

創造された 芸術家

Souzousareta Geijutsuka

Yiftah Peled

Performance na contemporaneidade

Contemporary performance

palavras-chave:
performance;
contemporaneidade;
participação.

Analisa-se aqui projetos de arte contemporânea, identificando estratégias de incorporação, deslocamento e participação do público que remetem a uma ampliação da arte da performance. O estudo propõe termos para definir tais estratégias como: performance animada, *ready-made* performático, performance do agente ficcional, dinâmicas e trocas entre estados de performance, performance íntima e performance interna.

keywords:
performance;
contemporaneity;
participation.

The article analyses contemporary art projects to identify strategies of incorporation, shifting and participation of the visitors that lead to a process of expansion of the performance art. The study proposes terms to define such strategies as: animated performance, performatic ready-made, fictional agent performance, dynamics and exchanges between states of performance, intimate performance and internal performance.

Artigo recebido em
01 de dezembro de 2012
e aprovado em
26 de abril de 2012

Situações

Nova York, 2010: ao entrar no museu, o público é acompanhado por pessoas de diferentes faixas etárias, que entretêm os visitantes com conversas em todos os andares da instituição.

Paris, 1980: um detetive segue uma artista durante um dia, registrando todas suas ações cotidianas.

Antuérpia, 2004: às 12 horas, no museu, aparece um prato feito pelo *chef* do melhor restaurante da cidade. O consumidor dessa privilegiada refeição é uma máquina, Cloaca, que digere a refeição através de processos químicos para produzir algo parecido a fezes humanas. O resultado é desidratado, empacotado e vendido como uma obra de arte.

Londres, 2002: entrevistando o artista contemporâneo Maurizio Cattelan, você estaria falando com cattelaN.

Fortaleza, 2008: a presença do renomado artista japonês Souzousareta Geijutsuka na cidade altera o desempenho da mídia local.

Caracas, 1997: uma oficina é instalada dentro de um museu onde o visitante pode entregar para conserto seus eletrodomésticos defeituosos.

Nova York, 2005: em uma exposição, ao lado de uma marcação quadrada que se estende no chão e na parede, encontra-se uma declaração que afirma que o ato de mudar de posição e entrar no quadrado, implica em invalidar as leis regentes do país.

Londres, 2008: ao circular no vão central de um museu, policiais montados em cavalos direcionam o público.

Belém do Pará, 2006: entrando em uma exposição, era possível ouvir o público cantando em uma estrutura de karaokê.

..... : durante ou após a leitura desse texto, com sua saliva deposite uma doação sobre trechos de afirmação do autor sobre performance.

O apanhado de situações brevemente descritas acima, bem como a última proposição, são expressões da arte contemporânea que apresentam estratégias ligadas à performance.

A discussão sobre o termo performance e a reticência de alguns artistas em usá-lo destacam o fato de que o formato padrão – no qual o artista *performer* usa seu corpo como instrumento que apresenta uma ação ao vivo – está sendo retrabalhado e ampliado.

Como já debatido por Carlson¹, o termo é contestado desde a sua origem e sua construção conceitual é ampla e abrangente. Ao se referir ao campo de estudos da performance nas artes visuais, Goldberg

1. CARLSON, Marvin.
Performance: uma
introdução crítica.
Belo Horizonte: Editora
UFMG, 2009.

2. Cf. GOLDBERG, Roselee. *Performance art: from Futurism to the present*. Nova York: Thames and Hudson, 1979.

3. Idem, p. 9.

4. Idem, ibidem.

reafirma² a condição híbrida da performance e a define como fruto da colaboração entre muitas disciplinas e áreas artísticas. A partir dessa contribuição, a performance das artes tornou-se um campo mais definido para ação de artistas e, ao mesmo tempo, um campo que “desafia uma definição precisa ou fácil e que vai além de uma simples declaração de que é uma forma de arte ao vivo apresentada por artistas”³. Para essa autora, a performance é: “um meio em aberto com infinitas variáveis”⁴.

Considerando essa perspectiva, sugere-se neste texto que a elasticidade e a porosidade do termo performance, assim como o aspecto experimental presente nessa prática artística, permitem considerar os projetos artísticos que envolvem deslocamentos, participação e incorporação como expressões de performance.

A seguir, será apresentada uma descrição mais detalhada de algumas das situações acima descritas, inserindo-as nos seus contextos de projetos artísticos. Especial destaque será dado para os fenômenos de deslocamento, participação ou interação do público durante tais projetos performáticos.

