



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Cláudia Góes Müller

**Deslocamentos da dança contemporânea:
por uma condição conceitual**

Rio de Janeiro
2012

Cláudia Góes Müller

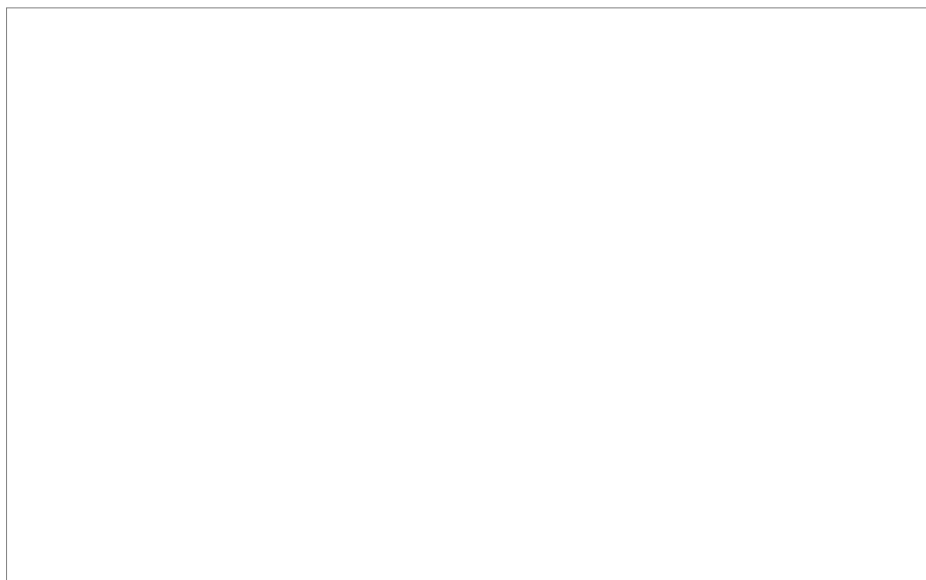
**Deslocamentos da dança contemporânea:
por uma condição conceitual**

Dissertação apresentada, como requisito para
obtenção do título de Mestre em Artes, ao
Programa de Pós-Graduação em Artes do
Instituto de Artes da Universidade do Estado do
Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum

Rio de Janeiro
2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/C



Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a
reprodução total ou parcial desta dissertação.

Cláudia Góes Müller

**Deslocamentos da dança contemporânea:
por uma condição conceitual**

Dissertação apresentada, como requisito para
obtenção do título de Mestre em Artes, ao
Programa de Pós-Graduação em Artes do
Instituto de Artes da Universidade do Estado do
Rio de Janeiro.

Aprovada em _____

Banca examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dra. Leila Maria Brasil Danziger
Instituto de Artes da UERJ

Profa. Dra. Christine Greiner
Pontifícia Universidade Católica/ SP

Rio de Janeiro
2012

Para Ivana e André

AGRADECIMENTOS

A Patrícia Albuquerque Lima, Maurício Piragino, Kátia Amaral, Ethel Voloch e Maria Tavares por cuidar.

Aos meus alunos pelo apoio e por compreenderem minhas angústias e ausências.

Às boas companhias no mestrado: Juliana Franklin, Marina Fraga, Paula Huven, Leandra Lambert.

A Ana Paula Emerich pela amizade, pelas longas conversas e pela presença imprescindível em *Exhibition*.

A Carlinhos Santos pela amizade e parceria.

A Sofia e Catarina Prado Leite por tornarem a vida mais leve e sensível.

A Miriam Gandelman por acompanhar, todos os dias, com muito carinho e delicadeza a construção deste trabalho.

A Duda Valle pelo cuidado e pela leitura afetuosa.

A Marcello Avellar (*in memoriam*) pelo prazer de compartilhar e colaborar.

A Tina Amado pela revisão atenta e bem-humorada.

A Theo Dubeux pela generosidade, pela ajuda talentosa nesta dissertação e em muitos outros projetos, pelo companheirismo e carinho.

A Wagner Schwartz por todas as conversas, desde sempre.

A Helena Katz pelo incentivo no ingresso no mestrado e pelo olhar incansável para a dança.

A Patricia Prado Leite por 30 anos de cumplicidade.

A Alex Villar por ser uma referência, sempre.

A Roberto Müller por guiar, na adolescência ainda, meu caminho para a arte contemporânea.

A meus pais por todo o suporte possível nessa escolha difícil de entender.

A Luiz Camillo Osório pela contribuição essencial na banca de qualificação.

A Leila Danziger pelas aulas no mestrado, pela disponibilidade de aproximar-se da minha prática e pela participação fundamental nas bancas de qualificação e defesa.

A Christine Greiner por me impulsionar em direção ao mestrado, pelo precioso acompanhamento crítico da minha produção artística e por continuar contribuindo como integrante da banca de defesa.

A Ricardo Basbaum pela orientação generosa, por me dar muitas razões para viver, investigar, praticar arte e pelo exemplo como professor e artista.

*Toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza)
porque a arte só existe conceitualmente.*
Joseph Kosuth

RESUMO

MÜLLER, Cláudia Góes. *Deslocamentos da dança contemporânea: por uma condição conceitual*. 95 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Esta dissertação focaliza o diálogo entre dança contemporânea e artes visuais a partir dos anos 1990 e as novas configurações e discussões presentes nos trabalhos de criadores que transitam entre esses dois campos. Procura pensar a dança como arte contemporânea, indagando a si mesma sobre sua condição: o que a constrói e define nesses termos. As relações entre dança contemporânea e o conceitualismo são traçadas observando obras que, abandonando o formalismo e o puro exercício da estética, propõem-se a acrescentar algo em termos de concepção da arte e questionar sua própria natureza. Repensar as convenções da própria dança, o modelo de espetáculo, os espaços e formas de visibilidade são as principais questões investigadas. Especificamente, são abordados os trabalhos de Tino Sehgal (Londres, 1976-), Wagner Schwartz (Volta Redonda, 1972-) e a própria produção artística da autora para pensar essas relações, reivindicando uma condição conceitual da dança contemporânea nas obras próprias e nas dos artistas estudados. As desestabilizações e fissuras que essa condição provoca são as ferramentas para potencializar e ampliar a visão da dança como arte contemporânea.

Palavras-chave: Dança Contemporânea. Arte Contemporânea. Conceitualismo.

ABSTRACT

This study focusses on the dialogue between contemporary dance and visual arts from the 1990s on, discussing the new configurations and debates proposed in works by artists who move through these two fields. Dance is thought over as contemporary art, asking itself on its condition, on what constructs and defines it. Relationships between contemporary dance and conceptualism are sketched by observing works that, having cast aside formalism and the sheer exercise of aesthetics, propose to add something in terms of art conception and inquire on their own nature. Main issues addressed here include rethinking dance's very conventions, models of show or presentations, spaces, and forms of visibility; they are discussed against the background of works by Tino Sehgal (born in Britain, 1976), Wagner Schwartz (born in Brazil, 1972) and the author's own production, pleading for a conceptual condition of their works in contemporary dance. The destabilization and fissures generated by such condition are taken as tools to strengthen and amplify the vision of dance as contemporary art.

Key words: Contemporary Dance. Contemporary Art. Conceptualism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	<i>Caixa-Preta: anotações do processo.</i> C. Müller, 2006.....	11
Figura 2	<i>Caixa-Preta: desenhos do processo.</i> C. Müller, 2006.....	12
Figura 3	<i>Caixa-Preta: apresentação.</i> C. Müller, 2006.....	12
Figura 4	<i>Bicho.</i> L. Clark, 1960-63.....	14
Figura 5	<i>O que você desejar, o que você quiser, estou aqui pronto para servi-lo.</i> C. Müller, 2003	16
Figura 6	<i>34 com scars.</i> J. Leonilson, 1991	17
Figura 7	<i>Dois do Seis de Setenta.</i> C. Müller, 2004	17
Figura 8	<i>Dois do Seis de Setenta:</i> C. Müller, 2004	17
Figura 9	<i>Conscience of the Art World Series.</i> Guerrilla Girls, 2005.....	19
Figura 10	<i>The green line.</i> F. Alÿs, 2004	19
Figura 11	<i>Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola.</i> C. Meireles, 1970	19
Figura 12	<i>Untitled [I shop therefore I am].</i> B. Kruger, 1987	19
Figura 13	<i>Marca registrada.</i> L. Parente, 1974.....	19
Figura 14	<i>Parangolé com Nildo da Mangureira ("Eu incorporo a revolta")</i> H. Oiticica, 1967	19
Figura 15	<i>Raimundos, Severinos, e Franciscos.</i> M. Dias & W. Riedweg, 1998.....	19
Figura 16	<i>Transobjeto.</i> W. Schwartz, 2004	39
Figura 17	<i>Transobjeto.</i> W. Schwartz, 2004	40
Figura 18	<i>Aquilo de que somos feitos.</i> L. Rodrigues, 2000	42
Figura 19	<i>Self unfinished.</i> X. Le Roy, 1998	42
Figura 20	<i>Transobjeto.</i> W. Schwartz, 2004:	42
Figura 21	<i>Turbine Hall, Tate Modern.</i> Londres, 2009	45
Figura 22	<i>Etiqueta na parede do Centre Pompidou identificando Instead of allowing...</i> , de T. Sehgal, 2011	48
Figura 23	<i>Tino Sehgal, 2010</i>	52
Figura 24	<i>Nom donné par l'auteur.</i> J. Bel, 1994	57
Figura 25	<i>Objet dansant n° (à définir).</i> C.Rizzo,1994	58
Figura 26	<i>Exhibition,</i> C. Müller, 2010	59
Figura 27	<i>Le vide.</i> Y. Klein, 1958	61
Figura 28	<i>Todos los buenos espías tienen mi edad.</i> J. Dominguez, 2003	65
Figura 29	<i>Dança contemporânea em domicílio.</i> C. Müller, 2005	66
Figura 30	<i>Dança contemporânea em domicílio.</i> C. Müller, 2005	67
Figura 31	<i>Dança contemporânea em domicílio.</i> C. Müller, 2005	69

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	DANÇA COMO ARTE CONTEMPORÂNEA	21
1.1	Do movimento à investigação	24
1.2	Por uma condição conceitual	31
2	WAGNER SCHWARTZ E TINO SEHGAL: percursos entre a dança contemporânea e as artes visuais	34
2.1	Xavier Le Roy não me conhece	37
2.2	Tino Sehgal no Turbine Hall	45
2.3	Sehgal e Schwartz no mesmo barco?	53
3	DANÇA CONTEMPORÂNEA: políticas do corpo, do espaço, do público e da instituição	57
	CONCLUSÃO: DESLOCAMENTOS DA DANÇA CONTEMPORÂNEA	76
	REFERÊNCIAS	80
	Fontes das Figuras	84
	ANEXO: Depoimentos de Wagner Schwartz e Tino Sehgal	85
	Wagner Schwartz	85
	Tino Sehgal	93

INTRODUÇÃO

Em agosto de 2005, embarquei para Lisboa. Uma das minhas malas continha apenas livros – todos de artes visuais. Lygia Clark, Leonilson, Cildo Meireles eram alguns dos artistas que me acompanhavam. Aquele era o início de um trabalho que veio a se chamar *Caixa-Preta*, oriundo de um processo de colaboração com a artista espanhola Cristina Blanco, em um contexto mais amplo onde, além de nós, outros 11 artistas se encontrariam em Lisboa e no Rio de Janeiro (a maior parte trabalhando em duplas) ao longo de um ano¹. Ao fim desse prazo, estreariamos seis obras. As duas instituições idealizadoras do projeto, Panorama de Dança² no Rio de Janeiro e Alkantara³ em Lisboa, promovem festivais de dança contemporânea que discutem em suas programações um conceito mais expandido desse campo, incluindo intervenções, *performances* e instalações, para além de espetáculos.

O objetivo principal do projeto consistia em propiciar encontros entre artistas e teóricos de diferentes países, trabalhando e pensando temas como interculturalismo, negociação cultural, criação e apresentação de arte em contextos

- 1 Nesse projeto, idealizado por Mark Deputter (Associação Alkantara, Lisboa), Nayse Lopez e Eduardo Bonito (Panorama de Dança, Rio de Janeiro), artistas portugueses (Ana Borralho, João Galante, Miguel Pereira e Filipa Francisco) e brasileiros (Dani Lima, Gustavo Ciriaco e eu) convidaram outros artistas de nacionalidades diferentes (as espanholas Cristina Blanco e Idoia Zabaleta, a egípcia Karima Mansour, a austríaca Andrea Sonnenberg, o japonês Atsushi Nishijima e a tcheca Sodja Lotker) para colaborar em duplas ou trios (no caso de Galante, Borralho e Nishijima). Além desses artistas, os idealizadores do projeto e a teórica Bojana Cvejic participaram como interlocutores das criações. Os artistas eram livres para definir o formato, mídia e as condições de seus processos e apresentações, dentro de um orçamento proposto e com a condição de que apresentassem um *work in progress* no festival carioca em outubro de 2005 e realizassem as estreias em junho do ano seguinte em Lisboa.
- 2 O Festival Panorama de Dança, criado pela coreógrafa Lia Rodrigues, já acontece há duas décadas no Rio de Janeiro e ocupa um lugar de destaque dentre os eventos de dança contemporânea no Brasil e no mundo, incluindo inúmeras atividades – residências artísticas, projetos de colaboração, apresentação de espetáculos, *performances* e instalações, debates, encontros etc. (panoramafestival.com).
- 3 Alkantara é uma associação para o desenvolvimento das artes performativas em Portugal, criada em 1993, que promove encontros e projetos internacionais de formação, investigação artística e intercâmbio. A associação estabelece parcerias com instituições culturais da América do Sul, Europa, África e Ásia, co-produz espetáculos de artistas portugueses e internacionais, organiza encontros entre artistas e programadores, buscando uma visão menos eurocêntrica da criação contemporânea. O Alkantara Festival é realizado desde 2006, dando continuidade aos eventos do projeto anteriormente intitulado Danças na Cidade (www.alkantara.pt).

culturais diferentes. Três tópicos resumiam os interesses: o encontro com o outro, arte nômade e local/espço. O texto do catálogo apresentava os focos do projeto Encontros 2005-2006:

Diversidade cultural, diálogo cultural e competência intercultural são alguns dos conceitos do vasto campo dos Estudos Culturais que, nos últimos anos, têm sido adoptados pelo discurso político. Em contextos onde se fala da imigração, das minorias e da globalização, são lançadas como palavras-chave no combate à intolerância e à xenofobia mas, apesar da transferência dos modelos académicos para os *slogans* políticos, tem havido muito pouco espaço para experimentar a viabilidade destes conceitos nos vários terrenos da actividade humana.

O objectivo central do projecto Encontros 2005-2006 foi investigar o potencial e as limitações da prática artística intercultural numa experiência que integrou doze artistas de culturas diferentes. Estes confrontaram suas experiências individuais e identidades culturais em vários encontros, realizados ao longo de um ano (ALKANTARA, 2006).

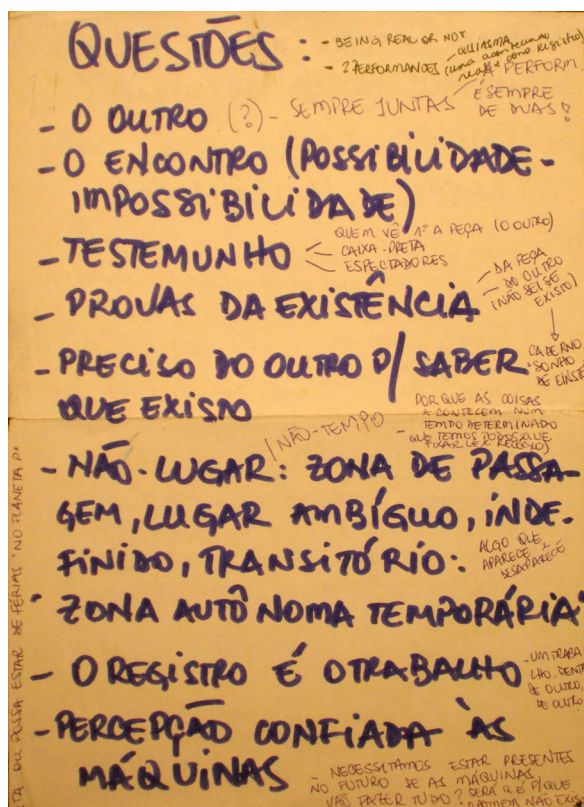


Figura 1 Caixa-Preta: anotações do processo. C. Müller, 2006

Cristina Blanco, com quem colaborei, tinha basicamente formação de atriz, mas suas obras se inseriam usualmente em festivais de dança. Foi a primeira vez que trabalhei com alguém de formação tão diversa da minha. Durante os 20 primeiros dias, buscamos um interesse comum. Após definir nosso ponto de partida, discutimos as mídias adequadas para desenvolver o trabalho. Desejávamos um processo próximo da realidade pessoal de cada uma e de nossas possibilidades (artísticas e econômicas), tomando a liberdade de experimentar materiais, formatos, espaços e modos de relação com o público. Cristina não tinha qualquer preocupação em suprir a expectativa do

público de dança, nem a intenção de se inserir nesse campo. Além disso, não havia pressão institucional limitando nossos processos em função de uma determinada expectativa de resultados. Impulsionada por essa liberdade em relação a esses cânones, lancei-me à possibilidade de mergulhar em meus interesses, movida pelo que nos instigava, evitando encaixar o processo nessa ou em outra disciplina.

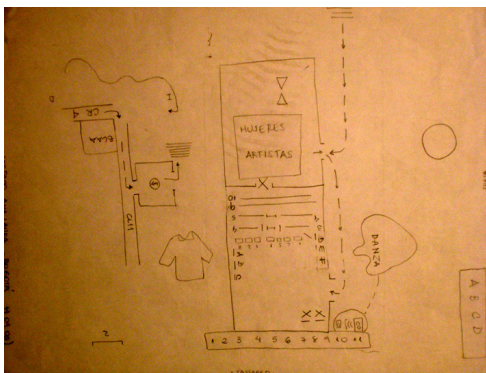


Figura 2 *Caixa-Preta*: desenhos do processo.
C. Müller, 2006

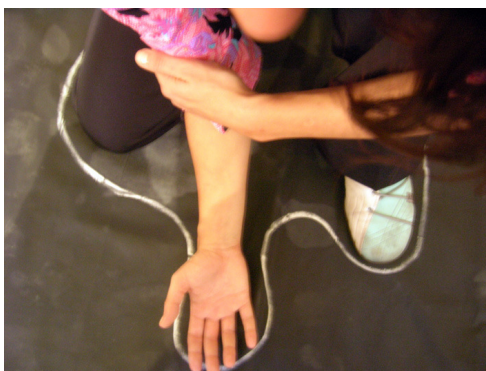


Figura 3 *Caixa-Preta*: apresentação.
C. Müller, 2006

Em *Caixa-Preta*, recebo os ingressos e acomodo o público na sala de espera, agindo como mais uma funcionária do teatro. Durante esse momento de indefinição (Onde começa esta apresentação?), desenho no chão um “mapa da obra”, descrevendo, com humor e minúcia, detalhes do que irão assistir; delinheiro em traços, em um tempo que se prolonga por algo mais de 20 minutos, os diferentes territórios da obra – os assentos destinados a cada espectador, o tempo exato de duração, os objetos utilizados em cena, o currículo das artistas e suas ações.

Após as instruções iniciais, finalmente, os presentes são autorizados a entrar na sala de espetáculos. Entretanto, constata-se que a obra, que deveria começar ali, já acabou: muito tempo foi perdido escutando as explicações na sala anterior. Blanco, a única testemunha que ainda permanece, rodeada de rastros e objetos desordenados, descreve o que supostamente acabara de ocorrer nessa sala.

Caixa-Preta apresenta dois diferentes testemunhos de uma obra que, paradoxalmente, só existe na imaginação dos espectadores. Acontece num tempo inatingível, enquanto o público se encontra em outro lugar. Tal como uma caixa-preta de aviões (fazendo alusão também ao palco italiano, comumente chamado de caixa-preta), necessita ser decodificada e reescreve a si mesma a partir de um antes e de um depois

do acontecimento (obra/acidente). A *performance*⁴ consiste, então, em encontrar maneiras criativas de comunicar algo que não está mais presente. O “original” está perdido. Há um lapso entre o “original” e a versão. As *performers* são testemunhas e oferecem suas versões dos fatos, a partir das quais cada espectador construirá seu próprio ponto de vista.

Ao abordar seu próprio processo de construção, *Caixa-Preta* usa a metalinguagem para colocar em questão a presença, a “promessa do aqui-agora”, o tempo “presente” e efêmero característico das artes cênicas, já que o que acontece em cena é quase sempre marcado, repetido, ensaiado. Entretanto, o instante da cena é impossível de ser fielmente reproduzido e, portanto, sempre sofrerá alguma transformação. Criando uma situação de ambiguidade em relação às convenções do espetáculo (que, tradicionalmente, só começa quando as relações palco-plateia são estabelecidas, com os lugares de artista e espectador bem definidos), a obra deixa visível o aparato institucional que emoldura o trabalho.

Em 3 de junho de 2006, recebemos um público variado e curioso em nossa estreia na Casa dos Dias d'Água – um teatro multifuncional em Lisboa – no contexto do Festival Alcantara. O programa anunciava o trabalho como uma *performance*. Faltava um nome melhor para algo que não correspondia a um espetáculo de dança (no seu sentido mais tradicional), a uma peça teatral ou a uma intervenção. Nos dias que se seguiram, presenciei (e participei de) algumas conversas com e entre os espectadores. Aquele era ou não um trabalho de dança? Não nos movíamos incessantemente ao som de música, como exigia o espectador da peça de Jérôme Bel⁵, nem atendíamos ao desejo do crítico John Martin⁶ em busca apenas da pureza do corpo disciplinado, movendo-se ininterruptamente. A coreografia desloca-se também para o público (pode-se dizer que o espectador é também coreografado por instruções) e para um local de espera, rompendo o acordo palco-plateia, onde a dança “deveria acontecer”, nos corpos de dançarinos e segundo uma determinada disposição.

4 O uso do termo *performance* para denominar esse trabalho será discutido a seguir.

5 Processo movido por um espectador, acusando o Festival Internacional de Dança da Irlanda de exibir em sua programação algo que não poderia ser classificado como dança (ver Capítulo 3).

6 Crítico do *New York Times* que, em suas conferências de 1933 na New School de Nova Iorque, postulava que, com a dança moderna, a dança finalmente encontrou sua autonomia e sua substância primeira: o movimento. Voltarei a John Martin mais detidamente no Capítulo 1.

Imaginando que as definições já não importavam, ouvi de uma curadora: “Sim, obviamente todas as ações aí são coreografadas, os desenhos inclusive. Tudo está disposto numa organização precisa de espaço e tempo, como uma coreografia”.

Por algum tempo pensei, “faço uma coisa que não tem nome”. Não sei como intitular aquilo que resulta da formação e experiência específica na dança quando permeada por outros interesses e informações que me lançam numa linha fronteiriça. Minha formação, embora tenha privilegiado inicialmente o treinamento de habilidades para o movimento, foi atravessada por encontros com obras de diversos artistas visuais.

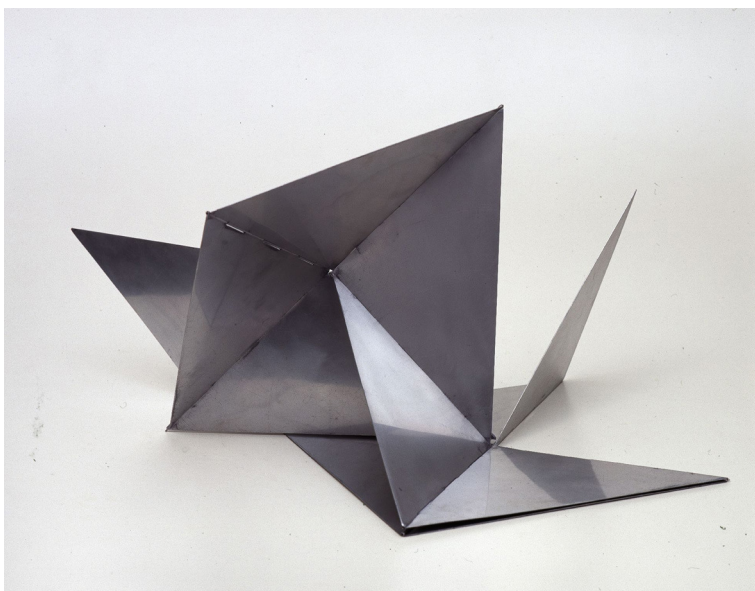


Figura 4 *Bicho*. L. Clark, 1960-63

Meu primeiro contato deu-se em 1984, quando, ainda muito jovem, fui levada por meu irmão a algumas exposições e galerias. Creio que nessa altura ouvi falar de Lygia Clark pela primeira vez. Ele demonstrava um extremo entusiasmo ao explicar-me a importância da artista que pedia: “Por favor, toquem

nas obras”. Com essa frase, virava do avesso o que eu havia visto em museus, galerias e, claro, nos teatros, até então. Manipulando um “corpo-*Bicho*”, vivenciava a integração do espectador/participante em seus trabalhos:

É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma interação total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o *Bicho* não há passividade, nem sua nem dele. Acontece uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas. Acontece na realidade um diálogo em que o *Bicho* tem respostas próprias e muito bem definidas ao estímulo do espectador [...] a conjugação do seu gesto com a resposta imediata do *Bicho* cria uma nova relação e isto só é possível graças aos movimentos que ele sabe fazer: é a vida própria do *Bicho* (Clark *apud* BORJA-VILLEL *et al.*, 2008, p.181).

Já não havia obra como algo pronto e separado do público, mas a aventura das proposições e o convite para ativar o objeto que, em si, é apenas potencialidade (Clark *apud* BORJA-VILLEL *et al.*, 2008, p.151). O lugar da experiência inaugurado por Lygia em suas obras, a ruptura dos *Bichos* em relação à noção tradicional de obra de arte, o convite à participação geraram uma admiração imediata pela artista, mesmo que suas ideias parecessem muito distantes, naquela ocasião, do ambiente da dança.

O reencontro com as proposições de Lygia Clark, vivenciando-as na exposição retrospectiva realizada no Rio de Janeiro em 1998⁷, depois de alguns anos de experiência profissional como bailarina, afetou-me de outro modo. O mundo da artista já não parecia tão inconciliável com minha dança. Suas perguntas já podiam atravessar corpos – o meu e o do meu trabalho. O corpo-a-corpo com os pequenos sacos de areia, de água, com um enorme túnel de tecido, com linhas de um carretel saindo de minha boca, com outro participante unido a mim por um pedaço de roupa provocaram-me uma alegria lúdica e quase infantil: um prazer inédito de perceber a arte como parte do cotidiano, caminhando na fronteira da vida, sem lado avesso ou direito como a fita de Moebius usada por Lygia. Os materiais – precários, cotidianos e baratos – usados a partir de *Caminhando* (1963) propõem uma obra que se desfaz e refaz, não duradoura, nem materialmente transcendente. Obra esta que encontra seu cerne na vivência, no “entre” que só acontece no encontro com um participante e reflete, para além de uma outra estética, uma outra política.

