

Tino Sehgal

à Marrakech

13 mai – 5 juin 2016

Au BAM (ex-Bank al-Maghrib),
sur la place Jemaa el-Fna

Tino Sehgal, *site-specifics performances* e as instituições da arte.

Tino Sehgal, *site-specifics performances* and Institutions of Art.

palavras-chave:

performance site-specific; Tino Sehgal; museus de arte

O objetivo deste artigo é debater a produção artística de Tino Sehgal enquanto *site-specifics performances* produzidas em instituições museológicas convencionais. Para tanto, operamos com as noções de sítio e contexto, tomando o museu como componente da obra, e não sua exterioridade. Dois operadores são observados em nossas reflexões. O primeiro é a ativação do público do museu como participante privilegiado da obra, dentro de uma pedagogia museal singular. O segundo é o controle sobre os registros das obras pelo artista, enquanto parte da ação poética e, simultaneamente, ação política debruçada sobre economias simbólicas complexas, pois coloca em evidência a relação entre obras, artistas, discursos mediadores e o público.

keywords:

site-specific performance;
Tino Sehgal; art museums

The purpose of this article is to discuss the artistic production of Tino Sehgal while *site-specifics performances* produced in conventional museological institutions. For this we operate with the notions of site and context, taking the museum as a component of the work, not its exteriority. Two operators are observed in our reflections. This first is the activation of the museum's public as a privileged participant of the work, within a singular museum pedagogy. The second is the control over the records of the works by the artist as part of the poetic action and, simultaneously, political action focused on complex symbolic economies, as it highlights the relationship between works, artists, mediator speeches and the public.

* Universidade de
Brasília [UnB].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2017.128322.

Anúncio da exposição de Tino
Sehgal em Marrakech, 2016.

O termo *site-specific* está associado a uma variável cadeia nocional que caracteriza uma parte importante da produção artística contemporânea, ao menos desde os anos de 1970. Associado a obras que tomam o espaço como elemento dialógico, necessário e intrínseco num primeiro momento, os usos do conceito ampliaram-se. Atualmente, *site-specific* está associado, também, à dinâmica das especificidades culturais, sociais e históricas dos locais ocupados pela obra. De fixo e regulador, o *site* tornou-se *specificity*, movente, locativo, transitório e apto a migrar para novas locações. O deslocamento, a transitoriedade e a trajetória incorporam-se ao conceito. Nosso artigo busca problematizar como essa mudança interpretativa altera nossa compreensão sobre ações performáticas, naquilo que pode ser chamado de “performances *site-specifics*”¹. Para tanto, nos aproximamos da produção singular do artista britânico Tino Sehgal, cujos projetos deslocam as instituições museais, antes compreendidas como “lugares”, para a condição ritual de “contextos”.

A mudança de uma dimensão específica para a dimensão da especificidade foi muito bem demonstrada pela historiadora e curadora Miwon Kwon². Ela recaracteriza o sítio, antes focado no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e o sítio. A especificidade do sítio amplia-se para implicar relações culturais, sociais, institucionais e discursivas. Kwon retoma discussões abertas por Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche, Daniel Buren, James Meyer, entre outros críticos, artistas e pensadores.

A questão ampliou-se quando Nick Kaye transferiu o conceito para as práticas performáticas, que visavam articular “as trocas entre a obra de arte e os lugares em que se definem seus significados”³. Na esteira de Kaye, nomes importantes dedicados a diferentes compreensões do “performático” nas artes cênicas, nas artes visuais, no cinema e na dança passaram a refletir sobre a condição do “lugar” (*place*) e dos sentidos atribuídos às obras: Fiona Wilkie, Cathy Turner, Jen Harvie, Kathleen Irwin, Gay McAuley, Dee Heddon, Misha Myers, entre tantos outros⁴.

Com tais pesquisas, uma série de terminologias entrou no espaço político da performance: *site contextual*, *site-determined*, contexto específico, espaço intencional, *site referenced*, *site conscious*, entre outros. Não surpreende o número de termos, conceitos e valores apresentados nas últimas duas décadas, basicamente porque

1. O termo “*site-specific performance*” passa ser utilizado com mais frequência nos anos 1980. É herdeiro direto dos *happenings* de Allan Kaprow, das ações do Fluxus, da arte “ambiental” e das experimentações da dança contemporânea do início dos anos de 1960. Cf WILKIE, Fiona. Mapping the terrains: a survey of site-specific performance in Britain. **New Theatre quarterly**, n. 18, 2002, p. 141.

2. KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Cambridge; London: MIT Press, 2004.

3. KAYE, Nick. **Site-specific art: performance, place and documentation**. London: Routledge, 2000, p. 1.

4. Cito especialmente os pesquisadores ocupados entre a condição da performance, seu lugar e a documentação sobre tais performances: HEDDON, Dee. Performing the archive: following in the footsteps. **Performance Research**, ed. 7, vol. 4, p. 68-77; McAULEY, Gay. Local acts: site-specific performance practice, introduction. **About performance**, 7, 2007, p. 7-11; IRWIN, Kathleen. **The ambit of performativity**: how site makes meaning in the site-specific performance. Helsinki: University of Arts and Design Helsinki, 2007.

os conceitos de *site* e de *performance*⁵ são por si mesmos porosos e se encontram em campos de disputa intelectual distintos, como a pedagogia, a arquitetura, a antropologia, as artes cênicas, a psicologia, entre tantos outros⁶.

