

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

SABETH BUCHMANN

Produção compartilhada

Tradução Gabriela Baptista

ZAZIE 
EDIÇÕES

Produção compartilhada

2021 ©Zazie Edições
2021 ©Sabeth Buchmann

COLEÇÃO
PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS
TÍTULOS ORIGINAIS
Shared Production (-Values)
COORDENAÇÃO EDITORIAL
Laura Erber e Karl Erik Schøllhammer
EDITORA
Laura Erber
PREPARAÇÃO
Angela Vianna
REVISÃO DE TEXTO
Cecilia Andreo
PROJETO GRÁFICO
Maria Cristaldi
DIAGRAMAÇÃO
Anderson Junqueira

Bibliotek.dk
Dansk bogfortegnelse-Dinamarca
ISBN 978-87-93530-95-9

Zazie Edições
Copenhagen / Rio de Janeiro
www.zazie.com.br

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

SABETH BUCHMANN

Produção compartilhada

Tradução Gabriela Baptista

ZAZIE EDIÇÕES

I. Dividir e avaliar

Before the Rehearsal,¹ filme de 2009 da artista francesa Maya Schweizer, foi rodado em uma cozinha adaptada como estúdio. Ele registra um ensaio do grupo de comédia de Los Angeles Slow Children Crossing – os atores parodiam o entretenimento educativo – e uma conversa posterior, conduzida por um *coach*, em que os comediantes exploram formas de otimizar seu marketing pessoal, mais do que melhorias na performance sobre relações conflituosas de gênero. A cena traz todas as marcas do teatro de improvisação – diálogos incoerentes, exercícios físicos de rotina, ações efêmeras, como atarraxar uma lâmpada e coisas do

¹ Discuti anteriormente o filme em “Probe aufs Exempel: Über den Topos der künstlerischen Probe im künstlerischen Film”. In: Stefanie Diekmann (org.). *Die andere Szene: Theaterarbeit und Theaterproben im Dokumentarfilm*. Berlin: Theater der Zeit, 2014, pp. 114-33; e em “De-/ Aktivieren: Zu Praktiken der Probe im zeitgenössischen künstlerischen Film”. In: Kathrin Busch, Burkhard Meltzer e Kathrin Busch, Burkhard Meltzer (orgs.). *Ausstellen: Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten*. Zúrique: diaphanes, 2016, pp. 121-37.

tipo. Enquanto batem papo, os artistas começam a assistir a episódios de sitcoms na internet. Como argumentou a pesquisadora de cinema Madeleine Bernstorff, nesse tipo de programa “muitas vezes você assiste na televisão a pessoas que estão sentadas à sua frente e olham para uma outra televisão invisível, que estaria onde você se senta como espectador”.² Incluídos na gênese do “produto performático”,³ os espectadores transformados em prosumidores se confrontam com as mesmas perguntas que os atores fazem a si mesmos: por exemplo, “se deveriam começar dando prioridade à presença no palco ou se o foco deveria ser a mídia, um DVD, talvez a televisão e a internet, cliques no YouTube”.⁴ Indiscutivelmente, a produção artística aqui se mistura com o trabalho administrativo de organizá-la. Temos por vezes a impressão de que os programas assistidos pelos atores estruturaram também sua (auto)percepção: “Assistimos não só ao ensaio dos atores, também os vemos treinar para serem sujeitos comercializáveis, que possam entreter o público”.⁵ Em outras palavras, a câmera da documentarista representa o próprio nexos entre mão de obra e meios necessários para essa auto-otimização, permi-

² Madeleine Bernstorff. “Before the Rehearsal: Commentary”. In: Maya Schweizer (org.). *Dieselbe Geschichte an einem anderen Ort weitererzählt, verstreut, fragmentiert, täglich, rückwärts und wieder von vorn | The Same Story Elsewhere Continued, Spread, Fragmented, Daily, Backwards and All Over Again*. Leipzig: Spector, 2010, p. 110.

³ Ibidem, p. 111.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

tindo aos atores suplantando a posição ocupada tradicionalmente pelo diretor, substituída por um tipo de auto-observação controlada. Além disso, tudo vai sendo determinado por estruturas colaborativas que surgem na divisão do trabalho institucional. O mesmo filme que Schweizer apresenta em exposições e cinemas de arte é utilizado pela equipe como vídeo promocional e de “processo” para divulgar suas performances.

