



AdF.14

ATOS de FALA



Felipe Ribeiro
organização

AdF.14

ATOS de FALA

1ª Edição > Rio de Janeiro, 2015



Atos de Fala - AdF é uma plataforma de pesquisa e curadoria que estimula a formação crítica, política e estética, promovendo relações entre corpo, cultura, e tecnologia.

A edição AdF.14 consolida sua consistência híbrida: a de ser ao mesmo tempo um festival e uma exposição. Ao longo de duas semanas, ocupamos as três galerias do Oi Futuro do Flamengo ativando-as com trabalhos de caráter efêmero - as palestras-intervenções -, e expondo seus rastros reorganizados pelos artistas envolvidos - as esculturas-arquivos. AdF contou ainda com projeções em *looping* de três vídeos-ensaios, dois dos quais comissionados para o evento, e com um painel em constante construção colaborativa. A curadoria tenta assim estabelecer diálogos potentes e de fomento a essas modalidades que imaginamos serem um forte e dinâmico laço entre a arte e textualidade.

Sob o mote Geografias da Diáspora, tivemos a colaboração da forma-pensamento de Andréa Bardawil, Anne Teresa De Keersmaeker, Ezster Salamon, Evee Ávila e Felipe Ribeiro, Fausto Fawcett, Libidiunga Cardoso, Marcelo Evelin, Miwa Yanagisawa e Alonso Zerbinato, Pablo Assumpção, Ricardo Basbaum, Vera Mantero, além dos colaboradores seminais à construção da cada trabalho.

Como curadores, nosso intuito é estabelecer maneiras de intensificar as forças da reunião dessas pessoas propagando-as numa rede que inclui tanto esses artistas, como também o público, colaboradores, técnicos, patrocinadores, divulgadores, produtores, administradores e as equipes de educadores, limpeza, segurança e recepcionistas do espaço. No entanto é necessário também pensar em formatos que se estendam e desdobrem essa força para além das duas semanas de duração de Atos de Fala. Lançamos a primeira trilogia de web-programas do AdF, e concluímos agora nossa segunda publicação.

No que diz respeito a este livro, ele organiza-se com um texto inicial que historiografa o festival, para em seguida trazer outros dois artigos de pensadoras que atuam na interseção entre a arte da performance com outros campos artísticos, bem como com a academia. A dramaturgista e teórica Bojana Cevijć escreve sobre o que chama de Sociedade de Performance sugerindo estudos de casos de políticas que se constroem a partir dos espaços expositivos e como eles re-caracterizam noções de espetatoriedade e mesmo uma performatividade do cotidiano. Em seguida a artista Daniela Mattos, desenvolve a relação entre arte e feminismo, constituindo uma rede de afetos singular entre diferentes mulheres artistas que se encontram nas cenas autobiográficas que Daniela inventa. Da programação, ao espaço expositivo, à escrita como obra de arte cartográfica, cada texto traça uma relação própria com as Geografias da Diáspora, oferecendo ao mote novas camadas de reflexão e afetividade.

Esperamos que as leitoras e os leitores se encontrem nômades pelas páginas que se seguem, e tracem seus próprios diagramas de pensamento e ação. Que todas essas obras despertem vontades de novos trabalhos por vir.

Com Carinho,

Felipe Ribeiro & Cristina Becker

Curadores

www.atosdefala.com.br

AdF - Atos de Fala/Speech Acts is a research and curatorial platform that endeavors critical, political and aesthetic formations, while establishing links between body, culture and technology.

AdF.14 edition consolidates its hybrid nature, acting simultaneously as a festival and an exhibition. Throughout two weeks, the three gallery spaces of Flamengo's branch Oi Futuro Cultural Center were occupied through activations of ephemeral artworks - the lecture-performances -, and exhibiting their traces reassembled by the artists, as sculpture-archives. AdF.14 reckoned also with a panel under constant collaborative construction and three video-essays projected in looping, two of which were specially commissioned for the event. The curators try to establish powerful and nurturing dialogues to all these modes as strong and dynamic ties between art and text.

Under the motif Geographies of Diaspora, AdF.14 had the collaboration of the thought-forms of artists and performers: Andréa Bardawil, Anne Teresa De Keersmaeker, Ezster Salamon, Evee Ávila and Felipe Ribeiro, Fausto Fawcett, Libidiunga Cardoso, Marcelo Evelin, Miwa Yanagisawa and Alonso Zerbinato, Pablo Assumpção, Ricardo Basbaum, Vera Mantero, as well as the seminal collaborators to each and every artwork presented.

As curators, our aim to enhance the gathering of such group propelling each one's forces in a mesh that includes the artists as much as the public, the collaborators, technicians, sponsors, advertisers, producers, space directors and their crews of educators, cleaning staff, guards, and assistants. It is, nevertheless, imperative to think of formats that extend and unfold those forces beyond the two weeks of AdF.14. We, thus, launched the first trilogy of AdF web-programs, and are yet concluding our second publication.

With regards to this book, it gathers the introductory text written as the historiography

of the festival, followed by two other articles by thinkers that intertwine performance art to other artistic fields and academia. The dramaturg and theoretician, Bojana Cvejić writes about what she names the Society of Performance, in which she suggests case-studies of politics built within exhibition spaces as well as how it readdresses notions of spectatorship and everyday life performativities. Brazilian artist Daniela Matos, writes the last text, in which she develops from art and feminism to constitute a web of singular affections through the interweaving of women artists that come to meet in the self-fictional scenes invented by the writer. From the program to the exhibition space, to writing as a cartographic art, each text draws its own path within Geographies of Diaspora, offering, thus, new layers of reflections and affectivity.

We hope the readers find themselves nomads through the following pages, while drawing their own diagrams of thought and action. Also, we wish these works awakens each ones' will for new art-pieces yet to come!

Warmly,

Felipe Ribeiro & Cristina Becker

Curators

www.atosdefala.com.br

Novas falas > Outros gestos

New speeches > Other acts

O vocabulário das artes não para de se reinventar, tentando dar conta das inquietações do homem de nosso tempo e das infinitas possibilidades de meios e de suportes das linguagens artísticas. Conceitos recentes como palestras-intervenções e vídeos-ensaios, por exemplo, foram a base da segunda edição do *Atos de Fala*, que aconteceu de quatro a dezesseis de novembro, no Oi Futuro Flamengo.

Os curadores do festival, que vem se propondo a divulgar os novos modos de pensar-repensar a dinâmica entorno das performances e das intervenções, reuniram um conjunto de trabalhos de artistas de linguagens e trajetórias muito distintas em torno da ideia de *Geografias da Diáspora*.

O Atos da Fala 2014 espalhou-se pelos diversos espaços de nosso centro cultural, com uma programação instigante, incluindo, além das palestras-intervenções e dos vídeo-ensaios, a construção coletiva de um painel e o lançamento do livro da cultuada coreógrafa Anne-Teresa de Keersmaecker, com a presença da artista.

O Oi Futuro vem abrigando obras de artistas nacionais e internacionais que investigam outras perspectivas da noção de contemporâneo, sempre dando espaço para as linguagens artísticas ainda *não nomeadas*. É com orgulho, então, que apresenta essa publicação que registra o *Atos de Fala* 2014, convidando os leitores à experimentação e à reflexão.

Roberto Guimarães

Diretor de Cultura > Oi Futuro

The vocabulary of the arts does not stop to reinvent itself while trying to cope with the anxieties of our times and with the infinite possibilities of paths and new medias for artistic languages. Recent concepts such as lecture-performances and video-essays are the foundation of Atos de Fala's second edition, that happened in Rio de Janeiro from 4-16 November 2014, at Oi Futuro Flamengo.

The curators of the festival innovate the thoughts on lectures and performances - gathered a set of works by artists from various artistic fields and trajectories, around the idea of *Geographies of Diaspora*.

AdF.14 spread throughout a variety of spaces of our cultural centre, with an instigating program that includes, in addition to the lecture-performances and video-essays, the collective construction of a panel and the book launch of the cult-choreographer Anne Teresa de Keersmaecker, with the presence of the artist.

Oi Futuro has been showcasing works by national and international artists who investigate other perspectives of contemporary notion, always giving space for artistic languages not yet named. It is with pride, then, that we present Atos de Fala and invite visitors to experimentation and reflection.

Roberto Guimarães

Culture Director > Oi Futuro

Sumário

Contents

Geografias da diáspora > 7

Felipe Ribeiro

Notas para uma sociedade da > 29

performance: dança, esporte,

museus e seus usuários

Bojana Cvejić

O sorriso das gatas > 44

extraordinárias (em três

cenas e uma dedicatória)

Daniela Mattos

Geographies of diaspora > 51

Felipe Ribeiro

Notes for a society of > 70

performance: on dance, sports,

museums, and their users

Bojana Cvejić

The smile of the > 82

extraordinary cats (three

scenes and one dedication)

Daniela Mattos



Geografias da diáspora

Felipe Ribeiro

Colonialismo e escravidão são dois fortes performativos no Brasil. Suas ligações se fazem presente em nossa concepção de coletivo e estão intrinsecamente conectadas a como elaboramos noções históricas de propriedade e alteridade, intercedendo perversamente em como construímos laços privados e em como definimos o que é público nas nossas relações sociais. E, no entanto, estes performativos não estão aquém de nós, em um passado remoto, nem localizados em indivíduos alhures, mas nos colocam como parte deste contexto e participamos nele para além de nossa consciência, mesmo se por uma herança, participamos mesmo se para estabelecer-lhe respostas ou estratégias de repulsa.

A diáspora é uma de suas consequências. Um nomadismo forçado, que referencia o lugar natal como uma perda, ativado em imaginários e afetos. As histórias de migrações forçadas são muitas, e no Brasil colecionamos razões de política de classe e de raça comumente disfarçadas de força bruta da natureza, vontade de Deus, supremacia civilizatória, ou desenvolvimento urbano. Ações que fazem destas migrações imperativos e não casuais atos de *flânerie*. A diáspora é uma consequência direta das relações de opressão, um deslocamento violento que está sempre e em alguma dimensão relacionado com o coletivo.

Pensamentos sobre diáspora trazem consigo essas duas características: a de sempre ser consequência de uma violência, e a de trazer no seu escopo uma coletividade - mesmo que fabulada, mesmo que seus discursos se enderecem menos a uma terra natal originária, e mais um lugar ainda por ser construído, o que em última análise será sempre o caso!

E é pelo que ainda está por vir que, de dentro de toda a violência, a diáspora é uma resistência e um plano de fuga. Uma resistência - porque o opressor pode forçar a uma migração, mas esse movimento abre outras possibilidades que não a captura -, e um plano

de fuga - porque ela é potencialmente uma construção de coletividade dos heterogêneos, uma operação que faz do pertencimento um elo violentamente aberto. O seu plano de fuga é a força performativa que nos interessa, a sua capacidade de reconfiguração do coletivo.

É nestes termos que podemos pensar a diáspora como um legado dessa violência escravocrata-colonial, mas também como uma resposta que não se rende a essa violência. Uma perda, mas certamente uma procura por algo a que se possa chamar de casa! Pela força do imaginário presente em toda diáspora, a procura não é necessariamente pelo que já se conhece, e sua operação acaba por ser invariavelmente uma reconstrução semântica do que se quer dizer quando se dá a algo o nome de casa. O que nomeamos como casa? Que relações, produções, e condições se requisitam para ela? Que tipo de ecologia está implicada na própria noção de casa que se evidencia num trânsito diaspórico?

Para nós esta é uma reviravolta possível da diáspora. Como a condição diaspórica recoloca na mesa noções de pertencimento, de fluxo, território, intervenção, de outras maneiras a repensar uma ecologia do coletivo? Como essa ecologia do coletivo se coloca a nós em tempos de reconhecimento Antropoceno? Qual o valor da terra, das coisas, da mágica, do som, na constituição dessa ecologia do coletivo? Como essa ecologia faz ressoar um dos últimos parágrafos de *Tristes trópicos* quando Levy-Strauss, tomado pela experiência indígena, nos diz que “Não há um eu entre o nós e o nada.”? (1971:398)

A dimensão coletiva da diáspora nem por isso deixa de trazer desdobramentos singulares. Ela certamente os traz, mas sua própria referência e imaginário são relativos à coletividade de que é um misto de lugar, narrativa e afetos que mais nos tomam do que os controlamos. Relações a serem trabalhadas dentro da coletividade e não em percursos solitários.

Nenhuma singularidade é individual e suas tramas estão presentes num todo que não se sabe o que é, mas que certamente não se reduz a uma matéria comum. É isso o que nos faz voltarmos-nos à geografia. Pelo menos à geografia pensada nos termos de Nigel Thrift: “Uma geografia do que acontece.” (2008:02) Uma geografia de relações que está a todo momento erodindo e sedimentando e re-erodindo relevos, incluídas aí as relações de poder e suas assimetrias. Uma geografia não pressupõe simplesmente uma homogeneidade horizontal, um grande pampa, mas tampouco entende o lugar como um já-dado e inerte às formas de habitação. Na diáspora é necessário resgarmos inclusive relações que se forjam por trás da história, como se pertencessem somente a um tempo passado. É fundamental identificar estratos de poder colonialista e escravocrata nas relações sociais atuais, assim como é fundamental fazê-lo através de planos de resistência e de fuga de seus escopos.

Sob esse viés performativo da geografia, fica notório que a maneira como vivemos nosso tempo é também como reescrevemos a história de dominação e mudamos seu rumo, não para apagar o passado, mas para afirmar suas forças minoritárias. Pensar a geografia pela força da diáspora nos pareceu fundamental. Pensar um campo da escrita também. Tomar a escrita como uma ação, ainda mais.

Materializar a curadoria

a etologia que um pensamento geográfico propõe me serve para experimentar diferentes materializações do campo da arte. É neste vasto campo que experimento as forças do lugar, da narrativa e do afeto se tramarem sob disfunções, incoerências, sem precisar chegar a qualquer resultado ou prova, estabelecendo, em vez disso, experiências sensíveis e percepções complexas que façam de qualquer atividade intelectual uma ativação sensível do corpo e não uma segmentação estritamente mental. Neste contexto, a arte interessa como uma força que

não atue simplesmente em prefigurações que são em geral exemplificadas, mas na sua própria forma de elaborar e colaborar, em como ela age e gera seus atos de fala.

Aqui nossa questão se coloca do ponto de vista da curadoria. É desta necessidade de investigação que criamos *Atos de Fala*, uma plataforma que se consolida num festival que traz palestras-intervenções, vídeos-ensaios e esculturas-arquivos ao redor de motes específicos.

Como uma lente que está a todo momento procurando e construindo novos enquadramentos, nossa curadoria se coloca como um trabalho de composição espacial. Através dela criamos uma geografia de planos de relação, molduras móveis, e certamente, suscitamos extra-campos às obras apresentadas. Como uma geografia do que acontece, as relações não estão já-dadas e menos ainda os sentidos pré-determinados. Do contrário, a cada novo enquadramento um conjunto de elementos é colocado em relação, de maneira e afetividade distintas. E isso se dá mesmo se estabelecemos um mote às edições. O que propomos não é um limite absoluto às obras, mas uma dramaturgia-por-vir, um impulso que gera fluxos de investigação e delibera outras tantas perguntas - mesmo se essas perguntas às vezes necessitem vir dissimuladas em forma de afirmação. Um mote é uma maneira de criar relações através de enquadramentos, uma forma de ser surpreendido por ele e para onde ele nos leva, deixá-los invocar nossa atenção, ao invés de sermos nós sempre a propor-lhes uma diretriz. Um mote é nada mais que um enquadramento conceitual que vai justamente ser recomposto a cada obra performada. Ele surge de demandas que identificamos ou que se apresentam a nós num determinado contexto social, conjuntural, artístico, e se constrói numa verve colaborativa de diferentes gradações entre todos os participantes.

A curadoria é uma aposta em relações que se dão numa miríade de espaços-tempos e que

se faz ciente de seu enredamento em diversas forças a cada decisão; forças de herança do circuito da arte, de vontades do financiador, de possibilidades arquitetônicas, de acessibilidade e métodos de pesquisa de nossa parte, de discurso midiático, entre diversas outras forças que estão ao mesmo tempo nos potencializando mas também nos empurrando. Materializar a curadoria é estabelecê-la em sua singularidade, e uma maneira de fazê-la presente e, por isso mesmo, vulnerável - posto que há na vulnerabilidade um gatilho interessante para a construção de conjuntos. No *Atos de Fala*, interessamos que todas as forças, por mais distintas que sejam, se percebam interdependentes, e portanto vulneráveis.

A galeria é sem dúvida um ponto crucial na nossa tentativa de materializar a curadoria. Apostar na fisicalidade de seu espaço é uma forma de atentar para os performativos que





a sustentam, já que é nela que as obras se apresentam, se perpetuam, se transformam, prometem vir, e prometem um monte de outras coisas mais... sob a égide da fisicalidade, gosto de pensar que entre cada obra envolvida, cria-se um circuito entre seus corpos, que pouco a pouco cria-lhes um espécie de intimidade, sem apagar-lhes as diferenças. Isso ficou mais claro nesta edição de *Atos de Fala*. E essa intimidade é um compartilhamento de espaço mas é também uma questão de tempo, uma certa permanência.

A intimidade entre as obras é, pois, uma temporalidade tão importante quanto imensurável. Nós podemos criar um circuito que favoreça a sua criação, mas não podemos garantir se ela se dará, nem como se dará. Essa temporalidade sem medidas nem garantias, essa temporalidade que é pura reverberação de uma obra na outra e em nós, é portanto a que mais interessa e que de fato constitui a semântica do festival.

Ao longo de duas semanas contamos com cinco palestras-intervenções, de durações variáveis entre vinte minutos e duas horas e meia, quatro esculturas-arquivos, que ao final de cada performance começava a tomar corpo no espaço expositivo onde permaneceriam até o fim do festival, três vídeos-ensaios em *loop*, um painel colaborativo em constante processo e um diagrama, que toma uma das paredes de uma galeria apenas a partir da segunda semana.

As disposições espaço-temporais de cada obra suscitam diferentes campos de reverbe-

ração - o que poderia bem ser nosso sinônimo de galeria. O fato de termos uma programação gradual cria diferentes relações possíveis entre as obras, que com exceção dos vídeos-ensaios presentes desde a abertura, vão pouco a pouco se dispondo nas galerias, uma das quais começa completamente vazia. O surgimento de novas obras, e a apresentação de palestras-intervenções que não se repetem, vão dando a noção de passagem de tempo que coloca o *Atos de Fala* como um misto de exposição e festival. Ao mesmo tempo, ocupamos as galerias com obras e apresentamos trabalhos efêmeros. Neste misto, projetamos os visitantes como uma plateia em *loop*, sempre indo e vindo à exposição em diferentes dias, produzindo sentido tanto do que vêem, quanto do que deixaram de ver. Há sempre uma dimensão de perda intrínseca na construção dos sentidos. Assim, não é que a exposição se completa somente ao final do festival, é que a cada adição outras tantas conexões se esvaem. Ela não é uma exposição progressiva, mas uma composição de diferenças.

As obras precisam de intervalos. Entre espaço e tempo, estes intervalos são uma respiração. No entra e sai de conexões e obras, as galerias foram abertas ao público tendo a primeira apenas um vídeo-ensaio, a segunda os outros dois vídeos-ensaios, e a terceira completamente vazia. A parede externa da segunda galeria tinha todo o material para que se pudesse começar o painel colaborativo cujo trabalho se daria ao longo de todo o festival. Esse painel carrega uma epifania, já que passa da parede branca inicial, cortada

por uma linha vermelha, a um branco “restaurado” - quando no final a parede já tiver lido com camadas e camadas de cartazes e cola, e raspagens e rasgos, e espátulas afiadas e unhas, e água e palavras de preto no branco das ruas da cidade. No espaço interno desta mesma galeria, os vídeos funcionavam com fones de ouvido sem fio para que os visitantes pudessem se posicionar onde quisessem para assistir aos vídeos - até mesmo caminhando pelo espaço - de maneira a re-enquadrarem a projeção transversalmente ao olhar e mesmo variar a coerência dos canais de som - já que poderia se assistir a um vídeo com o canal do outro, contágio que eventualmente aconteceu! Uma galeria vazia e duas escuras: assim abrimos *Atos de Fala*.

A galeria vazia não tinha qualquer indicação de ação por toda a primeira semana. E ali alguns performativos gritaram. É impressionante como o vazio continua - e parece que a cada vez mais - a suscitar tensões e nervosismo. Apesar de toda a cumplicidade do Oi Futuro e o apoio ao projeto de preencher gradualmente as galerias ao longo das duas semanas, o evento de abertura da exposição produziu uma marca institucional forte nesta galeria, chegando a fechá-la por um momento. Houve uma requisição de que a galeria deveria ser capaz de fomentar as chaves cognitivas que explicassem o seu vazio, caso contrário o vazio não poderia permanecer. Duas opções que semanticamente diziam a mesma coisa: ou o vazio não existiria como vazio, ou o vazio não poderia existir.

Assim, a galeria contou com duas ações que, no seu extremo, e ainda mais por não terem autoria definida, marcam a performatividade das instituições. A primeira foi a colocação de um texto no canto da parede próximo à escada que era um excerto do projeto enviado para o edital público do centro cultural. Essa folha de papel introduzia as diretrizes do projeto - àquela altura sem definição de espaço e, portanto, sem pensar no vazio como um de

seus constituintes. Era um texto da curadoria que deslocado de sua função inicial se voltava agora contra a própria curadoria, na medida em que ele era utilizado com fins completamente distintos dos quais foi concebido. Por não ter uma autoria explícita de quem o colocou ali e constando um logotipo - ainda que antigo - do *Atos de Fala*, entendia-se aquele texto como uma motivação nossa, como curadores da plataforma. Um texto que era sob todos esses ângulos um ruído.

Suponho que esse ruído tenha intuitivamente fomentado uma segunda interdição à experiência do vazio: a proibição de circular pela galeria. Ao pé da escada de acesso àquela galeria, um segurança avisava que a exposição terminava ali, no quarto andar. A galeria tinha, portanto, um ruído que não o vazio e uma obstrução de acesso: se não há o que se ver numa galeria, não há porque se estar nela. Uma relação de total controle normativo que versa sobre a função visual da galeria, em detrimento de qualquer outra experiência sensível, principalmente no que se refere a sensibilidades descompromissadas ou que não sejam auto-explicativas. A galeria não pode descansar, ou seja, ela não pode prover descanso. Nunca sabemos de onde partiram as obstruções, mas, acompanhado do artista que ocuparia a galeria a partir da segunda semana do festival, conversamos com o curador do centro cultural e o trânsito à galeria foi restabelecido e o folheto (des)informativo retirado da parede.

Experimentar essa interdição no microcosmo de uma galeria de arte de uma instituição tem lá a sua violência. Principalmente dada a herança do poderio militar no país e as recentes repressões da polícia aos cidadãos que atuam com comportamento “dito” não-normativo, segundo regras completamente obtusas e pessoais que nunca vêm de um comando superior e, portanto, são sempre tomadas como avaliações pessoais de agentes não-identificáveis. A falta de identificação é uma falta de autoria que blinda perversamente o

poder das instituições. Mesmo que essa interdição tenha se dado por pouco tempo, os traumas reverberam. O trauma é no mínimo a presentificação de uma força e, logo, podemos dizer que essas duas interdições foram as primeiras ações desta galeria vazia no festival. Duas ações que interrogam a galeria do ponto de vista de sua relação institucional, e que nos lembram que o vazio não é jamais inaugural, ele é antes de tudo uma permissão.

Permissão dada, esta galeria permaneceu vazia ao longo de toda a primeira semana, e seu uso se tornou uma epifania política do espaço. Diante de todas as coreografias que os espaços arquitetam e as funções que eles assumem e pelas quais os entendemos, ter uma galeria que não tem nada para mostrar se tornou em vários casos um convite à habitação. Dada a frequência infanto-juvenil do Oi Futuro nos dias úteis, com atividades extra-escolares, aquela galeria vazia se tornou um enorme *playground*, um lugar de intervalo, um respiro localizado, emanado pela experiência do centro cultural como um todo. Um intervalo que acontece justamente porque o vazio que está ali não é espetacular, é um respiro que demanda e age com uma disfunção do lugar em uma cidade que cada vez mais vincula o espaço público a eficácias de seu uso, principalmente no que diz respeito ao tráfego e à distinção visual. A cidade do Rio de Janeiro exala sua condição de maravilhosa, de cenário natural e de beleza em políticas de construção do espaço público em caráter prioritariamente visual, mesmo se ao custo de torná-lo um espaço distanciado. Mesmo se ao custo da perda de intimidade com o espaço. As regras de convivência parecem entrar numa histeria autorreferente e sempre vocacionada a estratégias de consumo e regras que fazem de qualquer permanência um ato de obediência. Diante dessas coreopolíticas (2012:41) que organizam nossa estadia em cada lugar, deixar uma galeria vazia por uma semana e ver o grau de intimidade que se cria ao tomá-la como um intervalo é para mim uma chamada

às desestruturas, uma chamada aos intervalos necessários à saúde do urbanismo, aos usos não premeditados, intervalos de todo tipo que nos lembrem que o inesperado é um dos mais fortes constituintes da política!

Nesse sentido me interessa o *Atos de Fala*, como um festival que conta com uma galeria temporariamente vazia, e outras duas, em geral, escuras. Isso se tornou um convite à intimidade com o espaço de formas que não pensamos e que preferimos testemunhar a premeditar. Foi a galeria como *playground*, as galerias como espaços de namoro, nas exposições em *loop* dos vídeos-ensaios - expandindo não só o cinema para o cubo branco, mas os seus usos safados!

O espaço mais do que expositivo é pura construção de afetos que são necessariamente coletivos e por vezes anônimos. Construir um espaço, entender sua geografia, é perceber como sua organização regula forças e principalmente organiza a atmosfera, o ar mesmo entre seus habitantes, objetos, ideias, natureza, coisas. Em nossas ações e escolhas havia certamente uma forte reverberação do momento em que nos situamos, assim como dos espaços.

No caso do espaço do Rio de Janeiro, pelo segundo ano sede do *Atos de Fala*, vemo-nos nesse momento de reformulação do urbanismo em intervenções radicais na cidade, redefinindo malhas de transporte, preços e ocupações de vizinhanças que, em alguns casos, redefinem e, em outros, sedimentam territórios de poder na cidade. Ora, esse é justo o momento de se pensar como essa regulação de poder está se dando, entendendo-o tanto por vias de constituições de simpatia e intimidades, quanto pela recorrente reificação e monumentalização de assimetrias que sustentam o binômio dominação-resistência. (2008:232)

Foi assim que estabelecemos na edição 2014 de *Atos de Fala - AdF.14* o mote “Geografias da Diáspora.” Pensado em edições bienais, o

tema geografias da diáspora veio, em 2012, justamente numa investigação sintomática das mudanças macropolíticas do país e em especial de nossa cidade. No entanto, como prega o próprio nome do festival - calcado num conceito de John Austin - um sintoma nunca está despido de produção. E ao longo dos dois anos de preparação este sintoma produziu principalmente um contra-efeito extremamente potente iniciado nas manifestações de rua e dissipado em práticas cotidianas e de atenção que são potentes justamente por escaparem de uma regulação precisa. Um plano de fuga em processo, certamente ainda a ser entendido como plano, mas já potente em desorganizar a força de soberania que, sob a égide da democracia, reafirma a legalidade da prática colonialista sobre o próprio povo. Um plano que recusa o poder como um sistema de dominação e faz da resistência uma arma para outra coletividade possível. Cada artista reage à sua maneira à nossa proposta. Não há necessidade de ineditismo - não acreditamos que o novo seja melhor do que o já feito e nossa curadoria é justo uma forma de colocar novas conversas sobre o já feito.

Pentagrama

Em tempos de pensamento antropoceno pós-fim-do-mundo, Fausto Fawcett transforma a galeria numa “caverna ou uma tumba improvisada”¹, lugar em que representação e morte colapsam. As luzes da galeria permanecem apagadas por toda a duração de *Pentagrama*. Lanternas são acesas, criando pequenos focos de luz que pouco priorizam uma visão clara e que mudam de posição quase aleatoriamente durante as cinco partes que compõem essa palestra-intervenção. Na parede de trás, projeções de imagens transformam os performers em silhuetas - além de Fausto, participam da cena o músico Siri e a poetisa Morgana Kretzmann. Nas projeções de Deborah Engel, entre outras imagens, acessamos

1. Como Fausto define a galeria, durante a apresentação.



os rascunhos e pensamentos em esboço da fala de Fausto. Num momento, vitrais se fixam na projeção, tornando aquela escuridão uma experiência gótica. Porém, ali naquela galeria-caverna-igreja-tumba, a voz é tanto mística quanto do submundo, ela não é mesmo um rompante de claridade, mas de permanência no escuro. Fausto se diz um pastor desviante e desfaz o propósito de guia do pastoril.

Pentagrama é uma palestra-intervenção do desvio, de imagens que se criam, se multiplicam e desaparecem, mergem-se umas nas outras, viram som. Fausto cria uma epopéia a partir de seus cinco livros - o último ainda inacabado - e nos embarca também na sua genealogia da humanidade. A prosa é excessiva em atos de fala pluri-adjetivados, de modo que não haja substantivo que permaneça incólume ou desen-

redado de contextos que em geral atravessam vários tempos. Diógenes, o mendigo grego, exilado e auto-proclamado cosmopolita, sem ser de um lugar que lhe seja próprio, vira diáspora na boca de Fausto. Ele vaga agora perto de um cemitério carioca onde é conhecido como o “Jethro Tull do Catumbi”². O discurso cantado do Rap é ligado à antiguidade, na popularidade das orações muçulmanas e nas lamentações cristãs, na cultura em que o celular é só um novo terço. Essa capacidade de imbuir uma palavra de outra conectando diferentes tempos, diferentes contextos, gera a fenomenologia do discurso do excesso de Fausto Fawcett. Sentidos se criam na experiência destas palavras, nos fluxos que elas colocam e de como me coloco neste fluxo, paradoxalmente não acreditando nele, e me tornando ele.

Tornar-me esse fluxo é também experimentar a minha própria queda, é embarcar na distopia pós-punk de Fausto que embarca nos artifícios do cinismo antropocêntrico para reconhecer que “o homem cai.” Cai na sua insignificância diante do cosmos, cai como “carcaça que os genes inventaram para poderem se perpetuar”, cai na “espiritualidade dos selfies-contínuos”, na distorção do mundo quando gravado, nos “sinais em forma de gente-catástrofe.” Se desastre surge da iteração de quedas dos astros - os des/astres -, agora dançamos o nosso eu-é-o-Outro, sendo nós a própria queda, sendo nós o próprio fim-do-mundo. “É impossível não ser chulo com sete bilhões de pessoas no mundo.”

