



A preservação da

# PERFORMANCE

em coleções de arte  
contemporânea no Brasil

Bianca Andrade Tinoco

Tese de Doutorado  
PPGAV/UnB · 2021



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

## **A preservação da performance em coleções de arte contemporânea no Brasil**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como Pré-requisito para a obtenção do Título de Doutora em Artes Visuais.

Linha de pesquisa: Teoria e História da Arte

Discente: Bianca Andrade Tinoco

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (UnB)

Brasília | 2021



RELATÓRIO DE DEFESA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
GRADUATE PROGRAM DEFENSE REPORT

<b>1. INFORMAÇÕES DO CURSO/ PROGRAM DATA</b>	
MESTRADO/ MASTER'S ( )	DOCTORADO/ DOCTORAL ( <input checked="" type="checkbox"/> )
Cotutela/ Cotutelle: ( <input checked="" type="checkbox"/> ) Não/ No ( ) Sim, instituição estrangeira/ Yes, partner institution:	

<b>2. IDENTIFICAÇÃO DO(A) ALUNO(A)/ STUDENT INFORMATION</b>		
Nome/ Name: Bianca Andrade Tinoco	Matrícula/ Registration Number: 17/0159604	
Curso/ Program: Artes Visuais		
Área de Concentração/ Field of Study: Arte Contemporânea	Código/ Code: 5690	Departamento/ Department: VIS

<b>3. SESSÃO DE DEFESA/ DEFENSE SESSION</b>	
( ) Dissertação/ Master's Dissertation ( <input checked="" type="checkbox"/> ) Tese/ Doctoral Thesis	
Título/ Title: A preservação da performance em coleções de arte contemporânea no Brasil	

<b>4. PRESIDENTE DA COMISSÃO EXAMINADORA/ CHAIR OF THE EXAMINING BOARD</b>	
Nome/ Name: EMERSON DIONÍSIO GOMES DE OLIVEIRA	
Titulação/ Education Level: doutor	
Unidade Acadêmica/ Academic Unity: VIS	

<b>5. COMISSÃO EXAMINADORA/ EXAMINING BOARD</b>		
Nome/Titulação/ Name (Educational Level)	Função/Instituição - Role/Institution	Membro por videoconferência (sim/não) Video-conference member (yes/no)
VERA MARISA PUGLIESE DE CASTRO (Doutor)	Membro Interno vinculado ao programa Departamento de Artes Visuais	sim
Ana Letícia do Nascimento Fialho (Doutor)	Membro Externo não vinculado ao programa Universidade Federal de São Paulo	sim
Felipe Scovino Gomes Lima (Doutor)	Membro Externo não vinculado ao programa Universidade Federal do Rio de Janeiro	sim
ROSANA ANDRÉA COSTA DE CASTRO (Doutor)	Membro Interno vinculado ao programa (Suplente) Departamento de Artes Visuais	

<b>6. RESULTADO/ RESULT</b>	
A Comissão Examinadora, em <b>18/08/2021</b> após exame da Defesa e arguição do(a) candidato(a), decidiu / The Examining Board, on <b>18/08/2021</b> , after examining the Defense and inquiry of the candidate has decided to: ( <input checked="" type="checkbox"/> ) Pela aprovação do trabalho/ approve the work. ( ) Pela aprovação do trabalho, com revisão de forma, indicando o prazo de até 30 dias para apresentação definitiva do trabalho revisado/ approve the work, pending formal review, assigning up to 30 days for the final delivery of the reviewed work. ( ) Pela reformulação do trabalho, indicando o prazo de <b>XX</b> dias para nova versão/ request the reformulation of the work, assigning <b>XX</b> days for the new version. ( ) Pela reprovação do trabalho/ not approve the work.	
<b>Este relatório não é conclusivo e não tem efeitos legais sem a homologação do Decanato de Pós-Graduação da Universidade de Brasília/ This report is not conclusive and has no legal effects prior to validation by the Dean of Graduate Programs of the University of Brasília.</b>	

Em caso de revisão de forma, a homologação ficará condicionada à entrega definitiva do trabalho revisado à Coordenação do Programa, devendo este Relatório de Defesa ser acompanhado pelo Despacho do(a) coordenador(a) do programa ou do(a) orientador(a) do(a) discente que informará um dos seguintes resultados/ In case of formal review, the validation will be conditioned to the final delivery of the reviewed work to the Coordination of the Program or the student advisor. In such cases, this Defense Report must be supplemented with a notice by the coordinator with one of the following indications: 1. O (A) discente apresentou a revisão de forma e o trabalho foi aprovado/ The student presented the formal review and the work has been approved. 2. O (A) discente apresentou a revisão de forma e o trabalho foi reprovado/ The student presented the formal review and the work has not been approved. 3. O (A) discente não apresentou a revisão de forma/ The student did not present the formal review.	
---	--

Declaro aceitação dos termos e condições que regem o acesso como usuário externo na Universidade de Brasília, conforme normas estabelecidas pela Universidade e demais normas aplicáveis, admitindo como válida a assinatura eletrônica por usuário e senha. É minha responsabilidade exclusiva o sigilo da senha de acesso ao sistema e o teor dos documentos e informações prestadas por mim. Comprometo-me a apresentar documentos originais inseridos por mim no sistema, que venham a ser solicitados pela Universidade de Brasília. Declaro estar ciente de que em caso de petições eletrônicas, esses, somente poderão ser realizados entre 3 horas e 23 horas e 59 minutos e 59 segundos, horário de Brasília. Estou ciente de que o acompanhamento de solicitações poderá ser realizado no ambiente de usuário externo do SEI-UnB.  
I hereby declare that I accept the terms and conditions established for access as an external user of the University of Brasília, according to the rules set forth by the University and all other applicable rules. I also accept as valid the electronic signature by user and password. It is my sole responsibility the secrecy of the password for accessing the system and the content of the documents and information provided by me. I commit to present the original documents inserted into the system by me should they be requested by the University of Brasília. I declare to be aware electronic demands can only be sent between 3:00 and 23:59, Brasília official time. I am aware I can track the status of requests via the External User environment of SEI-UnB.

**Informações/ Attention:**  
Documento deverá ser assinado por/ This document must be signed by:

- Presidente da Comissão Examinadora/ The Chair of the Examining Board
- Membros participantes da Comissão Examinadora/ Members of the Examining Board
- Coordenador(a) do Curso/ Coordinator of the Program
- Discente/ Student

 Documento assinado eletronicamente por **Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes**, em 18/08/2021, às 13:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.

 Documento assinado eletronicamente por **Felipe Scovino Gomes Lima, Usuário Externo**, em 18/08/2021, às 15:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.

 Documento assinado eletronicamente por **Bianca Andrade Tinoco, Usuário Externo**, em 25/08/2021, às 10:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.

 Documento assinado eletronicamente por **Ana Letícia do Nascimento Fialho, Usuário Externo**, em 02/09/2021, às 12:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.

 Documento assinado eletronicamente por **Vera Marisa Pugliese de Castro, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes**, em 06/09/2021, às 15:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.

 A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.unb.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_externo=0](http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_externo=0), informando o código verificador **6878908** e o código CRC **8E1AD529**.

A Lúcio, Jéssica e Heitor, amores para a vida inteira.



## **Agradecimentos**

A meu orientador, Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, pessoa que admiro enormemente, grande incentivador e interlocutor. Obrigada pela leitura sempre atenta, pelas críticas certeiras e pela maravilhosa amizade que construímos.

Aos professores integrantes da banca, Ana Letícia Fialho, Felipe Scovino e Vera Pugliese, e às suplentes Renata Zago e Rosana de Castro, por terem aceitado o convite e pela análise minuciosa deste trabalho. A Daniela Garrossini e Ana Letícia Fialho, integrantes da banca de qualificação, cujas observações me ajudaram em grande medida a ajustar o foco para seguir adiante.

Aos professores que compartilharam conhecimentos comigo durante o doutorado na Universidade de Brasília: Daniel Hora, Vera Pugliese, Pablo Gonçalo, Gustavo de Castro, Eloísa Pereira Barroso, Maria Beatriz de Medeiros e Marcia Almeida.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, que, por meio da concessão da Bolsa Doutorado Sanduíche no Exterior (SWE) para 2020, permitiu um salto de qualidade na abrangência e no conteúdo da pesquisa.

Ao coordenador de meu doutorado-sanduíche na Espanha, Juan Albarrán, um pesquisador generoso e interessado em compartilhar conhecimentos sobre a performance. Agradeço principalmente pelo apoio durante a primeira onda da pandemia de Covid-19 na Espanha, momento em que suas mensagens de acolhimento e estímulo foram fundamentais. Aproveito para agradecer a Elizabeth Arrieta, parceira de estudos em Madri e de apuros na pandemia. Sempre animada, um raio de sol em meio às preocupações. Espero encontrá-los em breve.

A Marcos Gallon, que tão docemente me recebeu durante três semanas na Galeria Vermelho, sempre prestativo e disposto à troca em meio à produção da Verbo 2018, atitude também demonstrada durante a SP Arte 2019 e a Verbo 2019. Também a Eduardo Brandão, cordial e paciente, e a Akio Aoki, gratíssimo presente que essa tese me deu, pessoa simpática, generosa e um grande estimulador da pesquisa.

Aos colecionadores perfilados nesta tese: Cleusa Garfinkel, Marcos Amaro, Pedro Barbosa, Ricardo Pessoa de Queiroz e Sérgio Carvalho, pela gentileza de aceitarem os pedidos de entrevista e de responderem às questões com boa vontade e simpatia. A Pedro, Ricardo e Sérgio, por terem me convidado a conhecer as coleções, em São Paulo, Água Preta e Brasília. À equipe da Fábrica de Arte Marcos Amaro, na pessoa de Carla Borba, pela receptividade na visita a Itu em 2019.

Aos artistas, colecionadores, curadores, advogados e diretores de museus que tive a oportunidade de entrevistar durante esses quatro anos: João Angelini, Maurício Ianês, Tamara Perlman, Fabio Morais, Lia Chaia, Julia Rocha, Elisabete Finger, Fernando Oliva, Grupo Mexa, Guilherme Peters, Renan Marcondes, José Marton, Paul Setúbal, Ana Magalhães, Dora Longo Bahia, Paula Garcia, Gabrielle Goliath, Gabriela Noujaim, Maíra Vaz Valente, Bruno Mendonça, Bia Medeiros, Daniel Toledo, Daniel Santiago, Mariza Mariano, Carlos Mélo, Ivan Borges Sales, Lyz Parayzo, Élle de Bernardini (os dois primeiros e os seis últimos, com participação de Anna Paula da Silva e Juliana Caetano).

Aos artistas, galeristas, conservadores e diretores de museus que entrevistei em meu período na Espanha, pelos esforços para me atenderem em meio ao período

de exceção sanitária, presencialmente ou online: Juan Alemán, Mario Gutiérrez Cru, Ana Matey, Nieves Correa, Lola Hinojosa, Josefa Cortés, Manuel Oliveira, Joan Casellas e Bartolomé Ferrando. À organização da feira Art Madrid, na pessoa de Alba López Porto, que me concedeu a oportunidade de acompanhar as performances apresentadas em todos os dias da edição da feira em 2020.

Aos bibliotecários e funcionários da Biblioteca Central da Universidade de Brasília, da Biblioteca do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, da Biblioteca Nacional de España e da Biblioteca da Universidad Autónoma de Madrid, pelo cuidado e pelos momentos de silêncio e estudo. À Universidade de Brasília, pública, gratuita e de qualidade inquestionável no ensino e na capacidade de seus profissionais.

Aos queridos parceiros de orientação e pesquisa Anna Paula da Silva, Clarissa de Castro, Fátima Medeiros, Fernanda Werneck, Juliana Caetano, Pedro Ernesto (milhões de agradecimentos por ser o “anjo” do Luke!) e Renata Azambuja. A Daniela Félix, que, com Anna Paula e Juliana, foram o grupo de parceiras perfeitas para as conversas sobre performance.

Aos amigos da Assessoria de Comunicação e Imprensa da ANEEL: Marcela Remondini, Leonardo Goy, Daniel Dourado, Alysson Fernandes, Adriana Rodrigues, Catarina Postigo, Camila Lima, Maria Flávia Guerreiro, Paulo Pato, Oswaldo Calisto, Renato Soares, Alexandre Lopes, Anderson Braga, Davi Ribeiro e Éricky Hendricky. Em especial, aos chefes e amigos Marcela, Daniel e Leonardo, por compreenderem os momentos de aperto e serem flexíveis quando mais precisei – espero corresponder à confiança de vocês. Também na ANEEL, agradeço a Eduardo Novais de Oliveira e, na pessoa dele, à equipe de Recursos Humanos que se dedicou à cessão de minha licença capacitação, sem a qual eu não teria conseguido vivenciar o doutorado-sanduíche.

Aos amigos que me abraçaram, presencial ou virtualmente: os Mecquetrefes (Ana Claudia, Caetana, Carla, Eduardo, Jaana, Lidia, Luís, Marco, Milena, Piti, Raquel, Silvinha, Valéria), o Clube sem Esquina (Apoé, Kareem, Pilar e Camila, Bel e Manu, Maringá, Sérgio, Carla, Vinicius), as Ladies (Aline, Camila, Geiza, Isabel, Marina, Talita e Tati), os Amigos de la Vida (Anna Finger, Daniel Hora, Daniel Merli, Jeanne, Juliana, Lidia, Marcy, Pedrinho e Renato), o resistência e Liberdade (Alexandre, César, Danilo, Fatinha, Emanuela e Joaquim, Leonardo, Sheila, Taicy e tantos outros), Alexandre Berejuk, Monique Cardoso, Patrícia Machado e Junior, Alison Baretta, Elaine, Levy, Thales e Luna.

A meus pais Fatima e Renato, pelo carinho e estímulo, mesmo de longe, e pela formação que me deram. A Sonete e Adam, pelas palavras de ânimo. A Daniel, Júlia, Bruno e Alice, que compartilharam conosco as aventuras de viver em outro país, separados por um oceano. A Renata, irmã que admiro e amo tanto, próxima doutora da família. A minha avó Lizette, pelo sorriso que abraça. A Márcia e Chico, Sérgio, Januária e Cícero, Mani, Sandro, Cauã e Lis, pelos momentos de afago. A meus tios e tias, primos e primas, pela torcida. A Lilian, Normando, Arthur e Munike, Denise, Allison, Yasmin, João e Morena, por serem minha família por adoção.

Por último, e para sempre, agradeço a Lúcio, marido e pai incrível, companheiro de todas as horas – inclusive nos desafios da vida acadêmica; a Jéssica e Heitor, filhos maravilhosos que me encham de orgulho, bênçãos na minha vida; a Luke, cão de apoio emocional e acadêmico, capaz de nos acalmar e de aguentar firme a separação temporária. E a Deus, que me deu saúde, força de vontade e a graça de conhecer e conviver com todos vocês.

## **Resumo**

A tese examina a institucionalização e o colecionamento no Brasil de obras de performance, entendidas enquanto proposições passíveis de serem ativadas por meio de ações presenciais em momentos e contextos distintos. A abordagem procura demonstrar um movimento de aproximação que tornou factível a aquisição desses trabalhos, com maior adesão à negociação de trabalhos tanto por parte dos artistas quanto de instituições e colecionadores. Como detalhamento dessa abordagem, o texto traz recortes da experiência de cinco colecionadores particulares que adquiriram performances no Brasil, procurando evidenciar as motivações nessa escolha, o que ela sugere sobre o perfil de colecionamento deles e que tipo de distinção eles desejam obter a partir dessas aquisições. As performances são compreendidas nesta escrita como trabalhos artísticos em fluxo, em transformação intensa e contínua, a qual ocorre durante a apresentação, imediatamente após e também quando a obra se encontra em estado de dormência, ou seja, guardada à espera da próxima ativação. Devido à variação entre a materialidade da ativação corporal e a aparente imaterialidade naqueles períodos em que ainda não se planeja a próxima execução, as performances são classificadas na tese como obras de materialidade intermitente, dentro da esfera da produção alográfica conforme definida por Nelson Goodman (1976). Tais premissas são esmiuçadas em debate com as exigências frequentemente encontradas para a inserção de uma categoria de linguagem artístico no mercado de arte, muitas das quais são problematizadas nesse contato com a performance. Conceitos considerados basilares para a avaliação e a aquisição de obras, como originalidade, autenticidade e autoria, são redimensionados a partir da análise de trabalhos e também de subsídios teóricos buscados na Filosofia, na Sociologia, nos Estudos de Dança e no Direito Autoral, entre outros. Em meio a esse questionamento de paradigmas, a dinamização das práticas de conservação de arte contemporânea também é abordada, a partir de projetos desenvolvidos no Museu Guggenheim de Nova York e nas Tate Galleries de Londres, além da experiência do Museo Reina Sofía, na Espanha. A análise é concluída com a indicação de caminhos possíveis para o aproveitamento desses aprendizados considerando-se os problemas financeiros e de gestão frequentes no Brasil. Nesse sentido, se questiona de que maneira o colecionamento particular pode colaborar para uma longevidade da performance em fluxo, disponível para a ativação e a fruição de futuras gerações.

### **Palavras-chave:**

Performance; colecionismo de arte; sistema da arte no Brasil; conservação de arte contemporânea; história da arte contemporânea.

## **Abstract**

The thesis examines the institutionalization and collection of performance works in Brazil, understood as propositions that can be activated through presential actions at different times and contexts. The approach seeks to demonstrate a movement of approximation that made the acquisition of these works feasible, with greater adherence to the negotiation of works by both artists and institutions and collectors. As a detail of this approach, the text reports the experience of five private collectors who acquired performances in Brazil, seeking to highlight the motivations in this choice, what it suggests about their collection profile and what kind of distinction they want to obtain from this apparent boldness. The performances are understood in this writing as artistic works in flux, in intense and continuous transformation, which takes place during the presentation, immediately after and when the work is in a dormant state, waiting for the next activation. Due to the variation between the materiality of bodily activation and the apparent immateriality in those periods when the next performance is not yet planned, the performances are classified in the thesis as works of intermittent materiality, within the sphere of allographic production as defined by Nelson Goodman (1976). Such premises are discussed in debate with the requirements often found for the insertion of an artistic genre in the art market, many of which are problematized in this contact with performance. Concepts considered fundamental for the evaluation and acquisition of works, such as originality, authenticity, and authorship, are resized from the analysis of works and also from theoretical subsidies sought in Philosophy, Sociology, Dance Studies and Copyright Law, among others. Amidst this questioning of paradigms, the dynamization of contemporary art conservation practices is also addressed, based on projects developed at the Guggenheim Museum in New York and the Tate Galleries in London, in addition to the experience of the Museo Reina Sofia, in Spain. The analysis concludes with the conjecture of possible paths for the appropriation of these lessons, considering the financial and management problems frequent in Brazilian institutional collections. In this sense, the question is how private collection can contribute to a longevity of performance in flux, available for the activation and enjoyment of future generations.

### **Keywords:**

Performance art; art collecting; art system in Brazil; contemporary art conservation; contemporary art history.

## Lista de Figuras

- Figura 1. *Peça de Acervo* (2010), de Joana Bastos. Performance. Apresentada no Festival Verbo 2010. Disponível em: <https://www.galeriavermelho.com.br/1288/2010>. Acesso em: 2 jul. 2021.22
- Figura 2. Área de ativação da obra Mallarmé Revisé o Malarmado Revisado (1968), de Esther Ferrer, na exposição Acción. Una Historia Provisional de los 90, no Museo de Arte Contemporaneo de Barcelona, em 16/07/2020. Foto: Bianca Tinoco.....32
- Figura 3. Captura da página sobre a obra Mallarmé Revisé o Malarmado Revisado (1968), de Esther Ferrer, na área de obras da Coleção do sítio do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Em <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/mallarme-revise-o-malarmado-revisado>>. Acesso em: 17/10/2020. ....36
- Figura 4. Nam June Paik durante a performance Zen for Head, no Fluxus Festspiele neuester Musik em Wiesbaden, 1962. Foto: Harmut Rekort. Crédito: Kunsthalle Bremen/Espólio de Nam June Paik. ....41
- Figura 5. Le Baiser de l'artiste, escultura e pedestal, 1977. Fotografia em preto e branco, base de madeira, flores, velas, letras em plástico, cadeira, trilha sonora 225,5 x 170 x 70 cm © ORLAN / ADAGP. Collection FRAC des Pays de la Loire. Disponível em: <http://transverse-art.com/oeuvre/le-baiser-de-lartiste-0>. Acesso em: 18 mai. 2019. ....50
- Figura 6. Orlan-corps: le baiser de l'Artiste. Performance. Orlan. Disponível em: <[https://www.facebook.com/ ORLANofficial/photos/a.168662604557/10155617077164558/ ?type=3&theater](https://www.facebook.com/ORLANofficial/photos/a.168662604557/10155617077164558/?type=3&theater)>. Acesso em: 18 mai. 2019.....50
- Figura 7. Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta em frente à pintura-cartaz de 1984. Foto: Jornal do Brasil.....61
- Figura 8 - Filipeta distribuída pela Dupla Especializada, em 1984. ....61
- Figura 9. Rosangela Rennó. Menos Valia [Leilão]. Performance realizada em 09/12/2010 na 29ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/30/9>>.....69
- Figura 10. Carolee Schneemann na ativação de sua performance Up to and Including Her Limits, durante a exposição Ubi Fluxus ubi motus, em Veneza, 1990. Crédito: Fabrizio Garghetti. Disponível em: <<https://elephant.art/iotd/carolee-schneemann-ubi-fluxus-ibi-motus-venezia>>. Acesso em: 30.nov.2020.....76

- Figura 11. Antonio Obá, exposição Sentinela (detalhe), Mendes Wood DM, São Paulo, 2019. No fundo da sala, a tela Fábula dos erês. Disponível em: <<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/antonio-oba>>. Acesso em: 19 jun. 2019.....80
- Figura 12. Corpo de Baile (2003-2004). Still de vídeo da coreografia de Marcos Gallon, em São Paulo, em 7 de novembro de 2004. Disponível em: <https://arnoldpasquier.com/corpo-de-baile-lord-palace-hotel>. Acesso em: 22 jun. 2021.....84
- Figura 13. Miss Beige (dir.) durante a performance Paseo en Glovo na ARCO 2020. Crédito: Ana Esmith/Instagram.....89
- Figura 14. Principais feiras de arte no mundo, com respectivas datas de criação. Fonte: Still do vídeo Art Fairs, Artsy, minuto 01:27. Disponível em: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-art-fairs-expanded-the-contemporary-art>>. Acesso em: 18 mai. 2019.....90
- Figura 15. Renan Marcondes. Como um jabuti matou uma onça e fez uma gaita com um de seus ossos. Performance. Apresentação na SP-Arte em 06/04/2016. Foto: Jéssica Mangaba.....99
- Figura 16. Seção Performance na SP-Arte 2018. Da esq. para a dir.: Duo Protovoulia (com vasos); Paul Setúbal (sustentando escultura de Franz Weissmann) e Karlla Giroto. Ao fundo, a porta de acesso à sala. Fonte: SP-Arte. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/midias/2018/setor-performance-2/>. Acesso em: 17 jun. 2019. .... 101
- Figura 17. Atoritoleituralogosh, Cristiano Lenhardt, galeria Fortes D'Aloia e Gabriel. Foto: Jéssica Mangaba para SP-Arte 2019. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/midias/2019/performance/>>. Acesso em: 17 jun. 2019. .... 103
- Figura 18. Batuque na cozinha (2013-16), performance do OPAVIVARÁ!, na abertura de MECARÕ. Amazonia in the Petitgas Collection, em 2020 no MO.CO. Montpellier Contemporain, França. Foto: Nicolas Bourriaud. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B9XtigKKu5d/c/18078686263175120/>. Acesso em: 20 fev. 2021. .... 120
- Figura 19. Detalhe do vídeo Meet the Collectors | Catherine Petitgas (2019), da Art Basel, no qual Catherine Petitgas posa com FLORA TREME e Tupycolé (2016), do OPAVIVARÁ!. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ByeaWTILi0k>. Acesso em: 20 fev. 2021. .... 120
- Figura 20. 0 mm: espaço mínimo de manobra para coisas incontornáveis (2016/2019), de Katia Salvany. Performance. Apresentação na Fábrica de Arte Marcos Amaro (FAMA) em 2019. Crédito: FAMA/Divulgação. .... 147

- Figura 21. *The Inverse* (2016), de Laura Lima. Instalação/performance. Institute of Contemporary Art, Miami, EUA. Foto: Fredrik Nilsen Studio/ICA. Disponível em: <https://terremoto.mx/online/the-inverse/>. Acesso em: 9 mai. 2021. ....204
- Figura 22. *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sales Agreement* (1971), de Seth Siegelaub e Robert Projansky (páginas 1 e 2).....214
- Figura 23. Ron Athey e Julie Tolentino, *THE SKY REMAINS THE SAME: Ron Athey's Self Obliteration # 1*, 2011. Performance. Foto: Paula Court. Disponível em: [http://www.artnet.com/magazineus/reviews/kley/ron-athey-performs-resonate-obliterate-12-20-11\\_detail.asp?picnum=5](http://www.artnet.com/magazineus/reviews/kley/ron-athey-performs-resonate-obliterate-12-20-11_detail.asp?picnum=5). Acesso em 28 mai. 2021.....221
- Figura 24. Execução de *Transmissão VII – IL FAUT DANSER PORTUGAL*, de António Olaio.....221
- Figura 25. Basia Irland. *Livros congelados do rio Bernesga*, 2017. Díptico fotográfico e vídeo. Instalação na exposição *HYBRIS. Una posible aproximación ecoestética*. Coleção MUSAC. ....228
- Figura 26. *A coleta da neblina # 31* (2002), de Brígida Baltar. Fotoperformance. Disponível em: <https://bergamingomide.com.br/exposicao/atributos-do-silencio/>. Acesso em: 29 mai. 2021. ....230
- Figura 27. Imagem do sistema de gestão de coleções do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, configurado para apresentar itens catalogados como "Performance" na coleção de Artes Performativas e Intermídia. Foto: Bianca Tinoco, 24/07/2020.....252
- Figura 28. Detalhamento de componentes da instalação *Soledad Interrumpida* (1971), de José Luis Alexanco e Luis de Pablo. Imagem do sistema de gestão de coleções do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Foto: Bianca Tinoco, 24/07/2020.....252
- Figura 29. *De Toutes les Couleurs* (1982), de Guy de Cointet. Instalação. Coleção MNCARS. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/minima-resistencia>. Acesso em: 1 jun. 2021.....254
- Figura 30. *Sem título – A bondade de estranhos* (2008) de Mauricio Ianês. Performance. 28ª Bienal de São Paulo. Foto: Amilcar Packer. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/fotos/4126>. Acesso em: 3 jun. 2021. ....273
- Figura 31. *Homem Espelho* (2004), de Daniel Toledo. Performance nas ruas de Caracas em 2004. Crédito: PaulaGabriela. Disponível em: <https://danieltoledo62et.46graus.com/daniel-toledo/homem-espelho/>. Acesso em: 2 jul. 2021. ....283

Figura 32. Mosca, em Mar(ia-sem-ver)gonha (2009-2010). Grupo de Pesquisa  
Corpos Informáticos. Performance. Realizada em Goiânia, em 2010.  
Crédito: Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. Disponível em:  
<http://corpos.blogspot.com/2010/05/>. Acesso em: 25 jun. 2021. ....285

## Lista de Gráficos

- Gráfico 1. Sistema da arte: principais instâncias de legitimação na contemporaneidade. Fonte: FETTER, 2018, p. 109.....55
- Gráfico 2. Preço por metro quadrado: 50 feiras em 2018. Fonte: McANDREW, C. The Art Market 2019: An Art Basel & UBS Report. Art Basel and UBS: Basel, 2019, p. 230.....92
- Gráfico 3. *Intermedia* (1995), de Dick Higgins. Diagrama. Disponível em: [http://stendhalgallery.com/?page\\_id=5564](http://stendhalgallery.com/?page_id=5564). Acesso em: 31 mai. 2021...250

## Lista de Siglas e Abreviaturas

Abact	Associação Brasileira de Arte Contemporânea
CA2M	Centro de Arte 2 de Mayo – Móstoles, Madri
CCBB	Centro Cultura Banco do Brasil
CNAP	Centre National des Arts Plastiques
Incca	Internacional Network for the Conservation of Contemporary Art
FAAP	Faculdade Armando Alvares Penteado
FAMA	Fábrica de Arte Marcos Amaro
FMA	Fundação Marcos Amaro
KW	Kunst-Werke Berlin
MAB	Museu de Arte de Brasília
MACBA	Museu d'Art Contemporani de Barcelona
MAC-RS	Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul
MACS	Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba
MAC-USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAI	Mariana Abramović Institute
MAMAM	Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães
MAM-BA	Museu de Arte Moderna da Bahia
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAP	Museu de Arte da Pampulha
MAR	Museu de Arte do Rio
MARCO	Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande
Margs	Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Masp	Museu de Arte de São Paulo
MCA	Museum of Contemporary Art – Chicago
MFA	Museum of Fine Arts Boston
MNCARS	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
MO.CO.	Montpellier Contemporain
MoMA	Museu de Arte Moderna de Nova York

MuBE	Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia
Mudec	Museo delle Culture di Milano
MUSAC	Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León
MVM	Museo Vostell Malpartida
Pina	Pinacoteca do Estado de São Paulo
SFMOMA	San Francisco Museum of Modern Art
SP-Arte	Feira Internacional de Arte de São Paulo
Tate	Tate Modern de Londres
UNB	Universidade de Brasília
ZKM	Zentrum für Kunst und Medien



## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	21
<b>1. CONDIÇÕES PARA O RECONHECIMENTO DA PERFORMANCE COMO OBRA COLECIONÁVEL</b> .....	31
1.1. DO CORPO AO OBJETO, ALGUNS PONTOS DE PARTIDA .....	39
1.2 DO INCÔMODO À INSERÇÃO: A EXPERIÊNCIA COMO PARTE DO SISTEMA DA ARTE E A COMODITIZAÇÃO DA PERFORMANCE .....	49
1.2.1. Uma breve visualização do sistema da arte .....	52
1.2.2. A venda de evidências materiais da performance .....	57
1.2.3. Barrados no baile dos anos 1980 .....	60
1.3. A ADESÃO DO MERCADO À PERFORMANCE .....	65
1.3.1. A financeirização da obra de arte e o consumo da experiência .	66
1.3.2. A virada relacional .....	72
1.3.3. A performance na vitrine .....	78
1.3.4. A “penetra” nas feiras de arte .....	88
1.4. A PERFORMANCE NOS MUSEUS .....	104
1.4.1. Reperformance e performance delegada como recursos de ativação .....	109
1.4.2. Dificuldades de colecionamento .....	113
<b>2. PERFORMANCE NO ACERVO DOS COLECIONADORES PARTICULARES</b> .	119
2.1. O COLECIONADOR DE ARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL – LEVANTAMENTO DE INFORMAÇÕES .....	124
2.2. COLECIONADORES PARTICULARES E A AQUISIÇÃO DE PERFORMANCE: CINCO CASOS NO BRASIL .....	136
2.2.1. A colecionadora impulsionadora .....	138
2.2.2. O colecionador-artista .....	142
2.2.3. O colecionador de conceitos .....	149
2.2.4. O colecionador <i>site specific</i> .....	155
2.2.5. O colecionador de amigos .....	160
2.3. DO OLHO AO CORPO: ANOTAÇÕES SOBRE COLECIONADORES DE PERFORMANCE .....	166
<b>3. QUESTÕES NO COLECIONAMENTO DE PERFORMANCE</b> .....	171
3.1. ATUALIZAÇÃO, ATIVAÇÃO E A MATERIALIDADE INTERMITENTE .....	176
3.2. O MITO DA ORIGINALIDADE .....	183
3.3. A AUTENTICIDADE E A OBRA ALOGRÁFICA .....	188

3.4. A AUTORIA E A INTERPRETAÇÃO.....	195
3.5. A CONSTRUÇÃO DA PROPOSIÇÃO E DO CONTRATO .....	205
3.5.1. A proposição .....	207
3.5.2. O contrato .....	211
3.6. DESAFIOS PARA O COLECIONAMENTO DE PERFORMANCE .....	222
<b>4. POSSIBILIDADES PARA A PRESERVAÇÃO DA PERFORMANCE .....</b>	<b>227</b>
4.1. UMA DOCUMENTAÇÃO EM FLUXO .....	232
4.1.1. A gestão fluida de obras de base temporal: o caso do Museu Guggenheim .....	237
4.1.2. A performance como arte de base temporal: o caso das Tate Galleries .....	241
4.2. O COLECIONAMENTO DE PERFORMANCE NO MUSEU REINA SOFÍA..	246
4.3. OBJETOS REMANESCENTES E A NARRATIVA DA TRAJETÓRIA.....	256
4.3.1. O objeto performativo .....	257
4.3.2. O objeto sobrevivente .....	262
4.3.3. Objetos em coleção: dispersões e atravessamentos .....	269
4.4. AFINAL, O QUE DEVE SER PRESERVADO NA PERFORMANCE? .....	272
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>281</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>295</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>319</b>
ANEXO 1. EXPOSIÇÕES RELACIONADAS À INSTITUCIONALIZAÇÃO DA PERFORMANCE .....	321
ANEXO 2. TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS.....	325
Anexo 2.1. Entrevista com Cleusa Garfinkel .....	325
Anexo 2.2. Entrevista com Marcos Amaro .....	331
Anexo 2.3. Entrevista com Ricardo Pessoa de Queiroz.....	337
Anexo 2.4. Entrevista com Sérgio Carvalho.....	359

## INTRODUÇÃO

Mulher branca, loura com cabelos na altura dos ombros, na faixa dos 30 anos. Usando uma indumentária padrão em galerias de arte – roupas pretas, tênis All Star preto. Está trancada, mas é possível vê-la por uma porta transparente. Ora está de pé, ora sentada, ora se encolhe de cócoras ou se esgueira entre prateleiras. Parece não notar que é observada – mas ela sabe. Durante o Festival Verbo de 2010, ao longo do período do festival de performance daquele ano na Galeria Vermelho, em São Paulo, a artista portuguesa Joana Bastos apresentou a obra *Peça de Acervo*. E o trabalho era a própria Joana em ação, assim como aqueles que a observavam e também as telas, esculturas, partes de instalações, desenhos, gravuras, fotografias, vídeos e outros objetos artísticos por trás da porta de vidro que separava os visitantes da galeria daquilo que estava à venda. Um pouco monótona, como a vida de grande parte das obras de arte quando não estão em evidência nas salas de exposição, *Peça de Acervo* colocava em questão um futuro então indefinido da performance<sup>1</sup> em coleções. O que seria? Então o corpo do performer estaria em negociação com a venda de sua obra? O performer se tornaria refém após abrir

---

<sup>1</sup> Como performances, entendemos os trabalhos ativados em determinado momento e local, que tomam como ponto de partida uma *proposição* (geralmente informada em meio escrito) descrita por um ou mais *propositores*, e apresentada por esses artistas ou por outros profissionais em ação – o aqui chamados *performadores*, aqueles que corporificam a proposição – a uma ou mais pessoas que, ao presenciarem o ato, o integram com suas reações – os *participadores*. O conceito de proposição foi assumido a partir da leitura de *Lógica do Sentido* (1969), de Gilles Deleuze, e é esmiuçado no Capítulo 3 desta tese. O conceito de performer é utilizado por pesquisadores ibero-americanos, com destaque para o mexicano Felipe Ehrenberg, em substituição ao anglicismo performer; no Brasil, foi adotado por Fernando Pinheiro Villar (UnB) e Renato Ferracini (UNICAMP/Grupo Lume), entre outros. E o conceito de participador é apropriado de Hélio Oiticica, que se refere ao “espectador-participador” para designar o espectador participante e ativo em ações dele e de artistas como Lygia Clark e Lygia Pape nos anos 1960.

mão da propriedade? Veria sua criação aprisionada com trabalhos com os quais não possuiria conexão aparente?



Figura 1. *Peça de Acervo* (2010), de Joana Bastos. Performance. Apresentada no Festival Verbo 2010. Disponível em: <https://www.galeriavermelho.com.br/1288/2010>. Acesso em: 2 jul. 2021.

Temores como estes assombraram artistas de performance durante décadas e ainda preocupam alguns. Eles se devem a múltiplos fatores – particularidades da obra, apego do artista ao controle de sua produção, um idealismo quanto ao caráter hipoteticamente alternativo dessa categoria de linguagem artística, entre outros. Uma parte desses artistas toma como premissa que performance e museu são inconciliáveis, e com dois argumentos preponderantes. Um deles, conforme relata Dayana Córdova (2018, p. 13), é o medo de que as performances sejam corrompidas ou domesticadas de acordo com os interesses mercadológicos ou conservadores do *mainstream* supostamente vigentes nas instituições; artistas com essa linha de raciocínio, segundo Córdova (*ibidem*, p. 13), expõem dificuldade para reconhecer que, uma vez inserido no sistema da arte contemporânea, é impossível para qualquer autor ou trabalho artístico se manter alheio ao mercado. Outra alegação frequente, ligada a um entendimento do que era a performance no período em que foi reconhecida como categoria de linguagem artística pela crítica de arte

europeia e estadunidense – no início dos anos 1970<sup>2</sup>, tendo como referência a produção de artistas e coletivos a partir da segunda metade da década de 1950<sup>3</sup> –, é de que esses trabalhos não podem ser colecionados por serem efêmeros, fugazes, e existirem apenas no momento da apresentação.

Devido a essas duas ideias estabelecidas até o início dos anos 1990, vender uma performance a uma coleção poderia soar, à época, como vender a alma ao diabo do mercado de arte. Pairava uma desconfiança, entre artistas adeptos da categoria de linguagem, de que a performance teria que renunciar a parte de sua identidade para ser colecionada. A performadora e coreógrafa La Ribot expõe o entendimento daquele período em entrevista a Teresa Calonje, em 2014 (p. 27): “Vinte anos atrás, o objeto permanente e passível de troca estaria ideologicamente associado a um mundo tangível e capitalista, enquanto o efêmero estava mais próximo das ideologias de esquerda [...] Mas as coisas mudaram e agora não é mais tão claro.”<sup>4</sup>

A dificuldade de aceitação da performance como produção das artes visuais passível de ser colecionada não era exclusiva dos artistas. As conservadoras de arte Pip Laurenson e Vivian Van Saaze (2014) relatam que, até poucas décadas atrás, instituições e colecionadores particulares consideravam que apenas objetos materiais, duráveis e portáteis seriam capazes de persistir no tempo – requisito compreendido por muitos como fundamental para o colecionamento. Laurenson e Van Saaze (2014, pp. 28-29) citam uma passagem do livro *Museum Memories: History, Technology, Art* (1999), de Didier Maleuvre, para explicitar como a preservação de uma materialidade dos objetos está conectada a uma das funções dos museus, a de fabricar história:

---

<sup>2</sup> No Brasil, tal reconhecimento com esse nome ocorreu mais de uma década depois, conforme relatam Jorge Glusberg (*A Arte da Performance*, Perspectiva, 1987), Renato Cohen (*Performance como Linguagem*, Perspectiva, 1989) e Regina Melim (*Performance nas Artes Visuais*, Zahar, 2008).

<sup>3</sup> No levantamento realizado por Bruce Barber (1979, p. 186-187) no banco de dados Art Index, específico para artigos e publicações de arte e arquitetura, a primeira entrada do termo “performance art” (com foco em dança) aparece no artigo “Performance as na Aesthetic Category”, de H. Hein, no *Journal of Aesthetic* da primavera de 1970. Em maio de 1970, a revista *Art and Artists* publica uma série de declarações do artista americano Vito Acconci sob o cabeçalho Performing Arts. A categoria Performance Art aparece pela primeira vez na edição 21 do Art Index, com seis entradas.