This is Progress

O projeto do artista Tino Sehgal denominado *This is Progress*, de 2010, inseriu uma situação incomum no espaço expositivo de um conhecido museu de Nova York. No vão central do Guggenheim Museum, era possível observar um casal que parecia envolvido em beijos e abraços. Eles mudavam de posição, sentados ou deitados, de pé ou rolando no chão, como se estivessem em um intenso namoro, autoabsorvente e fora do tempo.

Ao mesmo tempo, o espaço abrigava outra ação que parecia oposta à primeira. Na rampa espiral do museu, uma criança de aproximadamente nove anos e vestida normalmente recepcionava o visitante perguntando: “O que significa progresso?” A partir dessa pergunta, construía-se uma relação durante todo o percurso rampa acima, no qual o visitante era acompanhado pela criança. Em cada andar essa situação se repetia. Mas cada vez a pessoa que recepcionava o visitante envelhecia, até se encontrar um idoso na rampa final.

Esses “agentes” performáticos foram selecionados e instruídos pelo artista para agir de uma maneira que provocasse uma troca dialógica e relacional, promovendo uma performance íntima e personalizada.

Por ocorrer dentro de um símbolo da arquitetura moderna⁵, a pergunta sobre o progresso no espaço do Guggenheim se torna ainda mais relevante, sendo esse um recurso já utilizado em instalação de

5. Projetado pelo arquiteto moderno Frank Lloyd Wright, o museu Guggenheim de Nova York foi inaugurado em 1959.

6. Em 1993, o artista Luther Baumgarten apresentou uma instalação no Guggenheim na qual nomes de tribos indígenas das Américas extintas no processo de colonização foram colocados sobre as paredes das rampas espiraladas. Dessa forma, transpareceu o preço das vidas de comunidades tradicionais perdidas sob o avanço moderno. Essa obra, uma vez montada no espaço *clean* do museu moderno, recebe novas associações com a temática da limpeza étnica.

7. VALÉRY, Paul. Le problème des musées. In: *Oeuvres II*. Paris: Éditions Gallimard, 1960, pp. 1290-3.

Baumgarten⁶. Enquanto o participante avançava nos andares, outra temática (que se relaciona com a primeira) era apresentada: o visitante era instigado a conversar sobre o sentido do individualismo. Ao chegar ao final do percurso, o debate se voltava para eventos globais. Em todos os momentos, promoveu-se um diálogo aberto para os conteúdos trazidos pelos participantes. O percurso no espaço com os diferentes “guias” representa um processo temporal ligado a uma linha existencial/biológica do corpo do visitante, como uma narrativa construída durante a presença no local, vivenciada de forma resumida e em diferentes etapas, que ocorrem em diversos andares.

O texto de Paul Valéry⁷ sobre a questão do percurso dentro do espaço museológico se torna pertinente. Nesse texto, é apresentado um relato de sua visita ao museu francês Louvre, na qual se percebe o acordar de uma consciência crítica em relação à instituição de arte e a forma que ela condiciona o movimento do visitante no espaço ocupado por um “excesso” de obras de arte.

O projeto de Sehgal dispensa as obras do museu e transfere o foco para o visitante. Tal inversão é sintomática em muitos projetos de artistas contemporâneos, nos quais ao visitante é delegada uma nova condição. Dentro do projeto de Sehgal era possível encontrar mais de vinte visitantes passando simultaneamente pelo mesmo processo de interação com guias diferentes. Após a visita, esses visitantes desciam a rampa desacompanhados e podiam ver outros participantes no mesmo percurso de subida, como uma retrospectiva simultânea de todas as fases da vida.

Nesse projeto é possível identificar diferentes expressões de performance. A situação com o casal no vão central foi delegada para os agentes performáticos em um padrão parecido com o teatro convencional – uma unidade fechada com uma plateia exteriorizada. O *affair* amoroso também implicava que o visitante estava excluído dessa relação de prazer e condicionado ao voyeurismo.

A situação na rampa parece oposta à do casal na medida em que o que aconteceu ali foi fruto de ação relacional e interativa dos guias com os visitantes, utilizando um recurso central da arte da performance que é a mistura intencional entre o *performer* artístico e sua vida. Os guias foram orientados para envolver o público durante essa relação. A condição criada instigou o visitante a performar e a exteriorizar sua personalidade para o guia que se tornava sua plateia.

O artista manteve o projeto sem registro formal de imagens, valorizando assim o momento relacional do encontro ao vivo e evitando os desdobramentos performativos como na produção de objetos, fotos

8. SCHIMMEL, Paul (org.). *Out of action: between performance and the object 1949-1979*. New York: Thames and Hudson, 1998.