Tanta relação quântica entre as coisas e, no entanto, continuamos solitários. Morgana Kretzmann recita “toneladas de I love you” superficializadas em “Disneylândias dos adultos” dentro das quais o melhor é a solidão. “Leave me alone!” - ela repete. Morgana mistura sua fala aguda a sopros de ar. Essa dupla sonoridade cria a afetividade entre o cinismo da dublagem de cinema, “garota você se descuidou” e a

percepção de dentro dos fins-do-tempo, “a ilha artificial turística do amor”. Diógenes, o controvérsio grego irrisório, parece caminhar por aqui.

A dubiedade da voz de Morgana é uma das faces da descolonização do corpo feminino nos contextos do submundo - o mundo afunda. E mesmo com os poderes desastrosos, a luta se dá no desejo. Uma política fortemente localizada no Rio de Janeiro se constrói nos abismos do desejo feminino nos contextos de violência e excesso do qual ele participa. Nada se vitimiza neste imprevisto. A fala cuidada encontra sempre no submundo no escuro do mundo vertentes afirmativas do ato de existência. As ações humilhantes de Katya Flavia, o apagar da luz fascista de *Básico instinto*, o latido da cachorrada doentia, a epopéia de *Favelost* - a distopia da quarta via pela qual Giddens jamais passou, a Via Dutra e suas favelas marginais... Ali o homem cai, humilhado, no próprio encontro da etimologia desta palavra com sua condição ontológica, onde humilhação significa simplesmente voltar à terra, manter-se no chão, sair de sua aspiração transcendente. O homem cai porque a queda é um encontro e a distopia é nada mais do que um planalto. (2013:40)

O contexto carioca, e nele Copacabana, é fundamental nas divagações de Fausto. Essa urbanidade localizada propaga narrativas de forças dissonantes, um artifício de recriar imaginários em fabulações sobre a cidade, revertendo sua moral normativa que o fluxo repetitivo nos impõe e nos cega. Fausto localiza para desterritorializar.

Sua fala começa calma e seca, ele está de pé em frente ao microfone e ali se mantém quase todo o tempo em que fala. As imagens que ele cria o orbitam e, entre tanto movimento das palavras, ele permanece parado. Fausto fala como se não soubéssemos se essa introdução explanatória já pertence ou não ao começo. Ele fala quase como se não houvesse começo, assim como não houve um momento de entrada na galeria: as pessoas foram chegando e se

2. Esta e as demais frases entre aspas nesta seção também são citações do texto da palestra-intervenção Pentagrama, exceto quando indicado.



acomodando enquanto as últimas passagens de som aconteciam. Fausto comenta como se estivesse explicando o que está para acontecer - exceto que o que está para acontecer já está acontecendo. Ao longo das cinco partes, o músico Siri compõe faixas de som, entre improvisos e repetições que dão o conjunto dissociativo desta epopeia. Digressões do metal preenchem a atmosfera da galeria com uma densidade que complexifica a fala de Fausto. A envolvimento do metal nos atinge em um paradoxo como uma esperança pela distopia, um afeto do tropeço, um amor ao chão.

A cada palestra-intervenção, uma escultura-arquivo é concebida. O artista volta ao espaço da galeria e retrabalha os rastros de sua performance, podendo reorganizá-los, subtrair elementos e mesmo adicioná-los de forma que uma obra expositiva se construa. Essa obra é ao mesmo tempo um índice e um objeto que interessa em sua presentidade, daí o nome escultura-arquivo.

Pentagrama gera uma escultura-arquivo de anotações e imagens fotocopiadas que são presas com fita banana, desarmonicamente num canto da galeria, ocupando o chão e parte de duas paredes. No centro uma pasta cinza emoldura uma imagem de Gustave Douré, *A queda de Lúcifer*. Uma lanterna acesa fica à disposição do visitante para que ele investigue as inscrições daquela caverna conceitual.

Estudo para uma devoração

Estudo para uma devoração começa com agradecimentos e termina com uma pergunta. Este início parece situar a conversa, e o fim explicita o núcleo de energia que emanou de toda a sua narrativa: “Como permanecer fortes?”

Andrea Bardawil é uma artista da dança co-fundadora do Alpendre, um dos mais importantes espaços independentes de cultura do Brasil, extinto desde 2012. Seus movimentos vêm de pesquisas em sala de ensaio e ganham corpo no espaço da política, da pesquisa em tribos indígenas e no apoio a comunidades em situação de vulnerabilidade territorial. Por isso, seus agradecimentos iniciais criam um enorme circuito de afeto que intercedem em diferentes esferas de convívios: sua família e os que assim se constituem; os companheiros de luta do PSOL do Ceará e dos movimentos sociais; os amigos dos movimentos Quem Dera Ser um Peixe e Fortaleza Insurgente; todos os moradores da comunidade do Alto da Paz, as comunidades Lauro Vieira Chaves e Aldaci Barbosa, em Fortaleza os Caciques Nadia Acauã e Itajibá Souza, dos Tupinambás; Cacique Pequena, dos Jenipapo-Kanindés; Cacique Antônio, dos Anacés; artistas e pensadores incluindo os de sua companhia Andanças; além de um rapper, uma pesquisadora de cantos Tremembés e artistas de dança contemporânea. Dada a quantidade de agradecimentos ao povo da terra, vemos que a perspectiva

indigenista tem bastante força e coloca outro enquadramento e sensibilidade às maneiras de se organizar, de lutar, e de habitar o espaço aos quais estamos acostumados nas cidades.

Andrea está sentada de pernas cruzadas por cima da cadeira entre uma mesa e uma parede onde imagens projetadas de uma ação de despejo do Alto da Paz criaram sua própria dramaturgia entre falas e áudios que se intercalaram por 50 minutos. A fala termina com um canto Tremembé, seguido de um convite aos que quiserem ficar para conversar - e essa conversa extrapola o próprio tempo de apresentação, até que uma intervenção externa a dê por encerrada. E ainda assim as conversas se desdobram pela rua, por outros dias do festival, em emails, e sob diferentes formas, este texto incluído.

Seu ato de fala é o encontro. Seus agradecimentos e convites pousam em um ponto de partida para a permanência e para a força e, me parece, convocam uma dimensão de intimidade em vez de propriedade, identidade ou visibilidade. Ao longo do século passado a intimidade entrou tanto nas discussões de gênero e corporeidades, que *Estudo para uma devoração* parece suscitar a pergunta de como a intimidade pode propor uma ecologia. Como ela pode suscitar entendimentos de habitação que não se bastem em territórios - ainda que nos casos de vulnerabilidade, a demarcação e os títulos de propriedade se mostrem fundamentais... A intimidade como política de permanência é um paradoxo necessário, visto que não encontra medidas nem de tempo nem de espaço, e justo por isso é um constitutivo primevo de coletividade.

A performance de Andrea é o encontro e, como um ato de fala, ela não age somente naquela galeria. De fato, ela vem agindo e se fazendo presente no tecido cearense no qual a biografia da artista se apresenta como uma cartografia da arte na política. Andrea chama a atenção para a necessidade de cartografar o inabitado e propõe que a questão não é a

de se expor ainda mais à devoração, mas de se defender dela. *Estudo para uma devoração* é, pois, um estudo para não ser devorado. Um estudo-multidão de confluências de movimentos sociais que o formam. Um coletivo que se forma na ética de como age. Uma multidão de muitas éticas e muitos movimentos, um coletivo que se sabe vulnerável e cuja cartografia é a das existências nesta vulnerabilidade. Há uma ética explosiva quando Andrea evoca “estados de invenção contra os estados de exceção”³. Quando fala em invenção, há uma assertiva defendendo a criação de planos de consistência e não simplesmente por vias de ações diretas. Voltamos então à sua cartografia do inabitado e, como nos ensinam Deleuze e Guattari, a como a cartografia é uma técnica de resistência aos regimes de poder.

A fala de visibilidade a que Andrea recorre é uma fala para tornar vulnerável aquele que oprime e não uma fala para expor ainda mais os vulneráveis. “Não se habita um deserto impunemente (ou o atravessamos ou ele nos devora). O deserto é um lugar inventado pelo capital - nele pouco se habita. Quando a própria existência é invisível, como dar a ver aquilo que nos devora?”

Não é só o extrativismo que é parte da colonização do solo, mas sua desertificação. Há uma dinâmica do capitalismo que opera pela incapacidade de habitar. O deserto não é só uma consequência, ele pode ser um fim em si mesmo, na medida em que a habitação árida dá lugar ao fluxo. Com esta prerrogativa a permanência sucumbe às temporalidades do consumo. A diáspora se torna, aqui, uma busca de como morar no deserto que criam sob os nossos pés. Esta cartografia a partir da inabituação não é, portanto, somente a exposição de um sintoma, mas principalmente uma possibilidade de habitar. Não é só uma elaboração no terreno da arte, mas uma forma

3. Esta e as demais frases entre aspas nesta seção também são citações do texto da palestra-intervenção *Estudo para uma devoração*, exceto quando indicado.

de colaboração. Algo que nos coloca em uma posição em relação ao solo, que nos lembra que “humano não é o nome de uma substância mas de uma relação, de uma posição em relação a outras possíveis relações.” (Viveiros de Castro *apud* 2008:223)

A resistência dos povos da terra é também uma resistência pela terra, não somente pelo território, mas pela sua própria materialidade e mágica. Permanecer para que a terra permaneça. Permanecer para que o deserto não nos devore. Permanecer como uma forma de invenção e mudança. Esse estado de invenção a que Andrea recorre é fundamental porque ele dirime a ideia identitária. Permanecer não é um estado de captura, mas uma experiência.

Nesse campo de intimidades, Andrea aproveitou a galeria escura e propôs uma escultura-arquivo sob luz baixa, em que se vissem fotos impressas e coladas na parede, enquanto almofadas eram dispostas no chão ao lado de tocadores de mp3 com o áudio gravado de sua palestra-intervenção em que as pessoas, muitas vezes deitadas no chão, ficassem escutando.

O mito do continente fêmea e o surgimento do novo homem / The telepathic motion picture of 'the lost tribe'

Libidiunga Cardoso é um heterônimo. Um artista inventado para esta performance, e não só uma performance inventada por um artista. A historiografia que está no cerne de *O mito do continente fêmea e o surgimento do novo homem* é mesmo uma historiografia da libido colonial associando terra à representação antropomórfica do corpo feminino. Do ponto de vista deste regime de poder e primazia de um gênero, as lógicas variam da penetração terra a dentro pelo macho branco, ao que a terra dá, nutre, gera, cria, e todas as demais concessões as quais o colonizador se auto-atribui. O continente americano metaforizado no corpo feminino gera ainda mais uma invenção: a do

novo homem, o novo ser americano nesse mundo novo.

A narrativa ácida tramada por Libidiunga passeia pela história da arte brasileira, da literatura indigenista, pelas artes visuais, ópera, música pop, technobrega, pela pré-história, e pelos pré-colombianos, arquivo a partir do qual ele lista 20 estudos de caso, que ora se desdobram um no outro, ora se disputam, ora apenas se justapõem sem maiores lógicas necessárias.

Há sobre a mesa de trabalho de Libidiunga um conjunto de coisas. Elas são apresentadas através de sua inserção em usos que ao mes-



mo tempo as extrapolam e constituem. As coisas sobre a mesa de trabalho, como nos diz Morton (2013:32), são hiperobjetos, evocações viscosas entre coisa e fenômeno cujo limite é cada vez menos da ordem do visível. A semente de seringueira é também a história de seus plantios, a riqueza envolvida, desmatamento, o assassinato de Chico Mendes. Os objetos são explicados, mas não assumem uma função direta na narrativa. Eles se fazem presentes, Libidiunga faz com que eles estejam presentes. Há uma distância entre nós e aqueles objetos, uma relação de estranheza que se coloca e que nos inquire. Dois litros de água da Amazônia envasados em uma garrafa pet verde em Santarém são colocados numa máquina engenhada por Libidiunga. A ideia é que a água corra ao redor da mesa e gere energia elétrica. Neste protótipo sua energia é de outra natureza. A energia da água do Rio Amazonas não sustenta os equipamentos elétricos da palestra-intervenção, mas certamente nos agrega numa dimensão mágica de benção que é uma permissão de ação que se produz no contato de nosso corpo com aquela água. Uma re-ligação pela arte. Enquanto escrevo este texto, a região sudeste de nosso país se surpreende com a maior seca que seus principais rios e afluentes já sofreram e o termo volume morto é mais usual do que qualquer ideia de reserva.

A narrativa mitopoética começa com Francisco de Aureliano, primeiro desbravador do Rio Amazonas. Daí as identidades do continente fêmea encampam: o sonho dos jesuítas do novo homem religioso - colocando a América como a única mulher de Jesus; a força da América junto à África para sustentar a Europa, num retrato subversivo pintado por William Blake; Iracema como a traidora épica que gesta o primeiro mestiço brasileiro; uma Iracema universalizada na Origem do mundo de Gustave Courbet - “a que toca, mas nunca se esgota”⁴;

4. Esta e as demais frases entre aspas nesta seção também são citações do texto da palestra-intervenção *O mito do continente fêmea e o surgimento do novo homem*, exceto quando indicado.

uma terceira Iracema, a da Transa-Amazônica; a concubina Malinalli tomada como o encontro de Hernán Cortés e Montesuma; Norma Iracema, a deusa branca da Amazônia; Umbelina, deusa, Eva e matriarca, que acredita que o novo homem só é possível na terra. Umbelina é a profeta da revolução telúrica - a quem Libidiunga homenageia com uma das três bandeiras que acompanham a palestra-intervenção.

A lista continua entre incursões do Paleolítico (Venus de Willendorf, que é uma bruaca, a maternidade do caos, a paridora das minorias, o símbolo da matilha) ao embate contemporâneo entre divas da música pop. Neste, Shakira é “a intermediadora do povo Waka Waka para o mundo civilizado”, “representante do povo global Waka Waka La La La”; e se coloca discursivamente em embate com Beyoncé, representante do povo-Obama, acompanhada da bandeira, do hino, e dos militares. Esta disputa civilizatória é interrompida por Gabi Amarantos. Gabi se apresenta como uma linha de fuga, mas em seguida é capturada no mesmo domínio das outras duas. A terceira via advinda do bairro Jurunas, que por pouco tempo se fez a nova mulher, rapidamente se torna a Iracema das Kapital.

Libidiunga fala com acompanhamento de uma sonoplastia dissonante com vibrações graves, que ironizam e ao mesmo tempo pontuam hiperbolicamente seu discurso. Sua narrativa oscila entre a explicação direta e a tomada por impulsos em outras narrativas em pequenos transe corporais, “Ci mãe do Mato, me ajuda...” impulsos energéticos que excorparam romance indigenista, fotojornalismo, expedição midiática, literatura moderna e cinema, como enumera num momento de fala.

Três tecidos de cores sólidas em larga escala estão pendurados na galeria e se mantêm nela como escultura-arquivo da palestra-intervenção. Dois estão dispostos como frente e verso na entrada e a terceira logo atrás deles. Em um rápido email, Libidiunga me escreve sobre os tecidos:

“O primeiro tem a ver com os muitos nomes femininos que incorporam natureza e entidade mítica; o segundo é um título geral desse trabalho de pesquisa (the search of the lost tribe...); e o terceiro tem a ver com o mito de origem que proponho, que não tem a caverna como sua caixa preta originária (com profetas loucos e solitários ou humanos bestiais) e sim na floresta exuberante, exuberância vulva.”⁵

Serrenhos do caldeirão: exercícios em antropologia ficcional

Habitar sob condições adversas de desertificação volta como tema em *Serrenhos do Caldeirão: exercícios em antropologia ficcional*, de Vera Mantero. Esta palestra-intervenção não ocupa uma galeria mas um espaço cênico, no qual assistimos uma dramaturgia-diagrama inspirada na região do Caldeirão situada no interior de Portugal, entre o Algarve e o Alentejo.

No palco, Mantero entoia um canto local enquanto aproxima-se de um pedaço de tronco de cortiça que é dois terços de sua altura. Ela levanta vagarosamente o tronco advindo do Caldeirão e o mantém acima da cabeça enquanto gira todo o corpo, como se estivesse apresentando-o e ativando-o, colocando-o em seguida novamente no chão. O canto remete a uma imagem em vídeo a que só teremos acesso no meio da peça. Esta assincronia temporal que nos permite construir proximidades de espaços e ações, parece ajudar a estruturar a dramaturgia como um diagrama. “Esta roda está parada, ai esta roda esta parada, por falta de um tocador, esta roda já pode seguir, ai que toca é o meu amor.”⁶ Estes versos se incorporam na imagem de uma senhora que anda sobre uma enorme roda dentada de madeira, bombeando a água para um cano. Música e

5. Trecho de uma conversa entre o autor e o artista, em e-mails trocados em fevereiro de 2015, durante a escrita deste texto.

6. Esta e as demais frases entre aspas nesta seção também são citações do texto da palestra-intervenção *Serrenhos do Caldeirão: Exercícios em Antropologia Ficcional*, exceto quando indicado.



labor aproximam Mantero desta senhora. Uma caminha sobre uma roda, a outra gira ao redor do próprio corpo. Música e labor participam de uma tradição artesanal, uma afetividade disfuncional que se perde nos regimes de trabalho segmentado. Vera se interessa por isso, e se interessa por Michel Giacometti, o etnomusicista que em 1970 pesquisa a região. Seu arquivo em vídeo participa consistentemente de *Serrenhos do Caldeirão: Exercícios em Antropologia Ficcional* e constitui uma força de pesquisa para Mantero maior até do que sua própria ida ao local, o que, segundo ela nos conta, acontece 42 anos após a filmagem daquelas imagens de Giacometti.

Assistimos a Giacometti em campo. Ele aparece inicialmente no primeiro plano de um enquadramento e apesar da câmera e de dois microfones direcionais, traz consigo um caderno onde anota as respostas às suas perguntas objetivas: “Qual seu nome? Sabes ler, escrever?” O caderno, a caneta e a escrita são artifícios de sua representação para a câmera do que é ser etnógrafo. Há uma proximidade de interesses entre Mantero e Giacometti, mas também um intuito de pensar a desertificação

do lugar. Outras vias indiretas de interpretação⁷ dos Serrenhos que Mantero ficcionaliza incluem o homem-árvore de Artaud, John Cage e sua invenção do silêncio, além de uma aproximação do interior de Portugal com as matas brasileiras ao utilizar uma citação de Viveiros de Castro. Esta citação de Viveiros de Castro apresentada no Brasil gerou outras camadas de discussão para a palestra-intervenção, como evidenciado na conversa no dia seguinte à performance.

Dos dois dias em que Vera esteve no Caldeirão, vemos imagens de pedras, ruínas, ruínas de pedra à venda, áreas desmatadas - ainda que pareçam para agricultura. Vera nos diz: "Pouco ou quase nada vi." Tendo pouco ou quase nada visto e experimentado, sua antropologia se abre em exercícios de ficção que são também uma chamada reflexiva à própria antropologia, seus discursos de verdade e suas representações de si mesma - o caderno, a caneta e a escrita. Estes exercícios magnetizam outros elementos que claramente não compõem esse povo e nos abrem questões sobre o lugar onde esse povo se situa atualmente na geopolítica dos espaços, na narrativa da palestra-intervenção, na etnografia de Giacometti, nas imagens

7. Esta motivação surge com um convite do festival português DeVir, que a convida para a criação de uma obra sobre a região e o processo de desertificação.

fantasmagóricas de um povo a que só acessamos por registros dos anos 1970.

Neste ponto, o tronco volta como uma força de matéria: ao mesmo tempo vestígio (o tronco é uma ruína) e atividade econômica dos Serrenhos (o tronco é de cortiça). Mantero estabelece relações de extensão entre seu corpo e o tronco. Sua fala nomeia e cria uma série de clichês, mas que nos colocam em um duplo movimento: por um lado ela nos pede para ver através dos clichês, para vê-los atravessando-os; ao mesmo tempo em que não podemos simplesmente ofuscá-los nem desqualificá-los de todo, uma vez que quando menos se espera ele retorna como uma imagem potente. Gosto de pensar que esse duplo movimento é um exercício de encontro entre a etnografia e a arte.

A esta altura já temos o *Diagrama* de Ricardo Basbaum montado na galeria do terceiro andar, e o artista & etc. se reúne diariamente com seu grupo de colaboradores Amora Pera, Fabiana Faleiros, Lucas Sargentelli, Luiza Crosman, Rafa Éis, Tatiana Klafke e Virgínia Mota para juntos esquadriharem a palestra-intervenção que é uma conversa-coletiva.

Conversa-coletiva

conversa-Coletiva são muitas. Muitas por que já aconteceram em diversas situações, muitas por que há muitas camadas de conversa na sua preparação. No *Atos de Fala* a diagramação do texto foi precedida por quatro dias de encontros de três horas de duração entre todos os oito participantes. Cada um trazia textos escritos anteriormente, suas reedições, textos entreouvados, citações, entre outros. Os encontros aconteciam já na própria galeria apesar de serem privados.

A parede principal desta galeria estava tomada pelo *Diagrama* de Ricardo Basbaum. Ali Ricardo cartografa procedimentos, encontros, conceitos, movimentos e acontecimentos artísticos; e relações que se forjam espacialmen-



entre si, entre os contextos que as geraram e que elas geram. Estou na galeria, uma vibração tonal recorrente na vocalização reverbera em minha caixa torácica. Eu ouço e participo deste regime de vulnerabilidade. Eu ouço, eu significo, eu reverbero. Os afetos se dão por todo meu corpo e neles, entre as escalas infinitesimais da minha existência, do funcionamento dos meus órgãos e de minha participação nesta outra escala massiva, mas ainda assim menor diante do todo, a que chamamos humanidade. “Por que desejamos delimitações?... veja ainda estamos aqui não íamos para ali... para mim a definição da água é fluxo contínuo, mudança de estados, desejo de onipresença... Não se sabe o que é mar ou terra... reconhecemos estar localizado em território indígena não cedido... diáspora causada por desastre naturalizado.” *Conversa-Coletiva* começa com um silêncio e termina com um rasgo.

A sua escultura-arquivo é também um objeto sonoro. A gravação da *Conversa-Coletiva* é disponibilizada para a escuta em fone de ouvidos na galeria. Os tocadores ficam próximos ao chão e precisamos sentar ou deitar no espaço para ouvi-los. O Diagrama está ali presente, os sons reverberam, espacializam, e a galeria continua sendo uma praça neste centro cultural. Talvez agora uma praça com horizonte.

Melodrama

As luzes brancas da galeria estão todas acesas. A plateia sentada em semicírculo diante de uma cadeira vazia, uma pequena mesa de canto, uma pequena garrafa e um copo d'água. Eszter Salamon entra na galeria, senta-se na cadeira e começa a falar. “O meu nome é Eszter Salamon. Eu nasci em 1949. Como eu posso me descrever? Vamos ver o que a numeologia diz. Pra isso, vou usar a minha data de nascimento.”⁹ Ela faz uma pequena matemática num caderno, mas de fato a escrita parece mais acompanhar a fala do que gerá-la.

Essa relação entre fala e gestos acompanha toda a narrativa pelas próximas duas horas e meia. Eszter é intérprete e coreógrafa, e seu trabalho traz uma ligação íntima entre fala e movimento. Em *Melodrama*, a fala parece seguir uma rigorosa cadência rítmica intimamente ligada a formas de respiração e pontuações que, em vez de ressaltar as intenções gramaticais, funcionam como cortes ao seu imperativo. Ao longo da palestra-intervenção, a dramaturgia da respiração ganha consistência e gera perguntas sobre como a memória se torna uma tecnologia desse estranho duplo da reencenação.

9. Esta e as demais frases entre aspas nesta seção também são citações do texto da palestra-intervenção *Melodrama*, exceto quando indicado.



Eszter fala em primeira pessoa. Mas *esta* primeira pessoa é senão um homônimo seu. Uma Eszter Salamon, pertencente a gerações anteriores à sua, moradora de um pequeno vilarejo ao sul da Hungria que a artista conheceu e entrevistou duas vezes num intervalo de seis anos. A respiração de suas sentenças suscita atmosferas, esferas de ares que me fazem perguntar quem respira, que duplo é esse que se estabelece. Porque esse duplo se dá certamente pelos ares, e não por uma incorporação do personagem. Ao contrário, é por vias de excorporação, por vias de uma externalidade que nos faz não acessar onde Eszter está. E justo por isso estamos com ela. A questão não me parece ser quem é Eszter, mas onde ela está neste sofisticado e rigoroso sistema de pensamento, memória e reencenação que ela constrói para si. A força do discurso é a fragilidade de sua hipérbole. Eszter veste uma peruca. Sua persona de judia ortodoxa. Ela exala uma felicidade ao expor determinadas memórias drásticas que só quem passou por elas pode desmoralizá-las dessa forma. E a cada reação deste tipo, o duplo se presentifica com mais força e o corpo a que assistimos se explicita em presença de uma memória, que é um fosso entre duas Eszter Salamon.

Melodrama combina documentário e reencenação de uma maneira singular e compõe essa virada que me parece ativar a dramaturgia de algumas peças de dança contemporânea nesta última década, engendrar em modos de produção documentais para através deles experimentar o corpo. *Melodrama* encerra a programação de palestras-intervenções de nossa edição.

Vídeos-ensaios

Quanto Adorno se refere à noção de ensaio ele o coloca numa escrita apaixonada em que sua forma não precisa chegar a nenhuma conclusão em específico. (2013:15) Seus desdobramentos narrativos e pessoalizados dão o tom e a intimidade da escrita - e com a escrita - de maneira que sua leitura seja também ex-

periencial e não tão analítica. Esse mecanismo ensaístico formou o corpo do cinema documental da década de 1960, gerando coletivos como os grupos Medvekiné e Dziga Vertov, além de se tornar uma forma fundamental no trabalho de Harun Farocki. Tanto aqueles dois grupos que contavam com a participação de Chris Marker e Jean-Luc Godard, respectivamente, quanto Farocki, traziam para as imagens ligações narrativas cujo encadeamento não estivesse já dado, mas que de outra forma seria explicitado, ou mesmo forjado. O regime das imagens se construía numa ambiguidade entre vulnerabilidade e distinção. Imagens que entram em uma relação com o texto em que, mais do que serem explicadas por ele, ou servirem para lhes sublinharem os sentidos, ambos, imagem e texto, são reconfigurados em abismos estéticos que deslocavam o espectador e tinham portanto um papel fundamental na produção de sentidos.

Empretei

Os vídeos-ensaios como concebidos colocam, pois, uma tensão entre estas duas formas de construção semiótica de sentido: o texto e a imagem. Numa dimensão conceitual, Marcelo Evelin toma essa tensão como base de criação. *Empretei* é um vídeo-ensaio sem qualquer faixa de áudio ou palavras. No entanto, um ensaio. Tomando os procedimentos dos trabalhos de Marcelo, este silêncio do texto como ensaio é algo que encontra enorme ressonância. Em suas obras mais recentes, a plasticidade da imagem engendra uma abstração de narrativa que ao mesmo tempo chama a atenção para a materialidade de que é feita e pede uma leitura que é uma conjunção entre descrição e filosofia.

Empretei torna o que a princípio seria um momento de preparação - corpos que se ajudam mutuamente a serem cobertos por uma massa preta de carvão e azeite - na principal motivação do vídeo-ensaio. Estas imagens são gravadas em momentos que antecedem uma

apresentação de *De repente fica tudo preto de gente* e, na tela, assistimos a corpos que se pintam uns aos outros de preto. Não assistimos ao início da ação, não há um corpo anterior “limpo”, nem veremos o seu fim. Assistimos a um trecho intermediário, no qual o que importa é mesmo esse contato entre os corpos e a intimidade que eles constroem. Ao longo de *Empretei* o contraste da imagem é recalibrado a ponto do vídeo criar suas próprias manchas de preto, suas sombras-borrões, que se intensificam ainda mais com a sobreposição de imagens do mesmo plano fixo em momentos diferentes. Como uma tela de um quadro, uma pintura mesmo, *Empretei* mescla pretos de diferentes texturas e de diferentes temporalidades que borram o espaço retangular do vídeo com carvão tanto quanto sombreamentos radicais forjados na ilha de edição.

A imagem nos coloca uma estranha memória sobre aqueles corpos - corpos loiros, morenos, negros, corpos de diferentes cidades e países que se encontram naquele momento num processo de constituição de massa. Num processo de construção de anonimato, de escurecimento de identidades visuais para que outros sentidos emirjam. É muito interessante como uma atividade tão íntima - corpos nus se tocarem grupalmente e por toda a extensão da pele e mucos - gera palavras tão dissociadas de singularidade como massa e anonimato. Há nesta ação estética um pensamento nominalista que estranha definições de conceitos já tidos como

estabelecidos dentro de uma cultura. Algo se constrói neste estranhamento. Em *Empretei*, o lugar de intimidade viscosa entre os corpos ganha destaque. A viscosidade gera este anonimato que se mostra como um artifício e não como um anulador de singularidades. *Empretei* é, pois, uma chave importante para abrir o conceito de diáspora diante do momento político pelo qual passamos.

Maternidade-escola

há um silêncio perpetuador de intimidades anônimas em *Empretei*, e há um colapso da intimidade com a publicidade (e portanto com a fama), com a identidade rápida da cidade em *Maternidade-Escola*, de Pablo Assumpção. Pablo cria um abismo de espaços-tempos ao sobrepor um depoimento delicado sobre seu nascimento em Fortaleza a um vídeo de Marketing do Ceará.

Sua mãe carrega um gravador de áudio e está em frente à maternidade onde deu à luz Pablo. Ela olha para o prédio - imaginamos pela sua narrativa - de forma que ele suscite memórias da boa hora. Não há reencenação, há a descrição de um dia. Regina nos narra a autoficção da sua experiência e, ao mesmo tempo, nos abre abismos entre matrizes de feminilidade. A afetividade e a emoção da voz de Regina passam ao largo do escopo do corpo feminino induzido nas imagens de sensualidade de piegas do vídeo, que Pablo retrabalha com



um controle remoto. As imagens são captadas em plano sequência e diretamente da televisão. O discurso publicitário é perfurado por uma moldura enviesada, por pixelação da tradução da tela de tubo de imagem pela câmera digital e por velocidades distintas da imagem que ora rebobina, ora pausa, ora avança em distorções de toda natureza artesanal. A imagem não passa incólume pelas mãos de Pablo. Ela é minimamente explicitada em sua materialidade midiática, um arquivo encontrado e de autoria distinta daquele de Pablo, que cria o colapso performativo entre áudio e vídeo.