Participação e proposição não figuravam no vocabulário de minha experiência com a dança. Que relação esses termos poderiam ter com essa disciplina que, muitas vezes, aparece como o lugar da contemplação, impregnada do culto à perfeição e beleza? Como criar uma obra coreográfica aberta⁸, incorporando a condição participativa – gesto fundamental da arte contemporânea? Qual o lugar da dança na vida? Muitas perguntas emergiam desse segundo encontro. (Não à toa, Lygia é apontada como uma referência para a dança

7 Em dezembro de 1998, integrava a Lia Rodrigues Cia. de Danças e participei da exposição Lygia Clark, realizada no Paço Imperial – RJ, organizada e produzida pela Fundació Antoni Tàpies de Barcelona; onde foram reconstituídas as proposições: *Canibalismo*, *Mandala*, *Corpo Coletivo*, *Túnel* e *Baba Antropofágica* (ver catálogo: BORJA-VILLEL, 2008).

8 Em alusão à “obra aberta” proposta por Umberto Eco.

contemporânea atual, sendo citada por coreógrafos brasileiros e europeus⁹ atuantes a partir dos anos 1990).

Quando começava a criar meus trabalhos, comprei um exemplar de um livro sobre o artista Leonilson. Alguns anos antes, em 1996, entrara na galeria do Sesi São Paulo, buscando, para presentear um amigo, um livro lançado em uma de suas exposições (LAGNADO, 1998). Antes de levá-lo às mãos do destinatário, folheei-o muitas vezes, encantada com os textos e a obra do artista que desconhecia. Os pequenos desenhos, os pedaços de tecido pintados ou bordados: nada era excessivo ou espetacular. Autobiográfico, porém sem autocomiseração, esse universo povoado de palavras e frases, símbolos, figuras humanas, rios, ampulhetas, corações, crucifixos, escadas, mapas abrigava uma simplicidade, delicadeza e força impactantes.

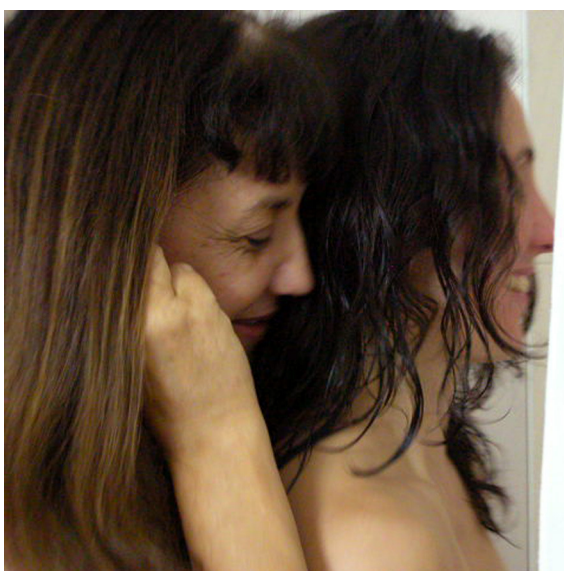


Figura 5 *O que você desejar, o que você quiser, estou aqui pronto para servi-lo.* C. Müller, 2003

Li, num de seus bordados, na barra de um vestido: “O que você desejar, o que você quiser, estou aqui pronto para servi-lo”. Ao que ele acrescentava num comentário: “É uma relação servil, mas é você quem escolhe”¹⁰. A frase bordada ecoou em mim por longo tempo. Na relação espectador-*performer*, quem serve a quem? Que jogo de sedução ou poder está implicado? Convidei então, em 2003, outros artistas para explorar essas questões, criando diferentes trabalhos onde cada *performer* recebia um

espectador por vez em diferentes cômodos de uma casa. Fiz um trabalho para um banheiro. Queria ser radical na opção de um espaço íntimo. O que é estar sozinha com um espectador nesse ambiente privado, íntimo e onde se lê na porta o título emprestado, “O que você desejar, o que você quiser, estou aqui pronto para servi-lo”? Já despontava, então, nesse processo, meu interesse recorrente em investigar

⁹ Entre eles, alguns artistas que serão citados nos próximos capítulos: Wagner Schwartz, Lia Rodrigues e Xavier Le Roy.

¹⁰ Leonilson em entrevista a Lisette LAGNADO, 1998, p.116.

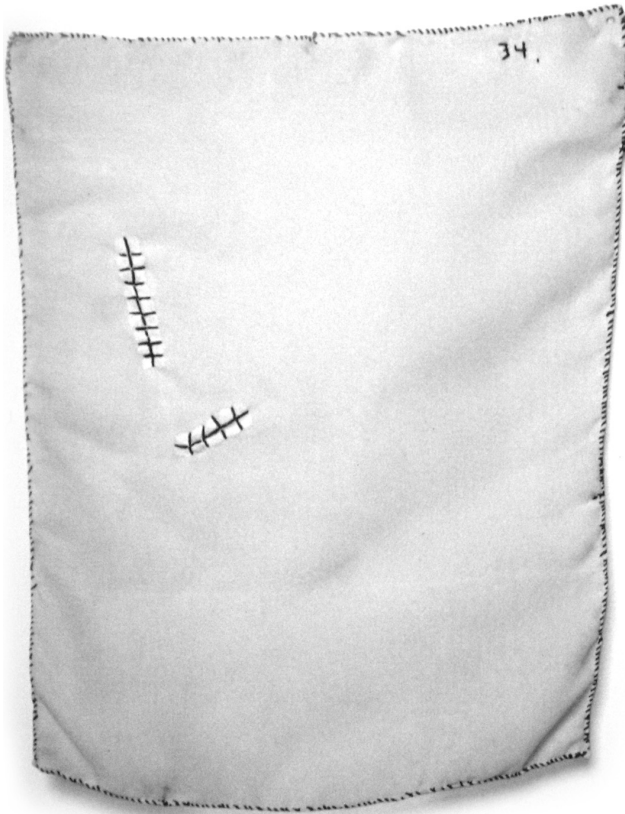


Figura 6 34 com Scars. J. Leonilson, 1991



Figura 7 Dois do Seis de Setenta. C. Müller, 2004



Figura 8 Dois do Seis de Setenta. C. Müller, 2004

a possibilidade de uma relação individualizada com o espectador/participador e num espaço de margem – um *espaço-outro*¹¹.

Ainda no mesmo ano, volto a abrir esse livro. *34 com Scars* é o nome do bordado num paninho branco. A linha preta que sutura foi a imagem que me acompanhou no processo para meu primeiro solo, ajudando-me a descobrir do que eu era feita. Do que era feito meu corpo, o que fiz ou deixei que fizessem com ele.

Desde então, foram, muitas vezes, artistas visuais que abriram caminhos para minhas pesquisas. Além de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Leonilson, diversos artistas me instigaram: Barbara Kruger, com a síntese e a contundência de suas imagens; Maurício Dias & Walter Riedweg e a poética da alteridade e do cotidiano; os processos poéticos e políticos de Francis Alÿs e Cildo Meireles; Letícia Parente, intervindo no próprio corpo no bordado de *Marca Registrada*; Guerrilla Girls e Minerva Cuevas, engajadas no ativismo; entre muitos outros.

Faço parte de uma geração que, a partir dos anos 1990, observa uma reaproximação¹² entre a dança e as artes visuais com criadores, resgatando uma postura crítica e política. É a pergunta de André Lepecki¹³ que tomo emprestada: Como cada coreógrafo se envolve em um diálogo direto com as artes visuais para reconsiderar o que constitui o terreno da dança? (LEPECKI, 2009, p.39)

É ainda Lepecki (2009, p.118) que aponta, apesar da diversidade das obras, algumas características recorrentes na dança contemporânea de 20 anos para cá: “a crítica à representação, a insistência na política, a fusão do visual com o linguístico, impulso a favor da dissolução de gêneros, crítica à autoria, crítica às instituições”.

Essas conversas com as artes visuais possibilitaram-me problematizar meu fazer e me ajudaram a romper com o destino confortável do movimento apreciado por sua harmonia estética; ajudaram-me a pensar a arte *em relação*, e a duvidar do espaço do teatro como lugar privilegiado para as artes cênicas. Repensar

¹¹ Esse conceito será desenvolvido no Capítulo 3.

¹² Uso a palavra reaproximação para sublinhar que tal aproximação já existiu em outros momentos, como na Judson Church em Nova Iorque, por exemplo. Essas questões da reaproximação, a partir dos anos 1990, permeiam toda esta dissertação.

¹³ André Lepecki (curador e professor do departamento de Performance Studies na Universidade de Nova Iorque) vem investigando o trabalho de coreógrafos europeus e americanos a partir dos anos 1990 e um possível esgotamento na relação dança-movimento.

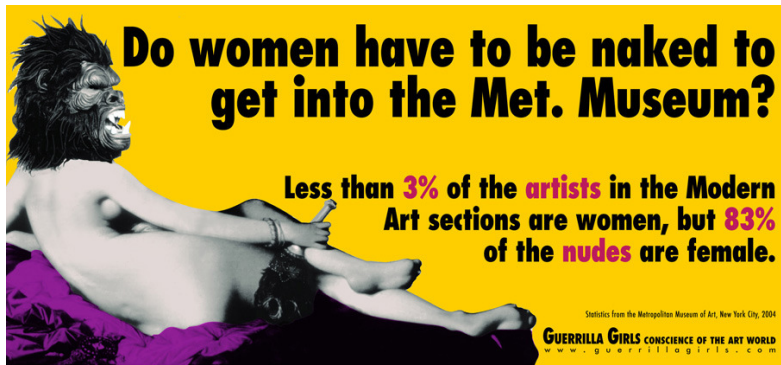


Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15

Figura 9 *Conscience of the Art World Series.* Guerrilla Girls, 2005

Figura 10 *The green line.* F. Alÿs, 2004

Figura 11 *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola.* C. Meireles, 1970

Figura 12 *Untitled (I shop therefore I am).* B. Kruger, 1987

Figura 13 *Marca registrada.* L. Parente, 1974

Figura 14 *Parangolé com Nildo da Mangueira ("Eu incorporo a revolta").* H. Oiticica, 1967

Figura 15 *Raimundos, Severinos e Franciscos.* M. Dias & W. Riedweg, 1998

o modelo de espetáculo, os espaços e as formas de visibilidade da dança passaram a ser questões importantes a investigar, assim como a alteridade, a percepção e a construção da subjetividade.

Desde então me ocupo de algumas questões: O que pode ser hoje a dança contemporânea (ou quais podem ser as danças contemporâneas)? Qual é o corpo/matéria da dança? Que espaços ocupa? Que relação propõe ao público? Qual a política implicada nessas escolhas? Qual a relação da dança com a instituição?

O diálogo entre esses dois campos, das artes visuais e dança contemporânea, aparece, desde sempre, em meus processos artísticos. O conceitualismo, especialmente, ajudou-me a perceber como a dança pode flexibilizar seu corpo e tangenciar outros lugares.

A dança aqui focalizada indaga-se sobre sua natureza: não importam apenas os atributos físicos, os movimentos virtuosos que colocam o espectador numa posição de contemplação. Ela convida o público a construir conjuntamente o sentido da obra, deseja uma aproximação entre arte e vida, desestabiliza suas próprias convenções, rompe com os procedimentos esperados e com o que pode ser tradicionalmente reconhecido como dança – a exigência de que bailarinos movam-se sem parar ao som de música.

As pesquisas e a construção de conhecimento nesse campo estão em efervescência, mas são relativamente recentes¹⁴. Há um longo caminho em aberto e, entre a prática e a teoria, muitas danças por coreografar: “Dança é aquilo que ela quiser fazer. E o pensamento sobre dança deve com ela se fazer” (LEPECKI, 2010, p.20).

¹⁴ Para exemplificar a aproximação entre a academia, a teoria e a prática na realidade brasileira, o primeiro curso superior em Dança no Brasil – em Salvador, na Universidade Federal da Bahia – acaba de completar 55 anos. Nos últimos dez anos houve um *boom* na abertura de faculdades de Dança em cidades como Recife, Fortaleza, Belém e Manaus. O Centro de Estudos em Dança, importante espaço de discussão na PUC de São Paulo, foi criado em 1995 por Helena Katz. A maior parte das publicações nesta área no Brasil, bem como a política pública de programas e editais para companhias de dança e artistas independentes, ganha força a partir dos anos 1990.

1

DANÇA COMO ARTE CONTEMPORÂNEA

Nos últimos 20 anos, os campos da dança contemporânea e das artes visuais parecem retomar um intenso contato, presente, desde as vanguardas, nos *Ballets Russes* de Diaghlev, nos balés futuristas e na integração entre todos os elementos cênicos em obras como o *Ballet Relâche* de Jean Börlin e Francis Picabia, o *Balé Triádico* de Oskar Schlemmer na Bauhaus nos anos 1920 e, de outra forma, também nas colaborações entre artistas da dança pós-moderna americana na Judson Church¹⁵, como Yvonne Rainer, Merce Cunningham, Trisha Brown, Lucinda Childs e os artistas visuais Robert Rauschenberg e Robert Morris nos anos 1960, quando a dança muitas vezes se infiltrava no terreno da *performance* e do *happening*. Desde então, surgem práticas difíceis de nomear, pouco conformes com as convenções e protocolos que associam a dança ao corpo de um bailarino treinado em constante movimento.

Há, nos trabalhos e na trajetória de artistas como Lia Rodrigues, Marta Soares, Vera Mantero, La Ribot, Jérôme Bel, entre vários outros, algo de indefinível em termos de separação de disciplinas, gerando novos híbridos e tornando complexa a nomeação e localização precisa dessas obras. Espetáculo de dança é um termo que já não abarca a diversidade de propostas que se denominam *performances* (nomeação usada tanto na dança quanto no teatro e nas artes visuais), instalações coreográficas, *live art*, dança conceitual, *body art*, intervenções urbanas, entre outras. A dança contemporânea atravessa fronteiras e amplia seus interesses, visitando outras disciplinas e campos artísticos, revendo seus modos de fazer e operar. Essas múltiplas possibilidades exigem uma ampliação no entendimento do que podem vir a ser essas tantas (com ênfase no plural) possíveis danças contemporâneas.

¹⁵ Movimento que teve lugar na igreja de mesmo nome, em Nova Iorque, nos anos 1960, do qual faziam parte artistas ligados à dança como Steve Paxton, Trisha Brown, Yvonne Rainer, à música como John Cage, às artes visuais como Robert Rauschenberg e Jasper Johns, entre outros. Juntos realizavam improvisações, concertos, *performances*, usando movimentos do dia-a-dia, numa arte mais próxima do cotidiano, interessada na experimentação; e sem artifícios, cenários ou qualquer intenção de criar espetáculos.

Em diversas ocasiões, observa-se uma aproximação entre a dança e as artes visuais. Eventos como o Festival Panorama de Dança, projetos de colaboração, encontros, residências artísticas incluindo criadores de dança e artes visuais e, mais recentemente, as exposições *Move-Choreographing You*¹⁶ (Londres, 2010) e *Danser Sa Vie*¹⁷ (Paris, 2011) apontam para um diálogo profícuo entre esses campos.

Novos discursos vêm sendo escritos a partir de e por práticas que carecem de novas terminologias e definições, em função de mudanças de paradigmas percebidas nos trabalhos desenvolvidos por artistas a partir dos anos 1990. A urgência na produção de pensamento, de múltiplas indagações sobre materiais, espaços e diferentes posições que os artistas atuantes na dança contemporânea podem ocupar hoje traz também a necessidade de reinventar nomeações para as obras e para os diversos fazeres de artistas antes circunscritos aos ofícios de bailarino, professor ou coreógrafo.

Em 1965 a coreógrafa americana Yvonne Rainer apontou em seu *(NO) Manifesto* algumas questões que se reapresentam, de outra forma, nas últimas duas décadas:

Não ao espetáculo,
 não ao virtuosismo,
 não à transformação e magia
 e ao faz de conta,
 não ao *glamour* e à transcendência da imagem da estrela,
 não ao heróico,
 não ao anti-heróico,
 não ao lixo metáfora,
 não ao envolvimento do intérprete
 ou do espectador,
 não ao estilo,
 não ao *camp*,
 não à sedução do espectador pelos artifícios do intérprete,
 não à excentricidade,
 não ao mover ou comover,
 não a ser movido ou comovido. (Rainer *apud* LIMA, 2007, p.81)

Em 1969, outro artista também assinava um manifesto semelhante ao de Rainer. Artur Barrio, artista visual português radicado no Brasil, questionava os circuitos de arte, os críticos e os materiais utilizados nas obras, posicionando-se a

¹⁶ Exposição inaugurada em outubro de 2010 na Hayward Gallery, Londres, incluindo instalações, esculturas e obras de coreógrafos e artistas visuais dos últimos 50 anos.

¹⁷ Exposição no Centre Pompidou, Paris, explorando a conexão entre a dança e as artes visuais a partir de 1900. *Danser sa vie* engloba trabalhos de artistas do século XX e acompanha os movimentos da dança moderna e contemporânea exibindo pinturas, fotografias, vídeos, instalações, uma peça de Tino Sehgal e obras coreográficas apresentadas paralelamente.

favor de uma arte conhecedora de seus contextos, de seu lugar de produção e recepção; refutando também o espetacular, o glamoroso e a sedução das matérias primas ditas de “primeiro mundo” (Barrio, 2006, p.262):

Manifesto:

Contra as categorias de arte
contra os salões
contra as premiações
contra os júris
contra a crítica de arte

devido a uma série de situações no setor artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa, minha realidade, num aspecto socioeconômico do Terceiro Mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre.

[...] portanto, por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima.

Entretanto se, nos anos 1960, em movimentos como os da arte conceitual e da Judson Church, os trabalhos de arte passavam a ser produzidos com base em qualquer matéria ou objeto sem uma preocupação exclusiva com a aparência e a estética, na dança dos anos 1970 e 1980 há um retorno ao modelo de espetáculo e às questões sobretudo formais, em paralelo ao retorno à pintura, identificado nas artes visuais.

Nas contingências do neoliberalismo¹⁸, há uma volta ao espaço da tela e suas possibilidades, uma busca do “prazer da pintura”, gerando obras que correspondem à lógica imediatista do consumo e se inserem facilmente nos museus e galerias. “Enquanto a arte conceitual realiza proposições acerca da natureza da arte, vista em seu campo ampliado, a nova pintura é capaz de questionar apenas a natureza da imagem” (BASBAUM, 2001, p.305). Algo similar acontece na dança dos anos 1980, focada em questões estetizantes e do movimento. Sem entrar no mérito da importância ou da validade das obras e dos artistas desse período, é um momento de retorno a um certo convencionalismo, por uma arte preocupada em explorar as propriedades expressivas e estéticas de um determinado meio.

¹⁸ Formulada após a Segunda Guerra, a política econômica neoliberal foi aplicada pelos governos de Margareth Thatcher (Reino Unido) e Ronald Reagan (Estados Unidos), a partir dos anos 1980. Visa combater o poder dos sindicatos mas, sobretudo, a redução do papel do Estado na economia: o Estado restringe sua responsabilidade social e relega ao mercado e às empresas privadas parte de seus encargos (PAREJO, 2012).

1.1 Do movimento à investigação

A frase repetida pela artista Marina Abramovic, em seu vídeo de 1975, *Art must be beautiful*, ainda ecoaria na dança quase até o final do século XX, quando se observa uma transformação desse panorama nos anos 1990. Se as poéticas da dança nos anos 1960 preocupavam-se essencialmente com a negação da representação e da dramaticidade, com o uso de movimentos do cotidiano, com pesquisas ligadas ao movimento, nos últimos anos do século XX escapam da tradicional ontologia da dança relacionada ao movimento em corpos treinados de bailarinos. Lepecki sublinha o fato de que, por mais que ainda se aponte como óbvia, a relação intrínseca entre dança e movimento é uma construção bastante recente, estabelecendo-se especialmente a partir dos anos 1930, quando a dança busca uma substância primeira como forma de delimitar seu espaço autônomo e diferenciado:

O protagonismo do movimento como traço distintivo da dança acontece apenas com a distribuição do sensível [sic] modernista, que na dança se dá por volta dos anos 1920-1930, e articulado claramente por John Martin quando, em suas palestras na New School em 1933, proclama que apenas a dança moderna descobre a verdadeira essência de sua arte, que é o movimento. (LEPECKI, 2010, p.16)

Em *Agotar la danza: performance y política del movimiento*, Lepecki (2009) percebe um esgotamento na relação entre dança contemporânea e o movimento. Se a definição inicial do termo coreografia circunscrevia “uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para que se mova segundo as ordens de uma escritura” (p.22), coreógrafos da nova vanguarda da dança europeia e americana dos anos 1990 refutam essa definição e questionam essa ontologia da dança, que já não reflete suas posições:

As recentes acusações de traição [da dança contemporânea] expressam um programa ideológico no qual se define, se fixa e se reproduz o que deve ser valorizado como dança e o que deve ser excluído de seu âmbito como algo sem futuro, insignificante ou obsceno.¹⁹

Investigando as possíveis noções de coreografia na dança contemporânea, Lepecki (2009, p.98) volta à origem da palavra: “coreografia é o nome próprio dado por um juiz e sacerdote jesuíta à tecnologia de ‘escrever os movimentos’ para não

¹⁹ Lepecki, 2009, p.19: “Las recientes acusaciones de traición expresan un programa ideológico en el que se define, se fija y se reproduce lo que debe ser valorado como danza y lo que debe ser excluido de su ámbito como algo sin futuro, insignificante u obsceno”. Esta e as demais traduções são de minha autoria.

esquecê-los”²⁰.

O termo *Orchesographie* apareceu como uma primeira versão da palavra coreografia (literalmente: *graphie*, escrita, *orchesis*, dança) e intitula um famoso manual de dança escrito em 1589, pelo padre jesuíta, matemático e mestre de dança Thoinot Arbeau. O objetivo era tornar reproduzíveis seus movimentos de dança em sua ausência e para além de seu período de vida. Escrito por sugestão de seu discípulo Capriol, um jovem advogado que, ao visitar seu mestre, pede que lhe ensine a arte da dança para “adaptar-se socialmente”; esse projeto de dança-escritura tem como propósito primeiro permitir ao bailarino, por meio das instruções transmitidas, dançar na ausência do professor.

Em 1700, o mestre de balé Raoul Auger Feuillet escreveu um tratado intitulado *Choreographie*, introduzindo essa nomenclatura, formada pelo termo grego *choreia* (dança) e *graphein* (escrita) que, além de uma escritura, significava a arte de criar e compor uma dança.

Somente a partir de 1930 articula-se a relação ontológica entre dança e fluxo de movimento. O crítico americano John Martin, em suas conferências na New School em Nova Iorque, em 1933, afirmava que, com o advento da dança moderna, esse campo artístico funda seu verdadeiro início: “Este começo foi o descobrimento da substância real da dança, que resultou ser o movimento” (Martin *apud* LEPECKI, 2009, p.18)²¹. De acordo com Martin, o balé estava dramaturgicamente muito preocupado com a narrativa e coreograficamente investia na forma, sobretudo, em poses. O trabalho de Isadora Duncan, considerado um anti-balé, mesmo com a intenção de libertar o corpo para uma forma expressiva, revelava demasiada subserviência à música. Nesse sentido, não era ainda possível definir uma ontologia para a dança. A descoberta do movimento como sua natureza funda-se na dança moderna de nomes como Martha Graham e Doris Humphrey nos EUA., e Mary Wigman e Rudolph von Laban na Europa. Para John Martin, foi nesse momento que a dança se tornou uma arte verdadeiramente independente, marcando sua autonomia em relação a outras artes.

20 “La coreografía es el nombre propio dado por un juez y sacerdote jesuita a la tecnología de 'escribir los movimientos' para no olvidarlos.”

21 “Este comienzo fue el descubrimiento de la sustancia real de la danza, que resultó ser el movimiento.”

A coreografia, segundo Lepecki, é uma invenção da primeira modernidade, como uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para que se mova às ordens de uma escritura:

A coreografia requer entregar-se às vozes dominantes dos mestres (vivos e mortos) e ao desejo de regimes disciplinantes (anatômicos, alimentares, sexuais, raciais), tudo para a perfeita realização de um conjunto transcendental e pré-ordenado de passos, posturas e gestos que, entretanto, devem parecer 'espontâneos' 22.

Nos anos 1990, observa-se uma retomada na aproximação entre os campos da dança e das artes visuais com uma geração de criadores, em sua maioria europeus, resgatando “uma postura crítica e política em relação à cena dominante dos anos 80, acusada de academicista, institucionalizada e comprometida com os valores da cultura de mercado” (LIMA, 2007, p.50).

Muitos coreógrafos da vanguarda europeia dos anos 1990 apresentam interesses e processos muito diversos, mas têm em comum certas questões: uma crítica à indústria do espetáculo, aos modos de produção de seus trabalhos, à hierarquia do funcionamento das companhias de dança, à estética formalista que revela o pensamento e a política que cercavam grande parte das criações na dança dos anos 80, exemplificados nos trabalhos de companhias e coreógrafos como Philippe Decouflé, Jean-Claude Galotta, David Parsons, Pilobolus, entre outros que, segundo Ginot (2002, p.226, *apud* Lima, 2007, p.51), consistiam em:

Jogo de aparições e desapareções ou de entradas e saídas organizadas pelo enquadramento cênico e por uma ideologia que dá primazia à imagem e ao visível, virtuosismo da dança e normatização do corpo dançante, adequação estrutural ou estilística entre música e dança, retorno à narrativa, uso de texto e personagens como catalisadores de emoção, cenografias imponentes, estruturas de composição que alternam solos, duos e grupos.

Como observa Lepecki, apesar da enorme diversidade de trabalhos, há uma série de inquietações compartilhadas entre coreógrafos da dança contemporânea nos últimos 20 anos: desconfiança da representação, rejeição do virtuosismo como objetivo final, redução de elementos cênicos desnecessários, profundo diálogo com as artes visuais, com a *performance* e suas teorias. São, em grande parte, artistas

22 Lepecki, 2009, p.26: “La coreografía requiere entregarse a las voces dominantes de los maestros (vivos y muertos), requiere someter el cuerpo y el deseo a regímenes disciplinarios (anatômicos, dietéticos, sexuales, raciales), todo ello para la perfecta realización de un conjunto transcendental y preordenado de pasos, posturas y gestos que sin embargo deben parecer 'espontâneos'.”

que não se interessam se seu trabalho se encaixa nos parâmetros ontológicos ou ideológicos de uma visão tradicional de dança.

Criam-se, na Europa dos anos 1990, uma variedade de espaços alternativos para ensaios e apresentações de dança, a exemplo da Nova Iorque dos anos 1960. Além de locais para abrigar as experimentações dessa nova geração de artistas, formam-se coletivos temporários, redes, associações de profissionais (artistas, críticos e teóricos – pessoas que ocupam simultaneamente diversos lugares na produção de arte), com o objetivo de fomentar discussões políticas, estéticas e/ou teóricas.

O Signataires du 20 Août, um desses grupos, chegou a reunir cerca de 50 dançarinos, coreógrafos e pesquisadores. Criado na França na data que lhe dá nome (20 de agosto), em 1997, permaneceu ativo até 2001. Inicialmente, consistiu em um movimento de alguns artistas contra as condições de implementação da regionalização de subsídios pelo ministério da cultura francês e desenvolveu um trabalho de reflexão, abrindo espaços de debate e trocas do qual fizeram parte nomes como Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Boris Charmatz, Isabelle Launay, Rachid Ouramdane, Christian Rizzo, Christophe Wavelet. O grupo definia-se como...

...um agrupamento instável, sem estrutura formalizada, sem permanência, que representa uma tentativa real de criar ao mesmo tempo um grupo de pressão e de proposição, um espaço de debates, de crítica e intercâmbios inexistentes no mundo da dança desde muito tempo, talvez desde as *Assises de la danse*, em 1981. (CHARMATZ & LAUNAY, 2003, p.138; tradução *apud* LIMA, 2007, p.52)

E assumiu o formato de um coletivo transitório, sem vínculos exclusivos ou identidade em termos de opções artísticas.

