a rede de cooperação que se irradia da obra em questão" (BECKER, 2008, p. 35). Em outras palavras, a arte surge para Becker num "quadro situacional" – o retrato. Isto é, a interação tem simultaneamente, segundo esse autor, as formas contraditórias de um quadro (mundos da arte) e de uma rede (as cooperações): são as interações face a face entre humanos das redes de cooperação que traçam um quadro delimitado, uma situação definida, onde algo emerge como arte. Temos, assim, que há dois níveis de análise, aquele da localização das cooperações, no nível "micro", e o da globalização do enquadramento, nível "macro".

Contudo, o que pesquisa empírica apresentada aqui revela é que, nesses esforços cooperativos não aparece nunca um quadro bem delimitado, nada que possa ser tomado como um "retrato". O que aparece é algo que podemos resumir, citando Latour, como uma rede contínua "muito ramificada, multiplicando pessoas, datas e lugares muito diferentes" (LATOUR, 2015, p. 168). Essa rede se expande sempre por outras interações, sempre se deslocando e por isso nunca produzindo um domínio bem delimitado. Como já vimos, as interações nas redes cooperativas contam com actantes diversos, não apenas com os

profissionais de habilidade específica (produtores, agentes públicos etc.) e artistas, mas também com ofícios, contratos, notas fiscais, tabelas, etc. – entidades que operam não como meros meios para transmitir à obra as competências dos profissionais envolvidos, mas como mediadores, equiparáveis aos outros demais actantes da rede. É porque a rede cooperativa também conta com esses actantes que, por exemplo, o esforço de "invisibilização" daquela "fase institucional" da realização performática pode acontecer.

Este ponto acima pode ser clarificado novamente com o auxílio de Bruno Latour que, primeiro, explica a relação entre humanos e não humanos no aspecto que acaba de ser destacado acima. Ele escreve: "(…) deslocando a interação para nos associar a não humanos, podemos durar além do tempo presente em outra matéria que não a do nosso corpo e interagir à distância." (*Idem*, p. 179). E prossegue, desenvolvendo a afirmação com este exemplo:

> Simples pastor, é suficiente que eu delegue a uma barreira de madeira a tarefa de conter os meus carneiros, para que eu possa dormir com meu cachorro. Quem age enquanto eu durmo? Eu, os carpinteiros e a barreira. Eu me exprimi nessa barreira como se eu tivesse exteriorizado uma competência que possuía em potencial? De jeito nenhum. A barreira não se parece em nada comigo. Ela não é a extensão de meus braços ou do meu cachorro. Ela me ultrapassa completamente. Ela é, incontestavelmente, um actante. Surge, subitamente, da matéria objetiva para esmagar com sua pressão meu pobre corpo frágil e sonolento? Não, fui buscá-la porque ela não tinha precisamente a mesma durabilidade, a mesma dureza, a mesma plasticidade, a mesma temporalidade, em suma, a mesma ontologia que eu. Apoiando-me nela, eu pude passar de uma relação complexa que pedia minha vigilância contínua a uma relação apenas complicada que não exige de mim mais do que trancar a porta. Os carneiros interagem comigo quando eles batem seus focinhos nas tábuas ásperas do pinheiro? Sim, mas com um eu desligado, delegado, traduzido, multiplicado pela barreira. Chocam-se com as limitações objetivas da matéria? Na verdade, não, uma vez que a barreira não se parece nem com o pinheiro nem comigo. Trata-se de um actante inteiro que passa a pertencer ao mundo social dos carneiros, mesmo que ele tenha características totalmente diferentes dos corpos. Cada vez que uma interação dura no tempo e se alonga no espaço, signica que foi compartilhada com não humanos (*Idem*, p. 180).

Assim também a arte da performance se realiza através das redes de mediações, associações e traduções de actantes diversos: artistas, produtores, agentes públicos, editais, prestações de contas, documentos, objetos técnicos etc. A performance segue adiante porque ela é capaz de formar sociabilidade; se a arte demanda criação, nesse mesmo processo em que ela é criada são fabricados os actantes da rede de sua criação, com suas competências específicas. Em suma, *performance art* é uma criação e, para ser criada, fabrica seus actantes criadores.

2.2 Fazendo público

Neste tópico, trataremos de como as experimentações performáticas criam para si um público com o qual lidam. Essa exploração inclui buscar responder a: Como se faz arte da performance? e Como ela produz um público? Perseguir essas questões corresponde a percorrer um caminho que emerja conjuntamente com os passos; não a seguir uma trilha para atingir pontos em um mapa previamente traçado. Com isto se impõe uma questão sobre o alcance da perguntas através das quais vamos avançando numa exploração teórica e/ou empírica. Isto porque são muitos os casos em que a pergunta já compreende sua resposta, nela indicada ou mesmo determinada. É o tipo de pergunta que não traduz um âmbito aberto de explorações, mas antes define um campo de expectativas de respostas; com isto, cessa a força da pergunta no sentido de produzir novas passagens. Para evitar pergunta "fraca" ou "fechada", que antecipa sua resposta, cabe perguntar: Sob quais condições a pergunta foi feita?; Como ocorreu, para que eu pergunte o que pergunto? Aqui se trata de somente indicar essas questões – para afirmar uma exploração "aberta" do problema da *performance art* como se apresenta neste texto.

O primeiro ponto que perseguir é o da "descoberta" do "espectador/participador" pela performance, isto é, a assunção plena do espectador como integrante da "obra", por essa forma de arte. O interesse pela interação artista/público na arte é persistente para mim como pesquisadora, aliás. Durante o mestrado, estudei a arte da palhaçaria e como se dava o improviso nessa prática, em que a dinâmica entre artista e público é fundamental – o improviso do palhaço é exatamente o produto artístico da interação de artista e público. Para informar sobre essa característica que a palhaçaria partilha com a *performance art*, vale inserir aqui um relato dessa pesquisa anterior.

Durante o ano de 2010 acompanhei um grupo de palhaços. Um destes, o palhaço Alexandre Luis Casalli, foi meu principal interlocutor na pesquisa. Naquela época ele realizava uma série de atividades em Salvador, como oficinas de formação, direção de espetáculos, atuações em teatros e praças; essas diferentes atividades foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa. Em relação a sua expectativa sobre o público em suas apresentações, Alexandre diz:

Alexandre Luis Casalli — O lugar do público no meu espetáculo é um lugar em que ele é o protagonista, meu espetáculo é vulnerável porque dependo plenamente do público, da energia do público, ele é meu parceiro de cena. Eu tento transformá-lo, o texto do espetáculo é direcionado a mostrar que é a energia dele, a participação dele que vai dar o tom para o que a gente vai viver naquele momento. É um ritual que está sendo feito junto. O palhaço é como o rei Midas, só que o rei Midas tocava nas coisas e virava ouro. O palhaço, ele chega perto das coisas e elas ficam ridículas, então também tem esse lugar onde o palhaço, por estar interagindo com o público, traz o público. E tratando da dramaturgia padrão que acontece aí, que tem o herói, o vilão, tem essas coisas, pelo [fato de o] público estar naquele lugar, junto com o palhaço, conseguimos perceber o ridículo que tem nisso tudo. Do ridículo das histórias de herói, do ridículo que cada pessoa tem, porque quando qualquer pessoa que vem ali e coloca aquela máscara, ou mesmo que não coloque, o fato dela fazer uma expressão mais cênica, mais teatral, que o palhaço está propondo, leva todo mundo ao lugar do que é risível, ridículo. Em Palmeiras-BA, apresentei na feira e tinha um som, os caras vendendo uns cds. Pedi o favor deles baixarem o som (porque tinha pedido para eles tirarem o som, mas eles não quiseram, eles estavam ali para vender o som deles). Então, eu cortei todo o começo do espetáculo, cortei o pedido para que batam palmas, o discurso sobre o palhaço; fui logo para ação. "Vim aqui para fazer isso, tal coisa", e como percebi que eles não respondiam à interação para bater palma forte, para gritar, eu abandonei porque isso enfraquecia. Se você fica apegado a uma coisa, termina enfraquecendo as outras coisas. Porque você fica ali esperando que aquilo aconteça, quando acontece é meio forçado. Eu brinco com as crianças, pego as crianças para segurarem um copo com água, eu pego a garrafa de água para molhá-las. Como eu vou morrer, eu preciso de alguém para me matar, como seria muito chocante para o público matar um palhaço só por matar, seria uma violência gratuita, eu viro o vilão da história que nas dramaturgias sempre se dá mal, sempre morre. Então convido dois heróis para o espetáculo, são estruturas que são números em si, como trazer as crianças, brincar com os rapazes que vão virar super-heróis, mas eles estão desencadeando a própria proposta que o palhaço faz para o público. Quando o público se apropria daquilo, ele se sente artista, ele está contribuindo para que aquela arte se perpetue. É você viver da sua criatividade. Sentir, gerar sentido com o público, é esse o desafio que encontro na rua: como gerar em cada obra uma forma em que o público possa fazer o espetáculo junto comigo.

Alexandre sempre apresentava essa característica participativa do público em seus espetáculos; observando outros palhaços, foi possível caracterizar essa participação ativa do espectador como um componente fundamental da proposta dramatúrgica da arte do palhaço, que se evidencia sobretudo nos espetáculos realizados em praças. Diferente do teatro, na rua o palhaço precisava instaurar um "espaço cênico", formar uma roda, ou seja, manter as pessoas como público, interessadas em estar ali, interrompendo e seu rumo anterior. Assim a arte do palhaço e arte da performance se avizinham pela condição do espectador como participador, um elemento pode alterar as expectativas prévias dos artistas e conduzir a interação em direções imprevistas. Mas há diferenças entre essas duas formas de arte, especialmente quanto ao produto artístico de cada uma delas. Com o palhaço há um compromisso prévio: o riso.

Uma série de entidades povoam o espetáculo de palhaço na tentativa de estabelecer este propósito, desde a rotina dos ensaios, a roupa cômica por inversão de padrões ("para mim é preferível usar golas altas porque tenho o pescoço curto", Alexandre dizia), os objetos

de cena, a maquiagem e, claro, o nariz; mas também a escolha do local onde será realizado o espetáculo. Esta escolha é orientada pelas posições entre artista e público; mesmo na rua, busca-se fabricar espaços cênicos estáveis, formando uma "roda" que, de fato, é um semicírculo com o artista no centro e o público conformando o semicírculo; "É importante buscar um local onde as pessoas não se acomodem atrás de você," ensinava Alexandre aos alunos de um curso de formação de palhaços. Assim, o palhaço conta com muitos "aliados" (humanos e não humanos) na criação dessa atmosfera cômica, inclusive com a expectativa do público, cuja inquietação se traduz na pergunta: "O que está acontecendo aqui?" e que encontra acomodação na resposta de seu próprio riso**.** Simplesmente, como escreve Demian Reis (2013) em seu livro sobre o tema, "O palhaço é um caçador de risos".

A performance, ao contrário, busca sustentar a inquietação do público, buscando manter o mais possível a questão "O que está ocorrendo aqui?". Porém, assim como ocorre na arte do palhaço quando tem lugar em teatros, quando a performance é acolhida em galerias, museus ou outros espaços convencionais de arte, dificilmente consegue propiciar e manter essa inquietação. É porque esses lugares parecem conformar as expectativas, dado que os espectadores se dirigem a eles previamente guiados por uma informação: trata-se de arte. Para traçar um paralelo que parece esclarecedor: o espetáculo de palhaço, quando realizado na rua, alia-se a uma série de entidades com o propósito de realizar seu compromisso prévio com o risível. A *performance art*, mesmo quando tem lugar em galerias e museus, não embute qualquer efeito tácito. Por isso, mesmo nesses lugares a inquietação pode em alguma medida persistir, num sentido que em geral corresponde a esta trajetória: trata-se de arte, trata-se de uma performance, mas o que esperar de uma performance, o que esperar desta performance? O palhaço que não faz rir não tem público; a performance arrisca pôr toda expectativa em aberto, sem dirigi-la a qualquer finalidade específica. E quando é realizada na rua, propõe uma incerteza a mais ao traçar, nesse espaço inespecífico, uma zona nebulosa entre arte e não-arte – como testemunham diversas situações registradas em campo durante a pesquisa empírica.

Eram dezesseis horas em Arraial d'Ajuda, distrito de Porto Seguro-BA, com dezessete mil habitantes. Quatro artistas da performance seguiram para o local que tinham escolhido para realizar suas ações, um campo gramado que os moradores da cidade chamam de "Faixa de Gaza". É um lugar que marca uma divisão entre a parte turística e a zona dos antigos

moradores locais, que foram sendo deslocados para mais longe da orla marítima, através do processo de especulação imobiliária e correspondente gentrificação. A “Faixa de Gaza” é um espaço de alto fluxo de motocicletas e de pedestres durante todo o dia. Foi este o local que Sara Panamby, Laís Guedes, Anibal Sandoval e Lucas Moreira escolheram para a realização de suas performances na segunda edição da Mostra MOLA.

Os quatro artistas estavam seminus, sendo que Lucas Moreira ficou completamente nu em dado momento, quando se lavava com água e em seguida passava terra sobre o corpo. Perto dele, Anibal vestia apenas um short preto e cavava um buraco na terra com ajuda de uma enxada. Em poucos minutos se instalou um pandemônio: um rapaz avançou em direção a Lucas dizendo “Vista a roupa, isto não é arte, é falta de respeito!” e, apontando para Anibal, que cavava o buraco, dizia “Aquilo é arte, isto é pouca vergonha”. Rose Boaretto e Bia Medeiros, curadoras do evento, começaram a conversar com ele; logo chegou ao local uma viatura da polícia. Rose Boaretto, Fernanda Félix e eu nos voltamos para os policiais, tantando convencê-los a permitir o seguimento da performance. Fernanda havia apresentado o ofício que fora enviado para a Secretaria de Turismo e Cultura, os policias disseram que não havia sido informado e que receberam diversas reclamações dos moradores. Outras pessoas se aproximavam da gente e diziam que havia escolas por perto, que deveríamos fazer aquela ação à noite. As cooperações “invisíveis” da produção foram perturbadas. Fernanda se manteve conversando como os policiais e afirmando que tínhamos autorização da Prefeitura e que esta repassara o ofício para a Polícia Militar. Por fim, os policiais nos deram quinze minutos para sairmos de lá. “Bem, ainda tínhamos quinze minutos”, pensou Bia Medeiros, como me revelou depois.

Aos poucos, a equipe de produção informava aos artistas o que se passava. Com a cooperação das produtoras, conversávamos com os artistas e conversávamos com pessoas do público sobre o que acontecia. Enquanto isso, outras pessoas juntavam-se ao redor de Sara Panamby, que realizava uma *body modification*[36]: tinha um tipo de extensor na boca para mantê-la sempre aberta, estava vestida com trapos e uma tira de ossos amarrados com um tecido cobria sua coluna. Fazia uma figura dantesca. Sua nudez estava ali, mas não era vista

---

[36] Uma linha de atuação na performance art que trabalha com modificações corporais reversíveis e não reversíveis. A francesa Orlan, cujo corpo consta entre as obras de arte do Museu do Louvre, é a mais representativa entre os artistas desta modalidade de performance.

como fator de incômodo. Em determinado momento eu me aproximei do público que tinha se formado ao redor de Sara e uma mulher olhou para mim e disse: “Esse povo é engraçado, o cara lá ficou chateado com o garoto que estava nu, mas olha ele aqui vendo ela, isto é machismo! É nessas horas que a gente vê!”

Esse problema sobre a censura da nudez masculina e aceitação da nudez feminina não foi algo buscado pelos artistas na concepção de suas performances. Entretanto, essa questão política surgiu e foi claramente identificada por uma pessoa (talvez por outras que não tenham se manifestado) e era mesmo muito nítido. Em contexto machista, a nudez feminina é vista como censurável, mas pouco “agressiva”; já a nudez masculina é tida como muito agressiva e ofensiva à moral. Mas o aspecto mais relevante aqui é que os artistas, e particularmente Lucas Moreira, não pretendiam despertar aquele efeito de transgressão moral. Esse tipo de imprevisto, como outros tantos, ocorre porque o limite pouco definido entre arte e não-arte que a performance traz permite interações muito surpreendentes.

Perguntei à mulher (que não parecia fazer relação entre mim e o grupo dos criadores do evento) por que se mantinha ali, acompanhando a performance de Sara. Ela respondeu: “É interessante, né não?! A gente fica com medo, ela está fazendo medo, as crianças acham que é um monstro, mas isso atrai”.

Figuras 10, 11 e 12

Sara Panamby

Foto: Acervo MOLA

Sem título 2015

II MOLA , Porto Seguro

Nesse caso, as entidades que operavam na ação performática pareciam não estabilizar o estatuto de arte, as pessoas se mantiveram por horas e, mesmo tendo sido informadas que se tratava de um festival de arte, a estranheza que se indica na questão “O que está ocorrendo aqui?” não se arrefecia: “É mesmo arte?”.

Esse limite fracamente estabelecido entre arte e não arte é consequência do aspecto de abertura da performance, como afirmamos anteriormente, não apenas no sentido dos estudos de estética que define toda e qualquer forma artística enquanto “aberta”, mas num sentido ainda mais amplo: é aberta nos termos de uma cosmopolítica. As artes do “espetáculo”, como a palhaçaria, correm seu risco próprio, que para o palhaço é o de não produzir o efeito risível, mas essa arte busca enfrentar esse risco reunindo inúmeras entidades para levar a diante o espetáculo, com a já mencionada estabilização das posições artista/público, em que o público é convocado a participar em determinados momentos, embora essa participação possa eventualmente ocorrer à revelia do palhaço, que geralmente a aproveita e incorpora ao espetáculo. Na performance, muitas vezes essa estabilização simpelesmente não ocorre, e as interrupções podem ocorrer de modos pouco previsíveis, por exemplo, pela polícia, como no caso acima, entre outros vários casos.

Na performance “Quantas contas a pagar”, da artista Rose Boaretto, realizada em Cachoeira-BA durante a festa da Boa Morte[37] não foi a polícia que veio interromper, mas um praticante religioso. A artista estava vestida de preto e descia a ladeira ao lado da sede da Irmandade da Boa Morte rompendo colares semelhantes àqueles usados pelos adeptos do candomblé, que se referem a eles como “contas”. Rose carregava no pescoço diversos colares que ia tirando, torcendo e rompendo um a um. Essa ação buscava, segundo a artista, evocar o uso que as antigas escravas faziam das jóias que recebiam de senhores de escravos como “presentes” dados em troca de “favores”, inclusive sexuais, para comprar cartas de alforria. Contudo, a performance foi recebida como uma profanação por um rapaz que acompanhava a performance, sentado numa calçada próxima. Ele se aproximou de Márcio Shima, artista da performance convidado pelo Coletivo OSSO naquela ocasião, e disse que ela não podia fazer aquilo: “Por que quebrar as contas?”, “Vestida de preto e quebrando contas no dia de Nossa Senhora da Boa Morte?”.

[37] Manifestação característica da religiosidade popular que acontece todos os anos na cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano, durante o mês de agosto.

O rapaz foi até Rose e tomou alguns colares dela; ela se voltou para ele e lhe ofereceu mais outros dos que ainda carregava no pescoço. Ele recusou, disse que não queria participar do "despacho"[38] de ninguém, mas que ela deveria parar. Márcio Shima e Zmário se aproximaram do rapaz e explicaram o que se passava. Era uma performance e ela estava fazendo referência ao fato da violência do sistema colonial. Depois daquela informação ele aceitou os colares da artista que seguiu até o final da ladeira quebrando seus colares "quase contas" (pois não eram inteiramente contas, dado que não foram consagradas pelo ritual específico para isso no candomblé, mas seu material conduziu o praticante àquela reação). Em nosso retorno para Salvador, Rose relatou o quanto ficou tensa naquele momento, pois o rapaz estava agressivo e a pegara de surpresa.

Figura 13

Rose Boaretto

Foto: Acervo OSSO

Quantas contas a pagar, 2009

Mostra OSSO, Cachoeira, Bahia

[38] Termo utilizado para se referir às oferendas nas religiões de matriz africana no Brasil. O "despacho" está relacionado às oferendas ao orixá Exu.

Antes de conclusões claras, estes acontecimentos apontam para algumas formulações que apelam para futuras análises. A instabilidade da performance, ou seja, sua não inscrição prévia em um formato definido de espetáculo com seu correspondente horizonte pré-delineado de expectativas é que pode levá-la a se tornar, por exemplo, "caso de polícia" ou uma "heresia". E a rua como espaço para as interações performáticas geralmente se torna uma aliada no sentido de reforçar essa instabilidade, como foi visto acima. Importante registrar, porém, que esse tipo de reação de animosidade não é um efeito que ocorra em toda performance. Os exemplos acima pareceram pertinentes para destacar a diferença entre os produtos artísticos que emergem da relação artista/público na *performance art*, a partir do contraste com a forma tomada como exemplo paralelo, a arte do palhaço, traçado no início deste tópico. Em resumo, o espetáculo do palhaço solicita entidades que estabilizem a atmosfera cômica; seu sucesso depende desse compromisso; de outro lado, a performance define-se por sua instabilidade, que reside numa zona de indefinição entre arte e não arte, e numa abertura a efeitos que podem ser tão inesperados para a público como para o artista.

No ano de 2015, iniciei mais uma etapa de meu trabalho de campo. Em março desse ano foi realizada a terceira edição da MOLA, na cidade de Lençóis, Bahia. Dentre os eventos que tiveram lugar nessa Mostra, selecionei as performances do artista argentino Javier Del Olmo e da artista baiana Ieda Oliveira para registrar outras características da relação artista/ público na arte da performance.

Num determinado momento da Mostra, lembro que eu estava sentada quando Javier se aproximou e antes que ele dissesse qualquer coisa, tornou-se perceptível para mim que algo o afligia. Depois de um breve silêncio, ele disse, em espanhol:

> *Javier Del Olmo*– Bem, difícil ter uma ideia para o trabalho sem saber falar português, sem ter como me aproximar das pessoas através de seu idioma.
>
> *Daniela Félix*– Você precisa se aproximar das pessoas para sua performance?
>
> *Javier Del Olmo*– Sim, porque sempre realizo ações com os outros, não para outros.
>
> *Daniela Félix*– Como assim? Qual a diferença?
>
> *Javier Del Olmo*– É que sempre tento criar uma ação que seja resultado dos vínculos que consigo estabelecer no local. Estes vínculos é que criam a performance.

Daquele dia em diante até a apresentação de sua performance, passei a observar mais atentamente o trabalho dele. Dois dias depois dessa conversa eu o encontrei junto de uma senhora idosa, em pé numa calçada debaixo de um alpendre, protegendo-se do sol forte, e ele mostrava a ela alguns desenhos da cidade de Lençóis que tinha feito. Não pude permanecer com eles porque precisava ir à hospedagem para uma reunião geral com a equipe de produção (meu trabalho de pesquisadora era sempre acompanhado das exigências das atividades de produção e curadoria). À noite, sentados em um bar, estávamos Javier, eu e outros integrantes da Mostra. Voltei-me para Javier e perguntei se estava mais tranquilo com sua performance. Ele abriu um sorriso e disse que naquele dia, durante o encontro com a senhora debaixo do alpendre, descobriu uma forma de criar o "vínculo" com Lençóis, que ele e aquela senhora estiveram juntos por algumas horas, que os desenhos tinham permitido uma comunicação entre eles. Depois de ter-lhe mostrado seus desenhos e aprendido através deles algumas palavras em português, ele ofereceu a ela o caderno e caneta, e a senhora começou a desenhar. Javier tira de sua bolsa o caderno, folheia as páginas – havia muitos desenhos – mostra o desenho dela e diz:

> *Javier Del Olmo* - Ela desenhou a vizinha. Ficamos mais um tempo juntos, agradeci e me fui. Depois sentei próximo de um senhor, mais ou menos da mesma idade dela, e fiz a mesma coisa: mostrei os meus desenhos e depois ofereci o caderno e a caneta e ele fez um desenho. Recolhi vários desenhos hoje, e amanhã vou te mostrar uma coisa.

No dia seguinte depois do café da manhã, Javier me convidou para "tomar um mate". Fomos para a varanda da hospedagem, sentamos numa mesa e ele mostrou diversos espelhos redondos, não muito grandes, era possível segurar cada um com uma mão. Havia desenhos em alguns deles – Javier fizera decalques dos desenhos do caderno para estes espelhos utilizando papel carbono.