<sup>4</sup> “Twenty years ago, the permanent and exchange able object would have been ideologically associated with a tangible and capitalist world, whilst the ephemeral was closer to left wing ideologies and therefore able to resist the wild neoliberalism that hounded us. But things have changed and it is not that clear now.” (La Ribot, em CALONJE, 2014, p. 27).

[...] o museu confere aos artefatos a santidade de um juízo eterno: a aparência deles aqui é como sempre foi e como sempre deveria ser... A História não é mais o solo, o ar e a substância da existência; ela é o objeto da observação intelectual e do experimento social. Como um objeto, um pedaço de reificação, ela pode ser guardada, armazenada, mantida em reserva, administrada. Em suma, pode ser colocada em um museu... História é o que escapa às forças materiais em ação na história. (MALEUVRE *apud* LAURENSEN; SAAZE, 2014, p. 29).<sup>5</sup>

“Escapar às forças materiais em ação na história” pode parecer uma missão impossível para obras sem aparente materialidade. Se analisamos em uma perspectiva mais ampla, no entanto, constatamos que ela é impossível para qualquer ser existente, inclusive para a História, essa construção de um passado coletivo em constante adaptação a partir das interpretações e convenções do que é considerado memorável em cada época. Resistir às forças materiais, à ação do tempo e às configurações sociais e culturais que se sucedem e sobrepõem é portanto uma falsa premissa. O que está em jogo é o grau de liberdade que uma coleção concede à obra artística, materializada ou não, para que ela se adapte a essas contingências. Se investir no perene, no infinito ou pretensamente permanente sempre foi uma questão de fé, como afirma Adrian Heathfield (2014, p. 7), o risco da aposta se intensifica quando o desejo recai sobre a performance, “[...] uma forma de vida em que a instabilidade, a vibração transitória e a elusividade absoluta ficam evidentes.”<sup>6</sup>

A concepção do que compõe uma obra de arte mudou desde os anos 1950, e o da performance também. O corpo do artista propositor, considerado necessário para a ativação da performance nos primeiros tempos, não é mais uma constante desde a década de 1990 – momento em que terceiros passaram a ser contratados para corporificar o que Claire Bishop (2012) nomeou performances delegadas. Com o aumento da frequência dessas obras, ficou mais evidente a separação dos papéis do artista propositor e do performer, o que ressaltou a importância das proposições (instruções para a ativação da performance) e a possibilidade de uma

<sup>5</sup> “[...] the museum conveys upon artifacts the sanctity of an eternal judgement: how they look here is how they always have looked and how they always should look ... History is no longer the ground, air and substance of existence; it is the object of intellectual observation and social experiment. As an object, a piece of reification, it can be put away, stored, held in reserve, managed. In short, it can be placed in a museum ... History is what escapes the material forces at work in history.” (MALEUVRE, Didier, *Museum Memories: History, Technology, Art*. Stanford: Stanford University Press, 1999, pp. 13-14, *apud* LAURENSEN; SAAZE, 2014, p. 29).

<sup>6</sup> “[...] a form of life where life's instability, transient vibrancy and utter elusiveness is made evident.” (HEATHFIELD, 2014, p. 7).

continuação da trajetória das obras para além do tempo de vida do propositor, mediante o repasse, oneroso ou não, dos direitos para a ativação da obra.

Esse repasse, por meio de doações ou de operações de compra e venda, passou a ser verificado em coleções de museus – no Brasil, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) adquiriu, em 2000, os trabalhos *Bala de homem = carne / mulher = carne* (1997) e *Quadris de homem = carne / mulher = carne* (1995), ambos de Laura Lima. De acordo com uma varredura empreendida pela museóloga Juliana Caetano (2019), existem pelo menos 20 performances colecionadas em sete museus públicos brasileiros<sup>7</sup> – sem mencionar o quantitativo em instituições privadas, como o Instituto de Arte Contemporânea Inhotim. Uma afluência similar tem sido observada em coleções institucionais de arte moderna e contemporânea nos Estados Unidos e na Europa, com a aquisição de performances passíveis de ativação pelas Tate Galleries, na Inglaterra, pelo Centre National des Arts Plastiques (CNAP) e pelo FRAC Lorraine, na França, pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) e pelo Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), na Espanha, pela Fundação Serralves, no Porto, em Portugal, pelo Van Abbemuseum, em Eindhoven, na Holanda; pelo Zentrum für Kunst und Medien (ZKM), em Karlsruhe, na Alemanha, e por outros nos Estados Unidos, entre os quais podemos citar: o Solomon R. Guggenheim Museum e o Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, o San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), o Walker Art Center, o Museum of Fine Arts de Boston e o Hirshhorn Museum and Sculpture Garden em Washington. Curadora sênior da Tate Modern especializada em performance, Catherine Wood (2014, p. 125) argumenta que, uma vez dentro do museu, longe de serem “domadas” pelo meio, as obras dessa categoria de linguagem continuam a desdenhar de fronteiras e restrições, embora de modo diferente daquele experimentado nos anos 1960 e 1970.

Se o ato de colecionar está entrelaçado com o duradouro e o patrimônio, mas também se projeta no futuro, como diz Heathfield (2014, p. 7), então considero fundamental pensarmos nesse momento sobre o futuro da performance que está sendo inscrito por meio dessas coleções. Assim, sem demérito para artistas avessos à comercialização e para coleções públicas e particulares de arte contemporânea restritas a obras de materialidade contínua, esta tese parte da constatação de que

---

<sup>7</sup> A performance *Atoritoleituralogosh*, de Cristiano Lenhardt, doada pela feira SP-Arte à Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2019, está em processo de formalização na coleção do museu.

performances são passíveis de venda e colecionáveis, e lança foco sobre esse colecionamento, em especial o privado, de modo a abarcar diferentes possibilidades de inserção dessa categoria de linguagem por meio da guarda em acervo, de sua conservação e de estratégias de ativação.

A partir dessas reflexões, se pretende compreender melhor as vias possíveis para uma longevidade da performance por meio de uma preservação que considere as particularidades da categoria de linguagem – entre elas, as transformações verificadas nesses trabalhos ao longo de uma sequência de ativações. Isso porque, cada vez que é apresentada, mesmo que por iniciativa do propositor inicial, a performance inevitavelmente traz alterações em relação às ativações anteriores, devido à modificação de variáveis como tempo, lugar e participantes presentes.

A variabilidade e variedade da performance, como pontuam Claudia Madeira, Daniela Salazar e Hélia Marçal (2018, p. 80), colocam em xeque práticas de preservação delimitadas por fronteiras e procedimentos disciplinares específicos, aparentemente incompatíveis com essa aparente volatilidade. Teresa Calonje (2014, p. 15) explicita a questão: “Como as obras podem permanecer vivas e observar de volta o curador, o colecionador e o espectador enquanto são preservadas nas coleções?”<sup>8</sup> A particularidade desse “observar de volta” traz às performances uma instabilidade que configura “[...] o desafio final a qualquer ambição de imortalizar e coletar tais obras [...]”<sup>9</sup> (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, p. 3).

Em muitos momentos, elas demandam que os papéis no sistema da arte sejam reposicionados. Galeristas passam a acumular documentação e remanescentes (fotografias, vídeos, adereços, panfletos, planos originais) a fim de municiar o mercado com elementos que permitam “criar uma constelação de material que possa representar ou documentar suas práticas”<sup>10</sup>, conforme define Stuart Comer, curador chefe de mídia e performance do MoMA (em BAUMGARDNER, 2/11/2015). Curadores passam a trabalhar como produtores audiovisuais, às voltas com providências de contratação de pessoal e de equipamentos e materiais; e os colecionadores recebem a responsabilidade de se repensarem como zeladores da integridade da obra, dos elementos que a

---

<sup>8</sup> “How can the works remain alive and gaze back at the curator, collector and spectator while they are preserved in collections?” (CALONJE, 2014, p. 15)

<sup>9</sup> “[...] the ultimate challenge to any ambition to immortalise and collect such works [...]” (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, p. 3).

<sup>10</sup> “It’s both museums’ and galleries’ mission to ‘come up with a constellation of material that can represent or document their practices,’ says Comer.” (BAUMGARDNER, 2/11/2015).

identificam a despeito das transformações – não mais governando o encaminhamento dos itens de sua coleção, mas sendo ativamente mobilizados por um eles. “Colecionar [...] torna-se um ato de carregar e levar para os outros aqueles tesouros inestimáveis, porém intangíveis, aquelas ideias vivas, dadas pela e na performance. É uma espécie de esforço de resistência daqueles pequenos nada que são tudo na obra de *live art*<sup>11</sup>.”<sup>12</sup> (HEATHFIELD, 2014, p. 8).

Podemos dizer, então, que os quatro capítulos desta tese procuram esmiuçar até que ponto é possível fazer persistirem esses “pequenos nada” por meio do colecionamento, e quais são os impactos desse esforço para o que comumente se nomeia a potência ou a poética da obra. Analisamos no primeiro capítulo indícios de como ocorreu a inserção da performance no mercado de arte e nas coleções. Pretendemos demonstrar o rearranjo de fatores nessa mudança de paradigma, que sai da visão da performance como categoria de linguagem artística própria da contracultura e segue até a compra por grandes instituições e por colecionadores particulares, inclusive no Brasil. Nossa hipótese é de uma gradual aproximação de mão dupla entre performance e mercado nos últimos 30 anos, que permitiu uma institucionalização da performance a partir da valorização da experiência artística.

Os colecionadores particulares de arte contemporânea no Brasil são o foco do Capítulo 2, em especial aqueles que aventam a possibilidade ou já concretizaram a aquisição de uma performance. A análise se concentra sobre entrevistas a cinco deles, que apresentam diferentes aproximações sobre o tema: Cleusa Garfinkel, que adquiriu a obra *Parangolé*, de Lourival Cuquinha, para o MAM-SP; Marcos Amaro, proprietário da performance *0 mm – Espaço Mínimo de Manobra para Coisas Incontornáveis*, de Katia Salvany, por meio da Fundação Marcos Amaro; Pedro Barbosa, proprietário de extensa *memorabilia* sobre performance nos Estados Unidos e na Europa e também da obra *Time Spoken*, de Ian Wilson; Ricardo Pessoa de Queiroz, que adquiriu por comissionamento de residência artística a performance *Berlinda*, de Carlos Mélo; e Sérgio Carvalho, proprietário de duas performances do Grupo EmpreZa, *Maleducação* e *Tríptico Matera*.

---

<sup>11</sup> O termo *live art* será mencionado algumas vezes nesta tese, em geral a partir de citações de autores publicados na Grã-Bretanha. Entendo o conceito de *live art* como mais abrangente que o de performance, englobando este e outras categorias de linguagem artísticas que envolvam o corpo em movimento, como a *body art*, a dança, o teatro e as práticas circenses e outras manifestações culturais, todos esses em um contexto associado às artes visuais.

<sup>12</sup> “Collecting [...] becomes an act of carrying and of bearing to others those invaluable yet intangible treasures, those living ideas, given by and in performance. It is a kind of holding out for those little nothings that are everything in the work of live art.” (HEATHFIELD, 2014, p. 8)

A escolha desses colecionadores não é exaustiva, ou seja, não pretende cobrir uma totalidade daqueles que adquiriram performances no país. A intenção no enfoque é expor uma gama de diferentes perfis de colecionamento, demonstrando o que os atraiu para a aquisição dessas obras e como lidam com as particularidades dos trabalhos. A partir desses depoimentos, apontamos estímulos sociais, econômicos e estéticos que conduziram esses colecionadores à decisão de compra dos trabalhos – dentre os quais, é notável a busca de reconhecimento intelectual pelo apoio a uma produção arrojada. Também abordamos os entraves que restringem uma maior adesão a essa prática.

Os desafios para a aquisição de performances são detalhados e debatidos no Capítulo 3. Tratamos nesse segmento, entre outros pontos, do que chamamos de materialidade intermitente das obras de performance – inegavelmente palpáveis durante a ativação e com uma existência dependente da coesão entre documentos e remanescentes nos momentos de dormência, até a ativação subsequente. Demonstramos como critérios de originalidade e autenticidade, considerados centrais no sistema da arte, são redimensionados quando reconhecemos a caracterização da performance como uma produção alográfica, nos termos descritos por Nelson Goodman e assumidos por autores como Nathalie Heinich. Questões referentes a direitos, aos contratos e à transmissão corporal de trabalhos dessa categoria de linguagem também são esmiuçadas.

O reposicionamento desses parâmetros nos apoia em grande medida no Capítulo 4, no qual analisamos algumas das soluções encontradas para o colecionamento de performance em instituições. Procuramos aqui fazer um retrospecto de projetos internacionais voltados à conservação de trabalhos em *time-based media* (meios de base temporal, em uma tradução livre<sup>13</sup>), os quais serviram de base para um posterior detalhamento das condições de preservação da performance. Por meio de entrevista a Lola Hinojosa, responsável pela coleção de Performance e Intermídia do Museu Reina Sofía em Madri, vislumbramos como algumas das premissas levantadas por esses projetos, e também outras, conduzem a gestão de obras dessa categoria de linguagem com vistas à ativação. Também abordamos os projetos de conservação em outras duas instituições de grande porte

---

<sup>13</sup> A expressão *time-based media* é de tradução difícil para o português. Na falta de uma opção melhor, assumo a tradução “obra de base temporal” ciente das possíveis imperfeições que essa decisão implica.

– o Museu Guggenheim e as Tate Galleries. E, dentro do recorte proposto pela tese, ressaltamos a importância do estabelecimento de critérios para se colecionar objetos remanescentes de performances, os quais podem ser compreendidos como repositórios de fragmentos da narrativa dessas obras quando não há mais condições para ativações futuras.

Um dado importante nos trabalhos acadêmicos em geral, a informação sobre o recorte temporal tornou-se algo fundamental em razão da pandemia de Covid-19 iniciada em 2020. Conforme eu havia afirmado no texto prévio que apresentei a minha banca de qualificação, em 2019, o recorte desta tese se concluiu naquele ano. Não abordaremos nas próximas páginas, portanto, as reações do sistema da arte e em especial do mercado de arte em função da pandemia – assunto que, prevejo, será tema de outras teses em breve, tamanha a riqueza e a complexidade. Compreender como a arte da performance é ativada nesse contexto excepcional (que, torcemos, será superado nos próximos anos) também é uma investigação que exige fôlego e à qual não pude me dedicar nesse momento, sob risco de perder o foco na análise a que me propus.

Duas incursões, em diferentes momentos da preparação desta tese, colaboraram em grande medida para uma ampliação de perspectivas e de algumas noções na minha análise do tema: uma temporada de observação de três semanas para acompanhar o trabalho de produção e realização do Festival Verbo 2018, na Galeria Vermelho; e o doutorado-sanduíche no primeiro semestre de 2020 em Madri, sob a coordenação do Prof. Dr. Juan Albarrán Diego, do departamento de História e Teoria da Arte da Universidade Autônoma de Madri, e mediante o recebimento da bolsa de pesquisa no exterior (SWE) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Nessas oportunidades, consegui realizar entrevistas e observar a atenção dedicada à performance pelo mercado de arte nas duas metrópoles – tive a sorte de presenciar a ARCO 2020 e as feiras paralelas, instantes antes da eclosão da pandemia de Covid-19 na Europa e das medidas de contenção pelo governo espanhol. Tais momentos de dedicação foram fundamentais para romper algumas premissas e consolidar outras, mais atentas à multiplicidade de perfis e de interesses em circulação no mercado.

Minha *Composição nº 9 de 1960* consiste em uma linha reta desenhada em um pedaço de papel. Destina-se a ser interpretada e se apresenta sem instruções. Na noite em que conheci Jackson Mac Low, descemos ao meu apartamento e ele leu alguns de seus poemas para nós. Mais tarde, quando ia para casa, ele disse que queria deixar seu endereço para que pudéssemos visitá-lo algum dia. Coincidentemente, ele pegou a *Composição nº 9 de 1960* e disse: “Posso escrever aqui?” Respondi: “Não, espere, isso é um trabalho. Não escreva nele”. “Ele disse: “Como isto pode ser uma obra? É apenas uma linha”.

La Monte Young, Conferência 1960<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> “Mi Composición 1960 #9 consiste en una línea recta dibujada en un pedazo de papel. Está pensada para ser interpretada y se presenta sin instrucciones. La noche que encontré a Jackson Mac Low bajamos a mi apartamento y él leyó algunos de sus poemas para nosotros. Más tarde, cuando se iba a su casa, dijo que quería dejarnos la dirección para que pudiéramos visitarlo alguna vez. Casualmente, tomó la Composición 1960 #9 y dijo: ‘¿Puedo escribir aquí?’. Yo respondí: ‘No, espera, eso es una obra. No escribas encima’. Él dijo: ‘¿Cómo va a ser esto una obra? Esto es solo una línea’.” (YOUNG, 2019, p. 41).

## 1. CONDIÇÕES PARA O RECONHECIMENTO DA PERFORMANCE COMO OBRA COLECIONÁVEL

Um paralelepípedo cortado como um cubo, com aproximadamente 10 cm de lado. Em cada face do cubo, pintados em preto, conjuntos de círculos caracterizam os números de um dado. O objeto está em cima da cabeça de uma mulher. Uma gravação sonora começa a soar, em repetição contínua: “*Toute pensée émet un coup de dés. Un coup de dés jamais n’abolira le hasard.*”<sup>15</sup>. A cada vez que ouve a citação das frases do poema *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897), de Stéphane Mallarmé, a mulher se movimenta e o dado cai em um tablado no chão, indica um número. Ela agacha-se, pega o dado, anuncia o número em voz alta e mostra o resultado àqueles que a rodeiam. Depois o coloca sobre a cabeça. A ação pode durar alguns minutos ou horas, à escolha de quem executa. Ao final, o cubo é deixado no centro do espaço, à disposição para quem queira continuar.

O paralelepípedo, consideradas as dimensões aproximadas e o peso (para fazer barulho ao cair), pode ser qualquer um. A gravação com as frases do poema pode soar ou não. No lugar da mulher, pode estar qualquer pessoa – assim autoriza Esther Ferrer, uma das principais performadoras da Espanha, criadora da performance e a primeira a executá-la. De fato, na exposição *Acció. Una Història Provisional dels 90 (Ação. Uma História Provisória dos 90)*, apresentada de julho de 2020 a fevereiro de 2021 no Museu d’Art Contemporani de Barcelona, um dado similar ao usado por Ferrer ficava exposto sem redoma de vidro e podia ser utilizado

---

<sup>15</sup> Em tradução livre: “Todo pensamento rola os dados. Um lance de dados nunca abolirá o acaso.” A citação é de *Un Coup De Dés Jamais N’abolira Le Hasard* (1897), último livro de Stéphane Mallarmé, na qual o poeta experimenta uma poesia menos atrelada a limitações tipográficas e rítmicas. Tal publicação é considerada uma das precursoras da literatura moderna e foi citada, entre outros, por Marcel Broodthaers em seu livro de artista *Un Coup De Dés Jamais N’abolira Le Hasard* (1969) – no qual tarjas pretas ocupam o lugar que era dedicado às letras e palavras na edição de Mallarmé.

pelos visitantes às quintas-feiras, das 16h às 16h15, em um tablado preparado para esse fim. Ao lado do dado, estavam expostas a descrição da ação e duas fotos de Ferrer durante uma ativação da obra.

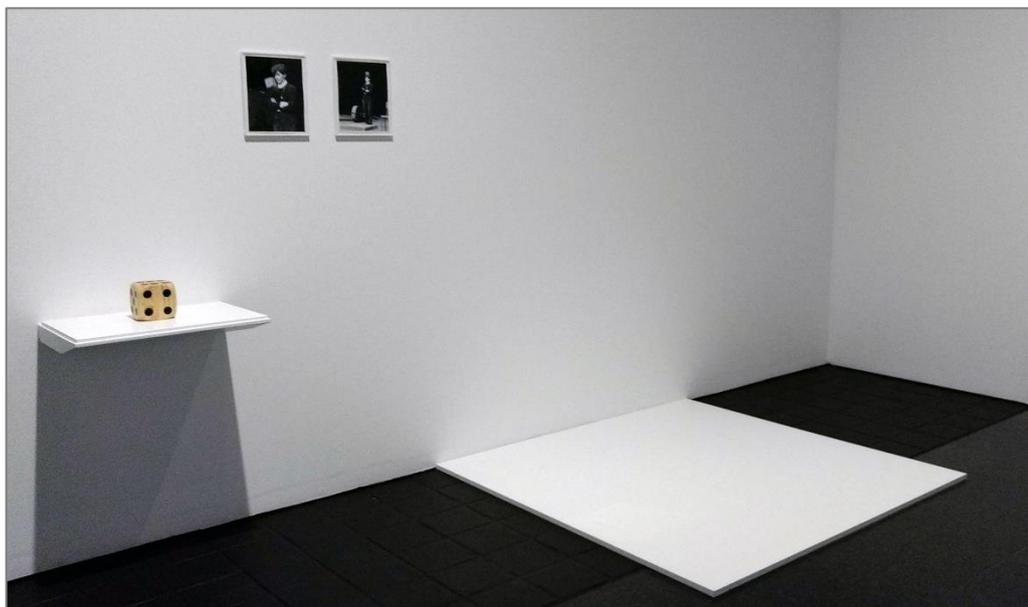


Figura 2. Área de ativação da obra *Mallarmé Revisé o Malarmado Revisado* (1968), de Esther Ferrer, na exposição *Acción. Una Historia Provisional de los 90*, no Museu d'Art Contemporani de Barcelona, em 16/07/2020. Foto: Bianca Tinoco.

A performance, chamada *Mallarmé Revisé o Malarmado Revisado (Homenaje a Cage)* (1968), é uma demonstração do apreço de Esther Ferrer pelo acaso, personificado nas referências a Mallarmé e ao compositor e artista estadunidense John Cage (1915-1992)<sup>16</sup>. Considerado uma das principais referências da produção artística na segunda metade do século XX, ao lado de Marcel Duchamp e Erik Satie, Cage incluiu em sua composições sons inusitados e casuais a suas criações, aliando as inovações musicais de Henry Cowell e Arnold Schoenberg, seus professores, aos estudos de filosofia indiana, do zen budismo e do I Ching. O compositor tem como obra mais célebre *4'33"* (1952) – na qual um músico se senta à frente de um piano, abre a tampa e permanece parado e em silêncio diante do instrumento durante o transcurso do tempo que dá título à composição, deixando que os espectadores contemplem a música composta pelo som ambiente da sala. Cage escreveu músicas em que elementos eram deixados ao acaso, incentivou a

<sup>16</sup> O tributo a Cage é posterior à primeira apresentação da obra. Conta Esther Ferrer (FUNDACIÓN TÀPIES, 2012) que certa vez, estando os dois na casa de outro artista, Cage viu fotos da performance e pediu a ela que explicasse do que se tratava, divertindo-se com a descrição. A obra foi executada por Ferrer, entre outras ocasiões, no Festival Polyphonix - Hommage à John Cage, realizado por ocasião da morte do compositor, em 1992, no Centro Georges Pompidou de Paris.

participação da audiência na produção de sons e investigou o uso não convencional de instrumentos. “O conceito cagiano de que música não é som, e sim simples duração, tempo, ou seja, música de gestos, é transcendental para toda a arte de ação dos anos 1950 até os dias atuais [...]” (AIZPURU, 2017, pp. 14-15)<sup>17</sup>.

Inspirada pelo compositor, Ferrer defende que o processo, o acaso, o silêncio e a repetição sejam incluídos na composição artística como algo habitual, assim como ocorre na vida. Seguindo essa disposição, tudo o que ocorre durante a performance passa a ser válido. De acordo com Ferrer (FUNDACIÓN TÁPIES, 2012), “[...] se aceitarmos a teoria de Cage e outros, [...] é claro que o que fizemos poderia ser interpretado como música, e nesse sentido nós realmente fazíamos música.”<sup>18</sup>

As primeiras apresentações de *Mallarmé Revisé* ocorreram em concertos do coletivo ZAJ, do qual Esther Ferrer participou com Walter Marchetti e Juan Hidalgo, entre outros<sup>19</sup>, de 1968 até a dissolução do grupo em 1996. As apresentações do ZAJ nos anos 1960 e 1970 eram chamadas de concertos, segundo Ferrer (idem), por dois motivos: “[...] um nesse sentido cagiano. E o outro, mais prático, é que os concertos eram os únicos programas sem censura na época de Franco<sup>20</sup>. Então eles viam ‘concertos ZAJ’, pensavam que íamos tocar violino e os censores não vinham.”<sup>21</sup>

Hidalgo e Marchetti, que haviam mantido contato próximo com Cage durante a temporada do compositor na Itália em 1958, criaram juntos o ZAJ em 1964 para propor práticas em diálogo com a linguagem e o espaço, com ações relacionadas à arte conceitual, à música de vanguarda, à arte postal e à poesia experimental. O grupo teve uma produção intensa de concertos, performances e publicações até 1973, quando os três membros principais passaram a residir fora da Espanha. “Por

---

<sup>17</sup> “El concepto cagiano de que música no es sonido, sino simple duración, tiempo, es decir una música de gestos, es transcendental para todo el arte de acción desde los años cincuenta del siglo XX hasta nuestros días.”

<sup>18</sup> “[...] si aceptamos la teoría de Cage y de otros, [...] por supuesto lo que nosotros hacíamos se podía interpretar como música, y en ese sentido efectivamente hacíamos música.”

<sup>19</sup> Foram integrantes eventuais do coletivo Tomás Marco, Ramón Barce, José Luis Castillejo, Manuel Millares, Alejandro Reino, Nacho Criado, José Manuel e Ramiro Cortés, Luis Mataix, Eugenio de Vicente, Luis Cuadrado, Alain Arias-Misson e Ignacio Yraola.

<sup>20</sup> Francisco Franco, general espanhol e presidente ditador da Espanha entre 1936 e 1975.

<sup>21</sup> “[...] una en ese sentido cagiano. Y luego la otra, que era más práctica, y es que eran los únicos espectáculos que en la época de Franco no pasaba la censura. Los conciertos. Entonces ‘concertos ZAJ’, pensaban que íbamos a tocar el violín y ni venían los censores.”

muitos anos, não existíamos”, conta Esther Ferrer (MACBA Barcelona, 2020) em depoimento gravado para a exposição *Acció*, do MACBA Barcelona<sup>22</sup>.

No circuito experimental europeu e estadunidense, o ZAJ era reconhecido como uma extensão espanhola da rede transnacional Fluxus. Uma comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas com postura crítica em relação ao *status quo* da arte do período, o Fluxus tinha como referências conceituais o Dadá, a obra de Marcel Duchamp e o indeterminismo, o acaso e a influência zen pregados por John Cage na Black Mountain College e na New School of Social Research de Nova York. Conforme define Sagrario Aznar Almazán (2000, p. 30), “[...] Fluxus é, antes de tudo, um tipo de comportamento que privilegia o efêmero, o transitório, ‘o que flui’, a energia vital e um certo misticismo sorridente no quadro de uma visão totalizante e unificadora da arte e tempo de vida”. Além de apresentações de música, dança e poesia, o Fluxus incluía em seus concertos ações que se concentravam na vivência improvisada de um acontecimento.

[...] sejam conceituais, corporais ou verbais, privadas ou públicas, simples ou complexas, as performances do Fluxus frequentemente giram em torno da manipulação e uso de objetos na enunciação da experiência auditiva e visual. A consideração de sinais comportamentais em gestos simples que são produzidos no intercâmbio entre ação e objeto realça o caráter visual dessas performances e, ao fazê-lo, envolve códigos de representação visual que se comunicam em modos altamente condensados, simultâneos e múltiplos em detrimento da narrativa linear. (STILES, 1993, p. 65)<sup>23</sup>

ZAJ e Fluxus compartilhavam como características, portanto, uma relação intensa com a poesia e a música experimentais, a exploração de meios pouco convencionais na esfera artística, a abertura para o acaso e para a participação do

---

<sup>22</sup> O trecho completo do depoimento de Esther Ferrer no vídeo “Esther Ferrer | *Acció*. Una història provisional dels 90 | Exposició MACBA”, publicado pelo MACBA Barcelona: “Durante muchos años, no existíamos. Bueno, existíamos. Porque hay que tener en cuenta que, incluso en los años 60 y 70, en Madrid concretamente y en Barcelona, había un grupo gente que no se vía y que incluso hacían cosas también. Lo que pasa es que, como no teníamos la pretensión de ser artistas internacionalmente conocidos, que nos daba lo mismo, que lo que queríamos era poder hacer lo que queríamos hacer, entonces esa preocupación, por lo menos en el medio en que yo vivía y en el grupo ZAJ, no existía. Pero nada. Entonces teníamos una existencia que para nosotros era suficiente.” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pTZhl8XmeHI>. Acesso em: 31.out.2020.

<sup>23</sup> “[...] whether conceptual, corporeal, or verbal, private or public, simple or complex, Fluxus performances often center around the manipulation and use of objects in the enunciation of auditory and visual experience. The consideration of behavioral signals into simple gestures that are produced in the interchange between action and object enhance the visual character of these performances and in doing so, engage codes of visual representation that communicate in highly condensed, simultaneous, and multiple modes rather than in linear narrative.” (STILES, 1993, p. 65).

público. As colaborações entre ZAJ e Fluxus reúnem exemplos como a ação *Viaje a Almorox* (1965), da qual participaram Allison Knowles e Dick Higgins; a turnê do ZAJ pelos Estados Unidos em 1973; e a apresentação de *O Trem de John Cage. Em busca do silêncio perdido* (1978).

Assim como verificado no Brasil, o experimentalismo de matriz conceitual dos anos 1960 e 1970 perdeu visibilidade na Espanha na década de 1980 – período, aqui como lá, do chamado “retorno à pintura” e de valorização de uma geração de jovens que concentraram sua investigação em temas introspectivos e suportes convencionais, a chamada *Movida Madrileña*. A ascensão de uma geração posterior no início dos anos 1990, relacionada à experimentação da fotografia, do vídeo e da instalação, impulsionou um movimento de revisão da produção de cunho conceitual e político – primeiro por meio de exposições coletivas, depois com o reconhecimento institucional dos principais nomes, e em sequência com a aquisição de obras pelos principais museus de arte contemporânea.

Em um primeiro momento, a busca para composição de acervo foi de registros materializados – fotos, vídeos, gravuras, obras postais, livros de artista e documentos complementares às ações. A partir dos anos 2000, as próprias ações passaram a fazer parte das coleções. A performance *Mallarmé Revisé*, de Esther Ferrer, foi adquirida em 2010 pelo Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, instituição com uma das mais relevantes coleções de arte moderna e contemporânea da Europa.

The screenshot shows the website interface for the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. At the top, there is a navigation bar with links for 'Entradas', 'Guías informativas', 'Horarios y tarifas', and 'ES'. Below this, the museum's name and logo are displayed on the left, and a secondary navigation bar includes 'Prensa', 'Biblioteca y Centro de Documentación', 'Educación', 'Centro de Estudios', and 'Colabora'. The main navigation menu features 'VISITA', 'COLECCIÓN', 'EXPOSICIONES', 'ACTIVIDADES', and 'PUBLICACIONES', along with a search icon and a 'Hazte Amigo' button.

The page title is 'Mallarmé revisé o Malarmado revisado'. Below the title, it identifies the artist as 'Esther Ferrer' and the location as 'San Sebastián, España, 1937'. The main content area is divided into two columns. The left column contains three images: two black and white photographs of a performance, a photograph of a brick with four holes, and a document with text and diagrams. The right column contains a metadata section with the following details:

- Fecha: 1968
- Materia: Fotografía en blanco y negro, papel y barro policromado
- Técnica: Fotografía, dibujo, patinado y mecanografía
- Técnica descriptiva: Obra compuesta por la partitura de la performance, adoquín intervenido, una grabación de audio y dos fotografías de la presentación de la performance en 1992
- Dimensiones: Partitura: 29,5 x 42 cm / Objeto: 11 x 10,5 x 9,5 cm / Fotografía: 24 x 17,8 cm
- Categoría: Performance
- Año de ingreso: 2010
- Nº de registro: AD05831

Below the metadata, there is a descriptive paragraph in Spanish, followed by the name 'Carmen Fernández Aparicio' and social media sharing buttons for 'Me gusta' and 'Twitter'.

Figura 3. Captura da página sobre a obra *Mallarmé Revisé o Malarmado Revisado* (1968), de Esther Ferrer, na área de obras da Coleção do sítio do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Em <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/mallarme-revise-o-malarmado-revisado>. Acesso em: 17/10/2020.

A incorporação de *Mallarmé Revisé* à coleção integrou uma onda coletiva e difusa de tributo a Ferrer, verificada nos principais centros culturais da Espanha. A artista, radicada em Paris desde 1973, continuou a produzir performances nos anos 1980, desenvolvendo em paralelo instalações, séries fotográficas e objetos. Voltou a atrair o foco de curadores e diretores de museus a partir de 1990, quando integrou a exposição coletiva *Ubi Fluxus Ibi Motus – 1990-1962*, na Bienal de Veneza, e depois em 1999, quando representou a Espanha na mesma bienal.

A partir de então, ganhou força o reconhecimento de Ferrer como artista consagrada, ou seja, como veterana digna de prestígio por sua trajetória. De 2005 a 2008, sua individual *Al Ritmo del Tiempo* circulou pelas cidades espanholas de San

Sebastián e Madri e, com apoio do Instituto Cervantes, por Roma, Sória, Praga e Rio de Janeiro, até concluir a itinerância na Galeria Angels Ribé, de Barcelona. Em 2008, Ferrer ganhou o Prêmio Nacional de Artes Plásticas. A individual *Esther Ferrer. En Cuatro Movimientos* foi apresentada em 2011 e 2012 em Vitoria (País Basco), Palma de Mallorca e Santiago de Compostela. Três anos depois de receber o Prêmio Velázquez de Artes Plásticas, em 2014, Ferrer abriu em 2017 sua maior individual até o momento, no Museu Reina Sofía em Madri: *Todas Las Variaciones Son Válidas, Incluida Esta*<sup>24</sup> – mostrada também em 2018 no Centre National de la Dance, em Pantin (França). Ainda em 2018, o museu Guggenheim Bilbao exibiu a mostra *Esther Ferrer, Espacios Entrelazados*, de instalações e objetos.

Em um lastro de 20 anos, Esther Ferrer passou da condição de artista hermética e com pouca visibilidade a um dos nomes mais respeitados da arte espanhola, colecionada pelos principais museus da Espanha. Um fenômeno similar, embora ligeiramente anterior (e do qual o reconhecimento de Ferrer é decorrente, em parte) pode ser observado em relação aos coletivos ZAJ e Fluxus. O ZAJ ganhou sua primeira grande exposição em 1996, com mais de 250 peças entre obras e documentos no Museu Reina Sofía. Em 2009, a mostra *ZAJ Colección Archivo Conz* foi exibida no Círculo de Bellas Artes, também em Madri, com obras e documentos comprados pelo colecionador italiano Francesco Conz<sup>25</sup> a partir dos anos 1970.

Quanto ao Fluxus, depois da mostra *Ubi Fluxus Ibi Motus – 1990-1962*, com curadoria de Achille Bonito Oliva na Bienal de Veneza de 1990, verificou-se um movimento de exposições e publicações de tributo, seguido da aquisição pelos museus de algumas grandes coleções privadas, em geral reunidas por amigos e apoiadores de artistas Fluxus nos anos 1970<sup>26</sup>. Foi o que se verificou, por exemplo,

---

<sup>24</sup> O nome da mostra é a frase que integra muitas das proposições de Ferrer – ou partituras, como ela chama.

<sup>25</sup> Admirador dos movimentos artísticos dos anos 1970, Francesco Conz (Cittadella, 1935 – Verona, 2010) montou uma coleção com mais de 3 mil obras e itens de mais de 120 artistas, entre eles os principais expoentes do Fluxus, do accionismo vienense, ZAJ, poesia concreta, grupo Gorgona e aos Lettristas, artistas que ele também patrocinou. Por meio da Edizioni Conz, foi responsável pela publicação de 300 edições de mais de 60 artistas dos anos 1970 até os 2000. Doou parte de sua coleção ao Círculo de Bellas Artes em Madri, na Espanha. Mais informações em: <http://archivoconz.com/home/>. Acesso em: 21 jun. 2021.

<sup>26</sup> Kristine Stiles (1993, p. 91) afirma que, mais do que apoiadores, os colecionadores Hanns Sohm, René Block, Gino Di Maggio, Jean Brown e Gilbert e Lila Silverman, assim como o galerista René Block e a crítica de arte e o fotógrafo Barbara e Peter Moore, entre outros, poderiam ser considerados a “família Fluxus”, tamanha a proximidade e a convivência com os artistas. Jon Hendricks, um dos maiores especialistas em Fluxus, é irmão do artista Geoffrey Hendricks. Esses indivíduos não apenas

com a coleção Gilbert e Lila Silverman, de Detroit (EUA), reunida desde 1978 sob a consultoria do artista e pesquisador Jon Hendricks. Após reunir um vasto acervo sobre a rede de artistas e de manter uma circulação frequente de obras e exposições nos Estados Unidos nos anos 1980 a 2000<sup>27</sup>, a coleção teve aproximadamente 3 mil obras e 4 mil documentos doados em 2009 ao MoMA de Nova York, que se tornou então a instituição referência em Fluxus nos Estados Unidos<sup>28</sup>. Em menor escala, o mesmo ocorreu com a Coleção Fluxus Barbara e Peter Moore, com 121 obras, adquirida em 2005 pelo Museu de Arte da Universidade de Harvard<sup>29</sup>. Em 2008, foi aberto em Potsdam, Alemanha, o museum FLUXUS+, cuja mostra permanente conta com o empréstimo de obras de coleções privadas, como a do italiano Luigi Bonotto. Vale também mencionar o Museu Vostell Malpartida, em Cáceres, Espanha, que reúne a coleção de Wolf Vostell, um dos principais artistas Fluxus, e mais de 250 obras doadas ao Governo da Extremadura em 1996 pelo italiano Gino di Maggio<sup>30</sup>.

A compra da performance *Mallarmé Revisé* pelo Museu Reina Sofía, assim como a de outras obras dessa categoria de linguagem a partir dos anos 2000, evidencia a consolidação de um percurso de aproximação em mão dupla – dos artistas, rumo ao reconhecimento de suas carreiras e a uma institucionalização das obras, e dos responsáveis por coleções públicas e privadas de arte contemporânea, em uma trilha de valorização da experiência artística e de desapego do material. Colecionadores particulares também percorreram diferentes caminhos de mudança de paradigma, cada qual a partir de aprendizados e interesses distintos. A

---

adquiriam obras: eles arquivavam, registravam em foto e vídeo, construíam relatos históricos, representavam comercialmente – em suma, colaboravam para a institucionalização da rede de artistas.

<sup>27</sup> A prática de exposições e publicações frequentes sobre a coleção começou em 1981, com o primeiro volume do catálogo *Fluxus etc.: the Gilbert and Lila Silverman Collection*, de Jon Hendricks (segundo volume em 1983) – do qual decorreu a exposição de mesmo nome realizada no Contemporary Arts Museum Houston em 1984. No Brasil, 276 trabalhos da coleção foram expostos pelo Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Brasília, na retrospectiva *O QUE É FLUXUS? O QUE NÃO É! O PORQUÊ*, que já havia sido exibida em 2000 no Bergen Kunstmuseum, na Noruega.

<sup>28</sup> Uma lista detalhada das doações pode ser encontrada em <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/Fluxusf>. Acesso em: 24.out.2020.

<sup>29</sup> Mais informações sobre a aquisição estão disponíveis em <http://www.tfaoi.com/aa/6aa/6aa5.htm>. Acesso em: 24.out.2020.