De qualquer modo, vamos tomar a distinção operada por Fiona Wilkie no início dos anos 2000 e que será útil na compreensão da obra de Sehgal. Ela oferece três tipos de ações vinculadas aos seus sítios: a *site-sympathetic*, geralmente ligada às ações teatrais, cuja textualidade conduz a escolha do sítio (lugar); a *site-generic*, performances são concebidas para serem apresentadas em série em sítios genéricos (estacionamentos, piscinas públicas etc.); e a *site-specific* propriamente dita, na qual a performance é criada para sítio singular⁷. Numa direção próxima ao *site-specificity* debatido por Kwon e Wilkie, Jen Harvie, especialmente atenta à produção teatral, nos lembra que a performance *site-specific* ganhou fôlego nas últimas duas décadas porque opera como um poderoso catalizador mnemônico para uma dada comunidade, uma vez que evoca momentos e narrativas sobre o sítio, numa relação de negociações entre presente-passado⁸. Da mesma forma, Harvie vê em tal performance uma forma de ativar processos identitários vinculados ao sítio. Já Mike Pearson evoca as reflexões de Kathleen Irwin⁹ para ampliar a noção de performance *site-specific*, vinculando-a ao sítio a partir das comunidades que reivindicam sua posse e suas memórias. Irwin explora o sentido de atravessamento entre os traços físicos do sítio e a contribuição operada pela performance, que introduz o espectador em outra dimensão metafórica, a qual não é necessariamente localizável. Para ela, a *specific performance* surge da criação de um espaço outro, onde se cruzam memórias, sensações, imaginação, afetos etc. O sentido destacado por Pearson explora a capacidade da *specific performance* não apenas de vincular-se à história do lugar, mas também a de criar uma singularidade entre a ação e tal história. Essa singularidade amplia-se quando a ação performática combina performers profissionais, delegadas ou não, com os “performers” eventuais, transportados de sua condição transitória de “público” para construir a prática performática compartilhada.

Enquanto a questão de operar em espaços não teatrais, distantes dos ambientes previamente instituídos para a ação cênica é investigada pelos pesquisadores da cena, as performances institucionalmente vinculadas às artes visuais oferecem chaves de compreensão distintas.

5. Temos trabalhado dentro de uma tradição que imputa à performance ao menos três premissas: (1) a presença do artista como condição operadora da obra, independentemente de sua atuação direta na ação; (2) a intenção do artista em produzir um efeito sobre o espectador, presencialmente ou não; (3) a inscrição da ação enquanto prática poética, em sua dimensão simbólica e discursiva. Devo às duas primeiras as reflexões de Gay McAuley (2007), e acrescento a terceira graças à leitura de pesquisadores brasileiros como Maria Beatriz de Medeiros, Zalinda Cartaxo, Regina Melim Cunha, Felipe Scovino, Priscila Arantes, Ciane Fernandes, Lígia Dabul, Cleomar Rocha, entre outros. De qualquer modo, não nos furtamos da polêmica. Ações, provocações, fuleragens, instruções, experiências, entre tantos nomes têm sido utilizados por artistas que negam sua filiação ao termo performance. Basicamente porque negam o sentido prescritivo que o termo possa alcançar e sua íntima relação com a linguagem cênica.

6. AGRA, Lucio. Fora do mapa, o mapa – performance na América Latina em dez anotações. *Ars*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, vol. 14, n. 17, p. 135-147.

Se o “lugar cênico controlado” se tornou um problema, seja por um retorno ao espaço público, seja pela construção simbólica de novos espaços de ação para a performance teatral ou para a dança, nas artes visuais foram justamente os espaços institucionais consagrados e monitorados – especialmente galerias e museus de toda espécie – aqueles ocupados nas últimas décadas pelas ações performáticas, nas suas mais variadas acepções.

O processo de aproximação entre os regimes expositivos tradicionais das instituições museológicas e as práticas performáticas fora iniciado nos anos de 1960, com ações de Allan Kaprow, Yayoi Kusama, Jean Tinguely, Joan Jonas, Artur Barrio, Yves Klein, Dan Graham, entre tantos outros. Todavia, abertura das agendas institucionais e a constituição de grandes projetos, como o “Performance Series” no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 2009, e, similares, na Tate Modern e no Whitney Museum, apenas para citar instituições *standards*, operam uma nova fase do relacionamento entre performers e museus. Em especial, no impacto sobre as ações ao transformar o “museu” em sítio próprio, específico da obra. Uma tensão entre *site-specific* (o singular) e *site-generic* (seriação) proposto por Wilkie. Nesse sentido, os trabalhos do artista britânico Tino Sehgal podem nos ajudar a compreender melhor esse fenômeno, sem correr o risco de generalizações, algo inapropriado para a produção artística, mas, em especial, para a performance.