Numa potente reversão performativa, *Maternidade-Escola* foi apresentado ao público pela primeira vez em 2004 no Festival de Cinema do Ceará. Este festival é realizado pela mesma produtora que uma década antes havia captado aquelas imagens que compõem todos os quadros do vídeo. Sua veiculação na programação do festival funciona como uma memória amarga perpetuada no uso justo das imagens, que voltam à casa de seu autor sem qualquer dimensão mágico-publicitária, mas, em vez disso, engajadas numa existência crítica e distanciada.

Essa rua vai dar no mar

Turismo e território entram em questão também em *Essa rua vai dar no mar*, de Miwa Yanagizawa e Alonso Zerbinato. Miwa experimenta um sentido de alteridade em sua própria rua, durante a Copa do Mundo, e abre um microcosmo no vídeo que é o movimento de Copacabana: um espaço afetivo entre fluxos efêmeros do turismo e fluxos de diáspora de migrações. O primeiro se constrói um momento circunstancial e o segundo numa disposição à localidade. *Essa rua vai dar no mar* embarca numa cartografia de encontros, entrevistas e objetos que singularizam uma miniatura de rua em caixas de papelão dispostas sobre a mesa da sala de Miwa. A mesa é uma lente, uma série de enquadramentos em diferentes escalas nas quais encontramos



especificidades daquela rua, de seu prédio, de seu apartamento e daquela sala onde ela está. Miwa narra possíveis depoimentos e diálogos, tornando seu corpo naquele momento uma interseção de primeiras e terceiras pessoas. Espaços, corpos e subjetividades são indecadamente construídos. Intimidade e estranhamento aparecem não um em oposição ao outro, mas um através do outro.

Das brigas com deus

Das brigas com deus é um painel colaborativo que surge de uma fala de Sheyla Lopez, a quem a obra é dedicada, *in memoriam*. Sheyla era artista de rua e inventora, e certa vez me afirmou ter tido duas brigas com Deus: “nomes e números.” Sua narrativa se aproxima de algo assim:

“Nomes porque tudo na vida tem um nome, você anda na rua e a rua tem nome, do que a rua é feita tem nome, paralelepípedo, cimento, calçada, asfalto, meio-fio... eu não tive um nome. O meu nome fui eu quem me dei, Sheyla. E números porque eu não entendo como numa noite eu estou dormindo embaixo de uma árvore, e chove e pinga água no meu ouvido e cai um raio no galho e o galho no

chão, do meu lado e quase me pega e morro de medo, e tem uma criança que nesta noite dorme numa cama protegida e no dia seguinte dizem que a gente tem a mesma idade. Não temos. Em uma noite eu envelheci trezentos anos, só não digo para ninguém por que não acreditariam na minha idade.”¹⁰

Sheyla estabelece uma lúcida zona de relatividade da experiência em que os tempos saem das coisas mais do que as coisas se colocam sob seus efeitos. Seu discurso reverbera em mim de diferentes maneiras. *Das brigas com deus* é uma delas. Tomados pela sua briga, olhamos a cidade sob estas duas perspectivas e fotografamos diferentes nomes e números, pesquisando que agrupamentos sairiam daí. Construimos assim seis

camadas: nomes próprios, substantivos comuns, números, um manifesto de Yves Klein, ordens e imperativos, e títulos de nobreza.

A proposta deste painel era a de se inebriar das construções de sentido no espaço público. Uma dinâmica que faz com que nós estejamos constantemente expostos; constantemente sendo observados por nomes e por números em letreiros de toda espécie. Enquadrá-los e descontextualizá-los pode ser uma maneira de lidar com seus excessos. A transformação dos letreiros em fotografia foi uma forma de considerá-los externos ao seu ambiente tanto quanto torná-los índice de nossa própria cartografia da cidade.

Este painel inicialmente ligado à curadoria assumiu rapidamente um caráter de construção coletiva, e serviu como uma epifania da nossa relação com o espaço. A primeira parceria do painel se deu entre mim, Felipe Ribeiro, e o artista Eeve Ávila e em um segundo momento com a colaboração de outros artistas. Foram eles: Raquel Oliver, Jaqueline Tasma, Tomaz de Aquino, Pedro Henrique Borges, Daniel Lopes,

Bruna Belém, entre outros não programados, mas que apareceram durante a criação.

Ao longo de todo o festival, interferimos na parede branca externa à segunda galeria de maneira que, depois de tantas colagens e rasgos, rasparíamos a parede, percebendo o branco em sua condição de restaurado. Agora me parece que esta é a condição de todo branco de galeria, na medida em que ele se dá como intervalo entre exposições - e aqui apenas usamos a explicitação dessa condição como dramaturgia de nossas ações.

BIBLIOGRAFIA:

ADORNO, T. O ensaio como forma (p. 15-45). In: Adorno, W. T., *Notas de Literatura I*. Ed. 34. 2003.

CHON, L. The Turn to Diaspora. *in: TOPIA 17*. p11-30.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. (p.41-60) In: *ILHA* v.13 n.1. jan-jun 2012.

LEVY-STRAUSS, C. *Tristes Trópicos*. edições 70.

MORTON, T. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Univ. of Minnesota Press. 2013.

THRIFT, N. *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. Routledge. 2008

10. Texto baseado na memória e sem registro.



cotovelos do médico tavam
na minha barriga e
ando o bebê pra fora.



Notas para uma sociedade da performance: sobre dança, esportes, museus e seus usos

Bojana Cvejić

Preâmbulo: depois do espetáculo

E se Guy Debord ressuscitasse para reescrever o seu *A sociedade do espetáculo* na forma atual do capitalismo, caracterizada como neoliberal e pós-Fordista, envolvendo as noções de *experiência* e *serviço* (economia), bem como de *conhecimento* (produção)?¹ No meu exercício imaginário de um panfleto teórico para 2014, Debord poderia muito bem abrir mão dos conceitos de “imagem” e “representação” e substituí-los por “performance”. Para Debord, o espetáculo designa um grau de acumulação de capital e de fetichismo de *commodity* que media toda a experiência e todas as relações sociais através das imagens.² Mas, como uma ideia cartesiana mais antiga, o espetáculo privilegia uma visão perspectivada a partir de um certo ponto de vista. Ele guarda uma distância do objeto observado, assim como um diálogo especular, através do qual o olhar do espectador é refletido de volta pelo objeto observado à consciência do sujeito. Talvez o paradigma do espetáculo, centrado no olhar, não possa mais descrever precisamente o que é viver em condições neoliberais.³ A propensão ao olhar pressupõe um olhar da mente, que é desligado do corpo, em co-presença com outros observadores, testemunhas que não apenas assistem ao espetáculo, mas que também estão de olho na aparência dos outros. Em uma palavra, uma esfera pública que também é espaço de atores e espectadores e que tem visibilidade demais.

Uma noção mais adequada aos dias de hoje para descrever um modo de operação pós-

1. Guy Debord, *A sociedade do espetáculo* (*La Société du spectacle*, first edition Paris: Buchet/Chastel, 1967); Joseph Pine and James Gilmore, *The Experience Economy* (Boston: Harvard Business School Press, 1999).

2. “The spectacle is *capital* to such a degree of accumulation that it becomes an image,” parágrafo 34 em *The Society of the Spectacle*. Disponível em <https://www.marxists.org/reference/archive/debord/society.htm> (acessado em novembro de 2014)

3. “The spectacle inherits all the *weaknesses* of the Western philosophical project which undertook to comprehend activity in terms of the categories of *seeing*,” parágrafo 19 em *The Society of the Spectacle*. Op. cit. (acessado em novembro de 2014)

cartesiano, enraizado na cultura anglo-americana do pragmatismo, da democracia liberal e do eclipse do público, seria a noção de performance. Esta sugestão não é nada original, tendo em vista que em 2001 o estudo de Jon MacKenzie intitulado *Perform or Else: From Discipline to Performance* formulava a imposição da performance e da performatividade como um novo nome para a sociedade de controle. McKenzie desenvolveu uma concepção administrativa de três domínios da performatividade global (cultural, tecnológico e organizacional) em uma fórmula tripartida em eficiência, eficácia e efetividade. A razão pela qual a nossa indagação pode ser válida novamente, eu afirmo, é que ao longo da última década, aproximadamente, a performance tornou-se um conceito mais espesso que aquele contemplado na concepção de McKenzie. Além disso, a palavra “performance”, em sua curta história, desvenda a variedade da noção de “performance”, maleável de acordo com o uso. A noção que prevalece atualmente sustenta que a performance traz consigo a força de uma crítica da razão instrumental, uma determinada ordem teleológica dos meios e dos fins, na qual se entende o ato de performar como algo motivado por um impulso capitalista de mostrar que alguém ou alguma coisa sempre pode ir mais longe e ter um desempenho melhor. No entanto, ela não nos deixa cínicos. Ela mostra uma cuidadosa ideia de ambivalência, que nos força a considerar, em cada situação específica e em diversos registros ao mesmo tempo (ontológico, político, econômico e assim por diante) qual é a questão da performance, e o quê, como, para quem e por quê a performance faz o que faz: constrange, normatiza, monitora, permite ou inventa.

Assim, concluindo este preâmbulo, uma sociedade da performance, diferentemente da sociedade do espetáculo, implica outro mecanismo ideológico, afastado do regime ocular da consciência falsa ou da cegueira, da imagem ou da fala distorcida, na direção de um *fazer e mostrar que faz* consciente, autossupervisionado

e recorporalizado.⁴ O ato de performar como um fazer não privilegia um sentido em detrimento do outro, mas significa um movimento ritualizado baseado no poder psicossocial da corporalização, o grau afetivo-experiencial da expressão persuasiva pela qual o sujeito encontra um sentido mais real do si-mesmo. Se reavivarmos a ideia proscria de ideologia e desembaraçá-la da ideia de crença, então conferimos à performance a função de um sistema de adiamento que mantém a descrença em movimento. A exibição de um mero funcionamento como ritual corporalizado produz sentido e valor para além da crença. Com isso, o mecanismo performativo distorce causas em efeitos de um modo circular: Porque estamos fazendo alguma coisa nós acreditamos nessa coisa. Ou enquanto fazemos esta coisa, acreditamos que há algo que nos faz fazê-la.

Nota #1: *homo performans*

O legado familiar do construcionismo social tem sido uma concepção de sujeito constituído externamente, como um sujeito social em relação a outros. Assim, diversos conceitos forjados na aproximação entre o teatro e a performance serviram à antropologia social e à teoria crítica desde os anos 1950 para descrever a constituição performativa do si-mesmo: hábitos e técnicas do corpo (Pierre Bourdieu, Marcel Mauss), o papel social na apresentação do si-mesmo na vida cotidiana (Erving Goffman), o homem como ator (Richard Sennett), ou a construção da identidade através do ato de fala (Judith Butler). Então nos perguntamos: O que mais pode ser oferecido pelo *homo performans* hoje? O fato de

4. Aqui, me refiro à fórmula-chave na teoria da performance de Richard Schechner, a distinção entre o conceito de fazer, que se refere a todas as ações humanas, inclusive o comportamento da vida cotidiana, e mostrar que faz, que se refere à performance, tanto na arte quanto em outras situações. (2006:22). “According to him, showing doing does not mean that the performed act is fictional, insincere, or fake, but (only) that the performing subject is aware that she is performing; so she points to it, emphasizes, and stresses it for those observing her,” Bojana Cvejić e Ana Vujanović, *Public Sphere by Performance* (Berlin: b_books, 2012), 29.

que o si-mesmo aparece na performance, tanto na esfera pública quanto na esfera privada, não é algo que podemos contestar, mas o que é diferente hoje merece atenção. Em vez de fazermos uma crítica relativista do indivíduo autônomo e autodeterminado que marcou a modernidade, talvez seja mais relevante investigarmos como a performance mantém e legitima o si-mesmo hoje e, além disso, o que a performatividade do sujeito abrange e como ela é naturalizada.

Se, por um momento, nos permitirmos uma digressão pela etimologia da palavra “performance”, somos direcionados para suas raízes francesas (século XIV) a partir das quais ela vai se tornar essencialmente uma palavra inglesa. No francês anglo-normando, “parfourmer” resulta da contração entre “par” (através, para completar) e “fournir” (fornecer, prover). Seu parente mais próximo no francês moderno é “parfaire” (completar, terminar), um verbo mais comumente usado no particípio passado (“parfait”, no sentido de perfeito), ou em uma expressão comum, “parfaire sa technique” (aperfeiçoar uma técnica). Outra relação pode ser estabelecida com “form” como em “formation”, sugerindo o efeito formativo da ação. Com isso, podemos traçar três linhas de significação a partir da etimologia da performance: primeiro, que a performance é uma ação, segundo, que o seu valor instrumental consiste na formação de algo através do fazer, e terceiro, que a formação implica perfeição.

Na França, antes de 1876, a palavra era reservada para corridas de cavalo. Bernard Stiegler observa o que significa a performatividade da corrida de cavalo: o animal é treinado para correr até o seu limite; o seu corpo é transformado, ou seja, cultivado e esculpido para atingir um resultado. No começo do século XX, a performatividade se aplica à máquina através do carro, e em 1924, como Stiegler observa, ela se volta para os humanos em conjunto com a máquina - o jóquei, o piloto de Fórmula 1, o jogador de vídeo-game. A performatividade está relacionada a estabelecer um recor-

de, ou a alcançar um resultado excepcional (2004:209-210). Assim, pode-se concluir que a performatividade denota transformação como perfeição: a dimensão quantitativa deste processo - que podemos chamar de treinamento - deve engendrar uma mudança qualitativa, uma diferença melhor. Quando Jean-François Lyotard determinou a condição pós-moderna pela performatividade do conhecimento, ele interpretou o ato de fala de J. L. Austin - um falar que é um fazer e uma elocução, uma ação que tem um efeito em determinada situação da fala - como a capacidade do conhecimento para transformar o mundo. O conhecimento é performativo quando é quantificável, prestando-se à indústria e aos negócios.

Se a performatividade implica uma capacidade que supera a mera competência, como estabelecido na linguística (Noam Chomsky), a performatividade como modelo de ação no capitalismo neoliberal significa muito mais que agir em conformidade com as convenções. Trata-se do empreendimento criativo entendido como uma combinação de iniciativa e engenhosidade. Tal capacidade parece explicar melhor a administração de negócios e, no entanto, ela dá substância à energia mesma da ação.

Eu sou performativo na medida em que posso perceber isso por mim mesmo e posso mostrar aos outros como estou performando, tornando visível assim o efeito da minha performance. Vamos deixar para depois a segunda parte desta fórmula, que postula o efeito como objeto da performance. Agora, quero olhar para o quem, o como e o porquê deste sujeito da performance que se autoconstitui. Se há uma atribuição pela qual a noção de autoidentidade se estabelece através da performance, esta seria a intensidade. Uma questão muito lamentada na crítica do trabalho imaterial tem sido a autoexploração do trabalhador freelancer. Estendendo constantemente o trabalho a horas não-remuneradas, a freelancer é aquela que investe a si mesma na atividade para além da medida. Mesmo que possa ser aplicada a qualquer profissão exercida

de modo independente (freelance), ela é vista mais comumente na imagem da artista dedicada que também faria o trabalho sem o dinheiro, que opera nos extremos tensos do excesso e da falta. Às vezes isto é lido como um sinal desesperado de precariedade, ou celebrado como generosidade esforçada: esta pessoa performativa dá muito de si. Esta descrição se encaixa melhor na performatividade da artista. Mas da perspectiva da própria noção de si-mesmo do sujeito, a prática de atividades físicas como em esportes radicais, o que também se chama de esporte de ação ou de aventura (caminhada de longa distância, escalada, rafting em rios, parapente, etc.), é uma parábola sobre a experiência da intensidade como autoperformance.⁵

Podemos nos perguntar o que é tão peculiar na mistura sublime de medo e prazer ostentado por pessoas como Mike Horn, explorador e aventureiro, ele mesmo uma celebridade contemporânea. “Eu odeio a guerra, mas acho que ela me preparou para o que eu faço hoje”, ele comenta sobre o serviço militar. “Eu só tinha dezoito anos quando descobri que uma pessoa faz qualquer coisa para permanecer viva.”⁶ Nas democracias liberais do Ocidente, nas quais as guerras se transformaram em conflitos de baixa intensidade infinitamente prolongados, os sujeitos, especialmente os homens de classe média, procuram situações que suplantam a noção de perigo e risco da guerra na confrontação direta com o que se chama de natureza extrema. O discurso nas descrições destes praticantes traz matizes românticos: o sentido do si-mesmo é intensificado em transcendência através da imersão numa situação difícil na qual, de maneira brutal, os sentidos do sujeito são desregulados para além da sensibilidade, numa fusão com o mundo, o que resulta na alteração da consciência do sujeito. As justificativas mo-

rais declaradas nestas descrições lembram a burguesia romântica reclusa, que se afasta da sociedade corrupta e se esconde na natureza: há mais sinceridade e valor pessoal no combate à natureza, mitologizada aqui como lugar puro e sagrado, do que na luta contra a hipocrisia das relações sociais e dos falsos indivíduos. A resistência dura e árdua, sem contar com o sofrimento, emparelha a trajetória da conquista dos limites de uma pessoa com o medo esquizoide capitalista do inimigo dentro do próprio corpo, um perigo à espreita dentro da pessoa, que pode impedir o seu crescimento e o seu sucesso. O que estou retratando aqui é uma versão contemporânea do “julgamento por provação” judaico-cristão, o ritual de julgamento no qual a culpa ou a inocência do acusado era determinada pela sujeição deste a uma experiência desagradável, comumente perigosa. A diferença para esta prática ancestral está na sua identidade de jogo da verdade no sentido de Foucault, um modo de ação que um indivíduo impõe voluntariamente a si mesmo e que ele ou ela usa para produzir a sua subjetividade. Embora a pessoa aplique a provação sobre si mesmo por vontade própria. Como experimentação radical de recursos pessoais de resistência, força e coragem, este também é um exercício de autoavaliação na aposta entre a capacidade e a oportunidade de uma pessoa, ou a sua sorte. O domínio sobre o seu destino faz com que o sujeito olhe para si mesmo tanto como um profissional quanto como um sujeito eleito pela sorte.

Outra diferença marcante aqui, comparada com as técnicas mais antigas do si-mesmo, radicada no estudo de Michel Foucault sobre as antigas práticas greco-romanas e medievais do cuidado de si⁷, é uma redução ao teste de

5. Para uma excelente discussão sobre performatividade em esportes radicais, ver David Le Breton, “Performances et passions du risque,” in *La performance, une nouvelle idéologie?*, (Paris: La Découverte, 2004), 103–18.

6. Declarações tiradas do site oficial do esportista: <http://www.mikehorn.com/> (acessado em 14 de novembro de 2014).

7. Michel Foucault, *Essential Works of Foucault 1954–1984*, eds. Paul Rabinow and Nikolas Rose (London: Penguin, 2000), esp. vol. 1 and Truth,” 87–92; “The Hermeneutic of the Subject,” 93–106; “Sexuality and Solitude,” 175–84; “Self Writing,” , “Subjectivity 207–22; “On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress,” 253–80; e “The Ethics of the Concern for Self as a Practice of Freedom,” 281–302. Michel Foucault, “Technologies of the Self,” in *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, eds. Huck

um limite físico estrito. A experiência física de uma queda livre de paraquedas, por exemplo, parece mais real que a exploração, feita por um sujeito, dos limites das situações políticas e culturais. A prioridade ontológica da verdade física não pode ser transferida para o encanto atemporal da aventura: a provação de submeter-se a um teste de resistência sob o risco de perder a vida traz consigo o troféu da sobrevivência e um sentido reforçado de garantia de vida. No raciocínio dos praticantes, isto propicia a eles a evidência da verdade, a prova física de um sentimento intensificado de presença no mundo. Portanto, este é um mecanismo que confere uma legitimação pessoal que está fora da sociedade para aqueles que buscam tal legitimação numa confrontação solitária com a natureza.

Viver apenas não é o suficiente. É preciso sentir a existência. Ou, num tom menos sentimental, poderíamos dizer que viver bem a vida requer justificativa por meio da prova. Mostrar que faz não depende em última análise da plateia ou do público para a sua legitimação; a legitimação está antes de mais nada no autojulgamento que a pessoa estabelece com relação a si mesma, no confronto de si com uma evidência da verdade, ou seja, uma performance que é boa segundo os parâmetros de quem performa. A autolegitimação pela performance é portanto um jogo da verdade do qual se pode tirar duas conclusões de ordens diferentes. Da perspectiva da antropologia social, a relação consigo mesmo não é uma questão de vaidade narcisista, mas algo que vem do medo obsessivo de não ter valor suficiente e da esperança de, com mais esforço, ser mais valorizado. De uma perspectiva mais geral, embora não menos política, as performances de si-mesmo hoje em dia apontam para uma incerteza ontológica do sujeito (social humano): certamente, o sujeito nunca poderia simplesmente ser visto como ele mesmo ou ela mesma, incondicionalmente. Em tempos de capitalismo neoliberal e do uso ex-

cessivo de aparatos de autocontrole, como as mídias sociais, esta condição pode ser descrita como uma suposição ontológica negativa de falta de realização. As pessoas veem a si mesmas, por definição, como não realizadoras. Ao contrário do famoso dito de Jean-Luc Godard, “A nós nos é dado o positivo para fazermos o negativo”⁸, o negativo é o ponto de partida do qual a existência deve ser merecida, suas provas acumuladas e avaliadas; e assim a pessoa pode finalmente estar completa. Embora a posição que eu estou apresentando aqui mereça uma investigação genealógica mais séria no que concerne à medida da reformulação do individualismo na tradição da ética protestante do trabalho no contexto da democracia liberal ocidental, por enquanto vamos tomar o seu valor como uma proposição convincente sobre o fundamento ontológico da autoperformance.

Intermezzo #1: o museu do si-mesmo

Em 2010, a Organização de Desenvolvimento Hipotético (HDO - Hypothetical Development Organization) lançou na cidade de Nova Orleans uma série de projetos de “restaurações” de edifícios que estavam fora de uso. Diferentemente de uma construtora que procura oportunidades comerciais, a HDO se dedica a uma espécie de retórica visual que imagina o desenvolvimento urbano: uma imagem que conta uma história alternativa para um futuro desejável, apesar de não necessariamente factível, em um lugar abandonado.

Em um dos cartazes afixados em um edifício no centro de Nova Orleans, próximo a museus e galerias, a HDO apresenta o Museu do si-mesmo. O projeto é descrito da seguinte maneira:

8. Godard diz: “Le positif nous est donné dès la naissance, le négatif, c’est à nous de le faire!” Robert Maggiori, “Quand j’ai commencé à faire des films, j’avais zéro an,” an interview with Jean-Luc Godard, *Libération*, May 15, 2004, http://next.liberation.fr/cinema/2004/05/15/quand-j-ai-commence-a-faire-des-films-j-avais-zero-an_479637 (acessado em 14 de novembro de 2014).

Gutmann, Patrick H. Hutton, and Luther M. Martin (London: Tavistock, 1988), 16–49.

“Hipoteticamente, esta poderia ser a sede de um museu dedicado à figura mais importante do nosso tempo, o si-mesmo. Toda a fachada, as duas janelas e paredes externas serão feitas de espelhos. Montada na frente do prédio e avançando para a calçada, uma grande escultura em 3D representa o ícone de “curtir” (no qual as pessoas clicam quando “curtem” o seu status no Facebook). Esta escultura funcionaria como um monumento público adequado; se estes monumentos (que comumente honram heróis do movimento dos Direitos Civis ou da Guerra Civil) formam uma espécie de inventário público do que é importante para uma comunidade, então certamente é hora de memorializar a aprovação do si-mesmo por desconhecidos abstratos. Você vai curtir este museu!”⁹

É o que diz a breve descrição desta restauração.

Nota #2: a exposição do solo de dança: da sala de espetáculos para o museu

Quando os museus de arte moderna e contemporânea acomodam performances, e cada vez mais a dança, podemos nos perguntar mais uma vez o seguinte: Quem e qual é a questão da performance? O que é o público ensaiado pela performance? Como as performances - especialmente as coreográficas - que envolvem os visitantes de uma maneira diferente dos objetos de arte servem ao objetivo político dos museus de se renovarem enquanto espaços públicos? A minha hipótese de trabalho é a de que os abrangentes esforços de vários tipos - de projetos de arte a conceitos curatoriais e campanhas publicitárias em museus - fazem as pessoas, os visitantes tanto quanto os performers, parecerem indivíduos que performam a si mesmos, privatizando o desejo destas pessoas nas expressões da preocupação do indivíduo com a experiência do si-mesmo. Em uma palavra, estes projetos

reforçam uma ontologia individualista por conta da sua produção de subjetividade, que é esteticamente intensificada e que impregna o público com a autoexpressão de uma proveniência privada. Eu sugiro que se observe a questão pela ótica de um formato muito conhecido de performance, o gênero do solo de dança. O solo de dança vai funcionar aqui como um instrumento de análise e um modelo para investigar a performance de si na instituição pública que é o museu. E, para começar, eu vou separar as operações na história e na poética do solo de dança, visto por uma genealogia global embora ainda primeiramente euro-americana, que atualiza a autoperformance em um âmbito social público-privado hoje.

Primeiro, é graças à educação na dança, baseada no legado da dança moderna do início século XX, que o solo é enxertado como jogo da verdade: O solo é um formato padrão no qual os dançarinos e coreógrafos são treinados para usar o próprio corpo como instrumento de expressão que se refere ao si-mesmo individual deles, que é determinado pela compulsão interna de se mover que o dançarino tem. O foco da expressão pode mudar para normal, estilístico, técnico, conceitual, ou para quaisquer preocupações externas à suposta natureza emocional inerente ao movimento. Mas o ponto principal desta *doxa* é que estas preocupações são todas entendidas como pertencentes ao si-mesmo do dançarino, que indexa sua assinatura pessoal. Em um solo, o ato de comunicação íntimo e privado consiste em uma situação na qual o dançarino parece, em primeiro lugar, revelar a sua arte por ela mesma, como ela mesma, na qual outros têm permissão para observá-la como a emergência da descoberta. Rebecca Schneider, teórica da performance, qualificou isto como um “gesto humano preciso” de “natureza irrepetível e inabordável” que “resgata origem, originalidade e autenticidade.” (2004:33)

No centro deste intimismo está o que Jacques Derrida analisou sob os termos de autoafecção

9. O projeto *The Museum of the Self* é apresentado em: <http://hypotheticaldevelopment.com/devmots.html> (acessado em 14 de novembro de 2014).

e metafísica da presença, remetendo sempre a um gênero que é próximo ao solo, pois o solo é muitas vezes atravessado por seus elementos - a autobiografia - como a instância perfeita da autoafecção como autorrelação.¹⁰ Desvendando o que a autorrelação ocasiona no solo de dança em termos derridianos: a performance solo envolve a autoafecção como uma forma de autorreferencialidade que ocorre quando alguém se afeta, quando a afecção coincide com o afetado e o corpo é a fonte, o material e o instrumento do movimento. Isto também foi descrito nos escritos tardios de Merleau-Ponty como o quiasma no entrelaçamento das posições sujeito/objeto no corpo: a mão que toca é tocada. (1968:130-155) Se a dança moderna tem uma afinidade especial com a noção fenomenológica da experiência corporalizada no momento presente da performance, o solo é a forma que melhor transmite a ilusão da autoproximidade, da inexistência de uma volta exterior entre o mover-se de um corpo e a percepção do movimento deste corpo, o ver-se no espelho, o ouvir-se falar. A desconstrução que Derrida faz da autoafecção no fonocentrismo, ou na autoimagem no espelho, chama atenção para o hiato que descola o sujeito do si-mesmo, uma fenda que afasta a diferença entre o eu-olho e o si-mesmo como outro. A razão pela qual estou evocando a familiar crítica de Derrida à autoidentidade constituída na experiência imediata da autopresença é porque a produção do solo na dança contemporânea, e também de várias outras técnicas corporais do si-mesmo, reside nos postulados fenomenológicos da consciência como experiência corporalizada do momento presente.

Apesar de uma série de excelentes trabalhos que desfizeram criticamente os apelos essencialistas da autoidentidade nos anos 1990 e

10. Mesmo aparecendo com frequência em boa parte de sua obra, a desconstrução que Derrida faz da autoafecção é mais instrutiva no seu primeiro livro de 1967: *Voice and Phenomenon: Introduction to the Problem of the Sign in Husserl's Phenomenology*, trans. Leonard Lawlor (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2010).

no início dos anos 2000 na dança europeia¹¹, testemunhamos agora o retorno de uma somatização *New-Age* da dança, uma expansão do exercício corporal do solo no *studio*, emparelhado com a proliferação de solos de dança amadores em clipes no You Tube baseados na busca pela autoidentidade e pela auto expressão indulgente, sem falar na expressão popular da selfie-performance por receptores-tornados-criativos que são os usuários de *smartphones*. Os curadores endossam o valor do corpo que dança ao vivo no aqui e agora nos museus como uma demanda pública a qual eles têm que responder, como, por exemplo, quando Donna De Salvo, a curadora-chefe do Whitney, comenta que “as pessoas querem ser levadas para um lugar novo. Na era da experiência mediada, digital e virtual, há algo muito visceral quando assistimos a uma performance ao vivo.”¹² Isto não pode ser explicado pelo fato de que o corpo que dança parece mais vital na sua presença ao vivo aqui-e-agora. Há também o componente psicossocial da corporalização que confere à dança uma expressão persuasiva mais poderosa que a palavra falada ou que o objeto inanimado. O vitalismo que subjaz ao movimento como expressão da faísca de vida concretiza o si-mesmo como corpo, uma experiência empática, física e portanto cinestésica, de subjetividade transcendental que suprime as contingências sociais e políticas estruturadoras da experiência. Diferentemente da institucionalização da psicoterapia que brotou da psicanálise durante todo o século XX, as práxis corporais contemporâneas (como Body-Mind Centering, Movimento Autêntico, Feldenkreis, Yôga e assim por diante) acoplam o conhecimento do si-mesmo à sensação e à afecção

11. Aqui estou me referindo ao solos de Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Vera Mantero, Eszter Salamon, Juan Dominguez, Antonia Baehr, Mette Ingvartsen, and Saša Asentić, realizados entre 1998 e 2007.