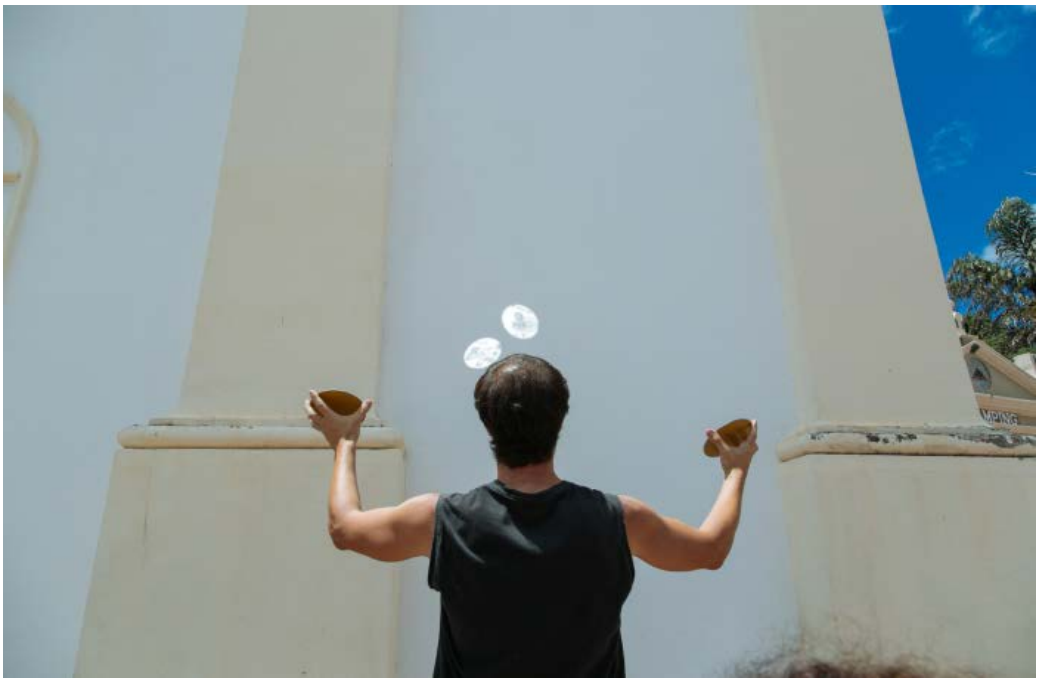
> *Javier Del Olmo* - A performance que vou fazer é projetar o desenho das pessoas daqui de Lençóis nas paredes de algumas das igrejas, são lindas as igrejas daqui. Uma vez, em Buenos Aires (eu faço muitas ações com os movimentos sociais lá), estava em um protesto sobre a questão das moradias populares em frente a Casa Rosada[39], levei estes espelhos e tínhamos casas desenhadas sobre eles. Num determinado momento do dia, o raio solar formou um reflexo e era possível projetar as casas nas paredes. Não tinha certeza se iria funcionar, mas funcionou. Hoje vou experimentar na parede da igreja[40] que está aqui do lado.

---

[39] Sede da presidência da República Argentina.

[40] Igreja do Rosário, Lençóis-BA

Conversamos sobre isso por mais um tempo; eu tinha achado muito interessante a proposta dele. Logo precisei seguir para uma atividade de produção: ir à Secretaria de Cultura para solicitar o desligamento de um poste de luz para viabilizar a exibição de vídeos numa das praças da cidade. Passaram-se mais dois dias, era véspera da performance de Javier, ele estava sentado na mesa da varanda e decalcava os desenhos no espelho. Os moradores de Lençóis que Javier contactara tinham concordado ajudá-lo a fazer as projeções com os espelhos. No dia seguinte, às 11:30, diversos moradores, organizadores e outros artistas integrantes da MOLA começaram a projetar seus próprios desenhos na parede da igreja (Figuras 14, 15 e 16). De vez em quando, uma nuvem cobria o sol e o desenho desaparecia, para depois retornar quando a nuvem passava. Javier havia recolhido desenhos de pessoas das mais diversas idades; idosos, adultos e jovens os projetavam e vibravam reconhecendo seus desenhos: “Ricardo, olha o meu ali!” Percebia-se a alegria dos presentes, sem sinal de estranhamento ou conflito.



Figuras 14, 15 e 16

Javier Del Olmo

Foto: Acervo MOLA

Sem título, 2015

III MOLA, Lençóis

Nessa mesma edição da MOLA, a performance realizada pela artista baiana Ieda Oliveira guarda pontos de contato com o trabalho de Javier. No entanto, Ieda fez uso de elementos comuns, não apenas porque fala o mesmo idioma da população da cidade, mas porque utilizou em sua experimentação elementos presentes no cotidiano de Lençóis. Sua performance pode ser dividida em três momentos: num primeiro, com ajuda de Ricardo Xavier, jovem artista local que participou das atividades de produção da Mostra, Ieda localizou as mulheres mais velhas da cidade. Durante dois dias visitou as casas delas e escutou suas histórias. Num daqueles de intervalo entre meus trabalho de produção e curadoria, Ieda e eu tivemos uma conversa em que ela me contou que muitas daquelas mulheres passavam dias sem sair de suas casas, no máximo acompanhavam uma filha até a feira e voltavam para casa; algumas frequentavam a missa aos domingos mas, em geral, o trânsito delas nos espaços públicos da cidade era bem raro. Ieda estava interessada em questões do envelhecimento e de como seria ser idosa numa cidade como Lençóis. O aniversário da artista coincidia com as datas da Mostra, e a partir disso e das questões a que ela o associava, pretendia realizar uma ação com a participação dessas mulheres, fazê-las integrar um acontecimento ocupando os espaços públicos da cidade.

Num segundo momento, Ieda caracterizou-se com o que ela chamou de “vedete de feira”: o modo como se vestiu evocava as atrizes dos teatros de revista no Brasil e as feiras livres do Nordeste. Utilizou, também, um jegue com dois caçuás carregados com 45 lençois (um número igual ao dos anos de vida que a artista havia recém completado) a serem entregues um a um a cada uma daquelas senhoras que ela visitara. Assim, nesse momento da performance, a artista, caracterizada como descrito percorria as casas e entregava a cada uma das senhoras um lençol (Figuras 17 e 18).

No dia seguinte, vestida com um pijama e carregando um bicho de pelúcia, Ieda seguiu até a praça central da cidade (Praça Horácio de Matos), deitou-se no pavimento de paralepípedo e aos poucos algumas mulheres que já estavam a sua espera começaram a cobrir a artista com os lençóis. O público já presente acompanhava mulheres idosas surgindo de varias vielas até o ponto de encontro, trazendo cada uma o lençol que tinha recebido de Ieda para colocá-lo sobre ela (Figura 19).

VENDO
LENÇOIS

Figuras 17, 18 e 19

Ieda Oliveira

Foto: Acervo MOLA

Sem título, 2015

III MOLA, Lençóis

Nesses trabalhos é possível perceber claramente como o público participante vem a integrar plenamente a obra, na *performance art*. Retomando aquela comparação,se na arte do palhaço o espectador participa em determinados momentos do espetáculo para contracenar com ele, na performance o espectador-participante faz a própria, em conjunto com o artista e demais actantes. Bia Medeiros compreende esta singularidade da relação artista/público na performance através dos conceitos de composição urbana e iteratores:

> A composição urbana não é nada, ela pode ser tudo aquilo que, em espaços de circulação pública, renova o sentido cotidiano, ou seja, traz uma produção sensório-simbólica, reproduz o contexto, o lugar. Ela pode ser gesto, ação, objeto, instalação, espetáculo, arquitetura, reflexão, ou simplesmente flexão: dobrar o lugar, criar dobras. A composição urbana está sujeita à intervenção humana, dos espectadores-participadores. Corpos Informáticos prefere o termo "iteratores". A iteração chama o transeunte, o errante para compor com a ação. Esta é mutável em sua forma, em seu tempo e em seus sentidos, para se expor nas ruas, vulnerável. Nada impede de iteratores descaracterizarem a ação. Na iteração o trabalho se re-cria. Na iteração, o iterator-propositor pode ver sua "obra" trasmutada pelo iterator-espectador. (MEDEIROS, 2014)

Esta característica de abertura da performance diz respeito ao seu próprio modo de realização e permanência; ao propor a já mencionada zona entre arte e não-arte, ela recruta os mais diversos actantes e experimenta com eles uma situação. Assim, se toda arte é aberta e reúne sempre actantes diversos para se realizar e permanecer, as variadas formas artísticas o fazem de variados modos. Essa questão e sua centralidade para o pensamento sobre arte é apresentada pelo filósofo pragmatista John Dewey (2010), em sua obra "Arte como experiência":

> Por serem expressivos, os objetos de arte constituem uma linguagem. Melhor dizendo, muitas linguagens. É que cada arte tem seu veículo, seu meio, e esse veículo se presta especialmente a um dado tipo de comunicação. Cada veículo diz algo que não pode ser enunciado tão bem ou de maneira tão completa completa em nenhuma outra língua. As necessidades da vida cotidiana deram importância prática superior a uma modalidade de comunicação: a fala. Infelizmente, isso deu origem à impressão popular de que os significados expressos na arquitetura, na escultura, na pintura e na música podem ser traduzidos em palavras, com pouca ou nehuma perda. Na verdade, cada arte fala um idioma que transmite o que não pode ser dito em nunhuma outra língua (...) A obra de arte só é completa na medida em que funciona na experiência de outros que não aquele que a criou. (DEWEY, 2010, p.215)

Contudo, ainda há outras características dessa relação nos termos da realização singular da performance que precisam ser consideradas. A performance é uma *hacker* das formas artísticas, e isto aponta para seu caráter de "hibridização", isto é, as performances são fotografadas e/ou registradas em vídeo; estes materiais farão parte de relatórios de prestação de contas, exposições, catálogos, serão apresentados durante festivais, encontros em universidades e utilizados nos portfólios dos artistas; serão talvez vendidos no mercado de arte. Há sempre um público por vir e, neste sentido, ela segue sendo transformada, em cada uma destas situações. Um registro em vídeo para a prestação de contas para FUNCEB não será o mesmo vídeo para exibição em uma galeria; a qualidade da fotografia para apresentação de um *power-point* não será a mesma se a mesma fotografia for impressa em um catálogo. A performance multiplica-se, portanto, em formas novas, derivadas de um acontecimento – e isto é outro aspecto de seu modo característico de realização e permanência no mundo.

Essa relação é ao mesmo tempo imediata e mediada. Apenas, em um tipo de concepção sociológica esses fenômenos são vistos como concorrentes, pois sendo mediados, necessariamente não poderiam ser vivenciados de modo imediato. E é através dessa distorção que a sociologia da arte cria uma separação entre elementos estéticos e não-estéticos, definindo o segundo como campo de investigação sociológica. Assim, as "instâncias legitimadoras da arte" são vistas como essas mediações que permitem apreender o que é ou não arte; a dimensão imediatamente vivenciada é vista como demasiado subjetiva para ser levada em consideração na investigação sociológica. Todavia, essa é uma cisão artificial, pois, como nos ensina Dewey, "Não podemos apreender uma ideia, nenhum órgão de mediação, não podemos possuí-la em sua plena força, enquanto não a sentimos em termos afetivos e sensoriais, tanto quanto ela fosse um odor ou uma cor." (DEWEY, 2010, p. 235) A relação artista/público constitui o produto artístico desde os primeiros momentos de sua criação, relação esta que é mediada e imediata:

> O objeto externo, o produto artístico, é o elo entre o artista e o público. Mesmo quando o artista trabalha na solidão, todos os três termos estão presentes. Ali o trabalho está em andamento, e o artista tem de se transformar vicariamente no público que o receberá. Só pode falar na medida em que seu trabalho o atraia como alguém a quem a fala se dirigisse, através do que ele percebe. Ele observa e compreende tal como um terceiro observaria e interpretaria. (*Idem*, p. 216)

Assim, o modo em que cada arte produz um público para si possibilita um pensamento sociológico capaz de levar em consideração as singularidades das formas artísticas. O fenômeno da relação artista/público institui o produto artístico e, nesse sentido, a obra de arte é sempre imediata e mediada. John Dewey afirma que se trata de uma relação social, já que é "uma questão de afetos e obrigações, interação, geração, influência e modificações recíprocas. É nesse sentido que a 'relação' deve ser entendida, quando usada para definir a forma na arte" (*Idem*, p. 260). A relação artista/público participa dos fluxos de interações que fazem a arte se realizar e permanecer e esse não é um fenômeno subjetivo. Ao contrário, como afirma Latour (2013), adquire-se uma subjetividade nesse processo, uma imaginação que de outro modo não teríamos.

Essa relação não deve ser entendida como uma informação transmitida de uma consciência (artista) a outra (público), mas como um meio no qual a experiência artística se realiza. Se os museus de arte abrigam quadros, é porque a Pintura, enquanto relação artista/ público instituiu um meio, ou melhor, um *ethos*: a Pintura criou as paredes dos museus, orientando as instalações de *spots* de luz, definindo o lugar do receptor e seu comportamento reverente. A pintura criou de modo tão perfeito o museu ao ponto de esta instituição precisar modificações diversas para abrigar outras formas de arte. Por exemplo, em um artigo recente o crítico de arte Hal Foster (2015) relata as modificações na estrutura das edificações de algumas galerias e museus de Londres e Berlim, a fim de abrigar formas de arte como a performance.

Por fim, vale ressaltar que do mesmo modo que as cooperações técnicas contam com entidades não humanas, solicitando sua actância específica, a fabricação de um público recorre também a entidades não-humanas. Se a arte da performance permanece através dessas alterações variadas (fotografias, vídeos, catálogos, etc.) é porque fazer um público não é somente etapa na construção da performance, mas um desenvolvimento complexo que para ser mantido precisa de mediações diversas.

Capítulo 3 – A caminho da institucionalização

Neste capítulo será abordada a segunda etapa da pesquisa empírica, realizada em Londres. Entretanto, desde a primeira e principal etapa, no Brasil, que vem sendo relatada, a questão de como a *performance art* se realiza e permanece no mundo consolidou-se como aspecto central a ser seguido e foi acompanhada nas atividades das três edições da MOLA e demais eventos já referidos. Esse primeiro momento será retomado aqui, com foco sobre o problema da institucionalização, antes da abordagem da etapa de Londres.

Para realizar as edições da MOLA, os artistas associaram-se a produtores culturais, que por sua vez criaram tabelas de previsão de gastos para atender a um orçamento cabível nos recursos que os editais disponibilizavam. Nessa fase é fundamental demonstrar à agência financiadora, no caso a FUNCEB (Fundação Cultural do Estado da Bahia), que a atividade é realizável, para só então seguir com operações como licitações para contratação de serviços (fotógrafos, designers, cinegrafista, assistência de produção local), contatos com agentes públicos (secretarias de cultura, Polícia), comerciantes locais e também com outros artistas. Para o financiamento do projeto é necessário seguir com rigor as orientações gerais dos editais públicos, o que inclui saber previamente o que pode ser ou não solicitado.

Conversas com técnicos do setor das políticas públicas voltadas para arte esclareceram que as "políticas culturais" do estado buscavam dinamizar a "cena cultural" da Bahia e diversificar as realizações artísticas. Há um comitê de avaliação do "mérito artístico" realizado por um corpo de especialistas, geralmente artistas e professores universitários, e outro para o "mérito técnico". Se o primeiro aprecia positivamente o projeto apresentado, o segundo faz uma avaliação da planilha orçamentária, conferindo se os itens solicitados correspondem ao estabelecido pelo edital, se o orçamento considera a porcentagem para divulgação publicitária, se os valores para pagamentos de serviços estão distribuídos a partir de valores médios praticados no mercado, e se há acúmulo de funções dos participantes previstos no projeto. O interesse dessas políticas públicas é menos específico do que ocorre para outras formas de financiamento da performance, como o mercado de arte, que será enfocado mais adiante.

Se à primeira vista essas transações parecem garantir alguma estabilidade à arte proposta, no caso da performance essa aparente garantia desaparece no momento da execução do projeto. Por exemplo, a produtora Lívia Cunha comenta, em entrevista de 2016:

> A gente nunca sabe muito bem com o que vai lidar. Lembra daquela performance na segunda edição da Mostra? Pois é, de repente a gente achou que teríamos problemas com o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), ainda bem que não foi um reboco que caiu, mas a vara de madeira que quebrou (Lívia Cunha, 2016, Salvador).

Lívia estava se referindo nessa entrevista a uma situação ocorrida durante a performance de um artista em Trancoso-BA, na segunda edição da MOLA. Em certo momento ele tocou o sino da Igreja de São João Batista, uma das primeiras Igrejas do Brasil e tombada pelo Patrimônio Histórico; já era fim do dia e a região era pouco iluminada; ele usa o uma vara longa de madeira para tocar o sino. De repente, caiu do teto alguma coisa, que ninguém identificou de imediato. Alguns segundos depois, alguém disse: “Derrubou um reboco da Igreja, e agora?”. Assim que acabou a performance, Fernanda e o artista voltaram para o local para se certificarem do que realmente havia acontecido e, por sorte, aquilo era somente um pedaço da vara que tinha se partido. Mas na manhã seguinte um grupo de pessoas da cidade estava indignado, por outro motivo: nós não sabíamos, mas aquele sino só era tocado quando algum habitante morria e aquelas pessoas passaram parte da noite perguntando umas às outras quem havia morrido. E ainda, por uma coincidencia infeliz, naquele dia morreria alguém na cidade.

Durante essa etapa da pesquisa, minha posição era relativamente privilegiada quanto à observação empírica, pois eu de algum modo fazia parte da própria construção do campo de pesquisa e com isso era possível acompanhar diferentes situações do processo. Essa posição foi o que me permitiu identificar o aspecto de instabilidade da performance, ao me deparar nos mais diferentes momento com a questão “o que está acontecendo aqui?”, desde o preenchimento dos formulários da FUNCEB, apresentação do projeto para agentes públicos nas diferentes localidades em que foram realizados ou entre a população. Para Lívia Cunha (em entrevista de 2016, já referida), essa condição de instabilidade confere à *performance art* certa desvantagem em relação a outras formas artísticas:

> Quando você tem uma proposta de performance, que tem esse coeficiente de espontaneidade, efemeridade, e daí você tem que captar [recursos financeiros], isso é [torna a proposta] muito distante [da compreensão dos agentes financiadores], é péssimo, porque não dá para entender, porque também não tem como explicar. Eu digo que tem um monte de coisa ali, mas às vezes é só corpo [do artista], como numa performance que pedia para as pessoas escreverem no corpo da artista. Não tinha texto, o texto seria produzido no corpo, pelo público. Quanto mais difícil a linguagem artística, mais difícil é a captação, mesmo fora das políticas públicas… Eu não consigo ver compreensão da iniciativa privada do que seria uma performance. O setor público pode muitas vezes não ter noção clara do que é, mas como está abraçada numa política pública existe espaço. (…) E quando você tem que lidar com a performance com agentes públicos, sempre tem um medo. Como na performace é difícil explicar o que vai fazer, como vai fazer e onde vai fazer…! No teatro você já tem o espaço que informa. Na música, por exemplo, ela pode ter uma complexidade artística tanto quanto uma performance, mas para o meu trabalho é mais simples, o músico trabalha isoladamente, eu não preciso participar da criação dele, na performance é preciso lidar com o trabalho da pessoa [artista], o trabalho da pessoa no espaço e com a relação da pessoa com o espaço. É que na performance acontece tudo muito em rede. (*Idem*)

Também Benjamin Sebastian, um artista australiano residente em Londres e é co-idealizador da plataforma *Performance and Space*, em entrevista que me forneceu naquela cidade, destacou essa característica da performance como trabalho em rede. Para ele, esse aspecto é consequência da condição efêmera da performance, que faz com que o artista precise de *videomakers* e/ou fotógrafos que vão registrá-la e, também precise manter um blog ou site com esses registros com texto escrito, para propiciar a comunicação com outros artistas e produtores, o que é importante para realização de novos projetos. Em suma, por ser efêmera é que a performance demanda um trabalho colaborativo, diz esse artista. Ele afirma, ainda, que a performance rompe com a ideia do artista plástico trabalhando solitário em seu ateliê, pois todo o processo criativo é perpassado por outros profissionais. E aponta uma diferença entre as formas de comercialização da performance e de outros tipos de arte: na *performance art*, não se realiza uma "obra" para depois ser vendida, mas já o processo de criação é financiado, ou melhor, comissionado. Esse é o caso do PERFORMA, uma Bienal dedicada a performance que ocorre em Nova York sob a coordenação de RoseLee Goldberg, em que os trabalhos são realizados numa intensa colaboração entre artistas e curadores. Geralmente, o tipo de financiamento a que Sebastian se referiu é obtido através de residências artísticas, como é o caso do programa Bloomberg, em Londres:

> Over the past 15 years, while London has thrived as an artistic center, simultaneous rises in the cost of living have meant that it is increasingly difficult to maintain a viable practice as an artist in the city. Our annual Bloomberg New Contemporaries exhibition is still a credible platform for emerging artists' work, but as an organisation we must look at how we can support and help make sustainable emergent practices in the first few years out of art school. The expansion of our profissional and talent development programme over the past 12 months to encompass one-to-one and peer mentoring and studio bursarie aims to provide artists with the skills and opportunities to make their practices in the long term[41] (OGG, Kirsty, 2015, p. 7).

A socióloga da arte Nathalie Heinich também chama atenção para a importância dos mediadores que permitem a durabilidade das formas efêmeras de arte:

> Uma "instalação", ou "performance", não se enquadra mais na concepção clássica ou moderna de uma obra de arte, ou seja, de uma pintura enquadrada ou de uma escultura num pedestal. Não demonstra mais nenhum vínculo entre a obra de arte e a interioridade, ou até mesmo o corpo do artista; e a ironia e a jocosidade são mais importantes do que a seriedade. Mediações técnicas ou sociais se tornam necessárias, juntamente com técnicas especiais como fotografia ou vídeo para garantir a durabilidade da obra.

Essa característica aparece, assim, tanto em realizações fora do *mainstream* da arte, como é o caso da MOLA, quanto nos circuitos centrais como Londres e Paris (o campo de Nathalie Heinich é o Centro Pompidou). No entanto, algumas diferenças precisam ser destacadas.

Meu primeiro contato com uma apresentação de performance em Londres foi um fracasso, embora instigante: contados dois meses de pesquisa de campo, situada basicamente na LADA (*Live Art Development Agency*), uma integrante da equipe da Agência, Katy Baird, me convidou para uma performance sua, que seria realizada no Barbican (um dos maiores centros de arte da Europa, em cujo espaço encontram-se cinemas, teatros, restaurantes,

---

[41] "Nos últimos quinze anos, enquanto Londres prosperou como um centro artístico, aumentos simultâneos no custo de vida fizeram com que seja cada vez mais difícil manter uma prática viável como artista na cidade. Nossa Exposição Anual Bloomberg New Contemporaries ainda é uma plataforma credível para o trabalho de artistas emergentes mas, como uma organização, devemos olhar para como podemos apoiar e ajudar a tornar as práticas emergentes sustentáveis nos primeiros anos fora das escolas de arte. A expansão do nosso programa profissional e de desenvolvimento de talento ao longo de doze meses a fim de abranger um a um, orientação pelos pares e bolsa estúdio visa proporcionar artistas habilidades e oportunidades para fazer suas práticas sustentáveis a longo prazo."

galerias e livraria). Katy tinha me informado que os ingressos estariam disponíveis para compra online no site do festival *SPILL*. Já de início me chamou a atenção essa venda de ingressos para performance, porque eu já havia visto performances realizadas em teatros e galerias no Brasil, mas nunca com ingresso pago. Depois, estranhei que os ingressos fossem vendidos antecipadamente; mas achei que isso se devia apenas a uma tendência de organização prévia de todos os eventos por parte dos ingleses. Cheguei ao Barbican, com uma hora de antecedência para garantir os ingressos, o que eu supunha ser tempo mais que suficiente, com base em minha experiência com esse tipo de evento no Brasil; fui diretamente à bilheteria; no guichê, li a informação: "Katy Baird: Sold out". Para mim era incrível, uma performance com ingressos esgotados! Perguntei à funcionária da bilheteria se não havia nenhum caso de desistência e ela sugeriu que eu aguardasse até o início da performance para ver se alguém que reservara pelo *site* não compareceria. Nada. Além de mim e de outra brasileira que me acompanhava, outras cinco pessoas também aguardavam alguma eventual desistência – que não houve. Ficamos os sete fora do teatro onde acontecia a performance.