Broodthaers-Graham

As ações performativas de Tino Sehgal são prioritariamente alocadas em instituições museológicas convencionais: galerias, centros culturais, museus etc. Os trabalhos equilibram-se, desta forma, entre uma pedagogia visual imposta pelas instituições e a presença de corpos que narram, dançam, cantam e interceptam o visitante. Tais corpos são conduzidos a comportar-se de maneira a surpreender o público, com ações mais ou menos calculadas e que nem sempre são assimiladas em sua totalidade pelo visitante-participante. Não raro, as situações provocadas pelo artista são debates improvisados sobre temas como sustentabilidade, política urbana ou relacionamentos afetivos. Debates que ocupam e atravessam os espaços museológicos, aliteram seu silêncio e reintroduzem os visitantes como agentes propositores. É o caso de *This*

7. WILKIE, F. Op. cit., p.150.

8. HARVIE, Jen. **Staging the UK**. Manchester: Manchester University Press, 2005, p. 42-44.

9. IRWIN, K. Op. cit., p. 10.

ARS *is exchange*, de 2003, ação na qual o público do museu era abordado na ano 15 bilheteria da instituição com a oferta de desconto no bilhete de entrada, desde que concordasse debater sobre a “economia de mercado” com n. 29 um profissional de finanças. Independente da resposta, a ação incitava o público a refletir sobre a lógica do mercado e sua implicação com a instituição museológica.

Há ocasiões em que o visitante se depara com ações corporais aleatórias e combinadas – pular, bater palmas, girar etc. –, realizadas por funcionários dos museus que raramente chamam a atenção do visitante, como a equipe de manutenção, os seguranças, atendentes, entre outros (fig. 1). Abordagens corporais como essas nem sempre são utilizadas. Em *Kiss*, criada em 2002 e diversas vezes reapresentada, performers se movem com gestos ora acelerados, ora contidos e expressam poses de obras (pinturas, esculturas e fotografias) em que o ato de beijar é o elemento central. O público pode identificar ações que mimetizam imagens retiradas das obras de Gustav Klimt, Auguste Rodin, Constantin Brancusi, Jeff Koons, entre outros.

Uma das obras mais conhecidas de Sehgal, *Kiss* (fig. 2) expressa



Fig. 1

Tino Sehgal, *This is good*.
Amsterdã, Stedelijk Museum,
2001. Disponível em:
←[http://200-percent.com/
tino-sehgal](http://200-percent.com/tino-sehgal)→.

não apenas um procedimento apropriacionista em relação à história da arte, mas também um jogo de movimentos que se dedica a evocar na audiência imagens consagradas pela história da arte, no “palco” – o museu – onde essas imagens se fazem ver e de onde difundem-se numa cadeia desordenada na contemporaneidade. Longe de estar restrita à

**Emerson Dionísio Gomes
de Oliveira**

Tino Sehgal, site-specifics
performances e as
instituições.



Fig. 2

Kiss. Nova Iorque,
Guggenheim Museum, 2004.
Disponível em: <[https://
mnaves.wordpress.com](https://mnaves.wordpress.com)>.

chave “dança-performance”, a performatividade em *Kiss* depende de um público ativado no museu, capaz de ligar cada cena a obras canônicas, de uma coleção particular ou de uma temática. Assim, Sehgal se torna o ativador de imagens que celebram no museu sua própria autoridade. Isso evidentemente não retira a potência da obra e não a aprisiona nessa interpretação¹⁰.

Curadores, críticos e outros pesquisadores já se habituaram a classificar as ações performativas delegadas, colaborativas, interacionistas ou intervencionistas de Sehgal como pertencentes a práticas pouco comuns nos museus, distantes das ações performáticas tradicionais por sua aversão à documentação¹¹, por exemplo, e próximas das práticas da dança experimental contemporânea ou da ação-evento, especialmente aquelas dedicadas a envolver não bailarinos e incluir o público como debatedor. Assim, a literatura crítica e historiográfica¹² construída para sua obra não deixa de salientar as sobreposições entre diferentes práticas performativas (música, teatro, dança etc.). Já na década passada, Claire Bishop incluía Tino Sehgal no rol de artistas dedicados às performances realizadas por não profissionais. Nessa vertente, ela incluía, ainda, obras de Maurizio Cattelan, Santiago Serra, Dora García, Phil Collins, Artur Zmijewski, colocando em perspectiva o trabalho de Sehgal com o de García, como “performances que enfatizam simples instruções”¹³. Do mesmo modo, Bishop localiza o artista na história do relacionamento entre dança e museus, ao lado de Pa-

10. *Kiss* foi reapresentada em espaços não convencionais, como ocorrera em Berlim em 2006, o que traduz sua extensão e complexidade, pois a obra fora do museu, transforma-se em outra obra.