9. Imagens e depoimentos disponíveis nos seguintes sites: <<http://performa-arts.org/blog/experience-this-progress/>>, <<http://www.nytimes.com/2010/03/13/arts/design/13progress.html?pagewanted=all>> e <<http://performa-arts.org/blog/experience-this-progress/>> Acesso em: 5 ago. 2011.

10. HOFFMAN, Jens; JONAS, Joan. *Perform*. London: Thames and Hudson, 2005.

11. A partir de 1966, a pedido do colecionador Arturo Schwarz, Duchamp fez réplicas da "Fonte" e de outros objetos que foram vendidos para museus. Hoje tais réplicas podem ser encontradas nas mais prestigiadas instituições culturais do mundo.

ou textos que caracterizam a entrada institucional de artistas de performance. Tal inclusão vem ocorrendo desde os anos 1960 e é abordada por Schimmel⁸. Apesar dessa estratégia, a ausência de imagens de um evento público é quase impossível atualmente e na internet foi possível encontrar fotos do projeto feitas clandestinamente⁹, bem como depoimentos dos participantes.

Em tais relatos é destacada a sensação de confiança e de gratidão que o encontro gerou em alguns participantes que se tornaram conscientes sobre a mudança no perfil do espaço museológico transformado em um lugar de encontro e de um tipo especial de conectividade. Outros depoimentos mais críticos suspeitam da sinceridade dos *performers* e da proposta. Tais relatos acabam por criar uma camada performativa sobre o contexto dialógico que expressa uma subjetividade nesses desdobramentos.

Oficina 69

Outro projeto no qual se pode analisar formas diferenciadas de performance é a *Oficina 69* do artista venezuelano Alexander Gerdel, que, em 1997, instalou uma oficina de conserto de eletrodomésticos, com dois técnicos, dentro do Museu de Arte de Caracas¹⁰.

Após trazer seus próprios eletrodomésticos danificados para serem consertados, Gerdel convidou os visitantes a fazerem o mesmo. Tal ação lembra a conhecida tradição *ready-made* de deslocamento de um objeto utilitário para um contexto artístico. Entretanto, nesse caso tal deslocamento recebeu outro desdobramento. Após o conserto, os objetos voltavam para seus donos e para o contexto utilitário. Com a oficina, o artista parecia inverter a ação que consagrou o *ready-made* de Duchamp de inserir o objeto na instituição, operação que o consagrava como relíquia museológica¹¹. A proposta de Gerdel criou uma oscilação entre o momento de o objeto ser visto como arte, "sem função" (estragado) e o momento da sua volta ao cotidiano, como objeto utilitário.

A ação de consertar proposta por Gerdel remete a uma medida corretiva que reverbera ironicamente com os projetos educativos da tradição museológica iluminista que concebia o espaço da arte como um suposto templo de processos civilizatórios. O título do trabalho implica uma questão política do contexto de fim da ditadura militar de 1969 e de arrumação do "estrago domiciliar" em uma arena pública.

O trabalho de Gerdel provoca outro tipo de deslocamento performático executado pelo público que ao trazer e levar seus eletrodomésticos, movimentando os mesmos dentro do espaço, ativa uma

relação na qual o contexto de prestação de serviço ganha uma nova dimensão performativa.

Além dos objetos entrando e saindo da “oficina” de consertos, o trabalho envolve outro deslocamento: o dos técnicos, que agora desempenham sua função cotidiana em um contexto expositivo e desta forma se tornam um tipo de *ready-made* performático.

Karaokê D’Or

Karaokê D’Or é um projeto que o artista paraense Orlando Maneschy vem realizando desde 2006. Através de uma estrutura de karaokê montada dentro de uma exposição, Maneschy cria condições de participação. Como sugere Dunn, citado por Kester¹², ele se torna um “provedor de contexto”, permitindo que a voz experimental e processual ocupe o espaço expositivo. O artista define *Karaokê D’Or* como uma

instalação performativa [...] um ambiente relacional. Um lugar de imersão, espaço de representação, ação, trocas simbólicas. Um território para aqueles que não temem a exposição e a potência de sua própria imagem e o atravessamento/rompimento de imagens artificiais, programadas, idealizadas¹³.

O karaokê, inserido em um ambiente descontraído, embalado com alguns “drinks relaxantes”, permite que as pessoas liberem sua condição de *performers*. Mas além desta disposição para entrar em uma situação de risco expositivo, o karaokê proporciona uma condição de igualdade estabelecida na troca; quem performa sabe que não é o único cantor amador e que outros ocuparão o mesmo lugar de exposição.

