

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES HÍBRIDAS**

MANOLO AUGUSTO KOTTWITZ

**RELAÇÕES ESTÉTICAS: A ARTE DA PERFORMANCE E O
REGIME ESTÉTICO DAS ARTES**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

**CURITIBA
2016**

MANOLO AUGUSTO KOTTWITZ

**RELAÇÕES ESTÉTICAS: A ARTE DA PERFORMANCE E O
REGIME ESTÉTICO DAS ARTES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Artes Híbridas do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN – da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Amabilis de Jesus da Silva

CURITIBA
2016

TERMO DE APROVAÇÃO

**RELAÇÕES ESTÉTICAS: A ARTE DA PERFORMANCE E O
REGIME ESTÉTICO DAS ARTES**

por

MANOLO AUGUSTO KOTTWITZ

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Artes Híbridas pelo Curso de Especialização em Artes Híbridas do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A banca examinadora considerou o trabalho aprovado.

Prof^a. Dr^a. Amabilis de Jesus da Silva (UNESPAR – Campus II - FAP) – Orientadora

Prof. Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)

Profa. MSc. Simone Landal (UTFPR)

Curitiba, 22 de julho de 2016.

RESUMO

KOTTWITZ, Manolo. *Relações estéticas: a arte da performance e o regime estético das artes*. 2016. 24 f. Monografia (Especialização em Artes Híbridas) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

Este artigo tem por objetivo abordar os processos que constituem relações estéticas engendrados no encontro de corpos a partir da arte da performance. À luz da filosofia de Jacques Rancière, procurou-se entender de que modo a arte da performance se caracteriza na perspectiva do regime estético das artes e pode ser entendida como um corpo sensível que produz novas formas de vida.

Palavras-chave: Arte da Performance. Regime estético das artes. Relações estéticas.

ABSTRACT

KOTTWITZ, Manolo. *Aesthetical relations: the performance art and the art's aesthetical regimen*. 2016. 24 f. Monografia (Especialização em Artes Híbridas) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

This article has as purpose to approach the processes that build aesthetical relations engendered in the encounter of bodies, from the Performance art's viewpoint. Under the light of Jacques Ranciere's philosophy, it sought to comprehend how the Performance Art characterizes itself from the Arts' aesthetical regimen perspective and can be understood as a sensible body that brings forth new forms of life.

Key-words: Performance Art. Arts' Aesthetical regimen. Aesthetical relations.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	07
2. DESENVOLVIMENTO	09
2.1 A arte da performance e o regime estético das artes	13
2.2 Protoperformance: o uso da cartografia no processo criativo	16
2.3 A criação dos anônimos	20
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS (ainda assim, e sempre, e... e... e...)...	22
4. REFERÊNCIAS	23

1. INTRODUÇÃO

Ano: 2014. Mês: agosto. Evento: LINGUADA – Mostra de Artes da Casa Selvática. Acontecimento: Faço a produção e a curadoria da primeira edição do evento e convido o performer curitibano Fernando Ribeiro para apresentar sua nova ação. A ação não tem nome, mas tem um texto que a ilustra e faz redundar o enunciado, ao que se descreve: o performer está descalço, vestindo um casaco bege, estilo Sherlock Holmes, munido em seus bolsos de um punhado de traques explosivos, aquele do tipo buchinha que se atira ao chão, e uma bacia de alumínio à sua frente. Muito calmamente ele retira um traque, posiciona em frente ao seu pé direito e, ao pisar sobre o explosivo, declara: “A performance deixa rastros. Rastros no tempo. Rastros no espaço”, fazendo uma trilha e deixando suas marcas, estourando os traques, um a um, com os pés. Ele segue repetindo a mesma ação, caminhando no entorno da bacia. Por fim, o performer entra no recipiente de alumínio, junta um grande punhado de traques, embrulha-os todos juntos num guardanapo como se fosse um único e gigantesco traque e estoura-o em sua própria testa. A ação finaliza com a frase inaugural: “A performance deixa rastros. Rastros no tempo. Rastros no espaço”.



Fotografia 1 – Fernando Ribeiro. *Sem nome*, 2014. 1ª Linguada – Mostra de Artes. Casa Selvática, Curitiba, 2014. Fonte: Acervo pessoal.