<sup>30</sup> Essa visibilidade do Fluxus permitiu o reconhecimento de coleções anteriormente menos visíveis, como aquelas reunidas na Hungria, na Lituânia e na Estônia e que emprestaram obras para a exposição *Fluxus East: Fluxus Networks in Central Eastern Europe*, exibida de 2007 a 2011 em Berlim, Vilnius, Cracóvia, Budapeste, Tallinn, Copenhague e Høvikodden (Noruega). Mais informações em: <http://www.fluxus-east.eu/index.php?lang=en>. Acesso em: 24.out.2020.

construção desse entendimento da performance/ação enquanto obra passível de ser colecionada é o que procuramos esmiuçar ao longo deste capítulo.

### 1.1. DO CORPO AO OBJETO, ALGUNS PONTOS DE PARTIDA

O Nam June Paik Art Center, museu dedicado à obra do artista sul-coreano e com acervo formado pelo espólio dele, foi inaugurado em 2008 na cidade de Yongin, região metropolitana de Seul. A coleção ostenta entre suas obras um pergaminho de 2 metros de comprimento, coberto em toda sua extensão por um traçado escuro e espesso<sup>31</sup>. O desenho traçado pela cabeça, as mãos e a gravata de Paik em 26 de outubro de 1961 é, na verdade, o vestígio de uma performance. *Zen for Head* foi apresentada à época em duas ocasiões – no concerto musical *Originale* do compositor Karlheinz Stockhausen, em Colônia em 1961, e, em 9 de agosto de 1962, no Fluxus International Festspiele Neuster Musik (Festival Internacional Fluxus de Música Nova), considerado o primeiro grande evento Fluxus e ao qual compareceram alguns dos principais nomes da rede de artistas, em Wiesbaden, na Alemanha Ocidental.

A performance *Zen for Head* foi uma interpretação de Paik para a partitura musical *Composition 1960 #10 to Bob Morris (1960)*, de La Monte Young – uma das proposições publicadas pelo compositor em *An Anthology of Chance Operations* (1963). Diante da proposição escrita por Young, que consistia em “desenhar uma linha reta e segui-la”, Paik mergulhou a cabeça e a gravata em um balde com uma mistura de tinta e suco de tomate, arrastando-os em uma linha sobre um rolo de papel – de 4 metros, em Wiesbaden – estendido no chão, sob as risadas de espectadores sentados em um auditório. Ao usar cabeça e braços como pinceis sobre um pergaminho enrolado, Paik fez referência (entre outros pontos) à caligrafia asiática e à filosofia zen, dialogando com sua ancestralidade oriental<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Mais informações sobre a obra em papel podem ser encontradas em: <[https://njpac-en.ggcf.kr/archives/artwork/n201\\_zen-for-head](https://njpac-en.ggcf.kr/archives/artwork/n201_zen-for-head)>. Acesso em: 26.out.2020.

<sup>32</sup> Em outro contexto, um interessante diálogo com essa caligrafia foi estabelecido pela artista japonesa Shigeko Kubota na performance *Vagina Painting*, apresentada no concerto Perpetual Fluxfest na Cinemateca de Nova York, em 04/07/1965. Na ocasião, ela prendeu o cabo de um pincel à calcinha e traçou um percurso com tinta vermelha em uma grande folha de papel no chão. Esta obra de Kubota, assim como a de Paik, traz uma multiplicidade de referências, entre elas uma mais evidente à menstruação, um comentário crítico ao caráter hipermasculinizado da pintura abstrata estadunidense dos anos 1940 e 1950. Há também possivelmente, segundo Midori Yoshimoto (*Into Performance: Japanese Women Artists in New York*; New Brunswick: Rutgers University Press, 2005,

O artista sul-coreano seguiu a sua maneira o que era esperado da composição, uma vez que, de acordo com o curador Mariano Mayer (2019, p. 12), “[o]s convites emitidos no contexto Fluxus são, mais do que uma proposição, uma carta branca com a qual é possível não fazer nada ou, em vez disso, seguir ao pé da letra o que a instrução propõe.”<sup>33</sup> A intrepidez de Paik ao colocar seu corpo em cena de modo tão categórica, no entanto, não pode ser desprezada: nas palavras do historiador Thomas Crow (1996, pp. 131-132), “[e]m contraste com a objetividade e a concretude da estipulação concisa de Young, tal performance – na verdade, qualquer performance envolvendo o corpo humano – introduziu um forte campo de metáfora associativa”<sup>34</sup>.

---

p. 182), referência a uma prática de gueixas de classe baixa, que às vezes divertiam as clientes escrevendo caligrafias com pincéis em suas vaginas. Quanto ao uso do papel como suporte e do corpo em evidência, vale lembrar que, antes de ir estudar na Alemanha, Paik morou no Japão, onde nos anos 1950 o grupo Gutai já desenvolvia ações artísticas, entre as quais *Desafiando o barro*, de Kazuo Shiraga em 1955, e *Paper Break Through*, de Saburo Murakami em 1956.

<sup>33</sup> “Las invitaciones emitidas bajo el contexto Fluxus son, antes que una proposición, una carta blanca con la que es posible no hacer nada o en su defecto seguir al pie de la letra lo que la instrucción propone.” (MAYER, 2019, p. 12).

<sup>34</sup> “In contrast to the blunt objectivity and concreteness of Young’s terse stipulation, such a performance – indeed any performance involving the human body – introduced a strong field of associative metaphor.”



Figura 4. Nam June Paik durante a performance *Zen for Head*, no Fluxus Festspiele neuester Musik em Wiesbaden, 1962. Foto: Harmut Rekort. Crédito: Kunsthalle Bremen/Espólio de Nam June Paik.

Um gesto simples, porém nada banal, a ação de Paik trouxe uma série de implicações para a história da performance. Ao executar a obra apenas com o corpo, ele realçou o processo artístico e sinestésico (de produção visual de sons<sup>35</sup>), em frente a uma plateia que não esperava aquela atitude. É válido argumentar inclusive que, ao dar sua leitura à criação de La Monte Young, Paik estivesse realizando uma interpretação musical – dentro da concepção proposta por John Cage de música como duração de tempo, incluindo todos os sons que se passam nele. Paik conheceu Cage em 1957, durante seus estudos em história da música na Alemanha, e os dois se tornaram amigos próximos. Foi Cage que apresentou a Paik a criação

<sup>35</sup> Em uma versão do programa de mão de um dos *Life Concerts* dedicado à obra de Terry Jennings, realizado no loft da artista Yoko Ono em Nova York, em 1961, o mentor intelectual do Fluxus George Maciunas escreveu: “É preciso entender que na nova música, o audível e o visível se sobrepõem. É o que se chama música de ação.” (MAYER, 2019, p. 13).

artística de Marcel Duchamp e os experimentos do francês sobre o acaso na obra de arte.

A partir do diálogo com Cage, Paik absorveu muitos dos conhecimentos que o compositor, do outro lado do Oceano Atlântico, compartilhava com seus alunos nos Estados Unidos – primeiramente em suas aulas no Black Mountain College (em Black Mountain, na Carolina do Norte), de 1948 a 1957, e posteriormente na New School for Social Research. No Black Mountain College, ao lado do coreógrafo Merce Cunningham e do pintor Robert Rauschenberg, Cage influenciou jovens artistas em diferentes campos de atuação. “Cada um deles teve um impacto – mais ou menos direto – sobre artistas mais jovens de sua disciplina separada, mas criaram, como equipe, um modelo para a invenção interdisciplinar posterior, dos *happenings* ao cinema dessa fase.” (BANES, 1999, p. 44).

Na New School for Social Research, no verão de 1958, Cage lecionou para uma turma da qual faziam parte Al Hansen, Allan Kaprow, Dick Higgins, George Brecht, Florence Tarlow e Scott Hyde, além dos visitantes Jackson Mac Low, Harvey Gross, George Segal, Jim Dine e Larry Poons. Sally Banes (1999, p. 46) transcreve uma declaração de Hansen, na qual ele afirma que em grande parte “e provavelmente para desagrado de John Cage, a turma se tornou uma pequena variante do Black Mountain College”. Ainda de acordo com a historiadora (*ibid.*, p. 46), Dick Higgins relatou aulas do compositor sobre notação, sobre propriedades do som e como alterá-las, e sobre como controlar durações com séries de números. É provável que Cage também tenha difundido entre seus alunos o texto, manifesto do Teatro da Crueldade escrito pelo dramaturgo Antonin Artaud – o texto foi apresentado ao compositor por Pierre Boulez, em Paris, e Cage o repassou para David Tudor e Mary Caroline Richards, sendo esta última responsável pela tradução para o inglês (*ibid.*, p. 45).

La Monte Young e George Brecht, assim como outros compositores e artistas associados aos Fluxus, se inspiravam em Cage e em sua concepção de música como um recorte dos sons cotidianos, previstos ou não. “Como muitos artistas associados posteriormente ao Fluxus, Brecht estava interessado no acaso e, no início dos anos 1950, começou a investigar as operações do acaso como um meio

de obter padrões e formas não autorreferenciais.”<sup>36</sup> (STILES, 1993, p. 66). As partituras de Brecht e Young eram, em geral, orientações para a ação. Tal característica é evidente nesta obra de La Monte Young (*apud* CROW, 1996, p. 129):

**Peça para piano para David Tudor #2:**

Abra a tampa do teclado sem  
fazer, a partir da operação, qualquer  
som que seja audível para você.  
Tente quantas vezes quiser.  
A peça acaba quando  
você tiver sucesso ou quando decidir  
parar de tentar. Não é  
necessário explicar ao  
público. Simplesmente faça o que você  
fizer e, quando a peça acabar,  
indique-a de modo habitual.

Outubro 1960<sup>37</sup>

De acordo com Crow (1996, p. 131), essas composições de Young, assim como os *Event Scores* de Brecht, superaram as categorias normais de notação ou reprodução: “A performance sequer precisa acontecer para que a peça exista, embora seja crucial que sua encenação no tempo e no espaço seja realizável e repetível (isso é o suficiente para distinguir tal obra da poesia).”<sup>38</sup>. Kristin Stiles

---

<sup>36</sup> “Like many artists later associated with Fluxus Brecht was interested in chance, and in the early 1950s he began to investigate chance operations as a means for obtaining non-self-referential patterns and forms.” (STILES, 1993, p. 66).

<sup>37</sup> **Piano Piece for David Tudor #2:**

Open the keyboard cover without  
making, from the operation, any  
sound that is audible to you.  
Try as many times as you like.  
The piece is over either when  
you succeed or when you decide  
to stop trying. It is not  
necessary to explain to the  
audience. Simply do what you  
do and, when the piece is over,  
indicate it in a customary way.

October 1960

<sup>38</sup> “The performance need never take place for the piece to exist, though it is crucial that its enactment in time and space be realizable and repeatable (this is enough to distinguish such work from poetry).” (CROW, 1996, P. 131). Ao longo desta tese, traduziremos “enactment” como encenação e “re-enactment” como reencenação, uma vez que a palavra não necessariamente se refere à performance. Também não a entendemos aqui como restrita ao teatral, embora algum traço nesse

(1993, p. 66) argumenta que, embora os *Scores* tenham como inspiração as composições de Cage, foi Brecht quem introduziu o termo “evento” (*event*) em 1959, definindo-o como “a menor unidade de uma situação”. “A terminologia dele foi adotada rapidamente, e com os primeiros festivais Fluxus na Alemanha, as ações do Fluxus foram conhecidas pela realização, por parte dos artistas, de uma 'partitura de evento'.” (*ibid*, p. 66).<sup>39</sup>

A colaboração frequente de La Monte Young com o lituano George Maciunas, desde os anos 1950<sup>40</sup>, influenciou o segundo em suas decisões como organizador e ideólogo do Fluxus. Assim como os concertos de Brecht e Young, os concertos e festivais Fluxus eram uma reunião de apresentações elementares, na maioria das vezes completamente independentes umas das outras e orientadas principalmente para a produção de sons. “George Maciunas passou a conceber os concertos Fluxus antes de tudo como provocações à atitude estética. O espectador [...] precisa contemplar situações e objetos concretos sem intenção, disposto a todas as ocorrências e suas múltiplas significações.” (AZNAR ALMAZÁN, 2000, p. 31)<sup>41</sup>.

Uma parte considerável dos artistas Fluxus descreveu ações por meio de partituras, muitas das quais com ativação facultada aos espectadores. Yoko Ono publicou dezenas delas em uma publicação – para a artista, uma exposição sob a forma de livro – chamada *Grapefruit* (1964). Vejamos, por exemplo, *Peça de neve*:

### PEÇA DE NEVE

Pense que a neve está caindo.  
 Pense que a neve está caindo por toda parte,  
 todo tempo.  
 Quando falar com alguém, pense  
 que a neve está caindo entre  
 vocês dois.  
 Pare de conversar quando pensar  
 que a pessoa está coberta de neve.

---

sentido seja inegável. Trata-se de um termo entre-lugar, mencionado em disciplinas como a Linguística, a Psicanálise, entre outros.

<sup>39</sup> “His terminology was adopted rapidly, and with the first Fluxus festivals in Germany, Fluxus actions were known for the artist's realization of an ‘event score’.” (STILES, 1993, p. 66)

<sup>40</sup> “George Maciunas, projetista gráfico, conheceu o compositor La Monte Young na turma de Richard Maxfield de música eletrônica, que suplantou a de Cage na New School. [...] Maciunas, um emigrado lituano que administrou a AG Gallery com um compatriota, conheceu os Morris e numerosos outros artistas através de Young.” (BANES, 1999, p. 86).

<sup>41</sup> “George Maciunas llegó a concebir los conciertos Fluxus sobre todo como provocaciones a la actitud estética. El espectador [...] tiene que contemplar las situaciones y los objetos concretos sin intencionalidad, dispuesto a todos los sucesos y a sus múltiples significaciones.” (AZNAR ALMAZÁN, 2000, p. 31).

Verão de 1963 (ONO, 2009, [p. 58])

Por outra vertente, a influência de Cage – e também de Merce Cunningham, parceiro frequente do compositor – se estendeu ao círculo de artistas que posteriormente constituiu o Fluxus por meio dos experimentos de alguns bailarinos. Cunningham ensinava a seus pupilos, entre eles Steve Paxton e Judith Dunn, composições que conciliavam o balé com experimentos de colagem e acaso, apresentando a eles a poesia, a pintura e o teatro contemporâneos (BANES, 1999, p. 44). A coreógrafa Anna Halprin, em sua Dancers' Workshop Company fundada em 1955 no subúrbio de San Francisco, acolheu nomes como Simone Forti, Yvonne Rainer e Trisha Brown, buscando testar a inclusão, no campo da dança, de movimentos corporais cotidianos, aleatórios – tais como caminhar, carregar, derramar ou trocar de roupa. Para tanto, encorajavam a participação de dançarinos sem treinamento profissional (como o artista Robert Morris e La Monte Young), a improvisação e o desapego a elementos considerados fundamentais para a dança tradicional, como a métrica musical e a narrativa.

Com a mudança de integrantes da companhia de Anna Halprin para Nova York entre 1956 e 1961, o contato com as propostas de Cage se deu quando o compositor e acompanhador Robert Dunn, a convite de Cage, passou a dar aulas de composição para dança em 1960 no Cunningham Studio. Desse curso proveio o Judson Dance Theater em 1962, sediado na Judson Memorial Church após um breve período de ensaios no estúdio de Yvonne Rainer.

A influência de Cage sobre várias artes – no uso de métodos acidentais, numa atenção toda zen para com a vida diária, num interesse pela teatralidade não-dramática de todas as artes, e num humor caracteristicamente dadaesco – é onipresente. Pode-se traçar uma linha de descendência de Cage através de Kaprow, Hansen e Dine até os *happenings*; através de Higgins e Brecht, até o *fluxus*; através de Rauschenberg, Johns, Segal, Poons e outros, até a escultura e a pintura; através da companhia de Cunningham e de Robert Dunn, até a nova dança; através de Mac Low, à poesia; através do Living Theater, até o circuito Off-Off-Broadway; através de Stan Brakhage, até o cinema; e, é claro, através de David Tudor, Earle Brown, Richard Maxfield, Robert Dunn e muitos outros músicos, até a nova música.” (BANES, 1999, p. 47).

Voltando a *Zen for Head*, podemos encontrar contatos e afinidades com as experimentações musicais e corporais relatadas – elas mesmas imbricadas em um esfumar de fronteiras alimentado pela investigação das possibilidades do corpo. “As performances do Fluxus situam o corpo no centro do conhecimento como principal meio de interrogar as próprias condições em que os indivíduos interagem e, assim, produzem sentido social.” (STILES, 1993, p. 65)<sup>42</sup>. Ao criar uma ação ao mesmo tempo atrelada à proposição de La Monte Young e afastada de uma leitura convencional da partitura, Nam June Paik criou uma obra contraponto – materializada enquanto performance apenas na duração de sua execução e ressaltada enquanto tal por meio de um nome distinto daquele dado à composição musical.

Pouco desse espírito, no entanto, pode ser apreendido ao se observar o pergaminho que hoje é exibido pelo Nam June Paik Art Center. *Zen for Head*, a ação, não foi pensada por Paik ou por seus herdeiros como uma obra passível de ser ativada ou colecionada enquanto ação. A memória de *Zen for Head* resiste, décadas depois, por meio do testemunho dos que estiveram presentes e por fotos, vídeo, pela partitura de La Monte Young e pelos pergaminhos traçados na performance – esses últimos, vestígios da ação, foram considerados por Paik como desenhos e receberam o mesmo nome da performance<sup>43</sup>. O espólio do artista é representado comercialmente desde 2015 pela galeria Gagosian, uma das maiores do mundo – a parceria foi uma das iniciativas da galeria quando da abertura de sua filial em Hong Kong, seguida de uma grande individual do artista. Em 2009, os herdeiros de Paik doaram os arquivos dele ao Smithsonian American Art Museum, que se tornou a instituição de referência sobre o artista nos Estados Unidos<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> “Fluxus performances situate the body in the center of knowledge as the principal means by which to interrogate the very conditions in which individuals interact and thereby produce social meaning.” (STILES, 1993, p. 65).

<sup>43</sup> A performance também foi executada por outros artistas Fluxus – a repetição de ações dos parceiros Fluxus era uma prática recorrente. Ben Vautier executou *Zen for Head* em Nice, em 1964 e 1970, e em Copenhague, em 1992; Ben Patterson retornou à obra durante o festival *ReFluxus. Festa delle avanguardie 1973/2006*, em Asolo, Itália; vários artistas participaram da ação em 2000 durante o festival *Sentieri Interrotti*, em Bassano del Grappa, Itália, e também na exposição “Fluxus. Una rivoluzione creativa: 1962 - 2012”, em 2012. Imagens das ativações estão disponíveis no sítio da Fondazione Bonotto, em <<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/paiknamjune/4/1334.html>>. Acesso em: 29.nov.2020.

<sup>44</sup> A doação foi realizada por Ken Hakuta, sobrinho de Nam June Paik e membro emérito do conselho do museu, com anuência da viúva do artista, Shijeko Kubota. Mais informações nos portais Smithsonian Online Virtual Archives, em <<https://sova.si.edu/record/SAAM.NJP.1>> e Smithsonian

Um movimento de revalorização similar ocorreu com muitas das partituras de Cage, Brecht e La Monte Young. Uma cópia mimeografada da *Peça para piano para David Tudor #2* entrou para o acervo do MoMA em 2008, com a doação da coleção Gilbert e Lila Silverman. Três versões da partitura de *4'33"*, de Cage, estão expostas em uma vitrine no Museu Reina Sofía. O MoMA também possui ao menos uma versão, *4'33" (In Proportional Notation)*<sup>45</sup>, adquirida para o museu em 2012 pelo empresário e colecionador Henry Kravis<sup>46</sup>. Um ano depois, o museu comemorou a aquisição com a exposição *There Will Never Be Silence: Scoring John Cage's 4'33"*, na qual a trajetória do compositor foi recordada por meio de obras de Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Robert Rauschenberg, Robert Morris, Lawrence Weiner, Yoko Ono e Andy Warhol, entre outros artistas Fluxus, associados ao minimalismo e à arte conceitual.

Parte considerável dos remanescentes materiais de performances ganhou, em maior ou menor grau, o status da obra. A venda deles foi praticada por outros artistas dos anos 1960 e 1970 e se estende até nossos dias. O que traz um problema ético para uma narrativa histórica do Fluxus, alerta Kristin Stiles (1993, p. 65): a historiadora da arte recomenda precaução para que tal abordagem não eclipse o caráter radical e de presença das ações Fluxus, transformando-as em algo tradicional, estático e representacional. “Aumentar a atenção do mercado de arte e das instituições da história da arte para os objetos, publicações e materiais efêmeros do Fluxus ameaça erodir seu legado performativo e apagar a contundente dimensão social do empreendimento Fluxus.”<sup>47</sup>.

---

American Art Museum <<https://americanart.si.edu/artwork/nam-june-paik-archive-77502>>. Acesso em: 29.nov.2020.

<sup>45</sup> Nesta versão da partitura, os períodos de silêncio foram anotados por Cage como linhas verticais, em substituição à notação musical convencional constante da primeira versão.

<sup>46</sup> Com a esposa Marie-Josée Kravis, Henry R. Kravis possui uma extensa coleção de arte, com pinturas de Jean Renoir e Claude Monet. O casal dirige a Fundação Marie-Josée e Henry R. Kravis, que desde 1985 contribuiu com centenas de milhões de dólares para as artes e organizações de saúde. Henry Kravis é cofundador da firma de private equity Kohlberg Kravis Roberts & Co. Em 2020, a Forbes o classificou como a 102ª pessoa mais rica do mundo. Marie-Josée é uma economista que atuou no conselho do Federal Reserve Bank de Nova York e preside o Prêmio Marie-Josée Kravis de Nova Música, um dos prêmios mais prestigiosos do mundo para compositores emergentes. Foi nomeada presidente do conselho de patronos do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York em 2005 e tornou-se presidente emérita da instituição em 2018. Mais informações em: <https://www.artnews.com/art-collectors/top-200-profiles/marie-josée-and-henry-r-kravis/>. Acesso em: 21 jun. 2021.

<sup>47</sup> “Increasing attention by the art market and the institutions of art history to the objects, publications, and material ephemera of Fluxus threatens to erode its performative legacy and to erase the critical social dimension of the Fluxus enterprise.” (STILES, 1993, p. 65).

Em sentido mais amplo, Claire Bishop (2012, pp. 5-6) também lamenta a proporção tomada por esse costume de sobrevalorização dos registros e remanescentes de performance. De acordo com a historiadora, fotos de performances e outras modalidades artísticas baseadas na participação do público raramente oferecem mais do que evidências fragmentadas e não entregam nada da dinâmica afetiva que impulsiona os artistas nesses projetos: “[...] a arte conceitual e performática [...] consegue provocar uma ampla gama de respostas afetivas, e sua documentação fotográfica é capaz de provocar diversão inexpressiva, constrangimento irônico, reverência icônica ou desgosto chocante.”<sup>48</sup>.

Por outro lado, a venda de remanescentes se tornou um meio de sobrevivência dos artistas, mesmo de alguns declaradamente avessos ao mercado de arte e à aclamação pelas instituições artísticas. Essa prática se naturalizou a tal ponto que performers de renome internacional possuem equipes voltadas para o registro e posterior comercialização de obras, além das atividades de catalogação, documentação e preservação de seus trabalhos. Talvez a mais famosa entre eles, Marina Abramović recomenda a alunos, entre outras medidas para o autossustento,

[...] gerar diferentes tipos de materiais que o colecionador, museu ou galeria possam comprar: documentação de vídeo, instalações de vídeo baseadas na performance, documentação fotográfica, trabalhos fotográficos baseados na performance, etc. Se a performance tiver um caráter mais baseado em instalação, pode haver ser uma combinação incluindo os objetos da performance etc.” (ABRAMOVIĆ, MÜLLER, 2003, p. 26)<sup>49</sup>

Esse fenômeno de produção de obras derivadas para posterior comercialização, é bom que se diga, não é exclusividade da performance. A criação de obras de pequeno a médio formato, assim como a de múltiplos, é recorrente nas categorias de linguagem tradicionais de modo a atender colecionadores com poderes aquisitivos distintos. Tal prática também é verificada em outros segmentos

---

<sup>48</sup> “[...] conceptual and performance art [...] manage to prompt a wide range of affective responses, and their photo-documentation is capable of provoking deadpan amusement, wry embarrassment, iconic reverence or appalled disgust.” (BISHOP, 2012, p. 6).

<sup>49</sup> Marina Abramović em resposta a Yingmei Duan, um de seus alunos:

“Q: How can performance artists live from performance work alone?

A: This is very difficult but not impossible. Performance artists should generate different types of material which the collector, museum or gallery can buy: video documentation, video installations based on the performance, photographic documentation, photo works based on the performance, etc. If the performance has a more installation-based character, there could be a combination including the performance objects, etc.” (ABRAMOVIC, MÜLLER, 2003, p. 26)

da arte contemporânea com aparente dificuldade de venda (devido às dimensões da obra, por exemplo). Vettese (2002, p. 77) ressalta que artistas da instalação planejam de antemão obras aproximadas para exibição e para o colecionamento por particulares:

O caso do sul-africano William Kentridge é exemplar: suas obras consistem em projeções de desenhos animados acompanhados de música e, frequentemente, ambientados em um cenário específico. Enquanto 'obras' complexas se destinam a museus, os desenhos dos quais as animações são obtidas são reservados ao amplo público de pequenos colecionadores. No caso de Matthew Barney, que já produziu filmes autênticos em suporte cinematográfico, o que se vende são fotografias, além de 'objetos de cena' e transposições em fita cassete para monitor de televisão.<sup>50</sup>

Dentro de uma trajetória de institucionalização, é necessário admitir que a venda e o colecionamento de remanescentes foram importantes passos para o reconhecimento da performance como algo passível de ser colecionado, levando-se em conta as particularidades dessa categoria de linguagem. A partir de uma análise mais aprofundada, procuraremos demonstrar como se deu esse salto e de que modo ele possibilitou outro, mais ousado, em direção ao colecionamento das ações propriamente ditas.

## **1.2 DO INCÔMODO À INSERÇÃO: A EXPERIÊNCIA COMO PARTE DO SISTEMA DA ARTE E A COMODITIZAÇÃO DA PERFORMANCE**

A quarta edição da Feira Internacional de Arte Contemporânea (Fiac), em 1978, teve como destaque uma obra que não estava à venda. Mais ainda, que entrou no Grand Palais, sede do evento, sem ser convidada. *O Beijo da ARTISTA [Le Baiser de l'ARTISTE]*, de Orlan, causou furor e filas imensas ao oferecer a chance de trocar um beijo ardente ao custo de cinco francos.

---

<sup>50</sup> “El caso del sudafricano William Kentridge es ejemplar: sus obras consisten en proyecciones de dibujos animados acompañados de música y, frecuentemente, ambientados en un decorado específico. Mientras que las 'obras' complejas están destinadas a los museos, al amplio público de los pequeños coleccionistas se reserva los dibujos de los que se obtienen las animaciones. En el caso de Matthew Barney, que ha producido auténticas películas en soporte cinematográfico, lo que se venden son fotografías, además de 'objetos de escena' y transposiciones a casete para monitor de televisión.” (VETTESE, 2002, p. 77).



Figura 5. *Le Baiser de l'artiste*, escultura e pedestal, 1977. Fotografia em preto e branco, base de madeira, flores, velas, letras em plástico, cadeira, trilha sonora 225,5 x 170 x 70 cm © ORLAN / ADAGP. Collection FRAC des Pays de la Loire. Disponível em: <http://transverse-art.com/oeuvre/le-baiser-de-lartiste-0>. Acesso em: 18 mai. 2019.

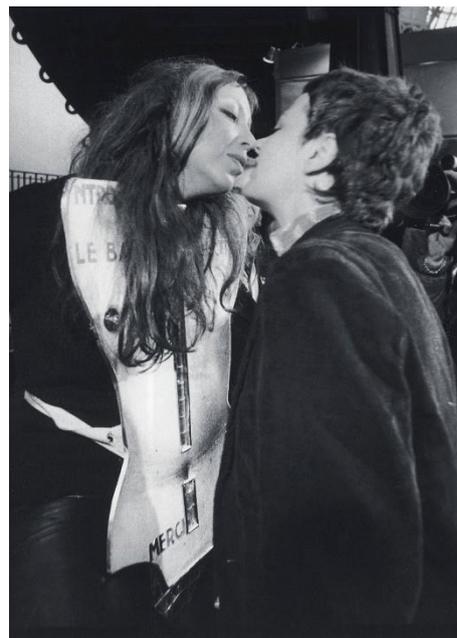


Figura 6. *Orlan-corps: le baiser de l'Artiste*. Performance. Orlan. Disponível em: <https://www.facebook.com/ORLANofficiel/photos/a.168662604557/10155617077164558/?type=3&theater>. Acesso em: 18 mai. 2019.

Orlan instalou no saguão da FIAC uma estrutura de madeira, com 2,25 m de altura e 1,70 m de largura, com um pedestal negro que apresentava o título da obra. No lado direito da peça, era exposta uma foto recortada em tamanho natural da artista vestida como freira, criada para a fotoperformance *Strip-Tease Occasionnel à l'Aide des Draps du Trousseau* (1974-75). No lado esquerdo, a performadora se posicionava em um banco, atrás de uma máquina caça-níqueis cuja aparência era a de seu próprio torso feminino nu. Os passantes poderiam acender velas para Santa Orlan ou, ao depositar uma moeda no buraco entre os “seios” do caça-níqueis, receber um beijo na boca por cerca de cinco segundos (o tempo de alguns acordes da *Tocata em si menor*, de Bach), até que uma sirene acionada automaticamente anunciasse o fim do enlace<sup>51</sup>. Orlan apregoava seu “produto” com as seguintes palavras:

<sup>51</sup> A narrativa da realização da performance na FIAC, pela própria Orlan, está disponível em: <http://magazineantidote.com/art/souvenez-vous-le-baiser-de-lartiste-dorlan-a-la-fiac-1977/> (acesso em 17 mai. 2019). Um registro em vídeo do Institut National de l'Audiovisuel pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=E5-xHi0rmYA>. Acesso em 17 mai. 2019.

5 francos o beijo da ARTISTA ... Um verdadeiro beijo de ARTISTA por 5 francos ... Não hesite ... Não censure ... Um verdadeiro beijo de ARTISTA a um preço popular, 5 francos!  
 Senhoras, senhoritas, senhores um verdadeiro beijo de artista por 5 francos, é barato, divirta-se!  
 Um trabalho conceitual ao alcance de todos os bolsos. (ORLAN, 2017)

Entre as reações relatadas por Orlan (NABAKOWSKI, 1979, pp. 255-257), houve desde aqueles que elogiaram sua coragem, ficaram sentados aos seus pés ou a presentearam com fotos, champagne e gorjeta, até os que bloquearam o acesso à artista e os que lhe fizeram concorrência, vendendo beijos a um preço reduzido. Quanto aos expositores da feira, a artista conta que um galerista ameaçou chamar a polícia devido ao som da sirene, outro reclamou da performance em uma reportagem para a TV e um terceiro gritou que ela deveria estar na Praça Pigalle ou na Bastilha, conhecidos redutos de prostitutas em Paris.

A performance, uma das primeiras de que se tem notícia em uma feira de arte, sintetiza o conflito dessa categoria de linguagem com o mercado em seus primeiros tempos. Orlan penetrou a feira para contestar a relação financeira estabelecida naquele ambiente e atraiu para si grande parte da atenção dos telejornais e dos visitantes – em uma linguagem flexível, é possível dizer que ela agiu como um vírus e “hackeou” a FIAC (embora tenha atraído também um público curioso que não frequentaria o evento se não fosse pelo “chamariz” da apresentação). Naquele período, a produção de performance indicava uma postura antimercado, afinada com o contexto da contracultura, de efervescência cultural que se opunha a um *status quo* capitalista.

A doação física (de si) que a performance exigia, aparentemente sem reservas ou recompensas, colocava-a de lado como modalidade marcada pela fuga das economias predominantes. Ela incorporou uma certa valorização contrária do momento fugaz, dos significados aproximados, perdidos e encontrados nela, dos remanescentes de reuniões e trocas comunais. Em obras de arte de longa duração nas décadas de 1970 e 1980, a performance tornou-se uma forma vital de resistência cultural às ordens de regulação e aceleração temporal. Tomando o próprio tempo como sujeito e fenômeno maleável, as obras de base temporal fizeram o espectador se dar conta do tempo como uma construção alterável.<sup>52</sup> (HEATHFIELD, 2012, p. 29).

---

<sup>52</sup> The physical giving (of one's self) that performance required, seemingly without reserve or recompense, set it aside as a modality marked by an escape from predominant economies. It

Uma mulher vender um beijo por cinco francos em uma feira de arte era uma ação que subvertia a lógica capitalista e trazia um elemento de caos e desconfiança indesejável para o comércio de arte. Em contraponto, a postura observada hoje em uma parcela dos performers difere em grande medida da afronta direcionada ao mercado nos anos 1960 e 1970. O mobiliário de *Le Baiser de L'ARTISTE* faz parte agora da coleção de arte da FIAC; em 2004, na comemoração de 30 anos da feira, a performance de Orlan foi “homenageada” quando o performer Lievre Pascal voltou a distribuir beijos em meio à circulação, desta vez cobrando 1 euro.

Em 2008 – 30 anos, portanto, após a performance de Orlan, a feira ARCO de Madri, uma das mais tradicionais da Europa e a maior em público, abriu uma seção de performance com uma curadoria dedicada a dar visibilidade a esses trabalhos. O exemplo foi seguido em anos posteriores por outras feiras de renome como Frieze (edições de Londres e Nova York) e, no Brasil, pela SP Arte. Nesse período, nomes como Maurizio Cattelan, Tino Sehgal e Rirkrit Tirajanija frequentemente expunham performances em feiras e bienais internacionais, com adesão de críticos e curadores de arte contemporânea.

Verifica-se, portanto, uma mudança de postura bastante acentuada do sistema da arte em relação à performance ao longo de três décadas. O que essa alteração evidencia: a performance foi cooptada ou os colecionadores e influenciadores do sistema da arte ganharam uma sensibilidade quanto a obras de materialidade intermitente? Nem tanto ao céu, nem tanto à terra: como veremos adiante, uma série de fatores correlacionados, muitos deles alheios à produção artística, contribuíram para uma relativa aceitação da performance em meio à dita arte consolidada.

### **1.2.1. Uma breve visualização do sistema da arte**

Antes de tratarmos mais livremente com termos como sistema e mercado de arte, é válido nos determos por um momento nas definições que usaremos adiante.

---

embodied a certain contrary valuing of the fleeting moment, of the meanings approached, lost and found therein, of the ephemera of communal gathering and exchange. In artworks of long duration in the 1970s and 1980s, performance art became a vital form of cultural resistance to orders of temporal regulation and acceleration. Taking time itself as a subject and a malleable phenomenon, durational works made the spectator aware of time as an alterable construct. (HEATHFIELD, 2012, p. 29).

O sistema da arte assumiu diferentes configurações, de acordo com as particularidades de cada período, desde sua fase embrionária na Europa renascentista, entre os séculos XV e XVI – e, no Brasil, desde a chegada da Família Imperial, em 1808. Cada momento assimilou modos variados de expressão artística de acordo com o pensamento e a concepção de mundo vigentes. A historiadora da arte Maria Amélia Bulhões (2014, p. 19) pondera que “[...] o conceito sistema da arte e a realidade por ele explicada devem ser pensados como historicamente datados, negando, portanto, orientações que pretendem considerar a arte como um fenômeno universal e permanente”.

Bulhões (1995, p. 14; 2014, pp. 15-16) apresenta ela mesma sua descrição de sistema da arte, como um

[...] conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para uma sociedade, ao longo de um período histórico.

O conceito é relativamente sucinto, porém traz amplas possibilidades de leitura. A pesquisadora Bruna Fetter (2018, pp. 104-105) considera que ele:

1) elenca as esferas elementares de constituição do sistema: produção-circulação-consumo; 2) compreende manifestações artísticas de uma forma expandida, para além da materialidade dos objetos; 3) reforça a autonomia do meio, ao afirmar que são os próprios indivíduos e instituições do sistema que legislam sobre as definições de arte, estabelecendo os critérios de julgamento que ressoam para além do campo artístico e 4) assume que tais critérios estão em constante transformação e atendem a conjunturas históricas específicas.

Bulhões (2014, p. 21) e Fetter (2018, p. 106) citam a autonomia específica como uma das condições para a configuração de um campo. Bulhões (idem) postula que o funcionamento do sistema da arte demanda que “[...] seus integrantes obtenham da sociedade o poder de rotular como arte determinadas produções e como artistas determinadas pessoas. Um processo complexo em que a aceitação dos pares é fundamental”. O poder legitimador dos profissionais e das instituições no sistema seria a chave para essa autorregulação, a partir de critérios coletivamente acordados. “A renovação de critérios somente pode ser feita por quem – em função

de reconhecida contribuição para o desenvolvimento do campo estético – adquire poder no campo para tal, interferindo o *status quo* estabelecido.” (FETTER, 2018, p. 106).

De modo a criar um esquema de visualização do sistema da arte, Bruna Fetter (2018, p. 108) as posicionou em três esferas que se relacionam internamente, entre seus componentes, e umas com as outras. Uma delas, a da **produção artística**, abrange artistas, ateliês, academias, escolas e cursos universitários de formação. Outra, a dos **processos de circulação**, congrega instituições e atores do mercado de arte em três vertentes: 1) a da divulgação do conhecimento sobre arte, formada por curadores, críticos e editoras de arte; 2) a do mercado, com galerias, casas de leilões e feiras; e 3) a das instituições, com museus, bienais e espaços independentes. O atributo principal dessa esfera é a *legitimação* da obra de arte. A terceira esfera, da **recepção e consumo de arte**, reúne aqueles que fruem e fomentam o trabalho artístico. São eles um público mais difuso, formado por estudantes, visitantes em geral e público especializado, e o público comprador de obras de arte, composto por colecionadores institucionais e particulares, investidores e compradores eventuais (para fins de decoração). De acordo com Fetter (2018, p. 108), esse público, ao fomentar a produção artística, se tornou o responsável “[...] por uma série de profundas transformações no funcionamento dos sistemas da arte desde então”.

Tal entendimento, segundo Fetter, visa a contemplar as relações que envolvem a arte, e não apenas aquelas mais conectadas à ação do poder econômico – as do chamado *mainstream* ou as do mercado de arte, geralmente equiparados ao topo de uma cadeia hierárquica. Ela destaca ainda que uma pessoa ou instituição assume diferentes papéis ou funções no sistema da arte, de acordo com a intenção em determinado momento e com a conjuntura (local, temporal) na qual o sistema está instalado. Assim, artistas também atuam como professores de arte, curadores e colecionadores; críticos podem trabalhar como consultores em feiras e como administradores de instituições, além de serem tradicionalmente colecionadores; marchands promovem exposições e são eles mesmos compradores de obras, seja para revenda ou para consumo próprio. Órgãos governamentais e patrocinadores podem agir como reguladores ou como fomentadores da produção. São o intercâmbio e a versatilidade de papéis que caracterizam, em grande medida, as interações entre os atores econômicos e culturais aqui descritos.