Resolvemos, então, procurar outros eventos que estivessem em cartaz no Barbican, na mesma noite. Eu tinha lido algo sobre uma das galerias, *The Curve Art Gallery,* e lá estava ocorrendo a exposição "*The Forever Loop"* do artista inglês Eddie Peake (Figuras 21 e 22). Tratava-se de uma exposição comissionada pela própria galeria através do financiamento público do *Arts Council English* (fundo governamental dedicado ao financiamento e promoção das artes no Reino Unido) e da *Henry Moore Foundation* (fundação criada pelo artista Henry Moore com o objetivo de formar público e promover realizações nas artes visuais, além de divulgar seus próprios trabalhos). Eddie Peake combinava diversos tipos de arte em sua exposição: instalação, escultura, video, pintura, dança, performance. Segundo ele diz em vídeo de divulgação do trabalho, a exposição foi pensada especificamente para o espaço *The Curve*, caracterizando-se como uma obra *site-specific;* como o próprio nome sugere, essa galeria é um corredor curvo comprido e relativamente largo; a exposição explorava temas como a sexualidade e o desejo, que são recorrentes nas obras desse artista, de acordo com informações registradas em textos "plotados" nas paredes da entrada da galeria, já em seu interior.

barbican

gettyimages
Tristan Fewings
491818112

Figuras 20, 21 e 22

Eddie Peak

Fotos: Tristan Fewings / Stringer Getty e Graeme Robertson

The Forever Loop, 2015

Barbican, Londres

Extraído de: (http://www.gettyimages.co.uk/license/491818112);

(http://www.barbican.org.uk/artgallery/event-detail.asp?ID=17920) e

(https://dancingreview.files.wordpress.com/2015/10/graeme-robertson.jpg)

A performance integrava essa obra como elemento combinado a outras formas artísticas. Assim, ao atravessar a galeria o visitante era surpreendido por patinadores deslizando de um lado para outro, dançarinas e dançarinos nus ou semi-nus ocupando partes da instalação, como nas figuras 21 e 22, acima. Como veremos a seguir, a performance no Reino Unido foi adquirindo o *status* de arte estabelecida e a condição de arte-vida (*live art*) um aspecto fundamental nestes tipos de trabalho. Na entrada da galeria os funcionários informavam a proibição do registro em vídeo e foto da exposição pelos visitantes. Essa era uma advertência sempre presente em outros eventos de que participei em Londres, como a "performance duracional"[42] *DRAWN*, de Stuart Brisley, na *David Robert Art Foundation* (*DRAF*), no bairro de *Camden Town*.

Diferentemente do Barbican, a DRAF é um antigo galpão adaptado como galeria de arte. No segundo andar da galeria havia um sala ocupada por uma exposição com catálogos e vídeos de outros trabalhos realizados pelo artista. Antes de ingressar na sala principal, onde estava acontecendo a performance, os visitantes deveriam depositar seus celulares e câmeras numa caixa; os aparelhos eram identificados por um número para serem retirados na saída. Essa performance teve duração de quatro dias, realizando-se durante o horário normal de funcionamento do espaço (12h às 18h). Na sala havia dois longos bancos de madeira juntos à parede, cada um com capacidade para dez pessoas sentarem. No primeiro dia, o público foi bastante reduzido, as pessoas puderam ser acomodadas no espaço dos bancos. Ao meu lado, uma mulher traçava desenhos em um caderno, reproduzindo algumas das situações que se desenrolavam na performance; havia apenas uma fotógrafa que registrava intensamente o trabalho de Brisley. No terceiro dia, constatei um aumento considerável do público. A fotógrafa passou a indicar lugares para a acomodação do público e, constantemente, pedia silêncio aos que chegavam. Havia muitas pessoas em pé e observei que ela as orientava a situar-se nos "ângulos mortos" na sala, o que permitia o registros da ação performática sem muita interferência de imagens do público.

---

[42] Define-se como performance duracional, àquelas em que o tempo constitui a materialidade do trabalho

A performance de Stuart Brisley, artista octagenário, conhecido como o “avô” da performance no Reino Unido, pode ser descrita como um trabalho que busca os limites físicos do corpo. Durante os quatro dias ele movimentava incessantemente uma série de objetos dispostos no espaço, com uma corda amarrada a eles e ao corpo de Brisley: cadeiras, mesas, espelhos, praticáveis, papéis, roupas etc. eram assim deslocadas, oferecendo resistência e exigindo esforço dele, em maior ou menor grau a depender de como se emaranhavam e amontoavam ao serem puxados pelo corpo do artista. O *release* disponível no *site* da DRAF (http://davidrobertsartfoundation.com/projects/draf-studio-_-stuart-brisley/) informava que a performance faz referência ao mito de Procusto. Filho de Poseidon, era ferreiro de ofício e tinha o hábito de convidar peregrinos para passar a noite em suas duas camas de ferro; com seu martelo, Procusto ajustava seus convidados ao espaço da cama, cortando partes de seus corpos se assim fosse necessário para o ajuste. Como ele sempre encolhia mais e mais esse espaço destinado aos convidados, ninguém jamais cabia exatamente nas suas camas.

No terceiro dia a sala estava repleta de pessoas. Brisley continuava a mover os objetos de modo desordenado, amarrando-os e puxando-os com a corda que os atava a ele. Algumas vezes uma cadeira enganchava num praticável e Brisley precisava empregar uma força maior; nestes momentos os objetos se chocavam com força e espalhavam-se pelo espaço fazendo a audiência se mover, encolhendo as pernas para evitar a coalizão com alguma cadeira que despencasse do alto de duas mesas; às vezes, alguns precisavam mudar de lugar para esquivar os objetos. Durante um longo momento resolvi permanecer em pé, tentando evitar a “cama de ferro” de Brisley. Apesar de sua idade avançada, ele se movia com agilidade e com ele os objetos eram enérgicamente arrastados; escutavam-se os sons altos de choques desses objetos entre si, com as paredes ou o chão de cimento; em vários momentos, também era audível a respiração ofegante do artista, que com isso comunicava sua exaustão. A cada dia o espaço ia se modificando, cada vez mais se fazendo caótico.

Figuras 23 e 24

Stuart Brisley

Fotos: Maya Balcioglu

DRAWN, 2016

David Robert Foundation, Londres

Extraído de: (http://www.stuartbrisley.com/pages/25/News/Performing_for_the_Camera/page)

Definitivamente, fora do Brasil, ou mais exatamente da Bahia, o campo da pesquisa seguiria caminhos totalmente diferentes. Elementos importantes na compreensão a que eu chegara sobre a *performance art* estavam ausentes dessa arte em Londres, onde a performance tinha espaços institucionais, os eventos eram amplamente divulgados por veículos de grande circulação como *Time out*, *Evening Standart* e *The Guardian*, além das redes sociais na internet.

No museu Tate Modern havia duas exposições com artistas de performance, Joseph Beuys na exposição *Artist rooms* e Rebeca Horn numa exposição coletiva chamada *Making Traces*. Nestas ocasiões, o que estava em exposição eram fotografias, vídeos e, no caso de Rebeca Horn, também objetos e roupas utilizados nas performances realizadas. Passei a ir regularmente a essas exposições na *Tate Modern*. Essa frequência rotineira era possível porque essas exposições usavam meios duráveis, diferentemente das situações performáticas. Um aspecto relevante é o grande número de visitantes da *Tate Modern*, que estava sempre cheia. Também havia sempre muitos turistas e grupos de estudantes.

O museu não parece mais operar em termos de um espaço de distinção, um espaço para iniciados, como constatou Pierre Bourdieu nos anos 1960. Néstor Canclini, em seu livro "A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência" (2012) chama atenção para o processo de democratização dos circuitos convencionais de arte, no sentido de que os museus estão cada vez mais próximos dos espaços reconhecidos como cultura de massa, com muitas exposições alcançando públicos numericamente semelhante àqueles de concertos de música *pop*. Nos últimos anos, os museus parecem operar como mais um dos espaços de socialização de uma cidade; em Londres, por exemplo, não são incomuns eventos de arte que avancem até às 23h ou meia-noite, a exemplo do "*Late at Tate*".

No espaço que abrigava a exposição de Joseph Beuys, eram exibidos vídeos de sua perfomance "*Information Action*", realizada na própria *Tate* em 1972. Tratava-se de uma palestra performática em que o artista explorava sua perspectiva de democracia direta, utilizando lousas de giz para desenvolver, como que didaticamente, seu argumento. Fotos e vídeo da palestra-performance, assim como as lousas, estavam expostas numa sala do museu. Chamava atenção o contraste entre a expressiva presença de público registrada nos vídeos da performance e aquela exposição, sempre vazia ou com uma ou duas pessoas que passavam

rapidamente pela sala (Figuras 25 e 26). Essa ausência de público na exposição de Beuys contrastava também com as demais, nas outras salas da *Tate*, que na maior parte estavam cheias de gente. Em uma das minhas visitações a essa exposição, mantive uma conversa com duas pessoas que tinham entrado na sala e olhavam detidamente os detalhes das fotografias da performance. Eram dois rapazes estudantes da *Saint Martin School of Arts*, que me disseram estar "interessados na arte política de Beuys". Perguntei a eles porque em sua opionião a exposição estava vazia e eles responderam que ali estavam documentos, o que interessa mais a pesquisadores, não ao público geral.

Figuras 25 e 26

Exposição *Artist rooms*

Joseph Beuys 2016

Tate Modern, Londres

Fotos: Daniela Félix

A performance de Beuys em 1972 não foi pensada, na época, para qualquer exposição posterior à performance; vigorava a premissa de que a performance como arte efêmera encerrava-se na duração. Hoje, um dos temas mais relevantes para curadores, galerias, museus e colecionadores sobre esse tipo de arte é exatamente o de como realizar exposições e aquisições de performance que permitam manter sua característica efêmera e participativa. Um exemplo dessa preocupação pode ser visto no grupo de pesquisa *"Collecting the Performative"*, da Tate Modern.

> *As the ability to exist independently from the artist is considered a fundamental pre-requisite for an artwork to be both collected and sold, this lack of autonomy excluded performance works from entering the market or collections. Works now entering collections have either been created in such a way as to no longer be dependent on the artist as performer or consist of older works which, where the artist might once have performed a work, they are reframed to offer an alternative performance. Despite efforts to reframe performance works as independent of the artist that made them, in practice, artists' ongoing relationships with their works is stronger than in more traditional genres. The process of rehearsal and direction to realise the artist's specific vision for a performance fall outside the museum's traditional remit and so the artist has to re-engage with the collecting institution and with the work when a performance is re-performed or displayed.*[43] (TATE MODERN, 2012)

Apesar do debate sobre "*re-enactment*" ("re-performance") como forma de garantir a condição efêmera da performance quando reproduzida, não são incomuns as exposições desse tipo de arte através de documentações fotográficas e videográficas. Assim era a exposição de Rebecca Horn, outra artista da performance exposta naquele momento, além de Beuys, na *Tate Modern*. Geralmente, a exposição de Horn contava com público maior (embora também pequeno) que a de Beuys; os visitantes assistiam os vídeos das ações da artista e observavam as roupas inusitadas construídas por ela para suas performances. Nessa exposição, por duas vezes flagrei um embaraço de visitantes diante do que estava sendo exibido. Na primeira

---

[43] "Como a capacidade de existir independentemente do artista é considerado um pré-requisito fundamental para uma obra de arte a ser colecionável e vendida, essa falta de autonomia exclui trabalhos de *performance* do mercado ou das coleções. Trabalhos que agora estão entrando em coleções foram criados de forma a deixar de ser dependentes do artista como intérprete, ou consistem em trabalhos mais antigos onde o artista pôde, uma vez realizado o trabalho, ser reformulado para oferecer uma *performance* alternativa. Apesar dos esforços para reformular a *performance* como independente do artista que os fez, na prática, as relações permanentes de artistas com suas obras é mais forte do que nos demais gêneros tradicionais. O processo de ensaio e direção para realizar a visão específica do artista de uma *performance* realizada fora do âmbito tradicional do museu, e quando a *performance* é re-executada ou exibida o artista tem que voltar a envolver-se com a instituição".

situação uma senhora de cerca de sessenta anos dizia, num tom indignado, mas ainda assim discreto: “What is this? Come on guys, this is not art”. Na segunda situação, uma mulher jovem dizia em francês, e duas outras que a acompanhavam concordavam com ela: “Ce est bizarre!” Todavia, o mais comum eram as pessoas trafegando calma e atenciosamente entre as fotografias e as mesas onde estavam expostas as roupas e materiais, sentavam-se assistiam os vídeos, sem manifestarem desconforto ou qualquer outro sentimento diante da exposição.

Figuras 27, 28 e 29

Exposição Making Traces Rebeca Horn 2016

Fotos: Daniela Felix

Tate Modern, Londres

Contudo, a *performance art* encontra muitos espaços de realização em Londres, onde seu acolhimento pode ser constatada, por exemplo, com a construção de um novo pavilhão na *Tate Modern* para abrigar esse tipo de arte. Entretanto, essa aceitação da performance em espaços como a *Tate* é resultante de um processo de instucionalização que começa fora do museu e tem na LADA um ator fundamental, no caso britânico.

Figuras 30 e 31

Informativos Tate Modern, 2016

Fotos: Daniela Felix

Tate Modern, Londres

3.1 LADA

A pesquisa em Londres incluiu a observação já registrada acima em galerias e museus, mas foi principalmente desenvolvida na LADA – *Live Art Development Agency*. Localizada no bairro de Hackney Wick, zona leste de Londres, a cerca de cem metros da estação do metrô de superfície (*"overground")* que recebe o mesmo nome do bairro, a Agência se insere num processo de ocupação de uma região tradicionalmente ocupada por uma classe trabalhadora (a bem demarcada "*working class*" inglesa) que vem desde os anos noventa em boa parte cedendo lugar a artistas, universitários e intelectuais jovens ligados a uma "cena alternativa" ao "*mainstream*" de arte. Assim que o visitante chega à estação, defronta-se com vários galpões remanescentes do período de industrialização dos finais do século XIX. Entre chaminés desativadas e velhos depósitos de matéria industrial, as paredes do bairro exibem grafites, "*art sticks*"[44], "lambe-lambes"[45], anúncios de festas, exposições de arte e outras atividades culturais. Essas são formas artísticas que se reunem na rubrica "arte urbana", ou "*street art*", a que é produzida em espaços públicos, ou seja, fora dos lugares convencionais da instituição da arte.

Próximo a um portão de ferro, um dos acessos à LADA, há uma "piscina" para prática de *skate*, onde particantes desse esporte se exercitam ao longo de todo o dia. Ao adentrar o portão vê-se um *trailler* que vende sanduíches com recheio *tortilla* espanhola; do lado esquerdo há um depósito de barris de chope; no edifício subsequente, uma loja de estilistas de moda independentes (*fashion designers),* ou seja, criadores de indumentária de estilo não convencional; à direita, um outro galpão funciona como cervejaria artesanal. A LADA ocupa o segundo andar de um dos antigos galpões de fábrica, semelhante a muitos outros nessa área próxima à estação do *overground*, e que é denominado *White Building*. Trata-se de um prédio pintado de branco, à margem do *River Lea*, que se liga pelo *Herford Union Canal* ao *Regent's Canal*, o qual atravessa o norte de Londres ligando-o à Bacia de Paddington (Paddington Basin, a oeste) através de um braço do *Grand Union Canal* (*Paddington Arm*, noroeste) e

---

[44] Etiquetas adesivas produzidas como um formato artístico pertencente à modalidade de arte urbana denominada "*sticker art*".

[45] Outra modalidade de arte urbana, são posteres artísticos de tamanhos variados, afixados com cola de polvilho ou de farinha de trigo.

chega à *Limehouse Basin* e ao Rio Tâmisa a leste. Ao longo do canal, pequenos barcos ancorados funcionam como moradias, e um deles como restaurante. No andar térreo do *White Building*, uma pizzaria que permanece aberta até a madrugada, sempre repleta de uma clientela que é formada pelo público ligado à criação e/ou apreciação de arte ou da "cena alternativa" do "*East Side*", isto é, adeptos do estilo de atividades artístico-culturais distintas daquelas dominantes na produção e consumo da arte mais amplamente conhecida. Um bairro vizinho, Shoreditch, apresenta configuração semelhante, mas vem se tornando mais caro; abriga grande número de restaurantes, bares, casas de shows etc., o que faz que Hackney Wick seja visto como um lugar mais "alternativo", também porque mais novo nesse processo de gentrificação via arte/cultura. Em Shoreditch, além das formas artísticas também encontradas em Hackney Wick, pode-se também observar esculturas ao ar livre, produzidas por artistas críticos ao "*mainstream*" da arte.

Figuras 32, 33 e 34

Hackney Wick e The White Building, 2015.

Hackney Wick, Londres.

Fotos: Daniela Félix

Desde meu primeiro encontro com meu co-orientador, Prof. Simon Bayly, nesse período do doutorado sanduíche, ele me informou que a LADA estivera sediada em Shoreditch, na divisão administrativa (*"borough"*) de Tower Hamlets, mas que, devido a gentrificação e consequente encarecimento dos aluguéis, mudou-se para Hackney Wick. Essa informação foi reiterada por outras pessoas da equipe da LADA, que a complementaram dizendo que esse mesmo processo de gentrificação vem avançando em Hackney Wick. Assim, se a presença da LADA produz uma gama de atividades culturais e começa a atrair determinados grupos de pessoas e novos comércios, também, incidentalmente, contribui para a gentrificação que, como se sabe, torna economicamente proibitiva a permanência dos antigos moradores no bairro. A propósito, a geógrafa Doreen Massey descreve em seu livro "Pelo Espaço" (2008) esse processo de gentrificação, exatamente, na região leste de Londres (*East London*).

A LADA ocupa quase todo o segundo andar do *White Building*, um grande galpão (um "*loft"*) separado internamente em três ambientes por prateleiras de livros. No primeiro ambiente há uma mesa grande retangular onde trabalha a equipe da LADA; o segundo, menor do que o primeiro, é mobiliado com mesa e cadeiras e é geralmente usado para pequenas reuniões ou para receber algum visitante; e o terceiro é o *"Study Room"*, a biblioteca da LADA, que possui um extenso acervo de publicações sobre *performance art* em inglês e alguns exemplares em outros idiomas, como espanhol, português e francês, além de DVDs e fitas VHS sobre o tema. A biblioteca conta com seis mil itens ao todo, entre livros, catálogos de exposições, artigos acadêmicos e jornalísticos, DVD's, VHS, programas de festivais, exposições, revistas de arte especializadas em performance e relatórios de projetos desenvolvidos pela instituição. No *website* da instituição pode-se ter acesso aos títulos disponíveis no *study room*. A LADA não apenas reúne bibliografia como também gerencia uma editora, a *Outbound*, especializada em publicações sobre performance – *live art*, como se diz no Reino Unido.

Ao longo de minha estadia em Londres, estabeleci uma frequência regular à instituição, onde eu trabalhava dois ou três dias por semana, explorando o rico acervo bibliográfico e documental recolhido e devidamente organizado do *Study room*. Por sugestão do Prof. Simon Bayly, ofereci à instituição um dia de trabalho voluntário por semana. Nesse

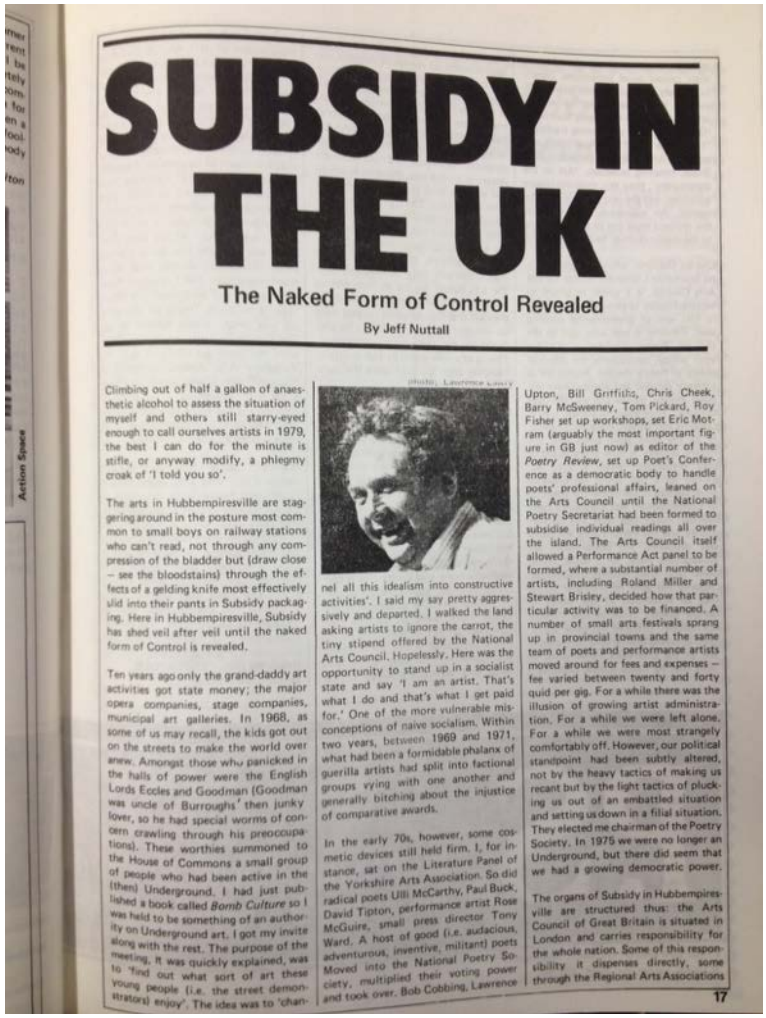
trabalho, que foi aceito, e também nos demais dias que eu dedicava exclusivamente à pesquisa, minha ligação direta e cotidiana era com a artista da performance e componente da equipe da LADA Katy Baird e com Aaron Whrite, que atua na áerea de *marketing* cultural.

Já em minha primeira visita à LADA, Katy Baird me recebera e conduzira até o *Study room*, onde há computadores para uso público, acessados basicamente para a consulta do vasto catálogo on-line da biblioteca da LADA. Eu me senti frente à biblioteca de Babel; não sabia por onde começar. Perguntei a Katy por onde ela começaria e ela então me levou até uma segunda sala e me mostrou dois escaninhos repletos de programas de performance publicados pela Tate no período de 1980 até 2010. Com isso em mãos voltei para o *Study room* e escolhi lugar na grande mesa redonda disponível para leitura. Pouco depois, Katy levou até mim duas brochuras, revistas publicadas entre 1979 e 2000. Tratava-se do acervo da *Performance Magazine*, publicada no Reino Unido com alguma regularidade (era às vezes interrompida por falta de financiamento e/ou disputas internas ao corpo editorial) nesse período. Os exemplares dessas revistas traziam conteúdos diversos, desde entrevistas com artistas, textos defendendo a necessidade de política pública para a performance, crítica de performances realizadas, anúncios de performances em exibição e de cursos de performance em universidades, listas de festivais e mostras de performance, além de vendas de fotografías desse tipo de evento. No acervo da *Performance Magazine* está o registro dos primeiros programas públicos para o desenvolvimento dessa arte no Reino Unido. Lidar com aquela coleção de revistas era conviver com um "cotidiano" da performance, tendo em vista que certos problemas contemporâneos da performance no Brasil apareciam como importantes para a *performance art* britânica no período compreendido por aquelas publicações. Por exemplo, era muito presente o problema do subsídio público para a performance, que se prolonga até hoje no Reino Unido como reivindicação e é também muito relevante no cenário brasileiro atual.