O performer se retira. O que se conserva são os rastros. Rastros na subjetividade. Rastros na materialidade. O primeiro rastro, no tempo. O

segundo rastro, no espaço. E um rastro nunca é uma mera marca, antes é a evidência sensível de uma transformação, um rearranjo de tempos, espaços e dos corpos que coexistem nessa relação.

Interessa, neste artigo, articular uma investigação teórica sobre os processos que constituem uma relação estética emergente no encontro entre o que chamarei de corpo-performance e corpo-público, dentro de um recorte singular proporcionado por um tempo e um espaço artístico, tomando como ponto de partida o enunciado oferecido pela performance de Fernando Ribeiro. Pela expressão “corpo-performance”, proponho entender a performance não como um mero objeto artístico, mas sim como um corpo que é também produtor de subjetividades, pois tratando-se de arte da performance, entendo que o corpo do artista é a plataforma criativa e, por isso mesmo, a relação abordada aqui é entre corpos viventes.

Importa também dizer que este trabalho é de caráter teórico-prático, no qual o pensamento sobre certas formas de saber só se torna possível se dispor de uma ancoragem prática. Aproximando as formulações teóricas das condições do fato, objetiva-se tentar perceber como se configuram algumas possibilidades para que se constitua uma relação estética na arte da performance.

2. DESENVOLVIMENTO

De volta à imagem dos explosivos e sua relação com o enunciado na performance de Fernando Ribeiro: “A performance deixa rastros. Rastros no tempo. Rastros no espaço”. No que diz respeito aos rastros e suas durações, um excerto de *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2010) converge de maneira inquietante para o enunciado da performance de Fernando. Claro, considera-se que o texto dito pelo performer apenas fazia redundar a fisicalidade dos rastros em sua ação, mas Deleuze e Guattari apontam para algo além que também se conserva e pede atenção:

O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição, o que se conserva em si é o percepto e o afecto. Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta curta duração. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 197).

Visualiza-se na ação de Fernando Ribeiro uma potente atualização da condição sensível da performance: a fisicalidade das marcas deixadas pelos explosivos ilustra essa conservação das sensações, dos perceptos e afectos produzidos por um agregado sensível: a performance. O material é efêmero, a ação é efêmera, mas a relação não se dá apenas *in loco*, pois os rastros permanecem, se conservam e passam a se atualizar em processos sensíveis inéditos, produzindo novas durações¹.

A performance perfura a subjetividade e desencadeia novos processos de subjetivação. Cria-se um rasgo, uma brecha para produzir novas formas de vida, formas que podem ser complacentes com o sistema hegemônico ou formas que podem engendrar linhas de fuga criadoras e reterritorializar o instituído. A este segundo movimento, de liberação do instituído e criação de processos inéditos, Adolfo Sánchez Vázquez (1999) chama de relação estética, ou seja, um acontecimento que faz emergir, no encontro com a arte,

¹ Utiliza-se o termo *duração* sob a leitura que Deleuze faz das teses de Henri Bergson na obra *Bergsonismo* na qual o conceito de duração caracteriza um devir, mas “um devir que dura [...] a duração não é somente experiência vivida; é também experiência ampliada [...] ela já é condição da experiência, pois o que esta propicia é sempre um misto de espaço e duração” (DELEUZE, 2002, p. 31).

significados e sentidos inéditos, engendrando condições para a atividade criadora.

Entendendo este segundo movimento como produtor de forças que possibilitam os corpos se descolarem do senso comum, vai-se na direção daquilo que Jacques Rancière chama de dissenso, ou seja, um “conflito sobre a própria configuração do sensível” (RANCIÈRE *in* NOVAES, 1996, p. 376), considerando que este conflito não é nem uma afirmação, nem uma negação de uma determinada forma de saber e fazer, mas sim a condição própria da experiência estética e de uma determinada forma de produção de saber do corpo, um conhecimento sensível.