11. O artista frequentemente proíbe a constituição de arquivos documentais de qualquer natureza sobre sua obra. “Para Sehgal, as tradições de transmissão oral e da memória corporal [arte antitética contrária ao princípio conservador de objetos dos museus] tornam-se os princípios essenciais e constitutivos, pois a transmissão de suas obras depende inteiramente desses modos de memorização. O trabalho persiste apenas através do corpo, que naturalmente não pode gerar uma repetição idêntica porque a transmissão via memória nunca pode garantir uma reapresentação idêntica de uma situação. Assim, a estrutura da obra permanece aberta e sujeita a modificações, embora isso não implique uma promulgação arbitrária.” VAN DEN BRAND, Jessica. Tino Sehgal. **Art**

blo Bronstein, Zhang Huan, Marvin Gaye Chetwynd, Roman Ondák, William Forsythe, Walid Raad, entre outros¹⁴.

A aproximação e a inclusão atendem às narrativas biográficas do artista. Estamos diante de um criador que possui formação em dança, além de em economia. O trabalho de Sehgal parece seguir duas linhas claras: a primeira composta de trabalhos silenciosos e “escultóricos”; e, na segunda, temos as “situações construídas”, cuja inclusão do visitante à lógica do trabalho é determinante para sua realização. Embora muitas das suas obras sejam acionadas pelo sistema das artes visuais, as primeiras ações, de fato, estão próximas das *jam sessions* próprias da dança, onde não apenas corpos são ativados, mas uma série de conceitos ligados ao compartilhamento, ao coletivo e às ações colaborativas são apresentados. Mesmo que tal nexos seja reiteradamente apresentado, o próprio artista se esquivava: “Eu sempre me sinto mais perto de Marcel Broodthaers do que de Martha Graham”¹⁵. De qualquer modo, frequentemente curadores enfatizam a fusão Broodthaers-Graham de suas ações em espaços museológicos. Geralmente porque são acompanhadas por uma pré-produção que transforma cada aparição numa sucessão de seleção de elenco, ensaios, preparação dos corpos “estáveis” das instituições e, em alguns casos, do público acionado, como no exemplo *This is exchange*.

Atores, produtores, educadores, gestores, entre outros profissionais constituem a equipe que possibilita as ações do artista¹⁶. A duração das ações é variável, mas não raro são situações que contam com algum improviso e tomam horas nos espaços de exposição. O tempo de cada ação não é divulgado, embora possamos apreender que, além de variável, a temporalidade é negociada com cada instituição que as recebe; criando versões e variações a cada reapresentação¹⁷. Em especial, suas ações parecem desconcertantes para um sistema de classificação museológico, pois analisadas de perto as obras se aproximam de diferentes linguagens. Há ações que funcionam como performances programadas, outras guardam similaridades com *happenings*, com a dança e mesmo com o teatro, a música, além de uma explícita relação com a literatura. O que unifica seu trabalho é “uma ênfase no presente, no instante em que o trabalho ocorre, transformando-o quase em um rito no qual o público se vê compelido a participar, viver exatamente aquele momento”¹⁸.

Numa atitude comum à iconoclastia contemporânea, o artista não

as immaterial commodity.

Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015, p. 18, tradução nossa.

12. Claire Doherty, Arthur Lubow, Jerry Saltz, Catherine Wood, Yasmil Raymond, Jens Hoffmann, entre outros.

13. BISHOP, Claire. **Artificial Hell. Participatory art and the politics of spectatorship.** Londres; Nova Iorque: Verso, 2012, p. 225.

14. BISHOP, C. The perils and possibilities of dance in the museum: Tate, MoMA and Whitney. **Dance Research Journal**, vol. 46, n. 3, dec. 2014, p. 67.

15. Apud LUBOW, Arthur. Making art out of an encounter. **The New York Times**, 15 jan. 2010, tradução nossa.

16. MARTINS, Miriam M. V. O público-participante na obra de Tino Sehgal. **Gambiarra**, n. 7, Niterói, dez. 2014, p. 41-56.

17. Agradeço a Lysa Takano a possibilidade de compreender o processo de “produção” do artista. TAKANO, Lysa. **A vida em cena: reflexões sobre a obra de Tino Sehgal.** Dissertação de Mestrado. 2016. Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

18. MARTINS, M. M. V. Op. cit., p. 51.

está preocupado em classificar sua produção. Sua veemente recusa por narrativas textuais mostra-se útil nesse sentido. Sehgal frequentemente utiliza o termo escultura para suas obras. Todavia, suas situações, graças ao processo programático que “dispara” a ação em seu caráter repetitivo e serial, não estão distantes das práticas artísticas que têm conquistado diferentes instituições museológicas dedicadas às artes visuais na última década¹⁹. De fato, obras como *This is so contemporary* (2005), *This success/This failure* (2007), *This progress* (2010) ou *This variation* (2012) implicam numa certa obsessão comum aos artistas dedicados a produzir performances no circuito das artes visuais: o fortalecimento da experiência que vincula o performer ao público num dado instante.