Ora descrito em termos de uma “crescente consciência da cultura performática predominante, que enfatiza a visualização de métodos de trabalho e da atitude voltada para a (auto)avaliação”,⁶ ora como a integração de técnicas de improvisação à gestão da avaliação neoliberal,⁷ e ainda outras vezes como uma oscilação entre procedimentos de ensaio e de teste,⁸ o desenvolvimento dessas práticas lança nova luz sobre alguns bordões em voga. Esse é o caso de “práxis colaborativa”

⁶ Compare com “Rehearsal without Performance”, de Richard Ibghy e Marilou Lemmens. In: Sabeth Buchmann, Ilse Lafer e Constanze Ruhm (orgs.) *Putting Rehearsals to the Test: Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics*. Berlin: Sternberg, 2016, pp. 82-95 [coletânea da qual faz parte este texto].

⁷ Ver: Kai van Eikels. “What Your Spontaneity Is Worth to Us: Improvisation between Art and Economics”. In: Sabeth Buchmann, Ilse Lafer e Constanze Ruhm. *Putting Rehearsals to the Test*, pp. 22-31. Compare com o conceito de “gestão de avaliabilidade”, de van Eikels: “Collective Virtuosity, Co-Competition, Attention Economy: Postfordismus und der Wert des Improvisierens”. In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter e Annemarie Matzke (orgs.). *Improvisieren: Paradoxien des Unvorhersehbareren – Kunst – Medien – Praxis*. Bielefeld: transcript, 2010, p. 146.

⁸ Avital Ronell e Martin Jörg Schäfer. “Re-Rehearsing the Test Drive”. In: Sabeth Buchmann, Ilse Lafer e Constanze Ruhm. *Putting Rehearsals to the Test*. Berlin: Sternberg Press, 2015, pp. 120-9.

e “capacidade de ação coletiva”, que agora surgem no contexto de sistemas de retroalimentação plenamente integrados. Há uma razão pela qual expressões como “conhecimento compartilhado”, “produção compartilhada”, “espaço compartilhado” e “interesses compartilhados” se tornaram senhas nas redes formadas entre os campos da arte, do cinema e do teatro. Diante de condições de produção cada vez mais precárias, a questão de como o trabalho artístico é organizado – o que outrora constituiu o objeto típico da crítica institucional – converteu-se no próprio tema de sua representação e apresentação. No estudo *Arbeit am Theater: Eine Diskursgeschichte der Probe (Uma história do discurso sobre o ensaio)*, Annemarie Matzke observa que artistas se apresentam também como trabalhadores.⁹

Essas observações sugerem um motivo por trás da recente leva de trabalhos de arte visual que operam no formato de ensaio: isso permite que o modelo de autoria individual, ainda dominante, seja vinculado à “história da mão de obra coletiva e colaborativa”¹⁰ que ganhou nova relevância com o surgimento das atuais economias em rede e das relações colaborativas-competitivas híbridas por elas engendradas.¹¹ A sobreposição das “sociedades de controle” às “socie-

⁹ Annemarie Matzke. *Arbeit am Theater: Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: transcript, 2012, p. 72. Exceto quando indicado, todas as traduções são de Gerrit Jackson.

¹⁰ John Roberts. *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*. Londres: Verso, 2007, p. 53.

¹¹ Ver: Kai van Eikels. “Collective Virtuosity...”, cit.

dades disciplinares” de outrora¹² em grande parte bloqueou o acesso a categorias coletivas tradicionais, como a classe trabalhadora. Assim, como Jacques Rancière demonstrou de forma muito persuasiva,¹³ o “princípio público”¹⁴ da arte passou a funcionar como um “palco” literal e/ou metafórico em que são testadas as distinções consensuais entre formas de trabalho individuais e coletivas, artísticas e não artísticas, produtivas e improdutivas.¹⁵ Segundo as visões de uma sociedade solidária de compartilhamento (baseadas possivelmente na ideia de redistribuição de riqueza) que vêm sendo propostas por teorias estéticas e discursos artísticos (pós-)marxistas, o ensaio seria um formato ideal. Isso porque evidentemente ele evidencia a interface entre “os tipos de trabalho contidos em obras de arte” e os “âmbitos do trabalho heterônomo” em que a autonomia precisa entrar “por meio da própria capacidade de ação coletiva do trabalho heterônomo (dos trabalhadores)”.¹⁶ Como argumenta o teórico John Roberts, tais âmbitos são cruciais

¹² Ver: Gilles Deleuze. “Postscript on the Societies of Control”. *JSTOR*, n. 59, inverno 1992, p. 3-7.

¹³ Ver, por exemplo: Jacques Rancière. “Le Théâtre des pensées”. In: _____. *Le Fil perdu: Essais sur la fiction moderne*. Paris: La Fabrique, 2014. [Ed. bras.: *O fio perdido: Ensaio sobre a ficção moderna*. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.]

¹⁴ Jacques Rancière. “On Art and Work”. In: _____. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Nova York: Continuum, 2006, pp. 42-3. [Ed. bras.: *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2005.]