Portanto, o conflito se configura como uma relação de poder, não de dominação e assujeitamento, mas dentro da perspectiva em que Foucault identifica as relações agonísticas: “uma relação que é, ao mesmo tempo, de incitação recíproca e de luta; trata-se menos de uma oposição termo a termo que os bloqueia um em face do outro, e mais de uma provocação permanente” (FOUCAULT, 2004, p. 238-239). Um combate constante entre determinadas formas de saber, de fazer e de ser que se tornam estranhas entre si e para si próprias.

Neste sentido, proponho entender este conflito próprio ao dissenso produzido na relação dos corpos como motor de impulsão destas linhas de fuga. Mas, por que o dissenso como motor de impulsão e não a própria performance? Ora, a meu ver, o artista se preocupa com as possibilidades estéticas da sua ação, porque há intencionalidade no gesto criador (MEDEIROS, 2005). No entanto, atentando para o que Duchamp chamou de coeficiente artístico, entende-se que o artista não tem controle sobre os efeitos do seu trabalho. Duchamp diz:

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético (DUCHAMP *in* BATTOK, 1986, p. 71).

Sendo assim, a performance atua como um dispositivo que só é ativado de modo a produzir dissenso, de modo criador, dependendo do outro corpo

(corpo-público) presente na relação e, visto que nenhum corpo se assemelha em sua sensibilidade vibrátil, torna-se impossível precisar o potencial estético de uma performance. Significa dizer que toda relação estética é criadora, mas nem toda performance é um corpo estético, remetendo-nos à ideia de Vázquez (1999) de que todo estético é belo, mas nem todo belo é estético.

Isso se dá desta maneira, pois se considera que as relações que aqui chamamos de estéticas são sempre casuísticas, não sendo possível criar uma performance-máquina-genérica que possa produzir a mesma potência de ação em todos os modos de subjetivação, tampouco pressupor um modelo de produção de subjetividade, ou seja, o dissenso se produz no encontro inédito entre mundos antes não coexistentes, afirmando a tese de que “a política não é feita de relações de poder, [mas, sim] é feita de relações de mundos” (RANCIÈRE, 1996, p. 54).

É importante salientar que, para Rancière, a política e a estética são indissociáveis entre si e que “se a experiência estética toca a política é porque também se define na experiência de dissenso” (RANCIÈRE, 2012, p. 60). Assim dito, compreende-se a performance com um corpo estético *em potencial*, que pode agir sobre determinada configuração do sensível. Como um elemento de condensação, que faz pesar um centro, aproximando extremidades (mundos ou corpos) antes separadas por uma lógica própria qualquer.

No entanto, isso não significa que a performance por si própria produzirá a experiência, já que uma relação depende deste encontro dos mundos, podendo simplesmente reforçar uma lógica hegemônica, consensual, e portanto não produzir modos de subjetivação, tempos e espaços inéditos – novas durações – e, desta maneira, não trabalhar uma reconfiguração sobre o sensível. Pode-se entender, então, que se opera uma descentralização da produção de forças tanto do corpo-performance, quanto do corpo-público que se coloca em relação com o primeiro, sendo possível a criação deste terceiro corpo apenas no espaço da relação entre corpo-performance e corpo-público, que é necessariamente uma relação mútua: os corpos condicionam a experiência ao mesmo tempo em que são condicionados por ela.

Andrea Zanella, abordando relações pautadas na imaginação e no fazer criativo, à respeito das relações estéticas e atividade criadora, considera:

A experiência de relação estética é a experiência do sujeito com um outro, consigo mesmo e com o mundo, semioticamente mediada, em uma postura que vai na contramão das relações baseadas no nexu utilitário com o mundo circundante (ZANELLA [*et all.*], 2006, p. 05).

Essas outras formas de relação, que vão “na contramão das relações baseadas no nexu utilitário”², produzem forças sensíveis, conservadas nos rastros do acontecimento, atualizadas em novas durações, lembrando: “A performance deixa rastros. Rastros no tempo. Rastros no espaço”. Contudo, isso não significa dizer que a experiência estética é um “meio imediato”, no qual novos sentidos são produzidos de maneira instantânea, pois a atividade criadora é um processo dialógico e não uma síntese dialética, e pode ser engendrada num tempo posterior ao do acontecimento *in loco*, além da fisicalidade do encontro dos corpos, mas sempre em processo.