12. Citado no artigo do New York Times intitulado “Once on Fringe, Performance Art Is Embraced” de Robin Pogrebin, de 26 de outubro de 2012. Disponível em http://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/artsspecial/performance-art-is-increasingly-a-mainstream-museum-staple.html?pagewanted=all&_r=0 (acessado em 14 de novembro de 2014).

corporal. Este jogo da verdade parece ser uma tecnologia do si-mesmo mais real, mais eficiente e mais esteticamente agradável, uma tecnologia que corresponde melhor à ideia de Foucault “do bios como material para uma obra de arte estética.” (2000:260)

No entanto, se voltarmos para o museu e para a forma como a dança estimula autoperformances nos seus visitantes, ocorre uma diferença notável na transferência do solo de dança para o espaço de exposição. Uma vez que a dança é apresentada no museu, especialmente se o artista dança sozinho, com uma roupa casual, misturando-se aos visitantes, são abolidas a lacuna da distância pela qual o palco é simbolicamente separado da plateia e a moldura de representação e artificialidade da *mimesis* que definem o ponto de vista do espectador. O espaço de exposição dá a ilusão de ser tão aberto e claro como um studio de dança, permitindo que tanto o performer quanto o espectador naveguem por sua proximidade mútua e flutuem com um olhar móvel e corporalizado, em oposição ao olhar cartesiano fixo e descorporalizado da sala de espetáculos. A apresentação de dança em um studio oferece um close privilegiado do corpo que dança, num espaço de trabalho horizontal de cumplicidade no qual o observador é uma testemunha da feitura da dança. Parte da atmosfera da condição do studio é transportada para o espaço de exposição, o que resulta numa estranha fricção entre objetos de arte e visitantes. Em *20 Dancers for the XX Century* de Boris Charmatz no MoMA (2013), cada dançarino ou performer apresenta uma entrada para o seu “museu” do solo de dança e performance do século XX. Assim o público encontra corpos nus que dançam ou performam alguma ação entre os quadros presos nas paredes. A justaposição de corpos vivos em movimento - corpos que observam e objetos de arte, ou de lugares vagos que esperam por objetos de arte - acentua o fetichismo do corpo vivo como algo mais real, presente e frágil. Em uma palavra, mais contemporâneo que um objeto de arte.

Se pensarmos mais um pouco sobre como o solo de dança nos museus pode ser transmutado em tecnologia do si-mesmo, o *Retrospective* do coreógrafo Xavier Le Roy reemerge como um caso em questão. A parte principal deste novo trabalho, que funde coreografia e exposição, consiste em retrospectivas de performers, histórias pessoais que contextualizam as suas vidas no devir-dançarino, do ponto de vista da obra de Le Roy. A partir da ontológica palestra-performance *Product of Circumstances* de Le Roy, os performers falam e apresentam peças curtas ou excertos de dança que ilustram a narrativa. Eles se endereçam aos visitantes que se vêem em uma espécie de *stand up* solo palestra-mais-dança. Do ponto de vista de quem dança, a tarefa é emancipatória, porque capacita o subalterno a falar, como comenta um dos performers de *Retrospective*. (2014:287) Ou, nas palavras do performer Ben Evans:

Ao sermos convidados a objetivar aspectos da nossa própria vida, temos a oportunidade de ficcionalizar a nós mesmos, como sujeitos. Nós - os sujeitos - nos tornamos quase desimportantes como indivíduos. O que é importante é que nós estamos lá para nos dirigirmos ao(s) visitante(s) e recontar uma história. O que acontece enquanto isso, na verdade, é o que faz a exposição acontecer: a identificação (ou não) de um visitante, a distância tomada (ou não) de uma história, o conforto (ou desconforto) com outra pessoa. Quanto mais eu performo neste trabalho, mais eu me dou conta do quanto este é um trabalho *humano*. O material é o ser humano e os relacionamentos que criamos entre nós: como falamos uns com os outros, como olhamos uns para os outros e, finalmente, como nos identificamos uns com os outros. É por isso que eu digo que o *quê* é dito e feito na exposição é menos importante que o fato de falarmos e fazermos. O ato de contar uma história, como ação, se torna o material para começar este processo de identificação, por mais distanciado que possa ser. Este material é tão fino, tão sutil, que a cada momento ele se arrisca a ser apagado, esquecido. (2014: 302-303)

Mesmo que esvazie ou mascare a importância do lugar da verdade pela autorrelação ou pela ficção performada, a maneira de conduzir a própria história retém o princípio poético nuclear da identificação, a autorrevelação e a autorrealização na performance solo, que assume a aparência estética do movimento da dança e da história corporal.

O raciocínio desta operação poderia ser algo assim: “Se eu te mostrar como aprendi a dançar, ou o que este movimento produziu em mim (a pergunta que Le Roy fazia com persistência aos performers), estou desvelando para você o processo de me tornar eu mesmo, não importa o quão anônimo, trivial e necessariamente aberto isto possa ser.”

Intermezzo #2: um museu todo seu

22 de janeiro de 2014 foi o dia mundial do “selfie no museu”, com visitantes compartilhando suas selfies preferidas no Twitter. Recentemente, um artigo no *International New York Times* discutiu novas estratégias educacionais em museus que visam ampliar a experiência do espectador.¹³ Havia uma preocupação com o fato de que um visitante permanecia em média apenas entre vinte e trinta segundos diante de uma obra, então os museus começaram a organizar tours de “slow art”. A ênfase não está na mediação da arte através de mais conhecimento histórico, crítico ou teórico, mas nas dicas e ferramentas que se pode oferecer aos visitantes para que estes façam a curadoria da própria experiência. Para suavizar a ansiedade do visitante, para quem as vastas coleções dos museus podem ser campos de batalha a ser conquistados em uma caça a obras-primas, os museus encorajam uma abordagem pessoal: “escolha o que ressoa em você, não o que é mais famoso; você pode sair se sentindo renovado e inspirado, e não esgotado; você não precisa pensar

que tem que se comportar de determinada maneira; na verdade, você pode ser você mesmo.”

Curiosamente, a pesquisa de comportamento do público nos museus hoje em dia é feita por psicólogos que trabalham em departamentos de economia e ciência política bem como em programas de assistência médica. “Psicologia positiva” é o nome da doutrina aplicada a projetos que investigam museus como os assim chamados ambientes restauradores que podem ter um impacto positivo em graus de felicidade e de saúde declarada, como narra a seguinte anedota.

A Dra. Julie Haizlip é uma professora de Clínica na Escola de Enfermagem e Divisão de Cuidados Intensivos Pediátricos na Universidade de Virginia, e ela foi um dos objetos de pesquisa do Professor James O. Pawelski, diretor de educação no Centro de Psicologia Positiva na Universidade de Pennsylvania. Ela conta a sua experiência com a visita à Fundação Barnes na Filadélfia, no contexto da pesquisa do Professor Pawelski, citada em artigo do *International New York Times*:

Inicialmente, nada na Barnes me chamou a atenção. Então eu avistei uma mulher linda e melancólica com cabelo ruivo como o meu. Era o retrato de uma prostituta, de Toulouse-Lautrec, *À Montrouge*. Eu estava tentando entender porque ela tinha uma expressão tão severa no rosto. Passarem-se alguns minutos e eu me dei conta de que estava escrevendo mentalmente a história daquela mulher, imaginando que ela se sentia presa e infeliz, mas ainda assim determinada. Sobre o ombro, Toulouse-Lautrec pintou uma janela. Há um escape, pensei, você só precisa se virar e ver. Na verdade, eu estava projetando naquele quadro muito de mim mesma e do que estava acontecendo na minha vida. No final das contas, foi um momento de autodescoberta.

O encontro aventureiro da Dra. Haizlip com o quadro de Toulouse-Lautrec terminou com -

13. Stephanie Rosenbloom, “Creating a museum of your own,” *The International New York Times*, October 11-12, 2014, 21. Todas as citações seguintes sobre o “museum of your own” referem-se ao mesmo artigo.

como deveria e estava previsto - uma compra no museu. Ela comprou um poster do *Rosa La Rouge* de Toulouse-Lautrec, porque, como explica a Dra. Haizlip, “Eu senti que ela tinha ainda mais a me dizer.”

Nota #3: sincronizando usuários

Será que estamos nos tornando sujeitos políticos obsoletos quando esperamos que os visitantes dos museus e os espectadores de teatro se comportem como público, quando na verdade eles foram transformados em usuários? O que esta transformação implica ou confere quando o valor da troca simbólica das obras de arte numa exposição é substituído pelo valor de uso da experiência que eles suscitam? Como uma resposta levemente enviesada para o problema que levanto aqui, vou considerar o valor das performances em museus, que ocorrem paralelamente em espaços físicos e virtuais, como uma “propriedade imaginária.”

Numa tentativa de dar conta do status material da informação digital, Florian Schneider propôs o conceito de poesia imaginária, que numa definição concisa implica a conjunção entre “propriedade que se torna cada vez mais uma questão de imaginação” e “imagens que estão sujeitas a uma proprietização em andamento”.¹⁴ A propriedade imaginária surge na ausência do objeto que pode ser conhecido, mas a imaginação não resulta da luta para definir a relação entre o dono e o objeto que lhe pertence e sim das “relações sociais com outros que também poderiam usá-lo, aproveitá-lo, fazê-lo funcionar ou brincar com ele.”¹⁵ De uma perspectiva ideal, geralmente a do artista, a imaginação social atinge uma economia de abundância e excesso, uma *dépense* do social, ou, mais concretamente, trata-se de uma rede de relações

aberta e ilimitada que, por assim dizer, são mais eloquentemente expostas em *Essas associações* de Tino Sehgal, criada para o Turbine Hall da Tate Modern em 2012. Nesta encenação de encontros ao vivo que envolvem fala (mas não conversação), formas de dança e música como uma rede alusiva de narrativas pessoais, anedotas que contam com a resposta afetiva dos visitantes, na curiosidade dos visitantes para ouvir confissões íntimas dos performers, Sehgal mantém estreito controle coreográfico das fronteiras entre performers e visitantes. Como aponta criticamente a curadora de *Essas associações*, Catherine Wood, as relações nos encontros ao vivo são objetivadas. Elas evidenciam “um registro formalizado de alienação mútua” no qual os visitantes são lembrados que estão “ao lado de e dentro de uma obra de arte”, “solidificando-se” em um objeto daquela troca. (2014:115)

Na Turbine Hall, Sehgal estava reiterando uma posição firme, a de proteger o que agora vou chamar, a partir da definição de Schneider, de propriedade imaginária da experiência, que resiste tanto à documentação quanto à interpretação, na tentativa de Sehgal de se opor à economia da oferta. Simultaneamente, ali do lado, na Tanks, o futuro espaço permanente para performance e outras artes fundadas no tempo na Tate Modern, uma série de performances e palestras foi inaugurada sob a bandeira de “Arte em Ação”. O programa introduziu um aparato para capturar aquela informação que se esquia da propriedade imaginária da performance. O departamento de marketing e o departamento de experiência dos visitantes se referem a este aparato como métrica de mídia social: o receptor identifica o comportamento dos visitantes na medida em que as visitas se estendem para plataformas online com a implementação do que eles chamam “análise de sentimento” e de “conteúdo”. Eu proponho que abordemos a questão como a captura do valor relacional da propriedade imaginária. Ou seja, a Tate Modern organizou um processo de coleta, codificação e análise dos dados do Twitter durante os três meses do programa a partir de

14. Florian Schneider, “Theses on the Concept of the Digital Simulacrum” disponível em <http://fls.kein.org/view/34> (acessado em 14 de novembro de 2014).

15. Florian Schneider. “Imaginary property: Frequently asked questions” disponível em <http://fls.kein.org/view/167> (acessado em 14 de novembro de 2014).

dois eixos: O primeiro estimula os visitantes a comunicar suas experiências, fazendo com que elas apareçam nas paredes da Tanks; o segundo pesquisa a recepção do público na ressonância da sua atividade online. Tornar a experiência passível de propriedade hoje em dia significa traduzir a experiência em imagem ou texto, informação cujo valor se concretiza na comunicação. A vigilância que tenta apropriar uma imagem como propriedade visual nunca pode ser total, ainda assim, a parcialidade de cada perspectiva de cada visitante é ignorada pela extração automática de metadados, que tenta produzir identidades algorítmicas de visitantes através de tecnologias de indexação. Embora os resultados obtidos pela aplicação de um conjunto de ferramentas automáticas para “detectar subjetividade na forma de texto”¹⁶ tenham sido julgadas como ambíguas e em última instância não confiáveis - o que se tornou público durante o programa e, portanto, não deveria ser negligenciado - foram as questões que a Tate Modern propôs e as respostas que escolheu mostrar. Para a pergunta “A arte ao vivo precisa ser experienciada ao vivo?”, um integrante do público twittou: “A experiência ao vivo da arte deve ajudar o público a se desenvolver espiritualmente”. Para a pergunta “Qual é o papel do público?”, outro diz: “O papel do #público é dar a arte um sentido de vida e de realismo.” Outro diz “Nosso papel não é ser público e sim parte da performance.”

Nota #4: confissões espaciais

Seja lá qual for o resultado de qualquer pesquisa de público, o mero fato de que se instala tal procedimento é um sinal alarmante de uma política formadora de consenso. Não importa se o programa da Tate Modern vai ser moldado de acordo com estas vozes imaginárias; o que importa é que a vigilância do consumismo

agora é parte do aparato do museu. O museu não ensaia mais a coreografia social de cidadãos civilizados por meio da imitação, na qual as classes trabalhadoras deveriam comungar com as classes médias e adotar seu comportamento por imitação. Como demonstrou Tony Bennett no seu estudo seminal *The Birth of the Museum*, as instruções do museu moderno para o público eram, entre outras funções, um instrumento para administrar o comportamento social. Em vez de disciplinar os visitantes para a ordem pública, como faziam os museus modernos, os museus de arte contemporânea de hoje regulam o comportamento do visitante enquanto consumidor, estimulando o consumo. Eles administram a atenção do visitante ao induzi-lo a um entretenimento participativo. O ato de coreografar visitantes começa com o emolduramento das obras, especialmente as performances, com protocolos que demandam uma resposta performativa em espelhamento, que não é diferente do tropo dos neurônios-espelho que vibram em sincronia com a sua fonte de percepção. As mídias sociais servem como um mecanismo de hiper-sincronização dos visitantes, tornando-os usuários que pontuam suas experiências em relatórios regulamentados online. Apresentar performances coreográficas em museus junto a um chamado para a autorrealização do visitante, para um processo de transformação da sua própria subjetividade, provoca curtos-circuitos nestas vertentes de trabalho com uma tecnologia de uma noção estetizada do si-mesmo. No entanto, como foi dito antes, a total ambiguidade do que pode ser a performance permite o dissenso nas mãos do usuário do tipo consumidor. Se parte da política cultural neoliberal em espaços de larga escala de arte moderna e contemporânea estão aí para monitorar, econômica e politicamente, a experiência do público em números, então talvez os artistas e os curadores tenham que pensar em modos de se esquivar do controle ou de distorcer o imperativo da performance para condições artísticas e políticas mais singulares de transformação. Neste sentido, os visitantes transformados em usuários

16. Elena Villaespesa, “Diving into the Museum’s Social Media Stream: Analysis of the Visitor Experience in 140 Characters” disponível em <http://mw2013.museumsandtheweb.com/paper/diving-into-the-museums-social-media-stream/> (acessado em 14 de novembro de 2014).

podem ser reconsiderados como uma categoria mais política em uma moldura ainda mais ampla que aquela específica da arte, como Stephen Wright propôs na sua tese sobre a condição do usuário. Wright faz a defesa dos desafios disparados pelo usuário e orientados para o usuário para a cultura de especialista, uma vez que “a competência derivada da arte, específica da arte e engendrada pela arte” for transferida para usuários, que colaboram “com iniciativas de cidadãos, projetos de cientistas amadores e assim por diante.”¹⁷ Nós ainda estamos esperando.

Afora a padronização da experiência dos visitantes em um consenso, o que seria um problema para a performance de corpos em museus que encorajam respostas performativas da parte dos visitantes? A questão principal está em o *quê* está sendo performado aqui: a centralização do si-mesmo, narcisista, carismático, íntimo, volátil ou inseguro. Como eu e Ana Vujanović escrevemos em *Public Sphere by Performance*, “no caminho para alcançar a categoria de cidadãos, constantemente esbarramos nos seres humanos como indivíduos que apelam por seu status antes mesmo ou para além da condição de cidadão.” (2014:117)

Novamente, por que deveria ser problemático observar os receptores de arte como “seres humanos” em primeiro lugar, colocando sua condição de cidadão entre parênteses, como secundária? Isto com certeza seria coerente com a tradição pós-kantiana do prazer desinteressado da experiência estética, bem como com a operação romântica do sublime que a arte tenta alcançar pela interioridade afetiva dos seus temas. Em uma tentativa de desafiar esta tradição de pensar sobre o valor das experiências artísti-

cas, junto com a coreógrafa Christine De Smedt e o cineasta Lennart Laberenz, experimentei um formato de questionário coreográfico na Turbine Hall, em um programa intitulado *Confissões espaciais (Spacial Confessions)*¹⁸. Em intervalos variados durante uma semana de maio de 2014, o fluxo de visitantes na Turbine Hall foi filtrado por um questionário coreográfico. Uma série de perguntas sobre tópicos que identificam visitantes como cidadãos e sujeitos sociais foi feita para visitantes aleatórios, pedindo que eles respondessem com um movimento, um gesto ou uma posição. Estas eram as perguntas:

Organizem-se em uma linha no meio do retângulo de acordo com a cor da sua pele da bilheteria até a livreria, da pele mais escura para a pele mais clara.

Se você acha que Londres é a capital criativa da Europa, levante o braço direito para o lado.

Se você acha que a arte contribuiu para isso, levante o braço esquerdo para o lado.

Se você acha que a Tate Modern mudou a imagem cultural da Grã-Bretanha, flexione os braços e cerre os punhos. Se você acha que tem gente demais em Londres, vá para trás de alguém.

Se você se considera capaz de administrar o tempo que gasta trabalhando, juntem-se e mantenham a distância de um braço entre si.

17. Stephen Wright, “Users and Usership of Art: Challenging Expert Culture,” comunicação da conferência “Reconsidering Relationality,” organizado por Alexander Alberro e Nora Alter, em Paris em 18 e 19 de abril de 2007, disponível em <http://transform.eipcp.net/correspondence/1180961069#redir> (acessado em 14 de novembro de 2014).

18. Fui convidada por Catherine Wood, curadora de arte contemporânea e performance da Tate Modern, a “manifestar o livro *Public Sphere by Performance*” com relação à Turbine Hall, espaço aberto de larga escala do edifício pós-industrial da Tate Modern. Ela me estimulou a explorar o caráter público da Turbine Hall, na qual haveria um programa com duração de uma semana, com experimentos, uma conferência e uma performance no Live Performance Room, da qual surgiu o título *Spacial Confessions*. O questionário coreográfico foi performado por Nikolina Pristaš, Neto Machado, Christopher Hutchings e Christine Smedt. Para outras informações sobre *Spacial Confessions*, ver : <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/eventseries/bmw-tate-live-spatial-confessions-on-question-instituting-public/> (acessado em 14 de novembro de 2014).

Se você é *freelancer* ou trabalha para si mesmo, venha para o meio.

Se você tem um salário mensal, pensão ou bolsa, faça uma roda em volta dos *freelancers*.

Agora aponte para quem você acha que é a pessoa mais rica no grupo. Se você acha que é você, apenas levante o seu braço.

Todos que foram votados como os mais ricos, formem uma fila no lado direito.

Se você acha que o dinheiro é valorizado demais, vá para o lado esquerdo, os demais vão para o lado direito.

Se você acha que a arte é valorizada demais, vá para o lado direito, os demais vão para o lado esquerdo.

Se você acha que o sexo é valorizado demais, vá para o lado direito, os demais vão para o lado esquerdo.

Se você *confia no seu governo*, vá para o lado esquerdo, os demais vão para o lado direito.

Se você acha que são as pessoas que devem se organizar melhor e não o governo: sim (formem um grupo perto da livraria), não (formem um grupo perto da bilheteria), talvez (formem um grupo no meio).

Se você acha que a polarização entre esquerda e direita é uma forma simples demais de se posicionar, deite-se no meio. Tire um item do seu bolso, coloque-o na sua frente e depois dê um passo atrás.

Tire outro item do seu bolso ou da sua bolsa, coloque-o atrás do primeiro item e depois dê um passo atrás. Continue esta ação o quanto você quiser.

Nós nos dirigimos a indivíduos com perguntas que dizem respeito a eles enquanto cidadãos,

posições e opiniões com relação ao trabalho, as instituições de arte, as condições de vida, o dinheiro, eleições, o status do espaço público, a cidade de Londres e a Tate Modern, mas não perguntamos nada sobre a experiência da arte, embora a maioria deles estivesse com pressa para ver a exposição de Matisse, um grande sucesso de público. Neste sentido, os visitantes foram convidados a performar seus si-mesmos estritamente sociais em um espaço público. As imagens coreográficas que surgiram podem refletir o resumo final como uma tendência de um modo quase estatístico, e o arranjo da massa imita a análise automática de metadados sobre visitantes. A questão do questionário não está na precisão e na representatividade do resultado, ou no que o arranjo revela sobre aqueles visitantes que se juntaram a nós, mas na situação de performar a posição de alguém usando o próprio corpo deste alguém em relação a outros corpos, diante de outros cidadãos capturados neste jogo, assim como na confrontação com o que um grupo tão *ad hoc* representa como amostra do público no espaço público de uma instituição pública que apresenta arte contemporânea.

Na esteira dos protestos e motins contra a privatização desenfreada (e o financiamento) dos serviços e dos espaços públicos - ou seja, dos processos políticos dos quais os museus não estão isentos - podemos nos perguntar: Por que o ato de coreografar corpos nos museus deveria parar na fronteira dos indivíduos, isolados nas suas preocupações com sua própria experiência estética, seus si-mesmos privados, emocionais, sensíveis e criativos? Se o espaço público é uma pré-condição para um público *qua* esfera política, então a autoabsorção de indivíduos através de sua experiência pessoal é como um obstáculo para a imaginação social da formação de grupos, coletivos que reivindicariam a esfera pública como palco para ação política. Ou ainda, até mesmo para os movimentos de desejo livre, flutuante, a-pessoal e a-gramatical. Pelo menos não podemos mais dizer: a comunidade que vem (*le peuple qui manque... la comunità*

che viene...).¹⁹ O público está aí, somos nós, artistas, curadores, visitantes, que talvez estejamos nos coreografando para fora das preocupações políticas com relação ao espaço público, ou até mesmo apenas com a experimentação da não tão humana coletividade do estar junto, quando celebramos cada um que está dançando com o seu próprio si-mesmo estetizado.

Epílogo

Se foi possível abarcar de certo modo, nestas notas, a minha tentativa de propor uma sociedade da performance, então performance e performatividade estão aqui para ficar - assim como não nos livramos do espetáculo de Debord. Ficamos, assim, compelidos a considerar as autoperformances entre as disciplinas e setores, privados e públicos, em seus modos de funcionamento: ideológicos, econômicos, tecnológicos, estéticos, teatrais, coreográficos, etc. Talvez também precisemos pensar a performatividade como algo longe de ser o dispositivo emoldurante que mede o coeficiente de visibilidade e de identificabilidade da arte. No entanto, isto significa que não podemos nos dar por satisfeitos com o efeito que a performance e a performatividade ganharam com a forma atual do capitalismo neoliberal, com o sentido de adaptação e de perfeição e como meio de controlar tais efeitos para fins comerciais. Se conservarmos a ideia de transformação inerente à etimologia do termo, então outro sentido de mudança pode ser percebido: condições nas quais o performar é uma questão de invenção sem provas ou garantias de sucesso, uma insti-

tuição de um futuro projetado, um experimento fora das fronteiras do efeito calculável.

BIBLIOGRAFIA

Aimar Perez Galí, "Can the Dancer 'Speak'?", in *Retrospective by Xavier Le Roy*, ed. B. Cvejić (Dijon: Presses du réel 2014).

Ben Evans, "Producing a 'Retrospective'," in *Retrospective by Xavier Le Roy*, ed. B. Cvejić (Dijon: Presses du réel 2014).

Bernard Stiegler, "Performance et singularité," in *La performance, une nouvelle idéologie?*, ed. Benoît Heilbrunn (Paris: La Découverte, 2004).

Bojana Cvejić and Ana Vujanović, *Public Sphere by Performance* (Berlin: b_books, 2012).

Catherine Wood, "People and Things in Museums," in *Choreographing Exhibition*, ed. M. Copeland (Dijon: Presses du réel, 2014).

David Le Breton, "Performances et passions du risque," in *La performance, une nouvelle idéologie?*, (Paris: La Découverte, 2004).

Gilles Deleuze *L'Image-Temps*. (Paris: Minuit, 1985).

Giorgio Agamben *The Coming Community*. (Minneapolis: Minnesota Press, 1993).

Guy Debord, *La Société du spectacle*, first edition (Paris: Buchet/Chastel, 1967).

Jacques Derrida *Voice and Phenomenon: Introduction to the Problem of the Sign in Husserl's Phenomenology*, trans. Leonard Lawlor (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2010).

Jean-François Lyotard *A condição pós-moderna, La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir* (Paris: Minuit, 1979).

Jon McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance* (London: Routledge, 2001).

Joseph Pine and James Gilmore, *The Experience Economy* (Boston: Harvard Business School Press, 1999).

Maurice Merleau-Ponty, "The Intertwining—The Chiasm," in *The Visible and the Invisible*, ed. Claude Lefort, trans. Alphonso Lingis (Northwestern University Press, 1968).

Michel Foucault, "Technologies of the Self," in *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, eds. Huck Gutmann, Patrick H. Hutton, and Luther M. Martin (London: Tavistock, 1988).

Michel Foucault, *Essential Works of Foucault 1954-1984*, eds. Paul Rabinow and Nikolas Rose (London: Penguin, 2000), esp. vol. 1.

Rebecca Schneider, "Solo, Solo, Solo," in *After Criticism*, ed. Gavin Butt (Oxford: Blackwell, 2004).

Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction* (London: Routledge, 2006).

Stephanie Rosenbloom, "Creating a museum of your own," *The International New York Times*, October 11-12, 2014.

Tony Bennett, *The Birth of the Museum* (London: Routledge, 1995).

19. Alusão ao livro de Giorgio Agamben *The Coming Community* (Minneapolis: Minnesota Press, 1993) e à noção de Gilles Deleuze do público que desaparece em *L'Image-Temps* (Paris: Minuit, 1985), 282. No mesmo parágrafo, aqui na tradução em inglês, Deleuze escreve: "Art, especially cinematographic art, must take part in this task: not that of addressing the people, which is presupposed already there, but of contributing to the invention of a people. The moment the master, or the colonizer, proclaims 'There have never been people here', the missing people are a becoming, they invent themselves, in shanty towns and camps, or in ghettos, in new conditions of struggle to which a necessarily political art must contribute." Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image* (London: The Athlone Press, 1989), 217.



O sorriso das gatas extraordinárias (em três cenas e uma dedicatória)

Daniela Mattos

Cena 1: Num domingo - não um domingo qualquer, um domingo que caiu no dia 08 de março de 2015 (curiosamente a data em que se comemora o dia internacional da mulher, ou seja, ainda precisamos de uma data comemorativa para lembrar que não temos a igualdade entre os gêneros) - meu melhor amigo, que é artista, professor, escritor, poeta e gay, me conta de uma pendenga no Facebook. Ele é um dos meus informantes dos debates que circulam por ali, já que eu não tenho um perfil nessa rede social, nem pretendo ter (até meu professor de yoga tentou me convencer a ter um perfil “fake”, mas não me dei por convencida!). Voltando à pendenga: Maria Bethânia declara publicamente em uma entrevista publicada na manhã daquele mesmo dia que, “em um dado momento, Gal Costa se retirou da cena musical”, se referindo à pausa que Gal fez em sua carreira, resultando num hiato de produção que só terminaria com o lançamento do disco *Recanto*, em 2011. A fala de Bethânia causou a comoção em massa dos fãs de Gal que não demoraram a fazer a aguerrida defesa de sua diva, expondo os motivos ou a relevância dessa parada da cantora - aquela que aliás, em minha modesta opinião, é uma das maiores da história da música popular universal. Meu amigo, assim como eu, fã das duas maravilhosas envolvidas no parangolé, leu para mim seu “post” no “Face” mostrando sua versão dos fatos, também aproveitando o ensejo para me mostrar uma tosca gravação em vídeo do show mais controverso de Gal, registrado e disponível no Youtube¹: “O sorriso do gato de Alice”, dirigido pelo contundente diretor teatral Gerald Thomas nos idos dos anos 1990, mais precisamente em 1994. Na cena de abertura do show, Gal Costa sai de um fosso e engatinha como uma gata, super gata, com seus cabelos lindamente rebeldes e armados; o figurino era um pijama de seda (a cor é uma incógnita, para meu amigo era verde escuro, mas acho que ele foi traído por sua própria memória pois pelas

1. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uSDOwoT20TI> (acessado em 18/03/15)

imagens mais parece um azul escuro ou chumbo azulado...). Meu amado amigo, que viu o show na época em que foi apresentado, numa casa de espetáculos no Méier, Zona Norte do Rio de Janeiro, me conta como esse momento marcou sua adolescência. Para ele esta foi uma experiência da qual ele não saiu ileso, tampouco o mesmo: tornou-lhe outrem o sorriso do gato de Alice de Gal. Me ocorre ao escrever este texto que talvez seu devir-mulher tenha despertado ali, com essa vivência, algo que parece ter sido responsável por “furar-lhe os olhos e fazê-lo cantar melhor”, como fazem os sertanejos com seus assuns-pretos no interior do Brasil, acreditando que seus pássaros cantam mais bonito se cegos.

“O que eu tenho a ver com isso tudo isso?”, que interesse essa anedota de tom quase banal que acabo de descrever pode suscitar, você pode estar se perguntando. Mas digo que sim, você tem sim a ver com isso. E o motivo é bem simples: é bem provável que você conheça as cantoras envolvidas no imbróglio, assim como, muito possivelmente, diferente de mim, você tenha uma conta no Facebook e quem sabe até se manifestou em defesa de Gal ou de Bethânia nas dadas circunstâncias.