Em *Essas associações*, reapresentada no Brasil em 2014 (fig. 3), por exemplo, a obra transforma o artista num efêmero coletor de histórias pessoais ao pedir que os colaboradores contem relatos autorais ao público, produzindo uma conexão entre os performers e os visitantes²⁰. Coleta sem colecionamento, uma vez que Sehgal apenas age como proponente e constrói dentro da exposição espaços de relacionamento, cada vez mais frequentes nos museus dedicados à arte contemporânea. Os performers são orientados a não explicar a obra, ou seja, a não reproduzir o processo clássico de mediação das instituições. “Existem muitos artistas que estão realizando ações ao vivo, baseadas em esculturas, mas o que o distingue é sua insistência purista na imaterialidade – ou materialidade efêmera – do trabalho, de modo que se efetiva e se dispersa novamente, sem qualquer vestígio do que foi realizado”, comenta Catherine Wood²¹.

Sehgal envolve o público em duas dimensões. Primeiro nas centenas de performers não profissionais escolhidos para realização das ações, ele os denomina como “intérpretes”. Raramente os selecionados são diretamente remunerados, o que implica em acionar um colaborador geralmente envolvido na dimensão pública do sistema das artes visuais. Segundo, ao ativar o visitante da instituição. Ou seja, numa perspectiva reducionista, podemos afirmar que dos dois lados – entre aqueles que agem e reagem às ações propostas – temos o público que frequenta as instituições culturais que acolhem as ações.

Essa não é uma dimensão casual. Frequentemente o artista é inquirido do porquê de exercitar suas ações em espaços museológicos convencionais, alguns deles são os museus e os eventos mais importantes do circuito internacional das artes na atualidade. O artista insiste que “muitas vezes esquecemos de que mesmo a arte sendo um campo

19. OLIVEIRA, Emerson D. G. Regimes de exibição da arte contemporânea: instalação, reapresentação e registro. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize. **Objetos do olhar: história e arte**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

20. “Os mais de 200 participantes possuíam motivações diversas: alguns precisavam de dinheiro [não havia um salário envolvido como forma de remuneração, dispondo somente de uma ajuda de custo de aproximadamente R\$10,00 por hora]; outros já conheciam o trabalho do artista e tinham um conhecimento de causa e portanto interesse em participar; outros simplesmente estavam ainda adentrando e tateando o universo da arte; enquanto muitos, como ficou claro no decorrer do tempo, compartilhavam da ideologia do próprio artista e acreditavam na proposta do trabalho”. MARTINS, M. M. V. Op. cit., p. 53.

21. Apud LUBOW, A. Op. cit., tradução nossa.

**Fig. 3**

Essas Associações. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2014. Disponível em: <<http://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2014/04/viver-sem-registros.html>>

22. STEIN, Danielle. Tino Sehal. **W Magazine**, nov. 2009. Disponível em: <<http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/>>. Acesso em: maio 2016.

23. Apud LUBOW, A. Op. cit., tradução nossa.

muito bem-sucedido na cultura contemporânea, ainda há muitas pessoas alienadas por ele. Mesmo que as pessoas não entendam completamente, meu trabalho será bem-vindo, pelo menos há alguém de pé a te olhar educadamente e se envolver contigo. As pessoas reagem”, comenta Sehal em entrevista a Danielle Stein²². Em outra ocasião, insiste que justamente em instituições que valorizam demasiadamente o objeto, em sua dimensão material e simbólica, ele optou por evocar a condição ritual das relações humanas, ou seja, “dentro deste templo de objetos”, sua ambição é deslocar a atenção para essas relações.

Yasmil Raymond, então curadora do DIA Center, nos lembra que o artista trabalha de modo obsessivo no controle de suas ações, pois “o ser humano é um material explosivo. Você precisa tratá-lo com delicadeza e, por vezes, colocá-lo sob pressão. Estamos lidando com o mais frágil dos materiais de arte – a mente humana”²³. A proposição é convincente e encontra acolhida nos projetos do artista. Todavia, o ser humano em questão continua sendo uma especificidade. Trata-se do público do museu, que, a depender do ângulo, pode exprimir uma categoria tão ampla de sujeitos, quanto nos indicar um grupo específico dentro da economia cultural. Essa condição é perceptível na observação do antropólogo Julio Cesar Talhari, que ao observar o comportamento do público da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2014, quando da retrospectiva do artista britânico na cidade, esclarece:

Pode-se imaginar que a intenção de Sehal, ao conceber a

performance, fosse justamente provocar um incômodo no visitante, mexer com as expectativas do que é estar no museu. Nesse sentido, é possível pensar a rede de agenciamentos, exposta antes, de forma um pouco diferente. O artista (Sehgal) não seria paciente em relação às pinturas históricas (protótipos) que deram origem à performance, mas agente, pois ele, ciente das regras de interação social em museus, manipula essas imagens de modo que cause um contexto imprevisto para o visitante, isto é, uma ‘situação construída’. Contudo, o nexo de intencionalidades não estaria exato. De fato, os visitantes aparecem duas vezes aqui. Isso porque, embora sejam receptores passivos durante a performance, é o comportamento imaginado de visitantes genéricos no espaço do museu que age sobre o artista para que ele conceba e proponha tal encenação.²⁴