De um encontro organizado em Viena, foi gerado o *Manifesto for an European performance policy* (1999) onde é possível identificar uma base comum, em meio a tantos artistas de diferentes nacionalidades e práticas:

Somos europeus, somos cidadãos, somos trabalhadores, somos artistas, somos *performers*, somos independentes. Nossas práticas podem ser descritas por uma série de termos, dependendo dos diferentes contextos culturais nos quais operam: '*performance art*', '*live art*', '*happenings*', '*eventos*', '*body art*', '*dança/teatro contemporâneo*', '*dança experimental*', '*nova dança*', '*performance multimídia*', '*site specific*', '*body installation*', '*teatro físico*', '*laboratório*', '*dança conceitual*', '*independência*', '*dança/performance pós-colonial*', '*dança de rua*', '*dança urbana*', '*dança teatro*', '*dança performática*' – para nomear apenas alguns.

A enorme lista de termos usados para descrever nossas práticas

representa não só a diversidade de disciplinas e abordagens abraçadas por elas, como também mostra a problemática de tentar definir ou prescrever tamanha heterogeneidade de formas performáticas. [Mas] hoje, mais do que nunca, a direção das instituições culturais e do mercado de artes, afeitos a fixar e categorizar práticas de arte contemporânea, está freqüentemente em conflito com a natureza fluida e migratória da maioria de nossos trabalhos, assim como de suas necessidades.

Nossas práticas são sinônimo de prioridades capitais em termos de inovação, risco, hibridação, formação de platéia, inclusão social, participação, novos discursos culturais e diversidade cultural, diferença cultural. Elas oferecem novas linguagens, articulam novas formas de subjetivação e apresentação para jogar com as influências socioculturais que nos informam, para criar novas paisagens culturais.

[...] Consideramos as fronteiras entre disciplinas, categorias e nações como fluidas, dinâmicas e osmóticas.

[...] Produzimos trabalhos que desenvolvem parcerias, redes e colaborações, desprezando fronteiras nacionais e contribuindo ativamente para os contextos locais, europeus e transnacionais.

[...] Consideramos o diálogo, o pensar, a pesquisa e o fazer como igualmente constitutivos de nosso trabalho. Estas práticas não são apenas motor de investigação para nossas artes e práticas relacionadas, mas também para nossas sociedades, para nossas culturas.²³

André Lepecki chama a atenção para o fato de a palavra *performance* e seus derivados aparecer não só no título como em diversas sentenças nesse manifesto, embora haja uma recusa dos participantes a uma nomeação comum para uma variedade de práticas. Uma observação relevante advoga o uso de outra nomenclatura que aparece no jornalismo e na crítica desde o fim dos anos 1990:

‘Dança conceitual’ permite, ao menos, situar historicamente esse movimento dentro de uma genealogia das artes cênicas e visuais do século XX, mediante a referência ao movimento da arte conceitual do final dos anos 60 e início dos 70, que compartilhavam sua crítica à representação, sua insistência na política, sua fusão do visual com o linguístico, seu impulso a favor de uma dissolução de gêneros, sua crítica à autoria, [...] sua crítica às instituições...²⁴

A utilização do termo “dança conceitual” imediatamente me instiga e me demanda atenção pelo leque de questões sobre o entendimento de dança contemporânea que pressupõe. Em resposta às minhas perguntas sobre o uso do

23 Grupo de autores, 1999, *apud* LIMA, 2007, p.53. Os signatários do manifesto eram cerca de 50 coreógrafos, dançarinos, críticos e pesquisadores, dentre os quais Boris Charmatz, Jérôme Bel e La Ribot.

24 Lepecki, 2009, p.118: “*Danza conceptual* permite al menos ubicar históricamente este movimiento dentro de una genealogía de artes escénicas y visuales del siglo XX, mediante la referencia al movimiento de arte conceptual de finales de los años 60 y principios de los 70 que compartían su crítica de la representación, su insistencia en la política, su fusión de lo visual con lo lingüístico, su impulso en favor de una disolución de géneros, su crítica de la autoría [...], su crítica de las instituciones...”

termo, o crítico Christophe Wavelet²⁵ afirma:

Quanto a este sintagma de 'dança conceitual': sim, virou uma categoria jornalística na Europa dos últimos 10 ou 15 anos. Acho uma cretinice total: o próprio da 'arte conceitual' sempre foi a desmaterialização das obras — e, até hoje, eu nunca assisti uma peça de dança que seja desmaterializada²⁶.

Relaciono a contestação acima a uma associação superficial e precipitada com o título do texto de Lucy Lippard²⁷. Dando continuidade à discussão, Wavelet precisa alguns pontos, apontando sua insatisfação frente ao uso abusivo do rótulo “dança conceitual”, que atribui a um jornalismo preguiçoso e a “razões estratégicas (dar visibilidade a um conjunto de trabalhos, de prioridades ou posturas artísticas dotadas de certos traços comuns a tal ou qual momento da história)”²⁸. Como integrante do Signataires du 20 Août, desenvolvendo seu trabalho na proximidade de muitos artistas da dança contemporânea europeia, Wavelet sublinha o fato de que os coreógrafos refutaram tal rótulo e que esse discurso jornalístico tem, geralmente, a intenção de desqualificar os trabalhos assim categorizados. De acordo com ele, a imaterialidade não abarca todas as obras da arte conceitual, mas há uma outra característica que as agrega: a recusa a meios específicos, que não se aplica aos trabalhos coreográficos que seguem reivindicando sua especificidade e sua inscrição nesse domínio de produção artística.

A teórica Bojana Cvejic²⁹ argumenta: “O termo 'dança conceitual' nunca

25 Christophe Wavelet é crítico de arte e curador. Dirigiu o Departamento Internacional de Pesquisa no Centre National de la Danse em Paris de 1999 a 2002. Colabora com festivais, instituições e publicações tendo como foco o desenvolvimento de um discurso crítico na dança e nas artes visuais. Participou de eventos e festivais no Brasil, em cursos e conferências, desde o início dos anos 2000, tais como Festival Panorama de Dança, Rumos Dança Itaú Cultural, Instituto de Artes do Pará, Universidade Federal da Bahia, entre outros.

26 Mensagem por *e-mail* recebida de Christophe Wavelet em 2 maio 2011.

27 O texto *The dematerialization of art*, de 1968, enfatiza a desmaterialização como característica principal da arte conceitual, tendo criado um *cliché*, uma leitura simplificada e hegemônica desse movimento. O entendimento de arte conceitual aqui proposto pretende ir além, pensando como uma obra pode reinventar o conceito de arte, como articula seu discurso e que sentidos é capaz de produzir. O texto foi posteriormente incluído na coletânea de textos da autora (LIPPARD, 1973).

28 Mensagem por *e-mail* recebida de Christophe Wavelet em 2 maio 2011.

29 Bojana Cvejic é teórica nos campos da dança contemporânea e *performance*. Atua como dramaturga, colaborando com diversos coreógrafos. Publicou ensaios discutindo, em especial, colaboração, processos criativos e teoria na dança contemporânea e *performance*. Participa ativamente de plataformas, organizações e festivais por meio de debates, conferências e cursos. Encontramo-nos pela primeira vez nos Encontros 2005-2006, mencionado na Introdução, onde ela atuava como interlocutora dos projetos.

foi teorizado nem introduzido de uma forma programática [...] por coreógrafos”³⁰, defendendo que o termo é inapropriado e deveria ser abolido por ser mais prejudicial que esclarecedor para o desenvolvimento dessas práticas. Parte de sua recusa vem do fato de que o uso do termo dança conceitual, não é, segundo ela, informado pelo conhecimento acerca da arte conceitual.

Com o incremento de eventos, programas e políticas de financiamento para a dança, especialmente nos últimos 20 anos, coreógrafos incluíram em suas práticas um discurso, na solicitação de subsídios e apoios, que desse credibilidade às suas criações, buscando uma plataforma teórica e política. Em inúmeros projetos e *releases* de obras coreográficas, saltam aos olhos extensas explicações filosóficas e citações de pensadores que, às vezes, correspondem mais a um desejo de legitimação de uma proposta que a uma necessidade do processo artístico. Essa tendência vem sendo superficialmente associada à nomeação dança conceitual, pronunciada repetidas vezes em tom pejorativo para menosprezar trabalhos pouco vinculados à fisicalidade e ao movimento e que focalizam uma proposição teórica.

Cvejic sugere que a questão dos anos 1990 “não é que tipo de objeto uma *performance* de dança é, mas que tipo de conceito de dança é ‘performatado’ ou proposto”³¹. Isto é coreografia, isto é, isto poderia ser dança – sustentam as proposições de coreógrafos que buscam confronto e resistência a um entendimento único de dança, coincidindo com a afirmação de Donald Judd: “Este é um trabalho de arte se eu digo que é”³².

Essas colocações de Cvejic aproximam a dança contemporânea das afirmações tautológicas da arte conceitual – um trabalho de dança é uma concepção de dança – traçando um paralelo com o que defendia Kosuth no texto *Arte depois da Filosofia* (2006, p.216) e da declaração: “Todo trabalho de arte contemporânea é conceitual no sentido que se pergunta sobre sua condição, sua natureza”.

Se não se pode falar em similaridades nos trabalhos (tampouco isso era observado na arte conceitual), há que se enfatizar uma série de preocupações

30 Cvejic, 2011, p.2: “The term conceptual dance has never been theorized, introduced in a programmatic way by the makers, i. e. the choreographers who are attributed the label.”

31 Idem: “Not what kind of object a dance performance is, but what kind of concept of dance is performed or put forth in the performance.”

32 Donald Judd *apud* Cvejic, 2011: “This is a work of art if I say so.”

comuns em uma quantidade expressiva de artistas, a partir de 1990, no campo da dança contemporânea: a crítica à ontologia moderna da dança, a desconstrução da representação e do espetáculo (no sentido tradicional do termo), o entrelaçamento de processos e resultados, o hibridismo das obras, a potência política dos trabalhos, o questionamento da estetização, a busca de uma condição aberta e participativa e a reflexão sobre os espaços e contextos tradicionalmente destinados à dança.

Se, segundo Danto (1997), no modernismo as condições da representação tornaram-se centrais, com a explicitação dos meios e das especificidades de cada linguagem (o quadro então afirma sua bidimensionalidade), a arte contemporânea vive a indisciplina, permeada por atravessamentos horizontais. Com a arte apontando para muitas direções, revelando uma expansão de possibilidades nas mais diversas linguagens, trabalhos de arte contemporânea não podem ser definidos em termos de aparência, particularidades visuais ou semelhanças de estilo. E, na dança, a partir dos anos 1990, ecoam essas reflexões, tecendo afinidades com o legado conceitual:

A arte conceitual [...] tinha como princípio básico a compreensão de que os artistas trabalhavam com significados, e não com formas, cores ou materiais [...] a forma de apresentação propriamente dita não possui valor algum independente de seu papel como veículo da ideia da obra.. (DANTO, 1997, *apud* COTRIM & FERREIRA, 2006, p.219)

1.2 Por uma condição conceitual

Marca-se então um segundo momento de ruptura, não comparável ao antagonismo anteriormente percebido entre dança moderna e balé, mas um anseio por um novo projeto que já não se baseia na exploração de novas técnicas, na utilização de movimentos cotidianos ou numa aversão a corpos moldados de uma mesma maneira. Propositiva, a dança contemporânea identifica-se com o conceitualismo³³ e se pergunta: Por que sou um trabalho de arte?³⁴

³³ Quero aqui marcar uma diferença entre conceitualismo e arte conceitual. Segundo Basbaum, o termo arte conceitual encerra limitações, sendo associado ao movimento histórico (entre 1963 e 1974) e às proposições de artistas norte-americanos e anglo-saxões. O conceitualismo é proposto, pela primeira vez, na exposição *Global conceptualism: points of origin 1950s-1980s* e chama a atenção para a produção de artistas de outras nacionalidades e contextos, reivindicando “a ampla expressão de uma atitude, envolvendo um largo elenco de práticas que, ao reduzir radicalmente o papel do objeto de arte, reimaginou as possibilidades da arte em relação às relações sociais, políticas e econômicas dentro das quais é produzida” (Camnitzer *et al.*, 1999, *apud* BASBAUM, 2008b, p.116).

³⁴ Aludo à pergunta “Why am I a work of art?” lançada por Danto na Introdução de seu livro (1997).

Além das já citadas, algumas outras questões importantes passam a ocupar os artistas ligados à dança: os procedimentos e modos de operar da dança, o discurso (com, sobre e a partir da dança contemporânea), o sistema, a inserção da obra e do artista; rejeitando a separação entre as disciplinas e entre os diferentes papéis na arte (coreógrafo, dançarino, crítico, teórico, curador, professor):

A condição do artista contemporâneo comporta a possibilidade de deslocamento por diferentes papéis e locais do circuito de arte [...] Todo artista contemporâneo tangencia este fazer multiplicado [...] Será necessário que associe as pesquisas estéticas a um discurso (tecnicamente) elaborado acerca da prática em que se empenha; que compreenda a inserção de seu fazer em um circuito ou sistema. (BASBAUM, 2008a, p.323)

A dança contemporânea engaja-se na produção de um desvio, desenhando linhas de fuga e propondo-se uma prática extradisciplinar – para usar o termo utilizado por Brian Holmes em seu artigo “Investigações extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições” (2008). Alternando momentos de “tropismo” e “reflexividade”³⁵, a dança contemporânea volta-se para as artes visuais e retorna a seu próprio campo com novas interrogações, ampliando suas possibilidades de expressão, análise, cooperação e compromisso.

– Como os artistas mencionados dialogam com as artes visuais para redefinir a dança, em termos de arte contemporânea? A indagação de Brian Holmes (2008, p.7) –

Qual é a lógica, a necessidade ou o desejo que impulsiona cada vez mais artistas a trabalhar fora dos limites de sua própria disciplina, definida por noções de reflexividade livre e estética pura, materializada no circuito galeria-revista-museu-coleção e pela memória da pintura e da escultura como gêneros normativos?

– ecoa certamente na dança contemporânea e contribui para aprofundar seus questionamentos como arte.

Entendo que a recusa da associação entre o conceitualismo e a dança contemporânea advém de um falso problema, já que esse posicionamento demanda uma discussão mais elaborada por parte de críticos e teóricos da dança, considerando o aparato teórico construído pelo conceitualismo, para evitar que

³⁵ Termos emprestados da biologia, por Brian Holmes, para referir-se aos movimentos que operam nas “investigações extradisciplinares”: os movimentos de ida (tropismo) seguindo o desejo ou necessidade de voltar-se para um campo ou disciplina exterior e de volta (reflexividade), indicando um retorno crítico a uma determinada disciplina.

essas relações sejam traçadas de forma superficial e os argumentos acabem por se restringir ao uso pejorativo do termo dança conceitual. Por esta razão, reivindico, não um movimento intitulado dança conceitual, mas a existência de uma condição conceitual da dança contemporânea tanto em minha própria produção artística quanto nas práticas de Wagner Schwartz e Tino Sehgal (abordados no capítulo a seguir) e nos projetos de artistas tais como Juan Dominguez, Xavier Le Roy, Lia Rodrigues, Marta Soares, Jérôme Bel, ou Olga Mesa, nos quais percebo uma dimensão extradisciplinar, a busca de novas proposições acerca da natureza da dança contemporânea, o processo e a pesquisa como práticas artísticas, a politicidade das obras. As desestabilizações e fissuras que essa condição provoca serão as ferramentas para potencializar e ampliar a pergunta: Que questões estão implicadas no entendimento da dança como arte contemporânea?

2

WAGNER SCHWARTZ E TINO SEHGAL: PERCURSOS ENTRE A DANÇA CONTEMPORÂNEA E AS ARTES VISUAIS

As reflexões propostas no capítulo anterior ganham complexidade na observação de dois artistas contemporâneos que traçam percursos singulares entre os campos da dança contemporânea e das artes visuais. As poéticas e políticas da dança contemporânea, construídas sob a égide de uma condição conceitual e extradisciplinar, serão iluminadas aqui por seus pensamentos, pelas perguntas lançadas por suas obras e pelas inquietações propostas em suas práticas, que recusam definições *a priori*.

Wagner Schwartz e Tino Sehgal pertencem a uma mesma geração (a diferença de idade entre ambos é de apenas quatro anos) e transitam, ainda que de modos bastante distintos, entre a dança contemporânea e as artes visuais. Além dessas similaridades, hoje a distância geográfica entre os dois já não é grande: Schwartz vive em Paris e Sehgal, em Berlim. A formação de ambos inclui a dança contemporânea e uma outra carreira universitária (Schwartz graduou-se em Literatura e Sehgal em Ciências Políticas) e, no começo dos anos 2000, foram atraídos para as artes visuais.

Entretanto, os interesses que os movem são absolutamente diversos e os contextos nos quais exibem suas obras e as posições que ocupam no circuito e no mercado da arte, também. Essas diferenças, se não motivaram, certamente reafirmaram minha escolha por esses dois artistas. Colocá-los lado a lado é uma escolha política e me remete à fala do geógrafo Milton Santos (2008, p.17), “a globalização como fábula”. Vivendo a poucas horas um do outro, poderíamos pensar que a visibilidade e a possível legitimação da obra de ambos passasse pelos mesmos critérios – que podem alçar os mesmos voos, dependendo tão somente da qualidade de seus trabalhos. Por mais anacrônico que pareça, no entanto, voltam à tona palavras como centro e periferia, original e cópia, primeiro e terceiro mundo.

Schwartz nasceu em 1972 em Volta Redonda, no estado do Rio de Janeiro; Sehgal, quatro anos mais jovem, é natural de Londres, Inglaterra e cresceu entre a França e a Alemanha.

Atuam em contextos diversos: não me refiro apenas ao uso de espaços físicos (Schwartz, o palco e Sehgal, o museu e a galeria), do campo artístico de referência (a dança contemporânea para o primeiro e as artes visuais para o segundo), mas dos lugares que ocupam (ou podem ocupar) no sistema da arte. A internacionalização do circuito não parece suficiente para alterar a geopolítica e romper as relações assimétricas permeadas ainda por dicotomias Norte *versus* Sul, circuitos hegemônicos *versus* circuitos periféricos, nacional *versus* internacional.

Nesse sentido, o discurso produzido aqui inspira-se numa possível resistência à construção da globalização ditada pelo capitalismo financeiro, discutida frequentemente por Suely Rolnik (2009, p.105):

Esse esforço, porém, nada tem a ver com o desejo de conquista de lugares mais gloriosos e/ou glamorosos do que o papel de figurantes ou mesmo de 'sem papel' que nos coube até aqui na história canônica da arte escrita pela Europa ocidental e Estados Unidos. E se, diferentemente dessa vontade egoica de devir celebridade, a meta consiste em traçarmos outra(s) história(s) da arte, tampouco interessa fazê-lo se for para mantermos a mesma lógica, apenas invertendo-lhe os sinais ('nossa' história agora apresentada como paradigma universal); e menos ainda para ficarmos gozando voluptuosamente no papel de vítima, coçando a casquinha da ferida. Em compensação, se esse esforço de fato vale a pena, é porque pode contribuir para 'curar' a interrupção da vida pensante em nossos países, causada pela superposição dos traumas da ditadura e do estatuto do pensamento/criação sob o neoliberalismo que os sucedeu.

Faz-se necessário, contudo, problematizar as desigualdades, evitando reduzir essa complexa discussão a polaridades redutoras (centro *versus* periferia, colonizador *versus* colonizado), o que resultaria num discurso vitimizante. Há que se considerar as diferenças significativas no funcionamento dos circuitos, do mercado e das instituições dentro e fora do Brasil. Sobre uma "condição global" para a arte brasileira, vale observar a reflexão de Basbaum (2003):

Não se trata de um lugar a ser alcançado, mas de uma condição operacional a ser atingida, se desejamos intervir num certo cenário mundial. Trata-se de uma região a ser ocupada com uma série de ferramentas ainda em desenvolvimento: sensorializar o global equivale a problematizar o campo corrente da sensorialidade, discutir as políticas da percepção, coletar os efeitos desviantes conforme padrões de rearranjo das representações (ou o que chamaríamos sua crítica).

Meus movimentos de encontro a esses dois artistas também desenharam coreografias diferentes: Schwartz faz parte de um grupo de artistas com os quais convivo. Seu primeiro contato com a obra de Lygia Clark deu-se por meu intermédio. A construção de *Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto*, em 2004, obra sobre a qual me detenho, fez-se na vizinhança da minha prática e teceu uma parceria que me permitiu acompanhar seus processos artísticos desde então. A entrevista concedida para esta dissertação decorreu na fluidez de uma conversa de horas, em dezembro de 2010, logo após a estreia de *Piranha*, seu trabalho mais recente. Sehgal, por outro lado, exigiu-me o esforço constante do gesto entrecortado na busca de pistas, manobras e intermediações. Embora nossas obras já tenham coincidido num mesmo festival (*In-Presentable*/2006 em Madrid), seu lugar habitual são os grandes espaços expositivos da Bienal de Veneza, do Institute of Contemporary Arts em Londres, do Guggenheim Museum de Nova Iorque e atualmente prepara uma obra para as chamadas séries Unilever, a inaugurar em julho de 2012 no Turbine Hall da Tate Modern, em Londres. Não há nenhum sítio do artista disponível na internet. Reproduções de suas obras em fotos ou vídeo não são permitidas. O acesso a seu trabalho se dá apenas presencialmente ou pelo testemunho do outro. Entre a leitura de descrições e alguns textos críticos, procurei formas de realizar meu corpo-a-corpo com o trabalho. A tarefa seguiu a estratégia de um detetive: sítios levam-me a blogs, a um grupo no facebook, a um livro, a uma publicação relacionada ao projeto *The next Documenta should be curated by an artist*, de Jens Hoffman (2004)³⁶. Numa dessas buscas, desvendi os passos de Tino Sehgal: uma série de *workshops* nos meses anteriores à abertura da exposição no imponente espaço da Tate Modern. Havia que se tomar impulso para um salto necessário: entrar em contato direto, viver no corpo alguma experiência com o artista que evita qualquer forma de mediação entre público e obra. Antes da partida para Londres, com a ajuda de meu orientador, fiz um contato prévio com Sehgal por intermédio de uma curadora³⁷, que concordou em mediar um pedido de entrevista. A resposta foi negativa: “Não dou mais entrevistas”.

³⁶ Na ocasião, o curador convidou artistas a comentar a proposição-título do projeto, investigando as relações entre práticas artísticas e curatoriais. Esse livro, contém, até onde se sabe, um dos poucos textos assinados por Tino Sehgal, que atualmente declara já não escrever quaisquer textos.

³⁷ Yasmil Raymond, que havia trabalhado com Tino Sehgal na curadoria de uma exposição individual do artista no Walker Art Center, Estados Unidos, em 2007.

2.1 Xavier Le Roy³⁸ não me conhece

Wagner Schwartz dividia-se entre a dança e o curso de Letras, então residindo em Uberlândia, MG, nos anos 1990. Passou pelo movimento de dança de rua (extremamente ativo nessa cidade) e aí também iniciou suas próprias pesquisas na dança contemporânea: sozinho e em coletivo (fundou o grupo Maria do Silêncio Engenho Dança, estabeleceu parcerias com o estúdio e grupo Uai q Dança e atua na direção artística do evento Olhares sobre o Corpo, realizado com Fernanda Bevilacqua desde 2004). Em 2003, o artista tem sua trajetória radicalmente transformada a partir do encontro com os trabalhos e o pensamento de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Na ocasião, após ser selecionado para o Programa Rumos Dança Itaú Cultural³⁹, deparou-se com algumas questões que viriam a ser o motor de seu trabalho (não só da obra aqui abordada, mas, eu arriscaria, de suas pesquisas a partir de então):

Morava em Uberlândia, no Triângulo Mineiro. Foi lá que, pelo menos durante 8 anos, desenvolvi minhas pesquisas em relação à dança, literatura, performance. Voltando à bolsa [do Rumos]. Eu tinha 15 linhas e 5 minutos.

Antes mesmo de receber o valor da premiação, comecei a investir em minha pesquisa. Fui viajar. Precisava entender por que demorou tanto tempo para que eu conseguisse uma subvenção no Brasil.

Para isso precisava me comunicar. Minhas ideias ainda estavam muito frágeis.

Como estava fazendo uma apresentação em Portugal, decidi ir até a França para compartilhar minha pesquisa com um amigo. Mostrei a ele [Christophe Wavelet] as 15 linhas escritas e os 5 minutos de meu trabalho. Sobre o texto ele disse, 'Fantasia'. E sobre os 5 minutos em vídeo: 'Isso é Xavier Le Roy'.

Um hiato. (Tomo um copo d'água)

Foi esse mesmo tempo que tive para pensar em vitimar minhas ideias. Mas minutos depois, perguntei a ele: – Quem é Xavier Le Roy? Ele me respondeu: 'Um dos coreógrafos mais famosos da atualidade'. – Eu não o conheço – respondi muito frustrado. Mas em seguida retomei: – Ele me conhece? 'É claro que não, my dear'.

Então entendi quais seriam as relações que iriam compor meu novo projeto. Segundo Milton Santos, vivemos em um mundo exigente de um discurso à

38 Xavier Le Roy – biólogo, dançarino e coreógrafo francês – iniciou sua carreira em dança em 1991. Faz parte dos chamados coreógrafos da vanguarda europeia (ver Capítulo 1), enfatizando a desconstrução do espetáculo e da representação e criando relações entre arte e ciência. Procura esgarçar as possibilidades de perceber o corpo, para ele não confinado aos limites da pele: uma imagem de corpo fluida e dinâmica, produzindo constantes trocas entre interior e exterior (www.xavierleroy.com).

39 O Programa Rumos Dança Itaú Cultural iniciou-se em 2000-2001 e apoia pesquisas de artistas e grupos com atuação na dança contemporânea, fomentando projetos por meio de editais públicos. Além disso, tem como objetivo mapear e difundir a produção artística em dança no país.

inteligência das coisas e das ações. O espaço se globaliza, mas não é mundial como um todo, senão como metáfora. Todos os lugares são mundiais, mas não há espaço mundial. Quem se globaliza mesmo são as pessoas e os lugares. A dimensão mundial é o mercado.

Globalização, portanto, é antes de tudo: fantasia (15 linhas do texto), porque a transferência não passa de uma promessa, e perversidade (5 minutos do trabalho em vídeo), pela prática da competitividade.

A ideia de reconstruir outras relações para o Transobjeto me fez recorrer à pesquisa de outros brasileiros que artisticamente problematizaram a ideia de universalidade das coisas, operando contra imposturas políticas: nas artes visuais Lygia Clark, Hélio Oiticica; na música Caetano Veloso e, na dança, Lia Rodrigues.

Através de seus projetos, esses artistas conseguiram (e ainda conseguem) transitar entre os códigos gastos de edificação de tradição, baseados em questões de identidade; como também perambular por clichês, questionando a tal e inexistente brasilidade ao propor em suas práticas um discurso sensorial à beira da ingenuidade e da atividade humana.

Para tanto, eu, a pedra, o parangolé, Caetano-em-inglês, o guarda-chuva, os movimentos equiparados aos de Xavier – que nada mais são do que estruturas corporais baseadas na proposta ‘Bicho’, criada no final da década de 60 por Lygia Clark – compõem o discurso dos objetos: do uso e da sedução. E a legitimação desse cenário depende de onde você o observa, se se cartografa ou se se expõe aos adjetivos vazios da comparação. (SCHWARTZ, 2003)

O texto de Schwartz não deixa dúvidas: o diálogo com o amigo Christophe Wavelet potencializa seus movimentos que ganham um corpo reagente a uma política hierárquica de exclusão.