Na noite de abertura dos eventos expositivos nos quais o projeto é apresentado, o artista atua como agente catalisador da performance, quando inicia a performance cantando e depois convida os amigos e presentes a entrar na dinâmica na qual eles se destacam como *performers*.

Na medida em que o público entra e sai do palco acontece um ritmo de troca já implícita na estrutura da prática do karaokê. Qual seria então a diferença dessa experiência quando o karaokê é deslocado do bar para um espaço expositivo? Normalmente em espaços artísticos são expostos resultados afinados e controlados em seus acabamentos. A performance incentivada por Maneschy apresenta um processo no qual o desafinar se torna parte da performance.

12. KESTER, Grant H. *Conversation pieces: community and communication in modern art*. Los Angeles: UCLA, 2004, p. 1.

13. Informação coletada em entrevista do artista Orlando Maneschy ao autor, realizada por email em março de 2011.

O sussurro de Tatlin #5

O projeto da artista Tania Bruguera foi apresentado em agosto de 2008 no vão central do museu Tate Modern, em Londres. Ao entrar no espaço expositivo, o visitante encontrava algo incomum: dois policiais, montados a cavalo, moviam-se entre os visitantes no espaço, dando instruções de deslocamento para o público através de técnicas ensinadas na academia policial. Para Bruguera¹⁴, o projeto discute o controle de plateia e remete a imagens veiculada na TV em momentos históricos. Mas diferente de manifestações populares, normalmente reprimidas com uso da violência policial, na exposição se ouvia um linguajar polido dos policiais em expressões como: “Você podem, por gentileza, se mover para lá ou para cá?”, “Muito bem, adorável”, “Obrigado”.

Mesmo que o projeto tenha sido adquirido pelo acervo do Tate Modern, a artista não estava preocupada em destacar essa proposta como uma experiência artística, mas objetivava centralmente proporcionar ao público uma experiência com o poder. As manobras que os policiais executam e o impacto que eles causam no público permitem uma interação que se torna performance. Muitos visitantes ficavam em uma plataforma superior, assistindo a situação. Em registros do projeto, pode-se ouvir reações variadas do público. Algumas pessoas, surpreendidas pelos policiais parecem se assustar; outros se mostram confusos com as ordens dos policiais e alguns reagem com risos. As manobras executados no museu não tinham nenhuma razão evidente. A reação de riso de alguns visitantes parece ser uma forma de reconhecimento de que a cerimônia de poder, ao ser deslocada do seu contexto original, perde o sentido que lhe confere alguma legitimidade.

Por outro lado, as manobras dos policiais intensificaram algo existente no espaço institucional da arte que é a vigilância presente através de guardas, setas, instruções de comportamento e câmaras, destacando algo já presente, mas de uma forma mais sutil. É evidente que a operação de Bruguera questiona a noção de neutralidade ou de liberdade simulada em alguns espaços de arte através do uso de deslocamentos performáticos.

cattelaN

Ao solicitar uma entrevista com o renomado artista espanhol Maurizio Cattelan, a pessoa que vem para o encontro não é o artista, mas o curador italiano Massimiliano Gioni ou cattelaN¹⁵, delegado por Cattelan para desempenhar tal performance. Nas entrevistas, cattelaN

14. Todos os depoimentos da artista e informações sobre a performance foram retirados de entrevista disponível no site: <<http://www.artreview.com/video/tania-bruguera-tate-modern>>. Acesso em: 13 ago. 2011.

15. Optou-se por usar essa grafia do nome Cattelan para diferenciar o verdadeiro artista (Cattelan) do seu “procurador” cattelaN.

responde às perguntas a partir do seu repertório de conhecimento sobre Cattelan.

Aqui a tarefa de mediação curatorial do artista ganha uma nova versão, quando o próprio curador se torna parte de uma atitude performativa através da qual Cattelan se afirma como artista.

Em entrevista, cattelan¹⁶ se explica: “Sempre fui muito sincero em ser um mentiroso, então ninguém pode me enquadrar, porque nunca tive a pretensão de contar a verdade”.

A ação, como um tipo de extensão da atividade do artista, levanta várias questões sobre a autoria e a distinção de papéis no campo artístico, além de remeter ao poder das mediações institucionais na determinação do valor do trabalho do artista.