Nesse aspecto, como dito antes, “as pessoas reagem” como reagem, justamente porque estão no museu. Charles Garoian nos adverte que instituições museológicas convencionais – tomemos o museu como a mais característica – são “‘ambientes coreografados’, projetados para aumentar as experiências dos espectadores diante dos bens simbólicos apresentados”²⁵. São modulados para potencializar as estratégias performáticas. Para ele, como numa igreja medieval, o museu de arte atual constrói condições ambientais que evocam respostas corporais do público. Oferecem um ambiente peculiar e distinto da vida ordinária por meio de pedagogia a ser incorporada pelo público, “o objetivo dessa pedagogia é criar um discurso e uma prática inclusivos no museu, um jogo dialógico entre a subjetividade no museu e a subjetividade privada dos espectadores”²⁶.

Sehgal, que insistentemente nos lembra que sua carreira começou num museu e não num teatro, sabe o que a instituição, enquanto meio/mídia, pode oferecer. O artista recorrentemente nega seu desejo de adensar as fileiras da crítica institucional, ou de construir novos ambientes para a arte contemporânea, portanto, não acredita que seu trabalho possa ser resumido a jogos conceituais. Sua ambição é a de um deslocamento dos olhares, gestos e expectativas sem excluir as instituições da arte. “Meu trabalho precisa definitivamente deste enquadramento com a arte, quanto mais próximo dela, mais forte é esse enquadramento”²⁷, comenta o artista.

24. TALHARI, Julio Cesar. **Cultura e sociabilidade no museu de arte: etnografia dos visitantes da Pinacoteca do Estado**. 2014. 235f. Dissertação [Mestrado em Antropologia Social]. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 163.

25. GAROIAN, Charles R. *Performing the museum. Studies in Art Education*, vol. 42, n. 3, 2001, p. 246, tradução nossa.

26. *Ibidem*, p. 247, tradução nossa.

27. Apud LUBOW, A. Op. cit., tradução nossa.

O museu performático

Já é demasiadamente conhecida a venda de *Kiss* para o MoMA, cujo contrato de aquisição fora verbal, diante de um tabelião e advogados, sem a confecção de nenhum documento escrito. Nesse momento, a própria venda se torna uma ação, momento em que o artista descreveu a obra sumariamente, concedendo o direito de reapresentá-la, as condições dessa reexibição, sempre com a supervisão do artista ou de seus representantes. Exigiu-se, também verbalmente, que o museu se comprometesse a não documentar a obra futuramente, o que se estende para os futuros proprietários do trabalho no caso de venda pela instituição. Mais que uma garantia do controle da “especificidade” da obra, parece evidente que um contrato nessas condições traz aos historiadores da arte o antigo debate sobre a autenticidade. Numa inferência, podemos nos perguntar se no futuro poderemos assistir a “falsos Sehgal”, obras que não cumprem as medidas indicadas pelo simples fato de alterar ou dilatar as condições específicas da obra.

O crítico Michel Chevalier adverte que tal estratégia não passa de um artifício que, antes de manipular o mercado e as instituições, fornece-lhes novas formas de relacionamento. “O que ele está vendendo para os colecionadores é um certo status, como a associação a um clube exclusivo”²⁸. Para o crítico, as afirmações hiperbólicas de Sehgal ignoram a dinâmica da história da reperformance, da reexibição, da reencenação²⁹. Dinâmicas capazes de oferecer modelos de sobrevivência para as obras construídas coletivamente pelo artista. A seu modo, Chevalier nos lembra que o sistema da arte – da mercantilização direta às estratégias museológicas – continuamente se adapta para alcançar obras e artistas cujas práticas foram rotuladas de efêmeras³⁰. De Yves Klein, que vendeu o vazio, certificando a transação, nos anos de 1960, a Ian Wilson, que comercializa uma conversa sobre qualquer assunto mais recentemente, as instituições, especialmente as colecionadoras, continuam a reorganizar-se para assimilar tais obras.

De qualquer modo, no caso de Sehgal, a ausência de discursos autorizados produzidos pelos museus, geralmente presentes em catálogos, entrevistas, manuais para educativo, forja uma nova realidade para o circuito, dependente de uma cultura material e letrada,

28. VAN DEN BRAND, J. Op. cit., p. 26-27, tradução nossa.

29. Na impossibilidade de uma repetição equânime é que reside a capacidade de resistência poética da performance diante de seu arquivamento (podemos dizer aqui, “acervamento”). Nesse sentido, é justamente a reperformance que se torna uma forma de arquivo, em toda a sua diferenciação e mobilidade. Esta é a perspectiva defendida por Gundhild Borggreen e Rune Gade no artigo “Introduction: the archive in performance studies” (In: BORGGREEN, G.; GADE, R. [org.]. **Performing archives/Archives of performance**. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2013) e explicitada e debatida por Isabel Pinto em “História do teatro e performance: a insurreição do arquivo como método”. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 507-532, set.-dez. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602015000300507&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: nov. 2016.