Robert La Frenais, fundador e editor da *Performance Magazine*, publica, no ano de 1987, edição nº 34 o artigo "*On performance art funding: Who´s got it, Who´s lost it and where to go for it in the future*", em que analisa algumas modificações no financiamento público da performance, em relação ao momento em que escrevera um outro artigo para a mesma revista, dois anos antes. O artigo de 1985 intitula-se "*Backstairs revolution in performance art*". Para La Frenais (1987), a criação de um departamento para performance

no *British Art Council*, em substituição à prática financiamentos *ad hoc* para alguns artistas consitia em grande avanço nas políticas públicas destinadas ao setor no Reino Unido:

> *Perhaps we should finally return to the belly of the beast and see what is stirring there. Interestingly, the so-called "Glory of The Garden" strategy has provided a few footholds for performance, and the newly appointed Arts Council, Art Touring Officer, Elizabeth Ann Macgregor will proudly point you to some of the latest initiatives, notably an ambitious performance season at Southampton Art Gallery, including site-specific works on the Isle of Wight Ferry, the headline-making Stephen Taylor Woodrow event at Wolverhampton Art Gallery (…).*[46] (LA FRENAIS, 1987, p.40)



SUBSIDY IN THE UK

The Naked Form of Control Revealed

By Jeff Nuttall

Climbing out of half a gallon of anaesthetic alcohol to assess the situation of myself and others still starry-eyed enough to call ourselves artists in 1979, the best I can do for the minute is stifle, or anyway modify, a phlegmy croak of 'I told you so'.

The arts in Hubbempiresville are staggering around in the posture most common to small boys on railway stations who can't read, not through any compression of the bladder but (draw close – see the bloodstains) through the effects of a gelding knife most effectively slid into their pants in Subsidy packaging. Here in Hubbempiresville, Subsidy has shed veil after veil until the naked form of Control is revealed.

Ten years ago only the grand-daddy art activities got state money; the major opera companies, stage companies, municipal art galleries. In 1968, as some of us may recall, the kids got out on the streets to make the world over anew. Amongst those who panicked in the halls of power were the English Lords Eccles and Goodman (Goodman was uncle of Burroughs' then junky lover, so he had special worms of concern crawling through his preoccupations). These worthies summoned to the House of Commons a small group of people who had been active in the (then) Underground. I had just published a book called *Bomb Culture* so I was held to be something of an authority on Underground art. I got my invite along with the rest. The purpose of the meeting, it was quickly explained, was to 'find out what sort of art these young people (i.e. the street demonstrators) enjoy'. The idea was to 'channel all this idealism into constructive activities'. I said my say pretty aggressively and departed. I walked the land asking artists to ignore the carrot, the tiny stipend offered by the National Arts Council. Hopelessly. Here was the opportunity to stand up in a socialist state and say 'I am an artist. That's what I do and that's what I get paid for.' One of the more vulnerable misconceptions of naive socialism. Within two years, between 1969 and 1971, what had been a formidable phalanx of guerilla artists had split into factional groups vying with one another and generally bitching about the injustice of comparative awards.

In the early 70s, however, some cosmetic devices still held firm. I, for instance, sat on the Literature Panel of the Yorkshire Arts Association. So did radical poets Ulli McCarthy, Paul Buck, David Tipton, performance artist Rose McGuire, small press director Tony Ward. A host of good (i.e. audacious, adventurous, inventive, militant) poets Moved into the National Poetry Society, multiplied their voting power and took over. Bob Cobbing, Lawrence Upton, Bill Griffiths, Chris Cheek, Barry McSweeney, Tom Pickard, Roy Fisher set up workshops, set Eric Mottram (arguably the most important figure in GB just now) as editor of the *Poetry Review*, set up Poet's Conference as a democratic body to handle poets' professional affairs, leaned on the Arts Council until the National Poetry Secretariat had been formed to subsidise individual readings all over the island. The Arts Council itself allowed a Performance Act panel to be formed, where a substantial number of artists, including Roland Miller and Stewart Brisley, decided how that particular activity was to be financed. A number of small arts festivals sprang up in provincial towns and the same team of poets and performance artists moved around for fees and expenses – fee varied between twenty and forty quid per gig. For a while there was the illusion of growing artist administration. For a while we were left alone. For a while we were most strangely comfortably off. However, our political standpoint had been subtly altered, not by the heavy tactics of making us recant but by the light tactics of plucking us out of an embattled situation and setting us down in a filial situation. They elected me chairman of the Poetry Society. In 1975 we were no longer an Underground, but there did seem that we had a growing democratic power.

The organs of Subsidy in Hubbempiresville are structured thus: the Arts Council of Great Britain is situated in London and carries responsibility for the whole nation. Some of this responsibility it dispenses directly, some through the Regional Arts Associations

17

[46] "Talvez devêssemos finalmente voltar ao ventre da besta e ver o que está se gestando nele. Curiosamente, a estratégia chamada `*Glory of the Garden*` forneceu alguns pontos de apoio para a *performance*; Elizabeth Ann Macgregor, recém-nomeada pelo *Arts Council* para o *Art Touring Officer*, orgulhosamente indicará algumas das mais recentes iniciativas, em especial uma temporada ambiciosa de *performance* no *Southampton Art Gallery*, incluindo obras *site-specific*, na *Isle of Wight Ferry*, o evento Stephen Taylor Woodrow em *Wolverhampton Art Gallery*".

N/PERFORMANCE

DOCUMENTING PERFORMANCE ART

At a time when the documentation of Performance is becoming increasingly important NICK KAYE sets out the essential issues involved

THE ATTEMPT TO record any live performance presents special problems. Even before beginning the process of documentation important questions of definition are raised. To what extent, for example, can a simple description of a performer's actions be considered an adequate account of a live event? How important to this event are those experiential qualities unique to live performance and so difficult to document, such as the sense of the presence of the performer, of risk during improvisation or the experience of developing an interaction between performer and audience?

A first response to such questions must be that any performance consists not simply of a series of actions executed by a performer but of a relationship and interaction that arises between performer and audience. It is a relationship defined by the performer's activity in the context of the social and aesthetic conventions of a particular place and space, and which shapes the spectator's experiences and his understanding of that which he is presented with. It follows that to divorce what occurs on a stage from the context in which it is met by an audience is to look at only part of the picture.

Of course in documenting established and familiar forms of theatre production for a contemporary audience many of the difficulties that flow from these assumptions are eased. In the case of experimental work, however, and performance art in particular, the problems can be quite marked. Performance art, drawing as it does on a variety of traditions, has tended to offer audiences a more than usually confusing variety of departures, often struggling the languages of both experimental art and theatre. In doing so it has frequently come to stress those aspects and qualities of live work that are the most difficult to record and that are especially dependent on the circumstances and terms of presentation.

Naturally enough the basic attractions for artists of live performance have tended to be those possibilities it has to offer that are not directly available through the presentation of objects. Much performance art since the late 1960's has been concerned with the experiences and processes of performing itself and particularly with the relationship and exchange between performer and audience.

Work by the American artist Vito Acconci, for example, exemplifies this kind of focus, exploring the relationship between performer and viewer through the formal circumstances in which they meet. In *Seedbed* (1972), he hid himself beneath the floor of an empty gallery room, fantasising in response to footsteps on the floor above him and allowing this trail of thought to be broadcast into the room. In doing so he established a space in which the viewer was allowed no single focal point for the piece and in which he as performer could approach his audience without presenting any direct physical challenge or threat. Thus the viewer would enter an empty space to find himself surrounded by the presence of the artist who offers an intimate dialogue, an assault on the conventional separation of performer and spectator.

Importantly, though, Acconci's meeting with the viewer in *Seedbed* is qualified not only by his particular definition of space but by the conventions of the gallery itself. A gallery room is an area more often than not walked through by an individual, a place where a viewer gives his time to work that is static and then moves on. This is quite different from the nature of a theatre space with

PHOTO: HARRY DUNN

The National Review of Live Art

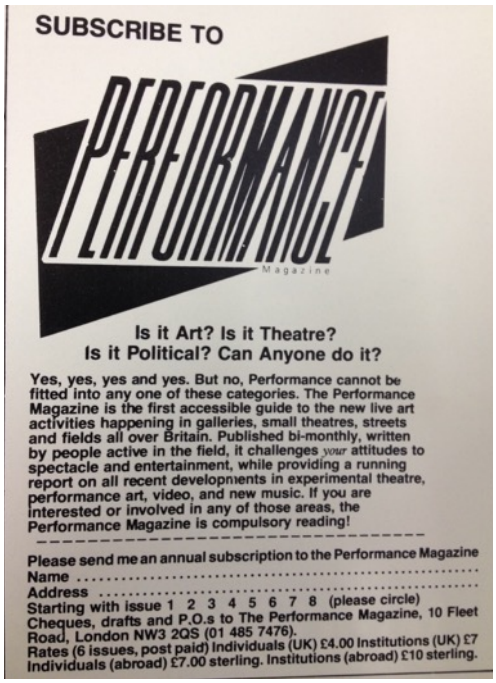
The 7th National Review of Live Art will be held at Riverside Studios, **London, October 5–11, 1987.**

As always it will offer a platform to up and coming Performance artists as well as a feast of new works from established artists from around Britain and Europe.

This years selection for the Platform will be held at:

Southampton Art Gallery Thursday May 7	Andrew Cross 0703 223855
Arnolfini, Bristol Saturday May 9	Elizabeth Collett 0272 299191
Leadmill, Sheffield Thursday May 21	Caroline Bottomley 0742 754500
Bluecoat, Liverpool Saturday May 23	Jim Beirne 051 709 5297
Demarco Gallery, Edinburgh Saturday June 9	Jane McAlistair 031 557 0707
Chisenhale, London To be confirmed	Ghislaine Boddington 01 981 6617
Babel, Halifax To be confirmed	Paul Bradley 0422 66723
Gardner Centre, Brighton To be confirmed	Nigel Cutting 0273 685447

For further information about the festival contact Renee Lowes, Riverside Studios. 01 741 2251



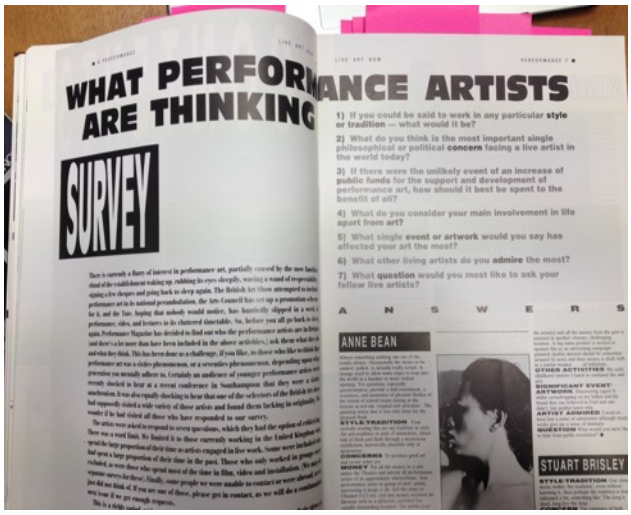
SUBSCRIBE TO

PERFORMANCE Magazine

Is it Art? Is it Theatre?
Is it Political? Can Anyone do it?

Yes, yes, yes and yes. But no, Performance cannot be fitted into any one of these categories. The Performance Magazine is the first accessible guide to the new live art activities happening in galleries, small theatres, streets and fields all over Britain. Published bi-monthly, written by people active in the field, it challenges *your* attitudes to spectacle and entertainment, while providing a running report on all recent developments in experimental theatre, performance art, video, and new music. If you are interested or involved in any of those areas, the Performance Magazine is compulsory reading!

Please send me an annual subscription to the Performance Magazine
Name .....
Address .....
Starting with issue 1 2 3 4 5 6 7 8 (please circle)
Cheques, drafts and P.O.s to The Performance Magazine, 10 Fleet Road, London NW3 2QS (01 485 7476).
Rates (6 issues, post paid) Individuals (UK) £4.00 Institutions (UK) £7 Individuals (abroad) £7.00 sterling. Institutions (abroad) £10 sterling.



WHAT PERFORMANCE ARTISTS ARE THINKING

SURVEY

1) If you could be said to work in any particular **style or tradition** — what would it be?

2) What do you think is the most important single philosophical or political **concern** facing a live artist in the world today?

3) If there were the unlikely event of an increase of public funds for the support and development of performance art, how should it best be spent to the benefit of all?

4) What do you consider your main involvement in life apart from art?

5) What single **event or artwork** would you say has affected your art the most?

6) What other living artists do you **admire** the most?

7) What **question** would you most like to ask your fellow live artists?

ANSWERS

ANNE BEAN

STUART BRISLEY

Figuras 35,36,37,38 e 39

Performance Magazine, 2015

Foto: Daniela Felix

Study room LADA, Londres

Jennie Klein (2012), historiadora britânica de arte, observa que a *Performance Magazine* é a principal fonte documental do período de 1979 até 1989. Não havia nesse tempo, segundo a autora, preocupação dos artistas com a documentação dos seus trabalhos, o que foi um motivo importante de muitas das realizações performáticas terem seu único registro nessa revista.

> *The only publication available at that time, Performance Magazine engaged and influenced the discourses emerging around performance/live art, including the referents of those terms. (…) Initially a rather DiY, free-Wheeling affair, Performance Magazine transformed into glossy journal, publishg 66 issues in total, overseen by three editors: Robert La Frenais (1979-1987), Steve Rogers (1987-1989) and Gray Watson (1989-92). (…) Performance Magazine remains a valuable resource for writing a history of performance/live art in the UK, in that it chronicled the growth of a field and the issues/concerns attached to or emerging from it, including the expanding and more inclusive definition of what constitued this field. It also documented the appearance (and, by implication, disappearance) of spaces, as well as festivals first organized in the 1980s, including Edge, the National Review of Live Art and LIFT. Most importantly, it recorded the growth of government-founded schemes dedicated to promoting the practice.*[47] (KLEIN, 2012, p. 18.)

A revista recebia subsídio mensal do *Arts Council*, nesse período em que o fundo público ainda não financiava realizações dessa forma de arte, exceto pelo caso da exposição *Art and Economics* da APG (*Artist Placement Group*), que teve lugar na *Hayward Gallery*, em 1971. Mesmo nesse caso, porém, o subsídio veio a ser retirado, sob alegação de que aquilo que APG fazia não era arte. O *Arts Council* afirmou que o grupo estava "mais preocupado com engenharia social que com arte séria" ("more concerned with social engineering than with straight art"). Segundo Klein, o fundo público deparava-se com uma diversidadade de nomenclaturas utilizadas pelos praticantes deste tipo de arte no período – *body art*,

---

[47] "A única publicação disponível naquele momento, *Performance Magazine*, envolveu e influenciou os discursos emergentes em torno da *performance art* / *live art*, incluindo os referentes desses termos. (...) Inicialmente *DiY* (faça você mesmo), uma inicativa independente, *Performance Magazine* transformou-se em uma revista regular, publicando 66 edições no total, supervisionada por três editores: Robert La Frenais (1979-1987), Steve Rogers (1987-1989) e Gray Watson (1989-1992). (...) continua a ser um recurso valioso para escrever uma história da *performance art* / *live art* no Reino Unido, na medida em que narrou o crescimento de um campo e as questões / problemas ligados ou emergidos a partir dela, incluindo a expansão e uma definição mais inclusiva do que constitui este campo. Ela também documentou o aparecimento (e, por implicação, desaparecimento) de espaços, bem como festivais organizados pela primeira vez na década de 1980, incluindo *"Edge"*, o *"National Review of Live Art"* e *"Lift"*. Mais importante, ela registrou o crescimento de esquemas de financiamento do governo dedicados à promoção dessa prática."

happenings, *actions*, *conceptual art*, *experimental dance* e *experimental* ou *fringe theatre* – o que formava uma confusão e implicou em perda dos parâmetros que o *Arts Council* necessitava para lidar com aquela exposição em 1971. Klein também afirma que a suspeita dos financiadores em relação a essas denominações polivalentes foi acompanhada de um anátema que os praticantes da *live art* lançavam sobre qualquer ato que sugerisse institucionalização.

Apenas em 1985, como registra La Frenais, é que o *Arts Council* veio a dotar recursos para artistas da performance, no formato *ad hoc*, e a iniciar a promoção dessa arte através de financiamento público. Em 1987, La Frenais relata o sucesso da iniciativa do Art Council:

> *While regional arts founding still left something to be desired, La Frenais concluded that Walwin´s efforts, aided by Tracey Warr (who had joined her at the Arts Council) had yielded excellent results. These included high quality programming from the regional centres, stronger and more focused regional arts association and a new respect for live art at variety of venues, including the ICA and municipal galleries, which were beginning to include performance as part of programming. La Frenais concluded that the "two strands" of the Combined Arts policy – the first strand the allocation of the monies to regional arts centres (apart from the money that was already allocated to Perfromance Magazine), the second strand a bolstering of performance programming in the regions, alongside a campaign to have performance art accepted as part of the London "Glory of Gardens" programming, and an incorporation of performance art into the Arts Council´s high profile education and training division – had been successful. However, as La Frenais bluntly asked, "The question now is how much further it can go?"*[48] (*Idem*, p. 21)

Assim, a partir do ano 1987 espaços alternativos e festivais de performance passaram a ser financiado pelo fundo público e é registrado o primeiro *boom* da *performance art* no Reino Unido. Vale ressaltar a importante relação que se estabeleceu nesse momento entre a

---

[48] "Enquanto fundos regionais de arte deixaram a desejar, La Frenais concluiu que os esforços Walwin, auxiliados por Tracey Warr (que se juntou a ela no *Arts Council*) tinha rendido excelentes resultados. Estes incluíram a programação de alta qualidade dos centros regionais, associações regionais mais fortes e focadas; e uma atenção para a live art em diversos espaços, incluindo a ICA e galerias municipais, que estavam começando a incluir a performance, como parte de suas programações. La Frenais concluiu que as 'duas vertentes' da *Combined Arts Policy* – a primeira vertente, a alocação das verbas para centros de artes regionais (para além do dinheiro que já havia sido atribuído a *Perfomance Magazine*), a segunda vertente um reforço da programação de *performances* nas regiões, ao lado de uma campanha para a ser aceita como parte da programação da '*Glory of Gardens'* de Londres, e uma incorporação da *performance art* na *Arts Council's high profile education and training division* – tinha sido bem sucedida. No entanto, como La Frenais sem rodeios perguntou: 'A questão agora é quanto mais podemos ir?'"

Performance Magazine e os movimentos feministas e da diversidade sexual. Klein constata, mediante um cruzamento de dados que efetuou de leitores da revista naquele período, que estes se associavam ao contingente de leitores de publicações cuja linha editorial era conhecida naquele país como *leftist cultural* ("esquerdista cultural"). Além disso, a *Performance Magazine* foi a revista que ofereceu maior cobertura a realizações artísticas de mulheres, em comparação a qualquer outra publicação na área das artes, e também a que contava com maior número de mulheres em sua equipe editorial, bem como entre seus colaboradores. Lynn MacRitchie e Silvia Ziranek, colaboradoras frequentes da revista através da publicação de editoriais e artigos, eram ambas diretamente vinculadas aos debates feministas do período, assim como artistas atuantes da *feminist performance.* Nessa época, a *Performance Magazine* realizou uma série de entrevistas e matérias sobre diversas artistas, tais como: Mona Hatoum, Disband (um coletivo de artistas mulheres), Laurie Anderson, Geraldine Pilgrim, Anne Bean; Nikki Milican, Rose Gerrard, Karen Finley, Claire MacDonald, Tina Keane, Marina Abramovic, Valie Export etc. Essa relação entre a live art e o movimento feminista no Reino Unido é explorada no livro "*Feminist Visual Culture*" – organizado por Fiona Carson e Claire Pajaczkowska – por Helen Potkin:

> *Performance consciously positioned itself outside of and antagonistic to mainstream practice, and its emergence as an important practice for women in Britain is founded in the conception of performance as an alternative site. (…) Performance art by women can also be understood as a response to art politics, which marginalised women as artists have sought to insert the female self into art practice.*[49] (POTKIN, 2003, pp. 75-76.)

Nessa direção, Klein destaca o artigo publicado na *Performance Magazine* sobre *Snoo Wilson´s Flaming Bodies*, uma oficina que tinha como público adolescentes LGBT, além de outras matérias sobre associações que lidavam com a temática da diversidade sexual: "*One-in-ten*", "*Gay Sweatshop*", "*Brixton Fairies*" e "*Bloolips*". Foram também publicados artigos sobre as políticas para *drag queens* e sua relação com o trabalho do artista Derek Jarman,

---

[49] "A performance conscientemente se posicionou fora e antagonicamente à prática *mainstream*, e sua emergência como uma prática importante para as mulheres na Grã-Bretanha é fundamentada na concepção da performance como um local alternativo. (...) A *performance art* por mulheres também pode ser entendida como uma resposta à política de arte, que mulheres como artistas marginalizadas têm procurado inserir o ser mulher na prática artística."

considerado pioneiro da *"queer performance"*. Essa temática foi muito recorrente, segundo a pesquisadora, no período de 1984-1989, quando o ativista LGBT Steve Rogers passa a integrar o corpo editorial da revista, da qual depois se torna editor.

A coleta dos dados da *Performance Magazine* levou a uma constatação marcante no curso dos desdobramentos desta pesquisa: de que a performance, em seu processo de realização e permanência, não só é mediada por elementos heterogêneos (artista, materiais, público, instituições etc.), mas também participa como mediadora em outras relações, algumas das quais acabam de ser apontadas. A *Performance Magazine*, ao se dedicar a esse tipo de arte, oferecendo-lhe uma crônica, permite que ela se avizinhe de outros processos sociais, passando a operar como mediadora de relações não consideradas previamente.

Mas não se trata da concepção de dois domínios separados, sendo um conjunto de mediações e associações no qual se erige a performance, e outro no qual ela participe como mediadora. Se fosse desse modo, teríamos demarcadas uma interioridade e uma exterioridade do fenômeno *performance art*. Mas o que de fato ocorre é uma coextensividade de interior e exterior, na propagação das interações performáticas. Essa perspectiva avizinha-se da noção de "coisa" pensada como um "parlamento de fios" do antropólogo inglês Tim Ingold, que revisita o estudo de Martin Heidegger sobre o tema:

> Em seu célebre ensaio sobre *A coisa*, Heidegger (1971) buscou delinear justamente o que diferiria uma coisa de um objeto. O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. Ele é definido por sua própria contrastividade com relação à situação na qual ele se encontra (Heidegger 1971, p. 167). A coisa, por sua vez, é um "acontecer", ou melhor, um lugar onde vários aconteceres se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião. Nós participamos, colocou Heidegger enigmaticamente, na coisificação da coisa em um mundo que mundifica. Há decerto um precedente dessa visão da coisa como uma reunião no significado antigo da palavra: um lugar onde as pessoas se reúnem para resolver suas questões. Se pensamos cada participante como seguindo um modo de vida particular, tecendo um fio através do mundo, então talvez possamos definir a coisa, como eu já havia sugerido, como um "parlamento de fios" (Ingold, 2007b, p. 5). Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas (INGOLD, 2012, p.29).

Por analogia à coisa nesse sentido, podemos afirmar que compreender como a *performance art* se realiza e permanece no mundo corresponde a acompanhar a reunião de fios em que acontecimentos diversos se criam e recriam, em suas mútuas relações. Assim, os termos "interioridade" e "exterioridade", postos em questão mais acima, no contexto em que a performance aparece como mediadora/mediada – ocorrem não como pares opositores, mas como rastros desse contínuo forjar-se. O mesmo vale para a relação entre alteração e permanência na realização da performance.

Posseguindo com os registros da pesquisa em Londres, vemos que a partir daquele primeiro *boom* da performance no Reino Unido, na década de 1990 ocorreu um desdobramento desse fenômeno com alterações das quais a primeira delas é o recolhimento da variedade de denominações de formas artísticas (que perturbara o *Arts Council*) pelo termo *live art*. Adrian Heathfield, curador, crítico de arte e um dos principais responsáveis pela popularização desse termo, sugere que *live art* é uma definição que propõe um impulso da arte e cultura contemporâneas na direção do imediato, imersivo e interativo: "*a shift to the live"* (Heathfield, 2004, p. 7). O termo passará a ser largamente adotado, inclusive pelo *Arts Council*, como indica o relatório de Lois Keidan destinado a esse Conselho, "*Strategy: Discussion Document on Live Art"* (1991), cujo objetivo era, exatamente, mapear práticas e formas de manutenção para a *live art*. O trabalho de Keidan é marcado pelo esforço de distinguir a prática de *live art*, que "atravessa e subverte os limites da forma de arte tradicional" ("*cuts across and subverts traditional art form boundaries*"), de outras práticas artísticas. Nesse relatório é possível reconhecer o que Klein caracterizou como "continuidade ficcional", isto é, a produção de um nexo histórico entre as realizações artísticas das décadas de 60 e 70 no Reino Unido com as daquele período (1990):

> *Central to this success has been the ability of British live art practioners and facilitators to keep the definition of this type of art form being fixed while still attracting support from local, regional, national and international sources. By the end of the 1990s the openended, DIY performance art scene in Britain had become an integral part of cultural production, with its own Agency, plataforms for emerging artists, festivals for established artists and funding schemes for individuals, collectives, producers and managers. Crucial to this transformation*

was the insistence on the part of those who supported performance art on maintaining the fiction continuity between the late 1960s and the present time[50] (KLEIN, 2012, p. 12).