Tomar a experiência estética como algo processual ajuda a compreender a dimensão do tempo nesse tipo de relação, pois, se a performance deixa rastros no tempo e no espaço, é porque algo se conservou a partir do encontro e esse algo ainda age como produtor de forças inéditas. O que se conserva, de direito, é algo que não se tem condições de precisar, antes se trata daquele algo inconfessável, aquilo que permanece velado sob o inominável, mas que, dessa forma, mobiliza novas formas de pensar e agir.

² ZANELLA [*et all.*], 2006, p. 05.

2.1. A arte da performance e os três regimes de identificação da arte

Nesta abordagem sobre a arte da performance parte-se do recorte de um dos três grandes regimes de identificação da arte – o regime estético das artes – elaborados por Rancière em *A partilha do sensível* (2009) e, com dedicação voltada especificamente para as formas de fazer arte e relações compreendidas entre público e obra, em *O espectador emancipado* (2012). Trato então de expor os três regimes, para que se possa localizar o regime estético e alguns modos possíveis de como a arte da performance se insere nessa trama e se constitui como um modo de fazer específico das artes próprio à este regime.

Para Rancière, no contexto ocidental, as formas de fazer do campo das artes podem ser compreendidas dentro de três grandes regimes de identificação. O autor localiza em primeiro lugar o regime ético das imagens, no qual “a arte’ não é identificada enquanto tal, mas se encontra subsumida na questão das imagens” (RANCIÈRE, 2009, p. 28). Aqui se instaura uma relação prático-utilitária, que antecipa seu próprio efeito e tem uma função pedagógica, tomando como exemplo a questão das imagens sacras e o estatuto que se cria em torno delas, determinando certas maneiras de ser e agir e, por conseguinte, estabelecendo tempos, lugares e seu *ethos* apropriado. Aqui a arte não se identifica enquanto arte devido à subserviência a que se dá com seu destino, criando relações verticalizadas no encontro dos corpos, artista, objeto artístico e público. Neste primeiro regime não é possível pensar a arte da performance como corpo estético.

Num segundo momento, o autor localiza o regime poético ou representativo das artes. Aqui a arte pode ser identificada enquanto tal, porém apresentando sistemas normativos nos seus modos de fazer, a partir do par *poiesis/mímesis* (RANCIÈRE, 2009, p. 30). Tal sistema normativo estabelece critérios de apresentação do objeto e define, portanto, condições para que a obra seja reconhecida como apropriada ou inapropriada a certo gênero, implicando também em formas de apreciação. Trata-se de um modo de fazer representativo que se dá pela via da *mímesis*, que consiste em produzir de acordo com certos critérios de semelhança e verossimilhança em relação aos temas que representa, conferindo à obra sua pertença ou não a certos

domínios numa escala hierárquica de espaços apropriados e inapropriados. “É, antes, um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações” (RANCIÈRE, 2009, p. 30).

Contra-pondo-se aos dois primeiros regimes, localizamos neste terceiro momento o regime estético, um modo específico de identificação das artes que já “não se faz mais pela distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2009, p. 32). Portanto, a arte aqui não se apresenta em domínios específicos, em territórios estáveis de classificação e categorias de identificação, o que permitiria distinguir qualitativamente uma obra dentro de uma determinada maneira de fazer condicionada por um sistema de normatividade. Tampouco a palavra *estética* em si, neste contexto, designa uma teoria das sensações. Antes, no regime estético, o que há é uma suspensão de valores categóricos, pois se *estética* nos diz “sensível”, é porque “esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo” (RANCIÈRE, 2009, p. 32).

A noção de Renato Cohen de que “a performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa transformação” (COHEN, 2011, p. 46) já insere na arte da performance o pressuposto do regime estético, pois que “intervir”, “modificar” e “transformar” são ações que fazem desterritorializar um determinado estado de coisas. São movimentos que carregam em si mesmos a potência de uma eficácia estética. Não é difícil perceber a pertença da arte da performance ao regime estético das artes, visto que este modo de fazer arte está desobrigado de qualquer relação vertical com determinadas regras, modos de fazer e formas de visibilidade.