30. OLIVEIRA, E. D. Op. cit.

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

Tino Sehgal, site-specific performances e as instituições.

exigindo outras formas de aproximação da obra. Van den Brand enfatiza que criadores como Sehgal potencializam, de fato, a autoridade do artista sobre seus trabalhos, o controle sobre o modo como elas podem ser apresentadas, reexibidas, arquivadas, numa “comoditização” dos corpos e das ações artísticas³¹. Embora advogue restrições quanto à publicidade de seus trabalhos, a difusão das imagens de suas obras é apropriada pelo público. O mesmo público que reage, frequentemente amistoso, às proposições do artista. Um público consciente do espaço museal e de suas possíveis provocações, na acepção de Garoian.

Sehgal dissolve a capacidade das instituições em controlar sua produção. A dimensão massiva das imagens em trânsito acaba por preservar a autoridade do artista, em última instância³². Ao “delegar” indiretamente ao público a sobrevivência de suas ações na forma de imagens, relatos, textos, testemunhos, ele busca interditar a potência dos discursos proferidos pela exposição, para exposição e a partir da exposição na formação das narrativas autorizadas conectadas às obras. Para Jérôme Glicenstein³³, a sobrevivência da exposição enquanto fenômeno que impacta o sistema das artes é altamente dependente dos regimes narrativos que a documentam. Por essa ótica, a interdição da criação de bases documentais parece evitar aquilo que Anne Bénichou³⁴ e Vivian van Saaze³⁵ chamam de fetichização do documento. As autoras, em diferentes momentos, chamam a atenção para a prática de substituir as obras consideradas não repetíveis por exposições que alçam o documento ao estatuto do estético. Aqui, somente o documento age como obra. Bénichou atenta para o fato de que tal documento passa a oferecer uma experiência delimitada dentro de regras marcadas no campo simbólico das instituições³⁶. O documento é tomado em seu afastamento. Os registros controlados por instituições, colecionadores e pela mídia especializada tornam-se substitutos subalternos, são mostrados numa relação de dependência, às vezes numa lógica espetacular de elogio ao acontecimento a que se referem³⁷.

No caso das ações de Sehgal, “o único gasto é energia humana; trata-se da ideia de como fazer arte sem qualquer traço visível, sem qualquer resíduo”, esclarece Nancy Spector³⁸. De fato, há resíduos: entrevistas, críticas, imagens digitais em redes sociais diversas, relatos pessoais, entre tantos outros. Uma rápida consulta nos dispositivos

31. VAN DEN BRAND, J. Op. cit.

32. Um dos textos usados nessa reflexão é da performer Jennifer Uleman (2012), que foi uma das intérpretes de *This progress*, no Guggenheim Museum, em 2010.

33. GLICENSTEIN, Jérôme. **L'art contemporain entre lignes**. Textes et sous-textes de médiation. Paris: PUF, 2013.

34. BÉNICHOU, Anne. Ces documents qui sont aussi des œuvres... In : _____ (org.). **Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains**. Dijon: Les presses du réel, 2010.

35. SAAZE, Vivian van. **Installation art and the museum**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

36. BÉNICHOU, Anne. Exposer l'art de la performance: un laboratoire historiographique? *L'hypermédia, l'hétérotopie, le répertoire et la parallaxe*. **Thema. La revue des Musées de la civilisation**, n. 3, 2015.

37. “Eu não faço reproduções fotográficas ou fílmicas de meu trabalho, porque ele existe como uma situação e, portanto, substitui-lo com algum objeto material como uma foto ou vídeo não parece adequado. Além disso, meus

trabalhos assumem uma forma que existe ao longo do tempo – como eles podem ser mostrados uma ou mais vezes –, por isso eles não são dependentes de qualquer tipo de documentação para existirem” (apud GRIFFIN, Tim. Tino Sehgal. An interview. **Artforum International**, vol. XLIII, n. 9, maio 2005, p. 2, tradução nossa).

38. Apud STEIN, D. Op. cit.

39. Para a historiadora da arte holandesa, a obra de Sehgal navega no mercado de arte com tanta facilidade justamente por conta de sua imaterialidade. No capítulo sete de seu livro, intitulado “The conceptual commodity”, Van den Brand apresenta essa particularidade como própria da arte conceitual. Capaz de materializar-se em muitos lugares e tempos distintos. VAN DEN BRAND, J. Op. cit., p. 26-35.