Na entrevista, cattelan também afirma uma atitude performativa warhaliana quando declara que seu trabalho “é um exercício do vazio, eu realmente não tenho nada a dizer”¹⁷. A instrumentalização do curador torna-se uma maneira de legitimar contextos nem sempre transparentes entre artista/curador/crítico. A operação de Cattelan é um tipo de incorporação da figura do curador, delegando a ele um papel mais claro, como uma extensão performativa aberta.

Declared Void

A obra *Declared Void* (2005), da artista Carey Young, foi mostrada na Galeria Paula Cooper, em Nova York, e explorava questões territoriais e acordos legais. A obra foi montada no canto de uma parede e era composta de um grande quadrado delimitado por uma fita adesiva que subia do chão ao teto. Na parede, ao lado desse quadrado, encontrava-se uma instrução e uma advertência: “Ao entrar na zona criada pelo desenho e enquanto permanecer dentro dela, você declara que concorda que a Constituição dos EUA não se aplica a você”. Uma linha sem arames farpados, cercas ou vigilância policial deixava a arbitrariedade de uma fronteira nacional tornar-se evidente. Uma simples abstração artificialmente aplicada na obra de Young faz lembrar que a sustentação e a manutenção de fronteiras é também um processo mental. A ação de cruzar a fronteira na obra de Young torna-se também uma passagem (sem alfândega) para a performance do visitante. Uma simples linha divide a condição de ser um observador passivo ou tornar-se um participante performando para si próprio e para outros presentes. Tal situação permite também a observação de outros visitantes/*performers* entrando e saindo de um papel performático.

16. Entrevista disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=R164dPWHrRk>>. Acesso em: 6 jul. 2011.

17. Idem.

Souzousareta Geijutsuka

Ao ser convidado para criar um projeto para o Museu Dragão do Mar, em Fortaleza, o artista cearense Yuri Firmeza apresentou um artista japonês chamado de Souzousareta Geijutsuka, cuja tradução é “artista inventado”. Criado no laboratório mental de Firmeza, o personagem artificial era um artista da arte-tecnologia e biogenética.

O artista disseminou na mídia local a exposição desse artista renomado. Os jornais publicaram as matérias sem conferir a informação, considerando-o um artista importante. Para Fernando Sales, citado por Firmeza¹⁸, a ação do artista cearense aponta uma nova qualidade da performance, deslocada das práticas do corpo dos anos 1960 e 1970, e à procura de outras formas de rompimentos: “Se em seu momento inaugural a arte de performance valorizava a corporalidade transgressiva, a sua tendência mais atual é mesmo a da resistência discursiva”.

O trabalho de Firmeza demonstra uma relação duchampiana ao ficcionalizar um personagem (como no trabalho *Rose Sélavy*, de 1920), e, ao mesmo tempo, discursiva, atrelada ao conceito de performatividade de J. L. Austin¹⁹, que perpassa tanto as informações que o artista passou para a imprensa, quanto as posteriores publicações sobre o mesmo.

Firmeza²⁰ assume “um coletivo que vem de uma família extensa, não é o primeiro e nem deverá ser o último artista *fake*”. O projeto de Firmeza atravessa sistemas de afirmação cultural e torna relevante o processo dialógico com o curador Ricardo Resende, então diretor do museu e cúmplice do projeto. Assumindo os riscos que poderiam surgir da proposta, o convite de Resende já partiu do pressuposto de que se deveria “testar os limites institucionais entre o museu, o artista e o público”²¹.

O processo de negociação, a relação institucional com a mídia e a responsabilidade que envolveu a disseminação de uma informação intencionalmente inventada são relatadas no livro de Firmeza, onde ele mostra que não queria que seu nome fosse divulgado como artista participante do projeto, proposta que Resende como diretor não queria assumir adiantando que

a possibilidade do Dragão do Mar divulgar uma fictícia exposição para a imprensa estaria fora de cogitação. Ele propôs que fosse divulgada a minha exposição e posteriormente eu esclareceria que se tratava de uma curadoria de um artista japonês. Dessa forma o museu não se comprometeria com a ousadia da proposta do artista invasor²².

18. FIRMEZA, Yuri (org.). *Souzousareta Geijutsuka*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2007, p. 129.

19. AUSTIN, John Langshaw. How to do things with words. In: BIAL, Henry (org.). *The Performance Studies Reader*. New York: Routledge, 2004. p. 147-153.