Atualmente muitos artistas se amparam no hibridismo para criar obras cada vez mais complexas, buscando recursos e ferramentas das formas de fazer e dos modos de visibilidade de diversas linguagens artísticas, utilizando o corpo como suporte, imbricando elementos heterogêneos numa composição singular. Sobre isso, é preciso deixar claro de que uma obra híbrida não é necessariamente uma arte de performance e que nem toda performance se

apoia sobre a noção de hibridação e mistura de recursos ou artifícios recorrentes no meio artístico no ato criativo.

Não há dúvidas de que as práticas artísticas na contemporaneidade estão amplamente debruçadas sobre o hibridismo de linguagens, porém é preciso reforçar o fato de que o hibridismo ainda é categórico, no sentido de que ainda há a possibilidade de identificar dentro da obra modos de fazer específicos à determinadas linguagens. Inclusive, se nos ampararmos na etimologia da palavra “híbrido”, do grego *hybris* – impuro, miscigenado –, encontraremos o pressuposto de que algo originalmente puro foi maculado por uma mistura. O híbrido sempre será o híbrido de alguma coisa com alguma coisa, uma síntese. A meu ver a arte da performance, embora não seja exatamente uma linguagem e sim um modo operativo, também não é a síntese da relação entre duas ou mais categorias mais ou menos rígidas.

O que se coloca, é que arte da performance diz respeito à uma ética, um modo de agir sempre singular que engendra o recorte de um tempo e um espaço artísticos bem específico ao seu modo de ser e não dispõe de uma gramática própria, um modo de fazer próprio, como é o caso de outras linguagens que possuem seus “meios apropriados” tais como a dança, o teatro, a música, pintura, etc. Por essa razão, a arte da performance dispõe de um fator “inapropriado”: aquilo que não é próprio à nenhum modo de fazer específico, num gesto que suspende categorias e gêneros de identificação e seus modos de visibilidade.

A arte da performance rompe com o estatuto da representação ao oferecer a prática da *apresentação*, inserindo-lhe no regime estético das artes que é, “antes de tudo, a ruína do sistema de representação” (RANCIÈRE, 2009a, p. 47).

2.2. Protoperformance: o uso da cartografia no processo criativo

Como comumente é percebido nos múltiplos territórios da performance, cada grupo ou artista em particular possui seu modo de fazer e seus nomes próprios, cada qual reivindicando para si a singularidade dos seus trabalhos e processos. Enquanto artista, as operações performáticas que desenvolvo para meus trabalhos partem dos pressupostos da cartografia, ou seja, o que se pensa é o desenvolvimento de uma sensibilidade específica, solicitada pelo contexto de cada trabalho. Cartografar é o ato de traçar linhas de força e produzir sentido com e sobre estas linhas, constituindo movimentos sempre inéditos, pois ela se pauta no processo. Cada cartografia possibilita a construção de um novo *savoir-faire* abrindo possíveis para que o artista produza estratégias inventivas de intervenção, sempre abertas, no sentido de não determinar um tipo “correto” de relação entre corpo-performance e corpo-público. Quer dizer, o exercício de determinadas práticas que pensam *aithesis*, um *estar aberto*, permitindo que a performance fale por si, em vez de ter uma “mensagem a ser transmitida”, um conhecimento predeterminado pelo artista e atribuído de um função pedagógica, o que faz com que, como visto anteriormente, a ação não seja localizada no plano do regime estético.

De acordo com Richard Schechner, a performance é um processo espaço-temporal constituído de pelo menos três momentos identificáveis, sendo 1) *protoperformance* [preparo], 2) *performance* [acontecimento] e 3) *aftermath* [efeito] (SCHECHNER, 2006, p. 191). Ao deslocar o conceito de *protoperformance* para o contexto arte da performance enquanto linguagem artística propriamente dita, proponho olhar para a *protoperformance* como o lugar no qual o artista se coloca aberto, no que se pode chamar de um exercício dos afetos.

Entende-se este exercício como um processo no qual o artista se coloca em jogo com o mundo numa busca por relações estéticas entre ele e o mundo o qual se permite adentrar. Para Bia Medeiros, esse é o exercício próprio da *aisthesis*

estar aberto ao mundo sensível significa não só buscar uma compreensão via falatório hipócrita, mas, sobretudo, via compreensão

do universo do outro com um colocar-se no lugar, no tempo e nas crenças do outro (MEDEIROS, 2005, p.14).

O artista da performance exercita um corpo pré-disposto aos encontros e, neste movimento de exercitar – que pressupõe algo que não está dado – eliminamos de antemão qualquer arrogância histórica atribuída ao seu trabalho criativo como algo inerente e exclusivo da sua existência: a aura do artista.

A protoperformance é um exercício sempre pessoal e varia de acordo com o contexto e as necessidades do processo criativo, é um tempo-espço para o artista produzir seus *leitmotivs*, as linhas de força que vetorizam seus movimentos no processo criativo. Tendo como referência um modo operativo baseado nas pistas do método da cartografia (KASTRUP [et. al.], 2014), podemos dispor de algumas ferramentas, sempre abertas, que auxiliam o trajeto desse primeiro movimento de exercício criativo, considerando que a cartografia não diz respeito a um método a ser aplicado, mas refere-se ao *ethos* do artista, ou seja, a maneira a qual ele se coloca em relação com outros corpos como um igual.

Nos meus exercícios cartográficos, ou protoperformances, opto por trabalhar alguns movimentos que considero fundamentais: *habitar*, *observar*, *capturar*. Estas três ações constituem não apenas a protoperformance, já que no trabalho do artista da performance estes movimentos devem ser exercitados em todo o processo, sobretudo no acontecimento da ação, no ato de apresentação da performance. Considero *habitar* e *observar* como exercícios de atenção. É a pré-disposição ao encontro que se busca praticar neste exercício. Abrir o corpo, rasgar os tecidos: permitir esburacar-se é o exercício para formar uma atenção que “não busca algo específico, mas torna-se aberta ao encontro” (KASTRUP [et. al.], 2014, p. 38). O filósofo Gilles Deleuze, ao definir o conceito de *animal* em seu *abécédaire*, desenvolve a noção do *estar à espreita*, uma atenção que se coloca em estado de urgência para com os encontros, capturando as forças que vem do fora e que atravessam os corpos.

Sobre as noções acerca do movimento de *captura*, é preciso esclarecer que não se trata de um movimento despótico, movimento este associado ao significado comum atribuído ao termo: o de uma violentação unilateral. Antes, *captura* se refere ao processo ao qual todos nós estamos submetidos nas nossas relações com o mundo. Trata-se de uma dupla-captura, um *double-*

bind: somos capturados ao mesmo tempo em que capturamos, tal é o agenciamento de territórios: um processo ininterrupto de desterritorialização-reterritorialização³. Não tem a ver com se apropriar de determinada coisa que foi percebida nos exercícios de atenção (habitar e observar), mas sim, um exercício de objetivação dos processos de subjetivação produzidos durante o habitar e o observar.

Seguindo esta noção de captura, optei pelo uso do diário de bordo para registro dos encontros, uma ferramenta que, segundo os pesquisadores Regina de Barros e Eduardo Passos (*in* KASTRUP [*et. al.*] 2014, p. 172), “interessa porque inclui tanto os pesquisadores quanto os pesquisados”, pois ele “cria um plano em que pesquisadores e pesquisados se dissolvem” (BARROS; PASSOS *in* KASTRUP [*et. all.*] 2014, p. 175). Se dissolvem porque esta ferramenta constitui um discurso narrativo, empregando a multiplicidade de forças que atravessam o território da cartografia. Neste sentido, não há a prevalência de uma das vozes, que vai apontar sempre na direção do artista-pesquisador e sim a valorização do encontro dessas vozes. Pensar formas de registro dos acontecimentos e objetivação dos processos de subjetivação que entram em curso nos territórios da performance, é pensar o traçado de um plano comum que une e evidencia as passagens e as permanências das partes envolvidas no processo criativo, sendo uma produção ao mesmo tempo individual e coletiva (KASTRUP [*et. al.*], 2014). O uso do diário de bordo funciona como um sismógrafo, uma ferramenta que registra as intensidades dos movimentos e que ajuda o cartógrafo a traçar seu mapa.