40. Apud LUBOW, A. Op. cit., tradução nossa.

41. DOHERTY, Claire. **Art contemporary. From studio to situation**. Londres: Black Dog Publishing, 2004.

42. É preciso salientar que Pearson não debate o museu como “place” – ao lado paisagem, da cidade, da casa etc. –, mas como contexto, ou seja como condição virtual, material, conectiva para o surgimento da obra:

de busca nos oferece uma vasta quantidade de imagens “clandestinas”. Embora pareça questionar a mercantilização e a fetichização do registro, a obra de Sehgal depende das estratégias e do público dos/museus. Seu trabalho pode questionar os arquivos, a memória, a história, o repertório ou a repetição das obras. Mas pode, também, reintroduzir os problemas de autenticidade e autoria. Seu caráter fabricado é demasiadamente perceptível ao proibir que suas ações ofereçam resíduos que possam ser musealizados. O recusar-se do artista em acrescentar objetos às suas ações transforma em mercadoria sua própria presença nos regimes de circulação, exposição e mercantilização das obras, como defende Van dem Brand³⁹.

Ao mesmo tempo, Sehgal parece transformar o próprio museu em sujeito performativo, ou seja, numa instituição capaz de abrigar conhecimento e relações, ao invés de simplesmente ofertá-los. O enfoque no ritual constituído por experiências (situações) dentro de instituições convencionais, antes de negá-las, potencializa sua condição de espaços próprios da arte, da relação entre artista-obra-público. “Eu passo muito tempo tentando convencer as pessoas a participar (...) essa é a realidade de minha obra”⁴⁰. O controle sobre os registros funciona como um investimento, debruçado sobre economias simbólicas complexas, pois coloca em evidência a relação entre artistas, mediadores (curadores, historiadores da arte, educadores, gestores, editores etc.) e o público, dedicados a compreender, observar e experimentar.

A instituição torna-se o contexto da obra, na acepção de “arte situada” de Claire Doherty⁴¹, para a realização da performance segundo Mike Pearson⁴². Menos do que combater o “templo dos objetos”, ele os utiliza, constringendo e alterando os regimes de força entre arte, artista e instituição. Ao mesmo tempo, performances *site-specific*, especialmente aquelas que acionam o público como participante, contribuem para que os museus contemporâneos de arte possam adotar uma condição *performativa*, na acepção de Dipesh Chakrabarty. Para esse historiador indiano, a condição performativa do museu dá-se quando a instituição abandona a relação hierarquizada de poder: daquele que tudo sabe, tudo guarda e tudo ensina para a condição que reconhece a capacidade agentiva do público; abandonando a noção de um espectador abstrato, incapaz de possuir conhecimento, experiência e memória⁴³.

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

Tino Sehgal, site-specific performances e as instituições.

PEARSON, Mike. **Site-specific performance**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2010.

43. É nesse tocante que Ivo Bráz dissolve a contradição entre instituições museológicas de “ontem” e de “hoje”: “Inscrito nesta perspectiva, o museu de hoje surge como um *campo bioestético*, no qual o desejo de captar a totalidade da vida deixou de se efetivar através da coleção e passou a concentrar-se no próprio público a quem cabe trazer a vida – *a vida toda*, ou seja, o contexto pessoal, sociocultural, ambiental de cada um – para o museu a fim de usufruir aí de uma experiência que, por sua vez, pretende ser única e mudar a totalidade da vida. (...) Nessa medida não é possível opor linearmente o museu de hoje ao de ontem. Pelo contrário, o museu atual situa-se num *complexo performativo* que pode ser entendido como uma ampliação do *complexo exibicionista* através de uma expansão da (auto) regulação para a (auto) produtividade.” BRAZ, Ivo. O que exatamente torna os museu de hoje tão diferentes, tão atraentes? In: **MIDAS. Museus e Estudos Interdisciplinares**, n. 6, 2016, p. 9.

44. TALHARI, J. C. Op. cit., p. 163.

Evidentemente, há uma contradição nessa interpretação se tomarmos o museu de Chakrabarty enquanto idealidade contemporânea. Se a obra de Sehgal, e de muitos outros artistas, depende do “comportamento imaginado de visitantes genéricos no espaço”⁴⁴, conforme nos lembrou Talhari, como não pressupor tal comportamento sendo modulado pela instituição? A força do “lugar” museu não se imporá às estratégias do “contexto” museu? Talvez a condição ritual da instituição passe a navegar justamente dentro dessa contradição. Não é de hoje que conhecemos a capacidade do museu contemporâneo em modular obras a seu favor e por seu favor. No caso Sehgal, a negação da documentação pode, provavelmente, potencializar a instituição enquanto espaço poético, personificando-a continuamente, na medida que suas operações incentivem cada vez mais o contato dos corpos dos artistas e dos visitantes. Num processo privilegiado não de encontros de subjetividades, mas do contato entre subjetividades “específicas” (re) criadas pelo artista, pelo público, pelo museu.

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira é mestre em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (1998) e doutor em História Cultural pela Universidade de Brasília (2009). É professor de História da Arte no Departamento de Artes Visuais e pesquisador nos Programas de Pós-Graduação em Arte (IdA/Unb) e de Ciência da Informação (FCI/UnB), na Universidade de Brasília. Membro do Grupo de Pesquisa MODOS - História da Arte: modos de ver, exhibir e compreender, desde 2013.



Artigo recebido em 15 de março de 2017.