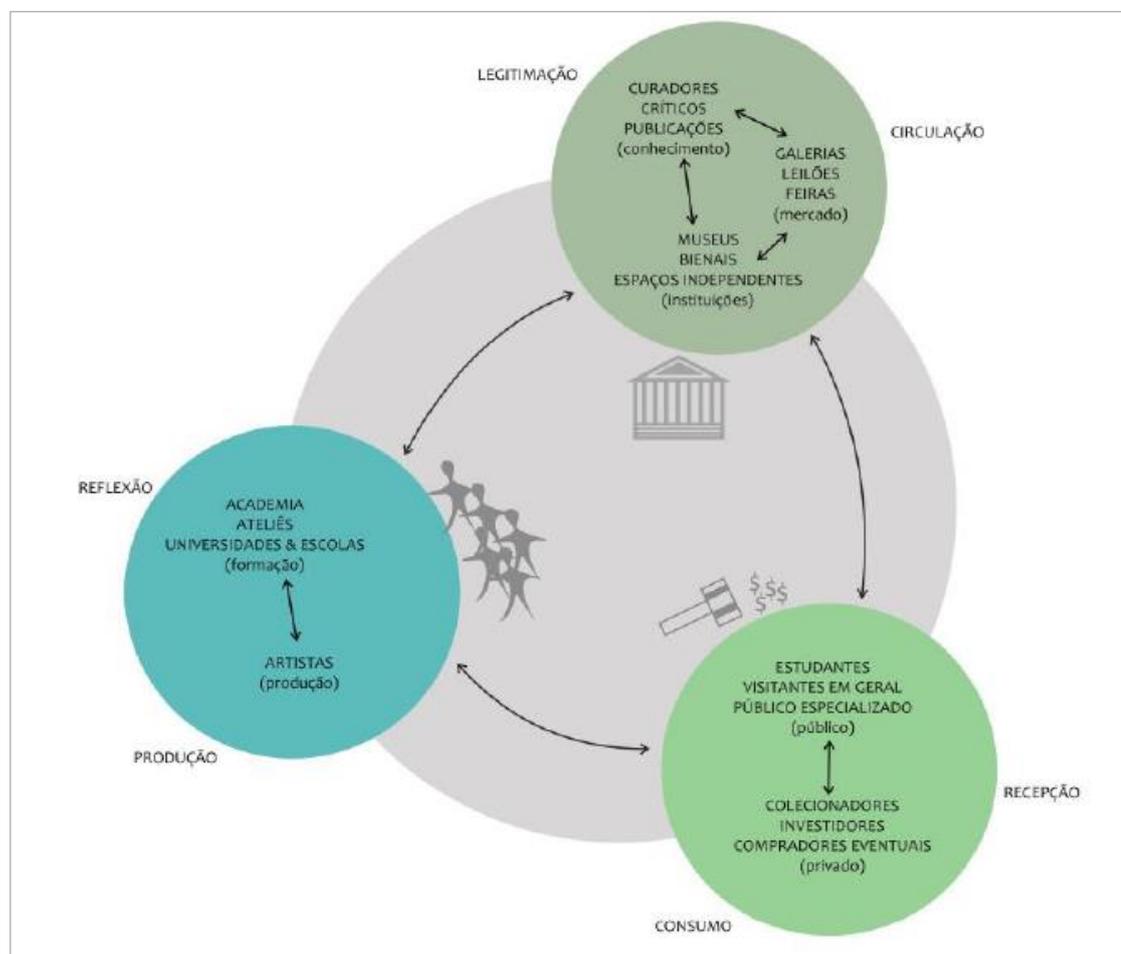


Gráfico 1. Sistema da arte: principais instâncias de legitimação na contemporaneidade. Fonte: FETTER, 2018, p. 109.

Bulhões e Fetter tomam como ponto de partida para suas definições de sistema da arte o conceito de campo elaborado por Pierre Bourdieu:

[...] uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, etc) entre posições. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção dos lucros específicos postos em jogo no campo (Bourdieu, 1996 *apud* FETTER, 2018, p. 106)

Para Bourdieu, destaca Bulhões (2014, p. 17), o campo funciona se existe uma crença coletiva nos valores nele estabelecidos, ainda que individualmente não se concorde com eles. Bulhões (*idem*, p. 18) pontua que “[o]s valores se estabelecem nesta rede de relações e nela se constrói também o próprio conceito de ‘arte’, uma vez que o valor da obra e o valor da própria arte estão intimamente ligados”. Para Fetter (2018, p. 112), o conceito de campo proposto por Bourdieu, embora não seja capaz de abarcar a complexidade do sistema contemporâneo da arte, continua fundamental para se compreender as disputas e relações de poder envolvidas dentro de um sistema ou entre sistemas e atores de diferentes sistemas. Como lembra o crítico de arte e curador Paulo Herkenhoff (2016, p. 27), por vezes ocorre um “processo perverso de trocas desiguais”, no qual os chamados centros hegemônicos impõem seus julgamentos e apagamentos à contraparte advinda dos sistemas julgados por eles como periféricos<sup>53</sup>.

Fetter (2018, p. 112) também entende que as relações entre as esferas do sistema da arte brasileira podem ser reconsideradas quando se ajusta o diâmetro da análise – diminuindo-o para o sistema da arte de Recife ou aumentando-o para captar o da produção artística na América Latina, por exemplo. Essas denominações, ela afirma, nada mais são do que estruturas de organização que ajudam a apreender tais relações. “Não significa que a soma deles componha um único e grande sistema da arte, nem que os permeando não haja uma série de outros sistemas, alguns menores, outros que o extrapolam” (FETTER, 2018, p. 113). A pesquisadora (2018, p. 117) defende que cada país possui seu sistema de arte e que um indício da internacionalização de cada sistema seria a quantidade das ligações e de intermediários para alcançar outros ecossistemas.

O artista e pesquisador de arte Ricardo Basbaum, em seu livro *Manual do Artista-Etc.* (2013), ressalva que é preciso observar de modo crítico a constituição do sistema da arte, considerando que nele frequentemente se articulam valores do capital corporativo com os da área cultural. Ele recomenda “[...] desautomatizar toda a sorte de modelos e processos que constituem o circuito de arte, desnaturalizar o

---

<sup>53</sup> Herkenhoff (2016, pp. 27-30) chama esse fenômeno de “Lei de Lygia Pape”, em referência à artista brasileira que, ao ter sua obra recepcionada nos Estados Unidos, foi inicialmente entendida como uma seguidora ou apropriadora de ideias dos artistas conceituais e minimalistas estadunidenses, sendo que os trabalhos de Pape apontados pelos detratores eram anteriores aos supostamente copiados por ela. Diante do desconhecimento em relação à trajetória de Pape, os críticos estadunidenses partiram do pressuposto de que a produção dela seria menos relevante por ter sido desenvolvida em uma “periferia internacional”.

próprio circuito (não tê-lo como pronto ou acabado), uma vez que suas configurações respondem inequivocamente a um certo estado de coisas.” (BASBAUM, 2013, p. 226). Assim, a análise de um sistema deve contemplar as particularidades de sua temporalidade e as linhas de força que estão em operação em seu momento histórico. “[...] é importante politizar a rede de relações que o constitui, entendendo que cada um dos participantes desse circuito é atravessado por linhas, feixes, nós etc., de modo a recuperar assim possibilidades de tecer outras conexões, desfiá-las, atar e desatar nós [...]” (*ibid.*, p. 226).

### 1.2.2. A venda de evidências materiais da performance

Desde pelo menos 1917, quando Marcel Duchamp instalou *A Fonte* dentro de um museu de arte, a consideração de objetos cotidianos como potencialmente artísticos se tornou uma realidade no sistema da arte. *A Fonte*, assim como os outros *readymades* e *assemblages* do mesmo período, rompeu o paradigma da representação. Ela não representava: era – e requisitava para si o direito de ser reconhecida como um ser no mundo, autônomo e sem precedentes.

No final dos anos 1950, tal possibilidade foi reiterada nos Estados Unidos com a insurgência do movimento New Dada, liderado por Robert Rauschenberg e Jasper Johns – o primeiro autor de obras a partir de camas velhas com mantas e lençóis ou uma moldura de janela, e o segundo conhecido por recusar a tridimensionalidade em telas, ao pintar uma bandeira estadunidense similar ao símbolo nacional. Da mesma época, recordamos Piero Manzoni, cujas latas *Merda de artista* hoje alcançam cifras altíssimas, e Yves Klein, que chegou ao cúmulo de vender o vazio – ou melhor, punhados da sensibilidade artística, em *Zonas de sensibilidade pictórica imaterial* (1959) – por 20 gramas de ouro puro.

A composição ou destruição de objetos faz parte de muitas performances, por vezes questionando o estatuto do objeto artístico e chamando atenção para um deslocamento do centro de interesse do objeto para o processo. Na perspectiva dos performers dos anos 1960, sob a pressão de uma ideologia anticapitalista, qualquer perspectiva de venda relacionada à performance era refutada. Uma aparente contradição foi vivenciada, no entanto, na comercialização desses remanescentes de performances. A resistência à venda do acontecimento artístico

era conciliada com uma abertura à negociação comercial de registros, vestígios ou trabalhos especificamente pensados para meios reproduzíveis como a fotografia e o vídeo. “Foi feito de tudo, às vezes a despeito dos artistas, outras com o conhecimento deles, para transformá-los em objetos passíveis de compra e venda”<sup>54</sup>, relata a historiadora Angela Vettese (2002, p. 74).

Atento à atração que objetos remanescentes de ações provocavam entre colecionadores e aficionados, o artista estadunidense Claes Oldenburg já alertava em seu texto de 1962 *Residual objects*:

Objetos residuais são criados durante a execução da performance e durante as apresentações repetidas. A performance é o principal, mas quando acaba há uma série de peças subordinadas que podem ser isoladas, souvenirs, objetos residuais.

Recolher depois de uma apresentação ter muito cuidado com o que deve ser descartado e o que ainda sobrevive por si mesmo. [...] A vida particular deles deve ser respeitada. Onde eles tinham seu lugar, cada área de atividade penteada separadamente e com respeito por onde começa e termina. (CELANT, 1995, p. 143)<sup>55</sup>

Em termos práticos, a ressalva de Oldenburg pouco adiantou. No posfácio do livro *Six Years: The Dematerialization Of The Art Object from 1966 to 1972* (1973, p. 263), Lucy Lippard conta sobre sua desilusão ao constatar que a arte de matriz conceitual não sustentaria o idealismo de evitar a comercialização. Mais ainda, ela

---

<sup>54</sup> “Se ha hecho de todo, en ocasiones a despecho de los artistas, en otras con su conocimiento, para transformarlo en objetos capaces de ser comprados y vendidos.” (VETTESE, 2002, p. 74).

<sup>55</sup> “Residual objects are created in the course of making the performance and during the repeated performances. The performance is the main thing but when it is over there are a number of subordinate pieces which may be isolated, souvenirs, residual objects.

To pick up after a performance to be very careful about what is to be discarded and what still survives by itself. [...] Also their particular life must be respected. Where they had their place, each area of activity combed separately and with respect for where it begins & ends.” (CELANT, 1995, p. 143)

afirmava que o foco dos colecionadores havia se expandido para aquilo que outrora não era considerado relevante:

Parecia em 1969 que ninguém, nem mesmo um público ávido por novidades, realmente pagaria dinheiro, ou muito dinheiro, por uma folha de xerox referindo-se a um evento passado ou nunca presenciado diretamente, um grupo de fotografias documentando uma situação ou condição efêmera, um projeto para o trabalho que nunca seria concretizado, palavras faladas mas não gravadas [...]. Três anos depois, os principais conceitualistas estão vendendo obras por quantias substanciais aqui [Estados Unidos] e na Europa; eles são representados (e ainda mais inesperadamente – fazendo exposições) nas galerias de maior prestígio do mundo. Claramente [...], arte e artista continuam sendo luxos em uma sociedade capitalista.<sup>56</sup>

O comércio desses objetos abarcou uma grande variedade já nos anos 1960 e 1970, com a criação deliberada de itens para venda (o que demonstra que a prática recomendada por Abramović a seus alunos, nos anos 2000, vem de longa data). Como afirma Sally Banes (1999, p. 21), “[...] [p]or causa de seu compromisso com o *ethos* democrático, a arte de vanguarda do início da década de 1960 difundiu ideias de transgressão no que, ao fim e ao cabo, se tornariam embalagens aceitáveis.”

A produção de foto e videoperformances se tornou uma vertente derivada da performance, lançando mão do processo performático como desenvolvimento para alcançar a conclusão da obra em outro meio – assim como, guardadas as proporções, Jackson Pollock fazia para a elaboração de suas *action paintings*, processo capturado pelas fotos de Hans Namuth e que serviu de referência para a primeira geração de performers. Nesses trabalhos, a fixação de uma evidência da ação em um suporte ganha primazia em relação à própria ação – seja essa fixação o rastro deixado por Nam June Paik nos pergaminhos de *Zen for Head*, as intervenções cirúrgicas no rosto de Orlan ou a sobreposição entre ação e registro nos trabalhos de Cindy Sherman e Bruce Nauman.

---

<sup>56</sup> “It seemed in 1969 that no one, not even a public greedy for novelty, would actually pay money, or much of it, for a xerox sheet referring to an event past or never directly perceived, a group of photographs documenting an ephemeral situation or condition, a project for work never to be completed, words spoken but not recorded [...] Three years later, the major conceptualists are selling work for substantial sums here and in Europe; they are represented by (and still more unexpected – showing in) the world’s most prestigious galleries. Clearly [...], art and artist in a capitalist society remain luxuries.” (LIPPARD, 1973).

Para o pesquisador e curador Rodrigo Alonso (1998), a foto e a videoperformances deram forma a um tipo de obra onde o ato aparece como indissociável de sua tradução midiática e no qual é possível “[...] alterar os padrões temporais do ato performático ou se concentrar em sua recepção, com a possibilidade de gerar um metadiscurso crítico em relação ao processo de execução da obra ou de sua fruição.”<sup>57</sup> Tal metadiscurso põe em questão inclusive, segundo Alonso, a capacidade da foto e do vídeo de funcionarem como documentos.

Quanto às proposições, então chamadas de partituras pelos artistas Fluxus e por outros adeptos, até os anos 1990 elas não costumavam ser negociadas pelos artistas. Quando o eram, assumiam o caráter de documentação informativa acerca da obra, sem a pretensão de que aquele que as detivesse possuísse mais ou menos direitos de ativá-la do que o artista ou qualquer outra pessoa. A hipótese de ativação de obras fora de um concerto Fluxus ou em outro momento temporal não era uma questão para esses autores, embora de modo algum fosse rejeitada – muitos artistas Fluxus revisitaram ações de sua autoria e de colegas ao longo da carreira, algo tratado com naturalidade e sem grande alarde.

### **1.2.3. Barrados no baile dos anos 1980**

“O que é impresso é que fica na história”, dizia um folheto-manifesto (Fig. 8) distribuído nas ruas do Rio de Janeiro em 1984, como parte de um trabalho artístico do coletivo Dupla Especializada. Parte de uma intervenção, o folheto muitas vezes era entregue a passantes pelos próprios artistas do coletivo – Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum –, geralmente na proximidade de cartazes que traziam a inscrição “Alexandre Dacosta, Ricardo Basbaum, artistas plásticos”, no modo dos anúncios (muito comuns à época) de shows do subúrbio. A colagem de cartazes artísticos em muros e tapumes da cidade, um por ano, era uma prática da Dupla Especializada desde 1981, mas a edição de 1984 trouxe um ponto de inflexão no trabalho. “Essa filipeta trazia um posicionamento crítico e político [...] Foi nesse momento que percebemos uma transformação do circuito, com a entrada em jogo de mecanismos

---

<sup>57</sup> “[...] alterar los patrones temporales propios del acto performático o focalizar la recepción del mismo, con la posibilidad de generar un metadiscurso crítico en relación al proceso de ejecución de la obra o su frucción.” (ALONSO, 1998).

de construção cultural da figura do artista”, recordou Basbaum 24 anos depois<sup>58</sup>. Além do cartaz e do folheto, o “plano de marketing” da Dupla contava com a distribuição de um *press release* nas redações dos principais jornais e emissoras de rádio do Rio de Janeiro, redigido e entregue pelos artistas.



Figura 7. Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta em frente à pintura-cartaz de 1984. Foto: Jornal do Brasil

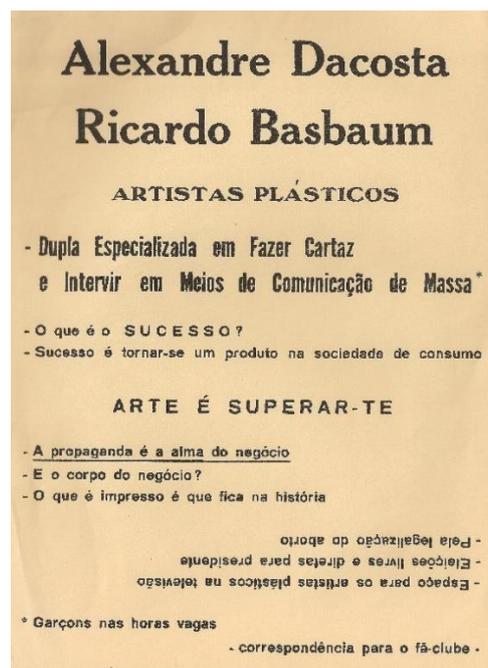


Figura 8 - Filipeta distribuída pela Dupla Especializada, em 1984.

No Brasil, era o momento do retorno à democracia após duas décadas de ditadura militar, de uma adesão simultânea ao *punk*, ao *new wave* e ao rock nacional. Nos teatros, faziam sucesso as comédias chamadas de besteiro. Abelardo Barbosa, o Chacrinha, a performática Elke Maravilha (sempre ultramaquiada e com roupas espalhafatosas), a travesti Rogéria, Jorge Lafond e Roberta Close eram ícones da época. E mesmo nesse ambiente que parecia propício, e com a relativa visibilidade que tiveram no momento - com registros dos críticos Frederico Moraes (*O Globo*), Walmir Ayala (*Jornal do Commercio*), e matérias no *Jornal do Brasil* e em *O Globo*, entre outros –, a Dupla Especializada não conseguiu, pelo menos nas duas décadas subsequentes, entrar para uma história que ultrapassasse os limites do Rio

<sup>58</sup> Em entrevista à autora em 26 de fevereiro de 2009. Publicada em: TINOCO, Bianca Andrade. *Performance e geração 80: resgates*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009;

de Janeiro. Os trabalhos de performance do coletivo, assim como de um conjunto de artistas dedicados à performance na mesma época – mesmo daqueles que participaram da emblemática exposição *Como vai você, Geração 80?*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage – foram em grande medida sugados pela entropia da euforia cultural daquele período<sup>59</sup>.

Não que as performances fossem novidade ou deixassem de ser comentadas. Na primeira metade dos anos 1980, havia, segundo Renato Cohen (2004, p. 33), “[...] uma série de eventos em que se experimenta de tudo: *body art*, teatro da crueldade, tecnologia, arte terapia, intervenção, criação aleatória etc.” No entanto, as atenções estavam voltadas para o que se convencionou chamar “volta à pintura” – uma guinada de retorno aos suportes tradicionais orientada por críticos de renome internacional, como Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann, e nacionalmente pelos também famosos e reconhecidos Frederico Morais e Roberto Pontual. A edição de 1985 da Bienal de São Paulo, sob direção artística de Sheila Leirner, teve como título “A grande tela” e se tornou célebre por exibir pinturas de grandes dimensões, lado a lado, num corredor por onde passavam os visitantes. Frederico Morais (1995, p. 16) aclamou o recorte expositivo:

*Welcome art, welcome painting.* Bem-vinda a cor e o gesto, bem-vinda a alegria e a vida, bem-vinda a festa da geração 80 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1984), bem-vinda a badalação e o sucesso, bem-vindo o mercado, bem-vindo o público, que retorna às exposições, bem-vinda a Bienal de São Paulo, que recupera seu prestígio internacional.

Em uma época na qual usar expressões em inglês enfatizava uma atitude “descolada”, a palavra performance era utilizada pela cobertura jornalística para designar qualquer tipo de manifestação espontânea e que sugerisse a presença física de artista (visual, cênico, circense, musical) em processo de criação. Uma performance artística, portanto, era interpretada como algo irreverente e informal, sem profundidade ou relevância aparente para uma crítica atenta ao erudito e ao que era promovido pelas galerias e bienais. Segundo Basbaum (2009), “[...] ninguém comentava o que fazíamos com performance, ninguém escrevia nada, ninguém pensava aquilo. Constatamos um vazio que toda a geração constata: que o circuito

---

<sup>59</sup> Mais informações podem ser encontradas em: TINOCO, 2009; BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira dos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004; e BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

não dá conta, não corresponde à demanda dos trabalhos.” Mesmo a geração anterior de performance e experimentação conceitual não tinha projeção naquele contexto, relata o pesquisador de arte e performer Lucio Agra (2009)<sup>60</sup>: “Performance, cinema marginal, Hélio Oiticica, todas essas coisas que hoje atraem a atenção das pessoas estavam postas à margem. Pergunta para a Suely Rolnik como tratavam a Lygia Clark. Achavam que ela era uma velha louca.”

Lygia Clark não estava sozinha entre as “velhas loucas”. Relata Adrian Heathfield (2012, p. 28): “Nos anos 1980, quando encontrei pela primeira vez a arte da performance no final dos anos 1950 e 1960, a relação integral da performance com os mecanismos de registro histórico não era inteiramente evidente ou culturalmente aceita.”<sup>61</sup> Tanto no cenário ocidental de arte contemporânea quanto especificamente no Brasil, a década de 1980 foi um momento de relativo ostracismo das propostas artísticas de cunho conceitual em prol de uma criação voltada à singularidade e à inserção mercadológica. Um número considerável de artistas que se dedicaram à performance anteriormente enveredou nessa época pela produção de objetos ou continuou trabalhando com experiências conceituais, porém num circuito de arte dito alternativo (em bares, boates, casas de show ou nas ruas). A performance não era convidada com frequência para exposições. Algumas vezes entrava sem convite, como na ação *Garçons* do Grupo Seis Mãos, em que os integrantes do coletivo (formado por Dacosta, Basbaum e o artista Barrão) se infiltravam na equipe de buffet durante vernissages e ofereciam elementos inesperados em meio ao serviço de canapés – na abertura de *Desvio para o vermelho*, de Cildo Meireles, levaram nas bandejas latas de Coca-Cola e balas vermelhas, entre outros objetos da mesma cor.

No contexto europeu e estadunidense, em alguns casos, características musicais e da esfera do espetáculo foram exacerbadas pelos performers de modo a estabelecer diálogo com a produção cultural em novas bases. A influência da música pop e das tecnologias em ascensão na época (transmissão de imagens em tempo real via satélite, difusão da computação) levou Laurie Anderson, entre outros artistas, a aumentar a magnitude de suas apresentações – deixando-as

---

<sup>60</sup> Em entrevista à autora em 4 de março de 2009, publicada em TINOCO, 2009.

<sup>61</sup> “In the 1980s when I first encountered performance art of the late 1950s and 1960 performance’s integral relation to the mechanisms of historical record was not entirely evident or culturally accepted.” (HEATHFIELD, 2012, p. 28).

similares a concertos de rock em detrimento da arte corporal dos anos 1970, avalia Amelia Jones (2006, p. 32).

A realização de foto e videoperformances também deu fôlego aos artistas dessa geração, tendo Cindy Sherman entre as principais referências. Rejeitada por uma vertente purista como uma concessão ao *status quo*, essa prática permitiu, por outro lado, uma relativa institucionalização por meio da exibição e venda de obras materiais e a reaproximação com um público que julgava a performance e outras categorias de linguagem ligadas à arte conceitual como herméticas. Como afirma Jaime Vallaure (1996):

[...] o esquecimento mais profundo e o silêncio cúmplice pairam sobre todas aquelas atividades que, negando sua cristalização midiática, se esforçam para se desenvolver em um tempo e lugar muito específicos, questionando não apenas o papel do artista na sociedade, mas a própria noção de cultura. [...] A realização de atos irrepetíveis sem documentação posterior deixou de ser lucrativa, perdeu o sentido porque implica sua eliminação física do cenário cultural, em última análise, sua inexistência. [...] No fim das contas, se sucumbe às leis dos processos culturais que não aceitam elementos descontrolados que não querem ceder ao seu controle. E estamos falando de sucumbir tendo consciência da importância de um fato que só ocorre de forma clara neste território: o artista pode controlar não só o processo de produção, mas também o processo de distribuição e exibição, fatores determinantes na hora de colocar um trabalho em circulação.<sup>62</sup>

Algumas das experimentações inauguradas pela performance em décadas anteriores foram integradas à linguagem publicitária, em uma colagem sem conexão com uma leitura crítica e sem dar crédito às referências. Campanhas de perfumes, grifes de alta costura e automóveis, entre outros, passaram a remixar e reutilizar fragmentos de ações sem mencionar a autoria. Os performers, ao se verem copiados pela indústria do consumo, compreenderam que outros reivindicariam institucionalmente suas criações caso os autores não pleiteassem reconhecimento. Marina Abramović relatou em entrevista ao *New York Times* (2013) que tal

---

<sup>62</sup> “[...] el olvido más profundo y el silencio cómplice se cierne sobre todas aquellas actividades que negando su cristalización mediática, se empeñan en desarrollarse en un tiempo y lugar muy concretos cuestionando no solo el papel del artista dentro de la sociedad, sino la misma noción de cultura. [...] Realizar actos irrepetibles sin documentación posterior ha dejado de ser rentable, ha perdido su sentido porque implica su eliminación física del panorama cultural, en definitiva su no existencia. [...] Se sucumbe en definitiva a las leyes de los procesos culturales que no aceptan elementos incontrolados que no quieren doblegarse a su control. Y hablamos de sucumbir siendo conscientes de la importancia de un hecho que solo se produce de manera tan clara en este territorio: el artista puede controlar no solo ya el proceso de producción, sino el de distribución y exhibición, factores todos ellos determinantes a la hora de poner un trabajo en circulación.” (VALLAURE, 1996).

percepção foi um dos estímulos para que ela começasse a elaborar sua concepção de *reperformance*.

A ascensão das galerias de grande porte nos anos 1980, fenômeno impulsionado pela economia neoliberal e pelo enriquecimento de uma geração ligada ao mercado de ações, impulsionou na segunda metade da década uma relativa inserção da produção artística de países periféricos, como o Brasil, em um sistema da arte internacional – tendência que continuou em voga nos anos 1990. Na segunda metade da década, identifica Basbaum (2013, p. 115), o mercado de arte no país se profissionalizou movido por interesses e capitais corporativos, correndo “[...] o risco de produzir uma equivalência entre valores, no sentido de que ‘o melhor trabalho era o trabalho mais caro’, sem mostrar o abismo que existe entre o valor econômico, o valor artístico e os demais valores associados à produção da obra de arte.”

Angela Vettese (2002, p. 76) chama atenção para o fato de que, na segunda metade da década, se verificou o crescimento na Europa de uma produção que ela classifica como menos tradicional, caracterizada pela fotografia, pela criação de objetos e “por volumosos móveis falsos”. Eram, segundo a historiadora, obras mais provocativas que as do início da década, porém mais preocupadas com uma suposta beleza do que as criações conceituais: “[...] certos extremos levados a cabo nos anos 60 pelos artistas do movimento Fluxus, como tentar vender como obra de arte uma partitura musical para objetos domésticos, nunca foram alcançados.”<sup>63</sup>

No cenário brasileiro, Basbaum (2013, p. 113) recorda que o aquecimento do mercado e a remodelagem da atuação das galerias e museus foram acompanhados do ressurgimento das publicações de arte. Também ganhou força nessa época a figura do curador de exposições – algo que já existia anteriormente, mas não com esse nome nem com tamanho destaque.

### **1.3. A ADESÃO DO MERCADO À PERFORMANCE**

O percurso de paulatina aproximação do mercado de arte vivenciado pelos artistas da *performance*, nos anos 1960 a 1980, pode ser pensado, guardadas as

---

<sup>63</sup> “[...] ciertos extremos protagonizados en los años sesenta por los artistas del movimiento Fluxus, como intentar vender como obra de arte una partitura musical para objetos domésticos, nunca han sido alcanzados.” (VETTESE, 2002, p. 76).

proporções, em relação a outra trajetória: a da aceitação, por parte de um grupo de colecionadores, de obras de arte contemporânea baseadas no conceito e sem necessidade de uma materialidade contínua – ou *alógrafas*, para usar a expressão cunhada pela socióloga Nathalie Heinich (2017, p. 113). Ao longo dos últimos 60 anos, houve uma ampliação do entendimento dos colecionadores de arte contemporânea acerca dos requisitos necessários para que algo seja considerado um trabalho artístico. Uma mudança cultural que se deve, em grande medida, a um convívio crescente com elementos não materializados, especialmente com aqueles relacionados a operações financeiras. Uma série de transformações sociais abriu a possibilidade de que uma produção artística nessas condições passasse a ser passível de colecionamento.

O elo em análise aqui, sutilmente afrouxado em nossa era, é o que associa obra de arte à materialidade. Boris Groys (2015, p. 73) demonstra uma visão conservadora ao alegar que “[...] a obra de arte, como é tradicionalmente compreendida, é o que materializa a arte, que a torna imediatamente presente e visível”. Sair do paradigma da materialização permanente é um passo ainda hoje compreendido como arriscado para muitos colecionadores. Vejamos agora como alguns operaram o salto do “nunca, nem pensar” em direção ao “quem sabe, algum dia. Quanto custa?”

### **1.3.1. A financeirização da obra de arte e o consumo da experiência**

Nos anos 1960 e 1970, obras de arte conceitual e de *land art* passaram a ser adquiridas por colecionadores ou comissionadas por eles. Tal atitude foi um passo além da prática de compra de fotografias, vídeos e múltiplos, bastante difundida até hoje. Ouvido pelo curador e historiador da arte Noah Horowitz (2014, p. 103), o jurista Jaime Stapleton afirma que a principal conquista do Minimalismo (e da arte de matriz conceitual) foi deslocar o direito autoral para longe do “objeto revelado”, o objeto expositivo, e concentrá-lo em sua documentação, dando a entender que o trabalho “completo” estava sempre além do “reino material”<sup>64</sup>.

Sobre a compra de obras conceituais ou minimalistas, Horowitz (2014, p. 105) constata: “Os colecionadores não apenas adquirem objetos fixos de arte, mas

---

<sup>64</sup> A estrutura desses contratos será detalhada no Capítulo 3, quando abordaremos a questão contratual relacionada ao colecionamento de performance.

sistemas concebidos e consagrados pelos artistas dos quais eles subsequentemente possuem os direitos”. Em outro ponto, o pesquisador reforça: “[...] colecionadores de arte conceitual e experimental não compram bens tangíveis ou serviços intangíveis e experiências *per se*, e sim direitos a um sistema ou rede que frequentemente envolve uma combinação desses elementos” (*ibid.*, p. 91).

Do ponto de vista social e cultural, por motivos os mais variados, um público afeito à apreciação de arte contemporânea passou a ter mais convívio com elementos não materializados no cotidiano, o que facilitou o reconhecimento de obras que têm nesse seu principal meio de latência. Mario Carpo (2011, p. 2) toma o fim da paridade dólar-ouro, em 1971, como ponto de inflexão tanto no ambiente econômico como no cultural. A partir de então, Carpo afirma, se institucionalizou um descolamento entre o material e o conceitual, uma vez que o acordo Bretton Woods desatrelou a riqueza das nações de um lastro físico.

Dentro do que se convencionou chamar de “desmaterialização da economia”, elementos como a bolsa de valores, os fluxos bancários e a circulação de informações se aprimoraram até funcionarem de forma praticamente alheia ao palpável. A ampliação do acesso a ferramentas digitais permitiu uma nova organização dos dados e um pensamento mais receptivo à dinâmica dos algoritmos. Como exemplo, Carpo (*ibid.*, pp. 3-4) cita o processo de transição do instrumento para circulação de riquezas, da cédula para o cheque e deste para o cartão de crédito – hoje ele mesmo fisicamente dispensável em operações *online*.

A historiadora da arte Kathryn Brown (2020) argumenta que um processo parecido ocorreu com o objeto de arte ao longo do século XX: em meio às negociações milionárias realizadas no mercado de arte, os elementos estéticos anteriormente valorizados na obra deixaram de ser preponderantes, o que levou o objeto de arte físico a se tornar secundário em relação a seu potencial como instrumento financeiro. Estaria em processo então a transformação da obra de arte em um pedaço de capital desmaterializado – algo cujo valor, pelo menos para aqueles que David Carrier<sup>65</sup> chama de ateus estéticos, se equipararia à faixa de preço alcançada em leilões e vendas, com uma volatilidade comparável à de um papel no mercado de ações. Uma das decorrências dessa concepção, aponta Brown

---

<sup>65</sup> CARRIER, David. On the Possibility of Aesthetic Atheism: Philosophy and the Market in Art. *Leonardo* 18 (1): 35 – 38, 1985. doi: 10.2307/1578092; e CARRIER, David. *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*. Durham : Duke University Press, 2006.

(2020), é a prática de armazenamento de obras de arte de alto valor aquisitivo em ilhas fiscais, de modo a proceder a inúmeras negociações sem a cobrança de impostos ou mesmo a visualização e a mobilidade física desses objetos.

A financeirização no mundo da arte teria se dado em quatro estágios, os três primeiros indicados por Olaf Velthuis e Erica Coslor (2012) e o quarto por Brown (2020, p. 233): o período 1960-80, no qual foram registrados os primeiros índices de preços de arte, os quais buscavam oferecer uma abordagem padronizada para obras de diferentes categorias de linguagem; o crescimento da oferta de consultorias sobre pesquisas de mercado e preços de obras nos anos 1980-1990; a difusão, dos anos 1990 até o momento, de cestas de produtos artísticos e fundos de *private equity* que usam obras de arte como veículos de investimento; e a proliferação de startups de ArtTech (como a Artsy, por exemplo) e seus modelos de investimento na atualidade.

Carrier, de acordo com Brown (2020, p. 230), constata que a ascensão da produção de matriz conceitual, a partir da produção de questionadores do sistema da arte como Duchamp e Kurt Schwitters, teria de alguma maneira contribuído para minar uma obediência às hierarquias e articular um ceticismo sobre as maneiras pelas quais as instituições e agentes do mundo da arte atribuem valor a obras físicas, a partir de parâmetros como suporte escolhido e acuidade técnica. ‘O problema com os tipos de arte revolucionários é que eles são absorvidos pelo mercado de arte; até agora, nada é mais tradicional do que esses supostos ataques ao mundo da arte.’ (CARRIER, 1987, p. 37, *apud* BROWN, 2020, p. 230)<sup>66</sup>.

Uma demonstração de como trabalhos críticos a um circuito institucionalizado da arte podem servir de combustível para um niilismo estético alimentado pela financeirização foi a performance *Menos-Valia [Leilão]*, realizada pela artista Rosangela Rennó durante a 29ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo. O projeto envolveu a exposição, na Bienal, de 73 objetos produzidos por Rennó, a partir de outros relacionados à produção de imagens analógicas e comprados em antiquários, feiras e mercados de pulgas, tais como rolos de filme, câmeras e fotos antigas. Em 9 de dezembro de 2010, as peças foram leiloadas no pavilhão da Bienal. “Estavam lá, por exemplo, Adriano Pedrosa, que será cocurador da próxima Bienal de Istambul, o

---

<sup>66</sup> : ‘The trouble with revolutionary kinds of art is that they become absorbed into the art market; by now, nothing is more traditional than such would-be attacks on the art world.’ (CARRIER, 1987, p. 37, *apud* BROWN, 2020, p. 230).

banqueiro e colecionador José Olympio Pereira e o diretor da Pinacoteca do Estado, Marcelo Araújo.” (FIORATTI, 2010).

Conduzido pelo leiloeiro profissional Aloisio Cravo, o leilão arrecadou R\$ 660 mil – uma peça, *Bicho Polaróide*, foi arrematada por R\$ 52 mil<sup>67</sup>. O vídeo de Rennó sobre a performance<sup>68</sup> evidencia que a artista levou para o ambiente da Bienal a performatividade própria de um leilão de arte. Ao mesmo tempo, a artista permitiu que um público inesperado nesse tipo de certame, o visitante de exposições, presenciasse o espetacular momento da definição de preços no mercado de arte. A ação levantou questões sobre as convenções do mercado, o grau de controle que o artista detém sobre a valoração da obra e o aval de espaços institucionalizados como a Bienal para o reconhecimento da produção contemporânea.



Figura 9. Rosangela Rennó. *Menos Valia [Leilão]*. Performance realizada em 09/12/2010 na 29ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/30/9>>.

<sup>67</sup> Até aquele momento, a obra de Rennó que havia alcançado preço mais alto em leilões havia sido *Matéria de Poesia*, negociada por US\$ 44 mil, cerca de R\$ 75,4 mil na cotação da época – cifra próxima, portanto, aos R\$ 52 mil oferecidos por *Bicho Polaróide*. Parte do dinheiro arrecadado no certame foi dirigido à confecção do livro sobre o projeto *Menos Valia [Leilão]*, lançado pela editora CosacNaify em versão comercial e também como edição de artista assinada e numerada, acondicionada em caixa, contendo discos de vinil compactos com 24 minutos da gravação do som do leilão.)

<sup>68</sup> Disponível em <[http://www.rosangelarenno.com.br/menos-valia\[leilao\].mov](http://www.rosangelarenno.com.br/menos-valia[leilao].mov)>, no site da artista: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/30>>. Acesso em 10 mar. 2019.

Tomando-se a concepção de Brown, *Menos-Valia [Leilão]* exhibe justamente a passagem de estado das obras de Rennó, da materialidade da exibição na Bial para uma existência abstrata nos armazéns do mercado de arte, à espera de uma valorização para revenda. A partir desse rito de passagem, pelo menos para um grupo de ateus estéticos, pouco importam as qualidades materiais do objeto e sim elementos como a marca do artista, a procedência (lista de proprietários anteriores) e a circulação desse objeto em exposições – preponderantes para um aumento do preço das obras. “Estou argumentando que diante da desmaterialização contemporânea da obra de arte, o que resta é uma aura financeira, um símbolo que lembra e substitui mitos de excelência artística e importância cultural na ausência de qualquer coisa tangível.” (BROWN, 2020).

A geração nascida durante ou logo após esse movimento de abstração dos referenciais financeiros apresenta, segundo Noah Horowitz (2014), uma mudança em andamento nos hábitos de consumo, verificável também entre os consumidores de alto padrão: um apego crescente ao usufruto de experiências, preferencialmente exclusivas e customizadas. Horowitz (*ibid.*, p. 124) retoma a teoria da *economia da experiência*, defendida por Joseph Pine e James Gilmore a partir de 1998, para apresentar como a oferta de experiências é mais refinada frente à de mercadorias, bens e serviços: “Enquanto as mercadorias são fungíveis, os bens tangíveis e os serviços imateriais, as experiências são memoráveis. Compradores de experiências [...] valorizam o engajamento com o que a empresa revela ao longo do tempo”. Entre os casos frequentemente citados, estão os parques Disney e as cafeterias Starbucks: em ambos, o consumo se dá dentro de uma experiência de marca na qual atendimento cinco estrelas, atenção aos detalhes e ambiente acolhedor são as chaves para a satisfação e a conquista do consumidor.

Horowitz (*ibid.*, p. 124) lembra que a venda por meio de experiências já existe de longa data – a criação dos shopping centers como ambiente de consumo data do início do século XX, com a inauguração de lojas de departamentos como Harrod’s e as Galerias Lafayette. A grande diferença, no contexto do século XXI, estaria na oferta de experiências sob medida, customizadas individualmente. Segundo o autor, o perfil do apreciador refinado de arte vem cedendo lugar, a partir dos anos 2000, para outro mais pluralista – e também mais aberto às práticas experienciais.