Essa estratégia, endossada pela exposição "*Live*", na Tate Modern, 2003, levou a desdobramentos que produziram não simplesmente uma estabilização dessa forma artística e o fim das controvérsias sobre seu estatuto artístico, à medida que ela passou a "habitar uma categoria própria", como escreve Klein neste outro trecho: "*Performance art, or Live art as it was increasingly referred to, was both of the present and part of history, ephemeral and able to be exhibited, defying categorization and yet inhabiting a category all its own"* (*Idem*, 2012, p. 23).

Ocorre que, ao adentrar o museu e outros espaços da arte convencional, a *performance art*/*live art* parece levar consigo sua ambiguidade constitutiva, fazendo hesitar a certeza desses espaços legitimados que a acolhem e, com isso, contaminando as artes com as quais passou a co-habitar. Em suma, pode-se dizer que a acolhida da *live art* no museu e congêneres, em vez de fazer cessar a ambiguidade da performance, incidentalmente a instila no estatuto da arte historicamente institucionalizada, fazendo oscilar a própria categoria arte, que passa a ser incessantemente questionada. Além disso, a ambiguidade que a *performance art* faz habitar nesses setores institucionais produziu e continua a produzir alterações – em museus, galerias, no mercado de arte e coleções privadas – relativas ao problema de como lidar com a reprodução e/ou a compra e venda das ações performáticas (este ponto será retomado adiante).

Uma das recomendações do relatório de Lois Keidan foi a de que se construíssem organismos institucionais que possibilitassem a consolidação e a plena sustentabilidade desta forma artística, pois, apesar do interesse crescente pela performance, várias dificuldades permaneciam para essa arte.

---

[50] "Central para este sucesso tem sido a capacidade de praticantes e facilitadores da *live art* britânicos para manter a definição deste tipo de arte e ainda atrair o apoio de fontes locais, regionais, nacionais e internacionais. Até o final da década de 1990 a cena de *performance art DIY* na Grã-Bretanha tornou-se parte integrante da produção cultural, com a sua própria Agência, plataformas para artistas emergentes, festivais de artistas estabelecidos e mecanismos de financiamento para indivíduos, coletivos, produtores e gestores. Crucial para esta transformação foi a insistência por parte dos que apoiavam a arte da performance em manter a continuidade ficcional entre o final dos anos 1960 e o presente momento."

Live Artists tend to be marginalised, misunderstood and misrepresented group. Existing at the front line of artistic developments, defying received conventions and stuctures, they are outsiders to most cultural systems. More famous names like Andrew Logan, Bruce McClean, Gilbert and George, Lindsay Kemp, Derek Jarman (and in the States, Laurie Anderson and Robert Wilson) are lauded and appropriated by both commercial interests and more traditional cultural activities, but the majority of Live Artists remain poorly rewarded and undervalued. Live Art continues to be seen by many as a "fringe" activity suggesting that it only has value in its relationship to more convetional activities and not as work in its own right. Moreover, Live Artists operate across disciplines and are not bound to the singular contexts and systems of galleries or theatres. (…) In other words, Live Art has a relatively low status within our culture bucause the work is perceived as marginal or "different" and is "fiited in" wherever is appropriate, virtually unprotected by policy or priority[51] (KEIDAN, 1991, p.2).

Por exemplo, além dos obstáculos enfrentados pelos artistas para realização de suas performances, Keidan aponta a dificuldade de construção de uma rede de trabalho que permita o desenvolvimento e consolidação desta forma artística:

However, beyond the "spectacular" and the "special event", Live Art does have a problem with "market representation". Promoters often find it difficult to define or describe the nature of the event in terms that will attract audiences and generally audiences appear reluctant to take a risk with something appears difficult or unfamiliar.[52] (*Idem***,**1991, p. 8)

Um importante resultado desse empenho em apontar os problemas pela *live art* e, ao mesmo tempo, reivindicar soluções para eles, é a fundação da LADA, em 1997 – com Lois Keidan como diretora, cargo em que permanece até hoje. Em outras palvras, a fundação da

---

[51] "Artistas da *live art* tendem a ser marginalizados, incompreendidos e mal representados. Existindo na linha de frente dos desenvolvimentos artísticos, desafiando convenções e estruturas dadas, eles são estranhos para a maioria dos sistemas culturais. Nomes mais famosos como Andrew Logan, Bruce McClean, Gilbert e George, Lindsay Kemp, Derek Jarman (e nos Estados Unidos, Laurie Anderson e Robert Wilson) são louvados e apropriados pelos interesses comerciais e atividades culturais mais tradicionais, mas a maioria dos artistas de *live art* permanecem mal recompensados e subvalorizados. *Live Art* continua a ser visto por muitos como uma atividade de "*Fringe*", sugerindo que ela só tem valor em sua relação com as atividades mais convencionais e não como um trabalho em seu próprio direito. Além disso, estes artistas operaram em todas as disciplinas e não estão vinculados aos contextos singulares e sistemas de galerias e teatros. (...) Em outras palavras, a *Live Art* tem um status relativamente baixo dentro da nossa cultura porque o trabalho é percebido como marginal ou "diferente" e é "montado" onde for mais apropriado, praticamente desprotegido pela política ou prioridade."

[52] No entanto, além do "espetacular" e do "evento especial", a *Live Art* tem um problema com a "representação de mercado". Os promotores muitas vezes encontram dificuldade de definir ou descrever a natureza do evento em termos que irão atrair o público e, geralmente, o público aparece relutante em assumir um risco com algo que parece difícil ou desconhecido.

LADA é um marco no trabalho de institucionalização da performance. E, além disso, liga-se ao momento em que "economia criativa" é incorporada às políticas de Estado:

> *Founded as the twentieth century waned, LADA coincided with New Labour`s landslide victory which dethroned the Conservatives in 1997. The neo-liberalist stance of New Labour is writ through its relationship with arts activity, neatly encapsulated in its rebranding of the arts as "creative industries" which generate "creative economies". Entrepreneurialism and the commodification of artistic output lie at the heart of New Labour`s "creative industries" vision. The government publication, Creative Industries Mapping Document (1998), defined the creative industries as "those activities which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have a potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intelectual property".*[53] (KLEIN, 2012, p. 28)

A fundação da LADA integra aquele momento político, portanto; mas isso não significa que o aparecimento da "economia criativa" no cenário institucional tenha causadao a fundação da LADA; são desenvolvimentos correspondentes, como também foi o caso da MOLA em relação a políticas públicas implementadas pela FUNCEB.

Jennie Klein registra as principais atividades realizadas pela LADA em seus primeiros dez anos: the "*One to One Bursary Scheme"* (1999-2006), que envolveu cinquenta e dois artistas; "*East End Collaboration"* (atualmente conhecido como "*Fresh Air*"), um projeto que em colaboração com a "*Queen Mary University of London"* e que oferece aos recentes graduados e artistas emergentes espaço para desenvolvimento de seus trabalhos, não apenas de trabalhos como artistas, mas também como produtores culturais e *marketing* cultural; e o *DiY* (*Do it Yourself)*, programa anual de desenvolvimento profissional gerenciado "por artistas para artistas". A LADA se dedicou também a trabalho curatoriais como "*You Are Here"* (2002) realizado durante a Bienal de Liverpool; "*Live Culture"*, na Tate Modern (2003); "*Performing Rights"* (2006) e "*Restock, Rethink, Reflect One"* (2006-18).

---

[53] Fundada com o fim do século XX, a LADA coincidiu com a vitória do *New Labour* que destronou os conservadores em 1997. A postura neoliberalista do *New Labour* é escrita através de sua relação com a atividade artística, encapsulada na sua ressignificação das artes como "indústrias criativas 'que geram' economias criativas". O empreendedorismo e a mercantilização da produção artística estão no cerne da visão das "indústrias criativas" do *New Labour*. A publicação governamental "*Creative Industries Mapping Document*" (1998) definiu as indústrias criativas como "aquelas atividades que têm sua origem na criatividade, habilidade e talento individuais e que têm potencial de riqueza e criação de empregos através da geração e exploração da propriedade intelectual".

Durante a pesquisa na LADA, pude observar que suas instalações funcionam para diferentes eventos vinculados a performance, como apresentações, oficinas, palestras, mini-cursos etc. Além disso, as paredes da instituição exibem grande número de registros fotográficos de performances diversas; ou seja, a LADA também funciona como uma pequena galeria de *live art*.

Já vimos que o processo de institucionalização da performance envolveu diferentes actantes, ou seja, que o fato de essa arte se encontrar hoje inserida em circuitos convencionais de arte, inclusive no mercado de arte, foi resultado do esforço dos diversos atores que a contruíram. A produção de uma história da performance, a que Klein chamou de "continuidade ficcional" da performance, assim como a unificação de várias denominações no termo *live art* no caso britânico, foram operações decisivas nesse processo. Em seu processo de institucionalização, a performance também operou como mediadora de outros processos sociais, por exemplo, da luta política do movimento feminista e da diversidade sexual. Essa história pode nos dar ideia da amplitude das associações em que a performance pode se envolver.

Mais um caso dessas associações é apresentado pelo antropólogo Sansi-Rocca, já referido: ele aborda os trabalhos do grupo de artistas britânicos chamado *Free Form*, cujos propósitos eram inicialmente próximos daqueles dos situacionistas e foram tomando outras direções. O *Free Form* buscava distanciar-se do circuito convencional do mundo da arte e trabalhar em projetos que tivessem alguma utilidade em comunidades específicas e, assim, seu trabalho passou a distinguir-se sob a rubrica *community arts*.

> *At that time, community arts were the avant-garde of art practice in Britain, and Free Form received support from public institutions like the Arts Council for more than a decade. The use of ethnography in these collectives was almost a given; they were, after all, developing their projects with communities. Originally presenting themselves as "visual experts" willing to share their knowledge, they progressively came to understand that their form of relating with the communities could not start from a top-down imposition of their expertise, but through a process of collective decision-making. Their work shift with time, from performances and festivals, to enviromental projects, often involving the redecoration of housing estates, for example with murals. These larger, permanent projects involved a longer process of negotiation and collaboration with the local communities. After the eighties, with neoliberal policies of Margaret Tatcher´s conservative governments, "community arts" in the UK*

became increasingly marginalized from public founding, something separate from artistic production, between education and social services[54]. (SANSI-ROCCA, 2015, pp. 40-41)

Entretanto, Lois Keidan, observadora privilegiada dessa institucionalização, afirmou, em entrevista à pesquisadora Teresa Calonje (2014) que: por um lado, esse processo veio a oferecer novos espaços de realização antes negados à performance mas, por outro, trouxe o risco de minimizar seu aspecto disruptivo, que considera fundamental. Para Keidan a performance é inerentemente "politizada", ela se constitui com uma intenção disruptiva, que compreende, por exemplo, aquela atitude política da vinculação aos movimentos sociais acima referidos.

Keidan identifica um processo compulsório de entrada da *live art* (no Reino Unido) na economia de mercado, tornando-se com isso dependente do patrocínio de instituições privadas, a exemplo do que sempre aconteceu nos Estados Unidos, onde a vinculação da performance com instituições privadas tem sendo, há muitos anos, uma luta de artistas sempre tentando levantar recursos para suas pesquisas e práticas. Ainda segundo Keidan, no Reino Unido as diversas atividades ligadas à performance vinham recebendo apoio público de instituições como *Arts Council*, *British Council Arts and Humanities Research*, além de outras fundações, e esse investimento propiciou grande desenvolvimento profissional na prática de artistas, além da formação de públicos para a performance e do desenvolvimento de vários tipos de programas públicos para produção de pesquisa e crítica artística. Em contrapartida, a relação da *live art* com o mercado de arte é ainda bastante desconfortável, a

---

[54] "Naquela época, as *community arts* eram a vanguarda da prática artística na Grã-Bretanha, e a *Free Form* recebeu apoio de instituições públicas como o *Arts Council* por mais de uma década. O uso da etnografia nesses coletivos foi quase como uma consequência direta; eles estavam, afinal, desenvolvendo seus projetos com as comunidades. Inicialmente apresentando-se como 'especialistas visuais' dispostos a compartilhar seus conhecimentos; eles entenderam progressivamente que sua forma de relacionar-se com as comunidades não poderia começar a partir de uma imposição de cima para baixo de suas *expertises*, mas através de um processo de tomada de decisão coletiva. O seu trabalho muda com o tempo, desde performances e festivais até projetos ambientais, muitas vezes envolvendo a redecoração de moradias, por exemplo, com murais. Estes projetos maiores e permanentes envolveram um processo mais longo de negociação e colaboração com as comunidades locais. Depois dos anos oitenta, com as políticas neoliberais dos governos conservadores de Margaret Tatcher, as 'artes comunitárias' no Reino Unido ficaram cada vez mais marginalizadas do financiamento público, algo separado da produção artística, entre a educação e os serviços sociais."

julgar por este longo trecho da entrevista de Lois Keidan, que parece útil transcrever para dar uma ideia mais fiel ao sentimento relativo à circunstância.

> *Teresa Calonje*: *I remeber when we presented the work of Marie Cool and Fabio Balducci in London in a private collector´s home in 2008 as part of the "Collecting Live Art" project. It was the first time I saw their work live and within a private context. It was also the first time Cool and Balducci were performing in a private collector´s home. It was a challenge for all, inclusing the collector, raising many questions – that was actually the whole point of it.*
>
> *Lois Keidan*: *What was Cool and Balducci´s reaction to that project?*
>
> TC: *They were in conversations with commercial gallery at the time and the project was part of a process that they had already started. They were trying to figure out how and why would they start selling their performances. They are now well-established in the commercial sector and have sold some of their performance works. At first, they were thinking that only Cool could ever perform the works. Now, it can be Cool or someone else chosen by them, but always under their direction. That is what they did recently at the Synagogue de Dolme. They employed local women who worked on rotation in order to present the performance continuously during the opening hours. After their deaths, though, the performance will never be presented again. In the acquisition process, the buyer receives this temporary right over the live work and also receives a box containing the different objects required for the performance, together with videos of the performance, so they can keep some material traces of it. Cool and Balducci only sell to private collectors who have an exhibition space open to the public, they have also sold to MOMA, New York, Foundation Arter in Istanbul and the FRAC Lorraine in France, for example.*
>
> LK: *The art world is suported by a combination of public subsidy, private patronage and commercial sponsorship and I am interested, in – and totally uninformed about – who is paying for what. Although I am absolutely aware that collectors invest enourmously in artist and keep many galleries and most of the market going, the prospect of art that has been nurtured through the subsidised sector disappearing behind the closed doors of private*

collections is uncomfortable, and Cool and Balducci´s performance that night didn´t help[55]. (CALONJE, 2014, p. 22)

3.2 Institucionalização no caso brasileiro

No Brasil, apesar da ausência de uma instituição como a LADA, esse processo de institucionalização pode ser observado em alguns importantes estudos, a exemplo dos trabalhos de Bianca Tinoco (2009) e José Mário Peixoto (2008) e Cláudia Calirman (2014), que têm justamente o objetivo de cobrir a lacuna de estudos sobre desenvolvimentos da performance no País.

---

[55] "TC: Eu me lembro quando apresentamos o trabalho de Marie Cool e Fabio Balducci em Londres na casa de um colecionador particular em 2008 como parte do projeto "Collecting Live Art". Essa foi a primeira vez que eu vi o trabalho deles num contexto privado. Foi também a primeira vez que Cool e Balducci estavam performando na casa de um colecionador particular. Era um desafio para todos, incluindo o colecionador, levantando muitas perguntas - que era na verdade todo o problema.

LK: Qual foi a reação de Cool e Balducci a esse projeto?

TC: Eles estavam em negociação com uma galeria comercial naquele momento e o projeto foi parte de um processo que eles já tinham iniciado. Eles estavam tentando imaginar como e porquê eles começariam a vender suas performances. Eles estão bem estabelecidos no setor comercia e têm vendido alguns trabalhos de performance. No início, eles pensaram que apenas Cool poderia executar os trabalhos. Agora, pode ser Cool ou outra pessoa escolhida por eles, mas sempre sob a direção deles. Isto foi o que eles fizeram recentemente na Sinagoga de Dolme. Eles empregaram mulheres locais que trabalhavam em rodízio para apresentar a performance contunuamente durante os horários de funcionamento. Depois da morte deles, no entanto, a performance não será apresentando novamente. No processo de aquisição, o comprador recebe o direito temporário sobre o trabalho ao vivo e também recebe uma caixa contendo os diferentes objetos necessários para a performance, juntamento com video da performance, assim eles podem guardar alguns vestígios materiais. Cool and Balducci só vendem para colecionadores privados que tenham um espaço de exposição aberta ao público, eles também venderam para o MOMA, Nova York, Foundation Arter in Istanbul e FRAC Lorraine in France, por exemplo.

LK: O mundo da arte é apoiado pela combinação de subsídio público, patrocínio privado e patrocínio comercial e eu estou interessada em - e totalmente desinformada sobre - quem é pago pelo que. Embora eu esteja completamente ciente de que os colecionadores investem enormemente em artistas e mantem muitas galerias e parte do mercado, a perspectiva de arte quem sido alimentada através do setor subsidiado [subsídio público] vai desaparecendo atrás das portas de coleções particulares é desconfortável, e a performance de Cool e Balducci naquela noite não ajudou."

O primeiro registro de ação performática no Brasil data do ano 1931: “Experiência n° 2”, do artista paulistano Flávio de Carvalho. Nessa ação, o artista caminhava, usando um chapéu no sentido contrário de uma procissão de *Corpus Christi* no centro de São Paulo (naquela época o chapéu era parte integrante da indumentária masculina e deveria ser tirado em ocasiões que exigissem demonstração de respeito, como uma cerimônia religiosa, a entrada e permanência numa casa, o cumprimento a um homem considerado importante ou a uma mulher etc). O trabalho foi visto como uma provocação desrespeitosa pelos fiéis, que se revoltaram; Flávio de Carvalho precisou fugir para não ser linchado. Em 1956, o mesmo artista realizou a “Experiência nº 3” no Viaduto do Chá, São Paulo-SP. Nesta ação que também buscava ser disruptiva de convenções sociais, o artista passeava pela rua vestido com uma saia e blusa curtas e folgadas: tratava de apresentar um novo traje masculino “mais apropriado ao clima tropical”.

Em museu, o primeiro registro de performance brasileira registrado é “O corpo é a obra”, do artista Antonio Manuel, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1970). Antonio Manuel se apresentou totalmente nu na abertura da exposição, após ter preenchido a ficha de inscrição com seu nome como título e as medidas de seu corpo como dimensões da obra. O trabalho adquiriu popularidade na época. Por causa dele, o artista foi proibido de participar dos salões oficiais por dois anos. A historiadora Cláudia CALIRMAN (2014), no livro “A arte brasileira na ditadura militar” explica que no período dessa ditadura no Brasil, principalmente durante os anos 1960 e 1970, artistas forjaram novas formas de produzir e exibir seus trabalhos e muitas vezes conseguiram burlar a censura, com a realização de performances rápidas e intervenções momentâneas fora do circuito de museus e instituições de arte.

Atualmente, trabalhos de performance têm sido adquiridos por museus nacionais. A Galeria Vermelho, em São Paulo - SP, tem se mantido como importante espaço para a performance, principalmente a partir da parceria recente com a Feira SP-Arte. Entretanto, financiamentos públicos para realizações de performance continuam escassos e as iniciativas do Estado nessa direção, incipientes. Chama a atenção que o Ministério da Cultura não mantenha um setor específico para o financiamento e desenvolvimento da *performance art*, mas sim, por exemplo, para a Arte digital (que como se sabe é também uma forma artística

recente). A criação de um setor específico para essa forma artística é uma das reivindicações da BRP – Associação Brasil Performance.

3.3 Performance e o mercado

***The Guardian* (29/10/2013)**

"But the real explanation behind the rise of performance, I'd argue, lies outside the realm of art and in the domain of economics. The perpetual boom of the art market, in the face of rising inequality and a broader economic slowdown, has transformed nearly every sector of artistic creation, from museums and public installations to magazines to art schools. In this context, the rise of performance should be understood as a reaction to the giant growth of the market. It's one of the only domains left whose terms have not been entirely dictated by the market, that isn't entirely beholden to the whims of a small collector class. Which is why, for all my love of the medium, performances always leave me a little downhearted, even ones as vital as Performa has organised. For all its strength, performance is also an escape valve – a temporary relief for an art world that's facing, and largely ignoring, very tough questions about its future."[56] (http://www.bbc.com/culture/story/20131029-live-art-power-of-performance)

[56] "Mas a verdadeira explicação por trás da ascensão da performance, eu diria, está fora do domínio da arte e está no domínio da economia. O *boom* perpétuo do mercado de arte, diante da crescente desigualdade e de uma desaceleração econômica mais ampla, transformou quase todos os setores da criação artística, desde museus e instalações públicas até revistas e escolas de arte. Neste contexto, o crescimento da performance deve ser entendido como uma reação ao crescimento gigantesco do mercado. É um dos únicos domínios que restaram cujos termos não foram totalmente ditados pelo mercado, que não é inteiramente devido aos caprichos de uma pequena classe de colecionadores. E é por isso que, por todo o meu amor pelo *medium*, as performances sempre me deixam um pouco desanimado, mesmo aquelas tão vitais como o Performa organizou. Apesar de toda a sua força, a performance é também uma válvula de escape – um alívio temporário para um mundo da arte que está enfrentando e ignorando em grande parte, questões muito difíceis sobre seu futuro."

Folha de São Paulo (10/04/2016)

"No contrato em negociação, além do limite do número de apresentações, há também possibilidade de veto, por parte do grupo, se existir divergência política ou moral quanto à exibição da obra. Qualquer registro, como fotos e vídeos, não poderá ser comercializado. Normalmente, quando se trata de performance, essa documentação muitas vezes é vendida como arte.

Recentemente, o Empreza modificou uma das cláusulas, permitindo, em situações de exceção, que outras artistas os representem. 'São muitas questões envolvidas. Se fôssemos esperar para resolver todas antes de vender, não venderíamos', diz João Angelini, um dos integrantes do grupo.

A negociação varia caso a caso, e as discussões são delicadas, pois artista e obra podem ser um só. Em 2014, Maurício Ianês vendeu o trabalho '*Refus*' para o Centro Nacional de Artes Plásticas da França, reconhecido por seu acervo de obras imateriais.

A performance, que se baseia em conversas com o público, só pode ser realizada pelo próprio Ianês. Caso ele morra, não deverá ser repetida. 'Fui questionado se deveriam fiscalizar meus hábitos alimentares e pagar plano de saúde vitalício', conta o artista. 'Recusei estritamente. Vida e obra se misturam, mas minha liberdade permanece'."

(http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1759017-mesmo-timida-venda-de-performances-cresce-no-mercado-de-arte-brasileiro.shtml)

El País (07/01/2014)

"A própria Abramovic entendeu que a hora da performance chegou. Para 2015, prevê inaugurar uma fundação que levará seu nome, ao norte de Nova York, que será exclusivamente dedicada a esse tipo de prática. Ao entrar, os visitantes terão que assinar um contrato prometendo permanecer no centro pelo menos seis horas. Depois de se despojarem de seus pertences, farão exercícios impostos por Abramovic, como trocar olhares com um estranho ou praticar a meditação transcendental em uma caverna de cristais. Em 2010, o êxito de Marina Abramovic no MOMA mudou a percepção dessa manifestação artística.