Importante considerar o processo de desterritorialização-reterritorialização também no caso da cartografia e dos usos que se faz de suas ferramentas, já que se opera um deslocamento dos seus “locais apropriados”, no que respeita à cartografia ser usada enquanto operação estratégica de processos criativos em arte, uma vez que seu uso está comumente atribuído à processos de pesquisas no campo da psicologia social.

Esse plano de dissolução que o diário de bordo oferece é a condição própria do regime estético (ver item 2.3.), que anula qualquer pressuposto de

³ Para Deleuze e Guattari, todo movimento de desterritorialização já traz consigo novos movimentos de territorialização. “Que não haja desterritorialização sem reterritorialização especial deve nos fazer pensar de outra maneira a correlação que subsiste sempre entre o molar e o molecular” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 110).

autoria, ao que entendemos que uma performance produzida sob as condições desse tipo de regime se utiliza de ferramentas também pensadas sob este regime, que carrega consigo uma forma de eficácia própria, a qual Rancière denomina *eficácia estética*: “a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado de comunidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 57).

Por se tratar de uma eficácia que tem como forma um movimento de suspensão, de desconexão, pode-se dizer que a eficácia estética é a eficácia de um dissenso. Esta eficácia é, portanto, um agenciamento que descola e desloca regimes territoriais instituídos, afirmando novamente a potência política da relação estética criada no encontro da apresentação de um corpo-performance e um corpo-público.

Entende-se, assim, que a cartografia operada na protoperformance torna-se um exercício criativo, de caráter propriamente estético, que atua na perspectiva da criação anônima por suspender as relações de identificação e criar um plano de dissolução entre o individual e o coletivo.

2.3. A criação dos anônimos

Não cabe aqui a tentativa de rastrear os planos inéditos produzidos no encontro de uma relação estética, visto que não se tem acesso ao “espaço entre” produzido em tal encontro. Porém, vale debruçar-se aqui sobre o trabalho do artista enquanto propositor do corpo-performance e o modo pelo qual ele opera seus processos criativos para engendrar um corpo aberto, isto é, um corpo que não tem finalidade prático-utilitária alguma, exceto a de ser estranho a si próprio. Como considerado anteriormente, o ato criador não está em posse exclusiva do artista, tampouco do dispositivo que ele engendra, mas na relação em si mesma entre corpo-performance e corpo-público. Exclui-se, dessa maneira, qualquer possibilidade de autoria, o que elimina também qualquer pressuposto de unilateralidade, seja do artista, da performance ou do público: é uma criação anônima.

É evidente que a arte não se sustenta sem a fagulha do artista, o empurrãozinho da figura que se dispõe habitar o mundo propondo novos modos de encontro e novos modos de relação. No entanto, o recorte proposto aqui é focado propriamente na constituição de relações estéticas que não são produzidas unilateralmente e que possuem como aspecto diferencial a negação da autoria atribuída exclusivamente a qualquer um dos corpos envolvidos. Quer dizer que há um gesto autoral no dispositivo, mas não na relação entre os corpos e, uma vez que a performance-dispositivo só é um corpo estético *em potencial*, tanto faz a autoria sobre o dispositivo.

Na perspectiva analisada, a performance só ganha potencial estético se o artista engendrar suas estratégias de ação a partir do pressuposto da igualdade dos corpos, isto é, na lógica da emancipação, que para Jacques Rancière

não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade de causa e efeito (RANCIÈRE, 2012, p. 19).

Essa “terceira coisa de que nenhum deles [artista e público] é proprietário”⁴, própria à relação estética, marca o aspecto anônimo referido anteriormente. Pode-se inclusive dizer que o anonimato é a característica fundamental de uma relação estética. De acordo com o minidicionário contemporâneo da língua portuguesa Aulete Caldas, o termo *anônimo* significa: “1. Que não leva o nome ou a assinatura do autor. 2. Cujas autorias não se conhece. 3. Que ou quem não revela seu nome. 4. Que ou quem é desconhecido, sem fama” (AULETE, 2009, p. 47). Dentre as quatro possibilidades de definição, apraz a segunda: “Cujas autorias não se conhece”, quer dizer, não há categorias de identificação implicadas na relação.

