Performance: a questão da autoria

Ricardo Basbaum

1

" ... na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Essa falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente sua intenção; essa diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o 'coeficiente artistico' pessoal contido na sua obra de arte."

É fácil reconhecer no texto acima a formulação de Marcel Duchamp a respeito do ato criador, enfatizando o papel do público na recepção da obra, no julgamento que o incluirá ou não entre "as figuras primordiais da história da arte". O artista desenhado por Duchamp é "mediúnico", trabalhando no domínio da "pura intuição". Mas o genial artista francês parece, neste pequeno texto de 1957 –pronunciado em Houston durante uma Conferência da Federação Americana das Artes[1] (à qual também compareceu o interessante antropólogo-biólogo Gregory Bateson) –, excessivamente preocupado com a "posteridade" e o "veredito do público": afinal, pensa-se logo, nem mesmo Duchamp escapou à obsessão modernista com a História.

Entretanto, Duchamp já havia feito às coisas funcionarem de outro modo, e depois dele os objetos nunca mais foram os mesmos. Com certeza, podemos localizar na invenção do *ready-made* o gesto decisivo, indicativo de uma mudança no padrão da autoria artística, deslocando-a para o campo da apropriação – para um trabalho de redefinição do objeto. Duchamp não "cria" um *ready-made*, mas descobre-o com dia e hora marcados.

2

Quando Foucault escreve "O que é um autor?", está interessado não na eliminação sumária da figura autoral (a "função-autor"), mas em indicar como poderia se pensar sua permanente transformação em uma sociedade em contínuas mudanças. Afinal, se o autor "é o princípio de economia na produção do significado", um "certo princípio funcional pelo qual (...) impede-se a livre-circulação, a livre-manipulação, a livre-composição, a decomposição e a recomposição da ficção", um "regulador do ficcional" – temos aí, portanto, uma caracterização aparentemente "negativa" –, Foucault apressa-se

em advertir que "seria romantismo pedir por uma cultura na qual o ficcional opere em um estado absolutamente livre, disponível para todos, sem passar por qualquer figura necessária ou constrangedora".[2] Reconhece-se aí, burlando essa advertência, Joseph Beuys, a repetir seu *slogan* "todos são artistas", que equivaleria a dizer "não existem mais artistas", não há função reguladora. Foucault chama assim a atenção para os princípios de economia, contenção e regulagem que governam a construção da função-autor, apontando que, ao se modificarem esses princípios – como decorre da atitude de Duchamp – vai-se provocar a modelação de uma outra "forma (não mais o autor) ainda a ser determinada ou experimentada".

Segundo, ainda, algumas proposições formuladas por Foucault em suas últimas pesquisas – em torno de "uma ontologia crítica (e) de uma criação permanente de nós mesmos em nossa autonomia", envolvendo um "trabalho de nós mesmos sobre nós mesmos enquanto seres livres" em "busca da invenção de si próprio", "tomando a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e dificíl" (temas que Foucault irá localizar e exemplificar em Baudelaire, com seu elogio ao dandismo e ao domínio da arte como terreno privilegiado do processamento das matérias da atualidade)[3] – pode-se consignar ao ato criado a dupla tarefa de construção de uma obra e, junto a ela, a auto-produção de um autor, como forma residual contingente, resultante da encenação da prática artística, componente de sua estratégia.

3

A contradição configura-se apenas aparente: antes, Foucault caracteriza a função-autor por seu papel anterior e regulador na economia do processo ficcional; depois, o autor reaparece como resíduo posterior decorrente do processo de produção da obra de arte. Da função-autor para o autor-resíduo, a metamorfose é sintoma de mudanças na configuração da cena artística, nas articulações entre pensamento e trabalho de arte. Se, como vimos, Joseph Beuys interfere claramente sobre a regulagem do fluxo ficcional, Allan Kaprow é sua completa liberação para dentro do cotidiano: "um manual da Marinha dos Estados Unidos de tática de luta na selva, uma visita a um laboratório onde rins de poliuretano são fabricados, os engarrafamentos diários na via expressa de Long Island – são mais úteis que Beethoven, Racine ou Michelangelo".[4]

Por outro lado, quando Hélio Oiticica apresenta seus Parangolés, oferecendo-os ao público para uma prática interativa, está envolvendo os participantes em uma

prática francamente co-autoral, uma vez que são estes quem "decidem" o rumo que a atividade irá tomar, a partir de seu grau de envolvimento: se os participantes se convertem em autores de si próprios, como resultante dos movimentos intensivos no misto capa+corpo, o próprio Oiticica irá reprocessar-se após o experimento mantido em aberto, pronto a conduzir adiante, sob formas renovadas, o "exercício experimental da liberdade".[5]