Com indubitável oportunismo, o rapper Jay Z aproveitou o fenômeno no verão passado, ao reinterpretar a seu modo o espetáculo que Abramovic realizou no MOMA: ficou fechado

durante seis horas em uma galeria do Chelsea e cantou seu single *Picasso Baby* diante de um público formado pela nata do mundo da arte. Entre os espectadores se encontrava a própria Abramovic, mas também RoseLee Goldberg, outra das autênticas responsáveis pelo que está ocorrendo. Em 2004, essa historiadora da arte fundou Performa, a primeira grande bienal especializada em *performance*. Nas vésperas de seu décimo aniversário, em novembro, conseguiu organizar uma centena de atos por toda a cidade, marcados por um espírito mais para acessível e festivo do que político e sisudo. 'A imagem da *performance* tinha ficado bloqueada nos 70. As pessoas a viam como algo problemático e beligerante. Temos demonstrado que também pode ser atraente e sexy, visualmente espetacular e ao mesmo tempo intelectualmente rica', argumenta Goldberg.

Os museus não estariam fazendo mais do que responder a esse movimento sísmico detectado há meia década entre o público. Em Londres, a Tate Modern inaugurou no ano passado The Tanks, um espaço subterrâneo dedicado à performance. Os espetáculos de Tino Sehgal, ganhador do Leão de Ouro na Bienal de Veneza e indicado ao Prêmio Turner deste ano, já alcançam mais de 100.000 euros. Em 2010, Sehgal causou admiração com a exposição *This Progress* no Guggenheim de Nova York, onde o visitante devia comunicar-se com variados personagens, de diferentes idades, enquanto alguém subia a escada em espiral do museu. Agora repete a experiência com uma nova colaboração com Philippe Parreno no Palais de Tokyo de Paris, onde o visitante tem de interagir com uma menina robô.

De fato, os exemplos ocorridos em 2013 são muitos. A atriz Tilda Swinton dormiu várias horas dentro de uma vitrine do MoMA e sua companheira Milla Jovovich se fechou em um cubo de cristal durante a inauguração da Bienal de Veneza. No último Festival de Avignon, a artista Sophie Calle alugou um quarto de hotel e permitiu que os visitantes observassem sua intimidade. Ao mesmo tempo, a Universidade Harvard oferecia seu primeiro curso sobre história da performance, que contou com professores convidados, como James Franco e Cat Power. No início deste mês, Kanye West e a artista Vanessa Beecroft montaram outro show na Feira Art BaselMiami. O teórico Donatien Grau o chama de "a era da performance pop", utilizando Lady Gaga como melhor exemplo. A cantora não duvidou em plagiar porta-vozes do movimento, como a francesa Orlan – que anunciou que a denunciará por copiar seu improvável *look* – e a canadense Jana Serbak, que vestiu em público um traje de carne crua duas décadas antes de que ela fizesse isso. Os puristas da arte desconfiam dessa vulgarização a qualquer preço. É o caso de Stuart Brisley, que se tornou famoso em 1972 por entrar em uma banheira de água putrefata e ali permanecer durante duas semanas. Ele considera que a popularidade adquirida pela performance resulta em perigos, como o de deixar de ser um lugar de compromisso e participação. 'Já não parece aquele experimento que fazia com que o espectador se revirasse em seu lugar, mas um grande espetáculo observado a distância', opina Brisley. 'É um sintoma da relação entre os museus e o mundo das finanças. São requeridos objetivos de audiência, cumpridos com o espetáculo de massa. Esses *performers* são

festejados por sua excepcionalidade, mas sua obra é vista com a mesma passividade que uma partida de futebol'."

(http://brasil.elpais.com/brasil/2014/01/06/cultura/1389013504_408280.html)

*

Estes trechos de jornais ilustram as diferentes controvérsias que vêm transpassando a relação da performance com o mercado de arte. Como referido na Introdução deste texto, a performance deve ser compreendida como um modo de fazer artístico, não como uma forma de arte no sentido estrito, pois ela não se faz com a consumação de entidades auto-referenciadas, absolutas, concebidas à parte das relações espaço-temporais entre eventos – mas se realiza no evento, nos acontecimentos que ocorrem em certos lugares, em um período de tempo, estendendo-se por uma duração.

E, como foi visto no capítulo anterior, a performance como "um parlamento de fios" se realiza e permanece no mundo através de acontecimentos que se dobram, re-dobram, desdobram. Ela reúne elementos diversos para levar a cabo sua atividade e, nessa direção, também se vincula a outros processos e/ou práticas sociais. Mas, nesta última década, a performance – constitutivamente resistente quanto à quietude das obras colecionáveis, exibíveis, comercializáveis – vem sendo acolhida por entidades às quais antes se opunha e com isto tem mobilizado uma série de questionamentos quanto a seu estatuto de "nova arte", que gera controvérsias no circuito mais ou menos estabilizado do "mundo da arte".

Colecionar performance pode parecer um paradoxo, dado que ela tem sido concebida como intrisicamente não-reprodutível e baseada na presença e desaparecimento do artista em ação em certo tempo e espaço, para talvez permanecer, apenas, na memória de um público que a presencia. Essa é uma compreensão desenvolvida pela teórica da performance Peggy Phelan (1998) em seu já clássico na área artigo "A ontologia da performance".

> A única vida da performance dá-se no presente. A performance não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações de representações; no exacto momento em que o faz, ela torna-se imediatamente numa coisa diferente da performance. É na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução que ela trai e diminui a promessa de sua própria ontologia. O ser da performance, tal como a ontologia da subjectividade que aqui é proposta, atinge-se por via da desaparição. (*Idem*, 1998, p. 171)

Phelan considera ainda que a realidade da performance é dada por uma espécie de substância (essência?) que sustentaria uma identidade – no caso adstrita à presença/ desaparecimento do artista na situação. Assim, alterações nessa condição fundamental, através da participação de outras mediações (textos, fotografias, vídeos etc.) corresponderiam a uma deturpação, porque aboliriam o caráter irreprodutível de cada performance específica. A concepção de Phelan parece, assim, ter produzido uma metafísica ingênua do ser, visto como uma unidade completada e enclausurada num "agora", numa imediaticidade apartada de uma duração. Nessa perspectiva, o imediato e o mediado definem-se numa relação de exclusão mútua; o momento presente é, para ela, marcado pelo signo do instantâneo, livre das suas remissões espaço-temporais.

Sem dúvida, a grande preocupação de Phelan foi evitar que a performance perdesse sua condição de acontecimento efêmero e passasse à condição de obra permanente e autônoma em relação a seus processos geracionais. Em outras palavras, estas muito em uso entre pesquisadores de arte contemporânea: que a performance passasse da condição de "desmaterialização" para uma "materialização" ou (o que parece mais apropriado) uma "re-materialização". Não se trata de uma preocupação vã, a dessa autora. Pelo contrário, trata-se de um problema importante, cuja atualidade é atestada pelos problemas que a comercialização, exibição e preservação de performances têm suscitado, apontando para uma contradição ou paradoxo na *performance art* hoje. Todavia, parece muito preferível lidar com esse problema a partir de uma perspectiva não substancialista, pois tal "paradoxo" não tem impossibitado as transações entre a performance e o museu e mercado de arte; tampouco tem coibido a "reprodução" de performance. Bem ao contrário, as relações dessa arte com o museu, a compra e venda e a reprodução têm operado como um desafio que mobiliza hoje artistas, curadores, colecionadores e museus; num cenário do qual outras novas entidades vêm participar, como é o caso dos regimes legais que têm sido convocados para as transações.

Na última década, as transações comerciais de documentos, gravações, "re-performances" e instruções[57] têm garantido espaço nas principais Feiras de Arte do mundo. Daniel McClean (2014), curador e advogado especialista em direitos autorais, afirma que assistimos hoje à tradução, com todas as suas imperfeições, e à reificação da performance no interior do mercado de arte, na medida em que as realizações performáticas se tornam passíveis de serem vendidas e possuídas (o que frequentemente envolve expressivas quantia em dinheiro).

Voltando à exposição: muitas das realizações de performance nos anos 1960 e 1970 eram hostis ao mercado de arte e à comercialização, por considerarem a característica de efemeridade da performance – nos termos de Peggy Phelan – como vinculada a uma política de independência do mercado, que tinha o efeito de resistir a este e a suas supostas condicionantes; atualmente, performances são vendidadas nas formas de documentos, gravações ou instruções para "ativação" da performance. O que vemos nas últimas décadas é que a performance se transformou sobretudo num paradigma artístico no mesmo momento em que os museus se voltam para acolher o "entretenimento espetacular" em geral, apoiado por todo seu aparato institucional. Daniel McClean identifica o "fenômeno Marina Abramovic" como efeito desse cruzamento. O "fenômeno" de que o autor fala é relativo à recepção midíatica inédita da exposição "*The Artist is Present*", realizada no MOMA, Nova York, no ano de 2012, que apresentava uma retrospectiva da artista Marina Abramovic, na mesma ocasião em que era realizada a performance de mesmo nome. A popularidade dessa exposição, que produziu imensas filas de visitantes, estendeu-se ainda à criação de um *videogame* pelo programador de jogos Pippin Barr. Nesse jogo é possível experimentar a espera pela qual milhares de pessoas passaram para entrar no MOMA durante a exposição de Abramovic.

A acolhida da performance pelos museus tem como consequência a atração dos interesses do mercado de arte. Nesse proceso, "valores artísticos" e "valores econômicos" tornam-se intercâmbiáveis, mediante a produção de uma rede complexa de legitimações e circulações de valores (artísticos e monetários) em torno da produção artística. O sociólogo

[57] Repetição de uma performance a partir de instruções previamente elaboradas pelo artista ou a partir de registros videográficos e/ou fotográficos.

francês Raymonde Moulin (2014) identifica no mercado de arte contemporâneo estes três segmentos: “cromos” ou “quadros por dúzia”, em que estariam obras de caráter figurativo que respondem diretamente ao que ele chamou de “imperativo do gosto majoritário” e aproximam-se dos bens correntes de consumo; o segundo segmento seria o de arte “antiga”, cujos valores estéticos e financeiros estão estabilizados, as razões para flutuações nesses valores residindo apenas no campo da autenticação das obras e da *expertise*; e por fim, o segmento de “arte contemporânea”, caracterizado pelas incertezas quanto aos valores financeiros e estéticos. Moulin ressalta que, embora as transações neste último segmento correspondam a investimentos de alto risco, elas também implicam altos lucros. Por exemplo, dados da *European Fine Art Foundation* publicados em 2013, registram que 43% das transações globais de obras de arte em leilões no ano de 2012 corresponderam a arte contemporânea (TEFAF, 2013). Não há dados específicos quanto à participação da performance nesses negocios; entretanto, quando uma performance é comprada ela é contabilizada no mercado de arte contemporânea, com o qual partilha, como veremos, as referidas incertezas.

A questão de como colecionar obras de *performance art* é complicada, ainda mais quando se refere a performances baseadas na “colaboração autoral”, ou seja, quando o trabalho é criado entre a ação do artista e a participação do público ou dos *iteratores*, segundo aquela denominação proposta por Bia Medeiros, mais acima. Quando se trata desse tipo de arte, emergem logo estas perguntas:

- O que colecionadores particulares ou instituições públicas podem comprar e possuir?
- Como reproduzir uma performance em uma exposição: por meio de gravações (fotografias e videos) ou “re-atuação”, re-performance?
- E ainda, quem deverá ser o proprietário da ação performática para sua “re-atuação”, o artista ou o colecionador?

Entidades convencionais do mundo da arte, colecionadores, museus e mercado de arte, sendo “novas” para a performance e esta por sua vez nova para elas, suscitam, por fim, esta

dúvida mais geral: poderão operar uma estabilização da performance, traçando limites seguros para sua definição?

Novamente aqui, um caso emblemático da tentativa de lidar com essas questões é o projeto de Marina Abramovic *"Seven Easy Pieces"*, realizado entre os dias 9 e 15 de novembro de 2005, no *Guggenheim Museum* da cidade de Nova York. Durante esses sete dias, por sete horas em cada um deles, Abramovic re-performou seis trabalhos de outros artistas. No último dia, a artista realizou uma performance nova de sua autoria, intitulada "*Entering the other side"*. Os trabalhos re-performados que foram "*Body Pressure*", Bruce Nauman (Düsseldorf, 1974); "*Seedbed*", Vitor Acconci (Nova York, 1972); "*Action pants: genital panic*", de Valie Export (Munique, 1969); "*The conditioning, first action of self-portrait(s)*", de Gina Pane (1973); "*How to explain pictures to a dead hare*", Joseph Beuys (Düsseldorf, 1965); "*Lips of Thomas*", Marina Abramovic (Insbruck, 1975). Em entrevista para o crítico de arte brasileiro Fabio Cypriano, Abramovic declarou:

> O grande problema da performance é que ela só faz sentido se for ao vivo. Tudo o mais é relativo à documentação, e as fotografias em livros não são a coisa real. O problema é que, na maior parte do tempo, isso pode provocar confusão porque se considera a performance ótima por meio de uma fotografia, feita de um bom ângulo, mas ela pode ser uma merda. E há também péssima documentação de trabalhos fantásticos, que não tiverem registro adequado. Nós realmente não sabemos o que aconteceu nos anos 1970. Minha proposta foi colher material com artistas vivos e ver se poderia reconstruir e "ressentir" certas performances, repetindo-as. Além do mais, performances sempre ocorreram em espaços alternativos, e ela sempre foi algo confuso, não é como a foto, que entrou para o mercado com a noção de original e cópias. Ninguém sabe de fato como lidar com performance se alguém quiser comprá-la e, há, hoje, muita apropriação de performances sem que os artistas sejam sequer notificados.
>
> Minha idéia foi estabelecer certas regras morais. Se alguém quer refazer uma performance é preciso pedir o direito ao artista e pagar por isso, assim como se paga na música ou na literatura. Para mim, essa é a forma honesta de se fazer isso, mesmo que se queira fazer sua própria versão. Por isso, o foco não foi refazer performances, até porque "*Seven Easy Pieces*" eu só realizei uma vez, mas foi um exemplo de como as coisas devem ser feitas. Por ser ao vivo, a performance é diferente de outras artes. (CYPRIANO, 2009)

Figura 40

Marina Abramovic

Action pants: genital panic, Valie Export, 2005.

Guggenheim Museum, Nova York.

Extraído de: (http://www.clatl.com/news/article/13053369/seven-easy-pieces-screens-at-the-contemporary)

Figura 41

Marina Abramovic

How to explain pictures to a dead hare, Joseph Beuys, 2005.

Guggenheim Museum, Nova York.

Extraído de: (http://au.blouinartinfo.com/news/story/1070884/performance-art-takes-centre-stage-at-qut-art-museum-brisbane)

Fig. 42

Marina Abramovic

The conditioning, first action of self-portrait(s), Gina Pane, 2005.

Guggenheim Museum, Nova York

Extraído de: (http://www.art21.org/images/marina-abramović/seven-easy-pieces-gina-pane's-the-conditioning-first-action-of-self-portrait)

Figura 43

Marina Abramovic

Body Pressure, Bruce Nauman, 2005.

Guggenheim Museum, NovaYork.

Extraído de: (http://amythebooth.weebly.com/uploads/2/2/4/4/22440456/5951050_orig.jpg)

Figura 44

Vitor Acconci

Seedbed, 1972.

Nova York

Extraído de: (https://www.pratt.edu/the-work/gallery/seedbed-1972/)

Figura 45
Marina Abramovic
Lips of Thomas, Marina Abramovic, 2005.
Guggenheim Museum, NovaYork.
Extraído de: (http://www.hotreview.org/articles/marinaabram.htm)

Figura 46
Marina Abramovic
Entering the other side, Marina Abramovic, 2005.
Guggenheim Museum, NovaYork.
Extraído de: (http://67.media.tumblr.com/075db74f59ba7bf58b3f4e5eb7cc10ca/tumblr_nwzox0VAjw1uhjk23o8_1280.jpg)

Como consequência da aproximação entre a performance e o mercado de arte, os regimes jurídicos passam a desempenhar um papel cada vez maior nas transações e propriedade de performance, assim como de sua exposição, venda e pós-venda. Para McClean, a participação do direito nestes processos abrange três regimes jurídicos: propriedade intelectual, certificação e contrato. Com isso, mediante a linguagem e a autoridade da lei, o processo efêmero da performance é transformado em objetos de propriedade que podem ser possuídos e transferidos. Entretanto, essa presença de regimes jurídicos não resultou numa completa estabilização da performance; no interior dos regimes legais, as decisões sobre direitos relativos ao trabalho de performance passa a ser um lugar de novas disputas, entre artistas e colecionadores. Segundo o já mencionado Daniel McClean, em muitos casos a lei permite ao artista manter o controle contínuo sobre a obra, mesmo depois da sua venda. Nesse caso, a propriedade sobre a performance pelo colecionador frequentemente permanece contingente e instável:

> (…) given the desmaterializing forces as work in live art, it is perhaps no accident that the law has become a unifying figure in assisting to stabilise and codify the ephemeral work as was antecipated in conceptual art. The law can even designate the temporality of the performance: that a particular bent has taken place (see, for example, Ian Wilson's certificates designating that a discussion with the artist occured an specific date in a specified location) or that an event will take place (see Jonathan Monk's certificates accompanying the sale of his rendezvous works, where the owner is invited to meet the artist in a particular place at a future date)[58]. (McCLEAN, 2014, p. 88.)

O autor afirma ainda que o direito de propriedade intelectual (em particular direitos de autor) é, para os artistas da performance, um importante mecanismo de controle da exibição e difusão de seus trabalhos, bem como de seu uso não autorizado por terceiros. No entanto, esse direito oferece proteção limitada à performance, porque a rigidez de seu sistema de regras é muitas vezes mais adequado para proteger a documentação da performance, e não a própria obra.

Contrariamente ao que pensou Peggy Phelan, as transações da performance com as entidades tradicionais do "mundo da arte" não resultaram numa morte da performance. Ao que parece, o

---

[58] "(…) dadas as forças desmaterializantes como na arte viva, talvez não seja acidente que a lei tenha se tornado uma figura unificadora ao ajudar a estabilizar e codificar o trabalho efêmero como foi antecipado na arte conceitual. A lei pode até mesmo designar a temporalidade da performance: que uma inclinação particular ocorreu (veja, por exemplo, os certificados de Ian Wilson que indicam que uma discussão com o artista ocorreu uma data e local específicos) ou que um evento terá lugar (ver os certificados de Jonathan Monk que acompanham a venda de seus trabalhos *rendezvous*, onde o proprietário é convidado a encontrar o artista em um lugar particular numa data futura).

“imediato” não corresponde a um par excludente do “mediado”, pois essas transações têm permitido que a performance, efêmera, permaneça através da associação com novos mediadores, neste caso o direito. Os artistas de performance utilizam-se de recursos jurídicos para estender as “propiciações” performáticas. Processos legais têm lidado inclusive com a situação extrema da perduração da possibilidade da performance após a eventual morte do artista. São problemas que atualizam o contexto institucional (os papéis do museu e do colecionador) da obra de arte, enquanto exploram e igualmente inovam a relação entre arte e direito, com suas ligações sociais e políticas.

O modo mais comum da comercialização de obras de performance tem sido a transformação de registros de vídeo e fotografia da situação performática em obras de arte, que são vendidas nesses formatos. Não só trabalhos recentes, mas também antigos, das décadas de 60 e 70, foram comercializados desse modo; há outros casos em que foram comercializados os “vestígios” da performance realizada, como na aquisição de objetos, indumentária etc. de Rebeca Horn pela Tate Modern, exposta no capítulo anterior.

Nesse contexto, a diferença entre a performance “ao vivo” e sua documentação tem sido tratada no sentido de originalidade *versus* cópia. Mas alguns casos levados a litígio, demonstraram a fragilidade dessa oposição. Por exemplo, a disputa “*VG Bild-Kunst* e Eva Beuys contra o *Museum Schloss Moyland*, Düsseldorf” (2013), em que as partes centravam-se na exibição pelo museu de uma coleção de dezenove fotografias da performance (ou ação, como o artista preferia) de Joseph Beuys (1921-1986), “*Das Schweigen von Marcel Duchamp ist überbewertet*“ (1964), fotografada por Manfred Tischer. Estas fotografias são os únicos registros do acontecimento e não haviam sido publicadas até 2009, quando foram exibidas no museu *Schloss Moyland*, em Düsseldorf, um ano depois da morte de Manfred Tisher. A viúva de Joseph Beuys, Eva, e a Sociedade de Direitos Autorais da Alemanha, a *VG Bild-Kunst* objetaram que aquelas fotografias eram uma “adaptação” do trabalho de Beuys e, além disso, uma apropriação indevida, visto que o Museu não tinha requererido consentimento aos proprietários dos direitos autorais da obra de Beuys. O Museu contra-argumentou afirmando que as fotografias consistiam em um trabalho de autoria independente, existindo à parte da performance de Beuys e que o próprio artista havia consentido a ação do fotógrafo, o que caracterizava um trabalho de co-autoria. Em 2010, a Corte alemã decidiu em primeira instância a favor dos reclamantes; em 2013, porém, a Suprema Corte Alemã definiu o caso a

favor do museu, refutando o argumento de que as fotografias eram uma adaptação do trabalho de Beuys e acatando a objeção do *Schloss Moyland*, de que as fotografias consistiam em uma obra independente.

Em outro exemplo, uma disputa entre Marina Abramovic e o *videomaker* Pierre Coulibeuf, a artista moveu ação contra este na Terceira Câmara Cível de Paris, em 2010. Por fim, a autoria da obra foi atribuída exclusivamente à artista, muito embora o *videomaker* tivesse tido o consentimento dela para a criação de dois filmes a partir das performances "*The Star"* (1998) e "*Balkan Barroque"* (1998). Ocorre que Coulibeuf utilizara imagens desses trabalhos para realizar uma instalação própria, sem ter para isso o consentimento de Abramovic. Ele chegou a vender obras para galerias, alegando que Abramovic era apenas a "performer" e ele um co-autor do trabalho. O tribunal entendeu que a autora das obras era Marina Abramovic e o fato de Coulibeuf não ter solicitado seu consentimento constituía violação dos direitos autorais da artista.

Esses dois casos referem-se a um dos três regimes legais explorados por Daniel McClean (2014) em relação à performance: o da propriedade intelectual, em particular o *copyright*, um importante mecanismo para o controle de exibições e circulações da performance, assim como para a prevenir o uso não autorizado de performance por outras partes envolvidas além do artista. O autor explica o problema a partir da Lei britânica:

> *Copyright is the exclusive right of the owner to control the creation, distribution, public performance and public communication of copies of different categories of cultural work: artistic, musical, literary, dramatic, film, etc. in different media. (…) Every time a performance work protected by copyright law is performed on public, in a museum for example, the public performance right will be potentially engaged. (…) Copyright in a work is infringed when an act restricted by copyright (e.g. reproducing the work) is performed in relation to the work without the owner's consent. This must be done in relation to whole or a "substantial" part of the work. When a protected work is duplicated in whole (e.g. a photograph or film), establishing infringment is more straight foward. However, when only part of a work is copied the question becomes much more complex, particularly when it has been re-enacted.*[59] (*Idem*, pp. 93-94)

[59] "O direito de autor é o direito exclusivo do proprietário de controlar a criação, a distribuição, a apresentação pública e a comunicação pública de cópias de diferentes categorias de trabalho cultural: artístico, musical, literário, dramático, cinematográfico, etc. (...) Toda vez que um trabalho de *performance* protegido por lei de direitos autorais é executado em público, num museu por exemplo, o direito de apresentação pública estará potencialmente envolvido. (...) Os direitos autorais de uma obra são violados quando um ato restrito por direitos autorais (por exemplo, reproduzir a obra) é executado em relação à obra sem o consentimento do proprietário. Isto deve ser feito em relação à parte inteira ou "substancial" do trabalho. Quando uma obra protegida é duplicada na totalidade (por exemplo, uma fotografia ou filme), o estabelecimento da violação é mais direto. No entanto, quando apenas parte de um trabalho é copiado a questão torna-se muito mais complexa, especialmente quando ela foi 're-atuada'."

Essas querelas, que se conjugam a regimentos legais, mostram que a relação entre performance "ao vivo" e sua documentação (vista como prisma do original *versus* cópia), é mero artifício, ou seja, é uma barreira artificialmente interposta entre os diversos momentos das interações performáticas. A necessidade dessas demarcações – artista/outros atores ou actantes, original *versus* cópia, performance real *versus* adaptação etc. – parece justificar-se apenas sob a lógica do mercado, que exige a propriedade.