Isso é o que podemos chamar de atravessamentos entre o que se considera público e privado hoje. Com isso, vemos uma espécie de transição micropolítica: não há mais linhas claras entre estas duas categorias. Afinal, o que é exclusivamente público ou o que é exclusivamente privado? As particularidades aí implicadas têm se tornado rarefeitas, e vêm sofrendo inúmeras hibridações, como tantas outras noções ao serem entendidas segundo o esquadro da contemporaneidade. Este hibridismo parece nos fazer sempre reféns da sociedade do espetáculo - cada “mergulho um flash” como dizia um famoso bordão presente em uma das novelas de Glória Perez - nos transmutando em soldados compulsórios de uma luta que nem sempre temos vontade de participar. Precisamos então escolher: ou nos

exilamos de certos nichos (não ter uma conta no Facebook, por exemplo) ou nos prestamos a pertencer a eles (ainda usando o “livro das faces” como exemplo, muitas vezes as pessoas aderem a ele pela falsa noção de que se está de fato conectado com os zilhões de usuários, os supostos “amigos”). A dispersão ou diáspora (para usar uma noção cara ao Festival *Atos de Fala* de 2014) do que pode ser considerado “espaço público” e “espaço privado” é algo que as feministas têm defendido como ponto fulcral de questionamento para o alcance da igualdade de gêneros. As relações entre vida privada e vida pública têm sido alvo de estudo e intervenção para teóricas do feminismo há algumas décadas, já que, como defende a historiadora brasileira Flávia Biroli, “privacidade e intimidade são vistas, em algumas correntes do feminismo, como valores fundamentais, enquanto em outras o problema enfrentado é, diferentemente, a equivalência entre espaço privado e dominação.(...)”². É possível compreender melhor esta citação ao perceber os acontecimentos cotidianos no Brasil - numa leitura mais atenta das notícias de qualquer jornal de grande circulação, a violência contra a mulher ainda é algo vertiginosamente corriqueiro, seja no âmbito da vida pública ou da vida privada. As faces desta violência são tão perversas quanto diversas: são inúmeras as mortes de mulheres que precisaram praticar um aborto e foram parar na mão de médicos sem preparo, com condições cirúrgicas precárias (já que a prática ainda é ilegal no país), assim como vemos assassinatos de mulheres por seus próprios parceiros ou ex-parceiros, muitas vezes pelo simples fato delas não mais quererem permanecer em uma relação amorosa com tais homens, que se transformam em seus algozes. Com isso, vemos claramente a ambivalência existente entre o que pode ser considerado um fato público ou privado, já que estas questões são ao mesmo tempo domésticas, vinculadas ao cotidiano de uma infinidade de mulheres, e

2. Biroli, Flávia. “O público e o privado”, em Luis Felipe Miguel e Flávia Biroli (orgs) *Feminismo e Política: uma introdução*, p. 41

geram situações que ocorrem no âmbito pessoal. Por outro lado, tais eventos têm também um caráter público, na medida em que ocorrem como desdobramentos dos comportamentos afirmados e dos cerceamentos de direitos ainda vigentes em nossa sociedade. Felizmente o debate em torno do direito a um aborto seguro, ou a expressão da intolerância a qualquer tipo de agressões contra as mulheres vem sendo cada vez mais constantemente ventiladas, seja pela opinião popular, pela imprensa ou mesmo em campanhas políticas, ainda que, neste último, tais assuntos sejam tratados por seu valor enquanto “moeda de ganho” partidário. Além disso, é fundamental lembrar algo que parece dado, mas não é: cabe à mulher escolher o que ela quer fazer de si e para si, e tais decisões acerca de seu próprio corpo e subjetividade devem ser tomadas unicamente por ela própria – isso é algo que o Estado e os fundamentalismos religiosos desconsideram, e ainda pior, pretendem manter incógnito, para que as mulheres nunca se dêem conta.

Seguindo com o vídeo, meu amigo me mostra e ressalta: “Olha como Gal estava magra!”. Segui falando e me contou que Gerald Thomas, gênio do teatro experimental e membro da cena contracultural que oxigenou o Brasil nas duras épocas de ditadura militar, obrigou Gal Costa a emagrecer para o show-performance antológico, e que muitas vezes a cantora era flagrada comendo, quando muito, apenas lascas de frango e salada verde. Novamente estamos no limiar: Isto é a vida privada da cantora que, em nome de um profundo comprometimento com sua obra se submete a uma restrição alimentar, ou é um reflexo da dominação de um padrão de beleza, no qual a mulher magra é venerada e a mulher gorda é abominada? E ainda, tal padrão, imposto pelo diretor, não é também aquele que as mulheres vêm se submetendo há séculos, desde o espartilho e talvez antes, para a todo custo tornarem-se exemplo de um *modus operandi* de beleza que agrada ao padrão vigente e ao desejo dos olhares masculinos, e também femininos? Dei-

xo a resposta a ser respondida por você que chegou a esta linha de meu texto. Talvez a letra da música “Relance”, composta por um dos irmãos de Bethânia, mano Caetano, e gravada por Gal no magistral disco *Índia*, de 1973, sirva como ajuda para esta reflexão: “Pare, repare; Cite, recite; Salve, ressalve; Volte, revolte; Trate, retrate; Vele, revele; Toque, retoque; Prove, reprove; Clame, reclame; Negue, renegue; Salte, ressalte; Bata, rebata; Fira, refira; Quebre, requebre; Mexa, remexa; Bole, rebole; Volva, revolva; Corra, recorra; Mate, remate; Morra, renasça; Morra, renasça; Morra, renasça”.

Corta.

Cena 2: Chicago, -20 graus Celsius. O bairro é o bucólico Hyde Park, onde fica o campus da Universidade de Chicago, o mês é outubro, a estação é o outono (sim, imagine o mais gélido dos outonos que você já pegou – esse provavelmente é ainda pior) e o ano é 2013. Uma jovem mulher brasileira e carioca, recém-doutora vivendo temporariamente nesta região durante três meses, está começando sua pesquisa sobre o feminismo - e começa a se reconhecer como feminista. Avista então uma livraria bastante convidativa. Ela entra. A porta tem um sino, como é comum em livrarias da região. O cheiro é de livro novo, há ali uma enormidade deles, num labirinto de páginas. O sistema de aquecimento é providencial, causando-lhe alívio imediato. Dentre o perfume de livros novos e o correr do olhar pelas lombadas deles, vem o “aspiro ao grande labirinto”: não, não era o famoso livro de Hélio Oiticica, o artista-pastista-inventor dos Parangolés nos anos 1970, era outro, o aspiro foi por ela, Anaís Nin, escritora de uma vida plena e inconscientemente abismal, que deixou como herança sua escrita imagética e fantástica. O livro é *The House of Incest*, fino, 72 páginas apenas, mas cheio de imagens e histórias oníricas e sexualizadas. O título constrangeu um pouco a carioca mas ainda assim a atraiu muito, e já pensando como ela iria um dia explicar para sua filha ou seu filho, que aliás ainda nem nasceram, sobre o que

versava aquele livro e porque teve interesse nele, ela o tira da prateleira. Já no primeiro verso daquela joia burilada em palavras e imagens, a escritora diz e eu traduzo: “Tudo que sei está contido neste livro escrito sem testemunha, um edifício sem dimensão, uma cidade pendurada no céu.” *cataploft*. Não era a primeira vez que Anaís fazia isso com a carioca, e de novo ela se viu de quatro, rendida, apaixonada. As fotomontagens que acompanham os escritos também são de cair o queixo, afinal Anaís sabia das coisas, e foram feitas por um artista surrealista russo, Val Telberg, para recheiar a prosa poética da diva. A recém-doutora carioca já havia caído nas graças de Anaís antes, isto era paixão antiga. Em 2003, num ano de crise super intensa para a carioca, ela se deparou com *Delta de Vênus*, incrustado como pérola na biblioteca de seu namorado. As leituras que fazia deste livro nas viagens de ônibus lhe causaram experiências inesquecíveis e deliciosamente eróticas, que aconteciam em geral enquanto ia de casa para o trabalho ou voltando dali, ou mesmo no percurso para suas sessões de análise.

Voltando à livraria em Chicago, na mesma estante onde encontrara *A casa do incesto*, havia uma infinidade de *Diários* de Anaís Nin, e a brasileira resolveu também os folhear. Os diários da escritora foram publicados apenas depois da morte de seu marido, seguindo o desejo da autora. Anaís, mulher livre em sua escrita e sexualidade, não quis tornar públicas suas experiências pessoais antes da morte de seu homem, afinal, apesar de livre, Anaís era uma mulher casada. Seu parceiro, seu amor, seu escolhido, não cerceava sua liberdade sexual e seu desejo por viver experiências com outros parceiros, mas muito provavelmente este comportamento não era partilhado pela sociedade em que viviam na época. Talvez nem mesmo a sociedade de hoje esteja preparada para não julgar de forma sexista este comportamento, ainda que a poligamia, mesmo proibida num casamento convencional, seja uma constante na vida contemporânea, para mulheres ou para homens. Ainda assim, a decisão da escritora foi poupar

seu parceiro de comentários moralistas e de quaisquer constrangimentos que sua conduta pudesse causar publicamente enquanto ele estivesse vivo, guardando para si as memórias de suas experiências, registrando-as de modo poético e literário em seus diários, e esperando pela morte de seu amor para publicar tais escritos. “Oh meu amor, isso é amor” - já diria a Gang 90 & Absurdettes³.

Ainda em Chicago, a tal mulher carioca, que além de Doutora também é artista, ouviu falar de um documentário de nome *The Punk Singer*, “a cantora punk” em tradução livre, feito sobre a biografia de uma cantora de rock underground, Kathleen Hanna. Entre as muitas histórias mais do que interessantes, duas cenas do filme chamaram a atenção da espectadora, a tal artista carioca: numa ela identifica que a cantora punk era nada mais nada menos que a bela, efusiva e desconcertante figura que dançava aos pulos e beijava o rosto de Kim Gordon no videoclipe da música *Bull in the Heather* do grupo de rock Sonic Youth. A carioca se lembra que adorava ver esse clipe nos anos 1990 e gostava ainda mais de dançar essa música nos clubes que frequentava na época. Numa outra cena, Kathleen, a cantora punk e vocalista do adorável Le Tigre, conta de uma ligação de telefone que um jornalista deu para sua casa pedindo a ela informações sobre seu marido, integrante da banda Beastie Boys, projeto musical de grande destaque na cena estadunidense, ao que ela prontamente respondeu: “Eu até poderia lhe passar o telefone, mas é que ele está muito ocupado agora, lavando minha roupa”. Cheque-mate. A cantora punk destila sua raiva e mostra ao jornalista o quão chato é ser tratada como a “mulher de alguém” - “Muito chato mesmo, insuportável!” - pensou a artista carioca. Novamente vemos imbricados os âmbitos público e privado, agora projetados sobre a rotina de um casal de músicos norte-americanos brancos, em que a cantora resolve

3. Na música de Márcio Vaccari e Júlio Barroso, “Telefone” de 1983: https://www.youtube.com/watch?v=_zmeRTUkCX0 (acessado em 18/03/15)

ironizar uma situação sexista e mostrar que é mais do que a mulher de seu homem. Ainda pensando acerca dos percalços do segundo sexo, a carioca pensou que além de Anaïs Nin e Hugh Guiler, outros casais de intelectuais e artistas são exemplos interessantes do desmonte do casamento como ferramenta de dominação, tendo produzido remodelagens dele: Lilya e Osip Brik (especialmente na triangulação com Vladimir Maiakovsky), Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre, Cassia Eller e Maria Eugênia Vieira Martins... E devem haver outros, muitos outros, artistas ou não, intelectuais ou não. Que venham mais!

Corta.

Cena 3: É sábado, dia 07 de março de 2015. A locação é o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, no evento de encerramento da exposição individual de nome *Um teto todo meu* (título dado pela artista em homenagem ao livro *Um teto todo seu*, escrito por Virginia Woolf sobre as mulheres e a ficção). Na passagem do fim de tarde para início da noite, uma artista brasileira e carioca, por acaso a mesma personagem da cena anterior (e que coincidentemente também é a autora deste texto), percorre o pátio do museu convidando participantes para a performance coletiva *Efeito borboleta*, concebida por ela em parceria com o diretor do Museu, Guilherme Vergara. O grupo de participantes se junta na rampa e um a um pegam leques de madeira vazados, que servem de abano para os visitantes-participantes suportarem o calor que se sente dentro das galerias, por conta de uma pane no sistema de ar-condicionado. As paredes das galerias do museu transformaram-se em superfícies de projeção e as lanternas dos celulares de cada participante fazem as vezes de fonte luminosa para que a imagem dos leques chineses vazados cubram a arquitetura (pós)modernista por rendas de sombras.

Após percorrermos os espaços do museu, os visitantes são convidados a se reunirem no

salão principal para assistirem à inédita vídeo-performance *Make Over*, filmada na mesma semana do evento especialmente para a ocasião, como parte de um projeto de mesmo nome, desenvolvido desde 2006. O vídeo, sem som, foi acompanhado pela trilha sonora incidental que invadiu o evento: uma tempestade (“o mergulho do céu”, segundo a artista carioca feminista) estrondosa e trovejante. Na performance projetada, a artista passa seu batom vermelho e vai ampliando a área pintada até se transformar em outra, uma outra toda vermelha (“parecida com o Hulk”, disse uma criança que assistiu ao vídeo). O vídeo-performance foi projetado nada mais nada menos que ao lado de uma pintura de Lygia Clark, uma referência desde sempre para a carioca, onde se vê uma mulher sem rosto. Os mais de cinquenta anos que dividem as duas obras não são suficientes para afastar aquelas duas mulheres, estava claro como água. Lygia, mulher livre, diva na justa medida, dedicou sua vida e quase todo o seu patrimônio material à sua obra. Não há como afirmar com certeza, mas para a artista carioca a intenção da artista mineira ao pintar uma mulher sem rosto converge conceitualmente com a intenção de sua performance, já que, ao maquiar o rosto inteiro de batom vermelho, além de transformar-se em muitas, há um apagamento da rostidade identitária de um dado ser, tornando possível a outras pessoas, seja qual for seu gênero, também se enxergarem ali. As testemunhas, interessantes e heterogêneas tal qual a misteriosa e forte conexão que foi se construindo ao longo daquele acontecimento, iam desde uma curadora holandesa, Tanja Baudoin, até anônimos visitantes locais que nunca haviam entrado no museu antes. A situ(ação) regada a tempestade e trovoadas, contou ainda com a luminosa benção de Oxum e Ogum. Mais uma cena pública e privada, arte que deriva na vida e vida que deriva na arte: a artevida da mulher mineira que pinta uma mulher sem rosto nos anos 1950, que, décadas depois, vai ladear a artevida da mulher carioca, com sua performance filmada (que a fez gastar seus próprios batons vermelhos, praticamente

todos), em um vídeo registrado na casa do mesmo amigo artista, poeta e gay, meu amado Alexandre Sá, já presente na primeira cena deste texto. Trabalhos de arte exibidos em público, eternamente alimentados pelas domesticidades e invenções de suas criadoras e daqueles que se propõem a dedicar seu olhar a estas obras. Mais um dia, um dia como outro na casa das musas, repleto de diásporas público-privadas, cheio de calor e afetos.

Corta.

Fade out.

(Final do verão de 2015. Dedico este texto com amor e admiração a Marguerite Duras, Hélène Cixous, Patti Smith e Cassia Eller.)



Geographies of diaspora'

Felipe Ribeiro

Colonialism and slavery are two strong performatives in Brazil. They are present in our concept of collective being, intrinsically connected to how we elaborate historical notions of ownership and otherness; interceding per-versely in how we build private ties and how we define what is public in our social relations. And yet, these performative presences are not behind us, in some remote past, nor ever located outside of ourselves elsewhere. Colonialism and slavery are part of our constitutive context and we participate in these performatives even if unconsciously. This is part of our collective inheritance, and we participate in it, respond to it, even if by strategies of denial.

Diaspora is one of their consequences: A forced nomadism, where the birthplace is referenced as a loss, activated in imaginaries and through affects. Many are the stories of forced migration. In Brazil, tend to deal with politics of class and/or racial politics, often disguised in homelies about the brute force of nature, God's will, the supremacy of civilization, or urban development. Rationalizations with consequences that reveal migrations as imperatives, and not voluntary and casual wanderings, acts of *flânerie*. Diaspora is a direct result of oppressive relations, a violent displacement that is always and in any dimension associated with the collective.

Thinking about diaspora always reveals two characteristics: it is always a result of violence, but, on the other hand, it always brings into being a new sense of collectivity - even as an invented community, and even if its originating discourse relates less to the original homeland, and much more to one yet to be built, which ultimately will always be the case! And it is for what is yet to come that, in the midst of violence, diaspora signifies a resistance and an escape plan. A resistance - because the oppressor can force a migration, but this move opens up possibilities other than arrest or capture - and an escape plan - because it is potentially a construction of a heterogeneous community, an operation that leaves the question of belonging violently open. That escape plan is the performative force that interests us - the ability to reconfigure a collective.

1. This essay discusses the pioneering performance festival, *Atos da Fala (Speech Acts)* that took place from November 4-16, 2014 in the Cultural Center Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro, Brazil. Oi Futuro is a social responsibility institute largely funded by the telecommunications corporation Oi.

We can think about diaspora as a legacy of this slave-colonial violence, but we can also consider it as a response that does not yield to such violence. A loss, but certainly a demand for something that can be called home! The strength of the diasporic imaginary does not lie necessarily in seeking out that which is already known, but rather, and invariably in operations of semantic reconstructions of what is meant when something is given the name 'home.' What do we call home? What relationships, production, and conditions are necessary for a place to be called home? What kind of ecology is involved in the very notion of home that is evident in diasporic transit?

For us, this is a shift that diaspora poses. How can diasporic conditions put back on the table notions of belonging, of flow, territory, intervention, in ways in which we can reimagine and change the collective ecology? How does this collective ecology make us recognize conditions in Anthropocene times? What is the value of the land, of things, of magic, and of sound in the constitution of such a collective ecology? In what ways does this ecology echo one of the last paragraphs of *Tristes Tropiques* when Levy-Strauss (1975: 414), reflecting on his experience with a Brazilian Indian tribe, tells us "there is no place for [the self] between *us* and *nothing*."

Nevertheless, the collective dimension of diaspora brings with it singular developments. Our own references and imaginary are relative to a collectivity that is a mix of place, narrative, and affects far beyond what we can personally control, although we are enmeshed in it. Relationships to be worked within the collective and not by solitary paths.

No singularity is reducible to the individual and while the past is present in all we do not know or comprehend, it certainly cannot be reduced to one communality. That's what makes us turn to geography. At least to geography as thought of by Nigel Thrift (2008: 02): "[A] geography of what happens." A geography of relationships that is constantly eroding and re-settling, overlapping layers of sedimentation, including those concerned with power relations and their asymmetries. A geography that does

not simply assume a horizontal homogeneity, the proportions of a large plain, but neither is understood as a predetermined place impervious to the way in which it is inhabited. In considering diaspora, one must also rescue relationships that are left behind in history, as if they belonged to a time long past. It is essential to identify the residual stratifications of colonial power and slavery on current social relations, just as it is essential to elaborate plans of resistance and escape from this inheritance.

In this performative bias regarding geography, it seems clear that the way we live our time is also how we rewrite the history of domination and change its course - not to erase the past, but to assert the part minorities have played in it. Thinking geography through diaspora seemed imperative to us. And, even more so, to think of writing as a forceful action in this enterprise.

Materializing curatorship

Thinking in terms of geography inspires us to consider different artistic experiments. It is in this vast field that we experience the forces of place, of narrative and affect plotted out under dysfunctions and inconsistencies - without needing to reach any result or establish proof. Rather, we may consider the conceptual process as one referring to the sensory experiences and perceptions that make complex intellectual activity and which, in turn, activate corporal sensation. In this context, art interests us as a force acting not just in exemplary and generalized pre-figurations, but as a process that develops through varied collaborations to generate speech acts.

Here is where the matter of curatorship and research enters in. *Atos de Fala* (Speech Acts, hereafter signified by 'AdF') is a platform we created to address the need for research and investigation, consolidated into a festival that brings together lecture-performances, video-essays and sculpture-archives around specific motifs.

As a lens that is all the time looking for and building new frameworks, our curatorial work positions itself as a spatial composition: a relational geography of planes, mobile frames, and certainly, references to other fields outside those specif-

ically dealt with in the works. As a “geography of what happens,” relationships are no longer static, or given, nor do they have predetermined meaning. To the contrary, every new framework sets into place a distinct relationship of its elements, affecting us in different manners. This is true, even though we must give a particular title, or motif, to our festival editions. What we propose as theme is not an absolute limit to the works, but a dramaturgy-to-come, a becoming, an impulse that generates research flows and solicits many questions - even if sometimes these questions need to come disguised in the form of statement. A motif is a way to create relationships through frameworks, a way of being surprised by them and where they lead us, to let them invoke our attention. Instead of us directing attention and thoughts. A motif is nothing but a conceptual framework with which each of the performed work will dialogue. A motif is a conceptual definition that responds to demands that we identify or present ourselves with in a specific social, situational, and artistic context, but it also builds a collaborative energy between all participants.

Curatorship invests in relationships that occur in a myriad of space-times, aware of its entanglement in various forces with every curatorial decision - issues inherited from the art circuit; financier demands; issues of architectural possibilities; issues related to our outreach and research methods; of media discourse - among many other forces that are at the same time potentializing but also pushing us. To materialize curatorship is to establish it in its singularity, to make it explicit just to foreground its vulnerability - given that vulnerability is an interesting trigger for assembling new configurations. In *AdF*, we are interested in empowering all these forces - however diverse they may be - interdependently, and therefore vulnerable to one another.

The gallery is undoubtedly a crucial point in the attempt to materialize our curatorial conception. Focusing on the physicality of a space is a way to pay attention to the performatives that sustain it, since that's where works are presented, perpetuated, transform themselves, while promising to become, as well as promising a lot of



other things too ... Under the aegis of physicality, I like to think that each work involved creates with the others a corporal circuit, which gradually endows them with a kind of intimacy without erasing their differences. This was most clear in the edition of *AdF.14*. This intimacy is a co-sharing of space, as it is also a matter of time, of a certain endurance.

The intimacy between the works therefore engulfs a temporality as important as it is immeasurable. We can create a circuit that favors its creation, but we cannot guarantee if - or how - it will occur. This temporality without measures or guaranties, this temporality that is pure reverberation of a work in the other and in us, is truly what matters most and what, in fact, furnishes the semantics of the festival.

Over two weeks we had five lecture-performances of lengths varying between twenty minutes to two and a half hours; four sculpture-archives that began to take shape in the exhibition space towards the end of each performance where they would remain until the end of the festival; three videos-essays in looping; a collaborative panel in constant process; and, a diagram that took up one of the walls of a gallery beginning from the second week.

The spatio-temporal dispositions of each work resonated in its own way - constituting a space

that we can signify as a gallery. The fact that we planned a gradual programming created different possible relationships between the works, that, with the exception of the video-essays present from the beginning, were gradually positioned, composing the gallery spaces, one of the three which started off completely empty. The emergence of new works, and the presentation of non-repeated lecture-performances imbued a sense of the passage of time, thus configuring *AdF* as a mix of exhibition and festival. We occupied the galleries with works and presented ephemeral actions at the same time. Within this mixed design, we projected visitors as an audience in a loop, always coming and going to the exhibition on different days, producing sense both of what they would see, as well as by how much was skipped or left yet to be seen. There is always a dimension of intrinsic loss in the construction of the senses. Thus, the exhibition is not experienced as completed only at the end of the festival - but as a set in which each addition makes many other connections vanish. It is not a progressive display, but a composition of differences.

The works required intervals. Between space and time these intervals could be a respite. In the comings and goings between connections and works, the galleries were open to the public with the first one containing just one video-essay, the second with the two other video-essays, and the third gallery completely empty. The outer wall of the second gallery had all the material necessary to begin the collaborative panel whose work would progress throughout the festival. This

panel carried a sense of epiphany, as it passes from the original white wall, cut by a red line, to a “restored” white, where, at the end, the wall will have been covered with layers and layers of posters and glue, and scrapes and tears, marked by sharp spatulas and nails, by water and black high contrast words lifted from city streets. In the internal space of that same gallery, videos with wireless headphones were made available so that visitors could be wherever they wanted to watch them. They could walk through the space, they could reframe the projection watching them in transversed ways, and even vary the auditory coherence of the sound channels: one could conceivably watch a video accompanied by another video’s sounds, a transposition that eventually happened! One gallery empty and two dark: that’s how we opened *AdF.14*.

There was no indication of action in that empty gallery throughout the first week. Until some performatives started shouting. It is amazing how the void continues - and seemingly more and more - to raise tensions and nervousness! Despite all the complicity and support that Oi Futuro gave to our intention to gradually fill up the galleries throughout the two weeks of the festival, the opening exhibition evening produced a strong institutional mark in that gallery leading up to its momentary closure. There was a paradoxical requirement that the gallery should be able to foster whatever cognitive keys that explained its own emptiness, otherwise it could not remain, even if temporarily, empty. Two options that semantically said the same thing: either the emptiness of the gallery would be explained and not exist as empty, or that emptiness could not exist.

Thus, the gallery featured two actions that, while not claimed by an author, marked the performativity of institutions even more extremely. The first act was the placement of a text on the wall near the staircase, which was an excerpt from what we submitted to the cultural center’s open call for funding projects. The sheet of paper carried the project’s general guidelines - which at that moment contained no spatial definitions and therefore no thought for the empty space as one of its constituents. It was a curatorial text



that, once dislocated from its initial function, then worked counterproductively to the curators' intention. By not providing an explicit authorship of who put it there and by conversely containing a logo - albeit old - of *Atos da Fala*, it was misunderstood that the text stood as a curatorial statement. A text that for all these reasons explained very little and furnished way more noise in the understanding of our proposal on void.

I suppose that that noise intuitively fostered a second ban on the experience of emptiness: the prohibition to circulate around the gallery. At the foot of the access stairs to the gallery, a security guard warned that the exhibition ended there, on the fourth floor. The gallery was therefore furnished with a noise other than its own emptiness, which followed from obstruction of access as if stating that if there is nothing to see in a gallery, there is no reason to be in it. The empty gallery voiced the normative visual drive under which it ought to function, and to the detriment of any other sensory experience, especially in the case of visitors who might enter a gallery without preconceptions or committed sensitivities regarding the exhibition. The statement is clear: A gallery cannot rest, that is, it cannot provide rest. We never found out from where the obstructive directives came, but, accompanied by the artist who occupied the gallery from the second week of the festival on, we talked with the curator of the cultural center. Visitors were again allowed into the gallery and the brochure of (dis) information removed from the wall.

There is a certain measure of violence implicit in experiencing this ban in the microcosm of an institutional art gallery. Particularly given the legacy of military power in the country and the recent police repression of citizens who exhibit "non-normative" behavior, as defined according to completely obtuse and personal rules that never are emitted from any recognized superior command and are therefore accepted as personal evaluations from unidentified agents. The lack of authorial identification perversely shields the power of institutions. The trauma from such actions reverberates, even if the situation is of short duration. Trauma is, at the least, the presentifica-

tion of a force, hence, we can say that these two prohibitions associated with the empty gallery were the festival's first actions. Two actions that question the gallery from the perspective of its institutional relationship, and that remind us that emptiness is never an initial act, but rather first and foremost a permission.

Once permitted, this gallery remained empty throughout the first week, and has turned into a political epiphany of spatial use. Given all the choreography that spaces architect and our understanding of space by the functions they assume, to have a gallery that has nothing to show became in many cases an invitation to inhabit it. In addition, given the frequency with which children visit Oi Futuro centers with after-school activities during the weekday, that empty gallery became a huge playground, a place apart, a respite, emanating from the experience of the cultural center as a whole. The gallery rose as an interval specifically due to its condition of void and not of representing void; a dysfunctional site contrasting to the city's increasing demands regarding the efficacy of its public spaces, especially as applied to traffic circulation and visual venues. The city of Rio de Janeiro exudes its much-lauded reputation as a marvelous locale, emphasizing natural scenery and beauty in its construction policies regarding public spaces of a primarily visual character, even at the cost of transformations that make these spaces relatively inaccessible to the public. Even if the cost is a loss of intimacy with the space. The rules for a living use of spaces seem to go into a self-referential hysteria always dedicated to consumer strategies, rules that turn any visit into an act of obedience. Given these coreopolitics (Lepiecki, 2012: 41) that circumscribe our stay in each place, leaving a gallery empty for a week to see the degree of intimacy that this might create as this emptiness is experienced as an interval, was for me a call for a deconstructing of spatial experiences, a call to validate the intervals required for urban health, the value of unpremeditated use - intervals of every kind that remind us that the unexpected is one of the strongest components of politics!

Within this context, *AdF.14*'s interests also lies in being a festival that held one gallery temporarily empty and two others that were generally dark. This became an invitation to intimacy with the space in ways that we do not think about, spaces we tend to passively notice. It was the gallery as playground, galleries as spaces that invited intimacies, surrounded by the loops of video-essays - expanding cinema not only beyond the white cube, but also inciting erotic desire!

More than being just an exhibition locus, space is pure construction of affects that are necessarily collective and sometimes anonymous. Building a space through the understanding of its geography is also to foreground the means of how you organize and regulate power and energy, and mostly how you manage its atmosphere, the air that circulates and its inhabitants, objects, ideas, nature, things. As curators, our actions and choices stood as reverberations of the current time-space we inhabit.

In the case of the city of Rio de Janeiro, the host of our second *Atos de Fala*, we found ourselves in the middle of a moment of urban reformulation and radical intervention that has recast transportation meshes, cost of living and occupation of whole neighborhoods - which in some cases were redefined, but in others were sedimented as territories of power in the city. This is just the right moment, now, to think about how this power is regulated and disseminated, considering it both in terms of how sympathies and intimacies are constructed, as well as in terms of the recurrent reification and monumentalization of asymmetries that have supported the domination-resistance binomial (Thrift, 2008: 232).

So, this was how we came to the titular motive for 2014 edition of *Atos de Fala* - "Geographies of Diaspora." Having thought in terms of biennial editions, the geographies of diaspora theme came to us in 2012, precisely as a symptomatic investigation of macro policy changes in the country and in particular of our city. However, as the festival's name itself proclaims - grounded in the linguist John Austin's concept - a symptom is never devoid of production. And over the two years of preparation this symptom mainly produced

an extremely powerful counter-effect initially resonating with recurrent street demonstrations protesting transportation costs and corruption, among other things, and dispersing into the daily practices and attentions that are powerful precisely because they escape any exact regulation. An escape plan in process: certainly still to be understood as a plan, but yet potent enough to disrupt sovereign power that, under the aegis of democracy, reaffirms the legality of colonial practices regarding its people. A plan that refuses power as a system of domination, and promotes resistance as a weapon to potentialize another collective. Each artist reacts in his or her own way to our proposal. No need for novelty - we do not believe that the new is necessarily better than what's already been done. In this sense, our curatorial intention has been exactly a way to give space to new conversations about what's been done.