A geopolítica torna-se uma preocupação constante, insuflada pelo incômodo diante da dificuldade de se afirmar como um artista/pensador, portando um passaporte brasileiro. Na entrevista que me concede e em outras conversas informais, sublinha sempre a questão política do exílio e a relação com o estrangeiro como pontos fundamentais presentes no seu trabalho e no seu cotidiano: “No exterior tenho sempre que explicar o meu nome”, explica ao comentar o estranhamento dos europeus quando se apresenta a alguém.

Talvez em decorrência das repetidas justificativas, seu próprio nome, digerindo os nomes de outros artistas reconhecidos da dança contemporânea, batiza a obra criada em resposta ao diálogo transcrito acima: *Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto*.

Sozinho, num palco italiano, seguindo uma estrutura cênica tradicional e com o público convencionalmente sentado na plateia, apresenta-se Wagner Schwartz – um homem esguio de olhos azuis e cabelos claros, um “brasileiro-



Figura 16 *Transobjeto*.
W. Schwartz, 2004

estrangeiro” cujo nome é formado por um prenome alemão e um sobrenome suíço.

Suas referências são claras: veste um *Parangolé* e segura uma pedra que exhibe para o público ao som de *If you hold a stone*⁴⁰. Em outra cena, usa um vestido vermelho (cobrindo só a frente do corpo) ao modo dos figurinos usados pelas bailarinas do Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch e canta uma versão para a música imortalizada na voz de Carmen Miranda: *Disseram que eu voltei francesizado* – numa óbvia alusão à dança contemporânea francesa, que, nos anos 1990, passou a ditar o mercado internacional desse campo artístico.

Os coquetéis preparados por Schwartz diante do público, num dado momento, misturam vinho francês com frutas tropicais: manga, abacaxi, melancia, maracujá, laranja. O humor e a ironia do *performer* estabelecem imediata empatia com a plateia ao combinar a elegância no manejo da taça com a mão bruta que amassa as frutas, extraíndo seu sumo para criar drinques “sem denominação de origem”⁴¹.

“Deboche é a resposta”, diria o crítico mineiro Marcello Avellar (2005) ao intitular seu artigo a respeito do solo de Schwartz. As

40 Música de Caetano Veloso dedicada a Lygia Clark, lançada em 1971 no LP *Caetano Veloso*, referindo-se aos “objetos relacionais”.

41 Parece-me interessante aludir aos vinhos e seus selos DOC (Denominação de Origem Controlada), como garantia de autenticidade e procedência.



Figura 17 *Transobjeto*. W. Schwartz, 2004

ações de *Transobjeto*⁴² configuram uma paródia da exportação do exotismo *made in Brazil*. O deboche, como aponta Avellar, é a ferramenta para denunciar a caricatura de país presente no discurso dos que, ainda hoje, insistem em levar Carmen Miranda ao pé da letra.

Schwartz questiona a soberania da Europa como exportadora de tendências artísticas e culturais, propondo uma conversa entre os coreógrafos La Ribot⁴³, Pina Bausch⁴⁴ e Xavier Le Roy com Hélio Oiticica, Lygia Clark, Caetano Veloso e Carmen Miranda, problematizando as noções de nacional e estrangeiro

ao revisitar o *Manifesto antropofágico* de Oswald de Andrade, o movimento Neoconcreto e a Tropicália. O mesmo Avellar (2004) escrevia por ocasião da estreia:

Em *Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto* não há La Ribot, Pina Bausch, Xavier Le Roy, Carmen Miranda, samba, favela, ginga, cores, cartão postal, Planalto Central. Mas um pensamento que se formou à margem de La Ribot, Pina Bausch, Xavier Le Roy, Carmen Miranda, samba, favela, ginga, cores, cartão postal, Planalto Central.

- ⁴² Uso doravante *Transobjeto* para referir-me à obra de Schwartz. A noção de transobjeto de Hélio Oiticica será abordada adiante devidamente identificada, a fim de evitar confusão entre a obra de um e o termo cunhado por outro.
- ⁴³ Coreógrafa espanhola atuando entre a dança e as artes visuais. Suas obras são apresentadas sobretudo em galerias, envolvendo dança contemporânea, *performance*, vídeo e instalação, desafiando os limites entre as disciplinas (www.laribot.com).
- ⁴⁴ Diretora do Wuppertal Tanztheater, na Alemanha, de 1973 a 2009 ficou internacionalmente conhecida por integrar elementos de teatro e dança, criando obras construídas a partir das memórias e das vivências de seus bailarinos.

A Tropicália, o movimento Neoconcreto e os artistas citados são incorporados/antropofagizados diante do público, no corpo que se desloca espacial e geograficamente e dança, não um encadeamento de movimentos, mas uma coreografia de ações, “de impressões” ou uma *coreo-geografia* – como costuma referir-se a seus trabalhos.

Como Wagner, eu e outros tantos coreógrafos brasileiros da mesma geração devíamos, na ocasião (início dos anos 2000), ser conhecedores de nós mesmos, de nosso contexto e de tudo o que era produzido na Europa⁴⁵.

Cildo Meireles propõe o conceito de *gueto* como...

...um lugar onde as informações de toda espécie circulam e se potencializam. Assim – contrariamente às expectativas – devido a sua própria segregação, que ocorre de fora para dentro, o gueto se torna território de densa informação (*apud* HERKENHOFF, 1999, p.69)

O conceito permite adotar um outro ponto de vista: a possibilidade de inversão do gueto, escapando para fora do espaço de confinamento, por meio da constante necessidade de refletir e produzir.

Vale lembrar que, no momento de criação de *Transobjeto*, notava-se a presença de muitos curadores estrangeiros nos festivais de dança no Brasil, cobrando uma “brasilidade” na dança contemporânea realizada no país⁴⁶. Além disso, há uma efervescência de eventos que se tornaram importantes plataformas para a dança nacional, entrando também no circuito internacional e recebendo os mesmos artistas que a maioria dos festivais de dança contemporânea europeus⁴⁷ de maior visibilidade.

Poucos anos antes da comparação de Wavelet entre os movimentos de Schwartz e os de Xavier Le Roy, a coreógrafa Lia Rodrigues recebeu uma acusação similar a respeito de seu trabalho *Aquilo de que somos feitos*⁴⁸. As três obras apresentam

45 Em 2005, eu mesma ouvi de um curador belga, a respeito de meu primeiro solo *Dois do Seis de Setenta* (2004), que “não poderia” escrever datas no meu próprio corpo porque “deveria saber” que Jérôme Bel já criara, alguns anos antes, uma obra utilizando tal ação.

46 Refiro-me a conversas com pares da dança contemporânea brasileira que, em encontros com curadores internacionais, por ocasião do Festival Panorama de Dança, frequentemente eram surpreendidos com a expectativa de que em seus espetáculos ou *performances* houvesse algo “reconhecidamente brasileiro”: a cor, a alegria, o exotismo, a musicalidade, a ginga.

47 Nomes como Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Juan Dominguez, Vera Mantero, La Ribot apresentaram-se no Panorama de Dança Contemporânea, no Festival Internacional de Dança em Belo Horizonte, na Bienal de Dança de Fortaleza, entre outros eventos no Brasil, a partir de 2000.

48 Esse espetáculo estreou em julho de 2000 no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto no Rio de Janeiro. Fiz parte da criação e do primeiro elenco dessa obra, produzida após o primeiro contato de Rodrigues com o trabalho de Lygia Clark em 1998.

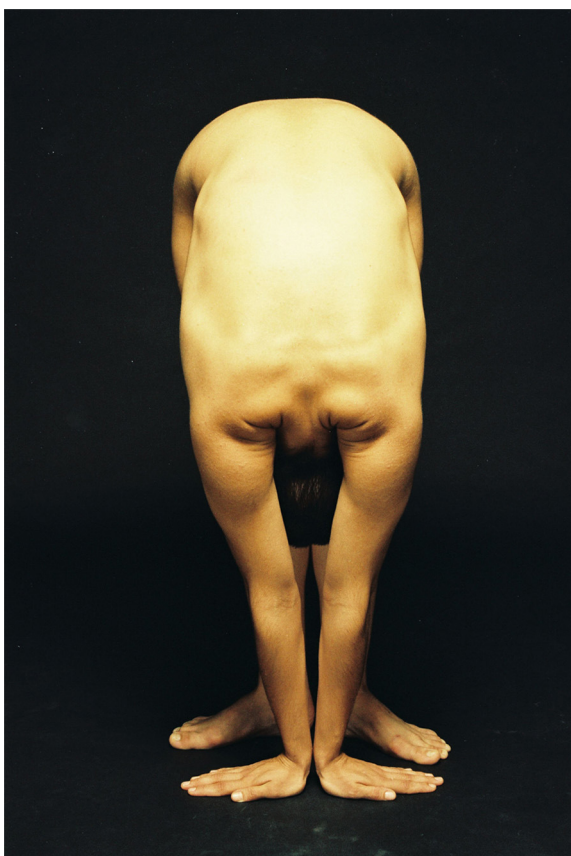


Figura 18 *Aquilo de que somos feitos.* L. Rodrigues, 2000

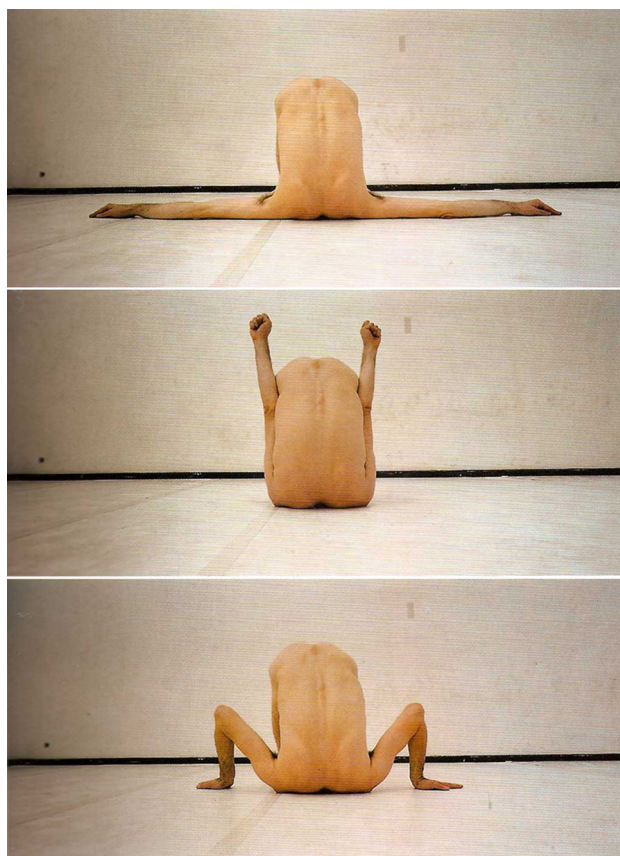


Figura 19 *Self unfinished.* X. Le Roy, 1998



Figura 20 *Transobjeto.* W. Schwartz, 2004

estruturas e motivações bastante distintas, embora se possa encontrar similaridades na exploração de um certo tipo de movimento: corpos fletidos para a frente com a cabeça para baixo, invertendo as noções de frente/costas, avesso/ direito e frequentemente criando imagens pouco usuais, remetendo-nos, por vezes, a corpos de animais. É relevante a informação de que os três coreógrafos revelam ter se debruçado sobre a obra de Lygia Clark na ocasião dessas respectivas criações⁴⁹.

O conceito de transobjeto de Hélio Oiticica, que nomeia o espetáculo de Schwartz, fundamentava as características dos *Bólides* desenvolvidos a partir de 1963, propondo a apropriação do objeto comum para ser transformado em arte, sem se contrapor à vivência sensorial com o objeto.

O transobjeto é feito com as mais diversas técnicas, dos mais diversos materiais (plásticos, panos, esteiras, telas, cordas etc.) que, no entanto, parecem se esquecer do sentido de suas individualidades originais ao se refundirem na totalidade da obra. Mais importante: o Parangolé não pode ser exposto como uma pintura convencional. Ele deve ser não apenas visto mas tocado: e não apenas tocado mas vestido. O corpo compõe com o Parangolé que veste uma unidade sempre nova. (CÍCERO, s.d.)

Em seu título, Schwartz toma emprestada a proposta de Oiticica para pensar como um espetáculo no palco italiano também pode configurar um transobjeto, solicitando um contato direto do público com a obra. Defendendo a potência da caixa preta do teatro, revela tampouco incomodar-se com a nomeação “espetáculo”⁵⁰:

A gente pode assumir que faz espetáculo. Só que pode criar uma legenda, pensar do que é feito esse espetáculo. Senão a gente cria formas reacionárias de lidar, dicotomias... Porque essa palavra ganhou um título claustrofóbico... Então não vamos mais utilizá-la. A gente pode utilizar o teatro para repensar formas [...] e continuar agregando outros significados às palavras, às definições, aos verbetes...

Ao mencionar Flavio de Carvalho, Lygia Pape, além de Clark e Oiticica, Schwartz sublinha seu interesse na obra em relação com a vida num pensamento que toma corpo na contramão do “mito do artista”. Mirando-se no exemplo de Clark, deseja ser o proponente de uma experiência, de um diálogo: “Não dá para ser um artista contemporâneo, querendo ter privilégios de *étoile*”⁵¹.

49 Wagner Schwartz refere-se à influência da obra *Bicho* de Lygia Clark, pensando nas diferentes possibilidades de dobra/articulação do corpo. Lia Rodrigues, como mencionado na Introdução, participou com sua companhia de dança da exposição retrospectiva de Lygia Clark no Paço Imperial em 1998, logo no início da criação do espetáculo *Aquilo de que Somos Feitos* (2000) e refere-se a essa influência em diversos depoimentos e entrevistas (ver LIMA, 2007). Xavier Le Roy citou Lygia Clark como referência em debate durante o Festival In-Presentable em Madrid, 2006.

50 Schwartz, em entrevista para esta dissertação em dezembro 2010 (ver íntegra no Anexo).

51 Idem. Schwartz alude à categoria dos bailarinos principais de uma companhia de balé tradicional.

Schwartz elabora danças que pensam a si mesmas e rearticulam suas forças ontológicas, ideológicas e políticas; optando por definir seu trabalho dentro dessa disciplina artística:

*Eu faço dança contemporânea. Porque foi aí que eu aprendi... Quando cito pares, cito dentro da dança. Trabalho com artistas de outros campos [...] são eles que me dão referências das artes visuais. Não é o meu universo. Algumas pessoas dizem que não há fronteiras entre as artes [...] mas eu ganho dinheiro com a dança contemporânea. Existe uma definição mercadológica clara da qual não dá pra fugir. Hoje criamos projetos para expandir o meio, mas sempre a partir do pressuposto que somos da dança contemporânea. Sou um artista da dança contemporânea, talvez muito curioso.*⁵²

Não há excessos em *Transobjeto*. Os movimentos propostos por Schwartz são econômicos, sintéticos. Cada momento, objeto, ação tem sua exata medida. Nada sobra. Há uma dança que se interessa pelo campo da ação e, de tão avessa ao fluxo ininterrupto de movimentos, é classificada por certos textos e críticas como uma *performance* (mais uma vez aparece a dificuldade em denominar uma dança que recusa o convencionalismo do termo)⁵³.

Toda forma de vida que se apresenta em um espaço cênico pode ser chamada de dança. Talvez isso seja o que todos os coreógrafos fazem, mas nem todos criam um nome que possa confundir a academia. Tenho conhecimento, por exemplo, que William Forsythe⁵⁴ chama seus trabalhos de choreographic objects e ainda nos lembra Magritte: 'Um objeto não é tão prisioneiro de seu próprio nome que não se possa achar um outro ou melhor [nome]'.⁵⁵

Meu exercício de revisitar *Transobjeto*, cuja estreia assisti há oito anos, reativou o diálogo iniciado com Schwartz ainda antes dessa obra. Entre 2010 e 2012 nos reencontramos entre uma entrevista, alguns cafés e muitos *e-mails*. Leio e releio essas linhas. Impressões ora se ratificam, ora se transformam. Recentemente, referindo-se ao processo de *Transobjeto*, Schwartz resumiu de forma irônica e precisa: “Agora eu já sei sobre o que eu vou falar: Xavier Le Roy não me conhece”.

⁵² Schwartz, em entrevista para esta dissertação em dezembro 2010.

⁵³ Idem.

⁵⁴ William Forsythe é coreógrafo e vem desenvolvendo espetáculos baseados na desconstrução da técnica do balé clássico. Produz também instalações, “objetos coreográficos”, filmes e desenvolve *softwares* para improvisação em dança.

⁵⁵ Mensagem por *e-mail* recebida de Schwartz em 17 fev. 2012; o autor cita René Magritte: “An object is not so possessed by its own name that one could not find another or better therefore”.

2.2 Tino Sehgal no Turbine Hall

Londres, novembro de 2011. Aproximadamente 50 pessoas comparecem ao primeiro dia do *workshop* com o artista Tino Sehgal. São na sua maioria *performers*, coreógrafos, dançarinos, alguns artistas visuais, uma arquiteta e uns poucos interessados em geral. Não há título nem *release* da proposta da oficina.

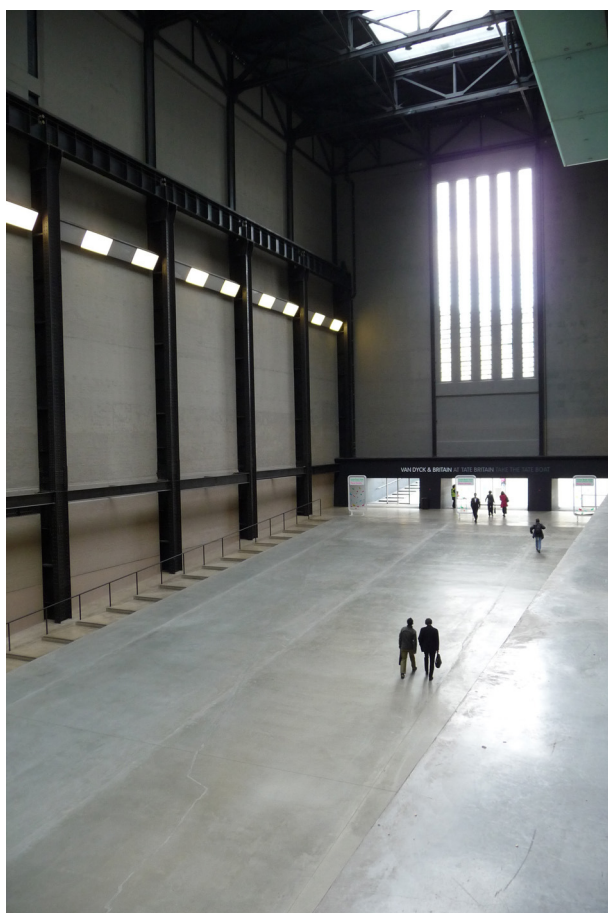


Figura 21 Turbine Hall, Tate Modern.
Londres, 2009

No primeiro dia, Sehgal comenta rapidamente seu interesse de trabalhar com grupos e pensar a questão do coletivo *versus* indivíduo. Não há uma introdução aos trabalhos anteriores ou aos interesses gerais do artista.

Tino passa boa parte do tempo observando o Turbine Hall. Ele será o próximo artista das chamadas séries Unilever, tendo sido convidado a ocupar o espaço de proporções gigantescas (155 m de comprimento, 23 m de largura e 35 m de altura) a partir de julho de 2012, coincidindo com os Jogos Olímpicos na capital da Inglaterra.

Durante o ano de 2011 rastreei os passos de Tino Sehgal na internet. Além de matérias em jornais e alguns textos críticos, repetia-se a informação do convite para ocupar o Turbine Hall na Tate Modern em Londres. A falta de imagens, vídeos, catálogos, sítio na internet tornava a tarefa difícil. Entretanto, encontrei, no *blog* de um artista, a notícia de alguns *workshops* com Sehgal, na Tate Modern, antecedendo a abertura prevista para o ano seguinte. Inscrevi-me, então, para quatro dias de contato com suas propostas.

Tino Sehgal estudou ciência política e dança (na Folkwangschule em Essen, Alemanha, escola tradicionalmente associada ao nome da coreógrafa Pina

Bausch, que fez sua formação ali e também atuou como diretora), tendo trabalhado na companhia Les Ballets C. de la B. (Bélgica) e com coreógrafos como Xavier Le Roy e Jérôme Bel.

Em 2002, no Moderna Museet em Estocolmo, o curador Jens Hoffman, que assistia à apresentação de sua primeira peça (*Untitled*, 1999) referiu-se à mesma como um museu de dança, insistindo no contexto das artes visuais como o lugar ideal para as obras de Sehgal. No ano seguinte, a convite de Hoffman, Sehgal participou da Manifesta Biennial Art Exhibition em Frankfurt, mostrando *Instead of allowing something to rise up to your face dancing Bruce and Dan and other things* (2000).

A obra consiste em uma reinterpretação de várias ações realizadas pelos artistas Bruce Nauman e Dan Graham em obras do final nos anos 1960 e início dos 1970 (*Wall-Floor positions* e *Elke allowing the floor to rise up over her, face up*, de Nauman e *Roll*, de Graham). Mas, ao invés de capturar os movimentos por meio de uma câmera, exibindo as imagens na galeria como nos trabalhos originais, as ações, dessa vez, eram performadas ao vivo, durante todo o horário de funcionamento do museu, por intérpretes que se revezavam em turnos:

Quando vi a reação dos visitantes, estava claro que era isso, diz Sehgal. Suas reações eram muito mais fortes do que esperava. Não podiam acreditar que era uma pessoa. Pensavam que tinha que ser um robô ou uma boneca. Havia uma expectativa de que, num museu, uma coisa deve ser sempre um objeto.⁵⁶

Sehgal concebe seu trabalho como “situações construídas”⁵⁷ onde os materiais são a voz humana, a linguagem, o movimento e a interação, sem a produção de um objeto concreto.

Ao ser incorporado ao meio das artes visuais, é comparado a artistas conceituais, recusando-se a trabalhar a partir da transformação de matérias. Sehgal retoma o *statement* lançado pelo artista Douglas Hueber em 1969: “O mundo é cheio de objetos, mais ou menos interessantes; eu não desejo adicionar mais nenhum” (HUEBER, 2003, p.130)⁵⁸, perguntando-se como usar o mercado para fazer circular um produto diferente, mais interessante e sustentável.

⁵⁶ Sehgal em entrevista a Arthur LUBOW, 2010: “When I saw the visitors’ reaction, it was clear that this was it. Their reactions were so much stronger than I expected. They couldn’t believe it was a person. They thought it had to be a robot or a puppet. There was such an expectation that in a museum something must be an object.”

⁵⁷ É como, em depoimentos e entrevistas, o artista intitula seus trabalhos a partir de *This is Good* (2009), recusando a nomeação *performance* (Sehgal *apud* LUBOW, 2010).

⁵⁸ “The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more.”

O cerne de suas situações consiste na ruptura do discurso hegemônico das políticas de produção nas artes visuais associadas à transformação de materiais, refletindo o contexto macroeconômico e a fabricação excessiva de bens.

As artes visuais são um tipo de celebração da produção, uma produção que não tem um valor de uso, mas que é um reflexo da produção em geral. Como consequência, as artes visuais sempre refletiram, conscientemente ou não, a última tecnologia.⁵⁹

Sua busca por uma economia de meios reativa o debate proposto pela arte conceitual nos anos 1960 e 1970. Suas obras são construídas unicamente do material humano, trazendo o corpo para a sala do museu. Ao deslocar a matéria da dança para as artes visuais, o artista rompe com a expectativa do que se espera ver num museu e cria um estranhamento que potencializa sua reflexão sobre como produzir significado e valor econômico sem criar um objeto em seu sentido convencional:

Meu ponto é de que a dança, assim como o canto – como mídias tradicionais da arte – poderia ser um paradigma para um outro modo de produção que sublinha a transformação de atos em vez da transformação de materiais, um envolvimento contínuo do presente com o passado criando novos presentes, em vez uma orientação para a eternidade; e a simultaneidade de produção e de-produção, em vez de uma economia de crescimento⁶⁰.

Diferentemente da *performance*, que também traz o corpo para o espaço expositivo, o trabalho de Sehgal opera na temporalidade do museu, acontecendo durante todo o tempo em que o espaço está aberto. Não há sessões ou horários predefinidos. Os intérpretes são, em geral, pessoas comuns (donas de casa, crianças, estudantes ou aposentados treinados para desempenhar funções) normalmente sem qualquer formação como atores, *performers* ou bailarinos. Propor perguntas aos visitantes, ler uma notícia do dia, realizar movimentos mediante a entrada de um espectador na galeria são algumas das tarefas nas diferentes obras de Sehgal. Em trabalhos mais esculturais como *Kiss* (2002), são, excepcionalmente, bailarinos que se deslocam em movimentos contínuos e lentos, reproduzindo beijos famosos da história da arte.

59 Sehgal, 2004: “Visual art is a kind of celebration of production, a production which has no primary use value, but which is a reflection of production in general. In consequence visual art has always reflected, consciously or not, the latest in technology.”

60 Sehgal *apud* Hantelmann, 2010, p.156: “My point is that dance as well as singing – as traditional artistic media – could be a paradigm for another mode of production which stresses transformation of acts instead of transformation of material, continuous involvement of the present with the past in creating further presents instead of an orientation towards eternity, and simultaneity of production and deproduction instead of economics of growth.”

O interesse do artista reside em criar situações nas quais o público põe a obra em funcionamento, propondo a substituição do intercâmbio de mercadorias pelo intercâmbio de experiências. “O espectador é sempre confrontado consigo mesmo, com sua própria presença na situação, como algo que importa, influencia e dá forma. Isso dá poder ao público”, argumenta o artista. “A verdadeira questão é o diálogo”⁶¹, acrescenta.



Figura 22 Etiqueta na parede do Centre Pompidou identificando *Instead of allowing...*, de T. Sehgal, 2011 (Foto da autora)

Em suas peças não há títulos ou textos nas paredes⁶². Nenhum tipo de registro (fotos, vídeos, catálogos) é permitido. A memória dos presentes e dos intérpretes mantém vivas suas “situações construídas”. Para o artista, criar um documento seria uma tentativa de substituição da experiência do encontro com a obra por algum objeto, sejam fotos ou vídeo. Seu trabalho, no entanto, almeja se produzir e se desfazer no momento em que as ações chegam ao fim. Ao

referir-se à sua relação com a dança, o artista defende que esta tem “a virtude de criar algo que desaparece no mesmo momento em que é produzido”⁶³.

Ao transferir para as artes visuais as características da dança, da *performance* ou das artes cênicas (a efemeridade, a imaterialidade, a presença do intérprete e do público em trabalhos que acontecem no instante, fazendo-se e desfazendo-se todo o tempo), quais questões vem à tona? Qual a importância e significado desse deslocamento?

⁶¹ Sehgal em entrevista a Lubow, 2010: “The real deal is conversation.”

⁶² Apesar dessa objeção, expressa em entrevistas e textos sobre o artista, na exposição *Danser sa Vie* no Centre Pompidou em Paris, entre dezembro de 2011 e abril de 2012, onde Sehgal exhibe *Instead of allowing...*, uma etiqueta identifica o autor, ano de criação, proprietário e título da obra (Figura 22).

⁶³ Sehgal, 2010a: “...the virtue of creating something that disappeared at the moment it was produced.”

A *performance* não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações *de representações*: no exato momento em que o faz, torna-se imediatamente uma coisa diferente da *performance* [...] A desapareição do objeto surge então como fundamental para a *performance*: ela ensaia e repete a desapareição do sujeito que espera sempre ser lembrado. [...] As instituições devem assim inventar, não uma economia baseada na preservação, mas uma economia que responda às consequências da desapareição. (PHELAN, 1997, p.17; grifos da autora)

Apesar de não considerar seus trabalhos *performances*, Sehgal pactua com essa afirmação de Peggy Phelan, recusando-se a transformar seu trabalho em quaisquer objetos por meio de documentação. Questões relativas à memória *versus* documentação, efemeridade *versus* permanência são pontos chave em seu processo. Se a obra permanece é tão somente no corpo do intérprete e, por que não, no corpo do espectador, que a mimetiza ao recontá-la, compartilhando sua memória. Sehgal traz a coreografia para o âmbito do museu e da galeria e de seus componentes: os intérpretes, o público, a instituição.