No exemplo de Beuys, cabe ainda comentar que as fotografias reinvindicadas como "adaptação" do seu trabalho traziam, para o fotógrafo Manfred Tisher, a presença virtual da performance. Esta, realizada em 1964, foi uma improvisação que durou vinte minutos e foi televisionada pelo canal alemão *Zweites Deutsches Fernsehen.* O trabalho não foi gravado e não havia a intenção de exibi-lo posteriormente; entre a data do evento até a exibição do *Scholss Moyland*, em 2009, passaram-se quarenta e cinco anos sem que houvesse qualquer publicação de registros da performance, até que vieram a público aqueles de Tisher, após ele ter falecido. A Corte decidira primeiramente que havia provas circunstanciais, sob a forma de avaliação por peritos, que asseguravam a existência de uma performance completa, a partir do que o tribunal poderia considerá-la como uma criação intelectual do artista Joseph Beuys. Isto é, havia provas de que a performance tinha sido efetivamente realizada por Beuys e, portanto, de que o Museu explorava uma adaptação dessa obra, sem permissão do sucessor legal do criador – o que se contrapõe ao "direito de autor". Contudo, como já foi dito mais acima, a decisão final foi tomada em favor do Museu, por outro tribunal que entendeu o registro de Tisher como trabalho independente da performance de Beuys. Já no caso de Marina Abramovic e Pierre Coulibeuf, a gravação foi compreendida como fazendo parte da realização da artista. Assim, torna-se nítido o caráter aberto (ou arbitrário) dos limites judicialmente atribuídos ao fluxo das interações performáticas.

Sem dúvida, uma fotografia ou um vídeo são mídias diferentes da performance "ao vivo"; contudo, nesta intrincada "permanência do efêmero" da performance, em que diversos mediadores se fazem presentes, a separação entre original e cópia não se revela uma boa "versão" – um conceito já esclarecido na Introdução, de Vincianne Despret (2004), para quem, como esclarecemos (nota 14) "as formas de apreensão da performance não são tomadas como visões a serem rechaçadas, mas sim como versões que atravessam um teste de força. A versão original/cópia oferece (ainda seguindo Despret) não uma "visão" errônea, mas uma

“versão fraca” para relação entre a performance e seus registros. Outra noção parece atravessar bem melhor o “teste de força” exigido para os conceitos: a de tradução, como estabelecida por Bruno Latour, ou seja, compreendida como um “deslocamento, deslize, invenção, mediação, a criação de uma conexão que não existia antes e que, em algum grau, modifica os dois elementos ou agentes” (Latour, 1994a: 32). A má tradução entre os elementos do caso em foco pode resultar em prejuízo para o artista, como ocorreu na disputa “*Columbia Broadcasting System, Inc. versus DeCosta”*, em que os seus direitos de propriedade intelectual foram negados a DeCosta, nos Estados Unidos. Examinando este caso, Daniel McClean considerou que o artista havia criado um “personagem” bastante conhecido em eventos públicos no país e que o progama de televisão o havia copiado. Entretanto, o tribunal setenciou contra DeCosta, dado que não havia nenhum elemento comprovador de sua autoria, porque não havia qualquer gravação da performance.

> *The lack of materiality inherent in ephemeral, open-ended and process-based approach of performance-related is problematic because Copyright, typically recognizes creative works through the prism of traditional categories, techniques and forms that are rigid and largely alien to contemporary performace-related artistic practices. First of all, Copyright requires, creative works to be fixed or recorded in a permanent material form. (…) Secondly, even where a work of performance is recorded, Copyright law is often unable to extend protection to the performance work because it essentially consists of an “idea” (which is not protected).*[60] (*Idem*, p.99)

Algumas performances atuais têm prescindido, aliás, da presença do artista para a performance “ao vivo”, fazendo-se pela participação de mediadores – o que seria inconcebível para um entendimento substancialista dessa arte, que se baseie na presença e desaparecimento do artista em ação num espaço-tempo “instantâneo”. Trata-se da performance delegada. Para ela, outros dois “regimes” ou dispositivos legais entram em vigência: certificados e contratos.

Na performance delegada, certas instruções de como o trabalho deve ser realizado são acompanhadas de certificados de autenticidade, que garantem a autoria e unicidade da performance. Entretanto, trata-se de uma certificação de instruções para a performance, o que podemos ver como uma promessa “cega” de autenticidade de uma performance futura (cuja

---

[60] “A falta de materialidade inerente à abordagem efêmera, aberta e baseada em processos, na qual se caracteriza a performance é problemática porque o *Copyright*, tipicamente, reconhece obras criativas através do prisma de categorias tradicionais, técnicas e formas que são rígidas e em grande parte alheias às práticas artísticas da performance contemporânea . Em primeiro lugar, o *Copyright* exige que as obras criativas sejam corrigidas ou gravadas em uma forma material permanente. (...) Em segundo lugar, mesmo quando uma obra de performance é registrada, a lei de direitos de autor é muitas vezes incapaz de estender a proteção ao trabalho de performance porque consiste essencialmente em uma ‘idéia’(que não é protegida).”

propriedade é deferida com o certificado). Assim, se o certificado for tomado como um "registro", precisaremos perguntar "de quê" ele é o registro, quando certifica uma instrução de performance ainda não realizada. É ele mesmo a obra, então? Não, porque a obra propriamente dita seria a "ação ao vivo" para a qual as instruções, juridicamente certificadas, apontam. Essas e outras questões permanecem sem resposta, no âmbito desse mundo artístico em processo de estabilização.

Um bom exemplo de uma performance sob esse regime jurídico é a performance "*Good Feelings in Good Times"* (2004), do artista eslovaco Roman Ondák, originalmente comissionada pela *Frieze Art Fair*, principal Feira de Arte de Londres, e posteriormente adquirida pela Tate Modern.[61] Ao adquirir "a obra", essa instituição adquiriu de fato as instruções para sua realização. Assim, a "ativação" da obra de Ondák é delegada à Tate, tornando-se com isso independente da presença do artista ou mesmo de seus assistentes. As instruções de "*Good Feelings in Good Times"* estabelecem parâmetros dentro dos quais o trabalho deve ser realizado, mas a instituição compradora tem certo espaço interpretativo; por exemplo, pode decidir em que lugar ativá-la e quem incluir nessa ativação.

No site da Tate Modern (REF.), "*Good Feelings in Good Times"* é descrita como uma fila criada artificialmente. Essa fila pode ser formada no museu ou também pode ser adaptada para outros espaços, mas deve sempre ser executada em conjunto com outro acontecimento artístico, ou seja, deve estar inserida nesse espaço de outra/s exposição/ões. Pode ser formada tanto em um ponto onde faria sentido a existência de uma fila ou – para um aumento em suas propiciações – pode também ser formada em pontos ligeiramente inesperados, mas não totalmente despropositados. A instrução de "*Good Feelins in Good Times"* estabelece que nas "re-performances" no interior do museu deve-se garantir um mínimo de sete e um máximo de doze pessoas; ao ar livre, deve haver um máximo de quinze pessoas.

Quanto aos participantes da fila, podem ser voluntários ou atores contratados pelo museu, sem restrições quanto a idade ou sexo nem obrigação de usar roupas específicas, mas devem portar objetos pessoais (seus reais ou supostos pertences) e permanecer na fila como se estivessem esperando por algo a acontecer; se questionados, não estão autorizados a divulgar nada sobre a performance. A fila deve ser repetida diversas vezes durante o dia, de acordo

[61] Uma obra ser comissionada significa que determinada dotação de recursos financeiros lhe é destinada, ou seja, o artista realiza o trabalho de modo a atender a um orçamento previamente definido por uma instituição que o contrata.

com cronograma acordado entre o artista e o museu, que contempla certa margem de flexibilidade; normalmente, são períodos de quarenta minutos de execução com intervalos de vinte minutos entre sessões para que os participantes descansem, sem serem vistos pelo público em geral. Assim, a fila deve se formar e dissolver e formar novamente várias vezes no dia, com os participantes comportando-se discretamente e tão naturalmente quanto possível. Segue trecho do texto do *site* da Tate sobre a obra:

> *Queuing, although a common social activity, is also historically, culturally and, ultimately, behaviourally-contingent. Thus, the work can acquire different connotations depending on the space and time of its enactment. Inspired by the artist's own memories of the long lines formed outside grocery shops in his native Slovakia in the communist era (Ondák quoted in Andrews), the work probably took on a different meaning at the Frieze Art Fair, where the London location and the busy atmosphere may have evoked more the quintessentially British habit of queuing and the daily suffering of the city's commuters due to long waits. Re-enacted in Tate Modern, the queue may be understood as drawing attention to the various functions of the institution, or simply giving the artist the platform from which to explore certain larger issues related to queuing that interest him.*[62] (TATE MODERN, 2003)

[62] "A fila, embora seja uma atividade social comum, também é historicamente, culturalmente e, em última instância, comportamentalmente contingente. Assim, o trabalho pode adquirir diferentes conotações dependendo do espaço e tempo de sua execução. Inspirado pelas próprias lembranças do artista das longas filas formadas fora das lojas de supermercado na sua Eslováquia nativa na era comunista (Ondák citado por Andrews), o trabalho provavelmente assumiu um significado diferente na *Frieze Art Fair*, onde a localização de Londres e sua atmosfera agitada podem ter evocado o hábito mais quintessencialmente britânico de fazer fila e o sofrimento diário dos viajantes da cidade, devido a longas esperas. Re-performada na Tate Modern, a fila pode ser entendida como chamando a atenção para as várias funções da instituição, ou simplesmente dando ao artista uma plataforma para explorar algumas questões maiores relacionadas com filas que lhe interessam."

Figura 47
Roman Ondák
Good Feelings in Good Times, 2003.
Tate Modern, Londres.
(Extraído de: http://www.tate.org.uk/art/artworks/ondak-good-feelings-in-good-times-t11940)

Importante notar, ocorreu uma inovação no estatuto da *Tate Modern* que, ao adquirir "*Good feelings in Good Times*", passa a ser o agente "ativador" da obra. Isto é, houve com essa transação uma mudança no aspecto preservacionista típico da musealização, cujo procedimento normal consiste na retirada de um determinado objeto de um fluxo, através de uma seleção criteriosa em que ele receberá um novo status, de "objeto museológico" e/ou "objeto artístico". Lançando-se no fluxo da performance, porém, o museu torna-se mais um actante na criação performática – sendo que sua participação terá papel decisivo no sucesso ou fracasso da obra. Nesse caso, "preservar" não significa extrair uma obra de determinado lugar de circulação e alocá-la no Museu, ou seja, a Tate não atua como um intermediário, mas sim como um mediador fundamental – que, no processo de transladar a performance, ao mesmo tempo se transforma. Assim, a questão que se torna importante não é a da autonomia da obra em relação ao artista; é a da fidelidade aos parâmetros contratualmente estabelecidos, para garantia da integridade da obra.

Em outro contexto teórico, vinculado a preocupações relativas à antropologia da dádiva, Roger Sansi-Rocca nos oferece mais um caso de performance delegada. Trata-se da estética relacional do artista cubano Gonzáles-Torres. No exemplo citado por Sansi-Rocca, o artista cria no interior de um museu uma pilha de doces, que é depois compartilhada com o público presente. Essa pilha de doces é constantemente refeita pelo museu em que o artista apresenta a obra. Para mostrar como o conceito de dádiva ganha forma no trabalho de Gonzáles-Torres, Sansi-Rocca escreve:

> Gifts in art do not just respond to a "friendship culture", they are not just spontaneous and free exchange between equals, but they can generate unequal and hierarchical relations: they can result in the production of famous artists, through their "distributed person", and invaluable artworks, "inalienable possessions". In similar ways to the agonistic gifts of the Potlatch and the Kula, artists as givers distributed their persons and produce objects of inalienable value. (…) In exchange of their distributed personhood, relational artists may obtain fame and recognition in the art world – a hierarchical value that, nonetheless, they will not share with the participants in their relational actions. And yet, this recognition is not reducible to a theory of symbolic capital. Participative artists don´t expect a return or counter-gift from the participants; they don´t count their gifts as debt. I am not talking in moral terms, but I am simply describing the process of exchange they follow: it is not so important that the participants feel indebted to the artist as much as that the art event has a wider repercussion: that it gives the artist recognition, and fame, in the art world; that the artist´s name is in the minds and words of other people, like the Kula travelers. In this sense, beyond being critical

> of these artistic events, perhaps it would be more interesting to consider a bit more carefully what we mean by participation[63] (SANSI-ROCCA, 2014, pp. 101-102).

A citação indica que é amplo e diverso o campo de novas questões que emergem com o acolhimento da performance pelo Museu, o interesse presente nesta tese sendo apenas um de seus inúmeros desdobramentos possíveis. A flagrante alteração do Museu que participa do processo de realização e permanência da performance põe em relevo sua posição ativa na propagação das propiciações artísticas. Essa participação inclui o conflito, como foi visto: externamente a essas instituições circula, por exemplo, o receio de que as possibilidades performáticas sejam por sua vez reduzidas, porque entidades tradicionais como o museu e o mercado de arte buscam muitas vezes, digamos, uma translado sem tradução, isto é: sem contemplar a transformação e supondo, simplesmente, que seja possível "saltar", sem deixar rastros, de um terreno (ou de um "domínio") para outro. Mas não é possível transpor de modo inócuo uma obra que se constitui na associação de diversos agentes que elaboram um acontecimento para um único fazedor, que poderá passar a obra-propriedade, numa transação de compra e venda. As mediações econômicas, legais e políticas que entram nesse processo de transposição constituem uma trama complexa e nova para o Museu como para a performance.

McClean adverte que, do ponto de vista legal, afora a dificuldade frequente em definir o que é a obra de performance, também é difícil estabelecer de forma clara quais termos estão subjacentes à venda e, portanto, se há e quais são as obrigações legais do colecionador com o artista em relação a seu trabalho. Tal como na venda de "*Good Feelings in Good Times*", é comum que o único registro da venda seja a fatura, ficando a construção dos termos práticos

---

[63] "As dádivas na arte não apenas respondem a uma 'cultura da amizade', não são apenas trocas espontâneas e livres entre iguais, mas podem gerar relações desiguais e hierárquicas: podem resultar na produção de artistas famosos, através de sua " pessoa distribuída", e obras de arte inestimáveis, 'bens inalienáveis'. De modo semelhante aos dons agonísticos do Potlatch e do Kula, os artistas distribuem suas pessoas e produzem objetos de valor inalienável. (…) Em troca de sua personalidade distribuída, os artistas relacionais podem obter fama e reconhecimento no mundo da arte – um valor hierárquico que, no entanto, não compartilhará com os participantes em suas ações relacionais. No entanto, esse reconhecimento não é redutível a uma teoria do capital simbólico. Os artistas participativos não esperam um retorno ou contra-oferta dos participantes; eles não contam seus dons como dívida. Não estou falando em termos morais, mas estou simplesmente descrevendo o processo de troca que eles seguem: não é tão importante que os participantes se sintam em dívida com o artista tanto quanto o evento de arte tenha uma repercussão mais ampla: que ofereça ao artista reconhecimento e fama no mundo da arte; que o nome do artista esteja nas mentes e palavras de outras pessoas como os Kula viajantes. Nesse sentido, acima de criticar esses eventos, talvez seja mais interessante considerar um pouco mais cuidadosamente o que entendemos por participação."

de um contrato a cargo do diálogo entre as partes. Assim, se regimes jurídicos permitem que obras “ao vivo” sejam “traduzidas” em instruções legalmente autorizadas, o “regime” de certificação, no dizer de McClean, deixa em aberto a pergunta de como o artista poderá controlar a futura interpretação da obra. O contrato escrito é um instrumento que fornece aos artistas mecanismos mais eficazes para o controle da exposição e interpretação da ação performática após sua venda, através da imposição de obrigações legalmente aplicáveis ao colecionador ou ao museu – e só recentemente vem sendo mais utilizado nas transações comerciais de performance delegada.

Tino Sehgal, por exemplo, vende não apenas um conjunto de instruções que ele comunica verbal e pessoalmente, mas também um “corpo inteiro de compreensão” em torno da performance objeto da venda, de modo a fazer que o novo proprietário partilhe dessa compreensão e venha a tornar-se capaz de ativá-la corretamente. Sehgal não permite qualquer gravação ou documentação da obra (assim também um outro, James Coleman, em relação à sua) e é conhecido atualmente como um artista que leva a transmissão oral da venda de performance ao limite. Suas obras são vendidas, muitas vezes, sob a condição expressa de serem executadas somente por artistas que ele escolha pessoalmente e, além disso, de que ele também possa manter os direitos de exibição da performance comercializada. Entretanto, as “*Constructed Situations”* criadas por Sehgal são vendidas através de contratos verbais. A transação é efetuada diretamente pelo artista a um comprador, geralmente um representante do museu, diante de um advogado, um notário nomeado por ele e testemunhas. As regras de propriedade em torno da venda das “*Constructed Situations*” de Sehgal são cercadas de segredo – o que não impediu que McClean elencasse pelo menos seis condições básicas que esse artista estabelece para seus compradores:

— O trabalho deve ser ativado somente por Sehgal ou por um assistente autorizado por ele;
— O trabalho deve ser mostrado por um período mínimo, previamente acordado;
— Os “intérpretes” (outros *performers* que não o próprio artista) devem receber um pagamento mínimo previamente acordado;
— O proprietário deve tomar medidas para evitar qualquer filmagem ou fotografia da obra;

— Caso o proprietário deseje emprestar a obra, pode fazê-lo apenas com o consentimento prévio de Sehgal;
— Em caso de revenda, deverão ser observados os mesmos termos do mesmo contrato oral da primeira venda.

Tino Sehgal parece querer (e conseguir) deixar claro que possuir uma obra de performance é também lançar-se em seu processo de criação e execução – sob o pressuposto de ela jamais está pronta de uma vez por todas, mas sempre irá demandar "a mão" de um outro, como, por exemplo numa corrida com bastão, em que a tomada sucessiva do bastão por outros é exigível para o prosseguimento da corrida. Sendo que, no caso da performance, a "pista de corrida" análoga não é nunca como linear e estreita, mas pode ser comparada a uma grande clareira que se estendesse na medida das retomadas, que aliás são feitas por participantes que podem correr em diversas direções.

Figura 48
Tino Sehgal
The Kiss, 2010.
Guggenheim Museum, Nova York.
(Extraído de: http://kateoplis.tumblr.com/post/51051137255/the-kiss-tino-sehgals-living-sculpture-at-the)

Assim, nas transações comerciais de performance ou "arte viva" (*Live Art*) a relação com a lei é extremamente significativa, ela será uma mediadora fundamental no processo de definição e certificação daquilo em que a obra consiste, assim como de sua autoria e originalidade. Estamos aqui muito distantes da concepção substancialista da performance, isto é, do que chamamos de metafísica de Peggy Phelan. As propiciações *(affordances)* de uma performance, por serem intimamente vinculadas a um acontecimento espácio-temporal não as fazem presas de um "instantâneo"; ao contrário, porque acontecimentos se desdobram em

outros acontecimentos, nesse convidando novos actantes como seus mediadores. A permanência da performance se dá na medida mesma em que ela é capaz de diferir.

Neste ponto, faz-se necessária uma digressão teórica para esclarecimento de uma perspectiva que, na verdade, esteve subjacente a todo o desenvolvimento do texto até aqui, embora tenha sido expressa apenas na Introdução. Trata-se da ontologia ontologia ou ecologia do haver, de Gabriel Tarde. Esta nos permitiu fundamentalmente recusar uma ontologia da performance baseada no ser (como substância, a exemplo do caso de Peggy Phelan).

Gabriel Tarde, diferentemente de Émile Durkheim, não produziu uma sociologia através da ruptura (radical, no caso de Durkheim) com a filosofia. Ele buscou na filosofia os princípios ontológicos de um "ponto de vista sociológico universal". Para tanto, seu principal interlocutor foi Leibniz, com sua intrincada noção de mônadas, definidas como as partículas elementares, as substâncias mais simples da qual os compostos são feitos. As mônadas são diferenciadas (possuem qualidades que as singularizam umas em relação às outras) e diferenciantes (animadas por uma potência imanente de mudança contínua ou de diferenciação). Por essa razão é que elas convocam as nuances ao infinitamente pequeno, "ao infinitesimal que constitui toda (a) diferença" (VARGAS, 2003, p. 173). A hipótese das mônadas implica na afirmação da diferença como fundamento da existencia, e disso decorre a *Hypotheses fingo* de Gabriel Tarde: "Existir é diferir". Mas, diferenciando-se de Leibiniz, Tarde propôs uma "monadologia renovada":

> (…) vale dizer, uma teoria social que retenha, de Leibniz, o princípio da continuidade (que fundamenta o cálculo infinitesimal) e o dos indiscerníveis (ou da diferença imanente), e que abra mão dos princípios da clausura e da razão suficiente (em suma, da hipótese de Deus) em que Leibniz havia encerrado as mônadas. Nem absolutamente espirituais, nem integralmente materiais, em Tarde as mônadas não são, como em Leibniz, as substâncias simples que entram nos compostos: "esses elementos últimos aos quais toda ciência chega – o indivíduo social, a célula viva, o átomo químico – somente são últimos ao olhar de sua ciência particular", afirma Tarde (p. 23), "eles mesmos são compostos", compostos até o infinitesimal. Tarde rompe a clausura das mônadas leibnizianas da mesma forma que os cientistas haviam quebrado o átomo: se os átomos são turbilhões, as entidades finitas não constituem totalidades *sui generis*, mas integrações de diferenças infinitesimais, no sentido emprestado ao termo pelo cálculo infinitesimal (pp. 23-24). (VARGAS, 2003, p. 174.)

Nessa monadologia renovada, as mônadas são composições elementares infinitesimais, fazendo de todo fenômeno "uma nebulosa de ações emanadas de uma multiplicidade de agentes que são como pequenos deuses invisíveis e inumeráveis" (*Idem*, p. 55). Esses seres infinitesimais e as pequenas variações que dizemos infinitesimais é que são

os verdadeiros agentes e as verdadeiras ações. Consequentemente, um agente já é um composto, assim como uma ação já é uma variação. Além disso, as mônadas são ávidas, isto é, possuem crença e desejo como potências imanentes. Gabriel Tarde atribuiu a estes termos um estatuto ontológico e eles não devem, portanto, ser entendidos como estados mentais dos sujeitos cognoscentes:

> As mônadas abertas por Tarde não são elementos substanciais extrínsecos uns aos outros, mas esferas de ação que se interpenetram; não são microcosmos, mas meios universais: a atividade é a essência da mônada, e cada mônada é integralmente lá onde ela age. Para Tarde, as mônadas só não são integralmente materiais porque as crenças e os desejos lhes são imanentes, e o que nos impede de levar a sério a hipótese das mônadas é o preconceito antropocêntrico "que sempre nos faz crer [sermos] superiores a tudo", ou que nos faz julgar "os seres tanto menos inteligentes quanto menos os conhecemos". (VARGAS, 2004, p.174 – sem grifos no original.)

Esse preconceito antropocêntrico é inseparável da tendência de imaginar como homogêneo tudo aquilo que ignoramos; em crer que o desconhecido é sempre indistinto, indiferenciado e homogêneo; e também conceber que o resultado, o produto de uma ação é sempre mais complexo do que suas condições, como se a ação fosse mais diferenciada do que os agentes. Para Tarde, a diferença não se dá por um processo progressivo do homogêneo ao heterogêneo, pois as monâdas são multiplicidades. Ao compreendê-las desse modo, ele propõe uma "monadologia miriateísta", que rompe com monoteísmo de Leibniz (a hipótese de Deus) e liberta as monâdas do fechamento leibiziano; ao abri-las, vê somente multiplicidade. Como consequência, o real não é concebido pela noção de plenitude, muito menos como marcado pelo signo da falta; ao contrário, é concebido como excesso. Para Tarde, toda realidade envolve um excesso da potência sobre o ato, isto é, há sempre um conjunto de possíveis imanente ao real, embora não se confunda com ele; ou ainda, no fundo de cada coisa, há toda coisa real ou possível.