¹⁵ Ver: John Roberts. Op. cit., p. 5.

¹⁶ *Ibidem*, p. 4.

para um novo entendimento de autonomia artística que leva em conta a estrutura das técnicas sociais pós-autônomas.¹⁷ Como argumentarei adiante, em referência aos filmes de estúdio de Bruce Nauman, a dialética de “desqualificação e requalificação” que Roberts considera ter sido acionada pelo ready-made também afeta as práticas de ensaio:¹⁸ são “exercícios de aprendizado” que também envolvem “desaprender” habilidades que se tornaram inúteis.¹⁹

Não é coincidência alguma que o retrato e a reflexão mais aprofundados dessa dialética sejam encontrados em gêneros de ensaio deliberadamente ambíguos, que pairam entre formatos cinematográficos e/ou teatrais semidocumentais e semificcionalis, que começaram a ser adotados e mesclados às técnicas de arte visual no início dos anos 1990 por artistas como Martin Beck, Keren Cytter, Loretta Fahrenholz, Harun Farocki, Omer Fast, Ana Hoffner, Wendelien van Oldenborgh, Mathias Poledna, Constanze Ruhm, Eran Schaerf, Maya Schweizer, Clemens von Wedemeyer e Katarina Zdjelar. O seu desenvolvimento suscita a questão da função específica do ensaio. Uma possível resposta pode ser encontrada na reorganização da indústria do teatro, do cinema e da arte na era da “gestão de projetos”

¹⁷ Ver: John Roberts. Op. cit., p. 6.

¹⁸ Ibidem, p. 5.

¹⁹ Ver: Eric de Bruyn. “Dan Grahams filmische Topologie”. In: _____. *Dan Graham: Werke 1965-2000*. Düsseldorf: Richter, 2002, p. 352. Catálogo da exposição, Kunsthalle Düsseldorf.

com base na retroalimentação:²⁰ ao ceder à pressão da primazia da relevância pública, da aparição midiática e das avaliações do público, um número cada vez maior de artistas e curadores, bem como as instituições que representam, é levado a buscar formas mais colaborativas de produção. Crucial para práticas de ensaio é o fato de que os sistemas de retroalimentação baseados em práticas (pós-)minimalistas e (pós-)conceituais estão aptos, por um lado, a dismantlar distinções hierárquicas (mão de obra e trabalho, trabalho e contexto institucional, elenco principal e de apoio e atores amadores, artista e espectadores, primeiro plano e pano de fundo etc.). Por outro lado, como *Before the Rehearsal* ilustra de forma muito clara, essa integração que aparentemente desfaz hierarquias mantém uma ligação inextricável com a “transformação do modo de produção” cibernético,²¹ cujo propósito principal é “melhorar a circulação de mercadorias e pessoas”, como argumenta o coletivo autoral francês Tiqqun.²² Em outras palavras, os sistemas de retroalimentação também promovem a maior diferenciação e expansão de técnicas de interação e hegemonia social que não podem ser distinguidas com nitidez daquilo que Roberts chama de “a própria capacidade de ação coletiva do trabalho heterônimo (dos trabalhadores)”.

²⁰ Tiqqun. *Kybernetik und Revolte*. Zurich: diaphanes, 2007, p. 75.

²¹ Ibidem, p. 68.

²² Ibidem, p. 69.

Como o vídeo de Schweizer e como atestam vários outros modelos de comunidade construídos dentro do modelo do ensaio, “a organização em redes, ‘a gestão participativa’ [...], as pesquisas com consumidores e os controles de qualidade” também têm implicações significativas sobre conceitos contemporâneos de trabalho e autoria.²³

Vamos considerar, por exemplo, três obras encomendadas pela DOCUMENTA (13) e produzidas em parceria com as redes públicas de televisão 3sat, ZDF, ORF, SRF e ARD, junto com galerias e museus alemães e internacionais: *The Refusal of Time*, de William Kentridge, *Continuity*, de Omer Fast’s, e *Muster*, de Clemens von Wedemeyer, todas elas de 2012. Esses artistas, principalmente os dois últimos, ajudaram a definir o gênero do ensaio, que parece estimular a adesão ao imperativo da colaboração. As implicações de seus trabalhos são temáticas do modo (registrado ou encenado) de “exercício de aprendizado”: obras como performances baseadas em avaliações que servem para aferir não só a qualidade do trabalho, mas também a “qualidade da interação social”.²⁴ Essa interação social é sobretudo a finalidade de esforços institucionais para promover projetos colaborativos, que circulam tanto como obras materiais quanto como publicidade “imaterial”. “No passado recente”, como aponta a Wikipedia – ela própria um exemplo

²³ Tiqqun. Op. cit., p. 75.