Se Lepecki (2009, p.223) cita Siegel (1972) para refletir sobre a resistência da dança em relação a uma absorção imediata na economia e sobre sua incapacidade de perdurar – “precisamente porque não se presta a nenhuma forma de reprodução, a dança era a única das artes que não tinha sido dividida em pacotes manejáveis e distribuída em um mercado de massa”⁶⁴, para Sehgal a questão não passa por abolir o produto ou sua comercialização: suas obras estão à venda e ele assume plenamente sua inserção no mercado e o papel das instituições em seu trabalho. Há uma moldura clara para sua obra: o espaço institucional, seu aparato e a “etiqueta” que assina suas “situações construídas” com as referências da obra (título, nome do artista, ano e procedência) – não na parede, mas nas vozes dos intérpretes.

A instituição e o circuito artístico não se colocam como questões para Sehgal, que atua em conformidade com o mercado da arte, afirmando que seu trabalho necessita do contexto artístico do museu e da galeria:

Estou interessado na eficiência política do museu – é ainda um dos principais agentes dos valores culturais e, ao longo do tempo, oferece a possibilidade para uma política a longo prazo. É um lugar onde se pode influenciar o discurso usando o futuro composto: ‘Isto terá sido o passado’.⁶⁵

64 “...precisamente porque no se presta a ninguna forma de reproducción, la danza era la única de las artes que no había sido dividida en paquetes manejables y distribuida en un mercado masivo.”

65 Sehgal *apud* Hantelmann, 2010, p.136: “I’m interested in the political efficiency of the museum – it is still one of the main agents of cultural values, and over time, offers a possibility for a long term politics. It is a place where one can influence discourse in the future perfect tense: ‘This will have been the past’.”

O contexto expositivo dá uma moldura ao trabalho, continua o artista, valorizando o estado de atenção, já presente na intenção de visitar um espaço dessa ordem. Para Sehgal, os museus (referindo-se ao contexto ocidental europeu e norte-americano), por atrair um público significativo, constituem grandes espaços públicos.⁶⁶

Museus referem-se às aquisições das obras de Sehgal como as mais polêmicas e difíceis. Não há materialidade: objeto físico, registros em foto ou vídeo, textos em catálogos ou na parede, contratos em papel. Essa série de protocolos são partes constitutivas da obra, incluindo a ação performativa que celebra uma venda. O trabalho é descrito na presença do artista, do comprador e de um advogado e/ou juiz e as restrições esclarecidas: não realizar documentações, seguir as instruções de remontagem da peça e revendê-la da mesma forma que foi adquirida.

Os primeiros trabalhos travam uma relação mais estreita com o movimento e a escultura (*Untitled, Instead of allowing...* e *Kiss*). O único ao qual tive acesso direto foi o segundo, recentemente remontado na exposição *Danser sa Vie*, em Paris. Entretanto, o interesse por investigar a obra de Sehgal foi sempre motivado pela imprevisibilidade e pela condição participativa percebidas nas situações construídas, produzidas a partir de 2001.

Em *This progress* (2006) o público caminha ao longo do museu tendo como guias sucessivamente: uma criança, um adolescente, um adulto e um idoso. Uma das exposições incluindo a obra aconteceu no Museu Guggenheim em Nova Iorque em 2010, onde os visitantes ascendiam a rampa em espiral travando diálogos com os diferentes intérpretes sobre o tema progresso. As fronteiras pouco claras entre o trabalho, uma situação cotidiana, intérpretes e visitantes são desafiadoras e propõem olhares em duas direções – para fora, pelo engajamento em uma conversa filosófica com um desconhecido; para dentro, pela possibilidade de examinar o próprio pensamento, espelhado nessa proposição dialética.

A vivacidade da obra depende da habilidade dos participantes em manter o frescor da experiência mesmo após inúmeras repetições (um problema que também se coloca para as artes cênicas). Para Sehgal, o risco da representação e

⁶⁶ Depoimento de Tino Sehgal durante *workshop* realizado na Tate Modern em novembro de 2011. (ver íntegra das anotações da autora no Anexo).

do artificialismo é o mesmo nas situações do cotidiano⁶⁷. No entanto, parece impossível ignorar a diferença entre uma conversa do dia-a-dia e um diálogo “coreografado” em um museu – parte de uma delicada tarefa, observada pelo interlocutor e/ou pelos demais presentes.

Outro exemplo de diálogo direto com o público acontece em *This is Exchange* (2005). Ao receber o visitante, o intérprete se apresenta: “Meu nome é... e esta é uma peça de Tino Sehgal intitulada *This is Exchange*.” Em seguida, explica que se trata de uma oferta: se o público concordar em discutir a respeito do mercado econômico receberá metade do valor pago pelo ingresso de volta. Mais uma das situações das séries *This is* (frequentemente associadas à afirmação de Duchamp, “*This is art*”), a obra provoca o espectador ao perceber-se imerso nas questões do mercado e da economia, independente de tomar ou não parte nessa discussão.

Volto ao *workshop* no Turbine Hall: aos participantes ele propõe jogos em grupo – de liderança, de cooperação em grupos grandes ou menores, abordando o espaço, o ritmo, a velocidade, diálogos e sons. Testando possibilidades para sua nova situação construída, Sehgal direciona as propostas e não oferece muitas informações sobre o intuito do *workshop*. Percebo nos participantes um acordo tácito, possivelmente por um desejo de participar da nova peça em processo de construção. O *workshop*, em vários momentos, toma a aparência de audição, incluindo a presença de um assistente que observa e faz anotações. Muitos dos presentes mantêm uma postura de competição. O ambiente está longe de ser relaxado. Mas em momento algum esse tema é abordado. Nunca se revela se há o objetivo de selecionar intérpretes.

No segundo dia, decido apresentar-me: “Sou aquela a quem você não vai dar uma entrevista.” Sehgal defende sua posição, afirmando simplesmente que, cansado de mal-entendidos, prefere que seu trabalho seja visto e interpretado por cada um no contato direto. Apesar disso, eu havia encontrado pelo menos um texto de Sehgal (de 2004) no livro *A próxima Documenta deveria ter a curadoria de um artista*, apontando claramente suas questões e interesses. “Nem me lembro o que escrevi”, comenta ele. Digo que eu sim, me lembro. E ele encerra a conversa, num momento de intervalo, argumentando que também já não escreve textos.

67 Depoimento de Tino Sehgal durante *workshop* realizado na Tate Modern em novembro de 2011.

Apesar da recusa inicial, Sehgal decide reservar a última meia hora do *workshop* para perguntas.

A questão do contrato me intriga particularmente. Penso que a exigência de um pacto sem papéis relaciona-se diretamente com a posição que o artista ocupa no mercado. Pergunto sobre o estabelecimento dos primeiros contratos orais. “Não é ilegal. Há um contrato, só não é escrito” – é a resposta de Sehgal. Refere-se a Jérôme Bel e ao Museu Ludwig em Colônia (Alemanha) como os dois primeiros compradores de suas obras. Afirma não ter encontrado grandes resistências e nunca ter enfrentado dificuldades na venda de suas obras, apesar de algumas polêmicas reveladas em textos de críticos e curadores.

Em resposta a questão feita por outro integrante do *workshop*, volta a referir-se à sua opção pelos espaços tradicionalmente ocupados pelas artes visuais:

O uso do museu ou da galeria é diferente do teatro ou da igreja. Lá é difícil tomar a decisão de sair. No museu o público decide quanto tempo ficar. Aqui simplesmente pode-se passar adiante. Acho arrogante pensar que um trabalho seja suficientemente interessante para manter o público no teatro durante uma hora.

Curiosamente, na primeira vez que entrei no Turbine Hall associei-o a uma igreja por suas dimensões monumentais, pelos sons ecoando, numa escala que transforma o humano numa pequena peça de um jogo. Essa (des)proporção do espaço institucional demanda uma relação empresarial por parte do artista diante das regras do mercado (A etiqueta na parede do Centre Pompidou atestaria uma concessão?). Até que ponto artistas como Tino Sehgal conseguirão manter seus protocolos diante do poder de uma instituição desse porte?



Figura 26 Tino Sehgal, 2010

Li e reli as descrições encontradas em sítios na internet. Deparei-me com algumas fotos e vídeos não autorizados. Percebi-me num impasse ao escolher algumas dessas situações para análise. O que me interessa nesse conjunto de obras? – perguntei-me. Atribuí minha dificuldade à impossibilidade de acessá-las. Mas não era um argumento suficiente. Coloquei num

sítio de busca de imagens o nome Tino Sehgal, repetindo uma ação recorrente no último ano. Ao lado de algumas fotos de *Kiss*, figuravam muitas fotos do rosto do

autor das obras. Se seus trabalhos não aparecem em jornais ou publicações eletrônicas, sua própria imagem, sim. A obstrução da documentação serve mais à criação do mito do artista, pela enorme publicidade em torno de seu nome? Os ensaios, resenhas e textos sobre sua obra tendem a fixar-se na efemeridade das obras, no “fazer do nada alguma coisa” e não avançam no sentido de observar o teor de cada obra de Sehgal em particular. A insistência do artista, dos jornalistas e dos críticos em ressaltar esses aspectos não poderia dificultar a abertura de outras camadas de leituras críticas?

2.3 Sehgal e Schwartz no mesmo barco?

Em janeiro de 2011, fui ao Centre Pompidou para visitar a exposição *Danser sa Vie*. Ao lado de fotografias, vídeos, instalações, uma única obra ao vivo era apresentada durante todo o tempo de abertura do espaço: *Instead of allowing...* de Tino Sehgal. Curiosamente, Wagner Schwartz me acompanhava. A coincidência de ter meus “dois objetos” lado a lado no mesmo espaço não era a única. Wagner me relatava uma proposta feita a Alexandre Rocolli (amigo comum e assistente de Sehgal por ocasião da exposição acima) e a Tino para a realização de um projeto a três no Brasil. Como Sehgal evita viajar de avião, a produção do trabalho ocorreria num navio a caminho do porto de Santos. Tinha havido uma breve troca de mensagens, intermediada por Rocolli. E Sehgal, após recusar a proposta, alegando uma série de compromissos nos próximos anos, comentara, referindo-se a Schwartz: “O Xavier Le Roy já me falou de você”.

Nove anos separam aquele diálogo entre Schwartz e Wavelet desta curiosa observação de Sehgal. Wagner mora hoje na França e, em última instância, dois franceses (Wavelet e Le Roy) dirigiram seu olhar para os artistas e movimentos artísticos brasileiros a que ele se refere. Mais tarde, revendo *Transobjeto*, pergunto-me se a antropofagia ainda faz sentido. – Você faria a mesma obra hoje?, pergunto a Schwartz (por *e-mail*).

Em 2012, eu não faria *Transobjeto* novamente. Em 2003/2004 a única chance que encontrei para falar sobre aquilo que estava me incomodando (e que não é a força eurocêntrica, mas uma certa perturbação com a relação colonizada do meio da dança contemporânea brasileira com a França e seus pensadores) foi a antropofagia. Era o que estava mais próximo de mim e, por sinal, de muitas outras pessoas que trabalham com dança. Acredito que esse tenha sido o episódio *Transobjeto*: falar o

que muita gente gostaria de ter falado. Ser a voz de um grupo. Isso me trouxe muita responsabilidade e, também, uma relação mais íntima com o Brasil. Talvez, nessa época, eu tenha me tornado um modernista tardio.⁶⁸

Se a noção de antropofagia surgiu no modernismo brasileiro como uma reação às heranças colonizadoras, agora não se trata apenas de revivê-la. O pós-colonialismo⁶⁹ exige um posicionamento mais complexo. Embarcar Tino Sehgal e Wagner Schwartz num mesmo navio não os colocaria, provavelmente, numa mesma posição diante do circuito da arte, mas tampouco seria o caso de revisitar um ritual antropofágico.

A distinção entre o marginal e o subterrâneo, apontada por Hélio Oiticica, ocorre-me como uma reflexão importante diante do risco de simplificação da questão:

Experiência pessoal: a minha formação, o fim de tudo o que tentei e tento, levou-me a uma direção: a condição brasileira, mais do que simplesmente marginal dentro do mundo, é subterrânea, isto é, tende e deve erguer-se como algo específico ainda em formação; a cultura (detesto o termo) realmente efetiva, revolucionária, construtiva, seria essa que se ergueria como uma SUBTERRÂNEA [...]: assume toda a condição subdesenvolvimento (sub-sub), mas não como 'conservação desse subdesenvolvimento', e sim como uma consciência para vencer a super paranóia, repressão, impotência... 'brasileiras'... (OITICICA, 1973)

O texto traz, evidentemente, os traços do momento de sua escrita (1970), quando era ainda possível dividir o mundo em categorias como desenvolvidos ou subdesenvolvidos; centro ou periferia. Ainda assim, a imagem da vigorosa condição subterrânea brasileira, prestes a emergir de um solo profundo, sinaliza a importância e a força, ainda hoje, do gesto de Oiticica: a defesa de uma “vontade construtiva” demarcando um espaço singular para a arte brasileira.

A visão daquele suposto projeto-viagem me acompanha. Que construção comum seria possível entre esses dois artistas? Quais seriam os confrontos, as possibilidades, os desafios?

⁶⁸ Mensagem por e-mail recebida de Wagner Schwartz em 15 fev. 2012.

⁶⁹ Os estudos pós-colonialistas se disseminam a partir dos anos 1980, incluindo “um conjunto de correntes teóricas e analíticas, com forte implantação nos estudos culturais, mas hoje presentes em todas as ciências sociais, que têm em comum darem primazia teórica e política às relações desiguais entre o Norte e o Sul na explicação ou na compreensão do mundo contemporâneo. Tais relações foram constituídas historicamente pelo colonialismo e o fim do colonialismo enquanto relação política não acarretou o fim do colonialismo enquanto relação social, enquanto mentalidade e forma de sociabilidade autoritária e discriminatória. A perspectiva pós-colonial parte da ideia de que, a partir das margens ou das periferias, as estruturas de poder e de saber são mais visíveis. Daí o interesse desta perspectiva pela geopolítica do conhecimento, ou seja, por problematizar quem produz o conhecimento, em que contexto o produz e para quem o produz” (SANTOS, B., 2004).

Se, para ambos, a matéria é o corpo humano em ação, em Sehgal os intérpretes assemelham-se mais a objetos ou esculturas – homens, mulheres, idosos, jovens revezam-se indiscriminadamente, em algumas das situações construídas, sem distinção de gênero ou idade. A observação da teórica Van Hantelmann (2010, p.131) confirma esse pensamento: “O corpo produzia a impressão de um objeto; em certos momentos parecia até uma massa indefinida, antropomórfica”⁷⁰ observa, referindo-se a *Instead of allowing...*⁷¹ .Já nos trabalhos de Schwartz, o corpo é específico - nunca anônimo - e responde a questões sobre a identidade e a relação com esse outro-estrangeiro.

As obras de Sehgal operam na escala espetacular do ambiente das instituições consolidadas e que já incluem em suas expectativas a sua própria reconfiguração através da proposta de artistas. O aspecto participativo é demandado e a fricção se dilui. A profecia de Lygia Clark ganha sentido:

No próprio momento em que o artista digere o objeto, o artista é digerido pela sociedade, que já encontrou para ele um título e uma ocupação burocrática: ele será o engenheiro dos lazeres do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais.⁷²

Nas “situações construídas”, intérpretes, público e funcionários do espaço destinado às apresentações confundem-se facilmente nas fronteiras mais diluídas entre público e intérprete. Se, aparentemente, uma condição participativa mais direta é demandada, até que ponto pode-se propor uma relação de igualdade⁷³ entre intérprete e público diante de ações precisamente coreografadas, aparentemente pouco maleáveis e onde o espectador desconhece o *script* e as regras do jogo?

O espaço do palco escolhido por Schwartz como o lugar para suas coreografias demanda do público, por sua vez, os códigos conhecidos de comportamento em um teatro – o que não significa que a participação deixe de existir (não se pode negá-la a partir de Duchamp), mas que se funda em outros parâmetros.

⁷⁰ “The body produced the impression of an object; at certain moments it even appeared as an undefined, anthropomorphic mass.”

⁷¹ Há algumas exceções, onde os intérpretes são escolhidos levando em consideração a faixa etária. Em *This Progress*, por exemplo, os visitantes do museu são recebidos inicialmente por crianças, conduzidos posteriormente a jovens, adultos, até se relacionarem com idosos no final.

⁷² Lygia Clark *apud* ROLNIK, 2006.

⁷³ Segundo LUBOW (2010), Sehgal sublinha sua intenção de integrar o público no trabalho, dar poder ao público, considerando-o como participante fundamental das situações construídas.

Um dos grandes interesses do trabalho de Sehgal é operar um deslocamento: o efêmero e o “imaterial” da dança para as artes visuais. Suas ações, certamente, não teriam a mesma potência no campo da dança, onde sempre se espera que a obra se desfaça assim que termine. Mas as obras de Sehgal sequer têm fim. São as portas do museu que se fecham, enquanto a engrenagem de ações dá a impressão de funcionar ininterruptamente. A expectativa relacionada ao museu se quebra: o espaço aqui não abriga objetos, nem mesmo documentos.

O projeto-viagem se mantém (por enquanto, ao menos) no campo do pensamento. Desenho, em minha imaginação, uma obra realizada em espaços que não chegam a tocar-se. Schwartz acrescenta:

Mesmo que o trio não se concretize, a ideia de relação entre Tino, [Alex] e eu ficou no ar e se deslocou para um outro lugar. A viagem agora pertence ao mundo das ideias e não mais a uma convicção de que poderíamos trabalhar algo em comum. Talvez o que exista entre os três seja, também, as distâncias. Cada qual envolvido em sua forma de abordar os intervalos dos deslocamentos que podem até se encontrar, não ainda formalmente, mas enquanto obras de arte em uma galeria, teatro – ou dissertação de mestrado[!].⁷⁴

O duo (ou trio) hipotético se realizaria em instâncias pontuais separadas por pausas, em frases inacabadas ou linhas apenas pontilhadas. As distâncias entre esses artistas, entre suas poéticas e seus contextos; os interstícios entre cada um e o aparato institucional configurariam essa situação artística.

Hoje a viagem de Schwartz e Sehgal no Oceano Atlântico não visaria a descoberta do Novo Mundo, mas a revisão das relações entre o global (condição mutante e complexa de dimensões sociais, econômicas e políticas) e o local (a inclusão e problematização da diversidade). O fluxo entre essas duas condições ganha simbolismo no barco a navegar nas águas do alto-mar que não se encontram sob jurisdição de Estado algum e onde vigora o princípio da liberdade: de navegação, sobrevôo e pesquisa.

⁷⁴ Mensagem por *e-mail* recebida de Wagner Schwartz em 19 fev. 2012.

3

DANÇA CONTEMPORÂNEA: POLÍTICAS DO CORPO, DO ESPAÇO, DO PÚBLICO E DA INSTITUIÇÃO

Na cidade de Dublin, em 2004, um espectador que havia assistido à obra *Jérôme Bel*⁷⁵, foi à corte relatar seus argumentos em uma ação que movia contra o IDF (International Dance Festival of Ireland), responsável pelas apresentações do trabalho mencionado. Sr. Raymond Whitehead, a “vítima”, além de acusar o autor de obscenidade, alegava não haver nada parecido com dança, que definia como “pessoas que se movem ritmicamente e dão saltos, geralmente com música, mas não sempre, e que transmitem alguma emoção”⁷⁶, no trabalho de Bel.

A ação, mesmo indeferida pelo juiz (ainda assim, o festival viu-se obrigado a pagar os dez mil euros de custas do processo), traz à tona diversas questões pertinentes para pensar a dança contemporânea – as noções de corpo, coreografia, a relação com o público, com a instituição e que possíveis entendimentos de dança estão em jogo hoje.

Quando dois dançarinos movem um dicionário de francês, um aspirador de pó, uma pequena bola de plástico, uma lanterna, entre outros objetos ordinários



Figura 24 *Nom donné par l'auteur.*
J. Bel, 1994

em *Nom donné par l'auteur* (1994), primeiro trabalho do coreógrafo Jérôme Bel, propondo movimentos não só nos corpos desses artistas mas, sobretudo, em corpos inanimados, o que se observa é uma nova forma de dar visibilidade a um pensamento coreográfico. Nessa obra, que utiliza deslocamentos no espaço e no tempo, tal qual qualquer coreografia no sentido mais tradicional do termo, parece

⁷⁵ *Jérôme Bel* (1995), espetáculo do coreógrafo francês Jérôme Bel.

⁷⁶ Lepecki, 2009, p.15: “personas que se mueven rítmicamente y dan saltos, generalmente con música, pero no siempre, y que transmiten alguna emoción.”

estar em questão a matéria da qual se faz dança contemporânea. Aos que resistem a chamar a obra de dança o autor responde: “Não sei se é dança, mas é pura coreografia”⁷⁷.

Christian Rizzo, outro coreógrafo francês da mesma geração que Bel, no projeto *100% polyester, Objet dansant n° (à définir)*, de 1999, deseja criar uma dança da ausência do corpo humano. Dois vestidos unidos e que se movem ao vento são os protagonistas dessa coreografia. O coreógrafo baseia sua poética na junção de som e figurinos, normalmente relegados ao papel de coadjuvantes na cena.



Figura 25 *Objet dansant n° (à définir)*. C. Rizzo, 1999

O título em inglês, *Exhibition*, propositalmente escolhido para meu último trabalho, estreado em 2010, atende a duas necessidades: o uso do idioma estrangeiro como símbolo de *status* e a possibilidade de uma tradução aproximada como exibicionismo (embora a tradução correta seja outra). Nesse projeto, os ingressos não são vendidos antecipadamente. Apesar disso, poucos minutos antes da hora marcada para a apresentação, uma *performer*, fazendo as vezes de produtora, avisa aos presentes que formam uma fila na bilheteria: “A lotação está esgotada” – resume, explicando que a produção recebeu inúmeros pedidos de convites. Esse ritual, sublinhando a cultura VIP⁷⁸, repete-se todas as noites, introduzindo a discussão sobre legitimação, inclusão e exclusão que perpassa toda a peça. Há uma atitude provocativa na pergunta: Quem pode ou não entrar num espetáculo de sucesso?

Se, normalmente, não uso a palavra espetáculo para referir-me aos meus

⁷⁷ Bel (2005), em entrevista ao crítico Christophe Wavelet em 11 jan. 2005.

⁷⁸ *Very important person*.



FOTO ROGÉRIO ORTIZ

PREFEITURA DO RIO/Cultura

Uma aposta inteligente na ousadia
Markus Hütten - Schwabisches Tagblatt

Explora novos territórios de maneira instigante
Iratxe Etxebarria - El Correo

um espetáculo de Cláudia Müller

18, 19, 25 e 26 de março • 21h
Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto
Rua Humaitá, 163 Tel. 2266 0896

Patrocínio   Apoio     

Foto - Nelson Falcão

Figura 26 *Exhibition.* C. Müller, 2010

trabalhos, o mote aqui é justamente a fabricação de um fictício espetáculo de sucesso, produzindo seus dispositivos de legitimação: a imagem e a identidade visual, com a criação de um logotipo e uma vinheta para os materiais promocionais (*banner*, programas, cartazes, camiseta, lápis, vídeo), a exposição das logomarcas dos patrocínios e apoios (sejam reais ou inventados), matérias e críticas em jornais (fictícias - escritas por amigos, colaboradores e por mim mesma), entrevistas em vídeo com supostos curadores, cartazes de turnês internacionais (jamais realizadas), a estreia em um museu virtual espanhol⁷⁹, um coquetel aparentemente regado a champanhe cara⁸⁰. *Exhibition* conforma um ritual de validação que ganha sentido na experiência, no corpo-a-corpo dessas instâncias com o público.

O projeto, que se realiza através de todos os seus elementos, discute as condições de produção, visibilidade, distribuição e negociação de uma obra. Vários corpos compõem sua materialidade, escapando da visão da dança moderna na associação do corpo do dançarino em movimento como substância legítima da dança: os (corpos) artistas/*performers*, o (corpo) objeto (*banner*, programas, cartazes, materiais promocionais), a (o corpo) instituição (a crítica, a divulgação, a curadoria, os mecanismos de fomento, o coquetel) e o (corpo) público.

Habitado a uma já conhecida “coreografia” do espetáculo (comprar ingresso, entrar no teatro, permanecer sentado no escuro, aplaudir e sair), o espectador é convidado a seguir outros passos, sendo radicalmente colocado no lugar daquele que espera: aguarda na expectativa de conseguir ou não seu lugar, é conduzido para uma sala de entrada onde assiste a um vídeo com propagandas, entrevistas, depoimentos e o *making of* do trabalho; é abordado com a oferta de produtos promocionais de *Exhibition* (camiseta, lápis, vídeo), depara-se com a exposição de matérias de jornal e cartazes de turnês. O público é dirigido, induzido a observar e a esperar. Enquanto pergunta-se quando (e se) adentrará o espaço cênico, vive exaustivamente os rituais dos espaços de arte que ganham visibilidade pela acentuação dos protocolos do espetáculo.

Na instituição opera-se uma certa desconstrução do funcionamento: além

⁷⁹ Para tanto, contei com a colaboração do Murac, Museo Riojano de Arte Contemporáneo, um projeto de artistas espanhóis que criaram um museu virtual como forma de reivindicar um espaço de arte contemporânea para a cidade de Logroño (<http://www.museomurac.com>).

⁸⁰ Uma sidra barata preenche as garrafas de Möet Chandon servidas no coquetel.

de pactuar com a veiculação de falsas informações, figurantes assumem as funções de bilheteiro, vendedor de produtos, garçons; alterando sua organização não apenas espacial (a maior parte das ações se dá na sala de espera), mas dos procedimentos habituais de um teatro⁸¹. Há uma tentativa de desmontagem de seu aparato. Esses diversos corpos interpretam uma coreografia de gestos estratégicos e políticos, refletindo a relação de forças e interesses que constituem um sistema (neste caso o da arte, mas pode-se também fazer alusão aos mecanismos de inclusão e exclusão presentes em outros contextos) e trazendo para primeiro plano os movimentos de construção, distribuição e agenciamento de uma obra.

Ao longo do processo de *Exhibition*, deparei-me com uma descrição de *Le vide* de Yves Klein. O meu vazio – o de um espetáculo que só existe pelos rastros do aparente sucesso – espelhava o *ritual vernissage* proposto pelo artista em 1958. Se no vazio de Klein há pouco a se ver, assim como em *Exhibition*, muito acontece em termos de situação artística: a galeria parisiense Iris Clert, pintada de branco em seu interior e sua vitrine de IKB⁸², permaneceu vazia de objetos, mas lotada de público. Todo o contexto configurava essa “obra-acontecimento”: guardas vestidos de azul à



Figura 27 *Le vide*. Y. Klein, 1958

frente da galeria, a imensa quantidade de visitantes, a decepção de alguns que, descontentes por pagarem ingresso para ver um espaço vazio, chamaram a polícia; o drinque azul (gin, Cointreau e azul de metileno) servido na abertura e metabolizado no corpo do público – no dia seguinte, todos que ingeriram a bebida urinaram azul (PAPE, 2004). O que se propõe como obra em *Le vide*? Uma exposição, uma instalação, uma *performance*, um ritual? Ao colocar-se não só como artista, mas também como

⁸¹ Em todas as apresentações de *Exhibition*, há reuniões prévias com dos programadores, mas também com técnicos, seguranças e bilheteiros, a fim de esclarecer o funcionamento do espetáculo e impedir interferências da instituição nas ações realizadas.