20. FIRMEZA, Yuri (org.). Op. cit., p. 119-120.

21. RESENDE, Ricardo apud idem, p. 11.

22. Idem, p. 12.

23. Idem, ibidem.

O artista, consciente de que a obra aconteceria muito mais fora do museu, pedia para manter o jogo ficcional. A insistência de Firmeza era para que seu nome não fosse relacionado ao de Geijutsuka. Como relata o artista, o acordo com o museu se tornou instável: “até a proximidade da data da exposição, havia ainda incerteza quanto à dimensão da participação institucional do museu no trabalho”²³. A estratégia de divulgação do material sobre Geijutsuka através da assessoria de imprensa do artista, não vinculada ao museu, foi uma forma de tirar a responsabilidade direta do museu de emitir informações falsas. Somente depois da publicação das matérias nos jornais locais a imprensa foi avisada pela assessoria de imprensa do museu sobre a proposta do artista inventado. No dia seguinte, os jornais desmentiram a informação e criticaram o artista e seu projeto.

Entretanto, a reação indignada e violenta da mídia local, foi apenas mais uma alavanca para o projeto que ganhou notoriedade e atenção da imprensa nacional, criando um debate inédito sobre o uso de mídia e sua relação com a arte contemporânea.

A sombra

O grau de veracidade das ações que compõem os projetos de Sophie Calle permanecem em uma obscuridade intencional. Em entrevista a Lawrence Rinder²⁴, a artista francesa relata que a maioria de seus trabalhos tem alguma mentira, às vezes um pequeno detalhe que precisa ser incluído.

O projeto *A sombra*, de 1981, inicia quando a mãe da artista solicita serviços de um detetive particular da agência Duluc para seguir Sophie Calle e registrar suas ações durante um dia²⁵. O detetive não sabia do fato que sua condição profissional estava sendo invertida e, depois, Calle apresenta o resultado desse dia em que foi seguida e vigiada através das fotografias tiradas pelo detetive. Junto com as fotos, encontra-se um depoimento de caráter formal e técnico do detetive descrevendo as atividades cotidianas de um dia na vida de Calle. Na mesma obra, a artista apresenta seu próprio relato sobre esse mesmo dia, ao lado das imagens e do depoimento do detetive. Seu texto tem um apelo emocional, disserta sobre o jogo de “esconde-esconde” com sua “sombra” e termina com uma afirmação que sugere um jogo amoroso: “estou bêbada e adormeço. Antes de fechar os olhos, eu penso sobre ‘ele’. Será que ele gostou de mim? Será que pensará em mim amanhã?”²⁶.

Um fragmento do depoimento do detetive descreve: “14h15min: o sujeito entra no Museu do Louvre e se dirige à *Salle des Etats*; ela para

24. RINDER, Lawrence. *A conversation with Sophie Calle*. Berkeley: Berkeley University Art Museum, 1990.

25. Cf. CALLE, Sophie. *True Stories*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 1986.

26. Idem, p. 101.

27. Idem, p. 96.

na frente da pintura de Ticiano, *Homem com uma luva*, onde fica meia hora”²⁷. Ao lado aparece o depoimento de Calle:

Às 14h20min, depois de andar rápido pelo museu, eu me encontro a frente do *Homem com uma luva*, de Ticiano. Eu sempre gostei dessa pintura. Olhos tristes e vazios. A boca aborrecida. O rosto, como tivesse sido degolado, apoiado sobre o colarinho. Porém, mais do que tudo, a sugestão de um bigode²⁸.

28. Idem, p. 101-102.

Em uma das fotografias em preto e branco feitas pelo detetive é possível ver a cena na qual Calle aparece à frente da pintura mencionada. A foto exposta cria uma situação sobre a qual vale a pena elaborar, pois forma uma sobreposição de olhares: a artista olha o quadro, o detetive olha a artista e o público observa os dois, entrando nesse jogo de olhares. Acrescido a esses múltiplos olhares, vislumbra-se o olhar do homem retratado na pintura. A artista, então, se encontra em uma encruzilhada de olhares que no seu circuito mais próximo são dois olhares masculinos que se esvaem no contato direto: o detetive escondido com sua máquina fotográfica que registra suas costas e o sujeito da pintura a sua frente, com “seus olhos tristes e vazios”.

O trabalho de Calle opera um jogo de inversão com o contratado detetive/*voyeur*, o qual normalmente possui o olhar que domina a cena e vitimiza o observado. Mas agora ele se torna a vítima de suas próprias ações.