Por isso, Tarde recusa-se a tomar como "dado" algo que, ele considera, antes precisa ser explicado: a semelhança ou a identidade. A identidade é para Tarde apenas uma espécie infinitamente rara de diferença, pois se há uma tendência das mônadas se juntarem é porque sozinha uma mônada não pode nada; por consequência, a semelhança ou a identidade não é a origem, mas o resultado do triunfo de certas mônadas sobre outras. Assim, no pensamento tardeano a sociedade é a posse recíproca, sob formas extremamente variadas, de todos por cada um. Nesse sentido é que Bruno Latour (2001) afirma que "ter ou não ter, esta é a

questão” em Tarde, pois, se “existir é diferir”, é a possessão que nos leva de uma existência a outra, de uma diferença a outra. Gabriel Tarde nos propõe, em suma, abandonarmos o conceito solipsista do ser e recomerçarmos por uma ontologia ou ecologia do haver:

> O ser é o verbo identitário por excelência: não somos capazes de dizer nada além da nossa existência quando dizemos “somos”. No modo do ser, a auto-relação é o modelo da relação, já no modo do haver, a alteração faz as vezes da relação. Assim, enquanto o ser não admite meios-termos, apenas ser ou não ser, o haver comporta graus, pois sempre pode haver mais ou menos. (…) em vez de buscar a essência identitária dos entes, cabe defini-los por suas propriedades diferenciais e por suas zonas de potência, pois, se “toda possibilidade tende a realizar-se, [se] toda a realidade tende a universalizar-se”, é porque toda mônada é avida, todo infinitesimal ambiciona o infinito. (VARGAS, 2007, p. 34.)

A radicalidade da proposta de Tarde reside em renunciar a busca da essência identitária dos entes, e tentar defini-los por suas propriedades diferenciais e por suas zonas de potência, pois uma mônada tem como propriedade não um atributo abstrato: movimento, elasticidade, plasticidade; mas outras mônadas, assim como uma célula tem outras células ou como um átomo tem outros átomos. Com efeito, “esse novo domínio do [haver] não nos introduz num calmo elemento, que seria o do proprietário ou da propriedade, determinado de uma vez por todas. O que regula no domínio do [haver] são as relações moventes e perpetuamente remanejadas das mônadas entre si”. (DELEUZE *apud* VARGAS, 2007, p.35). Por fim, nas palavras do próprio Gabriel Tarde:

> (…) Deste princípio, eu sou [*je suis*], é impossível deduzir, mesmo com toda a sutileza do mundo, qualquer outra existência além da minha; daí a negação da realidade exterior. Mas coloque-se em primeiro lugar este postulado “Eu hei” [*J`ai*] como fato fundamental; o havido [*eu*] e o havendo [*ayant*] são dados ao mesmo tempo como inseparáveis. (TARDE, 2007, p. 113.)

Mas como a <u>ontologia do haver</u> pode descrever melhor o que ocorre na performance? É justamente o fato dessa ontologia permitir que tomemos as entidades finitas como casos particulares de processos infinitos, os estados permanentes como agenciamentos transitórios de processos em <u>devir</u>, ao invés de tomá-las como um acontecimento sem consequências (como faz aquela metafísica substancialista marcada pelo signo do “instantâneo”, que associamos a Peggy Phelan). A performance parece prolongar-se sob a forma de novos acontecimentos, e perguntar “O que é a performance” parece retirá-la do “arco processual” (que se descreve num jogo entre o havido [*eu*] e o havendo [*ayant*]) de existência

diferenciante, ao mesmo tempo em que parece querer reduzir seu fazer a um único agente. E, como vimos ao longo desta pesquisa, a performance resulta de uma multiplicidade de agentes através de ações diversas: artistas, produtores, documentos, instituições, regimes legais, etc. Colocar-se com o postulado tardeano do haver permite recuperar aquele jogo de remissões mútuas entre o havido e o havendo – e nele compreender a relação da performance com o Museu ou o mercado de arte não como aniquiladora dessa arte, mas como multiplicadora de agenciamentos atuais e possíveis para ela. Não sabemos – o tempo dirá – se o museu e o mercado poderão vir a restringir a ação performática, aparando de uma vez por todas suas muitas diversas arestas, num afã de definir limites para ela. É fato que alguns contratos de compra e venda de performance estabelecem uma relação profunda entre a obra e a vida do artista; tampouco sabemos responder que consequências isso terá no futuro. Por ora, só podemos concordar com o antropólogo polonês Johannes Fabian (1999, p. 28, sem grifo no original): "*If 'to be or not be' is the question, then 'to be* <u>*and*</u> *not to be' to me the most succinct conception of performance – might be the answer*[64]" .

[64] "Se 'ser ou não ser' é a questão, então 'ser e não ser', para mim a concepção mais sucinta de performance – pode ser a resposta."

Considerações finais

A tese buscou buscou apresentar a performance arte em sua novidade. Quis fazer isto a partir de uma questão central, que desde o início do meu contato com a performance se mostrava intrigante, essa do modo específico pelo qual essa forma artística se realiza e, mais, como logra sua permanência, tanto no sentido de sua sustentação numa duração como evento ao vivo, como permanência nos modos em que tal evento continua mediante seus registros em fotos, vídeo, vestígios materiais, instruções escritas para sua repetição, seus vestígios materiais etc. Nisso, e mesmo anteriormente a isso, rassalta aquela novidade, que por isso se coloca desde o título deste trabalho.

Talvez o texto tenha conseguido mostrar com clareza os diversos sentidos em que performance arte é nova:

- É um fazer artístico relativamente novo, tendo surgido de modo historicamente reconhecido nos anos 1960, expandindo-se como prática na década seguinte, no âmbito dos movimentos contraculturais do período e voltado à cena a partir dos anos 2000, crescentemente até os dias atuais.
- É hoje muito difundida no cenário das artes, mas pouco conhecida ou compreendida, sendo portanto nova para a percepção dos públicos de arte, que são cada vez mais numerosos; esta característica faz que as performances aconteçam em circunstâncias urbanas nas quais participantes eventuais passam a vê-la com certa frequência, sempre com uma espécie de "estranheza na familiaridade da paisagem" (no caso do Brasil, pelo menos); é comum, por exemplo, que eles suponham estarem apenas diante de um louco ou de loucos em trânsito pelas ruas, até que alguém por acaso os avise de que se trata de "arte".
- Apresenta também novidades "internas", ou seja, relativas a sua recente inserção nas instituições tradicionais de arte, o que se desdobra em inovações no próprio *modus operandi* da performance.
- Enseja, ou mesmo exige, inovações nessas instituições que a acolhem, dado que traz para elas necessidades e impasses novos nesse seu processo de acolhida.
- Inaugura todo um campo de normas e procedimentos específicos no âmbito jurídico.

- Cria formas inéditas ou renovadas da interação social e/ou estritamente referente à arte (lembrando aqui a análise desenvolvida por SANSI-ROCCA, por exemplo ou, particularmente nos casos brasileiro e latino-americanos registrados nesta pesquisa, aquela "descoberta de um novo espectador de arte", os transeuntes das rua que são atraídos para participar dos eventos performáticos.)
- Não é tratada, até onde foi possível apurar na pesquisa, como objeto pela sociologia da arte.

Como objeto de estudo neste trabalho, a performance a um só tempo permitiu e exigiu um alinhamento da investigação com desdobramentos novos da sociologia da arte (Howard Becker; Eduardo De La Fuente; Nathalie Heinich; Vera Zolberg), além de evienciar insuficiências dessa sociologia para pensá-la. Com isso, tornou-se necessária a convocação de pensamentos oriundos de fora da área, tanto na própria sociologia (Gabriel Tarde; Bruno Latour), como na filosofia, no que ela tem recentemente oferecido como recursos de compreensão afins às ciências sociais – especialmente o pensamento pragmatista de John Dewey.

Também autores específicos do campo das artes se fizeram necessários para iluminar o objeto performance: Hans Belting, Renato Cohen, Georges Didi-Huberman, RoseLee Goldberg, Jorge Glusberg, Peggy Phelan; porque não pareceu possível tratá-lo sem um conhecimento da compreensão que esses pensadores dedicados às artes têm desenvolvido, ainda que para discutir seus pensamentos à luz de uma perspectiva da sociologia. E, mesmo para além da discussão teórica, essa assembéia de autores que a investigação convocou parece ter lançado luz sobre o objeto, na medida medida em que nos informava sobre ele.

A arte da performance mostrou-se, também, nos relatos dos casos concretos dos eventos "*Cita a Ciegas*", "Coletivo OSSO", "MOLA", "Corpos Informáticos"; das falas das produtoras Fernanda Félix e Lívia Oliveira, bem como nos comentários e nas descrições vívidas de ações performáticas pela voz de Bia Medeiros; das exposições da *Tate Modern* dos artistas Rebeca Horn e Joseph Beuys (este último tendo sido contemplado com uma exposição, mais completa que a da *Tate*, no Museu de Arte Moderna da Bahia à qual estive presente, em 2010), da performance duracional de Stuart Brisley; das observações na LADA, que incluíram a convivência com Katy Baird e Aaron Whrite; da análise documental da

Performance Magazine, dos impasses nos processos de aquisição da arte da performance no mercado de arte etc.

Em suma, se a tese conseguiu apresentar a performance, isto é, trazer em alguma medida para o texto a presença da performance, isso se deu com o seguimento de sentidos ou direções pelos quais essa arte tem logrado realizar-se e permanecer no mundo.

Por fim, é preciso dizer que essa apresentação da performance tem um caráter panorâmico, em certo sentido: é que era necessário oferecer uma vista geral dessa arte que aparece como nova. Todavia, há muitas direções indicadas neste texto que convidam a uma dedicação exclusiva, com um aprofundamento de sua investigação. Assim por exemplo, os problemas do direito envolvendo a performance; ou uma pesquisa específica da percepção dos públicos participantes da performance em diversas circustâncias espácio-temporais; ou sobre o trajeto do artista entre a concepção e a realização (sempre coletiva) da performance; e há também uma lacuna de investigação sobre o papel do Estado, pela elaboração de políticas públicas, para a permanência da performance; ou ainda uma pesquisa específica dos instrumentos oferecidos pela sociologia da arte para pensar essa forma artística; finalmente, um estudo dos impactos dos desenvolvimentos teóricos recentes que, da sociologia à antropologia, pensam sobre as coisas que povoam o mundo, distanciando-as de seu estatuto filosófico anterior que considerava como seres inertes para um sujeito humano ativo. Sobre esta última sugestão de desdobramento: como se sabe hoje, a partir de Bruno Latour, Alfred Gell, Tim Ingold, Isabelle Stangers e, mais recuadamente no tempo, com Maurice Merleau-Ponty e Étienne Souriau, as coisas interagem todo o tempo conosco, e nelas se incluem, naturalmente, as coisas que conforman os acontecimentos artísticos. Talvez não coubesse aqui elencar todos os desenvolvimentos possíveis a partir dos diversos pensadores direta ou indiretamente ligados ao âmbito do estudo das artes, mesmo que eu fosse capaz de fazê-lo.

Para concluir, cabe reiterar que a adoção da sociologia associativa para o estudo das artes permite a atenção às diversas relações envolvidas nas práticas artísticas, sem perder de vista que sua compreensão não se faz independente de um ambiente ou meio. Uma sociologia associativa para o estudo das artes atenta para as heterogeneidades que conformam um determinado acontecimento artístico, e seguir as consequências desse processo. Na trilha de Howard Becker, não é excessivo repetir que não há uma “sociologia exata” – que, por exemplo, fosse capaz de reduzir toda a pluralidade dos fenômenos artísticos a uma teoria ou

princípio totalizante. Uma sociologia associativa para o estudo das artes nos fornece possibilidades de pensamento que se dirigem às diversas relações envolvidas em determinada prática artística, sem perder de vista que sua compreensão não se faz independente de um ambiente ou dos meios disponíveis para conhecê-la. Nesta tese, se há um princípio norteador, é o da não redução ou não submissão da performance aos limites estritos de uma fórmula teórica.

*

Bibliografia

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2008.

BAYLY, Simon. **A pathognomy of performance.** Basingstoke: Palgrave, 2011.

BECKER, Howard. **Art as a coletive action.** In: American Sociological Review, Washington, Vol. 39, Nº. 6, 1974, pp. 767-776

_____. **Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro**: Zahar, 1977.

_____. **Los mundos del arte**: sociología del trabajo artístico. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2008.

_____. **E Mozart? E o assassinato?** In: RBCS, São Paulo, Vol.29, Nº86, 2014, 2014, pp. 5-13.

BECKETT, Wendy. **História da pintura**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, Linguagem e Política.** Lisboa: Relógio d`água, 1992

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Edusp/Zouk, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

BUENO, Maria Lucia. (org.) **Sociologia das artes visuais no Brasil.** São Paulo: Editora SENAC, 2012

CALONJE, Teresa (org). **Collecting Live Art**. London: Koenig Books, 2014

CANCLINI, Nestor. **A sociedade sem relato:** antropologia e estética da iminência. São Paulo: EDUSP, 2012.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Drama Social: notas sobre um tema de Victor Turner**. Revista Cadernos de Campo, São Paulo, Nº 16, 2007, pp. 01-304.

CARLIMAN, Claudia. **A arte brasileira na ditadura militar**. Rio de Janeiro: Reptil Editora, 2014

CARLSON, Marvin. **Performance:** uma introdução crítica.Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CULL, Laura. **Deleuze and Performance.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009

COHN, Gabriel. **Como um Hobby ajuda a Entender um Grande Tema**. In: WEBER, Max. Os fundamentos racionais e sociológicos da Música. São Paulo: EDUSP, 1995, pp. 9-20.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CYPRIANO, Fabio. **Performance e Reencenação**: uma análise de Seven Easy Pieces de Marina Abramovic, 2009. Disponível em: <http://idanca.net/performance-e-reencenacao-uma-analise-de-seven-eeasy-pieces-de-marina-abramovic/>: 16 de nov. 2016

DANKO, Dagmar. **Nathalie Heinich`s Sociology of art –and Sociology from Art**. In: Cultural Sociology, Vol. 2, Nº 2, 2008, pp. 242-256.

DANTON, Arthur. **After the end of art:** contemporary art and the pale of History. Princeton: Princeton University Press, 1997

_____. **O Mundo da arte.** In: Arte e Filosofia, Ouro Preto, Nº 1, pp. 13-25, 2006

DAWSEY, J. C. . **Victor Turner e antropologia da experiência**. In: Cadernos de Campo, São Paulo, v. 13, 2005, pp. 163-176.

DAVIES, D. **Art as Performance**. Oxford: Blackwell, 2004

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

Department of Culture, Media and Sports. **Creative Industries Mapping Document**, 1998

DE LA FUENTE, Eduardo. **The 'New Sociology of Art'**: Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts. In: Cultural Sociology Vol.1, Nº3, 2007, pp. 409-25.

_____. **In Defense of Theoretical and Methodological Pluralism**: A replay to Georgina Born's Programmatic Essay. In: Cultural Sociology, Vol. 4, Nº 2, 2010, pp. 217-230.

DELEUZE, G. & Guatarri, F. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 1996. v.1

_____.**O que é a Filosofia?**.Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010

_____. **A ilha deserta e outros textos**: textos e entrevistas (1953-1974).São Paulo: Iluminuras, 2006

DESPRET, Vincianne. **Ces émotions qui nous fabriquent:** ethnopsychologie des emotions. Paris: Les Empêcheurs de Penser en Ronde/ Le Seuil, 2004

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010

DIDI-HUMERMAN, G. **Diante da Imagem**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2013

DICKIE, George. **Art and the aesthetic**. London: Cornell University Press, 1974

EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FABIAN, Johannes. **Theater and Anthropology, Theatricality and Culture**.In: Research in African Literatures. Drama and Performance, Vol.30, Nº 4, 1999, pp.24-31

FOSTER, Hal.**After the White Cube**. In: London Review of Books, London, v.37, nº 6, 2015

GADAMER, Hans-Georg. **Hermeneutica da obra de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2010

GARFINKEL, H. **Studies in Ethnomethodology**. NJ: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1967

_____. On the Origins of the Term ‘‘Ethnomethodology.’’ In: TURNER, R. (Ed.), Ethnomethodology. Harmondsworth: Penguin, 1974, pp. 15–18.

GEERTZ, Clifford. **A arte como um sistema cultural** In: GEERTZ, Clifford. O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

GIBSON, J. **A preliminary description and classification of affordance**. Purple Perils of James Gibson, 1971. In: www.computerusability.com/Gibson/files/prelim.html

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. **Frame analysis**: an essay on the organization of experience. Boston, Northeastern University Press, 1986

_____. **Comportamentos em Lugares Públicos:** Notas sobre a organização social dos ajuntamentos, Petrópolis: Vozes, 2010

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance – do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOLDMANN, L. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

GOLSTEIN, Illana. **Arte em contexto:** o estudo da arte nas ciências socais.In: IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em cultura, Salvador, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulirich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: CONTRAPONTO/PUC- RIO, 2010

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998

HEINICH, N. **The Glory of Van Gogh: an anthropology of admiration**. Princeton : Princeton University Press, 1996

_____. **A sociologia da arte**. Bauru-SP: EDUSC, 2001

_____. **As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea.** Revista Porto Arte: Porto Alegre, v.13, n.22, 2005

_____. **A arte contemporânea exposta às rejeições**: contribuição a uma sociologia dos valores. In: Observatório Nº 12, São Paulo: Itaú Cultural, 2011

_____. **Práticas da arte contemporânea**: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. In: Sociologia&Antropologia, Rio de Janeiro Vol. 04, Nº 2, 2014, pp. 273-390.

HEDDON & KLEIN. **Histories & Practices of Live Art**. London: PALGRAVE MACIMILLAN, 2012

HEDDON, D., KLEIN, J.; MILICAN, N. (eds). **The National Review of Live Art 1979-2010 a personal history**. Glasgow: New Moves International, 2010

INGOLD, T. (orgs). **Key Debates in Anthropology**. Londres: Routledge, 1996

INGOLD, T. and E. Hallam. **Creativity and cultural improvisation**. Oxford: Berg, 2007

_____. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**. Horiz. antropol**.,** Porto Alegre , v. 18, n. 37, 2012

_____. **Making***:* Anthropology, Archeology, Art and Architecture. London: Routledge, 2013.

JURT, Joseph. **De Lanson à teoria do campo literário**. In:Tempo soc., São Paulo , v. 16, n. 1, 2004, p. 29-59.

JOHNSON, D. **Critical Live Art: Contemporary Histories of Performance in the UK**. London: Routledge, 2013.

LATOUR, Bruno. **On technical mediation** - philosophy, sociology, genealogy. In: *Common Knowledge*, v. 3, n. 2, 1994, p. 29-64.

_____. **Gabriel Tarde and the end of the social**. In P. Joyce (org.). The social and its problems, Londres, Routledge, 2001

_____.**Como falar do corpo?** A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: NUNES, J. A.; ROQUE, R. (Org.). Objetos impuros: experiências em estudos sociais da ciência. Porto: Afrontamento, 2007. p. 40-61.

_____.**O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem**?.Horiz. antropol., Porto Alegre , v. 14, n. 29, 2008 .

_____. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Ed.34, 2010.

_____. **Reflections on Etienne Souriau's Les Modes d'existence**. In: HARMAN; BRYANT; SRNICEK. The Speculative Turn Continental Materialism and Realism, Melbourne, 2011, pp. 304-333.

_____. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria Ator-Rede. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. **Investigacion sobre los modos de existencia**. Buenos Aires: Paidos, 2013.

_____. **Uma sociologia sem objeto?** Revista-Valise, Porto Alegre, v. 5, n. 10, 2015

KEIDAN, L. **National Arts and Media Strategy:** Dicussion on Live Art. London: The Arts Council of Great Britain, 1991.

LA FRENAIS, R. **Editor´s Statement**. In: Performance Magazine 1 (junho), 1979b. n.p

_____. **Editorial**. In: Performance Magazine 2 (agosto/ setembro), 1979b.n.p

_____. **News**: Backstairs Revolution in Performance Art. In: Performance Magazine 40 (março/abril), 1986, pp. 40-41

MAANEN, Hans van. **How to study Art Worlds**: on the societal functioning of aesthetic values. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis**: estética, comunicação e comunidades. Chapecó: Argos, 2005.

_____. **Grafias de Bia Medeiros**, 2014. Disponível em:< http://grafiasdebiamedeiros.blogspot.com.br/2014/05/composicao-urbana-surpreensao-e.html> Acesso em: 20 de mai. 2015

MCCLEAN, Daniel. **Collecting Live Art**: Performance and the law. In: Calonje, Teresa. Collecting Live Art. London: Koenig Books, 2014

McMILLAN, M. **Cultural Grouding**: Live Art and Cultural Diversity: Action Research Project: A report for the Visual Arts Department of the Arts Council of Great Britain. London: Arts Council of Great Britain, 1990

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992

_____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes. 1994

_____. **A dúvida de Cézanne**. São Paulo: Cosac &Naify, 2004

MOULIN, Raymonde. **Evolução do mercado de arte**: internacionalização crescente e desenvolvimento da arte contemporânea. In: Quemin, Alain (org.). O valor da obra de arte. São Paulo: Metalivros, 2014.

PAUL, John. **Art as Weltanschauung**: an overview of Theory on the Sociology of Art. In: Eletronic Journal of Sociology, 2005

PEIXOTO, José Mário. **Breve histórico da performance art no Brasil e no mundo.** In: Revista Ohun, Salvador, Ano 4, Nº 4, 2008, pp. 1-32.

PHELAN, Peggy. **A Ontologia da Performance**. In: Revista de Comunicação e Linguagem Nº 24 Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem, 1998

POTKIN, Helen. **Performance art**. In: CARSON&PAJACZKOWSKA (eds.). Feminist Visual Culture, Edinburgh: Edonburgh University Press, 2000

RABELO; SOUZA; ALVES. (orgs.). **Trajetórias, Sensibilidades e Materialidades**: Experimentações com a Fenomenologia. Salvador: EDUFBA, 2012

OGG, Kirsty. **Director´s Introduction**. In: ANDERSON; FLOOD-PADDOCK; STARLING (orgs.). Bloomberg New Contemporaries 2015. London: New Contemporaries, 2015

SANSI-ROCCA, Roger. **Art, anthropology and the gift**. London: Bloomsbury, 2015.

SCHECHNER, Richard & TURNER, Victor. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** In: Performance studies: an introduccion, second edition. New York & London: Routledge, 2006

SILVA, Rubens Alves da. **Entre "artes" e "ciências"**: a noção de performance e drama no campo das ciências socias. Horiz. antropol**.**, Porto Alegre , v. 11, n. 24, 2005 .

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998

STENGER, Isabelle. **The cosmopolitical proposal**. In: LATOUR, B. and WEIBEL, P (eds) Making Things Public: Atmospheres of Democracy. Cambridge MA: MIT Press, 2005a, 994-1003.

_____. **Introductory notes on an ecology of practices**. Cultural Studies Review, Vol. 11, Nº1, 2005b, pp.183-196.

TATE MODERN. Good Feelings in Good Times, Roman Ondák, 2003. Disponível em: < http://www.tate.org.uk/art/artworks/ondak-good-feelings-in-good-times-t11940/text-summary>. Acessado em: 20 de junho de 2015.

_____. Collecting the Performative, 2012. Disponível em: http://www.tate.org.uk/about/projects/collecting-performative>. Acessado em: 20 de junho de 2015

TARDE, Gabriel. **Monodologia e sociologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

TEFAF. European Fine Art Foundation, 2013

TINOCO, Bianca Andrade. **Performance e geração 80: resgates**. 294 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009

TURNER, V. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Vozes,1974

_____. **From ritual to theatre**. New York: PAJ Publications, 1982.

WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da Música**. São Paulo: EDUSP, 1995

WEBER, MAX. **Rejeições Religiosas do Mundo e Suas Direções**. In: TRAGTENBERG, Maurício (org.). Textos Selecionados / Max Weber. São Paulo, Abril Cultural, 1997, pp. 275-281.

VARGAS, Eduardo V. **Multiplicando os agentes do mundo**: Gabriel Tarde e a sociologia infinitesimal. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo , v. 19, n. 55, 2004, pp. 172-176

_____. **Antes Tarde do que nunca**. Gabriel Tarde e a emergência das Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2007

Multiplicando os agentes do mundo: Gabriel Tarde e a sociologia infinitesimal. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo , v. 19, n. 55, 2004, pp. 172-176.

ZOLBERG, Vera . **Constructing a sociology of the arts**. Nova York, Cambridge University Press, 1990

_____. **The Sociology of Art**. In: KELLY, Michael (ed.). Encyclopedia of Aesthetics(2nd Edition)New York: Oxford University Press, 2012