A noção de compra de direitos de propriedade intelectual pode ser obscura para colecionadores relativamente mais velhos e mais tradicionais, mas é cada vez mais harmoniosa para uma geração mais jovem que atingiu a maioria na economia do conhecimento. Tais colecionadores, caracterizados por seu cosmopolitismo móvel e pela busca voraz de novas tendências, também geraram um excedente de demanda por experiências relacionadas à arte, em geral. (*ibid.*, p. 123)

A mudança no perfil dos colecionadores, com a integração das experiências ao estilo de vida, colaborou, segundo Horowitz (*ibid*, p. 91), para impulsionar o turismo de arte, revigorar práticas artísticas orientadas para a experiência e preparar o terreno para a multiplicação das feiras de arte contemporânea – classificadas pelo pesquisador como “o ápice da economia da experiência da arte”. De acordo com o autor (*ibid*, p. 121), embora as experiências sociais há muito sejam fundamentais para definir o valor financeiro da arte – uma vez que fatores como a criação de valor artístico e o valor social da arte são determinados pelos contextos em que a arte é vista, discutida e negociada –, elas passaram a ser explicitamente comercializadas, inclusive com firmas que oferecem serviços de inserção dos colecionadores em eventos badalados do mundo da arte. “O consumo de arte aprimora o estilo de vida e se trata não apenas de comprar obras de arte, mas de se encontrar com artistas e sair em suas festas [...]” (*ibid*, p. 122)

Colecionadores que estão adaptados ou que nasceram em relação corrente com elementos sem manifestação material, e que consomem a experiência em ambientes de arte como parte da proximidade que estabelecem com as obras, tendem a ser mais receptivos à apreciação de propostas artísticas não materializadas em caráter permanente. A reação de outros tempos, de ofensa perante um ataque artístico às relações capitalistas, foi substituída por um estímulo à crítica pelo próprio mercado, reiterando sua lógica. O reconhecimento de obras de Andrea Fraser como *Little Frank and His Carp* (2001) e *Untitled* (2003) demonstra como discussões outrora espinhosas como feminismo, sexualidade e crítica institucional são absorvidas sem grande sobressalto.

Como consequência desse encontro de interesses, em evidência desde o sucesso comercial da geração consagrada por curadores nos anos 1990 como Nicolas Bourriaud, Paul Schimmel, Hans Ulrich Obrist e Maria Lind, entre outros, observa-se na década de 2000 uma ampliação da oferta de festivais e grandes

eventos de performance, assim como a inserção da categoria de linguagem em exposições de grande projeção, publicações e feiras internacionais.

### 1.3.2. A virada relacional

Dois fatos em 1998 colaboraram para a consolidação da institucionalização da performance. Em fevereiro, o Museum of Contemporary Art (MoCA), em Los Angeles, abriu em seu espaço Geffen Contemporary a exposição *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*. A mostra concebida por Paul Schimmel, curador-chefe do MoCA, posteriormente foi exibida em Viena, Barcelona e Tóquio, tornando-se célebre como uma das primeiras exposições de cunho histórico a ser dedicada à performance por meio de objetos remanescentes.

A coletiva reuniu obras de aproximadamente 150 artistas de cerca de 20 países na Europa Oriental e Ocidental, Oriente Médio, Ásia, Japão e América do Norte e do Sul – incluindo os brasileiros Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Artur Barrio e Cildo Meireles, por sugestão do crítico inglês Guy Brett, um dos curadores adjuntos da mostra<sup>69</sup>. Com a nítida intenção de ser uma varredura histórica da performance em âmbito mundial, *Out of Actions* apresentou fotografias, vídeos, pinturas, esculturas e documentos associados à Escola de Nova York, ao grupo Gutai, Hi Red Center, Novos Realistas, Fluxus, Acionistas Vienenses, Arte Povera, happenings, arte processual e performance, ao longo de 30 anos.

A mostra dá continuidade a alguns entendimentos estabelecidos em relação a uma história da performance. Prevalece a versão criada por Allan Kaprow no texto “O legado de Jackson Pollock”, publicado na *Art News* em 1958, e reforçada por RoseLee Goldberg no livro *A Arte da Performance* (1974), segundo a qual a divulgação das fotos de Hans Namuth na revista *Live* demonstrando o processo criativo do pintor Jackson Pollock teria sido um precursor do que veio a se tornar uma performance (ignorando, por exemplo, contribuições como de Duchamp e Artaud). Mesmo deixando evidente que artistas espalhados pelo globo – com pouca ou nenhuma consciência uns dos outros num primeiro momento – passaram a valorizar o processo como parte de suas obras, ao colocar o ano 1949 (o da tela de Pollock) no nome da exposição e ao exibir o vídeo produzido por Namuth e a tela nº

---

<sup>69</sup> Além de Brett, fizeram parte da equipe consultiva internacional da mostra o curador independente Hubert Klocker, crítico baseado em Viena; Shinichiro Osaki, à época curador do Museu Nacional de Arte de Osaka; e Kristine Stiles, professora de história da arte na Duke University.

1 (1949) de Pollock (da coleção do museu) na sala de entrada da exposição, ao lado da partitura *Water Music* (1952) de John Cage e de obras de Lucio Fontana e Shozo Shimamoto, Schimmel reafirma uma linhagem da performance a partir de uma categoria de linguagem tradicional.

Uma suposta derivação da performance a partir de categorias de linguagem tradicionais também podia ser erroneamente depreendida em uma análise dos elementos usados para a narrativa da exposição. O foco da mostra sobre os objetos remanescentes das apresentações rivalizava, segundo crítica de Mike Kelley (*apud* WARD, 1998) à época, com a própria história das obras em transformação que se tentava demonstrar. A ausência de corpos em ação ficou ainda mais patente quando Mike Kelley e Paul McCarthy foram convidados a organizar um programa de eventos em uma galeria frontal que incluía performances ao vivo<sup>70</sup>. Em crítica redigida para a *Artforum*, o crítico Bruce Hainley (1998) destacou:

“Out of Actions” oscilou entre o imediatismo de estar lá e a sensação de atraso que vem com o reconhecimento de que algo aconteceu alegremente sem você. Se as imersões em vídeo e os objetos abandonados que compunham o programa propriamente dito frequentemente frustraram, talvez seja devido à riqueza do que foi documentado, à copiosa pesquisa e às muitas questões que tal documentação levantou. A este respeito, o arquivo foi a grande força e a fraqueza inevitável da mostra (e conseqüentemente fez do catálogo que a acompanhava o elemento de maior sucesso da mostra).<sup>71</sup>

Data também de 1998 a primeira edição de *Estética Relacional*, livro do curador francês Nicolas Bourriaud que em poucos anos se tornou uma referência

---

<sup>70</sup> Still, the show's focus on objects - whether a painting made by Kazuo Shiraga with his feet, a grainy photograph, a video installation, the 'relics' of some of Chris Burden's early work, or Raphael Montañez Ortiz' smashed piano - may reveal, as Mike Kelley put it, the museum's stake in 'maintaining traditional genre distinctions that almost every piece in the show set out to break down'. So, even if the objects - through which we are meant to encounter actions, or the idea of performance - are unfamiliar or downright strange, their massed display, together with the near absence of live performances from the exhibition, serves to rescue static objects from performance, as it were, and restrict time-based media to a dependent or minor status. (Perhaps to offset this, Kelley and McCarthy were invited to organise a programme of events in a front gallery that did include live performances, but also served to delineate what kind of an exhibition 'Out of Actions' was not.)

<sup>71</sup> “‘Out of Actions’ oscillated between the immediacy of being there and the droopy sense of belatedness that comes with the recognition that something went merrily along without you. If the video dips and forlorn objects that made up the show proper frequently frustrated, perhaps it was due to the sheer wealth of that which was documented, to the copious research, and to the many questions such documentation raised. In this respect the archive was both the show's great strength and inevitable weakness (and consequently made the accompanying catalogue the exhibition's most successful element). (HAINLEY, 1998).

(ainda que sob sérias críticas) do circuito de arte, sendo traduzido para 15 idiomas. Bourriaud – que foi editor da publicação *Documents sur l'Art*, de 1992 a 2000, co-fundador e diretor do Palais de Tokyo, de 2000 até 2006, curador de arte contemporânea da Fundação Gulbenkian de 2008 a 2010, e da Fourth Tate Triennial, em 2009 – procurou diagnosticar nesse volume as proximidades de um conjunto de artistas afeitos à experimentação de situações, mencionando Dominique Gonzalez-Foerster, Vanessa Beecroft, Carsten Höller, Liam Gillick, Maurizio Cattelan, Philippe Parreno, Pierre Huyghe e Rirkrit Tiravanija, entre outros. A definição de estética relacional construída por Bourriaud (2006, p. 19), e com o qual ele abarca a produção desses artistas, foi a de “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado.” O curador menciona como referências para esses artistas, entre outros, os trabalhos de Gordon Matta-Clark, Dan Graham e Felix Gonzalez-Torres.

Nesse sentido, o curador apresenta desde o início um contraponto à atmosfera autocentrada de ateliê valorizada nos anos 1980. Mas ele propõe também uma diferenciação das práticas dos anos 1960 e 1970: para os artistas classificados por Bourriaud como relacionais, a definição de arte não se impõe mais como um problema. “A questão não é mais ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global.” (*ibid.*, p. 43). Assim, caberia à “arte relacional” ultrapassar questões de uma vanguarda conceitual e enfatizar noções interativas e conviviais, considerando (ainda que de modo crítico) os avanços nas tecnologias de comunicação. “[...] as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram construir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida” (BOURRIAUD, 2009, p. 18).

Em muitos momentos, *Estética Relacional* dá a impressão de que o Bourriaud escritor e pesquisador está advogando em causa própria, legitimando o grupo de artistas com os quais trabalha e, assim, confirmando-se, ele mesmo, como um curador relevante no meio de arte. Embora controverso em muitas de suas argumentações, *Estética Relacional* testemunha um estado de coisas surgido em um contexto consolidado de economia neoliberal e que pressupunha a arte como mais uma forma de entretenimento. Claire Bishop (2012, p. 2) afirma que uma das principais conquistas obtidas por meio do livro “foi tornar projetos discursivos e

dialógicos mais acessíveis a museus e galerias”. De acordo com a crítica estadunidense, no entanto, foi a reação crítica à teoria dele que, de fato, catalisou uma discussão mais relevante sobre a arte participativa.

Esses dois acontecimentos podem ser interpretados como reverberações de um crescente retorno às preocupações com a potência do corpo (após a traumática disseminação do HIV, nos anos 1980) e com um diálogo mais duradouro entre arte e filosofia. Entre os eventos que deram a ver a chegada desse fenômeno, ressaltamos a já citada exposição *Ubi Fluxus ubi motus 1990-1962*, realizada na ilha de Giudecca simultânea à 44ª Bienal de Veneza em 1990, com obras e remanescentes de cerca de 100 artistas do Fluxus e das ramificações dele em diversos países – incluindo os componentes do grupo Zaj na Espanha<sup>72</sup>. Pelo menos fora dos Estados Unidos, esta foi uma das maiores exposições sobre a rede de artistas após uma década de relativo silêncio. O curador Achille Bonito Oliva, um dos principais nomes da chamada “volta à pintura”, foi o mesmo a trazer o Fluxus em 1990, em parceria com os curadores Gabriella De Mila e Claudio Cerritelli – agora sob uma nova roupagem, a do tributo. Algumas das performances do Fluxus foram ativadas na ocasião pelos próprios autores, entre elas *Up to and Including Her Limits* por Carolee Schneemann.

---

<sup>72</sup> Integraram a exposição, entre outros, Christo, Arman, Allan Kaprow, Giuseppe Chiari, Carolee Schneemann, Wolf Vostell, Yoko Ono, Piero Manzoni, Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Esther Ferrer, Alice Hutchins, Larry Miller, Charlotte Moorman, Peter Moore, Takehisa Kosugi, La Monte Young, Takako Saito, Maurizio Nannucci, Marian Zazeela, Robert Ashley, Demetrio Stratos e John Cage. Um interessante registro está no documentário *The Misfits - 30 Years of Fluxus (1993)*, de Lars Movin (80'). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t3S7JFwtlzQ>>. Acesso em 30.nov.2020.



Figura 10. Carolee Schneemann na ativação de sua performance *Up to and Including Her Limits*, durante a exposição *Ubi Fluxus ubi motus*, em Veneza, 1990. Crédito: Fabrizio Garghetti. Disponível em: <<https://elephant.art/iotd/carolee-schneemann-ubi-fluxus-ibi-motus-venezia>>. Acesso em: 30.nov.2020.

Três anos depois, em conversa com os artistas franceses Christian Boltanski e Bertrand Lavier, o curador suíço Hans Ulrich Obrist idealizou a exposição *do it* (*faça*), revisitando as proposições ao modo Fluxus com a possibilidade de exibições simultâneas e diferentes recortes curatoriais<sup>73</sup>. O projeto expositivo, difundido sob a forma de um livro em 1997 (inspirado em *Grapefruit* de Yoko Ono), oferece dezenas de instruções descritas de modo simples para realização de objetos e ações por um museu, centro cultural ou por qualquer instituição que deseje executá-los. Cada proposição foi escrita por um artista ascendente ou de renome, como Alison Knowles, Erwin Wurm, Felix Gonzalez-Torres, Michelangelo Pistoletto, Rirkrit Tirajaniija – e Yoko Ono também, obviamente. Há algumas condições: é necessário dar crédito aos autores das proposições escolhidas e, salvo exceções expressas no livro, todas as obras devem ser desmontadas após o período de exposição e seus materiais devolvidos aos locais de origem. De grandes museus e festivais a galerias

<sup>73</sup> Mediante constantes contribuições de proposições e novos recortes curatoriais - *do it (museum)*, *do it (home)*, *do it (TV)*, *do it (seminar)*, *do it online* –, a exposição continua em atividade até a conclusão desta tese, inclusive com a configuração *do it (home)* especial durante a pandemia de Covid-19 em 2020. Em 2013, Obrist lançou o livro *Do It: The Compendium (public library)* para celebrar os 20 anos da mostra, com novas proposições como as de Tracey Emin, Robert Barry e do coletivo Claire Fontaine. A exposição tem uma área exclusiva no Google Arts & Culture, disponível em: < <https://artsandculture.google.com/project/do-it>>. Acesso em: 30.nov.2020.

alternativas, a exposição foi montada em locais do mundo todo e se tornou a mais longeva e abrangente já realizada.

Em consonância com as homenagens rendidas ao Fluxus e à construção de uma historicidade da performance, ganhou força uma geração de artistas em diferentes partes do globo caracterizada por Terry Smith (2009, p. 8) como capazes de levantar questões “[...] sobre a natureza da temporalidade nos dias de hoje, as possibilidades de territorialização vis-à-vis o deslocamento, sobre o que deve ser imerso na interatividade mediada e sobre as trocas carregadas entre afeto e efeito.”<sup>74</sup> Em junho de 1998, por ocasião de *Out of Actions*, o crítico Frazer Ward relatava à revista *Frieze*:

Nos últimos dois ou três anos, pelo menos nos Estados Unidos, tem havido muito interesse pela arte da performance. Tem havido livros (e mais estão vindo), edições de periódicos, conferências acadêmicas e exposições de obras mais antigas – ou sua documentação – especialmente dos anos 60 e 70. Elementos de performance e seu companheiro, o vídeo, apareceram em obras de artistas contemporâneos mais jovens e renomados (Janine Antoni, Matthew Barney, Gillian Wearing etc.). (WARD, 1998)<sup>75</sup>

Os eventos de institucionalização de performance ocorridos em 1998, por sua vez, impulsionaram uma série de iniciativas. Na Inglaterra, Kate Lawrence (2007) relata que grande parte do crescimento dessa prática, desde 2000, se deve à iniciativa Year of the Artist (YOTA), programa de residência com dançarinos financiado pelo Arts Council of England de junho de 2000 a maio de 2001. Ao reunir artistas com diferentes trajetórias e estimular a produção de obras *site specific*, o programa, segundo Lawrence (2007, p. 166), “foi além de padrões estabelecidos de produção e apresentação de dança teatral” e “levou a noções mais complexas de prática colaborativa e autoria ao envolver uma ampla gama de agentes na confecção de novos trabalhos de dança.”<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> “They raise questions as to the nature of temporality these days, the possibilities of placemaking vis-à-vis dislocation, about what is to be immersed in mediated interactivity and about the fraught exchanges between affect and effect.” (SMITH, 2009, p. 8).

<sup>75</sup> “In the last two or three years, in the US at least, there has been a lot of interest in performance art. There have been books (and more are coming), issues of journals, academic conferences and exhibitions of older works - or their documentation - especially from the 60s and 70s. Elements of performance and its companion, video, have appeared in works by high-profile, younger contemporary artists (Janine Antoni, Matthew Barney, Gillian Wearing etc.).” (WARD, 1998).

<sup>76</sup> “The focus of the scheme based on a ‘residency’ model became a catalyst for dancers to make site-specific work, and, as a result, this work departed from established patterns of theatre dance-making

O início dos anos 2000 marca uma profusão de exposições dedicadas à performance numa abordagem histórica ou de ativação livre<sup>77</sup>. Começaram nessa década as mostras coletivas que visavam a revisitar performances dos anos 1960 e 1970 por meio da ativação delas, com maior ou menor apego à primeira apresentação das obras. A mostra *A Little Bit of History Repeated*, com curadoria de Jens Hoffmann no Kunst-Werke Berlin em 2001, permitiu a reinterpretação dessas obras por artistas de gerações mais jovens.

Dentre todos esses reflexos, em 2000 foi registrada a primeira aquisição de uma obra de performance<sup>78</sup> por um museu brasileiro. Na verdade, duas obras: *Quadris de homem = carne / mulher = carne* (1997) e *Bala de homem = carne / mulher = carne* (1997), ambas da brasileira Laura Lima. Tal compra antecedeu em cinco anos as primeiras aquisições de performances pela Tate Gallery de Londres – em 2005, o museu passou a ser o proprietário de *Good feelings in good times* (2003), de Roman Ondak, *This is propaganda* (2002), de Tino Sehgal, e *Tatlin's whisper # 5* (2003), de Tania Bruguera. Trataremos no final deste capítulo sobre a aquisição de performances por museus e os desafios trazidos no convívio com essas obras.

### 1.3.3. A performance na vitrine

Julho de 2018, noite de inverno em São Paulo. As performadoras Lia Chaia e Julia Rocha iniciam a performance *Sentido Inverso*. Cada qual com um pincel atômico na mão, desenham setas nas vidraças que fazem as vezes de vitrine na galeria Vermelho. Ato contínuo, as empurram na direção apontada pela seta, fazendo-as deslizar pelo trilho até o lado oposto. Mais uma seta, novo empurrão, e as vidraças trocam de posição em diferentes ritmos, na velocidade de desenho e deslocamento das artistas. Por vezes dentro, outras fora do espaço da galeria, Lia e Julia se arriscam na passagem das superfícies transparentes de grandes dimensões, se esgueiram e atravessam o trilho sobre o qual as camadas de vidro

---

and presentation. It also led to more complex notions of collaborative practice and authorship by engaging a wide range of agents in the making of new dance work.” (LAWRENCE, 2007, p. 166).

<sup>77</sup> Uma lista amostral de exposições sobre performance, que não tem a intenção de ser exaustiva, foi incluída nos Anexos da tese.

<sup>78</sup> É um pouco controverso chamar tais obras de performances, como veremos adiante neste capítulo.

correm. O jogo termina quando as vidraças, inicialmente vazias, não comportam mais espaço para uma nova seta.

*Sentido Inverso* foi uma das atrações da mostra Verbo 2018, 14ª edição do festival anual dedicado à categoria de linguagem pela Vermelho e a primeira a propor palavras-chave para a inscrição de trabalhos, de modo a instigar obras politizadas e de comentário ao atendimento de “minorias” (população de rua, comunidade LGBTQIA+, mulheres, presidiários etc.). Lia Chaia, artista representada pela Vermelho desde os primeiros anos da galeria, traz um debate sobre lateralidade política por meio das setas que trouxe de sua poética, mas o nome da obra indica que há mais leituras nas camadas que, assim como as vidraças, se sobrepõem. Uma delas, que propomos aqui, é a do jogo entre artista e galeria para o direcionamento de carreira: é a artista que indica para onde deseja ir, mas o deslocamento se dá segundo as condições e os trilhos oferecidos pela galeria. O que eventualmente pode gerar atravessamentos e retorno a posições anteriores.

Dado que as performances até o momento ainda não alcançaram o mercado secundário, as galerias exercem um importante papel de articulação e mediação entre o artista e o colecionador – nem sempre necessário, mas muitas vezes desejável. Vimos anteriormente que, via de regra, cabe aos galeristas empreender recursos humanos e financeiros para a promoção dos artistas que representam. O retorno esperado no caso de obras materiais é a venda, ocasião na qual as galerias recebem um percentual do valor pago. Tal correspondência se complexifica, no entanto, quando os representados têm na performance seu principal produção.

Vejamos, por exemplo, o texto de apresentação do artista Antonio Obá no sítio da galeria Mendes Wood DM (2019, grifo meu):

Antonio Obá investiga as relações de influência e contradições dentro da construção cultural do Brasil, dando margem a um ato de resistência e reflexão sobre a ideia de uma identidade nacional. O artista tenciona por meio de ícones presentes na cultura brasileira uma memória identitária racial e política, esses conjuntos icônicos históricos e por vezes religiosos, são explorados dentro da escultura, pintura, instalações e performance.

*O corpo do artista é o meio corrente de seu trabalho, cambiando entre performance e momentos ritualísticos, questões como a erotização do corpo negro masculino e a construção identitária do mesmo são pontos centrais na pesquisa de Obá.* Com a vivência e concepções contemporâneas do artista a respeito da fé, sua pesquisa estabelece uma teia de sentidos que conecta a nossa atualidade com tempos apagados pela história.

Antônio Obá (Ceilândia, 1983) vive e trabalha em Brasília

Obá foi o escolhido pela Mendes Wood para uma exposição individual na galeria, *Sentinela*, durante o período da SP-Arte 2019<sup>79</sup>. Trata-se de uma grande deferência: a vitrine mais ampla desse empreendimento comercial, para onde se procura atrair os colecionadores que visitam a feira na mesma cidade, foi dedicada a um artista cuja categoria de linguagem principal, inclusive ressaltada em seu texto de apresentação, praticamente não vende. Tal fato parece um detalhe, mas é crucial: nas galerias que precificam trabalhos de acordo com o currículo dos artistas, as obras na “linguagem de saída” deles – ou seja, a forma de expressão predominante para a construção da poética e pela qual são conhecidos – são as que recebem o preço mais alto e estabelecem o patamar para a produção do artista nos outros suportes.

Quais foram, no entanto, os trabalhos e Obá destacados pela Mendes Wood em *Sentinela*? Aqueles da categoria de linguagem mais valorizada pelo mercado: pinturas a óleo. Telas de médias e grandes proporções – a maior delas, *Fábula dos Erês* (fundo da sala, na foto abaixo), mede 1,80m x 3,60m. A exposição não fez qualquer referência visual à performance e um visitante desavisado dificilmente desconfiaria dessa vertente na carreira do artista.



Figura 11. Antonio Obá, exposição *Sentinela* (detalhe), Mendes Wood DM, São Paulo, 2019. No fundo da sala, a tela *Fábula dos erês*. Disponível em: <<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/antonio-oba>>. Acesso em: 19 jun. 2019.

<sup>79</sup>*Sentinela* foi exposta de 6 de abril a 18 de maio de 2019.

Situação parecida pode ser observada em relação à divulgação de outra performer Berna Reale. No sítio da Galeria Nara Roesler, pela qual a artista é representada, este é o primeiro parágrafo do texto de apresentação:

Berna Reale é uma das artistas mulheres mais importantes no atual cenário contemporâneo do Brasil, sendo reconhecida internacionalmente como uma das principais expoentes da prática da performance no país. Trabalhando simultaneamente nos campos das artes visuais e da perícia criminal, sua produção artística em múltiplos suportes, composta por instalações, performances, fotografias e vídeos, é marcada pela abordagem crítica sobre os aspectos materiais e simbólicos da violência e os processos de silenciamento presentes nas mais diversas instâncias da sociedade.<sup>80</sup>

Apesar de ser enaltecida no texto como “uma das principais expoentes da prática da performance no país”, Berna Reale não exhibe performances. Nas individuais expostas pela galeria na sede em São Paulo, de agosto a outubro de 2018, e na filial em Nova York, de abril a junho de 2019, as obras exibidas foram fotos produzidas em estúdio, vídeos (um videoclipe e uma animação) e uma instalação. Apenas o videoclipe *A Massa é Bi/La Massa es Bi*, mostrado em Nova York, embora seja uma videoperformance com edição e canção gravada em estúdio, evidencia a ação em uma rua de comércio popular – na qual Reale dança funk, vestida dos pés à cabeça com uma malha rosa com testículos e seios em espuma de tamanho ampliado.

Uma estratégia nos mesmos moldes é adotada, em maior ou menor grau, para performers representados por diferentes galerias. Muitas das principais galerias brasileiras contam com performers na lista de representados, desde nomes emblemáticos dos anos 1970 como Cildo Meirelles (Galeria Luisa Strina), Paulo Bruscky (Galeria Nara Roesler e Amparo 60), Daniel Santiago (Galeria Jaqueline Martins), Artur Barrio e Tunga (ambos na Galeria Millan) até expoentes da atualidade como Laura Lima (Luisa Strina e A Gentil Carioca, da qual é uma das sócias), Ayrson Heráclito (Paulo Darzé, Portas Vilaseca e Blau Projects) e Carlos Mélo (Emmathomas e Amparo 60). A performance não apenas consta da descrição biográfica desses artistas, mas por vezes ocupa lugar de destaque. No entanto, eles

---

<sup>80</sup> GALERIA NARA ROESLER. Berna Reale. Disponível em: <<https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>>. Acesso em: 29 jun. 2019.

terminam por apresentar ao mercado não propriamente as ações, mas obras direta ou indiretamente relacionadas à experiência performática.

Galerias comerciais sediaram, desde os anos 1950, eventos significativos para a consagração de práticas experimentais ligadas ao corpo e à imaterialidade. Foi na Galeria Iris Clert, em Paris, que Yves Klein expôs em 1958 *Le Vide* [O Vazio], individual na qual o espaço expositivo foi apresentado sem obras materiais. A mesma galeria exibiu dois anos depois *Le Plein* [O Cheio], de Arman, na qual o artista preencheu o espaço até o teto com sucata e quinquilharias abandonadas nas ruas de Paris. Em 1961, na galeria Reuben de Nova York, Allan Kaprow realizou *18 Happenings in 6 Parts* [18 Acontecimentos em 6 Partes]; na mesma cidade, Vito Acconci apresentou em 1972 *Seedbed* [Sementeira], na galeria Sonnabend, e Joseph Beuys vivenciou em 1974 *I Like America and America Likes Me* [Gosto da América e a América gosta de mim] na galeria René Block. Iniciativas similares ocorreram desde os anos 1960 em Londres, Tóquio, Milão, Nápoles, entre outras cidades.

Maria Amélia Bulhões (2014, p. 27) explicita que, no Brasil, o surgimento do *marchand de tableaux* nos anos 1960 e 1970 mudou a relação local entre os artistas e as galerias, passando essas últimas a desenvolver “[...] projetos de trabalho com críticos, museus, salões etc. voltados ao estabelecimento de estreitas relações com o campo artístico cultural. Atuavam como instância de legitimação e não apenas como revendedores ou intermediários na comercialização”. Sobre os anos 2000, Frederico Coelho (2016, p. 277) afirma que “[a]rtistas desse período, muitas vezes, viram as galerias assumirem o espaço do risco e do experimento, enquanto os museus perderam o traço do experimental que marcou alguns deles nos anos 1970 e 1980”.

Embora as galerias comerciais possam assumir a realização de trabalhos cujo controle seja mais delicado para museus e instituições culturais, um estabelecimento nesses moldes dificilmente se empenharia tanto sem alguma promessa de retorno financeiro, ainda que indireto. Conforme ressalta David Harvey (1994, p. 311), a produção cultural e de formação de juízos estéticos integra “[...] um sistema organizado de produção e de consumo mediado por divisões do trabalho, exercícios promocionais e arranjos de marketing sofisticados”. Ainda de acordo com o geógrafo britânico, “[o] que não se pode dizer é que a circulação do capital esteja ausente

dele [sistema] e que os praticantes e agentes que nele atuam desconheçam as leis e as regras de acumulação do capital” (HARVEY, 1994, p. 311).

Um caso elucidativo acerca desse intercâmbio de interesses é o já citado festival Verbo, realizado anualmente pela galeria Vermelho desde 2005, às expensas da galeria e de apoios institucionais sem o uso de leis de incentivo. Segundo Eduardo Brandão<sup>81</sup>, diretor e sócio-fundador da galeria com Eliana Finkelstein em 2002, a mostra foi fruto de uma otimização de recursos para atender a necessidade de expressão dos artistas representados pela Vermelho, os quais lançavam mão de diferentes categorias de linguagem para desenvolverem suas poéticas. Antes da primeira edição da Verbo, a galeria sediou duas edições do Sábado de Performances, evento no qual artistas representados e convidados ocuparam o espaço (em 2003, a colunista Erika Palomino, do jornal *Folha de S. Paulo*, classificou a galeria como “um dos lugares mais modernos da cidade hoje” graças a um desses eventos). Em 2003 e 2004, o coreógrafo Marcos Gallon foi convidado pela direção da galeria para dirigir a performance *Corpo de Baile*, em que 16 bailarinos, performers, designers, atores e artistas visuais ativaram ações coordenadas no prédio da Vermelho<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> As declarações de Brandão foram colhidas em entrevista à autora em 10/07/2018.

<sup>82</sup> Fizeram parte do grupo coreográfico de *Corpo de Baile*: Juliana Araújo, Rafael Assef, Daniela Augusto, Thiago Azambuja, Marcio Banfi, Cris Bierenbach, Lia Chaia, Priscila Dias, Marcos Gallon, Joana Godoy, Leandro Lima, Gisela Motta, Danilo Rabelo, Julia Rodrigues e Ira Trevisan. Um vídeo editado da coreografia, gravado no Lord Palace Hotel, em São Paulo, em 7 de novembro de 2004, está disponível em: <https://arnoldpasquier.com/corpo-de-baile-lord-palace-hotel>. Acesso em: 22 jun. 2021.



Figura 12. *Corpo de Baile* (2003-2004). Still de vídeo da coreografia de Marcos Gallon, em São Paulo, em 7 de novembro de 2004. Disponível em: <https://arnoldpasquier.com/corpo-de-baile-lord-palace-hotel>. Acesso em: 22 jun. 2021.

Após dois anos de promoção do festival com artistas selecionados, a abertura de um edital para envio de projetos, em 2007, comprovou a reverberação da Verbo no cenário artístico: foram recebidas mais de 350 propostas de performances do Brasil e de outros países. Desde então, a seleção para a Verbo se dá de modo híbrido: uma parte dos artistas é convidada e outra é escolhida por meio do edital, ocasião na qual as cerca de 300 propostas recebidas anualmente são avaliadas por Gallon, diretor artístico do festival, com um ou dois curadores.

Até chegar ao formato atual – de uma semana de apresentações em julho, na galeria Vermelho e em outros espaços em São Paulo, acrescida de projetos desenvolvidos em outras cidades –, a Verbo passou por diferentes propostas de programação em função dos recursos financeiros disponíveis para a mostra. Em 2014, as apresentações ocorreram uma vez por semana, no mês de julho, e os vestígios permaneceram a galeria sob a forma de exposição, até a exibição subsequente. Em 2012, três programas da Verbo foram espalhados no calendário anual da Vermelho, retomando o modelo dos Sábados de Performances. O número

de artistas também apresentou variação considerável: a edição de 2011, por exemplo, a mostra contou com nove participantes, enquanto a edição de 2015 exibiu 44 projetos de 39 artistas e coletivos.

Entre os custos para realização da Verbo, estão a compra dos materiais e recursos humanos demandados para as performances (como a contratação de sete cantoras líricas para a obra *Elegy*, de Gabrielle Goliath), a montagem de uma exposição na galeria, alimentação e hospedagem para os artistas. Mesmo durante períodos de dificuldade financeira, a Verbo manteve a periodicidade anual – de acordo com Gallon, por insistência de Eduardo Brandão.

A obstinação na realização do festival contrasta com o número de performances vendidas na história da Vermelho. Passadas 16 edições do festival, com a participação de mais de 200 artistas e coletivos, foram negociadas duas ações, ambas de Maurício Ianês, representado pela galeria até 2018: *Refus*, em 2014 para o Centre National des Arts Plastiques – CNAP (França), e *O Nome*, em 2015 para a Associação Pinacoteca Arte e Cultura, de patronos da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A procura reduzida por performances representadas pela Vermelho torna mais evidente a questão: o que moveria então uma galeria a promover um festival de performance?

Uma leitura da configuração do mercado de arte pode contribuir para a análise. Performances, obras relacionais e outras afins se enquadram em um mercado de nicho, que Alessia Zorloni (2013, p. 40) define como mercado de vanguarda. Trata-se de um segmento da arte contemporânea caracterizado pela participação nas grandes feiras do mercado global e por artistas que “[...] são convidados a expor nas bienais mais significativas; a produção ativa deles remonta a menos de 20 anos e as obras deles estão começando a circular no mercado secundário”. Zorloni (2013, p. 41) classifica o investimento nessas obras como de alto risco e forte impacto comercial.

Para operar em um nicho de mercado, é necessário que a galeria, segundo Zorloni (2013, p. 36), saiba demonstrar um posicionamento adequado quanto a essa segmentação, de modo a alcançar uma vantagem competitiva. Ora, em um mercado com alta variabilidade e risco elevado de investimento, os colecionadores tendem a sentir mais confiança em negociar com galerias que demonstram sucesso ao apostar em tendências disruptivas. Assim, o apoio a performances, assim como a apresentação esporádica delas, contribui para um posicionamento dessas galerias

como instituições visionárias e prontas a legitimar obras de risco, uma vez que investem em pesquisa de linguagem mesmo sem a garantia de um retorno direto.

A aposta em formatos artísticos que favoreçam a experiência – assim como a promoção de eventos relacionados a essa fruição e que permitam a convivência dos colecionadores entre eles e com artistas e curadores – não soa descabida, especialmente se o propósito for a intensificação do relacionamento com futuros compradores na faixa de 35 a 50 anos – mais receptivos a vivenciar experiências artísticas, conforme expõe Noah Horowitz (2014). Para esse público, o valor social e o estético na apreciação de obras estão estreitamente conectados.

Ao começar a Verbo em 2005 – mesmo ano da primeira edição da Performa, considerado o principal festival internacional de performance, promovido bienalmente em Nova York –, a Vermelho demonstrou sensibilidade e tino comercial para agregar a sua imagem uma tendência em ascensão no mercado. Já perceptível, mas não tão evidente como na atualidade, a vertente de apresentação de performances se consagrou nas principais feiras de arte, bienais e exposições em museus de renome, como as mostras *Seven Easy Pieces* (2005) e *The Artist is Present* (2010), de Marina Abramović. No Brasil, instituições como o SESC Nacional e o SESC São Paulo reforçaram o estímulo à produção dessa categoria de linguagem por meio de editais e apresentações em suas unidades, como veremos mais adiante nesse capítulo.

Diante do ganho de reputação por ser reconhecida como uma precursora, especialmente frente a um público colecionador mais afeito ao risco e a obras pouco convencionais, o fato de vender ou não performances torna-se um detalhe. A Verbo amplia a notoriedade da Vermelho. O festival “[s]em dúvida traz um retorno absurdo de mídia espontânea, de inserção da galeria em um outro nível de discussão e de reflexão sobre a arte atual”<sup>83</sup>, diz Gallon, que teve sua reputação como diretor artístico reconhecida e, em virtude dela, assumiu a curadoria da seção Performance da SP-Arte em duas ocasiões, nas feiras de 2015 e de 2019.

O diretor artístico acredita que, ao longo de 16 anos, a Verbo operou uma mudança no público frequentador, com um amadurecimento da apreciação de performances: “Em 2005, 2006, as pessoas não estavam muito habituadas, não tinham uma relação com a performance. Percebo hoje que a Verbo também foi

---

<sup>83</sup> Entrevista concedida por GALLON, Marcos [jul. 2018]. Entrevistadora: Bianca Andrade Tinoco. São Paulo, 2018. 1 arquivo .mp3 (52 min.).

responsável por transformar o observador nesse sentido”<sup>84</sup>. Ainda de acordo com Gallon, os colecionadores passaram a perguntar mais sobre performance. Tal informação reforça a suposição de que, para o colecionador que visita a Vermelho, a realização da Verbo é um elemento de distinção e contribui para a reputação da galeria, ainda que ele não participe das noites de apresentação.

Por meio dos recursos empenhados na realização da Verbo, a Vermelho auferiu, portanto, um aumento de notoriedade e prestígio, em especial junto a uma faixa de compradores em potencial que ficarão mais propensos a retornar à galeria e adquirir obras em outras oportunidades. Por outro lado, a quebra de paradigma operada por um festival nesses moldes é uma contribuição inegável para a institucionalização da performance.

O ganho secundário verificado no caso da Verbo explica, em grande medida, porque algumas galerias aceitam representar artistas que se expressam por meio da performance. O artista é reconhecido pela galeria como performer, o que reifica sua identidade produtora, e entrega a ela trabalhos que façam referência a essa singularidade sem de fato trazê-la à tona. Tais obras podem ser registros da performance, vestígios da ação (roupas utilizadas, objetos transformados etc.), reencenações tendo a câmera como foco principal (fotoperformances, videoperformances), mas também desenhos, pinturas, esculturas e obras em outros suportes produzidas após a experiência performática. A performance torna-se uma distinção no currículo do artista, como um traço de influência, mas não é contabilizada para fins de cálculo do preço da produção do artista. Ela é, em termos práticos, interpretada como um estado intermediário para se chegar à obra final.

Os galeristas que logram sucesso nessa construção de posicionamento podem alcançar, portanto, um retorno considerável: associam a imagem da galeria à de um promotor artístico desinteressado, conquistando a simpatia de artistas, colecionadores e da opinião pública, e obtêm trabalhos com alto potencial de venda – produtos sofisticados, saídos de um processo amplamente divulgado. Manter um grupo desses artistas no elenco de representados atrai clientes interessados – para esses nomes e para outros. A galeria fomenta a imagem de um interlocutor atento à produção contemporânea de risco, preparada para oferecer ao colecionador um recorte ousado e intelectualizado dos artistas em circulação.

---

<sup>84</sup> *Idem.*

#### 1.3.4. A “penetra” nas feiras de arte

Mais de 30 anos depois da obra *Garçons* do Grupo Seis Mãos, e provavelmente sem conhecê-la, outra artista causou frisson ao circular com um estranho serviço de alimentação em um espaço altamente institucionalizado do sistema da arte. Vestida em sua indumentária entre sóbria e brega – com um vestido bege, sapatos da mesma cor, cabelos enebados partidos ao meio e uma bolsa com um cabo de martelo saindo de seu interior – Miss Beige passeou durante uma hora e meia durante a abertura para colecionadores, em 26/02/2020, da feira ARCO Madrid 2020 (a última nos moldes pré-pandemia Covid-19)<sup>85</sup>. Não seria nada fora da curva se ela não estivesse carregando às costas uma mochila do serviço de entregas Glovo – aplicativo espanhol de encomenda de comida. Ao circular pelos estandes e estabelecer contato com críticos e galeristas, Miss Beige (persona artística da performer Ana Esmith) pretendeu salientar uma observação acerca da mercantilização da arte e da situação frágil dos artistas naquele ambiente. A performance foi concluída com a retirada da “entregadora”, escoltada por seguranças, por circular com uma mochila na feira – algo proibido pela ARCO para evitar esbarrões nas obras. Conforme ela declarou meses depois ao jornal *El País* (LÓPEZ, 2020):

Minha mensagem foi que a ARCO é um mercado como outro qualquer. E que a postura dessas feiras esconde um problema subjacente muito grande, que é a precariedade dos artistas. Ir para o ARCO como artista é como jantar no Palacio de la Zarzuela [residência dos Reis da Espanha] e passar o resto do ano sem comer. A minha ideia original era apresentar-me com a bicicleta e com a mala, como um autêntico entregador, mas a galeria que me ajudou [a entrar com a mochila, despistando a vigilância da entrada] não me deixou entrar com a bicicleta. Meu sonho seria que os guardas de segurança viessem me perseguir e eu andaria de bicicleta à frente, igual ao plano de *ET*.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Todo o contexto de feiras comentado aqui, aliás, é anterior à pandemia de Covid-19.

<sup>86</sup> “Mi mensaje era que ARCO es un mercado como cualquier otro. Y que el postureo de esas ferias esconde un problema de fondo muy grande, que es la precariedad de los artistas. Ir a ARCO siendo artista es como ir a cenar al palacio de la Zarzuela y luego pasarte el resto del año sin comer. Mi idea original era presentarme en bici y con la bolsa, como un repartidor auténtico, pero la galería que me ayudaba no me dejó meter la bici. Mi sueño habría sido que vinieran a perseguirme los seguratas, y yo ir corriendo en bici por delante en plan *ET*.” (LÓPEZ, 2020).



Figura 13. Miss Beige (dir.) durante a performance *Paseo en Glovo* na ARCO 2020. Crédito: Ana Esmith/Instagram.

A “invasão” na ARCO foi a terceira participação não anunciada de Miss Beige na “Semana das Artes” de Madri – em anos anteriores, ela apresentou *Secretos de alcoba* (2018) na feira Hybrid, realizada nos quartos de um hotel, e *Se nota, se siente, el beige es incluyente* (2019), um *flashmob* de pessoas vestidas de bege e portando martelos durante a JustMad. Nenhuma outra, porém, havia sido tão politizada no sentido de denunciar a posição dos artistas dentro do ambiente de feira. De fato, apesar de serem os autores das “mercadorias”, os artistas estão longe de ser os protagonistas daquele cenário. As feiras de arte são consideradas, do ponto de vista das vendas, o grande fenômeno de atração de colecionadores nos anos 2000.

Há quase 300 delas em operação ao redor do globo, a maioria criada nos últimos 20 anos. Segundo Clare McAndrew (2019, p. 223), o montante de vendas arrecadado em 2018 nas feiras é estimado em US\$ 16,5 bilhões, um aumento de 6% em relação a 2017. O mesmo relatório aponta que, em média, as galerias participaram de quatro feiras em 2018, embora mais de 25% delas (aquelas com mais recursos) tenham integrado 10 ou mais.

A multiplicação das feiras, especialmente na Europa e nos Estados Unidos, que concentram 76% desses eventos, (McANDREW, 2019, p. 234), possui entre

suas principais causas a crescente internacionalização do sistema da arte, facilitada pelo aprimoramento das comunicações e pela queda de preços das viagens aéreas. A atração de um grande contingente de compradores em potencial também tende a transformar as cidades sede de feiras de arte em destinos turísticos, com um grande número de exposições e eventos paralelos que beneficiam as economias locais.

A fórmula repetida por quase todas as feiras de arte é de apresentar anualmente uma grande quantidade de galerias de prestígio, durante três a cinco dias, de modo a concentrar potenciais compradores e a servir como uma plataforma de relacionamento e contatos. Essa estrutura é mantida, com poucas alterações, desde a criação das primeiras feiras de arte na Europa: Art Cologne (Colônia, Alemanha, 1967)<sup>87</sup>, Art Actuel/Art Brussels (Bruxelas, Bélgica, 1968), Art Basel (Basileia, Suíça, 1970) e FIAC (Paris, França, 1974). A Art Basel, assim como suas edições em Miami Beach e Hong Kong, figura entre as principais feiras da atualidade, assim como a Frieze Art Fair London (Inglaterra), a TEFAF Maastricht (Holanda), a The Armory Show (Nova York, EUA), a Art Dubai (Emirados Árabes Unidos) e a ARCOmadrid (Madri, Espanha).

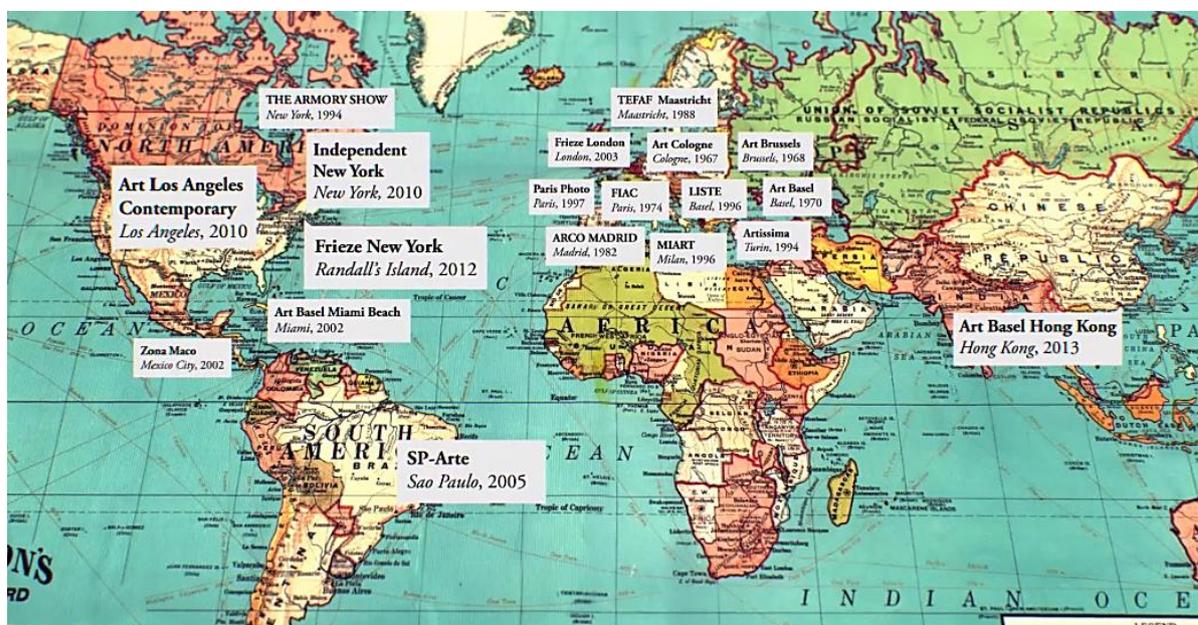


Figura 14. Principais feiras de arte no mundo, com respectivas datas de criação. Fonte: Still do vídeo Art Fairs, Artsy, minuto 01:27. Disponível em: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-art-fairs-expanded-the-contemporary-art>>. Acesso em: 18 mai. 2019.

<sup>87</sup> Anteriormente à Art Cologne, a BRAFA Art Fair foi fundada em 1956, próxima a Bruxelas, na Bélgica. A feira é mencionada em relatórios como os de Clare McAndrew. Trata-se, porém, de um evento voltado para a venda de itens de antiquário, estando portanto fora do escopo da pesquisa.

Para as galerias, as feiras passaram a significar maior visibilidade e a oportunidade de expandir a base de clientes. Os colecionadores encontram uma visão panorâmica do que as galerias podem oferecer, o que permite a comparação de preços e o levantamento de tendências. Os visitantes interessados em arte, mesmo que sem recursos para adquirirem uma obra, se deparam com trabalhos de variedade, qualidade e atualidade que poucos museus conseguem adquirir, devido ao orçamento escasso. O público, via de regra, também se beneficia de uma programação paralela preparada por museus, centros de arte e galerias locais, os quais costumam marcar aberturas de exposições, visitas a ateliês, *gallery nights* e outros eventos sociais por ocasião da feira.

O número de visitantes nas principais feiras de arte parece ter chegado a um momento de relativa estabilidade em 2018, após duas décadas de amplo crescimento. Uma parte dos especialistas desse mercado começam a estudar a hipótese de um “cansaço das feiras” por parte dos colecionadores, segundo McAndrew (2019, p. 242), mas o fato é que os grandes eventos totalizaram um público de 1,1 milhão de pessoas em 2018, com uma ampliação de 9% na frequência de 2013 a 2018. Ainda que, nesses eventos, o percentual estimado de “compradores sérios” seja de 5% dos visitantes (McANDREW, 2019, p. 244), trata-se de um quantitativo também em crescimento (ainda que mais lento e aquém da média de escalada dos indivíduos de alto patrimônio líquido ou *high net worth people*, como veremos no Capítulo 2).

Os galeristas pagam um custo alto para participarem desse ambiente fervilhante em vendas e atratividade. Em primeiro lugar, uma galeria deve ser aceita pela comissão da feira, responsável por garantir que a qualidade dos expositores se mantenha ao longo das edições. Algumas delas levam anos para serem aceitas, prazo que pode aumentar consideravelmente se uma concorrente direta fizer parte da comissão avaliadora. Tal condição também traz desvantagens para galerias jovens ou que representem artistas em ascensão, uma vez que a seleção tende a preferir estabelecimentos de renome.

Segundo Noah Horowitz (2014, p. 136), das 275 galerias na Art Basel Miami Beach de 2009, apenas 13% eram de fora da Europa e da América do Norte, sendo 20 delas (7% do total) das Américas Central e do Sul. Na edição de 2018, com 268 galerias de 35 países, a situação não mudou: 22 participações (8,2% do total) eram de galerias das Américas Central e do Sul, sendo 14 do Brasil (10 entre as 198

mostra principal). A preferência por galerias europeias e estadunidenses também se dá em outras expansões de feiras, levando as galerias internacionais a disputar espaço com aquelas locais nas regiões onde as feiras são promovidas.

As feiras de arte, como o mercado de arte em geral, quase nunca são democráticas: a inclusão de galerias é determinada pelo comitê, os custos de participação e visitação são altos e o acesso – às vernissages prévias, ao dilúvio de jantares e festas e aos ‘melhores’ trabalhos – é meticulosamente hierarquizado. (HOROWITZ, 2014, p. 138)

Uma vez admitida, a galeria precisa arcar com o pagamento da taxa de participação e aluguel do estande. Em 2018, segundo McAndrew (2019, p. 228), os galeristas informaram que gastaram cerca de US\$ 4,8 bilhões para participar e expor em feiras, um aumento de 5% em relação a 2017. De acordo com Benjamin Genocchio (2017), diretor executivo da feira The Armory Show, o metro quadrado nas feiras de maior prestígio custa de US\$ 800 a US\$ 1.000<sup>88</sup>, aproximadamente, e o trabalho de estruturação e pintura do estande acresce em 25% a 30% o valor do espaço. Outro grande custo envolvido é relativo a seguro, embalagem e transporte das obras, especialmente para feiras internacionais – nas quais impostos e custos de alfândega também precisam ser contabilizados.

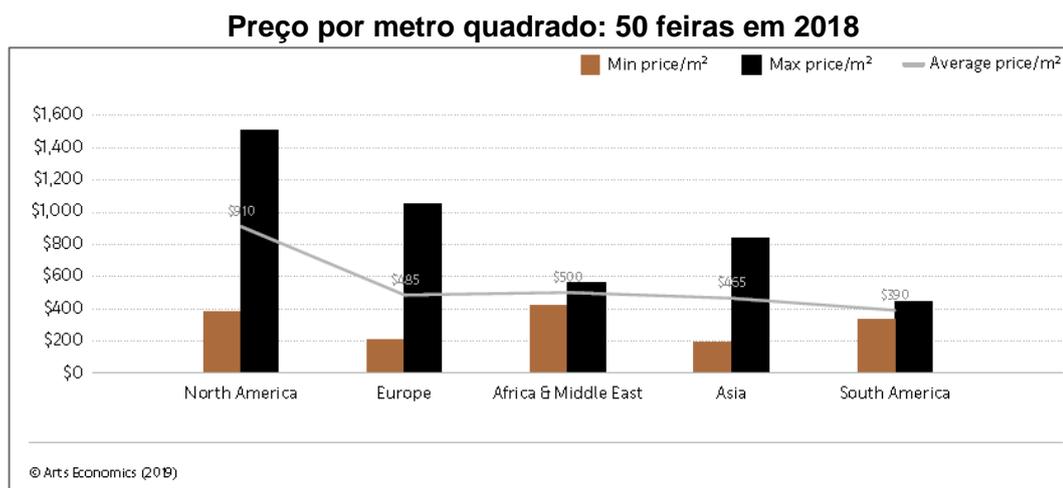


Gráfico 2. Preço por metro quadrado: 50 feiras em 2018. Fonte: McANDREW, C. *The Art Market 2019: An Art Basel & UBS Report*. Art Basel and UBS: Basel, 2019, p. 230.

<sup>88</sup> O valor apresentado é uma conversão em relação ao apresentado por Genocchio, de US\$ 75 a US\$ 100 pelo valor do pé quadrado (10 pés quadrados = 0,929 metro quadrado). Fonte: ARTSY. No. 49: How Art Fairs Can Do Better. The Artsy Podcast, 21 sep. 2017, minuto 6:15. Disponível em <<https://soundcloud.com/artsyodcast/no-49-how-art-fairs-can-do-better>>. Acesso em 3 jun. 2019.

Noah Horowitz (2014, pp. 132-134) estima em seis dígitos (de dólares) os custos de aluguel de espaço, viagem e administração de um estande de destaque, um dispêndio que se traduz em pressão para gerar vendas. É preciso contar com uma estrutura financeira sólida para evitar a superexposição econômica à renda obtida em feiras, de modo a que uma venda abaixo do esperado ou uma desistência de compra após um evento não venham a afetar a participação em outros. Os custos crescentes, a pressão sobre os artistas para obter um maior número de trabalhos e o equilíbrio de oferta entre exposições convencionais e produção para os estandes provocam uma tensão entre os galeristas que, segundo Horowitz (2014, p. 233), coloca em questão o benefício de participação em grandes feiras.

Ocorre que, em muitos mercados, não se trata mais de uma questão de vantagem apenas. De acordo com McAndrew (2019, p. 254), o hábito de compra dos colecionadores está mudando, deslocando-se da visita às galerias para um mais inclinado às feiras e à compra pela internet, a ponto de a participação em feiras se tornar mesmo fundamental para a sobrevivência financeira. Segundo o apurado pela especialista (2019, p. 223), a participação das feiras na renda anual das galerias passou de 30% em 2010 para 46% em 2018 (contra 48% de venda nas sedes), sendo 31% referente à participação em feiras internacionais e 15% nos eventos domésticos ou locais.

McAndrew (2019, p. 254) atribui a preferências pelas feiras a dois fatores principais: a forte demanda dos colecionadores por visualizar pessoalmente as obras (um obstáculo à compra pela internet) e o ambiente propício social e intelectualmente para o relacionamento entre colecionadores e galeristas. Em um momento no qual as vendas em galerias sofrem o revés de uma tendência mais ampla, na qual o comprador possui tempo exíguo e está cada vez mais habituado ao comércio eletrônico via plataformas digitais como a Artsy, a participação em feiras se torna crucial não apenas para as grandes galerias, mas também para aquelas de pequeno e médio porte criadas nos últimos anos ou localizadas fora dos grandes centros, as quais podem estabelecer contatos e vínculos com colecionadores que não viriam a alcançar de outra forma. “A cauda está balançando o cachorro. As feiras não existem para promover as galerias; as galerias existem para entrar nas feiras”, avaliou o crítico de arte Barry Schwabsky (2012).

Ora, ambientes tão competitivos não soam abertos à provocação geralmente associada à performance. Porém, se nos primeiros tempos a convivência da feira

com obras dessa categoria de linguagem foi conflituosa (como no caso de Orlan na FIAC em 1978), a relação estabelecida a partir dos anos 2000 é de estímulo à apresentação – ou, mais ainda, de isca para o aumento da visitação e do prestígio. A performance, uma vez escolhida ou acordada com a administração do evento, é via de regra incorporada como espetáculo, como parte de um discurso intelectualizado que visa a ampliar o reconhecimento social e intelectual da feira. De acordo com Genocchio (2017), “[...] a autocrítica e a autorreflexão sobre o tema da produção artística tornaram-se uma força motriz importante na programação de eventos adicionais das exposições comerciais”.

Enquanto, em outro tempo, a arte performática buscasse romper com o mercado de arte ao desmaterializar a obra de arte em eventos efêmeros, hoje a desmaterialização e o boato tornaram-se uma das formas mais eficazes de excitação. A performance estimula a atenção da mídia, o que, por sua vez, aumenta o capital simbólico do evento [...] (BISHOP, 2012, pp. 229-230)

A feira ARCOmadrid incluiu em sua programação de 2008 a 2010 a Performing ARCO, uma seção especial para a performance com trabalhos representados por galerias. O lançamento, em 2008, contou com um debate durante a ARCO organizado pela Live Art Development Agency (LADA), de Londres, com o tema Live Art e Mercado de Arte.

Em 2014, a Frieze London inaugurou em sua programação a seção de performance Live<sup>89</sup> – replicada em 2018 para a Frieze New York. Além de performances representadas por galerias (sem custos para a inclusão de artistas), a seção inclui instalações, intervenções na arquitetura e projetos interdisciplinares. É encorajada a realização de trabalhos que mobilizem os espaços da feira, sendo realizados em cafés, corredores, praças públicas ou no auditório. Em 2014, primeiro ano da iniciativa, seis projetos foram escolhidos entre mais de 100 submissões. Nas quatro primeiras edições, a Live apresentou obras de Franz Erhard Walther (2014), Adam Linder (2014), Eva Kot'átková (2015), Tunga (2015), Mahmoud Khaled (2016),

---

<sup>89</sup> Na edição da Frieze London de setembro de 2018, foram escolhidos Christian Boltanski (Marian Goodman Gallery); Vivian Caccuri (A Gentil Carioca, em parceria com a Delfina Foundation); Liz Glynn (Paula Cooper, em parceria com a Delfina Foundation); Camille Henrot (König Galerie/kamel mennour/Metro Pictures); Otobong Nkanga (Mendes Wood DM); Laure Prouvost (Lisson Gallery); Pratchaya Phinthong (gb agency, em parceria com a Delfina Foundation); Julia Scher (Esther Schipper); e Asim Waqif (Nature Morte).

Augustas Serapinas (2016) e Agatha Goethe-Snape (2017), entre outros. Os frequentadores puderam tomar uma sopa com ingredientes colhidos na área do acidente nuclear de Fukushima (United Brothers, Green Tea Gallery, 2014); ter suas partes íntimas retratadas em desenho por Ken Kagami (Misako & Rosen, 2015); e refletir sobre política e a existência da arte a partir da conversa com um go-go boy inspirado nos de Félix Gonzalez-Torres (Mahmoud Khaled, Gypsum Gallery, 2016).

A Art Basel, embora não tenha um setor específico para a performance, exhibe obras dessa categoria de linguagem nas seções *Art Unlimited*, desde 2000, *Art Statements* e, nos últimos anos, nas programações *Parcours* e *Public Sector*. Na *Art Statements*, por exemplo, Peter Liversidge apresentou em 2007 seu projeto *Fair Proposals [Propostas para Feira]*, uma folha de papel com 135 propostas para a Art Basel e a cidade de Basileia. O artista realizou uma proposta por dia, completando sete delas.

A Art Basel Miami exhibe grande parte das performances nas seções *Kabinett* e *Public Sector*, além de apresentações eventuais nos estandes das galerias<sup>90</sup>. Na Art Basel Hong Kong, a categoria de linguagem também atrai atenção crescente. Na edição de 2019, a Asia Art Archive apresentou em seu estande na feira a seleção *The Body Collective: Performance Art Histories*, analisando a evolução da performance na Ásia desde a década de 1970, com arquivos de Kwok Mangho Frog King, Ray Langenbach, Lee Wen e Betsy Damon. A difusão de performances na filial asiática da Art Basel estimulou inclusive uma feira local concorrente, a Art Central, que desenvolveu um programa dedicado à performance.

Como contraponto crítico à inserção da performance nas feiras de arte, a produtora e curadora Liv Vaisberg criou em 2018 *A Performance Affair (APA)*, um evento específico para a venda de performances. Pode-se dizer que se trata do primeiro evento dedicado a essa categoria de linguagem, a exemplo de outros similares voltados à fotografia, ao vídeo e a outros suportes e linguagens. O objetivo é estimular o debate sobre as condições de venda da performance e sobre o desenvolvimento e a estabilidade de um mercado especializado.

Parte dessa abertura, como relatamos anteriormente, se deve a uma mudança de postura dos artistas, que passaram de uma oposição frontal à adesão.

---

<sup>90</sup> Durante a edição de 2015, ocorreu o incidente no qual uma mulher foi esfaqueada no corredor da feira e os visitantes não tomaram qualquer atitude, pensando se tratar de uma performance. O fato serve, embora pelo lado negativo, para demonstrar o quanto os frequentadores da Art Basel Miami Beach estão habituados a obras dessa categoria de linguagem.

De acordo com Horowitz (2014, p. 220), “[...] os benefícios da visibilidade, imediatismo e vendas conjurados por esses locais aparentemente [estão] superando as conotações negativas do passado”. Assim, a participação de uma galeria em feiras é também uma exigência dos artistas, de modo a garantirem a exposição ao público comprador. A feira oferece visibilidade, o que favorece melhores resultados em seleções de editais, escolhas de curadores para exposições e comissionamento de obras. Ser exposto uma feira é uma promessa de ampliação da reputação do artista e de circulação do trabalho, segundo Howard Becker (1994, p. 72):

A distribuição tem um efeito crucial na reputação. O que não é distribuído não é conhecido e, portanto, não pode ser bem pensado ou ter importância histórica. O processo é circular: o que não tem uma boa reputação não será distribuído. Isso significa que nossa consideração posterior sobre o que constitui uma produção artística grande ou importante deve considerar a forma como os sistemas de distribuição, com seus vieses profissionais embutidos, afetam a opinião sobre o que pertence a essas categorias.<sup>91</sup>

A trégua entre feiras e performers não impediu, no entanto, que as obras programadas para esses espaços tragam certa dose de acidez e de questionamento do ambiente. Na Frieze de 2005, Dora Garcia apresentou *The Romeos*, na qual contratou rapazes bem-apessoados para estabelecer conversas espontâneas com os visitantes. Na leitura do crítico Sebastian Baden (MEYER, MEYER-ABICH, 2018), “[u]ma constante reavaliação de valores, para usar Nietzsche neste contexto, é uma característica da criticidade e de uma crítica institucionalizada lucrativa do mercado de arte”.

Com base em análises de performances realizadas durante feiras, Jack Bankowsky definiu em 2005, na *Artforum*, o termo *art fair art* [arte para feira de arte] como uma produção artística sob medida para atrair e provocar, pela negação, os visitantes e outros envolvidos com essa instância de exibição.

[...] em um momento em que a feira de arte alcançou uma centralidade sem precedentes no marketing da arte contemporânea, não é tão surpreendente encontrar o “talento” beliscando a mão que o alimenta. A esse respeito, a *Art Fair Art* deve muito a um século de experiência contextual – desde o *readymade* até as fissuras demateriais do Conceptualismo e suas ramificações no presente (a saber, a crítica institucional). (BANKOWSKY, 2005)

---

<sup>91</sup> Tradução da autora.

Segundo Bankowsky, a *art fair art* visa a instalar no ambiente uma medida de complexidade e contradição, sendo simultaneamente empolgada com o caráter de vitrine e cética em relação à condução das feiras. Bankowsky interpreta essa vertente como um truque pós-warholiano que permite “performar” o sistema da arte, em vez de meramente se deixar explorar por ele (como a arte “regular”) ou de analisá-lo (como a crítica institucional).

Como um ponto de atrito divertido ou intrigante, esses trabalhos, muitos deles performances, integram o contexto espetacular e econômico da feira como parte da obra. Claire Bishop (2012, p. 229) cita como exemplos a duplicação do estande da galeria de Berlim Klosterfelde pela Elmgreen & Dragset, com obras de arte idênticas e um revendedor similar (2005) e *Pre-Emptive Act* de Gianni Motti (2007), na qual um policial medita de tempos em tempos, sentado com as pernas cruzadas e os olhos fechados no meio dos corredores da Frieze London.

Outros trabalhos célebres foram promovidos pela Wrong Gallery, metagaleria<sup>92</sup> mantida em Nova York de 2002 a 2005 pelo artista Maurizio Cattelan e pelos curadores Massimiliano Gioni e Ali Subotnick (e reaberta em dezembro de 2005 para uma mostra na Tate Modern, em Londres). Na Frieze London de 2005, a Wrong Gallery exibiu os *100 Chineses* de Paola Pivi (1998-2005), 50 pessoas chinesas vestidas de forma idêntica e preenchendo o espaço do estande. Na mesma feira, em 2004, apresentou uma instalação de Noritoshi Hirakawa na qual uma modelo contratada lia um romance, ao lado da foto de um esfíncter e de uma pilha de fezes, pronta para receber perguntas sobre a dieta alimentar que resultou no “produto” a seu lado. Dois anos antes, na Frieze de 2003, a Wrong Gallery apresentou *This is right*, de Tino Sehgal, no qual crianças emulavam a postura de curadores *freelancers* e comentavam obras da feira – passando a espernear no chão, entretanto, quando alguém fazia menção de registrar a explicação em foto ou vídeo.

Bankowsky (2005) ressalta a *art fair art* como um subconjunto relevante da crítica institucional porque, ao questionar de forma ácida as relações comerciais estabelecidas na feira, ela não se exclui do sistema: “[...] a arte que presume estar

---

<sup>92</sup> O espaço físico da galeria se resumia a uma porta de vidro, sempre trancada, com um espaço interior de 0,25 metro quadrado. Nos três anos em Nova York, exibiu obras de 40 artistas internacionais, como Lawrence Weiner, Elizabeth Peyton e Paul McCarthy. Em 2006, miniaturas da galeria e de obras nela exibidas foram lançadas como múltiplos, em uma tiragem de 2.500 unidades. Mais informações em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/dec/21/art>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

em alguma relação crítica – ou melhor, simplesmente reveladora – com as instituições às quais está vinculada, não pode existir a uma distância supostamente purificadora do universo do ponto de venda”. Claire Bishop (2012, p. 229) acrescenta: “Trabalhos que são incomuns, interdisciplinares ou transcendem fronteiras reafirmam o sistema de arte e, portanto, o mercado de arte”.

Nem todas as performances realizadas em feiras, no entanto, se enquadram na linha sarcástica descrita por Bankowsky e Bishop. Que o diga Renan Marcondes, que recebeu um prêmio como destaque entre as 10 performances selecionadas por edital para a Feira Internacional de Arte de São Paulo – SP-Arte 2016 pela obra *Como um jabuti matou uma onça e fez uma gaita com um de seus ossos*, de. Durante o trabalho – apresentado no Pavilhão da Bienal de São Paulo (sede da feira) em 6 e 7 de abril de 2016 –, Marcondes, usando sapatos alaranjados com salto pontiagudo de 30 centímetros, rastejava pelo chão, emulando poses célebres de objetificação da mulher na história da arte ocidental. O artista conta<sup>93</sup> que, em dado momento de sua apresentação no dia de abertura da feira, reservado para convidados, se sentiu constrangido ao receber um cumprimento em tom jocoso: “Olá, performance!”. Marcondes relata suas apresentações na feira como uma experiência física violenta, a ponto de terminar o primeiro dia com febre de 40 graus. Após a experiência, ele analisou a situação para o portal da SP-Arte (2016):

Estar em um contexto regido pela apreciação e aquisição de objetos sempre requer uma aceitação minha de que meu corpo passa a ocupar no imaginário de grande parte do público o mesmo lugar que uma tela, um champanhe, um livro. A diferença é que a possibilidade de aquisição muda e o tipo de apreensão também. Portanto, grande parte do público passava rapidamente fotografando o sapato e em alguns casos colocando a mão em mim e no sapato ou se perguntando o que poderia ser comprado “daquilo” [...].

---

<sup>93</sup> Em entrevista à autora, concedida em 07/07/2018.



Figura 15. Renan Marcondes. *Como um jabuti matou uma onça e fez uma gaita com um de seus ossos*. Performance. Apresentação na SP-Arte em 06/04/2016. Foto: Jéssica Mangaba.

Para que possamos compreender as circunstâncias para tal recepção à performance de Marcondes, vale nos aprofundarmos no contexto da SP-Arte. A feira, fundada em 2005, expõe anualmente estandes de galerias e escritórios de arte brasileiros e sul-americanos, com participação crescente de expositores da Europa e dos Estados Unidos. No relatório de Clare McAndrew, a SP-Arte figura entre as feiras regionais mais significativas da América Latina, ao lado da ArteBA, de Buenos Aires, da ARTBO, de Bogotá, e da mexicana ZONAMACO. Em 2016, a feira paulistana foi listada entre as “top” abordadas no *Momart the Art Newspaper International Fair Report*, sendo descrita como “indiscutivelmente a feira mais importante da América do Sul” (THE ART NEWSPAPER, 2016, p. 7).

Em sua 15ª edição, de 3 a 7 de abril de 2019, a SP-Arte reuniu 164 expositores nacionais e de 14 países, atraindo 36 mil visitantes. O número de expositores aumentou consideravelmente, de 122 em 2013 para 134 em 2017, alcançando um pico em 2018 com 199 participações (McANDREW, 2019, p. 247). Em 2018, segundo o Governo do Estado de São Paulo, a feira gerou R\$ 230 milhões em negócios, sendo R\$ 125 milhões arrecadados por galerias paulistas<sup>94</sup>.

<sup>94</sup> “Destes R\$ 125 milhões, R\$ 57,8 milhões foram em vendas que se beneficiaram da isenção do ICMS (46% do total). As vendas geraram uma arrecadação em impostos estaduais de cerca de R\$ 7 milhões.” Fonte: <http://www.cultura.sp.gov.br/governo-do-estado-decreta-isencao-de-imposto-para-obras-da-sp-arte/>. Acesso em: 14 jun. 2019.

A seção Performance da SP-Arte é realizada desde 2015. Promovida em parceria com o Centro Universitário Belas Artes de São Paulo nos três primeiros anos, ela começou exibindo 14 performances de 12 artistas, sob curadoria de Juliana Moraes e de Marcos Gallon. Em 2016, a feira abriu um edital para seleção de performances, chegando a 100 propostas, das quais 10 foram escolhidas pelos curadores Cauê Alves e Solange Farkas (entre elas, a de Renan Marcondes). Em 2017, foram apresentadas nove performances de sete artistas (três delas de Felipe Cidade), sob curadoria de uma comissão formada por Cauê Alves e Roberto Bertani, professor e coordenador da Belas Artes; Solange Farkas, curadora e diretora da Associação Cultural Videobrasil; e Paula Garcia, artista, curadora e colaboradora do Mariana Abramović Institute (MAI).

A seção Performance da SP-Arte deu um primeiro salto curatorial em 2018, sob a gestão solo de Garcia. Ela elegeu cinco trabalhos duracionais<sup>95</sup> para apresentação simultânea num ambiente destacado da feira, de 220 metros quadrados, no final do segundo andar do Pavilhão da Bienal. Separados do restante da SP-Arte por uma parede vermelha e uma porta de 1,5 metro de largura, Gabriel Vidolín, Karlla Giroto, Paul Setúbal, o duo Protovoulía (Jessica Goes e Rafael Abdala) e o coletivo Brechó Replay compartilharam o espaço, com cinco performances não combinadas entre eles e que interferiram involuntariamente umas nas outras. A dinâmica estabelecida tornou ainda mais sacrificante o intento de Setúbal, que, auxiliado por um sistema de roldanas, sustentou no ar uma escultura de Franz Weissmann de 250 quilos, emprestada por uma colecionadora.

---

<sup>95</sup> O termo *duracional*, quando associado à performance, é usado por estudiosos dessa categoria de linguagem em referência a obras de longa duração, as quais se estendem por um período superior ao considerado usual para uma performance (um máximo de três horas).



Figura 16. Seção Performance na SP-Arte 2018. Da esq. para a dir.: Duo Protouvoulia (com vasos); Paul Setúbal (sustentando escultura de Franz Weissmann) e Karlla Giroto. Ao fundo, a porta de acesso à sala. Fonte: SP-Arte. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/midias/2018/setor-performance-2/>. Acesso em: 17 jun. 2019.

Alguns visitantes ouvidos pela autora interpretaram o *assemblage* da seção Performance 2018 como uma obra apenas. Pairam controvérsias se o espaço curado não se tornou, por fim, um trabalho artístico da curadora Paula Garcia. Tal desconfiança ganha amparo em declarações da curadora por ocasião da feira, como esta ao sítio da SP-Arte (2018): “Eles vão se preparar para aguentar ficar lá todo este tempo sem sair nem para ir ao banheiro. Minha intenção é que as apresentações virem uma única cena e o espaço se transmute ao longo do processo de acordo com a disposição dos artistas”.

A estratégia de Garcia obteve grande visibilidade na imprensa especializada, porém a efetividade da seção Performance ainda era alvo de questionamentos. Durante debate na própria SP-Arte 2018, com Garcia e o performer Bruno Mendonça, Maurício Ianês (SP-ARTE, 2018, minuto 120’) explicitou sua crítica quanto à oferta de obras dessa categoria de linguagem: “Apesar do setor de performance, há poucas performances nos estandes das galerias. Ou seja, em geral a performance é muito bem-vinda em grandes exposições, em grandes feiras, desde que seja colocada no seu devido lugar, no seu gueto”.

O movimento de separação da seção Performance em 2018 foi observado em sentido contrário na edição de 2019, sob curadoria solo de Marcos Gallon<sup>96</sup>. O diretor artístico do Festival Verbo selecionou seis obras – pela primeira vez, todas de artistas representados por galerias: *Clotho* (2015), de Cadu (Galeria Vermelho); *Ponto e vírgula* (2018), de Maria Noujaim (Galeria Jaqueline Martins); *A morte do Boneco – AMB* (2017-2019), de Jorge Soledar (Portas Vilaseca); *Atoritoleituralogosh* (2019), de Cristiano Lenhardt (Fortes D’Aloia & Gabriel); *alôca vudu avoa furiosa* (2019), do coletivo assumie vivid astro focus (avaf) (Galeria Casa Triângulo); e *Árvore nacional* (2019), de Jaime Lauriano (Galeria Leme/AD). As três últimas foram concebidas por ocasião da feira.

No artigo sobre a seção no site da SP-Arte, o curador deixa clara a intenção de fomentar nos colecionadores particulares a aquisição de ações ou da documentação delas, na forma de vídeos e fotos. Segundo Gallon (2019), sua intenção foi reduzir “[...] a distância que separa a performance arte do sistema comercial da arte, sugerindo estratégias simples de aproximação entre artista e mercado, sem, ao mesmo tempo, abrir mão do caráter de contestação política que toda ação ao vivo guarda em si”. Em outro momento, ele acrescenta:

[...] o projeto para o setor de performances da SP-Arte 2019 pretende criar ferramentas práticas para a melhor inserção da performance arte em coleções públicas e privadas, evidenciando o fato de que muitas galerias brasileiras contam com artistas que utilizam dessa linguagem como terreno de experimentação. A seleção de ações revela essa diversidade, expondo as influências e métodos que impulsionaram as práticas desses artistas, e as estratégias e dinâmicas empregadas por eles na materialização de suas ações. (GALLON, 2019)

As performances, apresentadas em espaços com as mesmas dimensões dos estandes comerciais ou nos corredores do Pavilhão da Bienal, traziam de volta a convivência direta dos visitantes com os trabalhos – as de Cristiano Lenhardt e Ayla de Oliveira, Cadu e Jaime Lauriano permitiam inclusive que os participantes conversassem com os performadores durante as ações.

---

<sup>96</sup> Tal curadoria foi posterior à imersão desta pesquisa durante o Festival Verbo 2018, a qual teve em Gallon seu principal ponto de contato. Acreditamos que os questionamentos apresentados pela pesquisa naquele momento podem ter inspirado, em parte, reflexões aplicadas pelo curador no enquadramento da seção Performance na SP-Arte 2019.

A curadoria de Gallon também trouxe um elemento que a distingue das demais e pode se tornar um divisor na história da feira: pela primeira vez, a SP-Arte assumiu o compromisso de doar uma das performances na seção à Pinacoteca do Estado de São Paulo, pelo valor de R\$ 20 mil. A obra escolhida pelo diretor artístico da Pinacoteca, Jochen Volz, foi *Atoritoleituralogosh*, desenvolvido por Cristiano Lenhardt com a cantora Ayla de Oliveira para a SP-Arte.



Figura 17. *Atoritoleituralogosh*, Cristiano Lenhardt, galeria Fortes D'Aloia e Gabriel. Foto: Jéssica Mangaba para SP-Arte 2019. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/midias/2019/performance/>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

O valor pago por *Atoritoleituralogosh* foi pouco menor que o registrado em 2016 naquela que, até então, havia sido a única venda de performance na SP-Arte: a da obra *Parangolé*, de Lourival Cuquinha. A performance, apresentada no estande da Baró Galeria, foi comprada pela colecionadora Cleusa Garfinkel para doação ao Museu de Arte Moderna de São Paulo – a cifra de R\$ 25 mil foi reduzida durante a negociação por se tratar de aquisição para uma instituição pública. Na performance, um homem negro (o ator Lui Coutinho), imóvel, vestia o uniforme de policial – única peça material repassada à colecionadora e posteriormente ao museu.

Examinada a seção Performance em suas edições até 2019, dispomos de mais elementos para uma análise acerca dos motivos que justificam a manutenção desse setor curado na programação da SP-Arte. O primeiro deles, já apontada em relação ao circuito artístico, é de ampliar e tornar mais variada a experiência dos

colecionadores durante a feira. As performances, nesse sentido, funcionariam como uma momentânea mudança de estado de espírito, em meio à avidez de cálculos e compras. “Esses setores curados te oferecem essa pequena calma dentro desse ambiente tão diverso. Acho fundamental para que o público possa passear de modo mais fluido, em ambientes mais filtrados”, afirma a diretora geral e idealizadora da feira, Fernanda Feitosa, em entrevista à Revista Continente (OLIVEIRA, 2019).

O performer Renan Marcondes (SP-ARTE, 2016) se aproxima dessa leitura ao avaliar a recepção de seu trabalho na feira: “[a]credito que a reação variou entre perceber a obra como espetáculo ou como enigma. Acredito também que há um imenso abismo entre esses dois modos de percepção”.

Nesse sentido, iniciativas como a curadoria de Marcos Gallon e a doação de uma performance pela direção da feira em 2019 trazem um forte caráter pedagógico, no sentido de chamarem atenção para os trabalhos dessa categoria de linguagem como obras à venda, assim como as demais expostas nos estandes. Tal postura evidencia uma mudança de paradigma, inspirando os colecionadores a cogitarem a pertinência e a possibilidade de colecionamento de uma produção com traços de incorporalidade.

Para além da atratividade e da chance de influir no hábito de colecionamento de seus frequentadores, um terceiro fator pesa na consolidação do setor Performance na SP-Arte: relevância institucional – ou, em outras palavras, prestígio. Ao manter a curadoria anual, ela nega parcialmente seu status de feira regional e requisita ser comparada a outras de relevância inegável com iniciativas similares – como a Frieze London, cuja seção Live data de 2014 (anterior em apenas um ano à de São Paulo). Demonstrações de consistência curatorial como esta contribuem para que a SP-Arte se consagre como a principal feira da América do Sul, buscando superar em relevância outras concorrentes como a ArteBA, de Buenos Aires.

#### **1.4. A PERFORMANCE NOS MUSEUS**

É peculiar que a artista com maior número de obras colecionadas – e classificadas desse modo – por museus brasileiros como performance diga não fazer... performances. Em fidelidade a um glossário criado por ela mesma nos anos 1990, com base em seus estudos de filosofia e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Laura Lima rejeita o que entende como um rótulo raso para *Bala de*

*Homem=carne/Mulher=carne* (1995) e *Quadris de Homem=carne/Mulher=carne* (1997), ambas adquiridas em 2000 pelo MAM de São Paulo – a posição é a mesma para as demais obras categorizadas como tal em acervos públicos e particulares até o momento. Na perspectiva da artista, os trabalhos da série *Homem=carne/Mulher=carne*, uma das primeiras desenvolvidas por ela a partir de 1994, são *tableaux vivants*, desenhos materializados. Não são muitos, no entanto, os que aderem ao conceito de Lima. Ela é mencionada no livro *Performance Now: Live Art for the 21st Century* (2018), de RoseLee Goldberg, participou das duas primeiras edições do festival MIP – Manifestação Internacional de Performance, em 2003 e 2004 em Belo Horizonte, e do festival Performa 15 (2015), em Nova York, e integrou as exposições de performance *A Little Bit of History Repeated* (2001), *11 Rooms* (2011), na Manchester Art Gallery e posteriormente em Basel (2014) e Xangai (2015).