A performance social do detetive se mostra como um espelho da pintura favorita da Calle. A artista conduz o público a tornar-se um tipo de “observador não observado”, como aponta Goffman²⁹, que serve para a suposta performance social do detetive. A performance é deslocada para a função social do detetive. O jogo entre a ficção e a realidade é promovido enquanto o detetive, supostamente, cria uma visão de mundo descritiva e neutra sobre Calle. O suposto documento fotográfico não se sabe de fato quem realizou. O depoimento pessoal e confessional da artista transforma os dados e possibilita reconstruir a experiência de ponto de vista pessoal. O distanciamento e a proximidade emocional parecem ser colocados como fatores que tencionam a noção do que é real. A veridicidade das ações, através do jogo de olhares e dos relatos, permanece em suspense.

29. GOFFMAN, Erving.
A representação do eu na vida cotidiana.
Rio de Janeiro: Vozes,
1975, p. 16.

Cloaca

Provavelmente Wim Delvoye foi o artista mais eficiente na produção de uma performance sobre resultados colaterais do progresso tec-

nológico e industrial moderno, criando um máquina que digere refeições produzidas pelo *chef* do melhor restaurante da cidade de Antuérpia. *Cloaca* (2004), pontualmente ao meio-dia, faz a digestão através de processos químicos e produz algo parecido com fezes humanas que, depois de desidratadas, são empacotadas e vendidas. Para divulgar o trabalho, Delvoye criou um jogo publicitário através da veiculação de um logotipo que é uma combinação de marcas da Coca-Cola e da Ford.

Cloaca opera uma reversão moderna, forçando a máquina a se humanizar. As máquinas de autodestroem de Jean Tinguely mostradas no MOMA de Nova York, em 1960, ganham uma nova versão com uma coerência produtiva e eficiência tecnológica que poderiam ser transferidas com maior facilidade para um museu de ciência. Mas aqui se trata de uma inversão da utopia vinculada à noção de progresso. Depois de passar por uma complicada pesquisa científica que envolveu a construção da *Cloaca*, ironicamente, a efetividade da máquina é medida pela consistência do produto final. Nessa dimensão, o trabalho do artista remete ao projeto das noventa latas produzidas e vendidas por Piero Manzoni, etiquetadas com o título *Merda do artista* (1961). Para o consumidor da arte, o produto de Delvoye ainda contém outra ironia, uma vez que, diferente do projeto de Manzoni, o produto bruto é plastificado, permanecendo visível.

Outro projeto do mesmo artista delega a possibilidade de performance para animais. Delvoye administra uma fazenda de criação de porcos tatuados na China. O projeto *Delvoye's farm* foi apresentado na mostra Documenta de Kassel em 2007 e incluía vinte e quatro porcos de sua fazenda que ficaram performando ao vivo em uma granja montada dentro do evento. Em seus corpos, tatuagens de marcas de luxo como Louis Vuitton, através das quais os animais ganhavam uma segunda pele que referendava os valores sociais. A operação, naturalmente, contava com a habilidade dos porcos em viver e em rolar prazerosamente na lama e em suas fezes.

O uso de animais proporciona algo que facilita o controle do artista sobre as ações e a forma da execução. A artista Laura Lima relatou, durante uma palestra de evento “Verbo Conjugado”³⁰, realizado em 2008 no Centro Cultural São Paulo, que sua preferência por usar animais em projetos recentes vem da facilidade de manipulação que tal *performers* proporcionam. Algo que se torna muito mais difícil nas instâncias com as “pessoas carne”, nas palavras de Lima, que ela contrata para executar suas ações. A artista relatou também que alguns de seus *performers* contratados apresentam uma dificuldade em se tornar “pessoa carne” e só se tornam “menos teatralizados” quando vencidos pela tarefa repetitiva que ela proporciona.

30. Citação retirada da palestra de Laura Lima no evento, disponível no site: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/cursosese seminarios/archives/001749.html>>. Acesso em: 12 jul. 2011.

Possíveis tendências

A partir dos projetos dos artistas acima apresentados é possível identificar estratégias diferenciadas utilizadas na arte contemporânea que podem ser consideradas uma ampliação da arte da performance.

A transferência da condição de *performers* humanos para animas ou maquinários é uma operação que remete a um contexto literal da palavra performance – desempenho – cujo significado tem a ver com o ato de executar uma ação. Artistas que delegam a ação performática para agentes vivos, como animais ou seres inanimados – máquinas, por exemplo –, aproveitam-se de uma condição paradoxal, uma vez que a ação pura não existe, mas é sempre fruto de um contexto criado (que, nos projetos analisados, remete-se à feitura da tatuagem nos porcos ou ao desempenho da máquina em produzir dejetos “humanos”). Em tais propostas, o desempenho da máquina e dos animais ganha outros sentidos e essa estratégia pode ser denominada de *performance animada*.