⁴ RANCIÈRE, 2012, p. 19.

3. Considerações finais (ainda assim, e sempre, e... e... e...)

Do lugar do qual se fala aqui, é sempre bom lembrar que, “não havendo início, conclusões serão sempre, apenas, um descansar para prosseguir” (MEDEIROS, 2005, p. 65). Um descanso que nos permite olhar para o que se tem agora e que permite um exercício de observação que nos prepara para um próximo salto.

Se tratando de arte, conclusões serão sempre provisórias. Com isso, permite-se deixar seus meandros velados para que aquele ponto escuro do fazer artístico continue a nos mobilizar, para que continue provocando novas formas de se pensar e fazer arte. É um ponto escuro que brilha, instigando novas possibilidades, mas ainda assim é um brilho opaco.

O percurso aqui engendrado foi uma tentativa de visibilizar a arte da performance como um modo de fazer artístico específico ao regime estético das artes e uma tentativa de elaborar um pensamento sobre sua eficácia na produção de relações estéticas.

Aproximando a produção teórica do exercício prático, os modos de fazer se inserem numa perspectiva crítica, fazendo e se refazendo no projeto político das artes contemporâneas que, de acordo com o crítico Nicolas Bourriaud, situa-se hoje em “problematizar a esfera das relações sociais” (BOURRIAUD, 2009, p. 23).

Dentro da perspectiva proposta nesse artigo, pode-se elaborar provisoriamente que uma performance pensada a partir do regime estético das artes, atua como um dispositivo *em potencial* de relações de eficácia estética, que pode, portanto: produzir forças sensíveis (perceptos e afectos) através de relações de poder não despóticas, que se conservam em reastros nos processos de subjetivação do corpo-público, podendo gerar dissenso e que, conseqüentemente, se atualizam em novas durações, o que pode se dar no ato do encontro *in loco* ou num momento posterior, proporcionando experiências inéditas de caráter estético.

4. Referências

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**; trad. Denise Bottmann. – São Paulo: Martins Fontes, 2009, 151 p. (Coleção Todas as Artes)

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2011, 3ª ed., 176 p. (Coleção Debates)

CALDAS, Aulete. **Minidicionário contemporâneo da língua portuguesa**; editor responsável Paulo Geiger. – Rio de Janeiro: Lexikon, 2009, 2ª ed. 960 p.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**; trad. Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34, 2012, 2ª ed., 160 p. (Coleção TRANS)

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**; trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. – São Paulo: Editora 34, 2010, 3ª ed., 272 p. (Coleção TRANS)

_____. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4; trad. Suely Rolnik. – São Paulo: Editora 34, 2012, 2ª ed., 200 p. (Coleção TRANS)

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador** in BATTCKOK, Gregory. **A nova arte**; trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. – São Paulo: Perspectiva, 1986, 2ª ed. (Coleção Debates)

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. Ética, sexualidade, política; Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis**: estética, educação e comunidades. – Chapecó: Argos, 2005, 185 p. (Coleção Didáticos)

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da; (orgs). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade** – Porto Alegre: Sulina, 2014, 207 p..

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**; trad. Mônica Costa Netto. – São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34, 2009, 2ª ed., 72 p.

_____. **O espectador emancipado**; trad. Ivone C. Benedetti. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, 128 p.

_____. **O desentendimento: política e filosofia**; trad. Angela Leite Lopes. – São Paulo: Editora 34, 1996, 144p. (Coleção TRANS)

_____. **O dissenso**; trad. Paulo Neves *in* NOVAES, Adauto. (org.). **A crise da razão**. – São Paulo: Companhia das Letras: Brasília, DF: Ministério da Cultura: Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes, 1996. p. 367 – 382.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. – New York & London: Routledge, 2006, 2ª ed.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. **Um convite à estética**; trad. Gilson Baptista Soares. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. 336 p.

ZANELLA, Andrea; [et. al.]. **Relações estéticas, atividade criadora e constituição do sujeito**: algumas reflexões sobre a formação de professores(as). – Cadernos de Psicopedagogia (online), vol. 6, nº 10, pp. 00-00, 2006. Disponível em:

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-10492006000100002