As ações da série *Homem=carne/Mulher=carne* ( $H=c/M=c$ )<sup>97</sup> consistem na execução do que Laura Lima chama de tarefas por pessoas conectadas a objetos concebidos pela artista. Entendidas como matéria=carne como qualquer estrutura ou objeto envolvido, essas pessoas, preferencialmente não atores (“pressupõem carne menos informada”<sup>98</sup>, diz Lima), são orientadas de acordo com as instruções estabelecidas pela artista e em posse do proprietário da obra. Os executores não são autorizados a experimentar antecipadamente os apetrechos da ação, a ensaiar antes da apresentação ou a agregar deliberadamente à obra nenhum traço de interpretação ou personalidade.<sup>99</sup>

Laura Lima sustenta que criou seus *tableaux vivants* para que a suplantem em tempo de vida e continuem a ser apresentados de acordo com as instruções e os objetos que ela entrega aos proprietários, em caso de venda, em “caixas-cápsulas”. “[...] os museus vêm comprar a obra e eles têm um monte de regras que têm de

<sup>97</sup> Integram a série *Gelatina* (1995-96), *Bala* (1995-96), *Quadris* (1995-1997), *Puxador* (*Paisagens* 1998-1999; *Colunas* 1998/2002; *Arquitetura* 1998-), *Marra* (1995-2002), *Dopada* (1996/2000), *Sugador* (1997), *Três Graças* (*Rubens*, 1998/2000; *Rafael*, 1998/2002); e *Arquitetura digestiva* (1998).

<sup>98</sup> LIMA, 2010, p. 10.

<sup>99</sup> Aqui, rapidamente, uma anedota: um dos homens escolhidos para executar uma obra de Laura Lima em Belo Horizonte escondeu um cigarro na estrutura da obra e o acendeu durante a execução. Laura ficou revoltada no momento, mas sua fala ao contar o fato denota também um estranho encantamento com a transgressão, de modo algum tolerada: “[...] é como se a obra tivesse voltado para mim, algo desconhecido; meu Deus, o que é essa obra que estou criando? [...] Podia ter dito para ele que era um idiota, mas fiquei olhando para minha obra, e ela se voltando para mim.” (LIMA, 2010, p. 16).

seguir, porque senão aquilo não é a minha obra. Dou aquele *modus operandi* gigantesco, e não pode mudar nem uma coisinha sequer.” (LIMA, 2010, p. 12). Os museus não podem alterar características, mas a artista se vê nesse direito<sup>100</sup>, como ela admitiu em 2010: “Até hoje tenho que atualizar coisas, talvez porque precisei perceber que a obra como estava ainda possuía uma fragilidade, ou o sistema que tinha criado precisasse se adaptar a este novo fato: a coleção e o acervo de um museu.” (*ibid*, p. 14). A cada “fragilidade” identificada, Lima revisita a documentação da obra, que não está aberta sequer à consulta de pesquisadores sem o consentimento dela<sup>101</sup>.

[...] minha preocupação maior era depois, quando eles fizessem inúmeras vezes a minha obra, se eles realmente iam ser sérios; sabia que era responsabilidade minha organizar aquilo num determinado aspecto. Até hoje sinto que existem certas fragilidades. Uma vez abri um catálogo em que havia essa obra que eles tinham produzido – são dois caras unidos pelos quadris, um trabalho que apresentei na Bienal de São Paulo de 98 –, e vi que as fotos eram muito estranhas; não era a minha obra. Quase tive um troço! [...] lá estavam dois caras fazendo caras e bocas; não era o meu trabalho! (*ibid*, p. 14)

Diante de projetos estéticos tão detalhados e delicados, não é de se estranhar que haja ainda reticência por parte de muitos museus para o colecionamento de performances enquanto ações em transformação. Um grande número deles concentra suas compras relacionadas à categoria de linguagem em remanescentes e obras derivadas de ações, objetos relativamente estáveis e que permitem maior controle por parte das instituições (e é um aparente paradoxo, sem dúvida irônico, que uma categoria de linguagem que inicialmente negava o objeto comercializável hoje dependa dele para contar sua história). Ao longo dos últimos 20 anos, no entanto, alguns dos principais museus no mundo decidiram assumir esse desafio e

---

<sup>100</sup> A prática se assemelha à de Joseph Beuys relatada por Federica Martini no artigo “Detection, leftovers, ‘dead things’ and the time in-between: notes on exhibiting performance”. De acordo com a pesquisadora, o conjunto de sete salas com obras e remanescentes do artista no museu Hessisches Landesmuseum Darmstadt, na Alemanha, foi constantemente modificado por ele de 1970 até a morte, em 1986, permanecendo intocadas desde então. Posteriormente, o museu se deparou com um impasse ao precisar reformar as instalações: qual padrão ou orientação seguir para reinstalar as obras?

<sup>101</sup> Conforme comprovou a pesquisadora Juliana Caetano após dois anos de tentativas de pesquisa dos *modus operandi* da artista junto ao Museu de Arte Moderna de São Paulo. (CAETANO, 2019).

adquirir uma ou mais performances<sup>102</sup>. E como alguns deles são referências quanto à arte contemporânea global, a atitude começou a reverberar como uma tendência de colecionamento institucional.

Apesar de seu espírito indisciplinado e de sua não conformidade com os antigos axiomas e práticas dos museus, as instituições começaram a coletar obras de arte performáticas além de seus índices representacionais. Dada a necessidade de preservar essa imprevisibilidade, indisciplinada e performatividade, os processos dos museus começaram a se adaptar às idiosincrasias da arte performática. (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, pp. 2-3)<sup>103</sup>

Vejamos, por exemplo, o MoMA: em 2006, ele fundou seu Departamento de Mídia (Department of Media), nome alterado em 2009 para Departamento de Mídia e Performance (Department of Media and Performance Art) – mesmo ano da compra das performances *Measuring the Universe* (2007), de Roman Ondak, *Seventeen Less One* (2008), de Michelangelo Pistoletto, e *Stop, Repair, Prepare: Variations on 'Ode to Joy' for a Prepared Piano* (2008), de Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla. Esses acréscimos sinalizaram o entendimento, por parte do museu, de uma diferenciação das particularidades da obra de performance em relação a outras obras embasadas no tempo (*time-based art*), como instalações de filmes, vídeo, trabalhos de experimentação tecnológica e outras a partir de movimento e som. Ainda assim, as compras e doações recebidas pelo departamento são majoritariamente de remanescentes e obras derivadas, como podemos ver em uma lista de aquisições do em 2015<sup>104</sup>: das 25 obras elencadas, havia apenas uma com direitos adquiridos para ativação – *Dance Constructions. 1960-61* de Simone Forti.

As Tate Galleries criaram em 2008 o cargo de curador em arte internacional especializado em performance, três anos depois de adquirir a primeira obra de performance da coleção – *Good Feeling in Good Times* (2003), de Roman Ondak.

---

<sup>102</sup> Para um panorama da performance em coleções de museus públicos no Brasil, recomendamos CAETANO, J. P. S. *Performance de arte em museus brasileiros: Documentação, preservação e reapresentação*. 2019. 196 f. Dissertação (Mestardo) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2019.

<sup>103</sup> Despite their unruly spirit and their non-conformity to museums' long-standing axioms and practices, institutions started to collect performance artworks beyond their representational indexes. Given the necessity to preserve this unpredictability, unruliness, and performativity, museums' processes started to adapt to the idiosyncrasies of performance art. (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, pp. 2-3).

<sup>104</sup> Disponível em: <<https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/MPAaxDec2015.pdf>>. Acesso em: 04.dez.2020.

Até 2019, o museu já havia adquirido mais 24 obras. A instituição também se envolveu, como promotora ou participantes, de diversas iniciativas relacionadas ao desenvolvimento de estratégias de conservação de performance (as quais explicitaremos no Capítulo 4). A inauguração de espaços destinados à performance, como The Tanks, e a promoção de programas expositivos como Tate's BMW Tate Live são exemplos dos esforços para agregar a performance às práticas diárias dos museus Tate (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, p. 3).

No Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, na Espanha, o departamento de coleções responsável por performances é o de Artes Performativas e Intermídia, tomando como conceito de intermídia aquele formulado por Dick Higgins (também detalharemos as estratégias assumidas pela instituição no Capítulo 4). Freda Chapple e Chiel Kattenblatt (2006, p. 11) argumentam que a intermedialidade foi um traço comum às artes cênicas, visuais e audiovisuais no século XX e supõem que ela “[...] está associada ao borramento de fronteiras genéricas, performances cruzadas e híbridas, intertextualidade, intermedialidade, hipermedialidade e uma reflexividade autoconsciente que exhibe os dispositivos de performance dentro da performance.”<sup>105</sup>

Nossa tese é que o intermedial é um espaço onde as fronteiras se suavizam – e estamos na passagem e dentro de uma mistura de espaços, mídias e realidades. Assim, a intermedialidade se torna um processo de transformação de pensamentos e processos em que algo diferente é formado por meio da performance. Em nosso conceito de intermedialidade, recorreremos à história das ideias para localizar a intermedialidade como uma re-percepção do todo, que é reconstruída por meio da performance. (CHAPPLE, KATTENBLATT, 2006, p. 12)<sup>106</sup>

Cada qual acomodando a performance ao acervo segundo uma narrativa e uma lógica curatorial, esses museus oferecem vias para um entendimento denso das particularidades dessa categoria de linguagem. Em diferentes linhas, tais

---

<sup>105</sup> “Therefore, a first assumption is that intermediality is associated with the blurring of generic boundaries, crossover and hybrid performances, intertextuality, intermediality, hypermediality and a self-conscious reflexivity that displays the devices of performance in performance.” (CHAPPLE, KATTENBLATT, 2006, p. 11).

<sup>106</sup> “Our thesis is that the intermedial is a space where the boundaries soften – and we are in-between and within a mixing of spaces, media and realities. Thus, intermediality becomes a process of transformation of thoughts and processes where something different is formed through performance. In our concept of intermediality, we draw on the history of ideas to locate intermediality as a re-perception of the whole, which is re-constructed through performance.” (CHAPPLE, KATTENBLATT, 2006, p. 12).

investigações abrem caminho para uma maior difusão e institucionalização de ações.

#### 1.4.1. Reperformance e performance delegada como recursos de ativação

Em consonância com a trajetória já relatada de alteração das condições para ativação de performance, duas práticas em ascensão desde os anos 1990 se tornaram predominantes em museus e ambientes institucionais: a performance delegada e a reperformance.

A performance delegada é o processo no qual um performer concebe um trabalho a ser realizado por outrem, seja um artista ou uma pessoa com determinadas características consideradas importantes para a obra. Ou seja, cabe a um terceiro “[...] empreender o trabalho de estar presente e performar em um momento e um local determinados em nome do(a) artista e seguindo as instruções dele(a)” (BISHOP, 2012, p. 219). Entre as possíveis intenções do artista ao optar pela delegação, segundo Bishop (2012, pp. 238-239), estão dar visibilidade à complexidade de certos grupos sociais, introduzir mais uma oportunidade de acaso e risco ao trabalho, examinar a construção de identidades coletivas e problematizar dualidades como autêntico e planejado, espontâneo e ensaiado, e vivo e mediado.

Em *Artificial Hells* (2012), Claire Bishop lista três variações de delegação, das quais duas nos interessam mais efetivamente<sup>107</sup>. Na primeira, chamada pela crítica de “instalação viva” [*live installation*], pessoas alheias à produção artística são escolhidas de acordo com um traço de identidade (classe, cor de pele, idade ou gênero), geralmente em uma galeria ou exposição. “Esses corpos são uma abreviação metonímica para identidade politizada, mas o fato de o corpo do artista não ser apresentado permite que essa política seja perseguida com uma ironia elegante, perspicácia e distância” (BISHOP, 2012, p. 222). O desenvolvimento dessa prática é atribuído por Bishop (2012, p. 220) a artistas europeus, segundo ela menos engajados em políticas identitárias do que seus pares estadunidenses na passagem dos anos 1990 para os 2000. Como exemplos, ela cita performances de Santiago Sierra como *Linha de 250cm Tatuada em 6 Pessoas Remuneradas* (Espacio Aglutinador, Havana, 1999) e *Linha de 160cm Tatuada em 4 Pessoas Remuneradas*

---

<sup>107</sup> A terceira delas envolve a produção de foto ou vídeo performance, que não são o foco direto de nossa investigação. Para mais informações: (BISHOP, 2012, pp. 225-229).

(El Gallo Arte Contemporaneo, Salamanca, 2000). Nessas obras, o artista chama atenção para as desigualdades do sistema econômico evidenciando-as nos corpos expostos, geralmente hispano-americanos ou nascidos em países em desenvolvimento, ao tatuar linhas nas costas de pessoas em troca de US\$ 30 (*Linha de 250cm*) ou uma dose de cocaína (*Linha de 160cm*). As performances sob essa proposta são em geral polêmicas, uma vez que provocam a percepção de que o artista está explorando outros sujeitos como material de trabalho.

Usar amadores é essencial a este respeito, pois garante que a performance delegada nunca assumirá o caráter ininterrupto da atuação profissional e mantém aberto um espaço de risco e ambiguidade. O fato de esse amadorismo, no entanto, provocar um sentimento de ultraje moral revela até que ponto a perversão institucional foi internalizada como totalmente normal, enquanto a dos artistas parece inaceitável. A lógica é de recusa fetichista: eu sei que a sociedade está explorando tudo, mas, mesmo assim, quero que os artistas sejam uma exceção a essa regra. Quando os artistas fazem os padrões de subordinação institucional a que passamos todos os dias visíveis e disponíveis para o prazer experiencial, o resultado é um mal-estar moral; [...] (BISHOP, 2012, pp. 237-238)

A partir da segunda metade dos anos 1990, uma segunda vertente de performances delegadas passou a mobilizar profissionais de outras esferas de expertise, como cantores líricos (Allora and Calzadilla, em *Sediments, Sentiments [Figures of Speech]*, 2007), policiais da guarda montada (Tania Bruguera, em *Tatlin's Whisper #5*, 2008) ou professores e estudantes universitários (Tino Sehgal, em obras como *This Objective of That Object*, 2004; e *This Progress*, 2006)<sup>108</sup>. Uma vez que as pessoas envolvidas são contratadas em virtude de sua formação profissional, tais performances tendem a ser menos polêmicas que aquelas baseadas em critérios como gênero e identidade racial – o entendimento é de mobilização desses corpos como em um ready-made, para desempenharem habilidades que o performer não dispõe. “O trabalho possui um caráter baseado em instruções que – com o fato de que muitos dos artistas nessas obras são caucasianos e de classe média – vem facilitando a repetibilidade desse tipo de trabalho, aumentando a capacidade deles de serem colecionados pelos museus” (BISHOP, 2012, p. 224).

---

<sup>108</sup> De acordo com Bishop (2012, p. 224), Tino Sehgal é indiscutivelmente o adepto mais conhecido dessa tendência. O artista se refere a seus trabalhos como “situações” (e não performances) e a seus performers como “intérpretes”.

Em comum, essas modalidades de performance delegada exploram tensões como aquelas entre estrutura e agência e entre o espontâneo e o roteirizado, borrando fronteiras até então basilares para a definição da categoria de linguagem. Elas promovem uma troca entre o autor da performance e os executores: o autor confia o sucesso de seu trabalho aos executores; e os performers reconhecem e garantem a autoria e a autenticidade da obra, emprestando elementos de suas vidas pessoais. Performers sob delegação “[...] conferem ao projeto uma garantia de realismo, mas fazem isso através de uma situação altamente autorizada cujo resultado preciso não pode ser previsto” (BISHOP, 2012, p. 237).

Ambas as modalidades também demonstram diferenças em relação aos parâmetros concebidos para a performance nos anos 1960 e 1970. O impedimento de reapresentação não é mais uma questão e a presença do corpo do artista é relativizada em prol de uma maior gama de abordagens e da adaptabilidade do trabalho a diferentes contextos. Galeristas e curadores que escolhem obras dessa natureza para uma exposição passam a assumir o papel de gerentes de recursos humanos, ficando responsáveis pela seleção de intérpretes, negociação da remuneração e contratos. Torna-se necessário planejar até os turnos de apresentação, uma vez que a performance tende a ficar exposta durante oito horas por dia ou mais. “A presença hoje é sem dúvida menos uma questão de imediatismo antiespetacular (como foi o caso nos anos 1960) do que a evidência de trabalho precário, mas os artistas estão mais propensos a sustentar essa economia do que a desafiá-la” (BISHOP, 2012, p. 231)<sup>109</sup>.

Outra prática que envolve a apresentação de um trabalho por terceiros, a reperformance é a reapresentação de uma performance, pelo artista ou coletivo que a concebeu ou por terceiros autorizados. É realizada geralmente com um lapso de tempo em relação à manifestação anterior da obra e tende a seguir os parâmetros estabelecidos nesse momento inaugural. De acordo com Juliana Caetano, ao receber o consentimento do primeiro autor, a reperformance “[...] se torna possível de ser reeditada, desde que se mantenha a poética da obra” (2019, pp. 45-46)<sup>110</sup>.

Uma das principais defensoras da reperformance é Marina Abramović. No evento *Seven Easy Pieces* realizado em 2005, no Museu Guggenheim de Nova

---

<sup>109</sup> Sobre as condições de trabalho dos performers sob delegação ou reperformance, elas serão tratadas com mais profundidade no Capítulo 5 desta tese.

<sup>110</sup> Trataremos mais longamente sobre qual elemento da performance deve ser preservado no Capítulo 5 desta tese.

York, ela reapresentou seis performances célebres, uma por dia, sendo uma de sua autoria. No sétimo dia, ela terminou o evento com uma obra inédita. Vale ressaltar que Abramović esteve, até os anos 1980, entre os artistas que refutavam a repetição de performances. Numa entrevista à repórter Patricia Cohen, do jornal *The New York Times*, ela explicou por que é uma das mais ativas em defesa da reperformance:

No início, nos anos 70, eu tinha uma posição muito clara: nada de reperformance, fim previsto ou repetição. Era muito claro. Mas então, vieram os anos 80 e 90, e todos estavam performando sem dar ao artista nenhum crédito: a MTV, a moda, o teatro, os filmes – eles estavam apenas pegando os elementos da performance, fazendo sua própria mistura e não citando o crédito de quem realmente havia criado aquilo. Era tão injusto com todo o grupo de performers que mal tinham algo para viver [...]. Então, eu disse “ok, se isso está acontecendo, vamos fazer novas regras. Vamos mudar as regras, porque os tempos estão mudando”. (NEW YORK TIMES VIDEO, 2013)

Em 2010, para a retrospectiva *The Artist is Present* no MoMA, Abramović fez a experiência do outro lado do processo: demandou a contratação de performers<sup>111</sup> para que vivenciassem obras dela durante a duração da exposição. Para tanto, contratou artistas para reexecutarem ações marcantes da trajetória dela, durante carreira solo ou na parceria com o performer alemão Ulay (Uwe Laysiepen). Os contratados, em sua maioria, passaram por treinamento coordenado pelo Marina Abramović Institute para intensificarem técnicas de resistência e concentração, sem ensaios. As reperformances, de longa duração, foram conduzidas pela equipe ao longo de dois meses e meio, tendo como base as indicações informadas por Abramović. Desde então, processos similares foram conduzidos pela performer na exposição *The Cleaner*, com circulação no Moderna Museet de Estocolmo, Suécia (2017), no Museum of Modern Art de

---

<sup>111</sup>Os performers responsáveis pelas reperformances na ocasião, de acordo com o MoMA, foram: Maria José Arjona, Brittany Bailey, John Bonafede, Lydia Brawner, Rachel Brennecke (Bon Jane), Rebecca Brooks, Isabella Bruno, Alfredo Ferran Calle, Hsiao Chen, Rebecca Davis, Angela Freiburger, Kennis Hawkins, Michael Helland, Igor Josifov, Elana Katz, Cynthia Koppe, Heather Kravas, Gary Lai, Abigail Levine, Jacqueline Lounsbury, Isabelle Lumpkin, Elke Luyten, Alexander Lyle, Justine Lynch, Tom McCauley, Nick Morgan, Andrew Ondrejcek, Juri Onuki, Tony Orrico, Will Rawls, Matthew Rogers, George Emilio Sanchez, Ama Saru, Jill Sigman, Maria S. H. M., David Thomson, Layard Thompson, Amelia Uzategui Bonilla, Deborah Wing-Sproul, Yozmit, e Jeremy Zimmerman. Lista disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>>. Acesso em: 19 jun. 2019.

Louisiana, Estados Unidos (2017), no Bundeskunsthalle de Bonn, Alemanha (2018), e no Palazzo Strozzi de Florença, Itália (2018/2019).

Ao ser realizada na transmissão do trabalho artístico, com possibilidade de difusão e conservação por meio da inserção na memória corporal de outros performers, a *reperformance* também se torna, a sua maneira, se não delegada, delegável. Ou seja, mesmo um performer que tenha concebido a obra para que ele mesmo a executasse pode, em um momento posterior, refutar a coincidência entre autoria e apresentação, passando a estar presente como referência e não como corpo em ação.

Desse modo, a *performance delegada* e a *reperformance* expandem a penetrabilidade da linguagem artística em museus e instituições, uma vez que ajudam a driblar, sem grandes prejuízos, um dos principais obstáculos ao colecionamento: a finitude da vida do primeiro propositor como restrição para a longevidade da obra. Para Claire Bishop (2012, p. 239), a *performance delegada*, em seus melhores resultados, é capaz de produzir momentos “[...] que desafiam não só as formas acordadas de pensar sobre prazer, trabalho e ética, mas também os quadros intelectuais que herdamos para entender essas ideias hoje”.

Tais práticas oferecem, portanto, maneiras para que seja superado o obstáculo da independência entre artista e obra – segundo Daniela Félix Martins (2017, p. 11), uma exigência histórica da comercialização de arte “[...] estabelecida com estes critérios: 1) a prática artística deve resultar em um produto autônomo em relação ao seu criador; 2) o produto artístico deve ser independente do acontecimento original no qual foi criado”.

#### **1.4.2. Dificuldades de colecionamento**

Às voltas com o catálogo da individual de Esther Ferrer no Museu Reina Sofía, *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*, nos damos conta de algo estranho: apesar de possuir todos os componentes da *performance Mallarmé Revisé* o *Mallarmado Revisado*, o museu expôs na mostra apenas o dado da paralelepípedo, o objeto mobilizado durante a ação. Tal percepção foi confirmada por Lola Hinojosa<sup>112</sup>, responsável pela coleção de performances no museu, a qual garantiu que a obra não foi ativada como ação ao longo da exposição. Ora, o que

---

<sup>112</sup> Entrevista à autora em 02/07/2020.

leva um museu – ou qualquer colecionador – a apresentar uma performance supostamente em sua coleção, mesmo tendo uma oportunidade? O ponto é que existem muitas questões em jogo entre possuir uma performance em acervo e permitir que ela seja novamente materializada.

No caso específico de *Mallarmé Revisé*, embora isso não seja mencionado em nenhum momento e não haja qualquer restrição para a ativação por Ferrer ou por terceiros, trata-se de uma obra emblemática da artista e geralmente iniciada por ela como propositora. Ocorre que a artista, em 2017, completou 80 anos – uma idade não muito cômoda para carregar um paralelepípedo na cabeça e se agachar para recolhê-lo. Percebemos, assim, que o tempo consome de modos distintos a materialidade da obra de performance e a do corpo do performer. *Mallarmé Revisé* é provavelmente, portanto, uma obra que demanda o estabelecimento de protocolos para sua continuidade, ainda que a proposição entregue por Ferrer ao Reina Sofía dê a entender que se trata de um trabalho artístico aberto à ativação. Como reconhece a própria Ferrer (2017, pp. 49-50) em um contexto mais geral:

A instituição tem suas regras e uma delas é controlar o que acontece para que não haja *accidentes*, tudo deve estar sob controle, a obsessão pela segurança funciona a pleno vapor. Ela tem que saber como a ação começa, como se desenrola e como termina; o imprevisto – como no teatro – é ruim por definição, é negativo... tudo deve acontecer conforme planejado e tudo está sob controle, castrando assim a ação, eliminando qualquer possibilidade de transformação *in situ*.<sup>113</sup>

Possuir o documento que estabelece os termos para a proposição da performance é um bom começo, mas não atribui necessariamente ao possuidor os direitos de continuar executando a ação. “Um dos pré-requisitos básicos para possibilitar a preservação e reapresentação de performances é o estabelecimento de um acordo com o artista, ainda durante o processo de aquisição, de que outros performers podem vir a reapresentar o trabalho.” (CAETANO, 2019, p. 47). Nesse

---

<sup>113</sup> “La institución tiene sus normas y una de ellas es controlar lo que ocurre para que no haya *accidentes*, todo debe estar bajo control, la obsesión securitaria funciona a tope. Tiene que saber cómo empieza, como se desarrolla y como termina la acción; lo imprevisto – como en el teatro – es malo por definición, es negativo... todo debe ocurrir como estaba previsto y todo está bajo control castrando así la acción, eliminando toda posibilidad de transformación *in situ*.” (FERRER, 2017, pp. 49-50)

sentido, a proposição de performance se diferencia (em muitos casos, talvez não especificamente no de Esther Ferrer<sup>114</sup>) de uma partitura musical.

Conforme demonstrou Juliana Caetano (2019), no Brasil são poucos os museus que alinham esses protocolos de modo a se sentirem confortáveis com a ativação das performances em seus acervos. Essa insegurança decorre de uma série de fatores – entre eles, como expusemos brevemente, uma escassez de referências quanto à garantia contratual de direitos para a execução da obra.

Outra questão a ser observada é uma relativa comodidade encontrada pelos museus e instituições na prática de exposição de remanescentes e obras decorrentes de performance como se eles fossem capazes de retomar a experiência das ações a que se referem.

Com a ascensão de uma tendência de valorização das obras de matriz conceitual e materialidade intermitente, em voga desde a segunda metade dos anos 1990, essas instituições “[...] começaram a coletar rapidamente os artefatos e a documentação da performance”, segundo Harry Weil (2011, p. 65), passando a desempenhar então “[...] um papel fundamental de relatar a pouco detalhada história da performance.”<sup>115</sup>

Ao concentrarem seus recortes da performance em objetos relativamente estáticos, muitos museus (talvez inconscientemente) afastam a possibilidade de performance ao vivo como uma maneira de não tirar o foco e o brilho dos remanescentes adquiridos para a coleção, por patronos que se orgulham de ver seus nomes na legenda da exposição, ao lado da peça doada. Afinal, por que trocar uma foto ou vídeo de uma ocasião histórica por uma proposta de ativação que envolve uma negociação com o autor da obra, a contratação de executores, a orientação deles, uma remodelagem do espaço para receber a ação...? Quando se

---

<sup>114</sup> Ferrer entende suas proposições efetivamente como partituras, em estreito diálogo com a prática do compositor John Cage. Assim, é possível constatar que as partituras da artista pressupõem o mesmo acesso de uma partitura musical – em teoria, qualquer pessoa pode executar. “La música, así entendida, sólo existe en el tiempo de su ejecución, un tiempo presente que incorpora todas las actividades mientras aquella ocurre. Y Esther Ferrer aplica esos conceptos a sus performances, esa idea fundamental de Cage de que la música es simple duración y algo que ocurre en el tiempo será uno de los elementos básicos de sus acciones, que pueden entenderse como ‘música de gestos’ que se desarrolla a partir de unas partituras. De hecho estas serán muy importantes en las acciones de Ferrer, puesto que esta las seguirá y ejecutará, como lo hará un músico en un concierto cualquiera.” (AIZPURU, 2017, pp. 15-16)

<sup>115</sup> “Performance has garnered a space within the museum’s hallowed halls, as these institutions have hurriedly begun collecting performance’s artifacts and documentation. As such, museums play an integral role in chronicling performance art’s little-detailed history.” (WEIL, 2011, p. 65).

parte da premissa de que a experiência do público será quase a mesma, não parece valer a pena.

A direção artística dos museus, assim como os curadores, também apresenta dificuldade em ultrapassar um enquadramento que seja exclusivo sobre performance, seja em exposições de tributo ou da produção atual. Devido aos entraves práticos descritos no parágrafo anterior, é muito raro ver em uma mesma sala a execução de uma performance, uma série fotográfica e uma instalação que sejam de três artistas distintos, sobre um tema fora da discussão das linguagens artísticas.

Quando os museus compram performances, sendo a maioria delas delegadas ou delegáveis (mediante negociação dos termos com o autor da obra), a duração e a frequência de exposição dos trabalhos também acarretam uma problemática. Os *tableaux vivants* de Laura Lima, por exemplo, são em geral obras de longa duração e que não raro testam os limites de exaustão dos executores.

Diante de tantos desafios impostos pela performance – e não apenas por ela, mas por outras categorias de linguagem de materialidade intermitente em atividade desde os anos 1950 – resta ao museu, segundo o crítico de arte José Luis Brea (2002, p. 99), “[...] cada vez mais [...] se estruturar como um dispositivo de comunicação social multimídia – e menos como um contêiner espacializado de objetos estáticos, como um mero repetidor do inventário presumivelmente estabilizado de ‘valor estético’.”<sup>116</sup> Ainda de acordo com o crítico espanhol (*ibid*, p. 99), cabe ao museu agir

Cada vez mais, em suma – e sem dúvida esse é o futuro do museu, como sistema ou constelação disseminada de dispositivos desterritorializados operando não a favor do assentamento e estabilização de um valor estético universalista, genérico, mas pelo contrário, a favor da multiplicação exponencial dos imaginários coletivos e as cenas de seus encontros ativadas no domínio público.<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> “Como lo es que cada vez se verá más impelido a estructurarse como dispositivo multimedial de comunicación social – y menos como contenedor espacializado de objetos estáticos, como mero repertorizador del inventario presuntamente estabilizado del ‘valor estético’.” (BREA, 2002, p. 99).

<sup>117</sup> “Cada vez más, en definitiva – y sin duda ése es el futuro del museo –, como sistema o constelación diseminada de dispositivos desterritorializados operando a favor no del asentamiento y la estabilización de un genérico universalista del valor estético, sino al contrario a favor de la multiplicación exponencial de los imaginarios colectivos y las escenas de su encuentro activado en el dominio de lo público.” (BREA, 2002, p. 99).

Conforme esperamos ter explicitado, colecionar obras de performance requer ultrapassar em grande medida os ensinamentos sobre arte baseada na cultural material, muitas vezes exigindo da reflexão e da criatividade de um conjunto de profissionais – artistas, diretores de coleções, conservadores, galeristas, curadores. No próximo capítulo, observaremos mais atentamente como esses impasses se apresentam e são solucionados por um grupo até agora pouco estudado nesse quesito: os colecionadores particulares. Movidos por interesse que nem sempre coincidem com os de museus e instituições, eles trazem modos de aproximação e de contato com essas obras que podem abrir perspectivas insondadas acerca do colecionamento.

Há anos as pessoas têm se preocupado com o que acontece dentro da moldura. Talvez haja algo acontecendo fora da moldura que possa ser considerado uma ideia artística.

Há algo sobre o vazio e a vacuidade que pessoalmente me inquieta muito. Acho que não consigo tirar isso do meu sistema. Apenas vazio. O nada me parece a coisa mais potente do mundo.<sup>118</sup>

Robert Barry, 1968

Obra na Coleção Moraes Barbosa, São Paulo, Brasil.

---

<sup>118</sup> “For years people have been concerned with what goes on inside the frame. Maybe there’s something going on outside the frame that could be considered an artistic idea.

There is something about void and emptiness which I am personally very concerned with. I guess I can’t get it out of my system. Just emptiness. Nothing seems to me the most potent thing in the world.”

## 2. PERFORMANCE NO ACERVO DOS COLECIONADORES PARTICULARES

Facas, garfos, colheres em um museu, dezenas deles. Vestindo – ou melhor, dançando e chacoalhando com – saias compostas desses objetos, dois performers batem ritmadamente em panelas, fôrmas e tigelas com as aberturas para baixo, dispostos verticalmente, sustentados por uma estrutura escultórica. Um terceiro percussionista, também usando uma saia de talheres, toca com baquetas um *set* de chaleiras ligado a uma estrutura encaixada em seus ombros. A performance *Batuque na cozinha* (2013-2017) foi ativada em Montpellier, França, em 5 de março de 2020, na abertura da exposição *MECARÕ. Amazonia in the Petitgas Collection*, no Montpellier Contemporain (MO.CO.), que reuniu mais de 100 obras do acervo da colecionadora francesa Catherine Petitgas. Fora do espaço, chamado de “hotel de coleções” por ser voltado à exibição de conjuntos públicos ou privados, visitantes desafiaram as temperaturas do fim de inverno europeu tomando *tupycolés* (2016), picolés coloridos com sabor de frutas tropicais no formato de mãos, pés, seios, pênis, orelhas, bocas, narizes e corações.

Esses trabalhos ativados na ocasião são criações do coletivo OPAVIVARÁ!. Utilizados na ativação de *Batuque na cozinha* em Montpellier, *FLORA TREME (I)* e *(II)*, são classificados pelos artistas como dispositivos relacionais<sup>119</sup> inspirados na tamborica, um instrumento de percussão, e remetem (assim como a performance) ao momento na história do Brasil em que panelas foram usadas como instrumentos para a manifestação política – o nome é uma subversão das palavras de ordem “Fora Temer”, repetidas em protestos após o *impeachment* da então presidente da

---

<sup>119</sup> Os dispositivos relacionais são definidos pelo OPAVIVARÁ! como elementos que provocam e favorecem dinâmicas interpessoais, seja por meio da ativação dos artistas ou da interação do público. Por esse motivo, o coletivo recusa que sejam expostos como objetos escultóricos, sem acesso de uso. Fonte: conversa telefônica com Daniel Toledo, em 07/07/2021. Não gravada.

República Dilma Rousseff e a assunção do vice-presidente Michel Temer em 2016. Os *tupycolés*, apresentados pelo grupo em Nova York, Viena e no estande da galeria A Gentil Carioca na feira ArtRio de 2017, evocam a antropofagia como estratégia para a decolonização. As obras se juntam a outras do OPAVIVARÁ! e de artistas brasileiros – como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mira Schendel, Sérgio Camargo, Anna Bella Geiger, Claudia Andujar, Beatriz Milhazes, Vik Muniz, Luís Zerbini, Ernesto Neto, Erika Verzutti e Maria Nepomuceno – dentre as aproximadamente 1.000 na coleção de Petitgas, especializada em arte latino-americana.



Figura 18. Batuque na cozinha (2013-16), performance do OPAVIVARÁ!, na abertura de MECARÕ. Amazonia in the Petitgas Collection, em 2020 no MO.CO. Montpellier Contemporain, França. Foto: Nicolas Bourriaud. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B9XtigKKu5d/c/18078686263175120/>. Acesso em: 20 fev. 2021.



Figura 19. Detalhe do vídeo Meet the Collectors | Catherine Petitgas (2019), da Art Basel, no qual Catherine Petitgas posa com FLORA TREME e Tupycolé (2016), do OPAVIVARÁ!. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ByeaWTlI0k>. Acesso em: 20 fev. 2021.

Analista de ações em Wall Street durante 10 anos, nos anos 1990, a francesa nascida na Alemanha, criada na Argélia e no Marrocos e hoje radicada em Londres nutre um elo afetivo com a América Latina, segundo faz questão de frisar (THE ARMORY SHOW, 2018; ART BASEL, 2019; ADAM, 2020; TERREMOTO, 2020), desde que morou um ano no México na década de 1980, no início da vida adulta. Junto ao então marido Franck Petitgas, executivo com alto cargo no mercado de ações, ela comprou suas primeiras obras do artista belga Francis Alÿs e do mexicano Gabriel Orozco. Depois de se mudar para o Reino Unido e deixar seu emprego em finanças, em 1997, Petitgas fez um curso na casa de leilões Christie's, um mestrado em história da arte no Courtauld Institute e chegou a trabalhar como

monitora na Tate Modern – o que, segundo ela, desencadeou sua “abordagem militante para ser uma patrona das artes”<sup>120</sup> (ADAM, 2020).

Desde o final da década de 1990, Catherine reuniu, entre outros, um conjunto de pinturas surrealistas com peças de Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Remedios Varo e Max Ernst, um acervo sobre construtivismo britânico e outro de “poesia concreta” e obras com uso de textos. O foco da coleção – 85% dela, estima a colecionadora (ARTLOAD, 2016) – é a produção moderna e contemporânea de artistas latino-americanos<sup>121</sup>. Para conhecer e adquirir obras, ela frequenta as feiras Art Basel, em Miami e na Basileia; ARCOmadrid, devido a sua forte representação sul-americana; FIAC; Frieze, em Londres e Nova York; ARTBO, em Bogotá; MACO no México; SP-Arte e; ArteBA em Buenos Aires (TERREMOTO, 2020).

Devido ao amplo conhecimento na produção de artistas latino-americanos, ela foi coautora, com Hossein Amirsadeghi, dos livros *Contemporary Art Brazil* (2012), *Contemporary Art Mexico* (2014) e *Contemporary Art Colombia* (2017) – o primeiro encomendado por Amirsadeghi, que é *publisher* da editora Thames & Hudson, e os outros dois sugeridos por ela. Quando o assunto é ter um lugar para exibir sua coleção no futuro, ela geralmente remete a uma casa que possui em Mérida, na península de Yucatán, México. A colecionadora pretende realizar uma bienal de arte na cidade a partir de 2022 (ZABLUDOWICZ COLLECTION, 2020).

Petitgas atua também como fomentadora de obras, exposições e museus. Desde 2004, ela entrou para dois conselhos da Tate – o de Aquisições de Arte Latino-Americana e o Internacional, do qual faz parte do comitê executivo –, do Conselho da Serpentine Gallery e do Centro Amigos do Pompidou. A colecionadora também dirige a Gasworks & Triangle Network, uma organização que oferece residências e espaço em estúdio, e a Fluxus Art Projects, uma iniciativa público-privada criada pela Embaixada da França no Reino Unido para financiar exposições de artistas britânicos e franceses. Na América Latina, é membro da Junta Internacional do Museo Tamayo, no México, e da Fundação Bienal de São Paulo. Em 2020, diante da crise econômica relacionada à pandemia de Covid-19, ela foi

---

<sup>120</sup> “I really enjoyed guiding for Tate, and it was just when Modern had opened, it was such an exciting time.” She says that experience triggered her ‘militant approach to being a patron of the arts.’ (ADAM, 2020).

<sup>121</sup> Uma visão detalhada da coleção pode ser obtida por meio do vídeo *Talking Collecting: Catherine Petitgas with Anita*, da Zabludowicz Collection, registro de uma *live* no Instagram na qual Petitgas mostra as obras em sua casa em Londres à colecionadora Anita Zabludowicz: <https://vimeo.com/420228139>. Acesso em: 28 fev. 2021.

uma dos três apoiadores do Tate Bursaries, que substituiu o Turner Prize e entregou prêmios de 10 mil libras a 10 artistas de destaque na cena britânica. “Ao longo dos anos, usamos um quarto de nosso orçamento de aquisições para apoiar instituições”, contou Catherine em uma entrevista ao projeto Artload (2016). Durante um debate na feira The Armory Show (2018), ela avaliou que a experiência de participar de conselhos e comitês de museus é gratificante, além de benéfica para o colecionador e para as instituições: “[...] você pertence a um grupo de pessoas com o mesmo pensamento que o seu, que tem acesso à informação, à pesquisa, aos dados de mercado como nenhum outro e que pode realmente ajudar, impulsiona a instituição no mercado.”<sup>122</sup> O trabalho de difusão da arte latino-americana e o apoio a museus fez com que ela fosse reconhecida pela Artnet entre os 100 colecionadores mais influentes do mundo, em 2015 e 2016 (ARTNET NEWS, 2016), e pela Artsy (2020) como uma das sete colecionadoras no mundo que fazem a arte mais diversa.