Outro tipo de transferência de grupos sociais específicos para um contexto de performance, como no caso do detetive de Calle, dos policiais de Bruguera e dos trabalhadores de Gerdel, é denominado de *ready-made* performático. O termo pode ser definido como a inclusão de um feixe de comportamentos performáticos em outro fenômeno performático, deslocamento que muda o contexto do fenômeno, preservando, entretanto, a característica performática da ação deslocada. O *ready-made performático* resulta da junção do conceito de *ready-made*, objeto pronto, e do seu deslocamento para o âmbito da arte, conceito desenvolvido pelo artista plástico Marcel Duchamp, acrescido de ideias sobre a performance do âmbito social descrita por Schechner e Goffman³¹.

A *performance do agente ficcional* é operada através de um dispositivo em que o artista insere uma performance ativando, assim, um sistema social. A invenção de uma identidade fictícia em um projeto de arte torna-se uma ferramenta que uma vez consumada ganha vida própria, vivificando o agente ficcional através da participação de outros agentes que se envolvem nessa experiência, formando um sistema social. Essa corporificação acontece na medida em que gera ações e reações e influi sobre um contexto social. Exemplos claros desse processo são perceptíveis no caso do artista Souzousareta Geijutsuka e dos repórteres dos jornais que foram alterando seu trabalho a partir da influência do artista, na atuação de cattelaN ou nas estratégias de criação de situações fictícias ativadas por Sophie Calle.

Em outra forma de ativação, o artista delega para o visitante uma ação na qual possibilita, de forma clara, que ele se torne artista/

31. Cf. PELED, Yiftah. Incorporações de performance em projetos de arte. In: Encontro Nacional a Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas 15. Salvador: ANPAP, 2006.

32. Cf. Idem. DTEEP: dinâmicas e trocas entre estados de performance. In: **Encontro nacional a Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas 19**. Cachoeira: ANPAP, 2010.

33. BOURRIAUD, Nicolas. **Relational Aesthetics**. Paris: Les presses du réel, 2008.

34. Op. cit.

performer, como no caso do karaokê de Maneschy ou do projeto de Young. Tais ações de inclusão instigam um movimento a ser destacado: o ritmo de trocas de papéis ou as *dinâmicas e trocas entre estados de performance*³². Ao oferecer a performance para o visitante de arte, pode-se perceber a troca de condições de performance e de um ritmo de entradas e saídas da condição de visitante observador. Tal ritmo permite que a área “neutra”, que normalmente fica entre o público e a performance, seja integrada e ganhe uma nova condição.

Destaca-se ainda outra tendência denominada de *performance íntima*, que dialoga com a proposta de Lygia Clark e seus objetos relacionais, como a *Estruturação do self*, realizada a partir de 1976, e também com a teoria da arte relacional³³. Pode ser definida como um tipo de estratégia de performance que acontece a partir de um encontro, de uma relação íntima que se estabelece através da mediação do artista ou de agentes treinados (como no projeto de Sehgal) ou ainda como proposição para uma ação entre visitantes.

Nas possibilidades de ativação do público, realizada através de instruções impressas e distribuídas, aparece um potencial para explorar outra estratégia de performance. Carlson³⁴ cita o etnologista Richard Bauman, que sugere que toda performance envolve uma consciência de duplicidade que acontece na comparação mental do modelo executado. Dessa maneira, Carlson afirma a possibilidade da performance ter como audiência apenas o eu. A última situação/proposição apresentada no início desse texto corresponde com tal formato de performance que se propõe a estimular a doação de saliva do leitor sobre as afirmações do autor sobre a performance. Assumindo tal ação só para si o leitor pode realizar uma *performance interna*.

Ressalte-se que as fronteiras das nomenclaturas aqui elaboradas – performance animada, *ready-made* performático, performance íntima, performance do agente ficcional, dinâmicas e trocas entre estados de performance e performance interna – são tênues e passíveis de contaminação, mesclando-se às vezes e proporcionando a apropriada impureza que caracteriza essa prática artística. Apesar das nomenclaturas apresentadas, sugere-se, para finalizar, que o leitor continue contestando o que é a performance.



Win Delvoye, *cloaca N°5*,
2006.

Yiftah Peled (yiftahpeled64@gmail.com) é artista plástico, formado em Escultura pela Universidade Estadual de Santa Catarina (CEART/ UDESC). É mestre em Teatro pelo CEART/ UDESC onde defendeu sua dissertação sobre o tema da performance. Atualmente é doutorando no Programa de Poéticas Visuais da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo e professor no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo.