



18º Congresso Brasileiro de Sociologia
26 a 29 de Julho de 2017, Brasília (DF)
Grupo de Trabalho: Sociologia da Arte

A novidade da performance art: mediações e aquisições na arte efêmera

Daniela Félix Carvalho Martins / PPGCS – UFBA

Resumo

Fundamentada em pesquisa desenvolvida no doutorado, o texto tem por objetivo analisar as dinâmicas de transformação da arte da performance em um bem artístico-cultural. A performance é tradicionalmente caracterizada pela efemeridade e, por isso, ela é usualmente colocada à parte das dinâmicas de valorização como bem artístico durável. Pois, o elemento fundamental para a comercialização de uma arte é a independência entre artista e obra em dois sentidos: 1) o fazer artístico 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. Entretanto, as realizações performáticas vêm engendrando uma alteração dessas características. Esta "novidade" foi analisada principalmente mediante o estudo de duas situações empíricas. A primeira foi realizada através do acompanhamento das atividades de um coletivo de artistas na cidade de Salvador, em que os artistas se associaram a outros profissionais da economia criativa; a consumação das performances era mediada pelos documentos exigidos pelos editais. A segunda situação empírica, teve lugar numa agência de desenvolvimento dessa arte, nesse caso foi realizada uma análise documental na LADA (Live Art Development Agency) sediada em Londres, e que é uma das principais mediadoras entre as realizações artísticas e suas aquisições no mercado de arte. Nesses casos, regimes jurídicos vieram atuar para a cessação de controvérsias nos processos de aquisições.

Introdução

A pesquisa buscou compreender os processos contemporâneos de realização e permanência da arte da performance. Para isso, foram considerados os elementos heterogêneos – artistas, públicos, produtores culturais, editais públicos, instituições, regimes jurídicos e mercado de arte – que se associam nessa realização e permanência. Assim, a pesquisa teve como objetivo a compreensão das múltiplas correlações desses elementos a partir de realidades empíricas como : o Coletivo OSSO durante a realização de mostras artísticas no Estado da Bahia; realizações de ações performáticas em situações diversas (ruas, galerias e museus), os processos de institucionalização através da consolidação de uma agência para o desenvolvimento desse tipo de arte em Londres e as controvérsias jurídicas nas aquisições de arte da performance. 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*.

A escolha da performance como objeto de pesquisa deveu-se ao fato de que, tradicionalmente caracterizada por ser efêmera, vinculada à não separação de obra e artista que a realiza, ela foi por muito tempo colocada à parte das dinâmicas de valorização

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 periféricamente 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.

A fim de compreender essas subversões, foi necessário empreender uma nova atitude sociológica, tendo em vista que a perspectiva corrente reduzia o fenômeno artístico a mero reflexo de estruturas sociais ou instâncias de legitimação das relações de dominação. Isto é, ou bem a arte é entendida como referente imediato e direto a algo externo ao estético ou à própria arte, reconhecendo-a, sobretudo, como uma representação mais ou menos fiel do social (teoria do reflexo). Ou como na sociologia da dominação de Pierre Bourdieu, como ocupante de uma certa posição no campo de produção restrita, pelo qual os valores dominantes se impõem aos dominados. Em outras palavras, além da desautorização prévia dos atores num mundo social, no sentido de não permitir aos atores a compreensão dessas hierarquizações, o sociólogo produziu um efeito de culpabilização imediata: toda pessoa dotada de notoriedade torna-se, como dominante, o fomentador ou o cúmplice de um exercício – ilegítimo aos olhos do sociólogo – de legitimação.

Em ambos os casos (seja no da visão da arte como reflexo ou como elemento da dominação) a sociedade foi compreendida como um domínio independente e superior ao fenômeno artístico e ao mesmo tempo fonte de sua determinação. Compreender sociologicamente a arte, nessa perspectiva, seria então um procedimento de contextualização. Entretanto, a noção de contexto correspondeu à busca de um “senso de ordem”. O contexto do fenômeno artístico era exterior à experiência artística e aos diversos elementos que se associam na sua constituição, pois ele precisava ser mais amplo e menos específico, isto é, deveria proceder uma universalização ilimitada negligenciando as singularidades das experiências. Ele deveria equivaler a uma realidade social, e, para tanto, o contexto não poderia estar no mesmo marco da própria experiência. O contexto foi compreendido como uma exterioridade transcendente; da qual

a arte simboliza, reflete e representa. Desse modo, a arte não cria concretamente, a arte não age, a obra não opera.

Contudo, a sociologia de Howard Becker surgiu como um ponto de inflexão. Para esse autor, as descrições das interações no mundo da arte deveria ser a principal preocupação de uma sociologia da arte. Isto é, uma investigação sobre a arte a partir de uma descrição das ações e interações de que as obras de arte resultam, e não pela identificação individualizante dos criadores ou caracterização de suas posições numa estrutura hierarquizada e transcendente à experiência, isto é, a arte como representação social. Em suas descrições o sociólogo norte-americano colocou em evidência a cooperação das ações nos mundos artísticos essencialmente múltiplos, tanto a multiplicidade das atividades envolvidas (produção, execução, recepção), as diversas competências e práticas profissionais e os diferentes tipos sociais de produtores. Desse modo, Becker distanciou-se da abordagem reflexionista e da sociologia da dominação, pois não se tratava de desvelar a verdade social por trás das atividades dos atores, mas 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.

Outra contribuição de Becker foi sua tentativa de evitar o monopólio explicativo da arte por uma dada teoria, ou seja, evitar uma atitude metodológica proselitista que reivindicaria uma “maneira exata” de abordar o fenômeno. Nesse sentido, tomando de empréstimo o termo deleuziano, o pensamento de Becker é um pensamento *par le milieu*: isto é, um pensamento que se faz “através do meio”, o que significaria sem definições fundamentais ou sem horizonte ideal. É um pensamento que se realiza “com o meio”, significando que nenhuma teoria tem o poder de separar algo de seu ambiente. Pensar é sempre pensar com, pensar através, em outras palavras, pensar não é retirar um fenômeno do fluxo de sua experiência para fazê-lo refletir uma exterioridade, inversamente, trata-se de somar-se às singularidades das experiências, compreender as ligações e relações de entidades diversas na realização e permanência de um mundo artístico.

Nesse sentido, podemos reconhecer o alinhamento da sociologia de Becker com o pragmatismo de John Dewey, no sentido de que as artes não são apenas sinais de uma vida coletiva unificada, mas procedem a uma criação dessa vida. A experiência, nesse caso, não é apenas um objeto para a reflexão teórica, mas sim um método, pois todas as

coisas são aquilo que são experienciadas como sendo, o real é aquilo que é imediatamente experimentado, não há reflexão teórica fora da experiência.

Entretando se as contribuições de Becker foram fundamentais para este trabalho, por outro lado fez-se necessário radicalizar as noções de interação e ação de sua sociologia, principalmente no sentido da multiplicação 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: tratou-se de buscar “ecologizar” o interacionismo de Howard Becker.

Esse procedimento foi demandado pelo objeto de estudo, pois a performance é aberta, não apenas no sentido já tão trabalhado nos estudos de estética, mas num sentido ainda mais radical. As situações performáticas enquanto interações são sempre abertas às retomadas de ações de outros durante a realização, não é completada e fechada pela ação humana, mas as coisas participam das situações a partir do que permitem fazer, e fazem das e nas situações uma assembléia entre ações humanas e ações das coisas, isto é, uma heterogênesse. Desse modo, os “objetos” não valem por si só, mas também não o valem os artistas e o público. A performance é aberta no sentido de uma cosmopolítica como afirmou Stengers (2005b), isto é, uma interação na qual as ações não têm um centro, não mais atribuídas a um único ator que age, antes o termo cosmopolítica quer revelar a pluralidade de elementos que participam e resultam das interações, como também o reconhecimento das entidades que contam nas interações a partir dos efeitos que produzem nas interações. Daí a necessidade de incluir a multiplicidade dos atores, ou melhor, dos actantes¹ para o conhecimento buscado nesta pesquisa.

A este modo de aproximação, que tentou ecologizar as práticas da performance, chamamos sociologia associativa. O interessante de pensar a performance nesses termos é que a ação performática sempre corre o risco de não realização. As ações podem não

¹ 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.

ser retomadas, pode não haver *affordance*, isto é a “propiciação”² entre os actantes envolvidos nessas interações e como consequência não permitir fluxos de retomadas.

O que está ocorrendo aqui?

No processo de seguir o problema da realização e permanência da performance, identificamos um fluxo de instabilidades/estabilidades instaurado pelos diversos elementos que são convocados. Essa atitude teórico-metodológica levou à construção de uma tipologia, esta funcionando para a caracterização das ocorrências empíricas da pesquisa. Assim é que, embora a pesquisa coloque de partida um problema teórico – como a arte da performance se realiza e permanece no mundo– o modo de avançar pelos desdobramentos desse problema se fez através do desenvolvimento de uma pesquisa empírica, que permitisse a convivência com essa heterogênesse do fazer performático. A seguir serão apresentados algumas situações analisadas na pesquisa.

Um exemplo foi o trabalho do artista argentino Santiago Cao em sua performance “Pessoa de carne e osso” (Figura 1), 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. Sua expectativa era de permanecer por 8 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 referencia às 8 horas de jornada laboral em que as pessoas cedem diariamente 8 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. 8 horas diárias perdendo de forma consensual a liberdade. (CAO, Santiago. In: <http://www.retenciacritica.com/pessoa%20de%20carne%20e%20osso.html>)

Os transeuntes se perguntaram “O que está ocorrendo aqui?”; esboçavam hipóteses, sem nenhuma conclusão quanto ao que estava acontecendo: 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 8 horas pretendidas; ao fim de quatro horas de sua permanência ali, os transeuntes o sacaram da rede, lhe deram água, encheram-lhe de perguntas.

² A palavra “propiciação” foi traduzida da palavra inglesa *affordance*, este termo assim como sua tradução para o português são neologismos.

Figura 1- Pessoa de carne e osso, Santiago Cao, 2010



Fonte: Arquivo MOLA

Outro exemplo dessa abertura cosmoplítica da performance são os trabalhos do Grupo Corpos Informáticos. A seguir reproduzo trechos de entrevistas realizadas com a artista brasileira Bia Medeiros, fundadora do grupo e que nos ajuda pensar esse processo:

DFM: Em um momento da entrevista você falou de uma performance que foi péssima, o que pode ser péssima em uma performance?

BM: 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 efeito muito forte. Em 2012, a gente pintou elas de dourado para transformar em “ouro de *fulero*” 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!

Apesar de um efeito que parece desejável, um “objeto artificial” integrar-se na natureza, explicitada na fala: “ficam lindas, mas é preciso uma atenção do olhar muito maior do que se elas fossem vermelhas”; isto não serve ao propósito do que se queria dotar esta performance: destacar, ao fazer significar os objetos enceradeiras através de uma composição plástica em que elas “gritam”, ou seja, em que elas se imponham significativamente à percepção. Posteriormente, em uma nova conversa que mantive com Bia através de uma rede social, a artista revelou outros elementos que impossibilitaram o processo de retomada no caso das enceradeiras douradas (Figura 2):

BM: 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.

Figura 2 – Ouro de fulero, 2010



Fonte: Arquivo Corpos Informáticos

Figura 3 – Desfazendo unhas em UAI UI, 2010



Fonte: Arquivo MOLA

Não podemos negligenciar a “propiciação” que as enceradeiras oferecem, devido a elas é que os sentidos podem ser desarticulados e re-articulados nos diferentes ambientes interacionais. As enceradeiras no pavimento colonial do Pelourinho – Salvador-BA – (Figura 3) podem nos sugerir o encontro de “temporalidades distintas” entre as aparições no mundo das enceradeiras e o pavimento colonial, atualizando uma relação até então remota; podem ainda nos sugerir a transgressão dos limites traçados por ações e objetos que criam os espaços privados (as enceradeiras de uso doméstico) e aqueles que fazem emergir o espaço público (o pavimento colonial do Pelourinho).

Figura 4 – TODO MUNDO JUNTO, 2011



Fonte: Arquivo Corpos Informáticos

Nas performances, as enceradeiras surgem como um modo de vasculhamento dos sentidos virtuais presentes nos ambientes interacionais. Outro exemplo, a performance “TODO MUNDO JUNTO” (Figura 4) experimenta as possibilidades das interações num dos espaços mais controlados do território nacional. Para a execução da performance foi necessário explicar para os agentes de segurança o que iríamos fazer, tínhamos pouco tempo para a realização, afirmamos que o trabalho seria apenas descer correndo da rampa com as enceradeiras e bambolês. Não é incomum no Brasil e em outros países da América Latina que essas negociações com agentes de segurança pública ocorram. Numa 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”, foi instalado pelo Senado e o Governo do Distrito Federal um muro dividindo dois lados nos quais acomodariam as pessoas que estariam presentes durante a votação, a partir da sua posição frente ao processo político (favor ou contra). O grupo decidiu então desarticular esse primeiro sentido ao levar a cabo uma ação performática, uma partida de vôlei usando o muro como uma rede para a prática do esporte (Figura 5). Não demorou muito até a abordagem policial, segundo os agentes estava proibido o trânsito de pessoas naquele espaço.

Figura 5 – Partida de vôlei



Fonte: Arquivo Corpos Informáticos

Esses exemplos nos apresentam o fluxo de instabilidade da arte da performance. Instabilidade pelo atrelamento artista/obra, obra/ambiente e artista/público/ambiente, isto é, a performance se realiza num espaço de relações-entre, simultaneamente plural e por fazer-se. As ações performáticas são abertas às retomadas pelas ações de outros durante a realização, não é completada e fechada pela ação humana. Entretanto, nos últimos anos podemos identificar um processo de estabilização via uma institucionalização da

performance dada pela aproximação desta forma artística com instâncias como: políticas públicas, mercado da arte, museus e galerias.

Não é possível prever o fim desse processo de estabilização, podemos apenas explorar como essas entidades vêm participar do processo de retomada, correndo o risco – como sinalizado – de não realização/retomada desse fluxo de interações. Essas entidades não são apenas intermediárias, ou seja, elas não são simples veículos que transportam o significado, as suas particularidades influenciam na construção do projeto performático. Elas agem como mediadoras³, pois transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente apenas dariam suporte. Assim, essas entidades precisaram ser problematizadas, consideradas como participantes ativos das interações performáticas, tendo em vista que suas complexidades são determinantes para a realização ou não dos processos de retomada.

Esse fluxo de instabilidade/estabilidade tem como efeito imprecisões da prática performática, e que são muitas vezes tomadas como “amadorismo”. E essas imprecisões equivocadas são eventualmente fortalecidas 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 beings⁴ (SANSI-ROCCA, 2015, p. 124).

³ A diferença entre intermediários e mediadores é explorada na sociologia simétrica de Bruno Latour

⁴ “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.” [Tradução nossa]

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 que se associam num processo de realização e permanência, ao contrário, são profissionais de habilidade específica. Cabe a eles, 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 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 FUNCEB⁵ (caso analisado na pesquisa). Essas entidades devem permitir que as performances realizadas durem e se expandam mais amplamente para encontrar mais participantes de sua rede: os agentes públicos.

Seguindo a trilha da sociologia de Becker, da qual o fundamento é explorar como interações entre pessoas são articuladas de modo a estabelecerem uma “definição de situação”, na qual surge a arte. Torna-se preciso 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.

⁵ Fundação Cultural do Estado da Bahia

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 revelou é que, nesses esforços cooperativos não aparece nunca um quadro – *frame* – 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” (LATOURE, 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.

No Interacionismo Simbólico a noção de *frame* significa 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. Entretanto, como observado na pesquisa, temos um outro tipo de 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. Isto é, estamos diante de uma “composição desenquadrada” (*unframed composition*).

A performance e o mercado

Durante o campo em Londres, os elementos instáveis observados na primeira etapa da pesquisa no Brasil e em outros países da América Latina pareciam não mais operar. A Tate Modern, uma das principais instituições de arte no mundo, estava finalizando a construção de um novo edifício dedicado a este tipo de arte. As performances ocorriam em galerias e museus, e durante as ações a questão “o que está ocorrendo aqui?” não tinha lugar. Contudo, com o desenvolvimento do trabalho de campo,

constatamos que o fluxo de instabilidade migrou para as controvérsias da acolhida da performance nessas instâncias convencionais do mundo da arte.