Pentagrama > Pentagram

In times of anthropocene post-end-of-world thinking, Fausto Fawcett transformed the gallery into a "cave or an improvised makeshift tomb,"² a place where representation and death collapse into one another. The gallery lights remained off for the duration of *Pentagram*. Lanterns were lit, creating small pockets of light that did little to prioritize any clear view as they change position almost randomly during the five parts that made up this lecture-performance. On the back wall, projected images transformed the performers into silhouettes. Besides Fawcett, there were two other performers. the musician Siri and the poet Morgana Kretzmann. Deborah Engel projected images some of which gave us access to bits of Fawcett's thoughts and speech drafts. At one moment, stained glass was fixed on the projection, transforming darkness into a Gothic experience. However, in that gallery-cave-church-tomb, the voice was both mystical as well as of the underworld - not even a burst of clarity, only permanence in the dark. Fawcett calls himself a deviant pastor, deconstructing the purposes in the role of pastoral guide.

2. This is how Fawcett defined the gallery during his presentation.

Pentagram was a lecture-performance of deviation, of images that were created, multiplied and vanished, merged into one another, becoming sound. Fawcett created an epic departing from his five books - the last still unfinished - taking us along on his genealogy of mankind. The prose was excessive in multi-adjectival speech acts, so that no noun remains unscathed or unraveled from contexts that often crisscross several times. In Fawcett's spoken-word performance, Diogenes, the exiled Greek and self-proclaimed cosmopolitan, having no place as home, became diaspora itself as he (Diogenes) now wanders around near a cemetery in Rio where he is known as the "Jethro Tull of Catumbi."³ Speech is sung as Rap, linked to antiquity, to the popular sounds of Muslim prayers and Christian lamentations, in a culture in which the cell phone is just a new form of prayer beads. This ability to imbue meaning from one word to another, connecting different times and different contexts, generated the phenomenology of Fausto Fawcett's discourse of excess. Meaning is created as the words are experienced, through the flows that they pose and how I to put myself in this flow, paradoxically not believing him, and yet at the same time becoming him.

Becoming this flow is also to experience my own descent, to embark on Fawcett's post-punk dystopia, to embark on the artifices of anthropocentric cynicism to recognize that "man falls." He falls into insignificance before the cosmos, falls like "the carcass that genes invented in order to perpetuate themselves," falls into the "spirituality of the continuous selfies," a distortion of the world when recorded in "signals in the form of catastrophe-people." If disaster arises from the iteration of falling stars (*astros*) - des/asters - then, now we do our I-am-the-Other dance, we become the fall itself, we become the very end-of-the-world. "It's impossible not to be low-life with seven billion people in the world."

Such quantum relationship between things, and yet we are still lonely. The poet Morgana Kretzmann recited "toneladas de I love you"

3. Unless otherwise indicated, this and other short quotes in this section are taken from the lecture-performance *Pentagram*.



("tons of I love you"), intoning superficial "adult Disneylands" where the best that can be found is loneliness. "Leave me alone!" - she repeats, punctuating her words with sharp puffs of air. This double sound created affect between the cynicism of film dubbing, "girl you've let yourself go" and the perception of being in the end-of-time, an "artificial tourist island of love." Diogenes - that controversial, mocking Greek - seemed to be wandering around here.

The dubious quality of Kretzmann's vocal intonations echoed one of the facets of the decolonization of the female body in the contexts of this underworld - the world is going down. And even despite prevailing disastrous powers, the battle is waged in desire. A strongly localized politics in Rio de Janeiro is constituted in the depths of female desire in the contexts of violence and excess in which desire participates. Nothing victimizes itself in this improvisation. Careful speech al-

ways finds affirmative aspects of existence in the dark depths of the underworld. The humiliating actions of Katya Flavia, the click that switches off the fascist light of *Basic Instinct*, the bark of a sick dog pack, the epic of *Favelost* - a dystopia of the fourth way through which Giddens never passed, the Via Dutra and its marginal slums... There man falls, humiliated in the very meeting of the etymology of this word with its ontological condition where humiliation simply means a return to the earth, to remain on the floor, to relinquish transcendent aspirations. Man falls because the fall is a meeting and dystopia is nothing more than a plateau (Morton, 2013: 40).

Rio de Janeiro's context, and particularly Copacabana, is of paramount importance to Fawcett's divagations. This localized urbanicity propagates forcefully dissonant narratives, an artifice to recreate imaginaries in fables about the city, reversing the moral norms that repetitive flow imposes on and blinds us. Fawcett localizes in order to deterritorialize.

His speech begins calm and dry, he is standing in front of the microphone and remains there almost the entire time, talking. The images he creates orbit around him. Within so much verbal movement, he stands still. Fawcett speaks as if we did not know if this explanatory introduction already belongs, or not, to a beginning. He speaks almost as if there's no beginning, no moment of entry into the gallery: people were coming and settling in as the last sound checks took place. He speaks as if explaining what is about to happen - except that what is about to happen is already happening. Throughout the five parts, the musician Siri composes sound tracks between improvisation and repetitions that set the dissociative tone to this epic. Metal digressions fill the atmosphere of the gallery with a density that complicates Fawcett's speech. Metal sounds involve us in a paradoxical hope for dystopia, an affect of stumbling, a love for the ground.

A sculpture-archive is designed for each lecture-performance. The artist returns to the gallery space and reworks the traces of his or her performance, rearranging them, subtracting elements and even adding some so that an exposi-

tory work is built. This work is both an index and an object that interests us in its presentification, hence the sculpture-archive name.

Pentagram generates a sculpture-archive of notes and photocopied images that are disharmoniously fastened with adhesive tape into a gallery corner, occupying the floor and part of two walls. In the center a gray folder frames a picture by Gustave Douré, *The fall of Lucifer*. A flashlight is available so that a visitor can investigate the inscriptions in that conceptual cave.

Estudo para uma devoração > **Study for a devourment**

Estudo para uma devoração began with thanks and ended with a question. This seemed to situate the conversation, and the end explained the core of energy that emanated throughout the narrative: "How to remain strong?"

Andrea Bardawil is a dancer and performing artist, a co-founder of Alpendre, one of the most important independent cultural spaces of Brazil, closed since 2012. Her movements, created in the space of rehearsal rooms, currently are embodied in political space, reflecting her research on indigenous tribes and her support to communities in situations of territorial vulnerability. Thus, her opening thanks created a huge circuit of affect that interceded in different spheres of gatherings: her family and its members; her comrades in arms in the Ceará PSOL and social movements; friends of the Quem Dera Serum Peixe and Fortaleza Insurgente grassroots movements (I wish I were a Fish; Insurgent Fortaleza); all the inhabitants of Alto da Paz community, as well as the Lauro Vieira Chaves and Aldaci Barbosa communities, and in Fortaleza the Chiefs Nadia Acauã and Itajibá Souza, of the Tupinambás tribe; Cacique Pequena, of the Jenipapo-Kanindés; Chief Antônio of the Anacés; artists and thinkers including her company, Andanças; and also a rapper, a researcher of Tremembé chants and contemporary dance artists. Given the amount of thanks to the people of the earth, we see that the indigenous perspective has significant strength, adding another embodiment and sensitivity to ways of organizing, fight-



ing, and inhabiting the urban space to which we are accustomed.

Bardawil is sitting cross-legged in the chair between a table and a wall where projected images of Alto da Paz eviction create their own dramatic script simultaneous with the speeches and audio clips interspersed in the 50 minutes of her performance. The speech ends with a Tremembé chant, followed by an invitation to those who want to stay to talk. This conversation goes beyond the actual presentation time, until someone intervenes from outside to close the performance. And yet the conversations continue to unfold in the street, during other days of the festival, in emails, and in different forms, including this text.

Her speech act is the encounter. Her thanks and invitations open up a call for strength and permanence, and, I think, call up a dimension of intimacy rather than ownership, identity or visibility. Over the past century, intimacy has become such a part of discussions on gender and corporeality, that *Estudo para um devoração* appears to raise the question of what an ecology of intimacy would then be. How she can bring forth perceptions about inhabitation of space that are not bound by territorial understandings - even where cases of vulnerability, demarcation and title to the land prove fundamental ... About the necessary paradox of intimacy as a politics of permanence, since intimacy really is not measured by time and space, and precisely because

of that, the politics of intimacy constitutes a primal collective.

Bardawil's performance is an encounter, and as a speech act, it carries beyond the gallery. In fact, her active presence in the political tissue of Ceará is such that a biography of the artist appears as a cartography of art in politics. Bardawil draws attention to the need of a cartography of uninhabited spaces and proposes that the question is not one of exposing oneself to devourment, rather it's about devising strategies of defense against it. *Estudo para um devoração* is therefore a study on how not to be devoured. It's a multitude-study, a confluence of the social movements that inform it. A collective formed in ethics of how each one acts within it. A crowd of many ethnicities and many movements, a collective that knows itself to be vulnerable, whose cartography is one of existence under this vulnerability. An explosive ethics resounds when Andrea evokes "states of invention against the states of exception."⁴ When she talks about invention, she issues an affirmative statement advocating the creation of consistence plans as a basis for any direct action. A cartography of what's not inhabited and, as we learn from Deleuze and Guattari, as distinguished from mapping, cartography is a technique of resistance to regimes of power.

4. Unless otherwise indicated, this and other short quotes in this section are taken from the lecture-performance *Estudo para um devoração*.

When addressing visibility, Bardawil aims at weakening the oppressor, and not at further exposing those who are already vulnerable. "One doesn't dwell in a desert with impunity (either we cross it, or it devours us). The desert is a place invented by capital - little lives in it. When existence itself is invisible, how do we make what devours us visible?"

Extraction is not only a means of the colonization of the soil, but also the cause of its desertification. There is a dynamic of capitalism that operates through the inability to inhabit a place. The desert is not only a consequence, it can be an end in itself, where aridity creates indistinct flux of excess. With this prerogative, permanence succumbs to temporalities of consumption. Diaspora becomes, here, like a quest to succeed in living in the desert created under our feet. This cartography of non-inhabited space is therefore not only the exposure of a symptom, but mainly a way of living. It's not just an elaboration on the artistic terrain, but a form of collaboration. Something that puts us in a position relative to the ground, which reminds us that "'human' is not the name of a substance, in the Aristotelian sense of the term, but the name of a relation, of a certain position in relation to other possible positions" (Viveiros de Castro cited in Thrift, 2008: 223).

The resistance of earth's peoples is also a resistance in name of the land, not only in terms of territory, but also by its very materiality and magic of resistance. A permanence which is also the permanence of the soil. Learning how to stay in the desert, so it does not devour us. Permanence as a form of invention and change. The state of the invention that Bardawil invokes is fundamental because it is not based on settling notions of identity. Permanence is not a state of capture, but an experience.

Within this field of intimacy, Bardawil took the dark gallery and proposed a sculpture-archive under low lighting, where one could see photos printed and pasted on the wall, while cushions were placed on the floor beside .mp3 players with the recorded audio of her lecture-performance, and where people could listen, often lying on the floor.

O mito do continente fêmea e o surgimento do novo homem (The myth of the female continent and the emergence of the new man) / The telepathic motion picture of 'the lost tribe'

Libidiunga Cardoso is a heteronym. An artist invented for this performance, not just a performance invented by an artist. The historiography at the heart of *The myth of the female continent and the emergence of the new man* is one of colonial libido associating the earth as anthropomorphic representation of the female body. From the point of view of power and gender primacy, the logic of appropriation varies from asserting the white male's prerogative to penetrate the earth, to stress nurture and exploitation of resources: what the land gives, nourishes, generates, creates, as well as all other concessions the colonizer wishes to extract from the female earth. The Americas metaphorized as the female body generates yet another invention: the new man, the new American in this new world.

The acidic narrative woven by Libidiunga passes through the history of Brazilian art, indigenous literature, the visual arts, opera, pop music, technobrega, through pre-history, and the pre-Columbian peoples, enlisting a 20 case-study archive, in which the cases unfold on one another; dispute each other; or function through juxtaposition without further expressive logic.

A bunch of things lie on Libidiunga's desk. These are presented through the uses that the items have and which define them. The things on the desk are hyper-objects, viscous evocations whose delimitations between thing and phenomenon are less and less within the order of the visible. (Morton 2013:32) The rubber seed is also the story of its plant, plantations, of wealth involved, of activist Chico Mendes murder,⁵ of deforesta-

5. Trans. note: Chico Mendes - international symbol of environmental activism - was a Brazilian rubber tapper, trade union leader and environmentalist, who fought to preserve the Amazon rainforest, and advocated for the human rights of Brazilian peasants and indigenous peoples. He was assassinated by a rancher on December 22, 1988. (See: http://en.wikipedia.org/wiki/Chico_Mendes).

tion, etc. The objects are explained, but do not take a direct role in the narrative. They are present, Libidiunga causes them to be present, and this is more important than any direct dramatic reference to the objects' utilitarianism. There is a distance between us and those objects, a relation of estrangement that solicits inquiry. Two liters of Amazonian water poured into a green plastic bottle in Santarém are placed in a machine that Libidiunga has engineered. The idea is that the water runs around the table and will generate electricity. However, in this prototype, energy is of another nature. The energy of the Amazon River water does not sustain the electrical equipment of the lecture-performance, but it certainly adds a magical dimension of blessing, a blessing that permits contact of our bodies with that water. A relink, a religion, through art. As I write this text, the southeast region of our country has been surprised by the worst drought that its main rivers and tributaries have ever suffered, and the term *volume morto* (zero reserve) crops up more frequently than any mention of reserves.

The mythopoetic narrative begins with Francisco Aureliano, the first explorer of the Amazon River. From then on, the identification of the continent with the female takes over: the dream of the Jesuits of the new religious man - putting America as the only wife of Jesus; the strength of America joined with Africa to support Europe, in a subversive portrait painted by William Blake; Iracema as the epic traitor that gave birth to that first Brazilian mestizo; Iracema universalized as the "Origin of the World" by Gustave Courbet - "*a que toca, mas nunca se esgota*"⁶; a third Iracema, the Trans-Amazon Highway; Malinche, the concubine taken by Hernán Cortés at his encounter with Montezuma; Norma Iracema, the white goddess of the Amazon; Umbelina, goddess, Eva and matriarch, who believes that the New Man is only possible on earth. Umbelina is the prophet of the telluric revolution - whom Libidiunga honors with one of three flags that accompany the lecture-performance.

The list goes on between Palaeolithic forays

(Venus of Willendorf, who is an old hag, mother of chaos, the birth mother of minorities, symbol for a pack of hounds) to contemporary clashes between pop music divas. Shakira is "the mediator of the Waka Waka people to the civilized world," "the representative of the global Waka Waka La La La people." Shakira clashes discursively with Beyoncé, representative of the Obama people, accompanied by the flag, the anthem, and the military. This civilization dispute is interrupted by Gabi Amarantos, an on-the-rise Brazilian pop star. Gabi is first presented as an escape path, but then is captured in the same



6. Trans. note: Best translated as "You can use it, but you'll never use it up."

domain of the other two. An anonymous female alternative, arising from the Jurunas neighborhood, briefly becomes the New Woman, but quickly turns into the Iracema of *das Kapital*!

Libidiunga's presentation is accompanied by dissonant sound effects with low, marked vibrations, which serve, at the same time, as ironic comment and hyperbolic punctuation to his presentation. His narrative oscillates between direct explanation and impulsive short bodily trances that intercut the narratives, "Ci, mother of the Forest, help me ..." energetic impulses that spew out of his body, references to foundational novels on Indian themes, photojournalism, media expedition, modern literature and cinema, enumerated throughout his presentation.

Three large-scale woven cloths of solid colors are hanging in the gallery, which are maintained as a sculpture-archive of the lecture-performance. Two are exhibited as a two-sided weaving at the entrance and the third just behind them. In a quick email (February 12, 2015), Libidiunga explains their importance to me:

The first has to do with the many female names that incorporate nature and mythical entity; the second is a general title of this research work (the

search for the lost tribe ...); and the third has to do with the myth of origin that I propose, which does not have the cave as its originating black box (with foolish prophets and solitary or bestial humans) but the lush forest, that exuberant vulva."

Serrenhos do caldeirão: exercícios em antropologia ficcional > People of the caldeirão: exercises in fictional anthropology

Living under the adverse conditions of desertification comes back as the theme in Vera Mantero's *Serrenhos do Caldeirão: Exercícios em antropologia ficcional*. This lecture-performance does not occupy a gallery but a scenic space in which we watch a dramaturgic-diagram, inspired by the region of Caldeirão, in the interior of Portugal, between the Algarve and Alentejo.

On stage, Mantero intones a local chant-like folksong while approaching a piece of trunk from a cork tree that is two thirds of her height. She slowly raises the trunk that has come from Caldeirão and holds it above her head while turning her whole body, as if presenting it and activating it; then she places it back on the ground. The chant refers to a video image that we will only have access to in the middle of the piece. This temporal asynchronicity allows us to make correspondences between spaces and actions, and seems to help to structure the dramaturgy as a diagram. "This wheel has stopped, alas this wheel has stopped, for lack of one to push it, this wheel can now go on, pushing it now my love."⁷ These verses are embodied in the image of a woman walking on a huge wooden sprocket, pumping water into a pipe. Music and labor draw Mantero closer to the woman. One walks on a wheel in the video, the other continues to rotate her body on stage. Music and labor participate in an artisanal tradition, a dysfunctional affect that is lost in segmented divisions of labor. Mantero is interested in these issues, and also interested in the work of Michel Giacometti, the ethno-musicologist who did research in the region during

7. Unless otherwise indicated, this and other short quotes in this section are taken from the lecture-performance *Serrenhos do Caldeirão: Exercícios em antropologia ficcional*.



the 1970s. His video archive is a participant part of *Serrenhos do Caldeirão*, a potent source for Mantero's research, greater even than her own trip to the site, she tells us, that took place 42 years after Giacometti shot those images.

We watch Giacometti in the field. He first appears in the foreground of a frame and despite the camera and two directional microphones, he carries a notebook where he records answers to objective questions: "What's your name? Can you read, can you write?" The notebook, pen and writing are representational devices for the camera, rather than indicators of what it's like to be an ethnographer. Beyond the proximity of interests between Mantero and Giacometti, one intuitively also an order of thinking about the desertification of the place.⁸ - an element that reverts to the Portuguese festival DeVir's invitation to her creation of the lecture-performance. Other indirect ways of interpreting *Serrenhos* that Mantero fictionalizes include Artaud's man-tree; John Cage and his invention of silence; and, an approximation of the interior of Portugal with the Brazilian forests by using a Viveiros de Castro quote. This quote presented in Brazil generated other layers of discussion for the lecture-performance, as evidenced in the conversation that followed the day after the presentation.

From the two days that Mantero spent in Caldeirão we see images of stones, ruins, stone ruins for sale, deforested areas - even if they appear to be cleared for agriculture. She tells us: "I've seen little or nothing." Having seen or experienced "little or nothing," her anthropology opens up into fictional exercises that also reflect the meta-frames of anthropology, and its discourses of truth and images of self-representation - notebooks, pens and writing. These exercises magnetize other elements that clearly are not circumscribed to this people and open to questions about where this people is currently located in the geopolitics of the spaces, as in the narrative of the lecture-performance, in Giacometti's ethnography, in the ghostly images of a

8. Her performance was originally developed in response to an invitation to participate in the 2012 edition of Portuguese performance festival DeVir.



people, images to which we only had access by records registered in the 1970s.

At this point, the trunk becomes a material force: at the same time a vestigial trace (the trunk is ruins) and of the economic activity of *Serrenhos* (the trunk is cork). Mantero establishes relations of extensions between her body and the trunk. Her speech names and creates a series of clichés that position us in a double movement: on the one hand she asks us to see from the point of view of the clichés, to see them and through them; at the same time, while we can not just erase or disqualify them, once we least expect it she returns with a powerful image. I like to think that this double movement is an exercise in the meeting between ethnography and art.

By this time, Ricardo Basbaum's *Diagrama* has been placed on the third floor gallery, where the artist meets daily with his group of collaborators - Amora Pera, Fabiana Faleiros, Lucas Sargentelli, Luiza Crosman, Rafa Éis, Tatiana Klafke and Virgínia Mota - gathering together to sift through ideas to conduct the collective conversation that makes up the lecture-performance.

Conversa-coletiva > **Collective-conversation**

Conversa-Coletiva: The collective-conversations were many and diverse, due to occurring in diverse situations; due to many different layers of conversation, including those happening



in the preparations for the events. In the *AdF.14*, the diagram layout of the text was preceded by four days of three hour-long meetings with the eight participants. Each one brought in previously existing texts, either written, re-edited, or overheard, as well as quotes. The meetings took place in the gallery itself, despite being private.

The main wall of this gallery was taken up by Basbaum's *Diagrama*, where he mapped out procedures, meetings, concepts, movements and artistic events; and relationships spatially forged by graphical links - lines, dots, strokes, symbols, circles, curves, intermittent flickers, junctures, intersections. These drawings do not appeal to logic at first-sight, rather they invite us to go on between questions, and noticing coherences that sometimes occur more explicitly through temporal pathways; and at others through conceptual orbits; or by affective stimuli, by arbitrary paths of our own glance; by an adverb (there) that calls up another (here), for diagrammatic meta-languages; by procedures that refer to the lecture-performance, and which, in turn, dialogue with *Diagrama*: "The topology does not fit into one plane."⁹

9. Unless otherwise indicated, this and other short quotes in this section are taken from the presentation *Conversa-Coletiva*.

Conversa-Coletiva begins in silence. The participants sit around a table that occupies a slightly decentralized position in the gallery, and each chair comes with a pedestal and a microphone. Silence is, in a sense, a location; things happen there.

One voice starts and, little by little, a few others spatialize the environment. Vocal reverberations constitute less the measuring of space and rather the actual soundscape. This space is built through layers of voices, mixed as single words, tonal vibrations, contagious sounds, sense perceptions of everyday life, metalinguistic keys to speech, to the body, to the work, to the festival.

In the intersubjective galaxy of concrete poetry, *AdF.14* is a pun from *Atos de Fala* into *Acts of Failure*, opening up to ambiguities akin to a Freudian slip that calls for self-reflexivity regarding the festival's production as well as to the inevitable 'failure of communication' of speech itself, where meaning always remains at least partially concealed. The participants continue: "*o eu é outro é eutro e é ou é são ou é é é são ou são é é*"¹⁰ - (self is (an)other, I other, (I)ther, a sonority of personal pronouns and made up senses) - the plural and the singular of this speech group cuts, adds, and crosses into its

10. Translated freely: "The I is another is other and [he/she] is or [they] are I or [he/she/it] is is are or are is is." This quote comes from the collective conversation among eight voices.

enunciation, bringing in contexts. Body, space and speech appear between things and phenomena, matter is unique, politics is quantum, the words connect through their obscure matter: verses on a body dragged across the asphalt connect with a crowd rampage on the beach. The rampaging crowd and the one dragged connected by their black bodies. Words create a field of vulnerability, between the contexts that have generated them and that they generate in return. I'm in the gallery: a recurring tonal vibration, vocalized, resonates in my thorax. I listen and participate in this regime of vulnerability. I listen, I signify, I reverberate. My whole body is affected, affects pour into my body, between the infinitesimal motes of my existence, in the function of my organs and my participation in this other massive scale, reaching out to the whole we call humanity. "Why do we want boundaries?... Look, we are still here, we weren't going over there ... for me the definition of water is continual flow, stages of change, desire for omnipresence... You can't tell what is sea or land... we recognize ourselves to be located in indigenous uncharted territory... Diaspora caused by naturalized disaster. "*Conversa-Coletiva* starts with silence and ends with a tear.

Its sculpture-archive was also a sound object. A recording of *Conversa-Coletiva* was available for listening on earphones in the gallery. The tape players were close to the ground, so we needed to sit or lie down to hear them. The diagram was present, the sounds reverberated, spatialized, and the gallery became a communal square in this cultural center.

Melodrama

The white lights of the gallery are fully on. The audience is seated in a semicircle in front of an empty chair, a small corner table, a small bottle and a glass of water. Eszter Salamon enters the gallery, sits in the chair and starts talking. "My name is Eszter Salamon. I was born in 1949. How can I describe myself? Let's see what numerology says. I'll use my date of birth for that."¹¹ She

does a little math in a notebook, but in fact the writing seems more to accompany speech than to generate it.

This relationship between speech and gestures accompanied the entire narrative for the next two and a half hours. Salamon is a performer and choreographer, and her work brings an intimate connection between speech and movement. In *Melodrama*, speech seems to follow a strict rhythmic cadence closely linked to forms of breathing and punctuation, instead of focusing on the imperative of grammatical intentions. Throughout the lecture-performance, this 'dramaturgy of the breath' gains consistency, generating questions about how memory becomes a technology that enables this strange double of re-enactment.

She speaks in the first person singular. But that first person is but a homonym for her: An Eszter Salamon, belonging to generations before her, who lives in a small village in the south of Hungary where the artist met and conducted interviews twice in a six-year period. The respiratory rhythm of her sentences creates atmospheres, spheres of air that made me wonder who is breathing, what kind of double-enactment is being established here. For that double-enactment is certainly revealed through the breath and not through the embodiment of the character. Indeed, it seems to be the reverse: a kind of ex-corporation, an externalization that makes us unsure how to really access Salamon. Such an incertitude binds our attention to her. The issue does not seem to define who is Eszter Salamon, but where does she fit into this sophisticated and rigorous system of thought, memory and reenactment she constructs for herself. The force of her speech comes from the vulnerability of hyperbole. She wears a wig: her persona as an Orthodox Jew. She exudes happiness as she exposes certain drastic memories that only those who have experienced them can speak about in such a manner. At each of these reactions, the presentification of double-enactment becomes stronger. The body we are watching takes shape in the presence of a memory, a memory that serves as a gap between the two Eszter Salamon.

11. Unless otherwise indicated, this and other short quotes in this section are taken from *Melodrama*.



Melodrama combines documentary and re-enactment in a singular manner, performing a turn that calls to mind the dramaturgy of some dance pieces of the last decade, that of imbibing methods of documentary production to generate corporal experimentation. *Melodrama* ends the programming of *AdF.14*'s lecture-performances.

Vídeo-ensaios > Video-essays

When Adorno refers to the notion of the essay, he considers it an impassioned form of writing that does not need to reach any specific conclusion. Its narrative developments and personalized nature set the tone and the intimacy of writing - and of the particular essay - so that reading is more experiential than analytical. This essay mechanism informed the body of documentary cinema of the 1960s, giving birth to cinema collectives such as the Medvekiné and Dziga Vertov groups, as well as becoming fundamental for the work of Harun Farocki. Both those two groups, who counted on the participation of Chris Marker and Jean-Luc Godard, respectively, as well as Farocki brought to the images veiled narrative links that would be forged or explained throughout the film. The regime of images relied on the ambiguity between vulnerability and distinction. Images did not engage in an explanatory relationship with the text, nor did they serve purely as the underlining of meanings, rather both image and text were re-configured in aesthetic depths that dislocated the viewer in ways that produced content.

Empretei > Blacked-out

Video-essays are therefore conceived through the tension between these two constructs of semiotic meaning: the text and the image. The conceptual level of this tension is the base of Marcelo Evelin's creation, *Empretei*, (a neologism signifying "I blackened myself out"), a video-essay without words or soundtrack. It is, even so, an essay. This actual silence of the text as an essay highly resonates as a procedure in his works. In his most recent ones, image plasticity gives rise to narrative abstractions at the same time that it draws attention to the materiality of the image, asking for readings that join description with philosophy.

Empretei makes what at first would seem to be a preparatory moment - bodies that help each other to be covered by a black mass of coal and oil - into the main motivation of the video-essay. These images are recorded moments prior to a presentation of "*De repente fica tudo preto de gente* / Suddenly, everywhere is black with people." On the screen, we see bodies that paint each other black. We don't watch the action from the beginning - there is no previous "clean" body - neither will we see its end. We watch the action already ongoing, drawing the matters to corporal contact and the intimacy that such contact between bodies builds. Throughout *Empretei* image contrast is highly calibrated up to the degree that the video creates its own black spots, blurred shadows that further intensify the

overlay of images with the same fixed plane at different intervals. The projected screen is turned into a canvas, a painting, indeed, as *Empretei* mixes different textures and temporalities of black, creating a blurred video-graphic space both made of coal and radical overshadowing forged in the editing room.

Those images furnish us with strange memories regarding those bodies - blond, brown, and black bodies; bodies from different cities and countries, that converge, at that moment, into one same mass. It's a process of constructing anonymity, of obscuring visual identities for other senses to emerge. It is very interesting how such an intimate activity - naked bodies touching each other in a group, touching skin and mucus - generates meanings so detached of singularity such as mass and anonymity. Such an aesthetic action performs a nominalist thought, one of estrangement of meanings portrayed as already given in cultural norms and concepts. Something else is then built through this estrangement. The role of viscous intimacy among bodies is highlighted in *Empretei*. It is viscosity that generates this anonymity as an artifice and not as an annihilator of singularities. *Empretei* is therefore an important key to open up the concept of diaspora during our present political moment.

Maternidade-escola > **Maternity-school**

There is silence that perpetrates anonymous intimacies in *Empretei*, whereas in Pablo Assumpção's *Maternidade-Escola*, intimacy collapses with advertising (and therefore with fame), and with fast-formation of urban identities. Assumpção creates gaps of space-time as he superimposes a marketing video of his native state, Ceará, with a delicate testimony about his birth in its capital city, Fortaleza.

His mother carries an audio recorder and stands in front of the maternity ward where she gave birth to him. She stares at the building - as we imagine from her narrative - recollecting the memories of her delivery. There is no reenactment, rather the description of a day. Regina narrates her self-fictional experience, which, at

the same time, reveals the very gaps in the constitutive matrixes of femininity. The affect and emotion of Regina's voice counter-play with the mushy sensuality of images of the female body in the video that Pablo reworks tooled with a remote control. The images are captured directly from the TV set, as one sequence plan. The publicity discourse is pierced by a slanted frame, as the pixelated picture from the old TV screen is cast in a digital video, and by varied speeds and intervals of rewinding, pauses, advances or distortions that imbue the video with artisanal materiality. The image does not pass unscathed in Assumpção's hands. It is minimally made explicit by its mediatic materiality, that of a found archive with an authorship distinct from Assumpção, one that creates the performative collapse between audio and video.

Engaged in a powerful performative reversal, *Maternidade-Escola* was first presented to the public in 2004 at the Ceará Film Festival. This festival is produced by the same company that a decade earlier had shot the images that make





up all the video frames. The exhibition in the context of the festival functioned as a bitter memory perpetuated precisely by use of the images, that returns home without any of the magic that advertising can produce, but, instead, loaded with critical detachment.