⁸² *International Klein Blue* (azul internacional de Klein), um tom definido por ele como marca de suas obras.

artista-curador, Klein lança uma série de perguntas: De que materiais é feita a arte? Que novas proposições são possíveis sobre sua natureza? Qual o lugar do público? Qual o papel da instituição? Em minha prática extradisciplinar, encontrei em Klein eco para minhas questões: era com elas que queria lidar em *Exhibition*.

Observando esses, entre outros possíveis exemplos, pergunto-me: Qual o corpo, a materialidade da dança contemporânea? Se a arte conceitual efetuava uma crítica ao objeto tradicional da arte, a dança contemporânea recusa a limitação do “objeto dançarino”, pensando outras noções de corpo. A presença latente do corpo segue como condição da dança contemporânea, mas entendido numa abrangência que se vale também de objetos, figurantes, espectadores, engendrando muitas vezes imagens, proposições e situações. Há, na dança contemporânea, a presença do que nomeio um *corpo-outro*, um corpo que escapa, desenhando uma linha de fuga em relação à figura tradicional do bailarino.

Na dança contemporânea observa-se, em cena e em uma série de estudos nos últimos 30 anos⁸³ que, ao invés de corpos moldados por técnicas de preparação física e disciplinas alimentares, dançam os mais diversos corpos de dançarinos:

Cada obra pede um modo adequado de corporeidade, de viver, animar, agenciar um corpo; por outro lado, cada corpo e suas singularidades pedem para si uma obra adequada ao modo desse corpo ser. Despega-se, assim, da dança a ideia de que existe um corpo privilegiado para dançar.[...]Trata-se de uma política de composição atenta a modos de adequação imanentes e não imposições de regras do ‘jeito certo’ de fazer dança. Despega-se, assim, da dança um modo espetacular de estar presente, de demonstrar presença. (LEPECKI, 2010, p.18)

Não me cabe aqui avançar nessa reflexão, já que o foco de minha proposição, para além da singularidade dos corpos humanos, é a presença desse *corpo-outro* em cena: objetos, imagens, o público e até mesmo a instituição integram os deslocamentos propostos pela dança contemporânea.

O movimento constante do bailarino, que a partir dos anos 1930 é identificado como condição essencial para o reconhecimento de um projeto artístico como dança, hoje já não é sinônimo dessa arte. Lepecki, em concordância com esta afirmação, frisa que...

⁸³ Para aprofundar as questões sobre o corpo do dançarino ver Louppe (2000), bem como o conceito de *corpomídia* proposto por Christine Greiner e Helena Katz (2005).

...a percepção da imobilização do movimento como ameaça para o futuro da dança indica que qualquer interrupção do fluxo da dança (qualquer questionamento coreográfico da identidade da dança como 'ser em fluxo'), representa não só uma perturbação localizada da capacidade do crítico para desfrutar a dança, como também, em sentido mais relevante, realiza um ato crítico de profundo impacto ontológico. Não é de se estranhar que alguns percebam semelhante convulsão ontológica como uma traição à própria essência e natureza da dança, de sua assinatura, de seu âmbito privilegiado. Quer dizer, a traição do vínculo entre a dança e movimento.⁸⁴

O que está em jogo na construção da dança contemporânea é, mais do que o treinamento físico ou o desenvolvimento de uma habilidade específica, uma pesquisa de procedimentos e modos de operar.

Pensando nas possibilidades de um entendimento expandido de dança contemporânea e, especificamente, nos seus possíveis corpos, ocorre-me um paralelo com o conceitualismo e o comentário de Robert Barry, artista emblemático da chamada "desmaterialização" da obra de arte, sobre a questão do objeto: "Não estamos realmente destruindo o objeto, mas apenas expandindo sua definição, só isso"⁸⁵.

As práticas dos artistas citados neste estudo pensam a noção de coreografia em relação aos mais diversos corpos: corpo-artista, corpo-coisa, corpo-público, corpo-instituição.

Jérôme Bel viu-se, em seu processo de criação de *Nom donné...*, totalmente influenciado pelos objetos presentes no ambiente de sua própria casa, onde, a princípio, se deram os ensaios. Longe do lugar demarcado do estúdio de dança, percebeu, no cotidiano, outros corpos a coreografar, o que o conduziu a um caminho contrário à reificação de códigos teatrais e coreográficos: "Assim que você está num estúdio de dança, você começa a fazer exercícios... é algo que não se pode evitar. Há uma espécie de alienação física"⁸⁶.

84 Lepecki, 2009, p.14: "Sugiero que la percepción de la inmovilización del movimiento como amenaza para el futuro de la danza indica que cualquier interrupción del flujo de la danza (cualquier cuestionamiento coreográfico de la identidad de la danza como 'ser em flujo') representa no sólo una perturbación localizada de la capacidad del crítico para disfrutar de la danza, sino que, en un sentido más relevante, realiza un acto crítico de profundo impacto ontológico. No es de extrañar que algunos perciban semejante convulsión ontológica como una traición a la propia esencia y naturaleza de la danza, de su signatura, de su ámbito privilegiado. Es decir, la traición del vínculo entre danza y movimiento."

85 Robert Barry, *apud* Hantelmann, 2010, p.130: "We are not really destroying the object, but just expanding the definition, that's all."

86 Jérôme Bel em entrevista ao crítico Christophe Wavelet em 11 jan. 2005 (<<http://www.youtube.com/watch?v=H-Lp6KG8bbs>>).

Nessa afirmação de Bel percebe-se claramente a relação entre a matéria, a organização da dança, o uso do espaço e uma possível quebra dos protocolos do teatro e do espetáculo.

Se, nas artes visuais, o espaço do museu e da galeria vem sendo problematizado, questionando a ideologia do cubo branco⁸⁷, nos anos 1990 diversos artistas realizam uma espécie de quebra da moldura na dança, levantando importantes discussões sobre os possíveis significados da “ideologia da caixa preta” representada pelo palco, pela iluminação, pelo cenário e pelos protocolos do espetáculo:

Os lugares tradicionais (teatros públicos, cenas nacionais, etc.) parecem não somente inacessíveis às novas gerações, mas também os emblemas de uma estética do espetacular a rejeitar: virtuosidade entretém a imagem de um corpo ideal, deixando finalmente o espartilho cênico sobre a consciência do espectador; frontalidade, cenografias imponentes... ⁸⁸

A pesquisadora Victoria Pérez Royo (2008) intitula a dança relacionada ao seu entorno e ao ambiente em que é produzida e mostrada de “dança contextual”. Em seus estudos, observa diversas possibilidades de relação da dança com o espaço para além do teatro: o uso de espaços multifuncionais e galerias, a coreografia *site-specific*, a dança imersa no cotidiano e no espaço urbano, as relações do corpo com a arquitetura, a *landscape dance* (um paralelo à *land art*) e danças que ocorrem em espaços privados. Esse desejo de explorar espaços que vão além da superfície terraplanada⁸⁹ corresponde à tarefa que Lepecki atribui à dança contemporânea: “Desenvolver uma relação nova com o chão supostamente neutro da dança, propor uma arqueologia da violência repisada que faz mesmo assim tropeçar o dançarino, apesar de todos os alisamentos” (LEPECKI, 2010, p.15).

Ao abrir-se ao espaço cotidiano e imprevisto, seja na sua relação com a cidade, a terra ou a arquitetura; a dança busca não só a recuperação do espaço público como lugar de convivência e de troca, mas também novas pontes com o

⁸⁷ Refiro-me, por exemplo, à discussão proposta por Brian O'Doherty (2002).

⁸⁸ Ginot & Michel, 2002; transcrição da tradução de Marinho, 2006, p.54.

⁸⁹ “A condição primeira para a dança acontecer é a terraplanagem. Para que a dança possa se dar, e, ao se dar, dar-se soberanamente sem tropeços, interrupções ou escorregões, seu chão tem de ser antes de mais nada um chão liso, terraplanado, calcado e recalçado”. (Paul Valéry *apud* LEPECKI, 2009, p.14)

espectador e uma aproximação entre a dança e a vida⁹⁰. Na própria transferência da dança para os espaços destinados às artes visuais ocorrem mudanças significativas: não há mais a visão frontal do palco italiano, a iluminação teatral deixa de existir, perde-se a definição palco-plateia e a separação hierárquica dos espaços cênicos. Além disso, a proximidade dos corpos – do público e do dançarino – faz entrever os pequenos detalhes, perceber a respiração, ouvir os sons da pele em contato com a superfície. Pressupõe-se, no museu ou na galeria, um outro comportamento do público que define seu próprio tempo de permanência no espaço. Essas alterações certamente foram consideradas na opção de Tino Sehgal pelos espaços expositivos para as *situações construídas*.



Figura 28 *Todos los buenos espías tienen mi edad*. J. Dominguez, 2003

O cartaz exibido pelo coreógrafo espanhol Juan Dominguez, em *Todos los buenos espías tienen mi edad* (2003), onde se lê “O público entra como sempre” faz-me pensar nos códigos do espaço teatral. Como Dominguez, La Ribot reflete também sobre o funcionamento dos espaços de arte; ao expor seu interesse em apresentar-se em galerias, observa:

Agora o espaço nos pertence, ao espectador e a mim, sem hierarquias. Meus objetos, suas bolsas e casacos, seus comentários e meu som; às vezes minha imobilidade e seu movimento, outras vezes meu movimento e sua imobilidade.⁹¹

Quais as implicações de estar num teatro? Qual a política implicada nas formas de visibilidade da dança contemporânea? Essas questões foram cruciais desde o início do desenvolvimento de meus próprios projetos, insatisfeita com a “obrigatoriedade” de apresentar-me no teatro (ou, pelo menos, de usá-lo convencionalmente) como espaço que se pretende neutro, onde cada espetáculo irá reconfigurá-lo “a partir do zero”.

⁹⁰ Essas preocupações não são exclusivas da dança contemporânea, pois já aparecem nos anos 1960, na Judson Church. Entretanto, a partir dos anos 1990, festivais e programações dedicam-se especialmente à integração da dança com o espaço público. Dies de Dansa, Lekuz Leku (Espanha), Stromerein (Suíça), Transit (Suécia), Lugar à Dança (Portugal), Dança em Trânsito (Brasil) são alguns exemplos de eventos dessa natureza.

⁹¹ Maria La Ribot *apud* Lepecki, 2009, p.141: “Ahora el espacio nos pertenece al espectador y a mí sin jerarquías. Mis objetos, sus bolsos o abrigos, sus comentarios y mi sonido; a veces mi inmovilidad y su movimiento, otras veces mi movimiento y su inmovilidad.”

Observando um entregador de farmácia que atravessava a rua de bicicleta com os medicamentos numa cestinha, tomaram corpo algumas perguntas que me inquietavam: Como aproximar a dança do cotidiano? Qual o lugar desse ofício? Como levar em conta o olhar do espectador?

Dança Contemporânea em Domicílio, projeto criado entre 2004 e 2005, foi minha resposta a essas indagações. O trabalho inicia-se com anúncios no programa do festival ou espaço que o tenha programado. O produto anunciado é a entrega de dez minutos de dança contemporânea. A encomenda pressupõe um dançarino que realiza seu ofício (em qualquer local onde seja solicitado), entregando um bem não utilitário, uma mercadoria não usual, cujo consumo está na fruição do espectador.



Figura 29 *Dança contemporânea em domicílio*. C. Müller, 2005

Atuando na contramão da obra de arte tradicional que exige seu lugar sagrado e uma recepção silenciosa, *Dança Contemporânea em Domicílio* busca integrar as práticas artísticas ao cotidiano, perguntando-se como a arte pode fazer parte do dia-a-dia de qualquer cidadão, qual seu lugar e papel nos momentos mais ordinários da vida.

Para além da passagem do corpo para lugares cotidianos, onde não se espera que a dança aconteça, o cerne desta proposição é, principalmente, a estratégia de encontro com o outro e a oportunidade para repensar as formas de recepção do trabalho artístico. Não é apenas uma dança que ocorre em lugares pouco habituais, mas uma poética

cuja dinâmica de funcionamento constrói uma coreografia de relações, uma dança nômade que promove a participação de setores pouco habituados ao contato com a arte contemporânea.

A peça busca integrar-se ao contexto no qual acontece, valorizando a

singularidade de cada encontro. Forma-se uma rede efêmera, um conjunto de situações rápidas porém particulares, já que o público sai do anonimato do escuro da plateia e agora ganha nome. “Eu gosto do público que tem rosto” – digo aos que me perguntam sobre a motivação primeira deste trabalho. Essa escolha marca uma diferença em relação ao espetáculo no palco, de onde o dançarino raramente identifica o espectador, não só pela distância, mas também pela iluminação que delimita o espaço, ajudando a criar a chamada “quarta parede”⁹².



Figura 30 *Dança contemporânea em domicílio*. C. Müller, 2005

No breve encontro entre a pessoa que recebe *Dança Contemporânea em Domicílio* e eu, trava-se, muitas vezes, uma cumplicidade pouco usual. A obra produz-se no encontro: nas palavras de quem me abre a porta, na proximidade dos corpos, no adentrar um espaço-outro⁹³.

Inúmeras são as situações vividas no espaço privado das casas de espectadores, com seus objetos e memórias. Não raro saio de uma casa com a lembrança dos livros e músicas que um determinado espectador lê e ouve. Mas outros espaços também são ocupados: praças, bares, praias, escolas, escritórios, ruas, hospitais, carros, ambientes diversos de trabalho, supermercados.

Cada lugar propõe uma relação singular entre corpos – o meu e o do(s) espectador(es). A entrada nesse espaço-outro implica possibilidades de encontro ímpares pela proximidade e pela mediação particular de cada ambiente.

⁹² Termo cunhado pelo diretor teatral André Antoine para designar a parede imaginária que separa o palco da plateia. Constitui uma convenção do teatro naturalista, onde o ator representa ignorando a presença do público.

⁹³ O termo que proponho, *espaço-outro*, marca uma diferenciação do espaço tradicionalmente destinado à arte: teatros, galerias, museus.

Em 2004 e 2005, enviei o material do trabalho para festivais e espaços de arte. Poucos programadores se interessaram em programar um projeto que não seria visível no espaço do teatro. A dificuldade de circular com o trabalho fez-me idealizar um vídeo para despedir-me da ideia. O projeto surgiu do meu trabalho anterior: Na estreia de *Caixa-Preta*, em 2006, um *videomaker*, atuando no Festival Alcantara, pediu uma sugestão para documentar a obra da forma mais congruente sob o ponto de vista das autoras. Sugeri que gravasse o testemunho de cada espectador, que deveria descrever o ocorrido em cena. Essas filmagens nunca se realizaram, mas a ideia serviu de motor para o vídeo *Fora de Campo* (2007).

Como o título indica, o vídeo mostra unicamente o que se passa fora do campo de ação da obra. Em nenhum momento se assiste a uma bailarina dançando. Ao ver o vídeo, somos espectadores dos espectadores que recebem a dança em domicílio. Uma dança que só se dá a ver pelos gestos, falas e olhares destes.

A insistência em trabalhar a partir das margens da obra, ativando o imaginário do espectador, faz com que imagens e códigos se reinventem constantemente, baseados na percepção e na memória do outro. Em *Fora de Campo*, é a ausência que dá visibilidade a *Dança Contemporânea em Domicílio*. Tanto em um projeto quanto em outro, o encontro entre artista e público propõe um espaço de possibilidades onde ver não é simplesmente o oposto de criar, já que igualmente inventiva é a presença do espectador, de sua imaginação, sensações e percepções.

A mudança de paradigmas na dança contemporânea, a partir dos anos 1990, revela a necessidade de problematizar as políticas de partilha implicadas nas configurações desse campo que se indaga na condição de arte contemporânea. As obras coreográficas já não se satisfazem como objetos autônomos: propõem-se a construir relações, estabelecendo uma produção conjunta de sentido e revendo a relação espectador-obra-artista. A política da alteridade nessas práticas artísticas da dança contemporânea remete-me a Rolnik (2006):

O outro é presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo.



Figura 31 Dança contemporânea em domicílio. C. Müller, 2005

O tema do espectador é um ponto estratégico na relação entre arte e política. A recepção da obra é uma questão recorrente no século XX, levando-nos à colocação de Duchamp: “O espectador faz a obra.” A participação pode assumir contornos diversos, desde a contemplação, a percepção, a imaginação, à participação ativa, intervindo na situação artística ou manipulando concretamente a obra; ou à interatividade entre o participante e um sistema inteligente. Manifestando interesse pela exploração das possibilidades de participação, diversos artistas da dança dos anos 1990 no Brasil e na Europa⁹⁴ sublinham a afirmação de Lygia Clark “No meu trabalho, se o espectador não se propõe a fazer a experiência, a obra não existe”⁹⁵, citando seu trabalho e o de Hélio Oiticica como referências fundamentais para a dança contemporânea.

Ao expandir o uso do espaço, ao alterar a relação palco-plateia e os protocolos de funcionamento do espetáculo, coreógrafos consideram a presença do espectador, convocando todo seu corpo, não apenas seu olhar. Observando obras cujo interesse reside em criar contextos e estratégias de proximidade, percebe-se o deslocamento da dança de uma prática tradicionalmente desenvolvida de forma autônoma para uma outra que pensa a intersubjetividade.

Se, no neoconcretismo, a participação era vanguarda, constituindo uma política de emancipação do público, hoje a questão da participação está em pauta nos programas de mediação de museus e eventos. A inclusão do público nas obras já faz parte da expectativa das grandes instituições. Neste contexto nascem as obras de Tino Sehgal: o de um circuito em grande escala que anseia por reconfigurações e onde, portanto, não há qualquer tensão nesse tipo de negociação. Considerando a configuração da Tate Modern, haveria mesmo um desafio para Sehgal, quanto à participação do público na próxima “situação construída” no espaço monumental do Turbine Hall?

Na arte contemporânea o espectador não se relaciona com uma obra acabada, mas com a que se constrói no encontro. O paradigma participativo se estabelece. Como aponta a pesquisadora e crítica de dança Helena Katz (2003):

⁹⁴ Lia Rodrigues, Wagner Schwartz, Gaetan Bulourde, Xavier Le Roy, entre outros.

⁹⁵ Lygia Clark *apud* Borja-Villel *et al.* 2008, p.47.

O que distingue um espetáculo de dança contemporânea é a pergunta que ele faz. [...] É preciso existir uma pergunta, mesmo que quem assista ao espetáculo não a identifique de imediato. Se, de fato, acontecer assim, essa tal pergunta pode ser tomada como um divisor de águas: a dança que indaga cabe dentro da nomeação de contemporânea, e a dança que não interroga seu público pertence a outra espécie.

Do espectador da dança contemporânea, pede-se a responsabilidade compartilhada na construção de sentido de obras que apontam para uma política: ações que revêem suas formas de visibilidade e que almejam a potência de interferir na organização das subjetividades e suas relações. Que espectador se constrói e é construído por essa dança?

O problema da participação reaparece sempre em meus processos. Busco a desconstrução da “coreografia” do público, alinhavando movimentos que estimulem os instantes de encontro com e entre espectadores. Em minha prática, instiga-me a descoberta de novos percursos para “ver” o outro. Não por acaso, pergunto-me, ‘Quais as implicações de uma criação que deseja retirar o público do lugar de invisibilidade?’, em meu próximo projeto, *HELP! I need somebody*.

Marcia X., em sua primeira exposição individual, *Ícones do gênero humano*, no Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro em 1988, trouxe o foco para a participação, a crítica às instituições e o lugar do artista na sociedade, criando uma provocativa *performance*: o convite enviado incluía os diversos integrantes do sistema das artes – *marchands*, críticos, galeristas, artistas e colecionadores. Nenhuma obra foi exposta na galeria. A primeira parte do projeto consistiu em fotografar os presentes no *vernissage*. A artista lança um olhar crítico para os rituais de inauguração das exposições no circuito das artes visuais e seus componentes – o “ver e ser visto”, o artista em seu “devir-celebridade”, o coquetel, o livro de assinaturas (nesse caso intitulado *Minha Cara Marlene*, referindo-se ao fã clube da cantora em relação ao de sua rival Emilinha). No dia seguinte, a obra completou-se com a exposição das imagens dos convidados que compareceram à abertura. Basbaum (2003b, p.172) resume as questões de *Ícones...*: “Estratégia não-passiva para neutralizar e reverter certas forças convencionais do circuito, investindo energia ativa nos processos de condução e inserção do trabalho”.

Ícones... aponta para a necessidade de pensar as instituições, entendidas não como o espaço do teatro ou museu, mas como uma rede de relações sociais e

econômicas formada por todos os integrantes dessa cadeia (espaços, artistas, curadores, críticos, funcionários das instituições e seus discursos). Essa reflexão me parece urgente para a dança contemporânea – um campo com um circuito ainda frágil e por se delinear.

A dificuldade inicial de o projeto *Dança Contemporânea em Domicílio* incluir-se na programação de festivais e instituições de arte revela o convencionalismo implícito no entendimento de que a dança está destinada a ocupar, especificamente, o espaço cênico. Propostas que demandam outros espaços e contextos (exceto por festivais cujo mote seja esse) entram em fricção com a programação de grande parte das instituições.

Cvejic (2011, p.2) afirma que a dança compartilha a crítica institucional com a arte conceitual...

...apenas em relação à crítica ao fetichismo e ao *status* de mercadoria. A chamada dança conceitual participa da distribuição institucional; há, em certa medida, uma necessária colaboração entre programador e coreógrafo; alguns programadores co-criam conceitos ou melhor, contextos de festivais que dão suporte a proposições da dança conceitual.⁹⁶

O texto de Fraser, “Da crítica às instituições a uma instituição da crítica” (2008), desfaz a óbvia e superficial associação entre a crítica institucional e a oposição dos artistas à instituição, que os excluiria da questão:

A idéia de que a crítica institucional opõe arte e instituição ou supõe que práticas artísticas radicais podem existir, ou algum dia existiram, fora da instituição da arte antes de serem ‘institucionalizadas’ pelos museus, é desmentida ponto a ponto pelos escritos e trabalhos de Asher, Broodthaers, Buren e Haacke. A crítica do aparato que distribui, apresenta e coleciona arte tem sido inseparável da crítica à própria prática artística. (FRASER, 2008, p.181)

A produção teórica da crítica às instituições já se faz, nas artes visuais, pelo menos desde 1970. Para Fraser (2008), especialmente interessada em analisar as produções e discursos relacionados à crítica institucional, refletir sobre a instituição da arte inclui, além de observar criticamente as operações dos lugares de produção, distribuição e recepção da arte, todo seu campo social: os locais onde se expõe (do museu à casa do colecionador, ao espaço público, corporativo etc.), onde

⁹⁶ “...only in respect of criticizing the ideological fetishism of the status of object and commodity status. Nevertheless the so-called conceptual dance participates in the institutional distribution; there is a necessary collaboration between the programmer and the choreographer to a certain degree; some programmers strive to co-create concepts or rather contexts of festivals which will support the propositions of the conceptual dance”.

se produz arte (ateliês, estúdios, escritórios) e discurso artístico (revistas, catálogos, jornais, universidades, escolas, simpósios, conferências, aulas, projetos de residência artística). Esse espectro abrangente inclui, além dos conhecidos protagonistas dessa rede (artistas, curadores e críticos, espectadores), todos os que acessem esses locais.

A percepção da instituição como um amplo campo social promove uma discussão mais rica e complexa acerca dos seus limites:

Logo, se não há fora para nós, não é porque a instituição é perfeitamente fechada ou porque existe como aparato em uma 'sociedade totalmente administrada', nem sequer porque se tornou algo que tudo abarca, tanto por seu tamanho como por seu campo de investigação – mas porque a instituição está dentro de nós, e não podemos estar fora de nós mesmos [...]

Não é uma questão de ser contra a instituição: nós somos a instituição. É uma questão de que tipo de instituição somos, que tipo de valores institucionalizamos, que formas de práticas remuneramos, e a que tipos de recompensas aspiramos. Por ser a instituição da arte internalizada, incorporada, e representada por indivíduos, estas são as questões que a crítica institucional demanda que perguntemos, sobretudo, a nós mesmos. (FRASER, 2008, p.184, 187)

No caso da dança, com as instituições, o mercado e o circuito ainda por se estabelecer, este é um ponto crucial de reflexão. Com a proliferação da cena da dança contemporânea, incluindo muitos artistas independentes, a partir dos anos 1990; cresce o suporte às pesquisas artísticas em dança. Programadores passaram a atuar, em certos casos, não apenas como curadores, mas como parceiros, oferecendo apoio ao desenvolvimento de processos artísticos. Em diversos festivais, artistas são convidados (e, por vezes, financiados) a trabalhar em suas pesquisas e apresentá-las como *work-in-progress*⁹⁷. Esta tornou-se uma prática comum, incentivada por projetos, festivais e programadores.

Se a crítica institucional não se resume ao antagonismo artista *versus* instituição, as parcerias e práticas colaborativas entre as diversas instâncias de formação, produção, divulgação e crítica em dança devem também construir maneiras de pensar a instituição e a crítica institucional nesse campo.

Em Dança Contemporânea em Domicílio, não há música enquanto dança.

⁹⁷ Uma das experiências mais recentes, no Brasil, foi o último Programa Rumos Dança Itaú Cultural em 2010 que, pela primeira vez, enfatizou a importância dos processos criativos, premiando 21 projetos em fase de desenvolvimento.

Mas o texto *Retrato de um artista como trabalhador* de Dieter Lesage proferido suavemente enquanto me movimento, marca, de forma contundente, minha posição:

Você é um artista. Isto significa: você não faz arte por dinheiro. Isso é o que algumas pessoas pensam. E isso é uma excelente desculpa para não te pagar pelo que você faz. Você é um propositor. Você coloca seu dinheiro em projetos que outras pessoas vão mostrar nos seus teatros, nos seus centros culturais, nas suas galerias. Você escreve projetos para tentar subsídios. Você tenta conseguir uma bolsa. Você fala com pessoas legais que possam te emprestar algum dinheiro. Você tem um produtor para tentar te ajudar a conseguir dinheiro de pessoas nem sempre tão legais; você explica como trabalha, mostra seu trabalho, pede que escrevam sobre ele e explica alguns fatos básicos sobre a dificuldade de sobreviver como um artista. Você é um artista. Isto significa: você não faz arte por dinheiro. ⁹⁸

A reivindicação do reconhecimento da profissão do artista expõe, nesse trabalho, minha crítica diante da visão generalizada do artista como alguém que realiza seu trabalho de forma altruísta sem esperar remuneração. O projeto sempre se apresenta como parte de um evento ou festival subvencionado, com recursos públicos e/ou incentivos fiscais e se oferece gratuitamente ao público, de forma que qualquer pessoa possa ter acesso à obra sem a necessidade de ir ao teatro e pagar um ingresso. Uma linha tênue distingue o projeto de um serviço de telemensagem. Uso estratégias de *marketing*: cores chamativas de um figurino à moda de atendentes de redes de *fast food*, a identidade visual (presente no figurino, cartazes e *flyers* de divulgação), o número de telefone para as encomendas das “entregas” na camiseta que visto, as logomarcas especialmente criadas para todos os amigos que apoiaram e colaboraram no processo de criação do trabalho. Almejo, nesse projeto, dar a ver o funcionamento dos eventos e instituições que programam trabalhos de dança – um campo ainda definido por certa precariedade no que se refere ao reconhecimento profissional e a políticas de incentivo a longo prazo.