Em outras palavras, algumas performances adquiridas por instituições são executadas pelo museu, isto é, a ação performática é levada a cabo por integrantes dessas instituições. No que diz respeito ao mercado de arte, em termos de como lidar com essa instabilidade, novos actantes são convidados a participar, nesse caso os regimes jurídicos se tornaram fundamentais para o processo de venda no sentido de tentar definir questões 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? A acolhida da performance pelos museus tem como consequência a atração dos interesses do mercado de arte. Nesse processo a tradução operada se dá entre “valores estéticos” e “valores econômicos”, isto é, a produção de uma rede complexa de legitimações e circulações de valores em torno da produção artística.

Um bom exemplo é o caso da aquisição da performance “*Good Feelings in Good Times*” (2004), do artista eslovaco Roman Ondák, originalmente comissionada⁶ pela *Frieze Art Fair*, principal Feira de Arte de Londres, e posteriormente adquirida pela Tate Modern. 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.

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 aloca-la no Museu, ou seja, a Tate

⁶ 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.

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.

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*”, do artista eslovaco Roman Ondák, é comum que o único registro da venda seja a fatura, ficando a construção dos termos práticos 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, contudo, 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.

O artista 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 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. 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 têm pelo menos seis condições básicas:

- 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 estende na medida das retomadas, que aliás são feitas por participantes que podem correr em diversas direções.

Considerações finais

Como vimos, 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 de uma concepção substancialista da performance. As propiciações (*affordances*) de uma performance, por serem intimamente vinculadas a um acontecimento espaço-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.

E aqui se encontra um aspecto fundamental de uma sociologia associativa, o abandono de uma ontologia do ser, da substância, para uma ontologia do haver, isto é, a possibilidade de tomarmos as entidades finitas como casos particulares de processos infinitos, os estados permanentes como agenciamentos transitórios de processos em devir, ao invés de tomá-las como um acontecimento sem consequências. 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 e o havendo) de existência diferenciante, ao mesmo tempo em que parece querer reduzir seu fazer a um único agente. E, como vimos ao longo da 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 (Gabriel Tarde) 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, políticas públicas, ou o mercado de arte não como aniquiladoras 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 (FABIAN, 1999, p. 28): “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.”

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 circunstâncias espaço-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 Stengers 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 conformam 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 pesquisa, se houve um princípio norteador, é o da não redução ou não submissão da performance aos limites estritos de uma fórmula teórica.

Bibliografia

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

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

BOURDIEU, P; DARBEL, A. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

BOURDIEU, P. **A Economia das trocas simbólicas**. 5 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

- _____. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário.** Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- DELEUZE, G. **O que é a Filosofia?**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010
- DEWEY, John. **Arte como experiência.** São Paulo: Martins Fontes, 2010
- FABIAN, Johannes. **Theater and Anthropology, Theatricality and Culture.**In: Research in African Literatures. Drama and Performance, Vol.30, Nº 4, 1999, pp.24-31
- GIBSON, J. J. **The theory of affordances.** In R. Shaw & J. Bransford (Eds.), *Perceiving, acting, and knowing: Toward an ecological psychology.* Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1977.
- GOFFMAN, E. **Frame analysis: an essay on the organization of experience.** Boston, Northeastern University Press, 1986
- HEINICH, N. **A sociologia da arte.** Bauru-SP: EDUSC, 2001
- LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria Ator-Rede.** Salvador: EDUFBA, 2012.
- _____. **Enquete sur les modes d'existence.** Paris: La découverte, 2012
- _____. **Uma sociologia sem objeto?** Revista-Valise, Porto Alegre, v. 5, n. 10, 2015
- MCCLEAN, Daniel. **Collecting Live Art: Performance and the law.** In: Calonje, Teresa. *Collecting Live Art.* London: Koenig Books, 2014
- 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.** *Electronic Journal of Sociology* , 2005
- SANSI-ROCCA, Roger. **Art, anthropology and the gift.** London: Bloomsbury, 2015.
- STENGERS, Isabelle. **Introductory notes on an ecology of practices.** *Cultural Studies Review*, 2005a
- _____. **The Cosmopolitical Proposal.** In: LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter (Eds.). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy.* Cambridge: MIT Press, 2005b.
- TARDE, Gabriel. **Monodologia e sociologia.** São Paulo: Cosac Naify, 2007
- VARGAS, Eduardo V. **Antes Tarde do que nunca.** Gabriel Tarde e a emergência das Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2000
- ZOLBERG, Vera . **Constructing a sociology of the arts.** Nova York, Cambridge University Press, 1990