Essa rua vai dar no mar >
This street ends at the sea

Tourism and territory also come into question in *Essa rua vai dar no mar*, by Miwa Yanagizawa and Alonso Zerbinato. As Yanagizawa experiences a sense of otherness in her own street, during the World Cup, the video reveals the microcosmic movement that is Copacabana: a space of affect constituted by ephemeral flows of tourism and diasporic migration. The former is constructed as a circumstantial moment, and the latter due to the need of grounding. *Essa rua vai dar no mar* embarks on a cartography of meetings, interviews and objects that give singularity to the cardboard miniature of her street arranged on her dining table. The table is a lens, in frameworks of scales that find specificities of that street, her building, her apartment, and that room where she is. Yanagizawa's narration intertwines testimony and dialogues, transforming her body into an intersection between first and third person. Spaces, bodies and subjectivities are constructed and indexed. Familiarity and estrangement, do not appear as opposed to one another, but rather unfolding one through the other.

Das brigas com deus >
Regarding quarrels with god

Das brigas com Deus is a collaborative wall panel that takes its inspiration from dialogue with Sheyla Lopez, to whom the work is dedicated in memoriam. Lopez was a street artist and inventor, and once told me she had two fights to wage with God: "Names and Numbers." Her narrative went something like this:¹²

Names, because everything in life has a name, you walk in the street and the street has a name, what the street is made of has a name, cobblestones, concrete, sidewalk, asphalt, curbs ... I didn't have a name. Me, I named myself, Sheyla. And numbers because I do not understand how one night I'm sleeping under a tree, it's raining and water is dripping into my ear and a bolt of lighting smashes into a branch right by me, and the branch falls down to the ground right by me and almost hits me and I almost die of fright, and there's a kid sleeping in a safe bed this night, and the next day they tell me that the kid and I are the same age. We aren't. That one night I aged three hundred years, I just don't tell anybody because they wouldn't believe how old I really am.

Lopez establishes a lucid zone of experiential relativity in which time seems to burst out of things, rather than objects being subjected to time. Her discourse reverberates in me in different ways. *Das brigas com Deus* is one of them. Inspired by her fight, we look at the city under

12. This text is based on memory, with no written record.

these two perspectives and we photographed different names and numbers, to find out which groupings would come out of this research. We constructed six layers: first names, common nouns, numbers, a manifesto by Yves Klein, orders and imperatives, as well as titles of nobility.

The purpose of this panel was to be under the influences of meaning making in the public space. Dynamics that account us as being constantly exposed to, and constantly being watched by, names and numbers on signs of all kinds. They were reframed and decontextualized as a way of dealing with their excesses. While turning the signs into pictures, we deemed them to be both external to their environment as well as indexes of our own cartography of the city.

Initially planned according to, and restricted by, curatorial logic, this panel quickly assumed a collective character, and served as an epiphany of our relationship with space. The panel's first partnership took place between me, Felipe Ribeiro, and the artist Evee Ávila. Other artists joined our collaboration at a second stage: Rachel Oliver, Jaqueline Tasma, Thomaz de Aquino, Pedro Henrique Borges, Daniel Lopes, Bruna Belém, among other unplanned collaborations that happened as we worked on.

Throughout the festival, we intervened in the white outer wall of the second gallery so that, after so many collages, wipes and rips, we scraped the wall down, completely making of the white a condition of restoration. Now, it seems to me that this is the condition of all white cubes, in that the white will always rise as intervals between exhibits. Throughout *Das Brigas com Deus*, we just took the explanation of such condition as the dramaturgic base for our actions.

REFERENCES:

Adorno, T. "O ensaio como forma (p. 15-45)." In: Adorno, W. T., *Notas de Literatura I*. Editora. 34. 2003.

Castro,Viveiros de, E. (2005) "From multiculturalism to multi-naturalism." In Chanian, M. and Royoux, J.C. (eds) *Cosmograms*, New York: Lukas and Sternberg, pp. 137-156.

Chon, L. "The Turn to Diaspora." *Topia* 17 (2007): 11-30.

Lepecki, A. "Coreopolítica e coreopolícia." *Ilha* 13:1 (2012): 41-60.

Levy-Strauss, C. *Tristes Tropiques*. Translated by J & D Weightman. New York: Atheneum, 1975.

Morton, T. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press. 2013.

Thrift, N. *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. New York/London: Routledge, 2008.



**Notes for a society of
performance: on dance,
sports, museums,
and their users**

Bojana Cvejić

Preamble: after spectacle

What if Guy Debord was to resurrect under a commission to rewrite his *Society of Spectacle* for the current form of capitalism, characterized as neoliberal and post-Fordist, entertaining the notions of experience and service (economy), as well as knowledge (production)?¹ In my imaginary exercise of a theoretical pamphlet for 2014, Debord would be ready to relinquish the concepts of “image” and “representation” and substitute “performance” for them. To Debord, spectacle designates a degree of accumulation of capital and commodity fetishism that mediates all experience and social relations through images.² But as an older Cartesian idea, spectacle privileges perspectival vision from a certain viewing position. It guards distance from the observed object, as well as a specular dialogue whereby the beholder’s gaze is reflected from the viewed object back into the subject’s consciousness. Perhaps the ocular-centric paradigm of spectacle can no longer accurately describe living in neoliberal conditions.³ The bias of looking supposes a disembodied gaze of the mind in a co-presence with other beholders, witnesses who not only watch the spectacle, but also keep an eye on each other’s appearance. In a word, an overseeable public sphere and space of actors and spectators.

A more adequate notion today to account for a post-Cartesian mode of operation, rooted in the Anglo-American culture of pragmatism, liberal democracy, and the eclipse of the public, would be performance. It is nothing novel to suggest this, as already in 2001 Jon McKenzie’s study titled *Perform or Else: From Discipline to Performance* formulated the injunction of performance and performativity as a new name for the society of con-

1. Guy Debord, *La Société du spectacle* (first edition Paris: Buchet/Chastel, 1967); Joseph Pine and James Gilmore, *The Experience Economy* (Boston: Harvard Business School Press, 1999).

2. “The spectacle is *capital* to such a degree of accumulation that it becomes an image,” paragraph 34 in *The Society of the Spectacle*. Available <https://www.marxists.org/reference/archive/debord/society.htm> (accessed November 2014)

3. “The spectacle inherits all the *weaknesses* of the Western philosophical project which undertook to comprehend activity in terms of the categories of *seeing*,” paragraph 19 in *The Society of the Spectacle*. Op. cit. (accessed November 2014)

trol. McKenzie forwarded a managerial conception of three domains of global performativity (cultural, technological, and organizational performance) in a tripartite formula of efficiency, efficacy, and effectiveness. The reason it might be worth our inquiry again, I contend, is that in the last decade or so, performance has grown into a thicker concept than what McKenzie's comprehensive account made of it. Moreover, the word "performance," in its short history, unravels the variability of the notion "performance," malleable according to its usage. The currently prevailing notion maintains that performance bears the brunt of a critique of instrumental reason, a certain teleological order of means and ends in which performing is understood to be motivated by a capitalist drive to show that someone or something can always achieve more and better. Yet it does not leave us cynical, either. It exhibits a thorough sense of ambivalence, forcing us to consider, in every specific situation and in several registers at the same time (ontological, political, economic, and so on) what the matter of performance is, and what, how, for whom, and why it does what it does: constrain, normativize, monitor, enable, or invent.

Hence, in conclusion to this preamble, a society of performance, in difference to the society of spectacle, entails another ideological mechanism, away from the ocular regime of false consciousness or blindness, distorted image or speech, toward a conscious and self-monitored re-embodied doing and showing doing.⁴ Performing as doing does not privilege anyone sense beyond another, but signifies a ritualized motion based on the psychosocial power of embodiment, the affective-experiential ground of persuasive expression by which the subject finds a more real sense

4. Here, I am referring to the key formula in Richard Schechner's performance theory, the distinction between the concept of doing, which refers to all human actions, including ordinary life behavior, and showing doing, which refers to performance, both in art and beyond. (2006:22) "According to him, showing doing does not mean that the performed act is fictional, insincere, or fake, but (only) that the performing subject is aware that she is performing; so she points to it, emphasizes, and stresses it for those observing her," Bojana Cvejic' and Ana Vujanovic', *Public Sphere by Performance* (Berlin: b_books, 2012), 29.

of the self. If we are to revive the outcast term of ideology and disentangle it from belief, then we would confer upon performance the function of a system of deferral that keeps disbelief in motion. The display of sheer functioning as an embodied ritual generates meaning and value beyond belief. Hence the performative mechanism twists causes into effects in a circular manner: Because we are doing it, we believe it. Or, while we are doing it, we believe there is something making us do it.

Note #1: homo performans

It has been the familiar legacy of social constructionism to conceive of the subject externally constituted, as a social being in relation to others. Thus several concepts coined in the proximity of theater and performance have served social anthropology and critical theory since the 1950s to account for the performative constitution of the self: habitus and techniques of the body (Pierre Bourdieu, Marcel Mauss), the social role in the presentation of the self in everyday life (Erving Goffman), man as actor (Richard Sennett), or construction of identity by way of the speech act (Judith Butler). What else could be proffered about homo performans today, we might wonder? That the self appears both in the public and private spheres by performance is not contestable, but what is distinctive about it today merits attention. In lieu of a relativist critique of the autonomous self-determined individual that marked modernity, it might therefore be more relevant to investigate how performance sustains and legitimizes the self today, and moreover, what the subject's performativity comprehends and how it is naturalized.

If, for a moment, we allow ourselves a digression into the etymology of the word "performance," we are directed to the middle-French roots (fourteenth century) of what will become a primarily English word. In Anglo-Norman French, *parfourmer* results from a conjunction of "par" (through, to completion), and "fournir" (furnish, provide). Its closest relative in modern French is *parfaire* (complete, finish), a verb mostly used in participial form (*parfait*, meaning perfect), or in a common expression, "*parfaire sa technique*" (to perfect one's technique). Another correlative is "form" as

in “formation” suggesting the formative effect of action. Hence, we can draw three strains of meaning from the etymology of performance: first, that it is an action, second, that its instrumental value consists in forming something through doing, and third, that the formation implies perfection.

In French, before 1876, the word was reserved for racehorses. Bernard Stiegler observes what the performativity of racehorse means: the animal is trained to run to its limits; and, its body is transformed, that is, cultivated and sculpted to achieve this result. In the beginning of the twentieth century, performativity applies to the machine via the car, and in 1924, Stiegler notes, it transfers back to humans in assemblage with the machine—a jockey, a Formula One driver, or a video-gamer; performativity stands for setting a record, or achieving an exceptional result (2004:209-210). Thus it can be inferred that performativity denotes transformation as perfection: the quantitative dimension of this process—call it training—is supposed to engender a qualitative change, a better difference. When Jean-François Lyotard predicated the postmodernist condition upon the performativity of knowledge, he interpreted J. L. Austin’s speech act—a saying that is doing and utterance; an action taking on an effect in a certain speech situation—as the capacity of knowledge to transform the world. Knowledge is performative when it is quantifiable, lending itself to industry and business.

If it implies a capacity that outdoes sheer competence, as established in linguistics (Noam Chomsky), performativity as a model of action in neoliberal capitalism means much more than acting in accordance with conventions. It is the creative enterprise understood as a combination of initiative and resourcefulness. Such capability seems to best explain business management, yet it substantiates the very drive of action.

I am performative to the extent that I can sense this myself and show others how I am performing, thus rendering visible the effect of my performance. Let us leave the second part of this formula, which postulates effect as the object of performance, for later. Now I would like to look into the who, how, and why of this self-constituting sub-

ject of performance. If there is one attribute under which the sense of self-identity is established through performance today, then it would be intensity. A much-lamented issue in the critique of immaterial labor has been the self-exploitation of the freelance worker. Regularly extending her work into unpaid time, the freelancer is the one who invests herself in activity beyond measure. While it may also apply to any profession exercised independently (freelance), it is most readily seen in the image of the dedicated artist who would also do it for no money, who operates in the dire straits of excess and lack. Sometimes this is read as a desperate sign of precarity, or it is praised as effortful generosity: this performative person gives a lot of herself. Such an account best fits the performativity of the artist. But from the perspective of the subject’s own sense of self, the practice of physical activities as in extreme sports, also referred to as action or adventure sports (long distance trekking, climbing, river boarding, paragliding, etc.), is a parable about experiencing the intensity of self-performance.⁵

We might ask ourselves what is so peculiar about the sublime mixture of fear and pleasure that someone like Mike Horn ‘sports’, himself a contemporary celebrity explorer and adventurer. “I hate war but I think it prepared me for what I do today,” he comments with regard to his military service. “I was only an 18-year-old kid when I discovered one will do anything to stay alive.”⁶ In Western liberal democracies, where wars have transformed into endlessly protracted low-intensity conflicts, subjects, especially middle-class males, seek out situations that supplant the sense of danger and risk of war in direct confrontation with so-called extreme nature. The discourse in these practitioners’ accounts bears Romantic undertones: the sense of self is intensified in transcendence, through immersion in a difficult

5. For an excellent discussion on performativity in extreme sports, see: David Le Breton, “Performances et passions du risque,” in *La performance, une nouvelle idéologie?*, (Paris: La Découverte, 2004), 103–18.

6. Statements obtained from the official website of the celebrity sportsman: <http://www.mikehorn.com/> (accessed November 14, 2014).

situation which in a brutal manner deregulates one's senses beyond sensibility, in a fusion with the world, resulting in the alteration of one's own consciousness. The moral reasons stated in such accounts call to memory the Romantic bourgeois recluse who walks away from corrupt society and into nature: there is more sincerity and personal value in combating nature, mythologized here as a pure and sacred place, than to struggle against the hypocrisy of social relations and false individuals. Tough and hard endurance, notwithstanding suffering, equals the road to a conquest of one's given limits in a schizoid capitalist fear of the enemy inside one's body, a danger lurking inside one's person that might stifle her growth and success. What I am depicting here is a contemporary version of the Judeo-Christian "trial by ordeal," the judicial ritual by which the guilt or innocence of the accused was determined by subjecting them to an unpleasant, usually dangerous experience. Its difference from the ancient practice consists in its identity as a truth-game in the Foucauldian sense, a mode of action that an individual voluntarily exercises upon herself and uses to produce her or his subjectivity. Thus the subject performs the ordeal on herself by her own will. As a radical experimentation with personal resources of endurance, force, and courage, it is also intended as an exercise of self-evaluation in the gamble between one's capacity and opportunity, or chance. Mastering one's destiny makes the subject regard herself as both a professional and a person elected by chance.

Another striking difference here, compared to earlier techniques of the self, rooted in Michel Foucault's study of the ancient Greco-Roman and medieval practices of the care of the self⁷, is a reduction to the testing of a strictly physical limit.

7. Michel Foucault, *Essential Works of Foucault 1954-1984*, eds. Paul Rabinow and Nikolas Rose (London: Penguin, 2000), esp. vol. 1, "Subjectivity and Truth," 87-92; "The Hermeneutic of the Subject," 93-106; "Sexuality and Solitude," 175-84; "Self Writing," 207-22; "On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress," 253-80; and "The Ethics of the Concern for Self as a Practice of Freedom," 281-302. Michel Foucault, "Technologies of the Self," in *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, eds. Huck Gutmann, Patrick H. Hutton, and Luther M. Martin (London: Tavistock, 1988), 16-49.

The physical experience of, say, a free fall in parachuting appears more real than a subject exploring the political or cultural limits of social situations. The ontological priority of the physical truth cannot be relegated to the timeless lure of adventure: the ordeal of undergoing a test of endurance at the risk of losing one's life carries the trophy of survival and a hardened sense of a guarantee of life. In the rationale of its practitioners, it provides one with the evidence of truth, the physical proof of an intensified feeling of presence in the world. Therefore, it is a mechanism for providing personal legitimacy outside of society to the subjects who seek it in a solitary confrontation with nature.

Just living does not suffice. One has to feel one's existence. Or, in a less sentimental tone, we could say, living one's life well requires justification by way of proof. Showing doing does not ultimately depend on the audience or the public for its legitimization; legitimization lies primarily in self-judgment that one establishes in relation to oneself, in the confrontation of oneself with an evidence of truth, that is, a performance that is good by one's own standards. Self-legitimization by performance is therefore a truth-game from which two conclusions of a different order can be drawn. From the perspective of social anthropology, the relation to oneself does not rest upon narcissistic vanity, but stems from the obsessive fear of not being worthy enough and from the hope of, and effort toward, being valued more. From a more general yet no less political perspective, performances of the self nowadays point to an ontological uncertainty of the (human social) subject: certainly, it has always been the case that the subject could not simply be regarded as being him/herself, unconditioned. In times of neoliberal capitalism and the excessive use of apparatuses of self-control such as social media, this condition might be described as a negative ontological assumption of lack of achievement. One relates to oneself as, per definition, unaccomplished. In a reverse of Jean-Luc Godard's famous dictum "we are given the positive in order to make the negative,"⁸ the starting point is the negative from

8. Godard says: "Le positif nous est donné dès la naissance, le

which existence must be earned, its proofs accumulated and assessed; and therefore, one might finally be accomplished. Though the claim I am positing here deserves a more serious genealogical inquiry concerning the extent to which it reformulates individualism in the tradition of Protestant work ethics in the context of Western liberal democracy, for now we will settle for its value as a compelling proposition about the ontological ground of self-performance.

Intermezzo #1: museum of the self

In 2010, The Hypothetical Development Organization (HDO) launched a series of 'renderings' on buildings in the city of New Orleans that had fallen into disuse. Unlike a professional developer who seeks out commercial opportunities, the HDO engages in a kind of visual rhetoric imagining urban development: an image which tells an alternative story for the desirable, albeit not necessarily feasible, future of an abandoned site. One such poster applied to a building located in downtown New Orleans, near museums and galleries, depicts the Museum of the Self. The project is outlined as follows:

Hypothetically, it could be the home of a museum dedicated to the most important figure of our time: the self. The entire façade, both windows and exterior walls, would be mirrors. Mounted from the front of the building, and overhanging the sidewalk: a large 3-D sculptural representation of the 'thumbs up' icon (the one people click when they 'like' your Facebook status). This sculpture would function as a suitable public monument; if such monuments (ordinarily honoring heroes of the Civil Rights movement, or of the Civil War) form a kind of public inventory of what matters to a community, then surely it is time to memorialize abstract strangers approving the Self. You will 'like' this museum!⁹

négatif, c'est à nous de le faire!" Robert Maggiori, "Quand j'ai commencé à faire des films, j'avais zéro an," an interview with Jean-Luc Godard, *Libération*, May 15, 2004, http://next.libération.fr/cinema/2004/05/15/quand-j-ai-commence-a-faire-des-films-j-avais-zero-an_479637 (accessed November 14, 2014).

9. The project *The Museum of the Self* is presented at: <http://hypotheticaldevelopment.com/devmots.html> (accessed November 14, 2014).

So goes the brief description of this rendering.

Note #2: the exposure of dancing solo: from theater to museum

When museums of modern and contemporary art accommodate performances, more increasingly dance, we might again ask ourselves the following: Who and what is the matter of performance? What is the public rehearsed by performance? How do— especially choreographic—performances that implicate visitors differently from art objects serve the political purpose of museums to renew themselves as public spaces? My working hypothesis is that the extensive efforts of various kinds—from art projects to curatorial concepts, to publicity campaigns in museums—make people, visitors and performers alike appear as individuals who perform themselves, privatizing their desire in the expressions of the individual's concern with the experience of oneself. In a word, these projects reinforce an individualist ontology on account of their production of subjectivity which is aesthetically intensified and which infuses the public with the self-expression of a private provenance. I suggest observing it through the optic of a well-known performance format, the genre of solo dance. Solo dance will serve here as an analytical instrument and a conceptual blueprint to investigate the performance of the self within the public institution of the museum. And to begin, I will separate out those operations in the history and poetics of solo dance, seen through a global yet primarily Euro-American genealogy, which inform the self-performance in a social, public-private realm today.

Firstly, it is thanks to dance education, which is based on the legacy of early modern dance of the twentieth century, that solo is grafted as the truth-game: Solo is a standard format through which dancers and choreographers are trained to use their own body as an instrument of expression that refers to their individual self, which is predicated upon the dancer's inner compulsion to move. The focus of expression may shift to formal, stylistic, technical, conceptual, or to any other concerns outside of the supposedly inherent emotional nature of movement. But the bottom line of this doxa is that these concerns are all understood

as belonging to the individual self of the dancer, indexing her personal signature. The intimate and private act of communication in a solo consists of the situation in which the dancer seems, in the first place, to reveal her art to herself with herself, where others are allowed to observe this as an emergence of discovery. The performance theorist Rebecca Schneider qualified it as a “precise and human gesture” of “unrepeatable and unapproachable nature” that “rescues origin, originality, and authenticity.” (2004:33)

At the core of this intimism is what Jacques Derrida has analyzed under the terms of auto-affectation and metaphysics of presence, where he often invokes a genre that is close to solo, for solo is often interspersed with its elements—autobiography—as the perfect instance of auto-affectation as self-relation.¹⁰ To unpack what the self-relation entails in solo dance in Derridian terms: solo performance involves auto-affectation as a form of self-referentiality which occurs when one affects oneself, when the affecting coincides with the affected and the body is the source, the material, and the instrument of movement. It has also been described in the late writing of Maurice Merleau-Ponty as the chiasm in the intertwining of subject/object positions in the body: the hand that touches is touched. (1968:130-155) If modern dance has a special affinity with the phenomenological notion of embodied experience in the living present of the performance, solo is the form that best entertains this illusion of self-proximity, of there being no external detour between moving one’s body and sensing one’s body move, seeing oneself in the mirror, hearing oneself speak. Derrida’s deconstruction of auto-affectation in phonocentrism, or in the self-image in the mirror, highlights the hiatus that detaches the subject from the self, a gap which spaces out the difference between the I-eye and the self as another. The reason I am invoking Derrida’s all too familiar critique of a self-identity that is

10. While it abounds in many of his works, Derrida’s deconstruction of auto-affectation is most instructive in his early work from 1967: *Voice and Phenomenon: Introduction to the Problem of the Sign in Husserl’s Phenomenology*, trans. Leonard Lawlor (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2010).

constituted in one’s own immediate experience of self-presence is because the production of solo in contemporary dance, but also many other bodily techniques of the self, rests on the phenomenological postulates of consciousness as the embodied experience of one’s living present.

In spite of an array of excellent works that critically undid the essentialist claims on self-identity in the 1990s and early 2000s in European dance¹¹, we are now witnessing the return of a New-Age somaticization of dance, an expansion of solo bodywork in the studio, coupled with the proliferation of amateur solo dances in YouTube clips based on the quest for self-identity and indulgent self-expression, not to mention the popular expression of ‘selfie’-performance by recipient-turned-creative smartphone users. Curators endorse the value of the body dancing live in the here-and-now in museums as a public demand they have to respond to, as, for instance, when Donna De Salvo, the Whitney’s chief curator, comments that “people want to be taken to a new place. In the age of the digital and the virtual and the mediated experience, there is something very visceral about watching live performance.”¹² This cannot only be explained by the fact that the dancing body appears more vital in its here-and-now living presence. There is also the psychosocial component of embodiment that endows dance with a more powerful persuasive expression than the spoken word or inanimate object. Vitalism underlying movement as an expression of the spark of life reifies the self as the body, a physical and thus kinesthetically empathetic experience of transcendental subjectivity that suppresses the social and political contingencies that structure experience. In difference to the institutionalization of psychotherapy that

11. Here I am thinking of the solos of Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Vera Mantero, Eszter Salamon, Juan Dominguez, Antonia Baehr, Mette Ingvartsen, and Saša Ašentić, all made between 1998 and 2007.

12. Cited in *The New York Times* article “Once on Fringe, Performance Art Is Embraced,” by Robin Pogrebin, October 26, 2012, http://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/artsspecial/performance-art-is-increasingly-a-mainstream-museum-staple.html?pagewanted=all&_r=0 (accessed November 14, 2014).

has sprung from psychoanalysis throughout the twentieth century, contemporary corporeal praxes (such as Body-Mind Centering, Authentic Movement, Feldenkreis, Yoga, and so on) tie knowledge of the self to bodily sensation and affect. This truth- game appears a more real, more efficient, and more aesthetically pleasing technology of the self, a technology which best corresponds to Foucault's "idea of the bios as a material for an aesthetic piece of art." (2000:260)

However, if we return to the museum and how dance stimulates self-performances by its visitors, an observable difference occurs in transferring solo dance from the stage to the exhibition space. Once dance is presented in the museum, especially if the dancer is dancing alone, in casual dress, mingling with visitors, the gap of distance by which the stage is symbolically separated from the auditorium, and the frame of representation and artificiality of mimesis that define the viewpoint of the spectator, are abolished. The space of exhibition gives the illusion of being as open and clean as a dance studio, allowing both the performer and the spectator to navigate their mutual proximity and float with a mobile and embodied gaze, as opposed to the fixed and disembodied Cartesian gaze in theater. Showing dance in a studio offers a privileged close-up view on the dancing body, a horizontal working space of complicity in which the observer is a witness of the making of a dance. A part of the atmosphere of the studio condition is transported into the exhibition space, but then results in an uncanny friction with art objects and visitors. In Boris Charmatz's *20 Dancers for the XX Century* at MoMA (2013), each dancer or performer presents a historical entry for his/her own 'museum' of twentieth-century solo dance and performance. Thus the audience encounters naked bodies dancing or performing action amidst paintings hanging on the walls. The juxtaposition of living bodies in movement, gazing bodies, and art objects, or places that are vacant and expectant of art objects, enhances the fetishism of the living body as being more real, present, and fragile. In a word, more contemporary than an object.

If we think further how solo dancing in museums can be transmuted into a technology of the

self, choreographer Xavier Le Roy's *Retrospective* reemerges as a case in point. The main part of this new work, which fuses choreography and exhibition, consists of performers' retrospectives, personal stories that contextualize their life of becoming-dancer considered from the perspective of Le Roy's oeuvre. Following from Le Roy's anthological lecture-performance *Product of Circumstances*, the performers speak and present short pieces or excerpts of dances that illustrate their narrative. They address visitors who are caught up in a kind of stand-up solo lecture-cum-dance. From the dancers' point of view, their task is emancipatory, enabling, as one of the performers of *Retrospective* comments, the subaltern to speak. (2014:287) Or in the words of performer Ben Evans:

By being asked to objectify aspects of our own lives, we are given the chance to fictionalize ourselves, as subjects. We—the subjects—become almost unimportant as individuals. What is important is that we are there to address the visitor/s and to recount a story. What happens in the meantime is actually what makes up the exhibition: the identification (or not) of a visitor, the distance taken (or not) from a story, the comfort (or discomfort) with another person. The more I perform in the work, the more I realize what a human work it is. Its material is humans and the relationships we create between us: how we speak with each other, how we look at each other, and eventually, how we identify with the other. This is why I say that what is said and done in the exhibition is less important than the fact that we say and do it. The telling of a story, as an action, becomes the material to begin this process of identification, however distanced it may be. This material is so fine, so subtle that, at every moment, it risks being effaced, forgotten. (2014:302-303)

Even if it voids or masks the importance of the place of truth by means of self- reflection or performed fiction, the form of conveying one's own story retains the core poetical principle of identification, self-revelation, and self-realization in solo performance, one that assumes the aesthetic guise of the dancing movement and corporeal history. The rationale of this operation could be something like this: "If I show you how I learned

to dance, or what this movement produced for me (the question Le Roy persistently asked of the performers), I'm unfolding for you the process of becoming myself, however anonymous, trivial, and necessarily open-ended this might be."

Intermezzo #2: a museum of your own

January 22, 2014, was worldwide "Museumsselfie" day with visitors sharing their favorite selfie images on Twitter. An article in the International New York Times recently discussed new educational strategies in museums aimed at enhancing the visitor's experience.¹³ A worry has been registered about visitors spending only twenty to thirty seconds on average in an exhibit, so museums are beginning to organize 'slow art' tours. The emphasis is not on mediating art through more historical, critical, or theoretical knowledge, but on providing museumgoers with tips and tools for curating their own experience. To mitigate visitors' anxiety about vast museum collections as battlefields to be conquered in a hunt for masterpieces, museums encourage a personal approach: "choose what resonates with you, not what's most famous; you might emerge feeling refreshed and inspired rather than depleted; you don't need to think you have to behave in a certain way; you can actually be you."

Curiously enough, research into public behavior in museums today is done by psychologists working in economics and political science departments as well as in clinical healthcare programs. "Positive psychology" is the name of the doctrine applied in projects that investigate museums as so-called restorative environments that can have a positive impact on degrees of happiness and self-reported health, as the following anecdote reports.

Dr Julie Haizlip is a clinical professor at the School of Nursing and the Division of Pediatric Critical Care at the University of Virginia, and she was one of the research subjects of Prof. James O. Pawelski, the director of education for the Positive Psychology Center at the University of Pennsylvania. She reports on her experience of visiting

the Barnes Foundation in Philadelphia under Prof. Pawelski's experiment, quoted in the International New York Times article:

Initially, nothing in the Barnes grabbed me. Then I spotted a beautiful, melancholy woman with red hair like my own. It was Toulouse-Lautrec's painting of a prostitute, "À Montrouge." I was trying to figure out why she had such a severe look on her face. As the minutes passed, I found myself mentally writing the woman's story, imagining that she felt trapped and unhappy, yet determined. Over her shoulder, Toulouse-Lautrec painted a window. There's an escape, I thought, you just have to turn around and see it. I was actually projecting a lot of me and what was going on in my life at that moment into that painting. It ended up being a moment of self-discovery.

Dr Haizlip's adventurous encounter with Toulouse-Lautrec's painting ended with—the way it should and was meant to be—a museum purchase. She bought a print of Toulouse-Lautrec's Rosa La Rouge, because, Dr. Haizlip explains, "I felt like she had more to tell me."

Note #3: synchronizing users

Are we becoming obsolete political subjects when we expect that museumgoers and theatergoers act as a public, while in fact they have been transformed into users? What does such transformation entail when the value of the symbolic exchange of works of art on exhibition is substituted with the use value of the experience arising from them? As a slightly detoured answer to the trouble I raise here, I will regard the value of performances in museums, which run parallel in physical and virtual spaces, as one of "imaginary property."

In an attempt to account for the material status of digital information, Florian Schneider proposed the concept of imaginary property, which in a concise definition implies the conjunction between "property that becomes increasingly a matter of imagination" and "images that are subject to ongoing propertization."¹⁴ Imaginary property arises in the absence of the object that can be

13. Stephanie Rosenbloom, "Creating a museum of your own," *The International New York Times*, October 11–12, 2014, 21. All subsequent quotes about a "museum of your own" are from the same article.