Tino Sehgal, em seu texto para *The next Documenta should be curated by an artist* (ver Anexo) faz uma crítica perspicaz à relação entre as instituições, as

⁹⁸ Adaptação do texto de Dieter Lesage, *A portrait of an artist as a worker* [2005]: “You are an artist and that means: you don't do it for the money. That is what some people think. It is a great excuse not to pay you for all the things you do. So what happens is that you, as an artist, put money into projects that others will show in their museum, in their Kunsthalle, in their exhibition space, in their gallery. So you are an investor.[...] You write for subsidies, you try to get grants, you talk with nice people who might lend you some money, you have a solicitor to help you in order to get money from people who aren't nice. You ask people to write about your work, you tell them how you work, you show them all. You explain them the basic facts of a young artist's life. That you are an artist and that it means: you don't do it for the money...”

artes visuais e a economia de produção. Com extrema lucidez, percebe a inserção das artes visuais nas políticas de produção da sociedade como um todo:

A questão que eu gostaria que as artes visuais se colocassem é como se pode ajudar a desenvolver e promover modos alternativos ou outras formas de produção, ao invés de ficar constantemente reafirmando os modos dominantes e altamente problemáticos.⁹⁹

Ressalta a importância de as instituições (tomando como exemplo a Documenta XI, de 2002, cujo tópico era a relação entre arte e política) se submeterem à autocrítica, pensando-se como parte do sistema social, antes de propor quaisquer críticas. Sehgal argumenta que a referida exposição performou um “gesto politicamente reacionário”¹⁰⁰, quando propôs que...

... a arte deva conectar-se ativamente à política, pressupondo que não haja uma conexão *a priori* entre arte e política. Jacques Rancière (para referir-me a um filósofo que tem sido usado como referência teórica nas duas últimas Documentas) apontou a inconsistência deste último ponto de vista, afirmando que proclamar o ‘fim da política’ ou proclamar ‘o retorno à política’ é apenas outra forma de anular a política – o que, nesse caso particular, significaria anular a conexão intrínseca entre as artes visuais e a economia de produção.¹⁰¹

Sob esse ponto de vista, cada integrante dessa ampla rede institucional é chamado a assumir a própria responsabilidade nas políticas de produção, divulgação e distribuição da arte.

A dança contemporânea, sob uma condição conceitual, reflete suas interrogações sobre sua materialidade, seus espaços, o lugar do espectador e a relação institucional em seus processos e práticas, implicando-se na ampliação do próprio campo, na construção do próprio aparato institucional e na politicidade inerente à recusa de definições apriorísticas que buscam circunscrever o que cabe nesse campo artístico.

99 Sehgal, 2004: “The question I would prefer visual art to pose itself is how can it help develop and promote alternative modes of production or other approaches to production rather than constantly reaffirming the dominant and highly problematic ones.”

100 Idem: “has performed a gesture which is dangerously reactionary.”

101 Ibidem: “...art has to actively connect itself to politics, implying that there is no *a priori* connection between art and politics. Jacques Rancière (to refer to a philosopher who has been used as theoretical reference for the last 2 Documentas) has pointed out the inconsistency of the latter standpoint, saying that like proclaiming ‘the end of politics’, proclaiming ‘the return of politics’ is just another way of cancelling out politics, which in this particular case would mean cancelling out the intrinsic connection between visual art and economic production.”

CONCLUSÃO

DESLOCAMENTOS DA DANÇA CONTEMPORÂNEA

São Paulo, agosto de 2009: Helena Katz¹⁰² entra no elevador do SESC Paulista após a apresentação de *Caixa-Preta*. Um conhecido seu meneia a cabeça e lança a pergunta indignado:

- *Para onde vai a dança?*
- *Mas você não prestou atenção no título?* – ela argumenta.
- *Título? Como assim?*

Ela me relata a situação, sabendo que esse trabalho começa já no programa de mão: nas fotos, no texto, no nome. Certamente já lhe ocorreu também que a pergunta “Para onde vai a dança?” me ocupa – com outra conotação e por outros caminhos. Ou talvez minha questão seja, mais precisamente: – Para onde ainda a dança pode ir? De que forma podemos ampliar o campo da dança?

Escolhi a profissão da dança aos 9 anos. Ao longo de minha formação e vida profissional construí e desconstruí muitos modelos de dança. Nos últimos 15 anos, abracei uma dança que visita as artes visuais e busca sua redefinição nesse contato.

No ingresso na pós-graduação no Instituto de Artes da UERJ, li nas premissas conceituais do programa, “Compreensão vasta da arte, de forma a não perpetuar superadas separações de linguagens” e, sobre a linha de pesquisa: “Reúne projetos de artes ligados à visualidade, à plástica, ao corpo, ao texto e ao som, articulando campo discursivo e processos de criação, recepção e difusão cultural.” Nessas interseções quero conceber meu trabalho, pensar e produzir discurso no meu campo artístico.

A dança contemporânea e as artes visuais aproximam-se. As especificidades existem, mas há em comum o campo da arte contemporânea. Em

¹⁰² Helena Katz é crítica e professora no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica e no Curso Comunicação das Artes do Corpo, na PUC-SP, onde coordena o Centro de Estudos em Dança. É também professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Sua pesquisa investiga o corpo entendido como corpomídia, isto é, o corpo enquanto mídia de si mesmo, em um processo co-evolutivo com o ambiente.

sua autonomia, a dança contemporânea compreende uma relação com o seu exterior – nos espaços abertos pela extradisciplinariedade.

Recentemente, anunciava-se na Fundació Tàpies em Barcelona a exposição *Retrospectiva* do coreógrafo Xavier Le Roy (reformulando elementos coreográficos de obras estreadas entre 1994 e 2010) acontecendo paralelamente a um grupo de leitura e um debate agrupados sob o título *Coreografia Expandida: Situações, Movimentos, Objetos*¹⁰³. O texto apresentando o evento enunciava as questões de interesse: “Como a noção de coreografia pode ser expandida para além do campo da dança e como pode ser associada a teorias e práticas que relacionam situações, movimentos e objetos ao campo social”¹⁰⁴. Os termos dança e coreografia, embora não sejam sinônimos, aparecem muitas vezes relacionados. Confirmando essa associação, coreógrafos e teóricos da dança (Bojana Cvejic, Christophe Wavelet, Dorothea von Hantelmann, Goran Pristas, Isabel de Naverán, Mårten Spångberg, além do próprio Xavier Le Roy) são, em sua maioria, os convidados para debates e mesas. A ideia de uma coreografia expandida me remete à noção de escultura no campo ampliado de Rosalind Krauss e a um possível diálogo proposto entre o termo coreografia e as artes visuais.

Em uma sala do Centre Pompidou há um *Parangolé*. A obra faz parte da exposição *Danser sa vie*. Quando olho para esse trabalho de Hélio Oiticica, sabendo que ele não é autônomo e exige a presença de um corpo que lhe garanta a existência, posso entendê-lo como uma proposição de dança contemporânea?

Tino Sehgal transpõe a dança para as artes visuais para problematizar seus meios de produção. Os corpos dos intérpretes formam as obras que dialogam com o visitante, iluminando a “economia da desapareição” associada à *performance* por Peggy Phelan. Wagner Schwartz dialoga com artistas visuais para conceber uma dança contemporânea implicada na relação arte e vida, trazendo para cena questões que perpassam seu cotidiano. Textos e projetos de artistas visuais seguem habitando minha sala de ensaio.

Ao ler meus escritos, um amigo indaga: “Tudo é dança? Qual é seu limite,

¹⁰³ “Coreografía Expandida: Situaciones, Movimientos, Objetos.”

¹⁰⁴ Fundació Tàpies: “How the notion of choreography can be extended beyond the field of dance, and how it can be associated to theories and practices that relate situations, movements and objects to the social milieu.” (<<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1094>> Acesso: fev. 2012).

seu contorno?” E eu, em vez de lhe responder, me repito perguntas: O que pode ser dança contemporânea hoje? Como crio e recrio essas definições através da minha poética? Quais são as minhas matérias? Que corpos-outros invento? Que espaços minha dança ocupa? Que relações me proponho, com o outro, com o público, com meu entorno?

Essas questões me chamam à responsabilidade para com meu fazer. Que conceito de dança proponho a cada vez que me lanço a uma criação, quando apresento uma obra e decido torná-la pública?

Peter Osborne sugere que o conceitualismo “contestou quatro características fundamentais do objeto de arte tradicional: a materialidade estática, a especificidade de cada meio expressivo, a visualidade pura e a autonomia”¹⁰⁵. A obra de arte em seu sentido convencional foi desconstruída e já não se limita a um objeto material, realizado por um artista e dado à contemplação num contexto institucionalizado.

A dança contemporânea sob uma condição conceitual abarca práticas híbridas e heterogêneas, visita outros campos e permeabiliza fronteiras em suas pesquisas extradisciplinares. Na interseção com o conceitualismo, a dança compromete-se na revisão de sua própria natureza, rejeitando conceitos e modelos pré-concebidos, originando conceitos expandidos de dança. Materializada em corpos-outros (estendendo sua noção de objeto), ciente da ideologia dos espaços que ocupa e atenta às suas responsabilidades na recente construção de seu aparato institucional, a dança desvela camadas anteriormente ocultas.

Se venho me perguntando onde meu trabalho se insere, percebê-lo sob uma condição conceitual me permite, em vez de rejeitar meu campo de atuação, reconstruí-lo como um corpo novo em formação.

Nos últimos dias fiz um exercício diário: Reli estas folhas com uma caneta na mão. E rabiscava numa página ao lado todas as possibilidades de títulos para esta dissertação. Assim, o tempo corria. Como numa estreia de um novo trabalho, me perguntava: Quem desejará ler ou ver uma obra com esse ou aquele título? Num desses dias, a palavra deslocamento voltou. Havia aparecido já algumas vezes

¹⁰⁵ Peter Osborne (*Conceptual art*, London, Phaidon, 2002, p.17) *apud* FREITAS, 2011.

nestes escritos, na minha dança e nos termos de quem se refere ao meu trabalho. Deslocar a dança. Deslocar o público. Deslocar conceitos. Mover a dança para perto das artes visuais. Trazê-la de volta e flexibilizar fronteiras e definições. Provocar desvios. Desenvolver minhas práticas na mobilidade dos deslocamentos.

REFERÊNCIAS

- ALBERRO, Alexander. *Conceptual art and the politics of publicity*. Londres: The MIT Press, 2003.
- ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake (Ed.) *Institutional critique: an anthology of artist's writings*. Londres: The MIT Press, 2009..
- ALKANTARA [Associação Alcantara]. *Encontros 2005-2006*. Lisboa, 2006. Disponível em: <<http://www.alkantara.pt/2010/arquivo.php?lang=1&id=7>> Acesso: 10 dez. 2011.
- AVELLAR, Marcello. Deboche é a resposta. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 26 ago. 2005.
- AVELLAR, Marcello. [Sem título – sobre *Transobjeto*]. Belo Horizonte, 2004. Extraído de <http://wagnerschwarz.com/webbook/23.html>. Acesso 5 fev. 2012.
- BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde performance e corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BARRIO, Arthur. Manifesto. In: COTRIM, Cecília, FERREIRA, Glória (org.) *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.262-3.
- BASBAUM, Ricardo. Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico. In: LAGNADO, Lisette, PEDROSA, Adriano, VOLZ, Jochen. (org.) *27ª Bienal de São Paulo: seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008a. p.57-74.
- BASBAUM, Ricardo. Gestos locais efeitos globais. In: CONDURU, Roberto, SIQUEIRA, Vera B. (org.) *Políticas públicas de cultura do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UERJ, 2003a. Disponível em <http://www.virose.pt/vector/b_05/basbaum.html> Acesso 7 fev. 2012.
- BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In: _____ (org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BASBAUM, Ricardo. Post-participatory participation. *Afterall - A Journal of Art, Context and Enquiry*, Londres, p.91-101, nov. 2011.
- BASBAUM, Ricardo. *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+NBP)*. 2008. Tese (Doutorado) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008b. Disponível em <http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/File/dissertacoes/2008/2008-do-basbaum_ricardo.pdf>.
- BASBAUM, Ricardo. "X": Percursos de alguém além de equações. *Concinnitas* [Revista do Instituto de Artes da Uerj]. Rio de Janeiro: v.4, p.65-73, 2003b.
- BEL, Jerome. [Entrevista a Christophe Wavelet]. Paris: Centre National de la Danse, 2005. Disponível em <<http://www.catalogueraisonner-jeromebel.com/text.php?ep=1>> Acesso: jun.2011.
- BISHOP, Claire. No pictures, please: Claire Bishop on the art of Tino Sehgal. *Artforum International*, Londres, v.43, n.9, May 2005.
- BORJA-VILLEL, M.J. et al. *Lygia Clark* [catálogo de exposição]. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998; Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2008.

- CAMNITZER, Luis, FARVER, Jane, WEISS, Rachel, BEKE, László. Foreword. In: _____. *Global conceptualism: points of origin 1950s-1980s*. Nova Iorque: Queens Museum of Art, 1999.
- CHARMATZ, Boris, LAUNAY, Isabelle. *Entretenir: à propos d'une danse contemporaine*. Paris: Centre National de la Danse; Les Presses du Réel, 2003.
- CÍCERO, Antonio. Parangolés. In: OLIVEIRA, Ana. *Tropicalia* [site na internet]. s.d. <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/leituras_marginalia11.php> Acesso: 20 jan. 2012.
- COTRIM, Cecília, FERREIRA, Glória (org.) *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- CVEJIC, Bojana. *To end with judgement by way of clarification*. Toronto, 2011. Disponível em <http://www.dancemakers.org/PDFs/0_Study_Group/to-end-with-judgement.pdf> Acesso: 1 fev. 2012.
- DANTO, Arthur C. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- FESTIVAL PANORAMA DE DANÇA. *Festival Panorama 2011: 20 anos*. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em <<http://panoramafestival.com/o-panorama>> Acesso: dez. 2011.
- FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *Concinnitas* [Revista do Instituto de Artes da Uerj], Rio de Janeiro, v.9, n.13, p.178-87, dez.2008.
- FREITAS, Artur. Arte conceitual e conceitualismo: uma síntese teórica. *Concinnitas* [Revista do Instituto de Artes da Uerj], Rio de Janeiro, v.12, n.18, jun.2011.
- GINOT, Isabelle, MICHEL, Marcelle. *La danse au XX^{ème} siècle*. Paris: Larousse, 2002.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance art: from futurism to the present*. Londres: Thames & Hudson, 2001.
- GREINER, Christine, KATZ, Helena. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- von HANTELMAAN, Dorothea. *How to do things with art*. Zurich: JRP.Ringier, 2010.
- HERKENHOFF, Paulo. Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles. In: CAMERON, Dan, HERKENHOFF, Paulo, MOSQUERA, Gerardo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 1999.
- HOFFMAN, Jens (ed.) *The next Documenta should be curated by an artist*. Kassel: E-Flux; Frankfurt: Revolver, 2004. Disponível em <http://www.e-flux.com/projects/next_doc.html> Acesso: nov. 2011.
- HOLMES, Brian. Investigações extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições. *Concinnitas* [Revista do Instituto de Artes da Uerj]. Rio de Janeiro: v.9, n.12, p.8-13, jul. 2008.
- HUEBER, Douglas. [Statement apud catálogo por Seth Sieglaub, Nova Iorque, 1969]. apud ALBERRO, Alexander. *Conceptual art and the politics of publicity*. Londres: MIT Press, 2003. p.130.
- KATZ, Helena. *Notas sobre o corpo I: o corpo como mídia de seu tempo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. Disponível em <<http://sotao73.blogspot.com/2010/04/o-corpo-como-midia-de-seu-tempo-helena.html>> Acesso: jan. 2012.
- KATZ, Helena. Vistos de entrada e controle de passaportes da dança brasileira. In: CAVALCANTI, Lauro (org.) *Tudo é Brasil*. Rio de Janeiro: Paço Imperial; São Paulo: Itaú Cultural, 2004. p.121-31.

- KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia [original 1969, 1ª public. em português in Malasartes, Rio de Janeiro, n.1, p.10-3, set/nov. 1975]. In: COTRIM, Cecília, FERREIRA, Glória (org.) *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.210-34.
- LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA Artes; Melhoramentos, 1998.
- LEPECKI, André. *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Alcalá: Centro Coreográfico Galego; Mercat de Flors; Universidad de Alcalá, 2009.
- LEPECKI, André. Concept and presence: the contemporary dance scene. In: CARTER, Alexandra (org.) *Rethinking dance history: a reader*. Nova Iorque: Routledge, 2004. p.170-81.
- LEPECKI, André. Planos de composição. In: CARTOGRAFIA: Rumos Itaú Cultural Dança; criações e conexões (org. Christine Greiner, Cristina Espírito Santo, Sonia Sobral). São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p.13-20.
- LESAGE, Dieter. *A portrait of an artist as a worker*. Bruxelas, [2005]. Disponível em <http://www.in-presentableblog.com/uploads/content_docs/8518931e1c5f17de8414c335e69748da484b5dd5.pdf> Acesso fev. 2012.
- LIMA, Dani. *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues*. Rio de Janeiro: Univercidade, 2007.
- LIPPARD, Lucy (ed.) *Six years: the dematerialization of the artwork*. Nova Iorque: Praeger, 1973.
- LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In: PEREIRA, Roberto, SOTER, Silvia (org.) *Lições de Dança, 2*. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2000. p.27-40.
- LUBOW, Arthur. Making art out of an encounter. *The New York Times*, 17 Jan. 2010. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2010/01/17/magazine/17seghalt.html?pagewanted=all>> Acesso 10 jun. 2011.
- MARINHO, Nirvana. *As políticas do corpo contemporâneo: Lia Rodrigues e Xavier Le Roy*. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC-SP Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006. Disponível em <www.cipedya.com/web/FileDownload.aspx?IDFile=159067>. Acesso: set. 2011.
- MÜLLER, Cláudia G. [Página na internet]. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em <<http://www.claudiamuller.com>>. [Disponibiliza vídeos de todos os trabalhos da autora]
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Rio de Janeiro: Martins Ed., 2002.
- OITICICA, Helio. Brasil diarréia. In: FERREIRA GULLAR (Org.) *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. p.147-52. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=anexo/0328.70%20normal%20p03%20-%20103.gif> Acesso: 14 fev. 2012.
- PAPE, Cristina. *Yves Klein e o obelisco de Luxor*. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em <<http://www.cristinapape.com/yvesklein.pdf>> Acesso: fev. 2012.
- PAREJO, Luiz C. *Neoliberalismo*. 2012. Disponível em <<http://educacao.uol.com.br/geografia/neoliberalismo.jhtm>> Acesso: fev. 2012.
- PÉREZ ROYO, Victoria (Ed.) *A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Salamanca: Edi.Universidad Salamanca, 2008.
- PHELAN, Peggy. A ontologia da *performance*: representação sem reprodução. *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.24, Lisboa, 1997.

- PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. *Concinnitas* [Revista do Instituto de Artes da Uerj], Rio de Janeiro, v.4 , n.5, dez. 2003.
- RAINER, Yvonne. *(NO) Manifesto*. Nova Iorque, 1965. *apud* LIMA, Dani. *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2007. p.81.
- ROLNIK, Suely. Furor de arquivo. *Arte & Ensaios* [Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ], Rio de Janeiro, v;17, n.19, p.87-105, 2009.
- ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. *Transversal – Multilingual Webjournal*, Viena, out. 2006. Disponível em <<http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>> Acesso 10 out. 2011.
- SANTOS, Boaventura S. *Do pós moderno ao pós colonial*. Coimbra, 2004. Disponível em <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAASIMAC/pos-moderno-ao-pos-colonial>> Acesso fev. 2012.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- SCHWARTZ, Wagner. *Transobjeto* [depoimento]. Belo Horizonte, 2003. Transcrito de <<http://www.wagnerschwarz.com>> em 10 out. 2011.
- SEHGAL, Tino. [Entrevista a] LUBOW, Arthur. Making art out of an encounter. *The New York Times*, 17 Jan. 2010a. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2010/01/17/magazine/17seghal-t.html?pagewanted=all>> Acesso 10 jun. 2011.
- SEHGAL, Tino. [Depoimentos] *apud* von HANTELMANN, Dorothea. *How to do things with art*. Zurich: JRP.Ringier, 2010b.
- SEHGAL, Tino. [Untitled]. In: HOFFMAN, Jens (ed.) *The next Documenta should be curated by an artist*. E-Flux; Frankfurt: Revolver, 2004. Disponível em <http://www.e-flux.com/projects/next_doc/tino_seghal.html> Acesso: 15 dez. 2011.
- SIEGEL, M. B. *At the vanishing point: a critical look at dance*. Nova Iorque: Saturday Review Press, 1972 [citação da p.5 *apud* LEPECKI, André. *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Alcalá: Centro Coreográfico Galego; Mercat de Flors; Universidad de Alcalá, 2009. p.223.]

Fontes das Figuras

- Figuras 1 e 2 Obra da autora. Fotos CLAUDIA MÜLLER
- Figura 3 Obra da autora. Fotos NELSON FALCÃO
- Figura 4 (*Bicho*) <http://irlurl.tumblr.com>
- Figura 5 Obra da autora. Foto NICOLAS BOUDIER
- Figura 6 (*34 com scars*) <http://www.kirstyhall.co.uk>
- Figuras 7 e 8 Obra da autora. Fotos LÖIS LANCASTER
- Figura 9 (*Conscience...*) <http://www.guerrillagirls.com>
- Figura 10 (*Green line*) <http://www.domusweb.it/en/art/poeticpolitical-an-unconvincing-combination>
- Figura 11 (*Inserções...*) <http://www.itaucultural.org.br>
- Figura 12 (*I shop therefore I am*) <http://www.arthistoryarchive.com>
- Figura 13 (*Marca registrada*) http://www.curitibaladob.com/2011_02_01_archive.html
- Figura 14 (*Parangolé*) <http://infinitoaoespelho.blogspot.com/2010/03/braco-armado.html>
- Figura 15 (*Raimundos...*) <http://www.artfacts.net>
- Figuras 16 e 17 (*Transobjeto*) <http://www.wagnerschwarz.com>
- Figura 18 (*Aquilo de que somos feitos*) <http://fileiraeme.files.wordpress.com/2010/08/aquilodequesomosfeitos.jpg>
- Figura 19 (*Self-unfinished*) <http://nkatz.org/blog/wp-trackback.php?p=407>
- Figura 20 (*Transobjeto*) <http://www.wagnerschwarz.com>
- Figura 21 (Turbine Hall) Foto AARON BIHARI. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tate_Modern_turbine_hall.jpg
- Figura 22 (Etiqueta) Foto CLAUDIA MÜLLER
- Figura 23 (Tino Sehgal) Foto JUSTINE KURLAND/ *NEW YORK TIMES* <http://www.nytimes.com/2010/01/17/magazine/17seghal-1.html>
- Figura 24 (*Nom donné par l'auteur*) <http://ingenieurdusymbolique.fr>
- Figura 25 (*Objet dansant...*) <http://www.lassociationfragile.com/christianrizzo-choregraphe-spectacles.php?id=1>
- Figura 26 Obra da autora. Fotos NELSON FALCÃO, ROGÉRIO ORTIZ
- Figura 27 (*Le vide*) <http://365blanc.blogspot.com/2011/05/yves-kleins-le-vide-1958.html>
- Figura 28 (*Todos los buenos...*) <http://artescenicas.uclm.es>
- Figuras 29 a 31 Obra da autora. Fotos NELSON FALCÃO, CHRISTIANE GALDINO, SILVANA SANTIAGO, MARIA JOSÉ MANZANEQUE, LÖIS LANCASTER, DANIEL REINO, CRISTINA ESPÍRITO SANTO

ANEXO

DEPOIMENTOS DE WAGNER SCHWARTZ E TINO SEHGAL

WAGNER SCHWARTZ: Entrevista à autora em 10 dez. 2010

Cláudia: Quais os interesses do trabalho a partir de *Transobjeto*?

Wagner: É a questão política do exílio. É uma questão grande do trabalho. Mesmo antes do Transobjeto, quando fui criar minhas primeiras relações simbólicas com as coisas... Acho que vem muito da relação com o estrangeiro, com o exílio. A partir das referências do meu próprio sobrenome. Ser Schwartz no Brasil. A relação com os imigrantes suíços... A partir do Transobjeto, o ponto era como problematizar essas questões. Como elas fazem parte do meu dia-a-dia, eu precisava entender isso de uma forma mais elaborada... Como trabalhar isso na dança, que é a minha linguagem. Mas como eu também sou da área da literatura, da linguística... Foi um momento de perceber como escrever sobre tudo isso, como poder falar disso. De uma certa forma, tive uma relação mais forte com o Hélio [Oiticica] e com a Lygia [Clark], nesse caso, porque o Hélio escrevia bem sobre o que fazia. Essa possibilidade de não só mostrar o objeto, mas corporificar esse objeto em palavra, em letra, isso, para mim, tinha uma força expressiva muito grande. Tanto que o Transobjeto é bem visual, mas é possível criar “n” textos a partir de cada imagem. E eu precisei escrever muito. Lembro de mandar o projeto para você e você me perguntou: – Quer dizer então que você não dança? E aí eu fui pensar nisso... lembro de você me mostrando os trabalhos da Lygia Clark e do Hélio Oiticica... E também do último trabalho da Lia Rodrigues do qual você fez parte, que foram construindo minhas referências.

C: Quando você fala na produção do discurso do trabalho, lembro de ter acompanhado tudo o que você escrevia. Penso no lugar da palavra no trabalho, que não é muito verborrágico, mas aponta (por exemplo, pela música do Caetano, da Carmem Miranda)... Queria que você comentasse sua fala permeada pela fala do outro, que já passa a ser a sua fala, no sentido da antropofagia...

W: Eu precisei trabalhar meu discurso artístico. Antes meu trabalho era carregado de simbologias. Num lugar do simbólico, talvez mais interessante pra psicanálise que para a arte. [...] Era um discurso mais voltado para a literatura e para a psicanálise do que para um corpo performático, um corpo que pratica aquilo.

C: Mais ligado à representação?

W: Sim... Eu tava saindo da universidade. Como quando você junta dois textos para criar um terceiro texto. Eu acho que o Transobjeto já corporifica o discurso. A fala não está mais pautada nesse ou naquele escritor ou artista. Por isso precisei chamar o trabalho de Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto, citando La Ribot, Pina Bausch, Xavier Le Roy. Porque todos esses artistas são co-participativos dessa metalinguagem que se corporifica no meu próprio discurso. Agora estou entendendo o que foi o modernismo do Oswald, do Mário de Andrade e a Antropofagia. Embora guarde as diferenças hoje...

Precisava-se criar algo nacionalista pra dizer: nós existimos. Eu não precisava dizer: tenho um corpo nacional. Mas, eu sou um estrangeiro nascido no Brasil. [...] Acho que eu e meus amigos temos poucos problemas com essa questão identitária: a gente topa se relacionar.

C: Mas identitária como? Se reconhecer brasileiro, com certas características?

W: Não... no sentido de poder viver bem aqui, sem precisar se explicar muito. Somos todos completamente solitários no Brasil. Acho que por isso vivemos muito em bando, em grupo. [...] Quando eu saio daqui preciso explicar sempre o meu nome, as minhas escolhas.

O discurso no Transobjeto surge a partir da noção de ser estrangeiro. Os elementos que se colocam ali precisam ser muito traduzidos. O discurso do Transobjeto talvez seja amparado pela tradução. Foi fácil e difícil apresentá-lo fora do Brasil. Ao mesmo tempo que preciso de muitas legendas, muitas vezes foi visto sem nenhuma legenda e mesmo assim o público não estava perdido.

C: Você acha possível assistir ao *Transobjeto* sem as referências de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Tropicália, Carmen Miranda?