4

Para aquele que transita pelos sistemas sociais desempenhando as funções de um operador cultural identificadas com o papel do artista (pesquisa das regiões do impensado, busca de turbulências, paradoxos e pontos de instabilidade), a questão da autoria reveste-se de importância como fator ligado à construção de identidade – tanto do indivíduo operador como da operação mesma –, em um plano em que se aproximam e se confundem as fronteiras do individual e do coletivo: a forma artística, em geral, configura-se nos limites de um único corpo e está ligada à noção de indivíduo, enquanto que as ressonâncias produtivas de suas ações – cujo *feedback* é constitutivo do trabalho artístico –, percorrem, como um fluxo que intervém na circularidade do cotidiano, os contornos e as estruturas do social. Assim, deve-se estar atento às funções diversas desempenhadas dentro do processo de criação artística pelas opções de identidade e autoria, assim como as determinações variadas que ocorrem em ambos os casos.

O atributo da autoria da obra funciona, por um lado, como um modo de assegurar a eficiência e a continuidade estratégica da prática artística dentro de diversas determinações do jogo social, como, por exemplo, em sua negociação com um regime econômico que deve, em grande parte, a garantia de seu funcionamento à veiculação de subjetividades estereotipadas por meio dos recursos publicitários – frequentemente são utilizados aí procedimentos de compactação e compressão de gestos e comportamentos.[6] Assim, cada autor passa pelo crivo de "ter" que configurar para si um espaço de atuação associado a uma "marca individual" que o caracterizaria, assegurando uma identificação imediata e não problematizadora de suas proposições artísticas – exceto quando a questão da marca é a discussão mesma do trabalho, em que "imediaticidade" e "compactação" são tensionados. Esse aspecto, assim colocado, faz da autoria apenas uma qualidade estratégica da proposição artística, caracterizando a obra de arte de modo muito aquém das suas potencialidades.

5

Parece óbvio, entretanto, que o trabalho de arte necessita produzir, por si próprio, uma coesão interna qualquer, para irradiar sua potência de intervenção no ambiente. Talvez seja interessante inscrever essa auto-estruturação como um processo de formação de identidade próprio do trabalho, que lhe permite constituir-se como um todo produtivo, ainda que acoplando partes aparentemente incompatíveis. Tal "engenharia" não se dá exclusivamente em nível normal ou óptico e incorpora necessariamente as dimensões conceitual e discursiva – assim como ambientais –, sem as quais não há como uma obra de arte transitar pela contemporaneidade. Como "obra aberta", essa identidade irá se configurar a partir do "outro", do público ou do espectador colocados como mediadores ativos, pontos de suporte do processo de funcionamento do objeto de arte – que parece confirmar, assim, sua independência em relação ao autor, figura aqui até agora pouco necessária, requisitada apenas por uma demanda estratégica de sua circulação social.

É importante que se perceba o registro autoral como presença tardia nesse processo: caracterizá-Io a partir de um feixe coeso de sentidos que se antecipem ao movimento próprio à obra seria constranger um e outra, tanto em termos de uma relação menos aberta com o público (obra) quanto em termos de uma identidade ansiosa (autor) – resultantes de um outro momento, anterior ao acontecimento referido, que se querem como um curto-circuito a precipitar o acesso ao trabalho antes que ele de fato aconteça. No sistema de funcionamento característico da arte contemporânea, vemos que a função-autor só pode legitimar-se a partir de uma identidade processual, que incorpore o efeito da obra também sobre si, num caminho aberto de autodiferenciação permanente.

Chegamos, então, próximo de algumas formulações de Gilles Deleuze sobre o ato de escrever, que permitem a caracterização de uma topologia da figura autoral, a partir de sua visão da escrita como um "processo (...) inseparável do devir".[7]

Ao valorizar a experiência da escrita como experiência intensiva, Deleuze evita configurar um autor que se antecipe à obra, "[impondo] uma forma (de expressão) à matéria vivida": "A literatura encontra-se sobretudo do lado do informe ou do inacabado (...) sempre por se fazer, e que escapa à toda matéria vivenciada ou vivida". Afirmando processo e transformação (e diferença), a fórmula do grande filósofo francês possui um tempero que não devemos temer, nesse texto, em caracterizar como "performático",

quando escreve que não se trata de "tornar-se um Homem" – devir majoritário, "à medida em que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende se impor à toda matéria", constituindo-a à revelia mesmo do que a obra terá a propor como máquina produtiva –, mas sim "mulher, animal ou molécula [que] são sempre componentes de fuga que escapam à sua própria formalização" ("a vergonha de ser um homem, existe melhor razão para escrever?"). Assim, "transformar não é atingir uma forma (identificação, imitação, mimesis), mas encontrar uma zona de vizinhança, indiscernibilidade ou indiferenciação tal que não se possa mais se distinguir de uma mulher, um animal ou de uma molécula: nem impreciso nem geral, mas imprevisto, não-preexistente".

É assim que a *função-autor* vem a ser configurada por Deleuze nos termos de um *lugar-autor*, isto é, a autoria é definida por meio de seu funcionamento num espaço topológico,[8] a partir das relações que estabelece com a matéria informe que constituirá a obra. Trata-se de caracterizar o processo de criação como ato de traçar linhas de fuga, determinando a construção de uma espacialidade difusa e móvel, localizada – por relações de vizinhança – junto a outras formações (o informe, o inacabado, o impensado), constituindo, então, uma região processual: dessas maquinações emergirá a obra, em sua autonomia, operando sobre o espectador e o público, tendo-os como interface e suporte sobre os quais (e somente a partir dos quais – mas também arrancando-os de seus lugares-comuns) aciona seus mecanismos. O sujeito criador dissolve-se num "devir-imperceptível" como parte da atividade desse despojar-se das determinações apriorísticas para relocalizar-se nos contornos de um outro espaço, relacional; evita-se o "aspecto (...) pelo qual a inteligência vem sempre antes, pelo qual o todo já se encontra presente e a lei já é conhecida antes daquilo que vai aplicá-la: (...) em que nada mais se faz do que reencontrar o que já estava dado de antemão e de onde só se tiram as coisas que aí tinham sido colocadas".[9]

6

Grande parte da fascinação exercida pelo campo da performance reside no grau de liberdade que ela permite como possibilidade de ação. Quando se constata que a performance foi consagrada como uma "linguagem artística autônoma" somente a partir dos anos 1970 (é o ponto de vista consensual da maioria dos livros que tratam a performance em suas possíveis especificidades),[10] percebe-se com maior clareza que seu papel "expansor", junto aos principais focos de pesquisa artística da era moderna e

contemporânea,[11] foi realizado à revelia de preocupações de tal tipo: de fato, não haveria aí um uso apressado do "aparelho conceitual-teórico da arte", reduzindo as possibilidades expressivas amplas de uma forma de ação às amarras de um "gênero artístico" – em detrimento da real operatividade dos "meios" de expressão em sua relação com as áreas mais amplas do campo cultural? O isolamento de uma determinada prática em termos de suas particularidades estruturais internas, irredutíveis a outras formas de ação, não colaboraria para antes "sufocar" do que ampliar seu campo de atuação?[12] A quem serve a institucionalização de um campo expressivo como uma modalidade artística autônoma, aos artistas ou ao circuito de processamento das obras? Sabe-se que as relações entre "teoria" e arte são complicadas, sendo mesmo inadequado o uso do termo "teórico" para definir o pensamento elaborado a partir ou em conjunto com a matéria artística. Parece ser muito mais em relação a uma demanda institucional, a necessidade de construção e legitimação de um lugar claramente delimitado dentro do circuito da arte, que se configura a autonomização da performance como uma linguagem. A arte conceitual já nos propunha uma fórmula que mantém ainda sua atualidade: "Ser um artista (...) significa questionar a natureza da arte. Se alguém está investigando a natureza da pintura [ou da performance...], não está investigando a natureza da arte. (...) O termo arte é geral, enquanto o termo pintura é específico. Pintura é uma espécie de arte".[13] O desafio para o criador residiria nos dribles que deverão ser treinados para intervir sobre expectativas que incidem *a priori* sobre o trabalho, conduzindo e domesticando sua realização – em rumo à manutenção de possibilidades em aberto, onde o artista ganhe flexibilidade de impulsão e deslocamento. Se quisermos então falar do autor *de* performance, não seria mais adequado localizar o autor *em* performance?

7

Os artistas estão entre aqueles que criam seus próprios problemas, não para resolvê-los, mas para produzir instantes de uma mobilização coletiva altamente carregada, intensa. Diagramar a dinâmica dessa relação, como um fluxo de energia em contenção e expansão é tarefa que implica admitir mobilidade, transformação e metamorfose – uma certa metaprocessualidade – como condições de um permanente *em performance*. Em seu estado ondulatório, o personagem-autor é muito mais interessante, inquieto e provocador do que sob os parâmetros exclusivos de tal ou qual meio de ação. Real atitude ante o campo artístico de assumir essa "impermanência residual" beira a um compromisso de coloração ético-estética, mas que indica também a disponibilidade para um outro interfaceamento dentro das redes organizadoras dos caminhos e das possibilidades de

produção do conhecimento – agora como experimentação, invenção e abertura ao vento das ondas do artificialismo emergente em que vamos mergulhando.[14] Em quais condições devemos nos apropriar do conhecimento produzido pela arte ou a partir dela? O que fazer com essa verdadeira tecnologia do sensível e do afetivo, máquinas ultra-apuradas, objetivações que detêm as potências do aglutinar, do implodir, do esmiuçar – e ainda outras tantas? Para tais questões, importa apenas a resposta parcial; a tarefa mais difícil está em revelá-las, mantê-las em aberto. O trabalho de arte aspira sempre a algum tipo de aproximação produtiva, tomar parte de uma prática, intervir, funcionar. Parece que estamos a ponto de descobrir, novamente, razões de alegria para a atividade artística.

[publicado em João Gabriel Teixeira (Org.), Performáticos, performance e sociedade, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1996, pp. 47-51]

---

[1] Marcel Duchamp. "O ato criador," *A nova arte*, org. Gregory Battcock, São Paulo, Perspectiva, pp. 71-74.
[2] Michel Foucault, "What is an author?", *Art in theory 1900-1990*, Org. C. Harrison e P. Wood, Londres, Blackwell, 1992, pp. 924-928.
[3] Michel Foucault, "Qu'est-ce que les lumieres?", *Magazin Littéraire*, nº 309, abril 1993, pp. 61-74.
[4] Allan Kaprow, "Assemblages, environments and happenings", cit. C. Harrison e P. Wood, *op. cit.*, p.706.
[5] A fórmula é de Mário Pedrosa.
[6] As proposições de "compressão" e "descompactação" de códigos verbais são sugeridas por Allucquère Rosanne Stone em seu ensaio "Virtual systems", *Incorporations*, Nova York, Zone Books. 1992, pp. 609-621.
[7] Gilles Deleuze, "La littérature et la vie", *Critique et clinique*, Paris, Ed. de Minuit,1993, pp. 11-17.
[8] Topologia aqui como "estudo dos espaços e suas propriedades (...) [sem interesse] nem pela métrica, nem pelas proporções (...) O objetivo específico dos topólogos e a noção de espaço e as relações que o estruturam". Jeanne Granon-Lafont, *A topologia de Jacques Lacan*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1990, pp. 11-23. No capítulo I, a autora comenta brevemente a influência da topologia nas ciências humanas, principalmente o estruturalismo, presente no uso de termos como simetria, inversão, equivalência, homologia, isomorfia, etc.: "os topólogos fixaram uma noção de espaço que é idêntica à de estrutura utilizada pelas ciências humanas (...) a topologia intervém como fundamento epistemológico dos conhecimentos trazidos por esse esquema (...) [estando] confusamente presente em toda a obra de Lévi-Strauss [como] ordenadora desta percepção confusa das estruturas".
[9] G. Deleuze, *Proust e os signos*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987, p.104.
[10] Ver Roselee Goldberg, *Performance art - from futurism to the present*, Londres, Thames and Hudson, 1988; Jorge Glusberg, *A arte da performance*, São Paulo, Perspectiva, 1987; Renato Cohen, *Performance como linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 1989.
[11] "A performance tem sido considerada como um modo de trazer à tona as muitas ideias, em nivel formal e conceitual, em que se baseia o fazer artístico. (...) sempre que certa escola, seja o cubismo, o minimalismo ou a arte conceitual, pareceu encontrar um impasse, os artistas voltaram-se para a performance como meio de quebrar categorias e indicar novas direções. A história da arte da performance no seculo XX é a história de um meio aberto, permissivo, com um sem número de variáveis, executado por artistas impacientes com as limitações das formas de arte estabelecidas, determinados a levar sua arte diretamente ao público." Roselee Goldberg, *op. cit.*, Introdução, pp. 7-9.
[12] É nessa direção que compreendemos as especulações de R. Cohen em torno de um "esgotamento filosófico" da performance como "linguagem de pesquisa [que] já entra em sua fase terminal", *op. cit.*, pp. 158 e 162.
[13] Joseph Kosuth, "Arte depois da filosofia", *Malasartes*, nº 1, Rio de Janeiro, set./out./nov. 1975, pp. 10-13.
[14] "A cognição (...) é a capacidade, em nós, de produção de artificio. Não estamos no domínio da natureza quando construímos nossos engenhos ou demonstramos nossa inteligência." Eduardo Passos, "Modelo máquina e subjetividade", *Item-3*, Rio de Janeiro, fev. 1996, p.47.