14. Florian Schneider, "Theses on the Concept of the Digital Simulacrum," <http://fls.kein.org/view/34> (accessed November 14, 2014).

known, yet imagination does not result from the struggle to define the relationship between the owner and the object owned, but from “social relationships with others who could also use it, enjoy it, play it or play with it.”¹⁵ From an ideal perspective, usually the one that the artist entertains, social imagination amounts to an economy of abundance and excess, a *dépense* of the social, or, more concretely, it is an open, unbounded meshwork of relations, if you will, that are most eloquently played out in Tino Sehgal’s *These Associations*, made for Tate Modern’s Turbine Hall in 2012. The staging of live encounters that involve speech (but not conversation), dance, and music forms an elusive network of personal narratives, anecdotes that count on the affective response of visitors, on the curiosity of visitors to attend to intimate confessions of performers, where Sehgal, however, maintains tight choreographic control of the borders between the performers and the visitors. As Catherine Wood, the curator of *These Associations*, critically remarks, the relationships in the live encounters are objectified. They evidence “a formalized register of mutual alienation” where the visitors are reminded of being “next to and in an artwork,” “solidifying” into an object of the exchange. (2014:115)

In the Turbine Hall, Sehgal was reiterating his firm stance on protecting what I will now call, after Schneider’s definition, the imaginary property of experience, which resists both documentation and interpretation in Sehgal’s attempt to oppose the supply economy. Simultaneously, and next door, at the Tanks at Tate Modern, the future permanent venue for performance and other time-based arts, opened with a series of performances and lectures under the banner “Art in Action.” The program introduced an apparatus of capturing that information which evades the imaginary property of performance. The marketing department and the department of visitors’ experience at Tate Modern refer to it as social media metrics: the capturing apparatus identifies the behaviors of visitors as they extend onto online platforms

15. Florian Schneider. “Imaginary property: Frequently asked questions,” <http://fls.kein.org/view/167> (accessed November 14, 2014).

by implementing the so-called ‘content’ and ‘sentiment analysis’. I propose to regard this as the capture of the relational value of imaginary property. Namely, Tate Modern organized a process of collecting, coding, and analyzing the Twitter data during the three-month long program along two axes: inciting visitors to communicate their experiences and make them appear public on the walls of the Tanks, and researching audience reception through their resonant online activity. Rendering experience ownable nowadays means translating it into image or text, the information whose value is realized in communication. The watching that tries to appropriate an image as a visual property can never be total, yet the partiality of each perspective of each visitor is ignored by the automatic extraction of metadata, which strive to produce algorithmic identities of visitors through indexing technologies. Although the results obtained by applying a set of automatic tools to “detect subjectivity in text”¹⁶ were judged as dubious and ultimately unreliable, what was made public during the program, and therefore should not be neglected, were the questions that Tate Modern posed and the answers it chose to display. To the question “Does live art need to be experienced live?” an audience member tweeted: “live experience of art must help audience to spiritually develop him/herself.” To the question “What is the role of the audience?” one tweet says: “the role of the #audience is give the art a sense of life and realism.” Another says: “Our role is not to be audience but part of the performance.”

Note #4: spatial confessions

Whatever the outcome of any audience research would be, the sheer fact that such a procedure is installed is an alarming sign of a consensus-making policy. It does not matter whether the program at Tate Modern will be shaped according to these imaginary voices; what matters is that the surveillance of consumership is now part of

16. Elena Villaespesa, “Diving into the Museum’s Social Media Stream: Analysis of the Visitor Experience in 140 Characters,” <http://mw2013.museumsandtheweb.com/paper/diving-into-the-museums-social-media-stream/> (accessed November 14, 2014).

the museum apparatus. The museum no longer rehearses the social choreography of civilizing citizens by way of emulation, where the working classes were supposed to commingle with the middle classes and adopt their behavior by imitation. As Tony Bennett demonstrated in his seminal study *The Birth of the Museum*, the modern museum's instruction of the public was, among other functions, an instrument for managing social behavior. Instead of disciplining visitors into public order, as the modern museums did, contemporary art museums today regulate visitors' consumer behavior by stimulating it. They manage their attention by inducting them into participatory entertainment. Choreographing visitors starts with framing the artworks, especially performances, with protocols that call for a mirroring performative response, not unlike in the trope of mirror neurons that vibrate in sync with their source of perception. Social media serve as a mechanism of hyper-synchronization of visitors, turning them into users who punctuate their experience by regularized reports online. Presenting choreographic performances in museums together with a call for the self-realization of the visitor, for a process of transforming her own subjectivity, short-circuits this strand of work with a technology of an aestheticized notion of the self. However, as stated before, the thorough ambiguity of what performance could be still allows for dissent at the hands of the consumer type of usership. If part of the neoliberal cultural policy deployed in large-scale venues of modern and contemporary art is to economically and politically monitor the experience of the audience in numbers, then the artists and curators might have to think of ways of evading control or bending the imperative of performativity to more distinctive artistic and political terms of transformation. In that vein, visitors turned into users could be reconsidered as a more political category in a broader than art-specific frame, as Stephen Wright has proposed in his thesis about usership. Wright argues for user-initiated and user-driven challenges to expert culture, once the "art-derived, art-specific and art-engendered competence" is transferred to users, who collab-

orate "with citizen's initiatives, amateur scientists' projects, and so on."¹⁷ We are still waiting.

Apart from the standardization of visitors' experiences towards consensus, what should give us a problem with performances of bodies in museums encouraging performative responses from visitors? The main issue lies in what is being performed here: the centralization of the self, narcissistic, charismatic, intimate, volatile, or insecure. As Ana Vujanović and I wrote in *Public Sphere by Performance*, "on our way to reach the category of citizens, we constantly stumble upon human beings as individuals that plead their status prior or beyond citizenship." (2014:117)

Why again should it be problematic to regard the recipients of art as "human beings" in the first place, bracketing off their citizenship as secondary? It is certainly consistent with the post-Kantian tradition of the disinterested pleasure of aesthetic experience, as well as with the Romantic operation of the sublime that art tries to reach for the affective interiority of its subjects. In an attempt to challenge this tradition of thinking about the value of artistic experiences, together with the choreographer Christine De Smedt and the filmmaker Lennart Laberenz, I experimented with a format of choreographic inquiry in the Turbine Hall of Tate Modern, in a program titled *Spatial Confessions*.¹⁸ At various intervals during one week in May 2014, the flow of visitors through

17. Stephen Wright, "Users and Usership of Art: Challenging Expert Culture," paper from the conference "Reconsidering Relationality," organized by Alexander Alberro and Nora Alter, in Paris on April 18-19, 2007, <http://transform.eipcp.net/correspondence/1180961069#redir> (accessed November 14, 2014).

18. I was invited by Catherine Wood, the contemporary art and performance curator at Tate Modern, to "manifest the book *Public Sphere by Performance*" with respect to the Turbine Hall, the large-scale open space of the post-industrial building of Tate Modern. Wood prompted me to explore the public character of the Turbine Hall, from which a weeklong program of experiments in the Turbine Hall, a conference, and a performance in the Live Performance Room arose, under the title *Spatial Confessions*. The choreographic inquiry in Turbine Hall was performed by Nikolina Pristaš, Neto Machado, and Christopher Hutchings, as well as by Christine Smedt. For more on *Spatial Confessions*, see: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/eventseries/bmw-tate-live-spatial-confessions-on-question-instituting-public/> (accessed November 14, 2014).

the Turbine Hall was filtered through by a choreographic inquiry. A series of questions about topics that identify visitors as citizens and social subjects were addressed to random visitors, asking them to respond in a movement, gesture, or position. The questions included:

Arrange yourselves in a line in the middle of the rectangle according to the color of your skin from the ticket office to the bookshop from the darkest to the brightest.

If you think that London is the creative capital of Europe, raise your right arm to the side.

If you think that art has contributed to that, raise your left arm to the side.

If you think that Tate Modern changed the cultural image of Britain, bend your arms and clench your fists. If you think that London is overcrowded, go and stand behind someone else.

If you consider yourself able to manage the time that you spend working, come together and keep distance from each other at arms' length.

If you are a freelancer or self-employed, come to the middle.

If you have a monthly salary, pension or scholarship, make a ring around the freelancers.

Now point to whom you think is the richest person in this group. If you think it is you, just raise your arm up.

Everybody that received a vote for being the richest one form a line on the right side.

If you think money is overrated, go to the left border, the others go to the right border.

If you think art is overrated, go to the right border, the others go to the left border.

If you think sex is overrated, go to the right border, the others go to the left border.

If you trust your government, go to the left border, the others go to the right border.

If you believe people should better organize themselves instead of government, yes (form a group next to the bookshop), no (form a group next to the ticket office), maybe (form a group in the middle).

If you think polarization between left and right here is a too simple as a way of positioning oneself, lie down in the middle. Take 1 item out of your pocket, place it in front of you and then step back.

Take another item out of your pocket or bag, place it behind the first item and then step back.

Carry on with this action as long as you wish.

We addressed individuals with questions that might concern them as citizens, their positions and opinions about labor, art institutions, community, living conditions, money, elections, the status of public space, the city of London, and Tate Modern, but we asked them nothing about their experience of art, although most of them were there in a hurry to see the blockbuster Matisse exhibition. In that way the visitors were asked to perform their strictly social selves in a public space. The arising choreographic images might reflect the sum result as a tendency in a quasi-statistical way, and the mass ornament apes the automatic analysis of metadata about visitors. The point of the inquiry is not in the accuracy and representativeness of the result, or what the ornament reveals about those visitors that joined us, but in the situation of performing one's position using one's own body in relation to other bodies, facing other citizens caught up in this game, as well as coming to terms with what such an ad hoc group represents as a sample of the public in the public space of a public institution presenting contemporary art.

In the wake of protests and riots against the rampant privatization (and financialization) of public services and public spaces—that is to say, the political processes that museums are not exempt from—we might ask ourselves why choreographing bodies in museums should stop at the border of individuals, isolated in their concern with their own aesthetic experience, their private emotional, sensual, creative selves? If public space is a precondition for a public qua political sphere, then self-absorption of individuals through their personal experience stands as an obstacle to the social imagination of group formations, collectivities that would reclaim the public sphere as a stage for political action. Or, even to the movements of desire unbound, a-personally and a-grammatically floating in. At least we can no longer say: “people are missing” (*le peuple qui manque... la comunità che viene...*)¹⁹. People are there, it is just us, artists,

19. Allusion to Giorgio Agamben's *The Coming Community*.

curators, visitors that might be choreographing ourselves away from the political concerns with public space, or even just with experimentation with the not-all-too human collectivity of being together, when we celebrate each one dancing with one's own aestheticized self.

Epilogue

If there has been some ground covered in the notes here for my tentative claim about the society of performance, then performance and performativity are here to stay in the same manner in which we have not gotten rid of Debord's spectacle. We are therefore compelled to consider self-performances across disciplines and sectors, private and public, in their modes of functioning: ideological, economic, technological, aesthetic, theatrical, choreographic, etc. We might also need to think performativity away from being the framing device that measures art's coefficient of visibility and identifiability. However, this means not settling with the effect that performance and performativity have gained in the current form of neoliberal capitalism, the meanings of adaptation and perfection and the means of controlling such effects for commercial ends. If we retain the idea of transformation inherent in the etymology of the term, then another sense of change could be invested: conditions in which performing is a matter of invention without evidence and guaranteed success, an institution of a projected future, an experiment out of the bounds of calculable effect.

ty (Minneapolis: Minnesota Press, 1993) and Gilles Deleuze's notion of the missing people in *L'Image-Temps* (Paris: Minuit, 1985), 282. In the same paragraph, here in English translation, Deleuze writes: "Art, especially cinematographic art, must take part in this task: not that of addressing the people, which is presupposed already there, but of contributing to the invention of a people. The moment the master, or the colonizer, proclaims 'There have never been people here', the missing people are a becoming, they invent themselves, in shanty towns and camps, or in ghettos, in new conditions of struggle to which a necessarily political art must contribute." Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image* (London: The Athlone Press, 1989), 217.

BIBLIOGRAPHY

- Aimar Perez Galí, "Can the Dancer 'Speak'?", in *Retrospective by Xavier Le Roy*, ed. B. Cvejic' (Dijon: Presses du réel 2014).
- Ben Evans, "Producing a 'Retrospective'," in *Retrospective by Xavier Le Roy*, ed. B. Cvejic' (Dijon: Presses du réel 2014).
- Bernard Stiegler, "Performance et singularité," in *La performance, une nouvelle idéologie?*, ed. Benoît Heilbrunn (Paris: La Découverte, 2004).
- Bojana Cvejic' and Ana Vujanovic', *Public Sphere by Performance* (Berlin: b_books, 2012).
- Catherine Wood, "People and Things in Museums," in *Choreographing Exhibition*, ed. M. Copeland (Dijon: Presses du réel, 2014).
- David Le Breton, "Performances et passions du risque," in *La performance, une nouvelle idéologie?*, (Paris: La Découverte, 2004).
- Gilles Deleuze *L'Image-Temps*. (Paris: Minuit, 1985).
- Giorgio Agamben *The Coming Community*. (Minneapolis: Minnesota Press, 1993).
- Guy Debord, *La Société du spectacle*, first edition (Paris: Buchet/Chastel, 1967).
- Jacques Derrida *Voice and Phenomenon: Introduction to the Problem of the Sign in Husserl's Phenomenology*, trans. Leonard Lawlor (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2010).
- Jean-François Lyotard *A condição pós-moderna, La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir* (Paris: Minuit, 1979).
- Jon McKenzie. *Perform or Else: From Discipline to Performance* (London: Routledge, 2001).
- Joseph Pine and James Gilmore, *The Experience Economy* (Boston: Harvard Business School Press, 1999).
- Maurice Merleau-Ponty, "The Intertwining—The Chiasm," in *The Visible and the Invisible*, ed. Claude Lefort, trans. Alphonso Lingis (Northwestern University Press, 1968).
- Michel Foucault, "Technologies of the Self," in *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, eds. Huck Gutmann, Patrick H. Hutton, and Luther M. Martin (London: Tavistock, 1988).
- Michel Foucault, *Essential Works of Foucault 1954–1984*, eds. Paul Rabinow and Nikolas Rose (London: Penguin, 2000), esp. vol. 1.
- Rebecca Schneider, "Solo, Solo, Solo," in *After Criticism*, ed. Gavin Butt (Oxford: Blackwell, 2004).
- Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction* (London: Routledge, 2006).
- Stephanie Rosenbloom, "Creating a museum of your own," *The International New York Times*, October 11–12, 2014.
- Tony Bennett, *The Birth of the Museum* (London: Routledge, 1995).

***The smile of the
extraordinary cats' (three
scenes and one dedication)***

Daniela Mattos

Scene 1: On a Sunday – not just any Sunday; Sunday, March 8th, 2015 (curiously enough, the International Women's Day; in other words, we still need a special day to remind us there is no gender equality) –, my best friend, who is an artist, professor, writer, poet, and gay, tells me about a quarrel on Facebook. He is one of my informers who constantly updates me on the debates that take place online, since I don't have a profile on this social network, neither I intend to (even my yoga instructor has suggested that I create a fake profile, but I am still not convinced!). Getting back to the quarrel: Maria Bethânia publicly declared, in an interview published that very morning, that "at a given time, Gal Costa withdrew herself from the music scenario." She was talking about the pause Gal took in her career, which resulted in a hiatus that would only end when the album *Recanto* was released, in 2011. Bethânia's words set up a commotion among Gal's fans who fiercely defended their diva, explaining the motives or the relevance of such a pause taken by the singer – who, in my humble opinion, is one of the greatest singers in the history of pop music. My friend, like me a fan of the two marvelous women involved in the squabble, read his post on Facebook to me, in which he gave his version of the facts. He took the opportunity to show me a rough video recording of Gal's most controversial concert (available on YouTube²): *O Sorriso do Gato de Alice /The Smile of Alice's Cat*, directed by the compelling theater director Gerald Thomas way back in the 1990's, more specifically in 1994. In the opening scene of the concert, a super-hot Gal Costa comes out of a pit, crawling like a cat, with her beautifully wild bushy hair, wearing silk pajamas (the color is undefined: my friend says it was dark green, but I think he was betrayed by his memory because if you look at the images, it seems more like dark blue or bluish dark grey...). My beloved friend, who attended the concert, tells me how much it affected his teenage years. He did not come out of the experience unharmed, nor was he the same: Gal's performance of the smile of Alice's cat transformed him.

1. Cat is a slang for cute girls in Portuguese; "Extraordinary Cats" is a reference to a famous song composed by Caetano Veloso and interpreted by Cássia Eller.

2. Available on <https://www.youtube.com/watch?v=uSDOwoT20TI> (accessed on March, 18th, 2015)

As I write this text, I wonder if that moment might have been the spark that ignited his becoming-woman. It seems that experience “pierced his eyes and made him sing better”; reminding me of what the *sertanejos* do to their *assum-preto* birds in rural Brazil due to the belief blind birds sing better.

You might be asking yourself, “what does that have to do with me”, “why should this almost banal anecdote stir up any interest”. I’ll tell you, it does have something to do with you. And the reason is quite simple: it is very likely that you know the two singers involved in the squabble and you most probably have a Facebook account. You may even have defended Gal or Bethânia, given those circumstances.

That furnishes us with a good example of a situation in which the public and the private become intertwined. Thence, we witness a micropolitical transition: the blurring line turning unclear the two categories. What should it be considered exclusively public or exclusively private? The particulars of that discussion are becoming weaker and mixed-matched, undergoing the same process than many other key concepts in contemporaneity. This hybridism seems to hold us hostage to the so-called society of spectacle – “all cameras on your every move” as a soap opera character used to say – transforming us into compulsory soldiers fighting in a battle we do not necessarily wish to take part in. We must make a choice, then: either we live in self-imposed exile, refraining from certain things (having a Facebook account, for example), or we deign to belong to them (still using the “book of faces” as an example, people often join it believing to be actually connected to zillions of users, those alleged “friends”). Feminists have claimed the dispersion, or diaspora (a notion that is dear to AdF.14 - Atos de Fala festival), of what it might be considered “public space” and “private space” is the heart of the matter of gender equality. Feminist theorists have been studying the relationship between private and public lives for decades, since “according to some feminist theories, privacy and intimacy are considered to be fundamental values, whereas others believe the real problem is the equivalence between private space and domination”, as Brazilian historian Flávia Birolli states. It is easier to un-

derstand her quote when we look at what happens in Brazil on a daily basis – the news in any major newspaper show violence against women still runs rampant, in both public and private lives. The aspects of sheer violence are as perverse as diverse. Several women die because they have to resort to unqualified doctors and abort under substandard surgical conditions (abortion is still an illegal practice in Brazil), just as we witness women killed by their partners, or ex-partners, many times for reasons as simple as a split up. Here, we can clearly see the ambivalence between what might be deemed a public fact or a private one. These issues are domestic, since they are connected to the daily lives of numerous women and generate situations that occur in private, but they also carry public aspects, since they unfold from old-age behaviors and the curtailment of rights that still persist in our society. Fortunately, the debate about the right to a safe abortion, or the expression of intolerance towards any kind of aggression against women, has been more and more in the open. People in general talk about it, the press discusses it, and even political campaigns address the subject – even though the latter uses it as a bargaining chip. Moreover, we must remember something we take for granted, although we should not: it is up to the woman to choose what she wants to do with herself and to herself, and the decisions about her own body and her own subjectivity should be taken solely by her. This is something that the state and the religious fundamentalists do not take into consideration and, what is worse, intend to keep as a secret so that women don’t realize it.

Proceeding with the video, my friend points out: “Look how slim Gal was!” He kept on and told me that Gerald Thomas, the genius of experimental theatre as well as an active member of the counterculture movement, which was a breath of fresh air during the heavy years of the military dictatorship, forced Gal Costa to lose weight for the memorable performance/concert. People would often see the singer eating only chicken slivers and green salad, if she would eat at all. We are on the thresholds again: does that mean the singer decided to undergo a restricted diet in her private life in the name of a deep commitment to

her career, or was it a reflex of a tyrannical beauty standard in which thin women are revered and fat women abhorred? Also, isn't the standard imposed by the director the same that women have been imposing on themselves for centuries (ever since the corset and maybe before that) so that they might become an example of a beauty *modus operandi* that pleases both the current standard and the male (and female) desire expressed in the way they look at them? I'll leave the answer to all of you who have come to this line of my text. The lyrics of *Relance*, composed by one of Bethânia's brothers, Caetano Veloso, and recorded by Gal in the superb album *India* in 1973, might be useful for our reflection here: "Stop, notice; Cite, recite; Save, exempt; Return, revolt; Treat, retreat; Hide, reveal; Touch, retouch; Prove, reprove; Claim, complain; Deny, disown; Leap, note; Hit, repel; Hurt, refer; Break, dance; Move, agitate; Invent, shimmy; Spin, revolve; Run, resort; Kill, terminate; Die, be reborn; Die, be reborn; Die, be reborn"³.

Cut.

Scene 2: Chicago, -20° Celsius. We are in the bucolic Hyde Park, the neighborhood that houses the University of Chicago. It is October, fall season (try to imagine the most freezing weather you have ever experienced in your entire life – this one was probably worse) of 2013. A young Brazilian woman from Rio de Janeiro city, who had just pursued her doctorate, arrived there for three months, and is about to start her research on feminism – she is beginning to understand herself as a feminist. She spots a very welcoming bookshop. She walks in. There's a bell by the door, typical of the local bookshops. The shop smells of new books, there's a myriad of them around, a labyrinth of pages. The heating is providential and brings her instant relief. Amidst the scent of new books, and the skimming through book spines, there it comes the "aspiration to the great labyrinth". No, it was not the famous book by Hélio Oiticica, the artist/

samba dancer/creator of *Parangolés* in the 1970's. The aspiration targeted her, Anaïs Nin, a writer who lived her life to the full, whose subconscious was extraordinarily rich, and who bequeathed us her imagistic and fantastic writings. The book is *The House of Incest*. It is a thin, mere 72 pages book, but full of oneiric, sexualized images and stories. The title made the Carioca woman feel a little embarrassed, but it also sheer attracted her. While she was figuring out how she would explain to her daughter or son – who, by the way, are yet to be conceived – what that book was about, and why she was interested in it, she pulls the book out of the shelf. In the first verse of that precious gem carved with words and images, the writer says: "All that I know is contained in this book written without witness, an edifice without dimension, a city hanging in the sky". Thud! That was not the first time Anaïs had that effect on the Carioca girl, who was once again on her knees, surrendered, in love. The collages that accompany the texts are also jaw-dropping, made by the surrealist Russian artist Val Telberg to further embellish the writer's poetic prose– Anaïs was in on it.

The recently PhD Carioca woman had already fallen deeply in love with Anaïs, it was an old love affair. In 2003, a critical year in the life of that Carioca, she stumbled upon *Delta of Venus*, a hidden pearl within her boyfriend's library. Whenever she read that book, either while commuting across the city in the comings and goings from work, or even while going to her psychoanalysis sessions, she experienced unforgettable and delicious erotic sensations or feelings.

Back to the bookshop in Chicago, on the same shelf where she found *The House of Incest*, the Brazilian woman found an infinity of *Diaries* written by Anaïs Nin and decided to take a look at them. The writer's diaries were published just after her husband's death, as Anaïs' wished. Anaïs, a liberated woman both in her writing and her sexuality, did not want to make her personal experiences public before the death of her man, after all, despite being a free spirit, Anaïs was a married woman. Her partner, her beloved one, her chosen for life companion, did not inhibit her sexual freedom and her desire for experiences with other

3. In the original: "Pare, repara; Cite, recite; Salve, ressalue; Volte, revolte; Trate, retrate; Vele, revele; Toque, retoque; Prove, reprove; Clame, reclame; Negue, renegue; Salte, ressalte; Bata, rebata; Fira, refira; Quebre, requebre; Mexa, remexa; Bole, rebole; Volva, revolva; Corra, recorra; Mate, remate; Morra, renasça; Morra, renasça; Morra, renasça".

partners. However, their behavior most probably was not accepted by society at that time.

Perhaps society today would still judge this kind of behavior in a sexist way, even though polygamy is very common in contemporary life, for both men and women (despite being forbidden in conventional marriages). So, it was the writer's decision to spare her partner the moralist comments and any embarrassments that her conduct might have brought his way while he was still alive. She then kept the memory of her experiences to herself, poetically and literarily recording them in her diaries, waiting for her husband's death to publish them. "Oh, my love, this is true love", as would claim the popular Brazilian song from *Gang 90 & Absurdettes*⁴, back in 1980s.

Still in Chicago, our Carioca woman, who is an artist besides pursuing a doctorate, heard something about a documentary called *The Punk Singer*, based on the biography of the underground rock and roll singer Kathleen Hanna. Amid the several very interesting stories, two scenes in the film caught the attention of that specific spectator, the Carioca artist. In one of them, she identifies the punk singer, no one less than the beautiful, effusive, and disconcerting person who bounced and kissed Kim Gordon on the cheek in Sonic Youth's video clip *Bull in the Heather*. The Carioca woman remembers loving to watch this video clip in the 1990's. Dancing to that song in the clubs she used to go to at that time was something she enjoyed even more.

In another scene, Kathleen, the punk singer and vocalist from the adorable band *Le Tigre*, talks about a call from a journalist who phoned her at home to ask questions about her husband, a member of the Beastie Boys, a prominent band in the USA. She promptly replied: "I could put him on the phone, but he's too busy doing my laundry." Checkmate. The punk singer conveys her anger, showing the journalist how annoying it is to be treated as "someone's wife" – "Very annoying, indeed unbearable!" – the Carioca artist thought to herself. Once again, we see public and private

spheres closely intertwined, in this case related to the routine of a couple of white North-American artists, when the singer one of them decides to be ironic about a sexist situation and show that she is much more than her man's woman.

Still thinking about the hardships of the second sex, the Carioca woman thought that, besides Anaïs Nin and Hugh Guiler, other intellectual and artist couples are interesting examples of how marriage may no longer serve as a means of domination. She also remembers that brand new forms of marriage have been created: Lilya and Osip Brik (especially if we consider the triangle formed with Vladimir Maiakovsky); Simone de Beauvoir and Jean-Paul Sartre; Cassia Eller and Maria Eugênia Vieira Martins... there must be others, many others, artists or not, intellectuals or not. Let them come!

Cut.

Scene 3: Saturday, March 7th, 2015. Location: The Museum of Contemporary Art in Niterói. It is the closing night of the individual exhibition called *A Roof of my Own* (the title pays homage to Virginia Woolf's book *A Room of One's Own*, about women and fiction). At sunset, the Brazilian Carioca artist, coincidentally the same character from the previous scene (who also happens to be the author of this text), goes around the museum forecourt inviting people to take part in the collective performance *The Butterfly Effect*, conceived by her, together with the museum's director, Guilherme Vergara.

The group gathers on the front ramp and, one by one, they pick up a carved wooden fan that will supposedly help them endure the heat inside the galleries caused by a failure in the air-conditioning system. The walls of the galleries inside the museum have become projection surfaces and the flashlights from the participants' cellphones serve as a light source lamp to project the image of the carved Chinese fans onto the walls, covering the (post-) modernist architecture with lace patterns made of shadows.

After going around the museum, the guests are invited to gather in the main room to watch the premiere of the video-performance *Make Over*. The video was shot on the same week of the event, especially for the occasion, and was part of the homonym project (under develop-

4. Telefone by Márcio Vaccari and Júlio Barroso (1983): https://www.youtube.com/watch?v=_zmeRTUkCX0 (visited on 03/18/15)

ment since 2006). An incidental sound invaded the museum and became the soundtrack to that soundless video: it was a loud thunderous storm (“the dive of the sky”, according to the feminist Carioca artist). In the projected performance, the artist puts on her red lipstick and starts spreading it out, from her lips onto her whole face, until she becomes another, a red-colored other (“she looks like Hulk”, said a child who watched the video). The video-performance was projected on a wall right next to nothing less than a Lygia Clark painting that depicts a faceless woman (Lygia Clark has always been a reference to the Carioca artist). It was crystal clear that the fifty years that separate those two works of art were not enough to pull that two women apart. Lygia, a free woman, a diva in the right measure, dedicated her entire life, and almost all of her assets, to her work. We cannot say for sure, but the Carioca artist believes that Lygia’s intention with her faceless woman painting, and her own performance itself converge conception wise. When the Carioca covered her whole face with red lipstick, she not only transformed herself, but she also erased the identity of a specific being, allowing other people, regardless of gender, to mirror themselves in it.

The performance witnesses were as interesting as heterogeneous – as was the strong mysterious bond that developed throughout the event – and ranged from a Dutch curator, Tanja Boudoin, to anonymous visitors who had never set foot in a museum before. The situ(action), accompanied by thunder and lighting, also received the bright blessing of Oxum and Ogum deities.

Another public/private scene, art that derives from life and life that derives from art. The *lifeart* of the woman from Minas Gerais who painted a faceless woman in the 1950s, which, decades later, would be side by side with the *lifeart* of the woman from Rio de Janeiro, expressed in her performance (that made her use up virtually every lipstick she had) filmed at her friend’s house – her beloved friend Alexandre Sá, artist, poet, and gay, mentioned in the first scene above. Works of art shown to the public, eternally fed by the domesticities and inventions of their creators and of

those who decide to dedicate their time to give a proper gaze to it. Another day, a day like any other at the house of muses, full of public/private diasporas filled up with heat and affection.

Cut.

Fade out.

(End of summer, 2015. I dedicate this text, with my love and admiration, to Marguerite Duras, Hélène Cixous, Patti Smith, and Cassia Eller.)



FICHA CATALOGRÁFICA

Ribeiro, Felipe (org.), 1977-

AdF.14 - Atos de Fala / Felipe Ribeiro (Org.); tradução de Daniele Avila e Leslie Dasmaceno - Rio de Janeiro: Telemar Editora, 2015 84 p. (Coleção Arte e Tecnologia)

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-99247-45-7

1. Artes visuais. 2. Performance. 3. Linguística

Este livro é parte integrante da edição AdF.14 - Atos de Fala, festival sob direção artística de **Cristina Becker e Felipe Ribeiro** > *This book takes part of AdF.14 - Atos de Fala, a festival that happens under the artistic direction of **Cristina Becker and Felipe Ribeiro***

Organização do Livro > *Book editor:* **Felipe Ribeiro**

Programação visual > *Graphic Design:* **Tania Grillo**

Tradução e revisão > *Text edition and Translation:* **Daniele Avila, Leslie Damasceno e Claudia Cruz**

Fotografias > *Images:* **André Henrique e Ricardo Alvim**

Produção > *Production:* **Patrícia Bárbara**

Impressão > *Printed by:* **Gráfica Stampipa**

Oi Futuro

Rua 2 de Dezembro, 63 Flamengo

Rio de Janeiro

telefone: 3131 3060

<http://www.oifuturo.org.br/>

PATROCÍNIO



SOMANDO FORÇAS

SECRETARIA
DE CULTURA

LEI ESTADUAL DE
INCENTIVO
À CULTURA

APOIO



REALIZAÇÃO







ISBN 978-85-99247-45-7



9 788599 247457