W: Acho que é possível, porque até crianças já assistiram Transobjeto e elas não conhecem nenhum deles. Há uma chance ali pelo humor. Estou no palco, mas as pessoas estão bem presentes. Estou conversando com elas o tempo todo. Então estou traduzindo o que estou vivendo pra elas. [...] As pessoas riem. Tem uma carga de humor grande. Há muitos pequenos detalhes. E essas traduções talvez também tenham sido usadas por Lygia, Hélio, Carmen. Porque não acho que os discursos deles são incompreensíveis sem legendas. [...] Se eu repito três vezes a mesma música na peça é porque a repetição pode ser tão grave quanto o sorriso. Ela é tão grave que chega no risível. Eu pensei em uma forma simples e direta de lidar com minhas referências sem esconder o nome delas. Tanto que o nome é do Hélio Oiticica: Transobjeto.

C: Essa ideia de assumir que o nome não é seu, é dado pelo Hélio, me faz pensar numa outra questão importante: o que é cópia, o que é original, se há original...

W: Foi um momento de dizer: 'Reutilizar pode ser muito bacana, basta que você seja gentil'.

C: Se nós somos periféricos, nós somos a cópia?

W: Se você tem um passaporte brasileiro, já não é bem-vindo em alguns lugares. Para você ser considerado um pensador, vai demorar muito tempo. Eu posso estar sendo muito chato porque nem todas as pessoas pensam assim... Mas muita gente que vem de fora pra cá...

A questão da cópia... Há coisas que são explícitas porque a cópia é burra quando os elementos foram usados na sua superficialidade. [...] Não houve nenhuma elaboração entre o que um fez e o outro fez.

C: Sua conversa com Christophe Wavelet é absolutamente emblemática e super importante para o desenvolvimento do trabalho.

W: Foi uma afirmação categórica, 'Isso é Xavier Le Roy'. Eu quis me vitimizar, parar de trabalhar. Para que vou fazer, se o outro já fez? Mas em seguida percebi que o discurso passava desse lugar do capital simbólico... reafirmar o lugar, de que num lugar as coisas são feitas e, em outro, são copiadas. As coisas aqui podem

existir se forem nostalgicamente primitivas. Eu achei cruel da parte dele. Como meu amigo, ele também podia estar usando uma técnica pra me ver com raiva e produtivo.

Foi aí que veio a minha resposta, 'Ele me conhece?' E eu já sabia a resposta: 'Claro que não, my dear'.

'Agora eu já sei sobre o que eu vou falar: o Xavier Le Roy não me conhece'. Foi um momento onde tudo fazia sentido... Lygia e Hélio deixaram de ser os artistas intocáveis, mas meus amigos, quando estava sozinho no processo. Não era refazer a obra do Helio, era usar o Parangolé como foi usado na Mangueira.

C: Quais são as questões surgidas a partir desses e de outros artistas que te acompanhavam nesse momento?

W: Teve o Flavio de Carvalho, bem antes do Hélio e da Lygia. Vestir o objeto... acho que ele vestiu o "primeiro parangolé," a minissaia. A Lygia Pape... como ela pensa a questão dos prazeres pelo gosto, pela cor, pela arquitetura. Caetano foi muito importante na questão musical, política. Glauber. Na dança, a Lia foi uma referência muito importante para mim. Conheci através de você o mundo dos 'objetos relacionais' da Lia. Aí eu tive contato direto com eles, antes ela era distante.

Além de artistas amigos meus.

Acho que vamos passar muito tempo ainda descobrindo o que é o Brasil. E essa é talvez a tristeza da Europa... eles já sabem o que é a França, o que é a Alemanha, o que é Portugal...

Isso é o que deixa as pessoas de fora pensando que o Brasil é o país do futuro... As relações mais vivas com as coisas. Lygia Pape, Lygia Clark, Helio não pararam de viver o que estavam fazendo... saem da ambição por dispositivos específicos da arte, eles fazem parte do dispositivos... Eles parecem que queriam criar uma vacina contra alguma coisa... pela opressão política talvez. Criando formas de se relacionar com as coisas, que aos olhos dos outros pode parecer uma suposta brasilidade. Um trabalho constante, vivendo, fazendo descobertas não dissociadas da forma como se come, se vive, se veste.

C: Então você acha que nesses artistas um ponto muito importante é essa relação arte-vida.

W: Sim, mas não sei se a gente pára no arte=vida. Acho que isso é um problema. Arte é arte e vida é vida e os dois se relacionam muito bem... É pensar como isso anda um pouco mais próximo.

C: Penso no símbolo do Muntadas... arte<->vida

W: Ambos podem estar no mesmo espaço. Eu vi num lugar um coração escrito dentro: Jesus Você. Não tem o Jesus ama você, nem Jesus & Você. São os dois no mesmo lugar...

C: Você disse, 'há muito tempo dizem que não faço dança'. Isso me interessa no sentido de entender se a nomeação é importante para você, se contextualizar num determinado circuito...

W: Eu faço dança contemporânea. Porque foi aí que eu aprendi... quando cito pares, cito dentro da dança. Trabalho com artistas de outros campos... são eles que me dão referências das artes visuais.

Não é o meu universo. Algumas pessoas dizem que não há fronteiras entre as

artes... mas eu ganho dinheiro com a dança contemporânea. Existe uma definição mercadológica clara da qual não dá pra fugir. Hoje criamos projetos pra se expandir o meio, mas sempre a partir do pressuposto que somos da dança contemporânea. Sou um artista da dança contemporânea talvez muito curioso.

C: Você acha que seu trabalho tem um papel de expandir o que se percebe como dança contemporânea?

W: Quem tem que dizer são os outros. Acho que a gente corre o risco de ficar num lugar meio arrogante. Até agora, do que eu entendo, acho que estou contribuindo.. Não quero imaginar que dança é só o discurso, conceito, a não-dança, as modas, os temas que se lançam a cada ano... Quero ver até onde esse corpo me leva. Acho que estou colaborando para uma problematização e outros colaboram para um engessamento.

C: Quais são os objetos e materiais com os quais te interessa trabalhar?

W: Os meus trabalhos são diferentes e, ao mesmo tempo, se relacionam. O Transobjeto é cheio de objetos... O Piranha não, mas tem um material visual. Mas tem os materiais que vão me atravessando... As escolhas vêm pelo confronto, uma relação direta com o que estou vivendo. A legenda, por exemplo, virou um material importante, porque a questão da tradução era muito importante... Eu tinha de ser um sujeito andando com uma legenda. Porque a visão sobre o outro não muda... Eu tinha que traduzir pras pessoas que tavam se relacionando comigo. Tem gente que, não adianta, já está muito convicto do seu próprio tradutor interno... que só traduz a partir da sua própria subjetividade. Meu trabalho seguinte (Piranha) partiu disso, a legenda, colocar o narrador em questão... A legenda é o anzol, pesca, define, possibilita relações...

C: Que lugar tem o espectador no seu trabalho?

W: Todo. A questão é o lugar da obra. A dança contemporânea é tão soberba... cria essa ideia de que o público não entende, não é inteligente.

C: Eu lembro de te acusarem de não ligar para o público.

W: Eu ouço dos artistas de dança contemporânea, mas eu converso com o público... Eu quero criar pra muitos, não pra poucos.

C: O que você acha que há no seu trabalho que possibilita essa conversa?

W: Eu nunca consegui dançar sem a presença desse público. Não por uma questão narcísica, mas pela necessidade de ver esse vai-e-vem acontecendo. Isso, para mim, tem a mesma relação com os trabalhos do Hélio, do Flavio... Sem o outro esses trabalhos não existiriam. Claro, qualquer obra de arte é assim. Se você não expõe, a obra não existe. Mas não é nesse sentido de visualizar, mas no sentido de experienciar, de revelar. Essa questão da revelação só se dá nesse vai-e-vem. Para eu criar um trabalho, preciso observar esse outro. E para apresentar também. Para essa co-composição dessa obra. Não é verdade que quando eu crio um trabalho eu não esteja pensando na pessoa que não está logo ali. Eu também escrevo para os meus pares, para saber se a questão está parando só no meu território simbólico ou se passou para um discurso que é mais afetivo.

C: Como você se relaciona com o espaço na construção do seu trabalho?

W: Eu me vejo ainda muito dentro do teatro porque acredito nessa potência, ainda. Eu gosto do palco, gosto de falar com as pessoas assim... Quando penso na performance ainda vejo esse corpo nesse lugar de observação, de contemplação. Já fiz filmes, já fui pra galeria, já escrevi textos para publicar online... a internet é o único lugar onde eu sempre estou. Então, não sei se quando estou na galeria estou no meu lugar de dançarino contemporâneo... Estou no lugar do performer que já vem estudando aquilo para aquele espaço... Quando eu penso num espetáculo, eu penso no teatro. Já fiz o Transobjeto em galeria e não acho que tenha dado certo.

C: Você pensa em espetáculo? E espetáculo pode ser dissociado de espetacular no teatro?

W: Eu não tenho nenhum problema com o espetacular, na realidade. Acho maravilhoso quando você consegue fazer algo bonito, espetacular. Não tenho problema com isso. E nenhum problema em ver coisas mais áridas... e que podem sair do lado do espetacular no teatro.

C: Mas no teu trabalho a opção é claramente pelo não espetacular...

W: Não estou lidando com a glória, com o absolutismo do espetáculo, com o inatingível. A minha intenção não é criar o espetacular, mas isso chega em algum momento... Não sei se por ironia ou por humor... Há mesmo a possibilidade de o trabalho ser visto como não espetacular para você e espetacular para o outro... Está sempre nesse lugar confuso.
O espetáculo que vem pelo excesso, pelo global... Mas também precisamos relativizar essa noção de espetacular... Os filmes do David Lynch são espetaculares, quando vou num show da Björk, há um êxtase da ordem do espetacular e gosto quando ela fala: 'Quero fazer música para todo mundo'. Porque eu quero fazer dança para todo mundo. Mesmo que seja muito difícil. Acho que essa situação também é a do Hélio, da Lygia. Quer algo mais espetacular que o Carnaval? Não dá pra gente fugir desse espetacular e acho que não precisa... A gente pode assumir que faz espetáculo. Só que pode criar uma legenda, pensar do que é feito esse espetáculo. Senão a gente cria formas reacionárias de lidar, dicotomias... Porque essa palavra ganhou um título claustrofóbico, então não vamos mais utilizá-la? Por isso acredito ainda na potência do teatro. Sentar, assistir e ficar atônito com uma proposta. A gente pode utilizar o teatro para repensar formas. E continuar agregando outros significados às palavras, às definições, aos verbetes. Às vezes a gente quer ser contemporâneo e ser tratado como romântico, ser uma étoile no palco... No palco posso ter uma linguagem completamente vanguardista, mas fora dele preciso das mesmas conexões que outros artistas antigos tiveram: o gênio iluminado, o incompreendido, l'enfant terrible... Eu não acho que faço arte para todos, mas para todos que querem conhecer este tipo de arte. E não são muitos, nem aqui nem fora daqui.

WAGNER SCHWARTZ e Claudia Müller: troca de mensagens em fev. 2012

16 fev. 2012

C: Pensar hoje em centro e periferia traz uma complexidade. Acho que percebemos ainda muito eurocentrismo, mas corremos o risco da eterna dicotomia, de nos vitimizarmos. Você acha que ainda hoje precisamos nos remeter à antropofagia? Você faria hoje um *Transobjeto* muito diferente ou ele ainda contempla as suas questões?

W: *Em 2012, eu não faria Transobjeto novamente. Em 2003/2004, a única chance que encontrei para falar sobre aquilo que estava me incomodando (e que não é força eurocêntrica, mas uma certa perturbação com a relação colonizada do meio da dança contemporânea brasileira com a França e seus pensadores) foi a antropofagia. Era o que estava mais próximo de mim e, por sinal, de muitas outras pessoas que trabalham com dança. Acredito que esse tenha sido o episódio Transobjeto: falar o que muita gente gostaria de ter falado. Ser a voz de um grupo. Isso me trouxe muita responsabilidade e, também, uma relação mais íntima com o Brasil. Talvez, nessa época, eu tenha me tornado um modernista tardio.*

Depois de várias apresentações do trabalho, fui percebendo que ele já não mais existia, mas havia ganhado um certo um lugar dentro dos festivais. Por mais que isso seja necessário, porque garante a subsistência, essa noção quase-mercadológica me trouxe, também, a necessidade de sair desse entorno para me relacionar com outras ideias. O Transobjeto já estava pronto. Virou notícia. E quando isso acontece, eu saio de cena à francesa!

Em um entremeio, criei Placebo. Que já era uma resposta à falta de necessidade da antropofagia em nossos dias. Esse trabalho dialogava com o cinema e, claro, para o milieú da dança, ele não fez nenhum sentido.

Nos últimos anos, surge Piranha. E, a partir das metáforas construídas ao redor desse peixe, o trabalho reforça a necessidade de uma outra visão sobre esse estado de vitimização que você menciona. Sou vítima quando 'só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago', para Piranha; 'É meu o que não interessa'.

Quando um corpo está online ou outline o que o faz pertencer a uma certa geografia?

Com a aceleração do movimento de comunicação e de exílio-permanente fica confusa a ideia de consumir o outro como forma de culturalizar-se ou arriscar-se dentro dos trajetos que levam os corpos-estrangeiros à construção de espaços de persistência. O que resta em um momento de confronto entre as imposturas sociais e os afetos de migração é a problematização dos pólos real-imaginário, físico-mental das imagens que surgem no embate dessas duas potências.

Se a noção de antropofagia surgiu no modernismo brasileiro como uma forma simbólica de reagir às heranças colonizadoras, hoje, visto que estamos em um mundo em que os corpos já se misturaram, ora online, ora enquanto bando, o que resta politicamente é a operação do endocanibalismo. A proposta do antropófago do séc. XXI, do peixe-homem, é a de comer parte dos corpos das novas formas de parentes, amigos e inimigos ambientais.

O espaço atual reformulou a ideia de estrangeiro. O 'Heimat' é coisa do passado. Os brasileirismos também. Se existe uma ideia de posse, ela tem a dimensão do outro, de sua capacidade cognitiva de agir e de se arriscar nos vários procedimentos de ambientalização da linguagem. Esse outro pode ser também

um corpo-virtual ou um corpo-em-bando: Eu-e-o-Outro, parte do mesmo cardume, do mesmo bloco de carnaval. Não é possível agir nesse lugar com uma memória nacionalista, porque não foi aqui que ela se desenvolveu. Nesse lugar tudo é novo

E as transformações seguem o trânsito de suas leis. Eu, no entanto, vivo entre muitas e preciso recriar a cada momento. É daí que nasce a dramaturgia da migração.

C: Fiquei revendo o vídeo [do *Transobjeto*] e pensei que é uma dança que entra no campo da ação (encontrei textos que se referem ao trabalho como *performance*, acho que por uma dificuldade de encaixá-lo no entendimento convencional de dança, embora eu discorde... Porque se eu acho que *Exhibition* é dança...), que uma marca é uma economia do movimento... assim como no *Piranha* também. Você concorda?

W: *Um dia, para me livrar dos conceitos dos outros, decidi pensar em trabalhar uma 'coreografia de impressões'. Partindo dessa ideia, toda a forma de vida que se apresenta em um espaço cênico pode ser chamada de dança. Talvez isso seja o que todos os coreógrafos fazem, mas nem todos criam um nome que possa confundir a academia. Tenho conhecimento, por exemplo, que William Forsythe chama seus trabalhos de 'choreographic objects' e ainda nos lembra Magritte: 'An object is not so possessed by its own name that one could not find another or better therefore'.*

Estou trabalhando em Paris, nesse momento, com um diretor de teatro, Yves-Noël Genod. Ele me disse que não se pode falar de teatro reduzindo-o à palavra. Talvez essa seja a réplica necessária para que trabalheemos juntos. O movimento não pode ser aquilo que nos leva a pensar em dança, se não poderíamos ser acusados de 'nacionalistas' (se jogássemos essa afirmação para o campo da política) e voltaríamos a nos 'modernizar'. Acredito que, artisticamente, essas definições sejam prescindíveis.

C: Há muito humor no *Transobjeto*... Pra você é humor, ironia, deboche ou outra coisa?

W: *Eu não tinha isso em mente, porque na realidade eu trabalho em Transobjeto com objetos e pessoas que eu amo. Mas, é claro, como existe uma relação de distanciamento entre... – e, também, o que me incomoda nessas coisas e pessoas que eu amo, ela pode virar ironia, humor. Acho que isso é também um pouco 'brasileiro', porque se algum desastre acontece em qualquer parte do mundo e chega ao nosso conhecimento, geralmente, ele vira caricatura. Mas essas caricaturas muitas vezes não são gratuitas, e ganham expressões belíssimas, como a caricatura da pobreza metaforizada pelo samba. E por aí vamos... Mas eu ainda me surpreendo quando me lembro de quantas pessoas riram do trabalho, porque ele não foi criado para ser risível. Eu estava apenas vivendo, com a maior intensidade possível, a força dos elementos que levei para a cena.*

20 fev. 2012

C: Qual era a proposta feita a Tino Sehgal? Um trabalho comum dos dois? Um trabalho dele criado durante a viagem para o Brasil? E por que escolher justamente este artista?

W: *No dia 23 de novembro de 2011, o Centre George Pompidou lança uma nova exposição chamada Danser sa vie – uma exposição inédita dedicada aos links*

de artes visuais e da dança de 1900 até hoje. Dentro de uma proposta exuberante, não se poderia esperar menos do que muita falta de articulação com a história da dança. As peças escolhidas são as que já conhecemos nos catálogos de certas danças e faltam inúmeras outras. Vemos que, mais uma vez, o título foi dado visando atrair um público turista que passa os olhos pelas obras de arte visando captar apenas um instante e não exatamente a proposta de links. E, nos rumores ao redor da exposição, havia a informação de que muitos artistas convidados decidiram não participar de Danser sa vie pela proposta do Centre Pompidou de trabalhar com mídias como o registro em vídeo (inviabilizando o financiamento de uma obra). Tino Sehgal era o único artista que apresentaria sua obra 'ao vivo' e que persuadiria a instituição a pagar os artistas selecionados para o trabalho. (Mesmo que os direitos trabalhistas sejam questionáveis e o valor destinado ao cachê seja irrelevante.)

Tomando conhecimento desse episódio, visto minha relação com a luta de direitos trabalhistas para os artistas, decidi assistir ao trabalho de Tino e, em seguida, tentar uma aproximação.

O trabalho apresentado na exposição me pareceu familiar, não em sua forma, mas em sua apologia ao deslocamento (artístico, geográfico, cultural). A ideia de referenciar uma função em tempo distendido me lembrou dos movimentos de chegada e partida de Piranha e, por que não, do deslocamento intertextual de Transobjeto. Em um segundo momento, entrei em contato com Alexandre Roccoli, um amigo em comum, encarregado da performance de Tino no Centre Pompidou. Ele também é um artista que trabalha dentro dessa mesma tipologia do imaginário. Pensamos que os três poderíamos nos propor uma conversa, um trio, uma viagem ao Brasil de barco (porque Tino não viaja de avião) e, dentro desse navio, chegar a desenvolver qualquer objeto (da performance, do cinema, do discurso) que nos levasse a apresentá-lo em uma galeria em São Paulo.

Alex me apresentou a Tino, como também Xavier Le Roy [que não conheço pessoalmente, mas pelo milieu artístico. Segundo Sehgal, 'Xavier me falou um pouco sobre o Wagner e a atmosfera no Brasil.']. Tino responde, por e-mail: 'Essa é uma bela ideia de viajar de barco, mas eu ainda tenho que fazer uma viagem dessa dimensão para a Índia e China no final de 2012 e início de 2013'. Interceptando o projeto.

Mesmo que o trio não se concretize, a ideia de relação entre Tino, [Alex] e eu ficou no ar e se deslocou para um outro lugar. A viagem agora pertence ao mundo das ideias e não mais a uma convicção de que poderíamos trabalhar algo em comum. Talvez o que exista entre os três seja, também, as distâncias. Cada qual envolvido em sua forma de abordar os intervalos dos deslocamentos que podem até se encontrar, não ainda formalmente, mas enquanto obras de arte em uma galeria, teatro ou tese de mestrado (!).

TINO SEHGAL: Depoimento durante *workshop* na Tate Modern (Londres)
de 21 a 24 nov. 2011

Cláudia [Quando o abordo e me identifico como aquela a quem ele não vai dar entrevista, ele responde:]

Tino: Não dou mais entrevistas porque não quero ser mal interpretado. Não é uma questão como artista. Não quero apenas que vejam meu trabalho como eu o vejo. Quero que as pessoas criem as suas visões.

C: Mas você dá um depoimento de outra maneira, no texto que escreveu para o livro *The next Documenta should be curated by an artist*.

T: Eu não lembro o que escrevi. Eu não escrevo mais. Isso foi há muito tempo.

Deste ponto em diante, as perguntas (P) foram feitas pelos participantes do *workshop*, incluindo a autora, que anotou, traduzindo, perguntas e respostas.

P: Como você vê a questão da representação *versus* autenticidade nos diálogos propostos nas situações construídas?

T: Não vejo diferença entre um diálogo numa situação cotidiana e nas situações construídas.

P: Mas, aqui temos uma tarefa. E sabemos que estamos sendo observados, não só pelo nosso interlocutor, mas por outras pessoas não diretamente envolvidas no diálogo. E isso pode mudar tudo.

T: Eu dou o workshop. São muitas pessoas, tenho de direcionar, dar o foco, não há outro jeito.

P: A decisão de abrir o *workshop* para uma grande quantidade de participantes é uma opção sua ou uma exigência do museu?

T: Queríamos abrir para o maior número de pessoas, mas isso também implica algumas limitações.

P: Como você trabalha com os intérpretes? Até que ponto eles têm liberdade de atuação nas situações construídas?

T: Quanto mais livre a peça, mais precisa ser monitorada. Em geral, os intérpretes não podem falar sobre as peças, eles devem escutar o público, organizar a passagem de um intérprete para outro, organizar o tempo.

P: Como você trabalhou com crianças em *This is right* (2003), por exemplo, quando elas tinham de se referir ao mundo da arte, algo fora das referências delas?

T: Tentei fazê-las entender do que estavam falando, explicar quais eram as questões, quem eram os artistas a que me referia, tornar o assunto, tanto quanto possível, mais próximo delas.

P: Por que o interesse pelo espaço expositivo?

T: O uso do museu ou da galeria: é diferente do teatro ou da igreja, onde há menos espaço para escolhas. Lá é difícil tomar a decisão de sair. Aqui simplesmente pode-se passar adiante. Acho arrogante pensar que um trabalho seja suficientemente interessante para manter o público no teatro durante uma hora. No museu o público decide quanto tempo ficar. A situação de criar num museu, num contexto de exposição, dá uma moldura ao trabalho. Não é necessário criar o estado de atenção, ele já está lá. A qualidade de atenção que acontece, em geral, no museu, me interessa. E também o fato de os museus serem espaços públicos, pela quantidade de gente que visita hoje museus.

P: O que você espera de *workshops* como esse?

T: Workshops são maneiras de estender o tempo antes de trabalhar 'objetivamente' numa peça. É possível 'perder tempo', observar o espaço. No contexto de dança e teatro, todo mundo é pago para trabalhar por X semanas, não há tempo a perder.

P: Como você vê a questão da participação?

T: Estou interessado em todos os tipos de participação: da mais contemplativa à mais ativa.

P: Como você avalia seus trabalhos?

T: Avalio sobretudo conversando com os intérpretes e, algumas vezes, observando os visitantes.

P: Como estabeleceu os contratos orais no início? Hoje imagino que seja diferente, pois tem a ver com a posição do artista no mercado.

T: Não é ilegal. Há um contrato, só não é escrito. A primeira pessoa a comprar um trabalho meu foi Jerome Bel e depois o Museu Ludwig em Colônia. Nunca senti nenhum tipo de dificuldade ao estabelecer esse tipo de contrato.

P: Como você lida com a pressão de já ter uma marca e uma posição no circuito de arte?

T: Eu me coloco regras claras: não posso usar objetos, por exemplo. E tenho inclusive problemas quando as bolsas dos espectadores são colocadas no espaço. Tenho minhas restrições, mas enfrento o problema de não me repetir, pois correria o risco de ficar estagnado.

TINO SEHGAL: texto para *The next Documenta should be curated by an artist* *

A meu ver a próxima Documenta ou as artes visuais em geral não deveriam se perguntar como a arte pode representar ou documentar a política, mas sim o modo como o campo das artes visuais é inextricavelmente entrelaçado com a política de produção. Pode-se dizer que as artes visuais são uma espécie de celebração da produção, uma produção que não tem valor de uso primário, mas que é um reflexo da produção em geral. As artes visuais sempre refletiram, conscientemente ou não, o que há de mais recente em matéria de tecnologia. Desde os primórdios da civilização, com a descoberta da pedra como ferramenta para desenhar na caverna, até a última palavra em tecnologia militar resultando em vídeo ou em arte na internet.

Mas que implicações isso tem para as artes visuais, quando a cultura técnica, ou a própria ideia de tecnologia se torna problemática? O desenvolvimento da tecnologia sempre significou avanço na transformação de recursos materiais ou naturais pelo trabalho humano. A transformação material tem sido o elemento chave do modo de produção em qualquer sociedade até o presente; transforma-se a “natureza” em bens para reduzir a escassez de oferta e reduzir as ameaças da natureza, ambos, é claro, para melhorar a qualidade de vida. Mas a partir de meados do século XX, com o surgimento do excesso de oferta nas sociedades ocidentais, e com a humanidade pondo em risco a própria disposição da natureza em que a vida humana parece possível, a hegemonia da transformação da matéria como o modo de produção vem sendo fundamentalmente questionada. Assim, o desenvolvimento desse modo de produção, de progresso tecnológico, tornou-se igualmente problemático.

Todas as obras em artes visuais são basicamente produzidas pela transformação de materiais, com muito poucas exceções (por exemplo, alguns trabalhos de Michael Asher). Não me parece interessante que as artes visuais continuem afirmando e seguindo o desenvolvimento desse modo de produção vigente.

A última Documenta, ao não visar a politicidade de seu próprio meio, mas ao mesmo tempo, colocando-se sob a bandeira da política progressista, fez um gesto que é perigosamente reacionário: por um lado, porque propõe que possa haver crítica sem autocritica (o que implicaria a possibilidade de um lugar fora da sociedade, um lugar de não-engajamento); e, de outro, porque propõe que a arte deva conectar-se ativamente à política, pressupondo que não haja uma conexão a priori entre arte e política. Jacques Rancière (para referir-me a um filósofo que foi usado como referência teórica nas duas últimas Documentas) apontou a inconsistência deste último ponto de vista, afirmando que, assim como proclamar o ‘fim da política’, proclamar ‘o retorno à política’ é apenas uma forma de anular a política – o que, nesse caso particular, significaria anular a conexão intrínseca entre as artes visuais e a economia de produção.

A questão que eu gostaria que as artes visuais se colocassem é como se pode ajudar a desenvolver e promover modos alternativos ou outras formas de produção, ao invés de ficar constantemente reafirmando os modos dominantes e altamente problemáticos. De modo que, em um sentido rancieriano, novas vozes provoquem rupturas no discurso hegemônico sobre a produção, do qual as artes visuais têm sido até agora as principais representantes.

* “A próxima Documenta deveria ter curadoria de um artista”: logo após a abertura da Documenta 11 (Kassel, 2002), Jens Hoffman decidiu provocar artistas a pensar a relação entre sua prática e a curadoria, enviando essa frase a dezenas de artistas. As 30 respostas recebidas – dentre as quais a de Tino Seghal –, foram posteriormente publicadas em livro (Hoffman, 2004) e no site da E-flux. Este texto foi traduzido de: http://www.e-flux.com/projects/next_doc/tino_seghal.html.