²⁴ John Roberts. Op. cit., p. 109.

da “economia de compartilhamento” –, “modelos de negócios caracterizados pelo uso [...] conjunto de recursos que são empregados de forma esporádica [...] têm se tornado cada vez mais significativos, especialmente na internet, onde conteúdos e conhecimentos não são mais apenas consumidos, mas também disseminados com o uso de tecnologias da web 2.0”.²⁵

Em outras palavras, pode-se dizer que a exposição da “qualidade laboriosa”²⁶ característica dos formatos de ensaio também põe em foco o nexo entre o “trabalho imaterial”²⁷ e a “mídia imaterial”,²⁸ no sentido da produção de conhecimento e informação voltada para a comunicação e a distribuição – recursos que, como “bens comuns”,²⁹ são enfatizados na “missão” de instituições progressistas que se definem como coprodutoras de (grandes) projetos artísticos.³⁰

²⁵ “Share Economy”. Wikipedia. Disponível em: <https://de.wikipedia.org/wiki/Share_Economy>. Acesso em: 25 abr. 2016.

²⁶ Kim Paice. “Continuous Project Altered Daily”. In: Wouter Davidts e Kim Paice (orgs.). *The Fall of the Studio: Artists at Work*. Amsterdam: Antennae Valiz, 2009, p. 48.

²⁷ Maurizio Lazzarato. “Immaterial Labor”. In: Michael Hardt e Paolo Virno. *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1996, p. 139.

²⁸ Ver: Gertrud Koch, Kirsten Maar e Fiona McGovern (orgs.). *Imaginäre Medialität: Immaterielle Medien*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2011.

²⁹ Ver: Magda Tyzlik-Carver. “Interfacing the Commons: Curatorial System as Form of Production on the Edge”. Digital Aesthetics Research Center. Disponível em <<http://darc.imv.au.dk/publicinterfaces/wp-content/uploads/2011/01/Tyzlik-Carver.pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2016. NÃO ACHEI NESSE ENDEREÇO

³⁰ Ver: “unExhibit”. Generali Foundation. Disponível em: <<http://foundation.generalifoundation.at/en/info/archive/2012-2012/exhibition/unexhibit.html>>. Acesso em: 17 jun. 2013.

Na medida em que obras como as de Fast, Schweizer e Von Wedemeyer são apresentadas e encenadas no modo ensaio e exibem uma mistura de interpretação de papéis no sentido de crítica institucional³¹ e exercícios de aprendizado pós-minimalistas, a conexão entre processos de subjetivação artística e transformação social (a ascensão da sociedade midiática) parece ser crucial. Como em *Before the Rehearsal*, o vislumbre estruturalmente voyeurista do que acontece “nos bastidores” “brinca” com a ficção de que “não há um jogo” aqui,³² de que estamos observando um trabalho e uma reflexão “reais” – mas esse jogo de cara aparece *como* trabalho, simplesmente por encenar a apresentação *de* uma ficção como trabalho *sobre* a ficção: *Before the Rehearsal*, assim, confronta-nos com a seguinte questão programática: estaríamos assistindo a uma performance de um ensaio (ou o ensaio de uma performance) ou, na verdade, ao registro de uma performance (ou de um ensaio)? Dado que a artista colaborou com um grupo de comédia, o filme sugere que o ensaio deixou de ser a marca de distinção que era e que separava o teatro da indústria do en-

³¹ Exemplos de destaque incluem *Kleiner Führer durch die ehemalige Kurfürstliche Gemäldesammlung Düsseldorf* (“Small Guide through the Former Electoral Gallery in Düsseldorf”, Düsseldorf, 1986), de Christian Philipp Müller; e as performances (em vídeo) de Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk* (Londres, 1989) e *May I Help You?* (Nova York, 1991).

³² Em referência ao treinamento comportamental de R. D. Laing, ver: Eric de Bruyn. “Dan Grahams filmische...”, cit., p. 358.

tretenimento.³³ Como consequência, na condição de espectadores, ficamos com a questão do que deveríamos avaliar: o desempenho profissional de um grupo de comédia treinando para produzir entretenimento de sucesso, ou uma obra de arte que puxa o tapete da fantasia claramente inatingível de uma esfera artística exclusiva e, portanto, indivisível?

A expansão da zona da pesquisa e da produção artística para áreas de palco e de bastidores, escalacão de elenco, estúdios de som e de cinema, oficinas e mídias sociais, agências de emprego, centros de terapia, shoppings, recepções de hotéis e áreas comuns de apartamentos compartilhados – um fenômeno evidenciado não só no filme de Schweizer, mas também nos trabalhos de outros artistas mencionados aqui – atesta a rede de “múltiplos locais ao redor do globo” que, povoados por uma “rede de múltiplos agentes artísticos, institucionais e sociais”,³⁴ representam conteúdos de relevância pública. Em outras palavras, o nexa entre capacidade de ação coletiva e “produção de locação” costuma ser parte integrante de projetos colaborativos, das “tarefas” a serem realizadas pelos artistas envolvidos. Por exemplo, um folheto publicado pela dOCUMENTA (13) atribui à “diretora artística Carolyn Christov-Bakargiev” o crédito pela seleção do cenário da instalação do filme de Von Wedemeyer, *Muster (Rushes, 2012)* – uma

³³ Ver: Annemarie Matzke. Op. cit., pp. 21-2.

³⁴ Wouter Davidts e Kim Paice. “Introduction”. In: _____. Op. cit., p. 6.

combinação de material filmado em três situações de ensaio diferentes – na antiga abadia de Breitenau, que exemplifica os altos e baixos da cultura alemã.³⁵ O modelo de ensaio atesta então de que maneira o conceito de “*site-specificity*”, antes associado à crítica institucional, e seu recurso à temporalidade, funcionalidade e mídia³⁶ foram transformados naquilo que denominamos prática pós-estúdio, uma transformação em que a questão urgente de onde situar a produção artística (e onde ela se situa) se cruza, em um nível fundamental, com aquela outra questão, sobre o lócus social da arte.³⁷

II. Ensaíar (n) o estúdio

O estúdio não só constitui a “ontologia espacial” da criatividade artística³⁸ como também passou por uma temporalização fundamental em que foi descentrado e deslocado. Essa não é uma ideia nova: como demonstra a análise de Kim Paice sobre a obra *Con-*

³⁵ DOCUMENTA (13) /anders fernsehen. Mainz: Presse- und Öffentlichkeitsarbeit 3Sat, 2013.

³⁶ Ver: James Meyer. “Der funktionale Ort: The Functional Site”. In: _____. *Platzwechsel*. Zúriq: Kunsthalle Zúriq, 1995, pp. 25-41. Meyer discute trabalhos de Ursula Biemann, Tom Burr, Mark Dion e Christian Philipp Müller.

³⁷ Agradeço à curadora e escritora Laura Preston, que formulou essa questão em uma conversa com alunos na Ucla sobre os filmes de Harun Farocki.

³⁸ Wouter Davidts e Kim Paice. “Introduction”. In: _____. *Op. cit.*, p. 4.

tinuous Project Altered Daily, de Robert Morris, seu status duplo está ligado à distinção cada vez mais ambígua entre o processo de produção e as “obras finalizadas”, característica de trabalhos em que as artes visuais e a performance se sobrepõem. No final da década de 1960, Bruce Nauman fez os filmes de estúdio que misturavam ensaio de dança pós-minimalista com performance em vídeo dadaísta para parodiar o que os pessimistas criticavam como “a queda do estúdio”.³⁹ Os ensaios já eram, na época, uma parte bem estabelecida da prática de estúdio:

*O aparente interesse do artista em bagunçar as fronteiras entre gêneros e locais estava relacionado ao fato de ele ser escultor e dançarino, e dividir um estúdio com outros dançarinos que tinham práticas muito inventivas. Ele sem dúvida se inspirou nas parceiras Simone Forti e Yvonne Rainer, e foi valioso para elas, com quem dividiu um estúdio no último andar de um prédio na Great Jones Street. O estúdio era “completamente aberto”, lembra Rainer, e “Morris fazia pequenas esculturas em um canto, como *Box with the Sound of Its Own Making*. Simone ensaiava *See Saw conosco no outro lado. Eu ensaiava meu primeiro solo, *Three Satie Spoons*”.*⁴⁰*

Essa coexistência e mistura de gêneros totalmente incompatíveis segundo os padrões consensuais da

³⁹ Ver o título do livro de Davidts e Paice.

⁴⁰ Kim Paice. Op. cit., p. 45.

especificidade de cada meio é esclarecedora para as questões discutidas aqui, pois evidencia como uma prática em que os ensaios faziam parte da rotina pode ter influenciado a maneira de trabalhar dos artistas visuais que orbitavam o Judson Dance Theater.

O interesse pela improvisação pós-disciplinar, que os artistas visuais compartilhavam com os dançarinos, indica a importância do ensaio para a cena da vanguarda de Nova York na época. Como Rainer argumentou, havia nisso a promessa não tanto de um resgate da expressão natural ou individual, mas de um melhor entendimento sobre “mudanças nas noções de homem e de seu ambiente”.⁴¹ O ensaio representava, e ainda representa, um tipo de trabalho que trabalha não só o produto a ser feito como também o corpo de quem o faz. Se o definirmos como “trabalhar o trabalho”, o ensaio é, como argumenta Matzke, a cena e o meio paradigmáticos da (auto)transformação:⁴² ensaiar é mudar o que se é e o que se faz. Daí vem a esperança de que o ensaio possa permitir ao artista se esquivar da reificação de seu trabalho – *depois do ensaio é (sempre) antes do ensaio*.⁴³ Ele é indicativo de

⁴¹ Yvonne Rainer. “A Quasi-Survey of Some ‘Minimalist’ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A”. In: Gregory Battcock (org.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Nova York: Dutton, 1968, p. 264.

⁴² Annemarie Matzke. Op. cit., p. 37.

⁴³ *After the Rehearsal* é o título de um trabalho da artista Eske Schlüters. Com o olhar voltado para a dimensão temporal do ensaio, Annemarie Matzke observa que “refletir sobre o trabalho [...] sempre é também refletir sobre o trabalho no teatro como preparação, ensaio e produção” (Op. cit., p. 18).

que a inextricável conjunção resultante entre os respectivos aparatos de ensaio e produção seja refletida pela própria “queda do estúdio”, que renasceu concomitantemente no formato da performance de estúdio (e em seus meios de disseminação).

III. Percorrer o olhar

Nesse contexto, são esclarecedores os famosos filmes de estúdio de Nauman, inclusive *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)* (1968), para o qual o artista se filmou realizando uma coreografia meio banal, meio grotesca, no estúdio de um artista.⁴⁴ Acenando para os procedimentos baseados no tempo de filmes estruturais, os filmes em preto e branco têm duração de dez minutos, ou um rolo de filme em 16mm. O campo de visão é escolhido para incluir parte de uma parede e um quadrado desenhado no chão com fita isolante,⁴⁵ com a câmera posicionada sempre um pouco acima do nível dos olhos, para sugerir uma visão externa da cena.⁴⁶ O que o filme registra é totalmente trivial, confirmando a suspeita levantada pelo título de que

⁴⁴ Eric de Bruyn observa que os filmes foram feitos no estúdio do pintor William T. Wiley. Ver: Eric de Bruyn. “The Empty Studio: Bruce Nauman’s Studio Films”. In: Rachel Esner, Sandra Kisters e Ann-Sophie Lehmann (orgs.). *Hiding Making – Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, p. 192.

⁴⁵ A configuração lembra *Quad*, de Samuel Beckett (1980).

⁴⁶ Eric de Bruyn. “The Empty Studio”, cit., p. 199.

podemos estar assistindo a nada mais do que um exercício (embora público): a qualidade da coreografia a torna inadequada para a encenação pública, mas, por outro lado, não se trata de mera atividade privada. Em vez disso, o que a câmera revela é a indefinível condição híbrida daquilo que nos permite ver. Parece o ensaio de uma “atividade de redirecionamento” do que esperaríamos testemunhar em um estúdio: um artista ocupado com a produção de um trabalho. O ambiente está quase vazio, exceto por algumas peças de roupa espalhadas pelo chão (figurinos, talvez?), que podem ser emblemáticas do “colapso” do estúdio moderno e, portanto, do regime de trabalho fordista que o governa desde o surgimento do Modernismo, como argumentou Eric de Bruyn.⁴⁷ Ao formatar o nexos entre a visão parcial do espaço e o movimento físico, o olhar estático da câmera nega a “ontologia espacial” do estúdio na “ontologia espacial” do meio que permite a Nauman literalmente internalizar a função padronizadora e normativa do olhar do espectador, que costuma ser excluído da esfera da produção artística, por meio de movimentos repetitivos.⁴⁸ O artista, escreve de Bruyn, “exibe uma concepção simplificada de ‘treinamento’”⁴⁹ —, um treinamento, deve-se acrescentar, cujo objetivo é a substitui-

⁴⁷ Eric de Bruyn. "Dan Grahams filmische Topologie", cit., pp. 356ss.

⁴⁸ Eric de Bruyn. "The Empty Studio", cit., p. 198.

⁴⁹ Eric de Bruyn. "Dan Grahams filmische Topologie", cit., p. 357.

ção do olhar minucioso, controlador, disciplinante e avaliador (do diretor, do coreógrafo, do maestro ou do próprio artista) pelo olhar do espectador.

O filme joga um balde de água fria na noção simplista e muito difundida de que o fim da primazia do estúdio teria aberto as portas do mundo da arte para o espírito democrático da participação do público. Sob a superfície da oscilação indecisa entre performance e ensaio em *Square Dance*, bem como nos outros três filmes de estúdio de Nauman, desponha uma monotonia que solapa de forma inconfundível as fantasias de emancipação e autorrealização criativa que balizaram a geração de 1968. Embora o artista possa ter sido liberado – ou ter se libertado – da necessidade de produzir objetos, essa compulsão é inesperadamente substituída por outro conjunto de restrições que podem ir muito mais fundo e transformar seu corpo, assim como sua alma: o olho da câmera, nesse sentido, também representa o mecanismo de (auto-)observação que internalizamos há muito tempo, inclusive, como ilustra o filme de Schweizer, em nosso completo envolvimento com as técnicas e tecnologias que nos tornam performers de nós mesmos.

Ao fazer com que se perceba o corpo do artista de estúdio como um “novo modo [...] de interação entre seres humanos e tecnologia”,⁵⁰ o filme de Nau-

⁵⁰ John Roberts. Op. cit., p. 23. A frase ecoa o ensaio de Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935).

man, bem como o de Schweizer, revela a documentação de um ensaio como registro gerativo e criador de ficção, em lugar de ferramenta de retrospectação e verificação.⁵¹ Percebemos que espiar os bastidores é o ato que aparentemente “produz” o trabalho diante de nossos olhos. Considerada por essa perspectiva, a figura do ensaio de estúdio também ecoa tradições da pintura consistentes com o Realismo. Por exemplo, como observou a historiadora da arte Svetlana Alpers, Rembrandt tinha o hábito de compor estudos de retratos com várias figuras com base em configurações que lembravam “ensaios de marcação”: ele organizava grupos de atores humanos em seu estúdio e então trabalhava em volta de deles, “parando para olhar [e] dar sugestões para seus gestos”.⁵²

No caso de Rembrandt, o que servia para demonstrar não só como ele era um artesão talentoso, mas também um gênio capaz de criar invenções intelectuais e conceituais, permite-nos ver que o estúdio tem sido um local onde práticas visuais e performativas se cruzam pelos menos desde o século 17. Como Alpers argumentou, o ensaio ajudou Rembrandt a criar um mundo pictórico que abalava as convenções iconográficas e cuja existência se deve apenas à sua

⁵¹ Ver: Stefanie Diekmann. *Die andere Szene*.

⁵² Svetlana Alpers. *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*. Chicago: University of Chicago Press, 1988, p. 46. [Ed. bras.: *O projeto Rembrandt: o ateliê e o mercado*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.]

experiência de encenação.⁵³ Também permitiu que ele concebesse um modelo de negócios para seu estúdio que o tornou independente de mecenas e antecipou o artista moderno, aquele que produz para um mercado.⁵⁴ Parte integrante desse modelo era a imagem que ele cultivava de um observador cujo profundo envolvimento na ação a ser pintada o qualificava de forma singular para julgar suas próprias produções. O único rival possível para seu olhar seria aquele de um verdadeiro *connaisseur*. A mesma ambição está evidente nas intermináveis variações do tema do ensaio de balé de Edgar Degas: a figura do observador implícito em cada quadro – ele pode aparecer disfarçado como *maître de ballet* ou músico – visualiza a “posição subjetiva da produção”⁵⁵ como avaliação e juízo, que surge no momento do ato (pintado) de um olhar altamente marcado por uma questão de gênero, ou, em outras palavras, diante dos próprios olhos do pintor (um homem). Degas conecta esse instante de um trabalho em desenvolvimento à rigorosa disciplina física que é ainda mais palpável no ensaio de balé do que no palco. Supõe-se que semelhança distante com o autoexperimento de Nauman não seja coincidência.⁵⁶

⁵³ Svetlana Alpers. Op. cit., p. 33.

⁵⁴ Ibidem, p. 62.

⁵⁵ Essa é a frase sucinta proposta por Constanze Ruhm.

⁵⁶ Parece que De Bruyn viu a conexão ao ler os filmes de estúdio de Nauman com o ensaio de Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, de 1938 (publicado em inglês como *Degas Dance Drawing*, em 1948) [e em português como *Degas Dança Desenho*. Trad. Celia Euvaldo e Christina Muracho. São

O cineasta Harun Farocki destaca a mesma conexão no debate sobre o filme *Paixão*, de Jean-Luc Godard (1982), cujos personagens realizam um filme filmando cena a cena em ensaios de marcação e depois revendo os copíões. Em referência a uma cena em que Hana, uma das protagonistas femininas, tira a roupa, ele comenta:

*Percebemos [...] que “tirar a roupa” é uma metáfora para outro tipo de exposição – autoesquadrinhamento, ou mesmo autocrítica. Talvez Jerzy e Hana gastem mais energia assistindo ao vídeo do que filmando. Essa atividade sempre me pareceu a parte principal da produção cinematográfica.*⁵⁷

O nexos (baseado em gênero) entre esquadrinhamento e produção tem outro aspecto articulado pelos filmes do próprio Farocki. Em *Leben - BRD (How to Live in the German Federal Republic)* (1990), sujeitos sociais representativos (crianças negligenciadas, mães apáticas, pais à espera de um filho, idosos confusos, desempregados com ficha criminal etc.) se encontram expostos ao esquadrinhamento de figuras de autoridade como instrutores, professores, terapeutas, *coaches*, e assim por diante. O tema implícito e explícito

Paulo: Cosac & Naify, 2012], que explora outras camadas de significado implícitas no tema do ensaio.

⁵⁷ Kaja Silverman e Harun Farocki. “Moving Pictures: Passion (1981)”. In: _____. *Speaking about Godard*. Nova York: New York University Press, 1998, p. 183.

do filme é o processo de (auto)testagem, que começa na infância e continua por toda a vida adulta e até na velhice, num processo que Farocki associa à testagem de produtos e, portanto, que demonstra sua imbricação com a cultura do consumo. Os personagens e as mercadorias são examinados, e o que fazem diante de nossos olhos atentos é efetivamente *Probe-Handlungen* (testagem),⁵⁸ tanto “ações exemplares” quanto “ensaios para ação”: choques de realidade “virtuais” que evidenciam os efeitos regulatórios e normativos que também ficam aparentes nas evocações de Nauman e de Schweizer do olhar externo imanente. Ao amarrar sua abordagem escolhida à “observação participativa” com as tecnologias sociais que revelam a conexão estrutural entre práticas comportamentais educacionais-terapêuticas,⁵⁹ Farocki trata da lógica intrínseca dos mesmos sistemas de retroalimentação que também impulsionam a economia do compartilhamento. Cabe, então, aos espectadores se reconhecerem nesses personagens sociologicamente representativos, cujos padrões de comportamento, ações automáticas e preferências de consumo estão sob avaliação literal.

Conclusão

⁵⁸ Esse conceito útil foi proposto por Helmut Draxler.

⁵⁹ O termo “observação participante” é usado para descrever estudos de campo conduzidos no âmbito da pesquisa sistêmica e/ou etnológica-sociológica.

Como espero ter ilustrado com os exemplos apresentados, o ensaio é uma ferramenta que produz um emaranhado programaticamente arriscado, baseado na cumplicidade entre abordagens participativas e colaborativas e a qualidade, a avaliação e o regime de controle-gestão cada vez mais difundido na sociedade atual. Práticas de economia do compartilhamento não estão de forma alguma isentas dessa cumplicidade. Ao lançar luz sobre esse problema complexo, os formatos, práticas e técnicas de ensaio que debati dão início a uma reflexão interessada especialmente em compreender os regulamentos sociais determinantes nas práticas artísticas que pretendem privilegiar a capacidade de ação coletiva em detrimento do controle autoral: a questão suscitada sobre como e se as “modalidades de trabalho contidas em obras de arte” podem ser tanto extraídas quanto ancoradas na “própria capacidade de ação coletiva do trabalho (dos trabalhadores)” tem implicações inclusive para os pontos de convergência entre participação estética e política altamente relevantes para a arte contemporânea.

Eu argumentaria que essas obras, entre outras possíveis de serem analisadas, apresentam uma série de indicações perturbadoras de que o “jogo” revelado no ensaio apenas finge não medir o valor que atribuímos à mão de obra em nosso desempenho no trabalho com a mesma solenidade com que internalizamos a (auto)avaliação como a disposição para fazer parcerias cooperativas perpetuamente improváveis entre

produtores (que prometem gerar mais-valia) e consumidores (que prometer gerar lucros).

Agradeço à Ilse Lafer e Constanze Ruhm por seus comentários, que têm sido uma fonte constante de inspiração para minhas reflexões.

SABETH BUCHMANN é historiadora e crítica de arte, professora de arte moderna e pós-moderna da Academia de Belas-Artes da Universidade de Viena. Sua pesquisa está voltada para questões conceituais relacionadas à noção de trabalho no campo das artes visuais, do cinema e da performance. Seus projetos de ensino atuais abordam os procedimentos de (des)aprendizagem e ensaio como parte da análise infraestrutural da arte moderna e contemporânea e da educação artística. Como autora e organizadora, publicou os livros *Putting Rehearsals to the Test: Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics* (2016); *Ästhetik des Postfordismus* (2016); *Hélio Oiticica & Neville D'Almeida: Experiments in Cosmococa* (2013); *Film, Avantgarde und Biopolitik* (2009); *Art After Conceptual Art* (2006), entre outros. Ela é uma das editoras da coleção PoLYpeN, sobre crítica de arte e teoria política, publicada pela b_books (Berlim), e integra o conselho consultivo da revista *Texte zur Kunst*, da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa do Porto, em Portugal, e o conselho de Curadores da Fundação Austríaca Ludwig.