Catherine Petitgas exerce essa influência não apenas para intensificar a arte latino-americana, mas também a presença de performance nos museus. Em 2016, ela passou a integrar o Latin American Circle do Museu Guggenheim, grupo de patronos e colecionadores de arte dedicado a aumentar a conscientização e apoiar os programas públicos, aquisições e exposições do museu com foco na arte latino-americana contemporânea. A primeira ação pública do comitê foi uma noite de performance com o OPAVIVARÁ!, além da argentina Amalia Pica e do guatemalteco Naufus Ramírez-Figueroa. A obra apresentada pelo coletivo brasileiro foi *Batuque na cozinha*, comprada para o Guggenheim pelo Latin American Circle em 2016 – coincidentemente, a mesma performance realizada no MO.CO em 2020<sup>123</sup>.

Na Tate Gallery, Petitgas apoiou em 2017 a criação de um fundo para permitir que o museu ative obras de performance em sua coleção, para que elas façam parte da programação (HARRIS, 2017). Em 2018, ela financiou a apresentação no museu da performance *Xipófagas capilares entre nós*, de Tunga. No mesmo ano, fez parte da lista de apoiadores da exposição *Utupya*, primeira individual do OPAVIVARÁ no Reino Unido, realizada na Tate Liverpool. De acordo com a colecionadora (THE

---

<sup>122</sup> “[...] you also belong to a group of like-minded people who have access to information, to research, to market data like no other and that can really help, propel the institution in the market.” (THE ARMORY SHOW, 2018).

<sup>123</sup> Um vídeo da performance está disponível em: <https://www.guggenheim.org/video/kitchen-drumming-at-the-guggenheim>. Acesso em: 21 fev. 2021.

ARMORY SHOW, 2018), promover as artes vivas e aquelas a partir de novas tecnologias é fundamental para que os museus assumam um papel educativo, por meio da participação, e afastem um viés elitista. Ela sustenta que visitar um museu “[...] não é só entretenimento, e é por isso que eu acho que em particular a videoarte, a arte digital [...], interagir com uma criação muito contemporânea também é uma forma, talvez, de engajar e fazer arte menos intimidante”<sup>124</sup>.

O trabalho de Catherine Petitgas na defesa da produção latino-americana e da performance, em particular, traz obviamente uma distinção para a colecionadora, em termos de reputação e influência no circuito de arte. O raio de ação dela, de certa maneira, exemplifica o que a pesquisadora Kathryn Brown (2019) descreve como a “expansão exponencial” do poder dos colecionadores privados nas últimas duas décadas, por meio da influência nos conselhos de museus, do empréstimo de obras de arte privadas, da seleção de representantes nacionais para exposições internacionais e da fundação de museus privados, entre outros.

No Brasil, uma atuação como a de Petitgas é exercida, em diferentes extensões, por alguns colecionadores de arte contemporânea. Devido ao coeficiente reduzido de compras das instituições públicas e das coleções corporativas no Brasil<sup>125</sup>, o colecionador particular tem seu papel de legitimador reforçado pelo poder de compra. “É um mercado apenas de indivíduos, não de empresas ou instituições, sendo este um dos sintomas de sua fraqueza.” (KORNIS & SÁ-EARP, 2016, p. 71). Seja no mercado privado ou com a visibilidade dos leilões, é o comprador que efetiva o preço de uma obra e converte valor simbólico em financeiro, conforme define Bruna Fetter (2014, pp. 118-119). Configura-se assim, diz Fetter (2014, p. 119) com base em Lind e Velthuis (2012), um novo regime de valor observado nos últimos anos, o *collector-dealer-system*.

Tal influência dos colecionadores também pode determinar um aumento da reputação dos artistas colecionados e, por consequência, um maior reconhecimento das categorias de linguagem artísticas. Esse fenômeno foi observado na segunda

---

<sup>124</sup> “[...] it's not just entertainment and that's why I think that in particular video art, digital art [...], interacting with a very contemporary creation is also a way, perhaps, to engage and to make art less intimidating.” (ARMORY SHOW, 2018).

<sup>125</sup> Enquanto a participação do colecionador particular brasileiro no mercado de arte contemporânea do país aumentou de 66% para 77,1% de 2011 a 2015, segundo dados da Pesquisa Setorial Latitude, as instituições brasileiras reduziram sua participação, de 8% em 2011 para 3,3% do volume de compras em 2015. As corporações brasileiras, que responderam por 6% do volume de compras indicado pelos respondentes da Pesquisa Latitude em 2011, chegaram a 2015 com 0,9% de participação – um percentual inferior ao das corporações estrangeiras no mesmo ano (2%).

metade do século XX quanto à fotografia e, guardadas as proporções, pode ser identificado nas primeiras décadas do século XXI quanto ao vídeo e a arte digital.

*Procuraremos compreender a seguir um pouco sobre o perfil desses colecionadores, a fim de oferecer possibilidades de interpretação para as decisões tomadas por eles quanto ao colecionamento – em especial, o de performances.*

## **2.1. O COLECIONADOR DE ARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL – LEVANTAMENTO DE INFORMAÇÕES**

A economista e especialista em mercado de arte Clare McAndrew, coordenadora do centro de pesquisa Arts Economics, analisou em seu relatório de 2013 o circuito no Brasil e na China. Na ocasião, ela argumentou que o Brasil se tornaria respeitado no mercado global nos anos subsequentes mais pelo crescente número de colecionadores de alto poder aquisitivo que pelos negócios domésticos. Segundo ela destacou, o fator mais marcante a ser observado no país era “[...] o poder de compra de seus colecionadores de arte de alto patrimônio líquido”. Nesse sentido, ela afirmou no relatório, o Brasil apresentaria similaridades com a Rússia e a Índia.<sup>126</sup>

Ora, embora o mercado de arte brasileiro não seja composto apenas desses indivíduos de alto patrimônio líquido (*high net worth individuals* – HNWI) nem seja unicamente sustentado por eles<sup>127</sup>, conforme afirmam Dayana Córdova (2017, pp. 471-472; 2018, p. 159) e Nei Vargas (ISTO É DINHEIRO, 2019), os colecionadores

---

<sup>126</sup> “Brazil’s principal significance to the global art market has been through the buying power of its high net worth art collectors. Brazil’s HNWI’s [high net worth individuals] and ultra-HNWI’s have undoubtedly had an impact on the global art market, although it is difficult to measure precisely its extent. But it seems clear that, in the short to medium term, Brazil’s global significance will be based on its increasing number of HNWI’s, rather than on the size of its domestic art market. In this respect it has similarities to both Russia and India.” (MCANDREW, 2013, p. 154)

<sup>127</sup> Segundo Dayana Córdova (2017, p. 473), alguns galeristas entrevistados pela pesquisadora afirmam que o principal cliente de grande parte das galerias, em porcentagem de vendas, não é o colecionador e sim o comprador, em geral esporádico, que deseja decorar sua casa (ou a de terceiros, no caso de arquitetos e decoradores), presentear ou dar os primeiros passos em uma coleção. Kornis e Sá-Earp (2016, p. 38) corroboram em parte essa percepção: “Há dois tipos básicos de compradores de obras de arte: a maior parte é formada por pessoas que as adquirem em pequena quantidade apenas para complementar a decoração de sua residência, quanto uma minoria é formada por colecionadores, que compram em maior quantidade, de forma regular e seletiva, com algumas operações que podem atingir valores substanciais.”

nessa faixa protagonizam uma parte considerável das vendas, principalmente daquela de obras com preços altos.<sup>128</sup>

O quantitativo de milionários informado pelo Credit Suisse é mais que o dobro existente em 2011 - de acordo com os economistas George Kornis e Fábio Sá-Earp (2016, p. 71), esse número já havia mais que dobrado de 2002 a 2011, passando de 75 mil para 165 mil pessoas<sup>129</sup>. Os dois economistas (2016, p. 69) atribuem a esse salto no início dos anos 2000 uma intensificação do mercado de arte brasileiro, uma vez que a estabilidade do real e a proximidade de cotação frente ao dólar favoreceram o aumento das viagens internacionais, uma participação mais frequente de galerias brasileiras em feiras e leilões internacionais e a volta do crédito imobiliário, com novas oportunidades de espaços a serem potencialmente decorados com obras de arte. Em seu levantamento sobre o mercado brasileiro, Clare McAndrew (2013, p. 153) ressaltou que, em 2012, ele foi responsável por 1% das receitas globais no segmento. Esse percentual foi recebido com animação pelo mercado, embora não fosse tão significativo na interpretação de Kornis e Sá-Earp (2016, p. 72), considerando que o país representava à época 3% do PIB mundial<sup>130</sup>: “[...] ainda estamos atrofiados e não seria exagero afirmar que temos um potencial para triplicarmos de tamanho”.

O mercado de obras de arte é compreendido pelos especialistas como um segmento do mercado de bens de luxo ou “investimentos passionais” (*passion investments*), do qual também fazem parte mansões, iates, carros, joias, vinhos,

---

<sup>128</sup> Em linhas gerais, de acordo com o Capgemini World Wealth Report 2020, são consideradas HNWI as pessoas cuja riqueza investível (que exclui residência principal, itens colecionáveis, consumíveis e bens de consumo duráveis) supera US\$ 1 milhão. Há ainda os milionários de nível médio (mid-tier millionaires) ou indivíduos de patrimônio líquido muito alto (very high net worth individuals – VHNWI), com riqueza investível na faixa de US\$ 5 milhões a US\$ 30 milhões, e os indivíduos de patrimônio líquido ultra alto (ultra high net worth individuals – UHNWI), aqueles com riqueza investível acima de US\$ 30 milhões. No Brasil, de acordo com o Global Wealth 2020, levantamento feito pelo banco Credit Suisse, havia 375 mil pessoas dentro dessas três categorias no Brasil em 2019, sendo 1.974 com patrimônio acima de US\$ 50 milhões. É importante ressaltar que todos esses números são anteriores à pandemia de Covid-19, a qual impactou sobremaneira o quantitativo de HNWIs, especialmente no Brasil. Como o contexto da pandemia é posterior ao recorte temporal realizado para esta tese, recomendamos para mais informações os relatórios Global Wealth 2020 e 201 do Credit Suisse, em <https://www.credit-suisse.com/about-us/en/reports-research/global-wealth-report.html> (acesso em 26 fev. 2021).

<sup>129</sup> Sobre o mercado de arte no Brasil anterior a 1995, recomendamos BULHÕES, Maria. Amélia et al. (org.). *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014; e BARCINSKI, F. W. (org.). *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo e Editora WMF Martins Fontes, 2015.

<sup>130</sup> No mesmo período, e tratando especificamente de arte contemporânea, “[...] EUA e China detêm, juntos, 78% das receitas de arte em leilões. [...] De todas as vendas em leilão no mundo, 39,2% foram de artistas chineses, 35,2% de artistas dos EUA e apenas 0,6% de brasileiros.” (Artprice 2014, *apud* FINGUERUT; FANTINATO; FRARE, 2016, p. 113)

moda de alta costura, campeonatos de tênis e golfe, passagens aéreas de primeira classe, jatos particulares, serviços de *concierge* e viagens a lugares exóticos. Dentre os atributos que atraem os consumidores HNWIs, de acordo com o relatório *Meeting the Demands of High Net-Worth Individuals* (HODGSON, 2017) da consultoria Euromonitor International, estão a exclusividade, alcançada por meio da personalização dos itens à venda e de produtos sob medida, a autenticidade e experiências imperdíveis com um toque luxuoso. No mesmo relatório, a analista An Hodgson (2017, p. 10) avalia:

Na verdade, muitas compras feitas por HNWIs são baseadas na experiência e no prazer pessoal que a propriedade traz, de arte e cavalos de corrida a carros esportivos, iates à vela e jatos particulares. Mesmo quando uma empresa não vende uma experiência real, como férias, spas e centros de acampamento, ela ainda pode impulsionar as vendas e as margens ao pensar além do produto e estabelecer uma mensagem de marketing focada no prazer pessoal e na experiência exclusiva que o produto também pode trazer, assim como tornar os estágios da jornada do cliente agradáveis e experienciais.<sup>131</sup>

O colecionamento de arte, e conseqüentemente o de arte contemporânea, em geral se insere, portanto, em um mercado de elite financeira e intelectual. A antropóloga Dayana Córdova (2018, p. 17) cuja tese de doutorado se dedicou aos colecionadores de arte contemporânea no Brasil, explicita algumas das proximidades que a obra de arte possui em relação aos demais bens e serviços mencionados como os voltados para a chamada alta roda da sociedade, entre eles “[...] a unicidade de cada obra, a pouca comparabilidade entre os artistas, o fato de o valor das obras estar sujeito à análise de poucos especialistas, a intradutibilidade do valor artístico em preço (montante financeiro)”. Esses fatores, de acordo com a pesquisadora, transformam as obras de arte em elementos especiais dentro da lógica capitalista, que podem motivar a especulação, os preços astronômicos e a lavagem de dinheiro. A máxima “o segredo é a alma no negócio” é primordial nesse âmbito privado. As vendas são conduzidas com grau elevado de discricção, o que restringe a um grupo seletivo dados como o valor médio das obras de um artista.

---

<sup>131</sup> “In fact, many purchases made by HNWIs are based on the experience and personal enjoyment that ownership brings, from art and racehorses to sports cars, sailing yachts and private jets. Even when a business does not sell an actual experience such as holidays, spas and boot camps, it can still boost sales and margins by thinking beyond the product and establishing a marketing message focused on the personal enjoyment and exclusive experience the product can bring as well as making the stages of the customer journey enjoyable and experiential.” (HODGSON, 2017, p. 10).

Mesmo grandes centros de pesquisa de mercado – como o *Arts Economics* coordenado pela economista Clare McAndrew – apresentam cifras restritas do mercado primário em razão dessa regra de ouro<sup>132</sup>. “Um mercado que gera bilhões de dólares por ano, sem nenhuma regulação econômica. Embora seja, no mínimo, curioso, evidencia o argumento da subjetividade e da dificuldade em se criar mecanismos objetivos de avaliação.” (FINGUERUT; FANTINATO; FRARE, 2016, p. 113).

Dayana Córdova (2018, p. 144) descreve o perfil do colecionador médio no país, a as características mais frequentemente encontradas, como “[...] homem, branco, heterossexual, com idade média de uns 50 anos (variando mais na casa entre 40 e 60 anos), rico ou super-rico, cuja fortuna (herdada ou não) está associada ao mundo empresarial ou, e principalmente, ao mercado financeiro.” A questão da idade possivelmente apresenta tendência de redução, uma vez que o relatório Art Market 2020, conduzido por Clare McAndrew, ressaltou que os HNWI chamados *millennials* (nascidos entre 1980 e 1996) teriam se tornado os colecionadores mais ativos e também aqueles que gastaram mais em 2018 e 2019<sup>133</sup>. Para a pesquisadora Angela Vettese (2002, pp. 24-25), a aquisição de obras de arte delinea, pelo perfil de compra, a imagem que o colecionador pretende passar dele mesmo:

[...] a obra de alto valor econômico revela, mais do que qualquer outro objeto, uma determinada identidade social. As pessoas que podem permitir-se a aquisição de um quadro de um milhão de dólares são relativamente poucas; aqueles que gastam mais de vinte milhões de dólares formam um grupo de poucas dezenas em todo o mundo. [...] Por outro lado, uma obra de arte comunica, como quase nenhuma outra coisa, o refinamento do gosto de quem a comprou e, portanto, o seu pertencimento a uma elite cultural: é, portanto, também um *style symbol*. [...] o tipo de obra de que o colecionador se aproxima pode expressar características ainda mais sutis e diferenciadas: é evidente que quem se aproxima das pinturas de Fiume ou Migneco tem um tipo de cultura diferente de quem decide escolher Judd, Manzoni ou Merz, da mesma forma que a

<sup>132</sup> O relatório de Clare McAndrew é construído principalmente a partir de questionários enviados a diversos agentes do mercado, e seus resultados incluem as vendas de antiguidades. A pesquisa não indica suas fontes nem explica sua metodologia. Kornis e Sá-Earp (2016, p. 78) avaliam que essa fonte é “ampla mas nada transparente”.

<sup>133</sup> “The survey found that HNWI millennial collectors were the most active buyers and spent the most, averaging total expenditure of \$3 million over two years, more than six times the spending of Boomers.” Fonte: <https://www.artbasel.com/stories/art-market-report-1>. Acesso em: 6 mar. 2021.

mentalidade de quem busca as últimas novidades de Nova York é completamente diferente da de quem busca artistas consagrados.<sup>134</sup>

O crescimento do mercado de arte nacional e da parcela de colecionadores é acompanhada com frequência anual (ainda que com alguns saltos temporais) pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea (Abact), que promove desde 2012, com a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil), a Pesquisa Setorial Latitude<sup>135</sup>. Ao longo dos anos, a pesquisa apurou que, mesmo em momentos de crise, alguns colecionadores brasileiros não reduzem o ritmo ou o orçamento para compra de obras. Em uma avaliação da crise econômica em 2014<sup>136</sup>, por exemplo, um galerista confidenciou: “[q]uem está no topo da pirâmide econômica não abre mão do seu estilo de vida frente à crise; pode até enfrentar dificuldades em seus negócios e instaurar uma política de austeridade e demissões, mas não muda seus hábitos de consumo”. (FIALHO, 2015, p. 24).

Esse compromisso (ou compulsão, obsessão, como admitem alguns colecionadores) é um dos aspectos envolvidos na compra de arte em geral, recorda o especialista em arte moderna e contemporânea Michael Findlay (2014), galerista e ex-captador de obras para a casa de leilões Sotheby’s. Ele sintetiza as razões elencadas para a aquisição de obras de arte por meio de uma citação da designer e colecionadora Emily Hall Tremaine (*apud* FINDLAY, 2014, p. 8): “Um colecionador possui três motivos para colecionar: um amor genuíno pela arte, as possibilidades de investimento ou a promessa social que ela proporciona. Eu nunca conheci um colecionador que não fosse estimulado por todos os três.” De acordo com os

<sup>134</sup> “[...] la obra de alto valor económico revela, más que cualquier otro objeto, una particular identidad social. Las personas que pueden permitirse la adquisición de un cuadro de un millón de dólares son relativamente pocas; aquellas que llegan a gastar más de veinte millones de dólares forman un grupo de pocas decenas en todo el mundo. [...] Por otra parte, una obra de arte comunica, como casi ninguna otra cosa, el refinamiento del gusto de quien la ha comprado y, por lo tanto, su pertenencia a una élite cultural: es, por tanto, además un style symbol. [...] el tipo de obra a la que el coleccionista se acerca puede expresar características todavía más sutiles y diferenciadas: es evidente que quien se acerca a cuadros de Fiume o de Migneco tiene un tipo de cultura diferente de quien decide optar por Judd, Manzoni o Merz, de igual modo que la mentalidad de quien busca las últimas novedades de Nueva York es absolutamente diferente de la de aquel que busca artistas consagrados.” (VETTESE, 2002, pp. 24-25).

<sup>135</sup> A Pesquisa Setorial Latitude, com seis edições, pretende oferecer uma análise histórica dos dados e a evolução do mercado de arte contemporânea brasileira. Foi coordenada pela pesquisadora Ana Letícia Fialho até 2016 e posteriormente por Gisele Jordão (2017) e Silvia Finguerut (2018).

<sup>136</sup> Entre as galerias consultadas, 81% informaram crescimento em 2012 e 90% em 2013, porém em 2014 a taxa baixou para 51% e em 2015 chegou a seu menor ponto da série, 43%, retornando aos 49% em 2017. Aquelas que afirmaram ter sofrido diminuição do negócio eram 1% em 2012, passaram a 14,6% em 2014 e em 2015 escalaram para 36%, posição mantida em 2017. Ainda assim, Ana Letícia Fialho (2015, p. 24) relata que, mesmo em meio à crise em 2014, algumas galerias aumentaram seus negócios em 15%.

resultados de uma pesquisa empreendida pela seguradora AXA ART em 2014<sup>137</sup>, baseada em 972 questionários respondidos *online*, existem quatro perfis de compradores de obras de arte:

- **Os aficionados** (37%): aqueles para os quais colecionar é uma paixão que lhes proporciona equilíbrio em seu cotidiano;
- **Os tradicionalistas** (16%): os que dão continuidade ao colecionamento como um hábito herdado de família;
- **Os investidores** (24%): eles consideram os objetos de arte como parte de seu portfólio de ativos, priorizando a manutenção ou o aumento do valor de sua “carteira”;
- **Os híbridos** (23%): aqueles cujas motivações não permitem enquadrá-los em nenhuma das categorias anteriores.

Quanto aos colecionadores “aficionados” – um perfil existente desde a Renascença, salienta o relatório (2014, pp. 14-15) –, eles em geral são caracterizados por uma condição social aristocrática, por serem entusiastas da produção artística e por dedicarem um tempo considerável a atividades relacionadas à arte, mesmo que trabalhem em campos distintos. Frequentemente, veem as coleções como uma expressão da personalidade deles (corroborando a percepção de Vettese) e constroem contatos e amizades a partir desse interesse comum na arte. Ainda de acordo com a pesquisa, 86% desses colecionadores adquirem arte contemporânea – pinturas, em geral, mas também (e com mais regularidade do que os outros perfis) esculturas, fotografias, obras em papel, instalações e videoarte. Costumam prestigiar galerias – 79% compram obras delas – e são frequentadores ateliês de artistas, de feiras e de grandes bienais e exposições internacionais, importantes locais para a troca de impressões e informações. Um terço deles segue critérios temáticos específicos para constituírem a coleção e 30% já emprestaram obras a exposições ou museus.

Mais uma característica desse grupo, destacada por Walter Benjamin (1987), é o senso de responsabilidade quanto a um legado da coleção – e do próprio

---

<sup>137</sup> AXA ART. *Collecting in the Digital Age: International collectors survey*. Disponível em: [https://axa-art.cdn.axa-contento-118412.eu/axa-art%2Fe80843bd-8e1d-4859-bf2d-c64f4f5a4762\\_e287cd94-1107-4e16-aa8e-acb9c70a30cf.pdf](https://axa-art.cdn.axa-contento-118412.eu/axa-art%2Fe80843bd-8e1d-4859-bf2d-c64f4f5a4762_e287cd94-1107-4e16-aa8e-acb9c70a30cf.pdf). Acesso em: 6 mar. 2021.

coleccionador, que passaria a sobreviver na memória dos apreciadores de arte por meio dela. Como coloca Ana Vico (2016, p. 55), os colecionadores vêm cumprindo ao longo do tempo o papel de guardiões, de certo modo, de uma grande quantidade de peças de interesse histórico, artístico e cultural, as quais no longo prazo geralmente são incorporadas às coleções dos museus. “[...] o colecionismo também realiza um importante trabalho de conservação de peças [...] O que o colecionismo consegue, portanto, é compartilhar as responsabilidades e os prazeres da conservação e perduração de nossas obras de arte”.<sup>138</sup> (VICO BELMONTE, 2016, p. 58).

O empréstimo de obras é entendido por uma parcela dos colecionadores como uma extensão dessa responsabilidade. Aqueles que apresentam abertura para a cessão temporária para exposições são constantemente visitados por curadores e representantes de instituições, que em geral arcam com as despesas de deslocamento, instalação e seguro das peças emprestadas. Michael Findlay (2014, pp. 44-45) argumenta que essa prática é benéfica para os colecionadores, uma vez que a exibição frequente de obras influi positivamente tanto no apelo comercial delas quanto no social (o conhecimento e a admiração dos frequentadores de museus quanto aos trabalhos).

O apoio de colecionadores à classe artística frequentemente se dá em nível local, segundo Findlay (2014, p. 30), o que tem como consequência o fato de as coleções possuírem, em geral, muitas obras de autores do mesmo país. “Seja no Primeiro Mundo ou não, países que ostentam pelo menos uma pequena classe rica apoiam artistas nacionais.” Como reflexo dessa prática, diz Findlay (*ibidem*), é comum que a cotação de artistas com mercados predominantemente domésticos oscile na mesma proporção das fortunas dos países natais desses artistas – algo “[...] particularmente aparente para artistas da América Latina como o México, a Venezuela e o Brasil.” Kornis e Sá-Earp (2016, p. 39) atribuem parte dessa preferência ao fato de que as aquisições de obras acontecem, na maioria das vezes, durante o tempo livre dos colecionadores, e que portanto “[...] dependem de uma proximidade geográfica que facilite o contato pessoal entre o comprador e o comerciante, bem como entre ambos e a comunidade de validadores.” Além desse

---

<sup>138</sup> “[...] el coleccionismo también realiza una importante labor de conservación de piezas [...] Lo que el coleccionismo consigue por tanto es repartir las responsabilidades y los placeres de la conservación y perduración de nuestras obras de arte.” (VICO BELMONTE, 2016, p. 58).

fator, no caso específico do Brasil, contribuem para a preferência por artistas locais a diferença de cotação do real para as moedas estrangeiras e a disparidade de projeção possível entre uma ação local e uma internacional. Tal fator é demonstrado nesta declaração de Fernanda Feitosa, colecionadora e diretora da SP-Arte, colhida durante uma palestra por Dayana Córdova (2018, p. 211):

[...] achei que foi superválido [integrar, com o marido Heitor Martins, o comitê da América Latina na Tate], a gente participou durante quatro anos. Mas, hoje em dia, a gente prefere participar só dos comitês de aquisição dos museus locais, a Pinacoteca, o MAM[-SP], para ajudar os museus brasileiros. É importante ter arte brasileira nos museus internacionais. Mas o pequeno dinheiro que a gente pode dar lá, lá não representa nada e aqui representa muito.

Conforme vimos na menção inicial a Catherine Petitgas, a participação em comitês de aquisição e o patronato a museus e a iniciativas de fomento à produção artística estão subentendidos, nos tempos atuais, como atribuições do colecionador de arte – ao lado do financiamento a residências e bolsas, à edição de livros e ao engajamento na produção de novas obras de arte. Trata-se de uma espécie de responsabilidade social do colecionador, convencionada entre os pares e interpretada entre eles como sinal de distinção e de comprometimento com o sistema da arte. “Para os museus, tê-los em seus conselhos representa mais que prestígio: pode facilitar acesso às coleções, patrocínios e doações de obras.” (FINGUERUT, 2016, p. 219).

Sócios de museus geralmente são escolhidos pelo bem que podem fazer quando morrerem, tanto quanto pelo que podem contribuir em perspicácia e captação de recursos enquanto estão vivos. Diretores e curadores de museus investem uma grande parte do tempo deles cortejando colecionadores que podem se tornar doadores, não apenas os convidando para almoços e jantares particulares, mas, em alguns casos, aconselhando-os enquanto eles colecionam. Essa é obviamente uma vantagem para o colecionador, mas também é uma vantagem de longo prazo para o museu, que espera receber no futuro o que o colecionador compra hoje. Não é incomum existir um entendimento específico entre o curador e o colecionador de que o colecionador somente comprará, para si mesmo/mesma, o que será um dia acrescentado como uma obra necessária para a coleção do museu.<sup>139</sup> (FINDLAY, 2014, pp. 92-93).

---

<sup>139</sup> “Museum trustees are often chosen for the good they might do when they die, as much as for what they can contribute in acumen and fundraising while they live. Museum directors and curators invest a significant amount of their time courting collectors who might become donors, not only inviting them to private lunches and dinners but in some cases advising them as they continue to collect. While this is

Na esfera internacional, estão entre os preferidos os comitês do MoMA de Nova York, da Tate e do Centre Georges Pompidou. No Brasil, alguns dos comitês de patronos mais prestigiosos são o da Pinacoteca do Estado de São Paulo, o do MAM-SP e o do Museu de Arte de São Paulo (Masp). Criado em 2012, o grupo de patronos da Pinacoteca reúne contribuições de R\$ 12 mil anuais, no início (FERRAZ, 01/10/2014), para um fundo de aquisição de obras de arte brasileiras produzidas a partir de 1960. De 2012 a 2014, o grupo arrecadou R\$ 1,95 milhão e comprou 17 obras<sup>140</sup>, tornando-se desde então um dos propulsores da aquisição de obras contemporâneas para o museu. No MAM-SP, a anuidade paga pelos sócios ao Núcleo Contemporâneo assegurou a aquisição de cerca de 200 obras para a coleção do museu de 2000 a 2014, dentre elas a performance *Quadris de Homem=Carne/Mulher=Carne* de Laura Lima, além de apoiar desde 2012 a realização do Panorama da Arte Brasileira (FIALHO, 18/12/2015).

Patrocinar museus e exposições não traz como contrapartida para os colecionadores apenas o prestígio de incluir tal feito em seu currículo. Com frequência, eles ganham um fluxo facilitado com figuras chave das instituições, passam a assessorar a indicação de obras para compra e, uma vez incluídos no conselho administrativo, podem opinar sobre temas importantes na condução de um museu. Ao terem acesso, por exemplo, à lista de aquisições em sondagem pela instituição, obtêm informações privilegiadas que podem interferir, inclusive financeiramente, na aquisição de obras para as próprias coleções particulares. Ao contrário, ao proporem a doação de obras de artistas que já estão em suas coleções, simultaneamente estão ampliando o valor de revenda das obras que possuem. “Será possível imaginar que essas doações massivas de coleções aos museus não tenham modificado a direção da história da arte, sabendo precisamente que são coleções e não simples conjuntos aleatórios?” (GEORGEL, 2017, p. 278).

---

obviously an advantage for the collector, there is often a very long-term advantage for the museum, which expects to receive in the future what the collector buys today. It is not uncommon for there to be a specific understanding between the curator and the collector that the collector will only buy, for him- or herself, what will one day be added as a needed work to the museum’s collection.” (FINDLAY, 2014, pp. 92-93).

<sup>140</sup> Dentro dessa lista, vale ressaltar a aquisição da performance *O Nome* de Maurício Ianês. Também foram compradas para a Pinacoteca, nos três primeiros anos do grupo, obras de Carla Zaccagnini, Dora Longo Bahia, Eliane Prolik, João Luiz Musa, Ana Maria Tavares, Sara Ramo, José Damasceno, Sandra Cinto, André Komatsu, Delson Uchoa, Alexandre da Cunha, Eduardo Berliner, Erika Verzutti, Miguel Rio Branco e Nelson Felix. (FIALHO, 18/12/2015).

Tais conflitos de interesses precisam ser salientados, como faz o historiador da arte Robert Storr (05/05/2008):

O que acontece quando um indivíduo ou conselho decide o que e quando emprestar e a quem, bem como o que vender e o que manter e, finalmente, qual – na ausência de qualquer preparação acadêmica – é provável que seja o veredicto da história da arte? E que influência um diretor ou curador de museu tem em um teste sutil de vontades com uma contraparte totalmente habilitada em outro museu, se essa contraparte sabe que o patrono ou conselho privado realmente dá as cartas. E se o diretor ou curador desimpedido tiver canais de retorno ao patrocinador ou ao conselho que eliminam o diretor ou curador subordinado? E se um *marchand* que tem negócios pendentes com o colecionador tiver voz na seleção e destino dos financiamentos? [...] não estamos realmente falando sobre uma mudança de poder, mas sobre uma usurpação categórica do papel dos profissionais dos museus por aqueles que costumavam apoiá-los. O fundamento estético é que os patrocinadores apaixonados sabem tanto quanto qualquer pessoa, mas, na análise final, eles podem saber apenas o que gostam. A desculpa social é que o público em geral verá mais em mais lugares, mas não; ele apenas verá o que um orgulhoso possuidor de uma fatia finita da cultura visual deseja que eles vejam.<sup>141</sup>

Além de demonstrar alguns dos incômodos na atuação de colecionadores nos museus públicos, Storr apresenta o lado controverso de outra prática recorrente entre os grandes colecionadores de arte contemporânea: a criação de museus e espaços de exibição próprios. Embora os museus constituídos por coleções particulares existam desde a implantação das primeiras instituições museológicas, nos séculos XVII e XVIII (BISHOP, 2013; GEORGEL, 2015), a proliferação deles no início do século XXI tornou-se um fenômeno tão evidente que a Larry's List, empresa gestora de um banco de dados específico sobre colecionadores de arte, lançou em 2016 o relatório *Private Art Museum Report*, voltado a mapear e a compreender as motivações para a fundação quase simultânea de um conjunto de museus privados

---

<sup>141</sup> “What happens when a private individual or board decides what and when to loan, and to whom, as well as what to de-accession and what to keep, and ultimately what – in the absence of any scholarly preparation – the verdict of art history is likely to be? And what leverage does a museum director or curator have in a subtle test of wills with a fully empowered counterpart at another museum if that counterpart knows that the patron or private board actually calls the shots. What if the director or curator with the free hand has back channels to the patron or board that cut out the subordinate director or curator? And what if a dealer who has pending business with the collector has a voice in the selection and destination of loans? [...] we are really talking not about a power shift but about a categorical usurpation of the role of museum professionals by those who used to support them. The aesthetic rationale is that passionate patrons know as much as anyone, but in the final analysis they may know only what they like. The social excuse is that the general audience will see more in more places, but it won't; it will merely see what a proud possessor of a finite slice of visual culture wants them to see.” (STORR, 05/05/2008).

de arte contemporânea. De acordo com o relatório (LARRY'S LIST LTD. E AMMA., 2016, pp. 2 e 11), 71% dos 317 museus privados existentes no mundo em 2016 foram abertos desde 2000. Entre eles, a publicação ressalta a abertura em 2013 do Sifang Art Museum, em Nanjing, China, e a inauguração em 2015 do The Broad, pertencente ao casal estadunidense Eli e Edythe Broad, em Los Angeles. Quatro dessas instituições são localizadas pela publicação no Brasil, mas o único de fato citado é o Centro de Arte Contemporânea Inhotim, do colecionador Bernardo Paz<sup>142</sup>, em Brumadinho/MG.

Os museus e espaços culturais dedicados a coleções particulares, no Brasil e no exterior, têm o mérito de permitir o acesso de visitantes a obras por vezes caras demais para uma aquisição pública e que raramente seriam vistas de outra maneira. Os colecionadores, com ou sem apoio de leis de incentivo e de patrocinadores, investem grandes somas na construção de uma sede e na oferta de recursos para receberem visitantes, incluindo aí, eventualmente, uma estrutura para a recepção de escolas – de acordo com o relatório da Larry's List (2016, p. 11), mais de um terço dos museus privados pesquisados ultrapassam a marca de 20 mil visitantes por ano. “A missão da maioria dos museus privados não é apenas ser um local para mostrar uma coleção de arte, mas também demonstrar a missão filantrópica de apoiar e valorizar a paisagem cultural da cidade ou região” <sup>143</sup>, complementa a publicação (2016, p. 11).

“Especialmente em regiões onde o governo não quer ou não pode apoiar o mundo da arte contemporânea, essas organizações constituem novas formas de consagrar arte”, consideram Olav Velthuis e Stefano Baia Curioni (2015, p. 20). Por outro lado, as obras expostas em um museu privado, a coleção na totalidade e o próprio colecionador ganham legitimidade a partir dessa visibilidade e da difusão decorrente dela – a elaboração de catálogos, o empréstimo das obras em exposições externas, a inclusão em livros de arte e em uma maior gama de estudos acadêmicos, entre outros.

---

<sup>142</sup> Não trataremos nesta tese especificamente de Bernardo Paz e das obras no Instituto Inhotim, uma vez que se trata de um dos colecionadores de arte contemporânea mais estudados no Brasil. Para saber mais: MENEZES, Anna Thereza do Valle Bezerra de. *Arte contemporânea no museu: um estudo de caso do Instituto Inhotim*. Orientador: Heloisa Helena Fernandes Gonçalves da Costa. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro ; MAST, Rio de Janeiro, 2012.

<sup>143</sup> “The mission of most private museums is not only to be a venue for showing an art collection, but also to demonstrate the philanthropic mission of supporting and enhancing the city's or region's cultural landscape.” (LARRY'S LIST LTD; AMMA., 2016, p. 11).

O número de visitantes que frequentam museus privados muitas vezes é igual ao de instituições públicas. Os museus privados estão administrando, em vários casos, programas acadêmicos completos, lançando publicações e oferecendo residências para artistas. A aparência impressionante desses museus, em combinação com suas atividades abrangentes, certamente impacta a visibilidade do fundador de um museu no mundo da arte. Por outro lado, muitas vezes a autoridade do museu privado é sustentada pelo próprio status do colecionador devido a seus círculos de celebridades, sua classificação em uma lista de fortunas ou por sua posição como proprietário ou fundador de uma marca, empresa ou negócio familiar amplamente conhecidos. (LARRY'S LIST LTD.; AMMA., 2016, p. 6)<sup>144</sup>.

Para as historiadoras da arte Claire Bishop (2013) e Kathryn Brown (2019), uma das principais preocupações no crescimento dos museus privados de arte contemporânea é a construção de uma narrativa da produção do período pouco comprometida com critérios históricos – na qual as eventuais lacunas de uma coleção ou uma projeção exagerada de um ou mais artistas acabam por distorcer a percepção dos visitantes ao não se assumirem como recortes derivados de uma escolha particular. Georgina Adam (2014, p. 85) menciona, por exemplo, a existência de colecionadores particulares que influenciam a preferência de compras de seus pares, estimulando a competição por trabalhos de determinados artistas – “as compras deles, sem dúvida, têm um impacto na avaliação crítica da reputação dos artistas”<sup>145</sup>. Em outra via, Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (2010, p. 52) destaca que, uma vez que instituições de arte contemporânea “[...] captam diretamente a arte em trânsito [...], muito da arte contemporânea produzida atualmente mira as coleções de museus públicos e privados” – ou seja, o que é apresentado nesses museus é utilizado como parâmetro por artistas que, de alguma maneira, buscam projeção no mercado.

---

<sup>144</sup> “The number of visitors attending private museums often equals public institutions. Private museums are running, in a number of cases, full-fledged academic programs, launching publications, and offering artist-in-residencies. The impressive appearance of these museums, in combination with their wide-ranging activities, certainly impacts a museum founder’s visibility in the art world. Conversely, often the private museum’s authority is supported by the collector’s own status owing to their celebrity circles, their ranking on a wealth list, or by their standing as owner or founder of a widely known brand, enterprise, or family business.” (LARRY’S LIST LTD. AND AMMA., 2016, p. 6).

<sup>145</sup> “Private collectors are setting the agenda for which artists are the most significant by stimulating other collectors to emulate them and compete for works, which drives up prices; their purchases no doubt have an impact on the critical appraisal of artists’ reputations.” (ADAM, 2014, p. 85).

Brown (2019, p. 14) salienta sua preocupação ao constatar que “[...] as atividades de exibição e as feições públicas de muitos museus privados reivindicam o status de museu oficial, embora sejam derivados dos gostos pessoais, interesses financeiros e reputação pública de seus proprietários.”<sup>146</sup> Ela admite (2019, pp. 16-17) que museus públicos também são influenciados pelo mercado de arte, a partir das preferências pessoais de diretores e curadores, mas afirma que essas instituições estão mais abertas a reflexões críticas que permitem uma releitura dos vieses que constituem a coleção – o que não ocorreria com frequência similar em museus privados.

A meio caminho entre a doação de obras e a fundação de museus privados, o comodato de obras traz para o público a possibilidade de ter acesso a uma coleção privada, em diálogo com os trabalhos no acervo da instituição museológica (geralmente um museu público) que os hospeda. No entanto, os custos de armazenamento e conservação dessas obras passam a ser arcados pela instituição sem a garantia de uma propriedade permanente. Ou seja, o colecionador obtém reputação ao deixar as obras sob a guarda de uma instituição, pode retirar as peças a qualquer momento e inclusive lucrar com a visibilidade que elas obtiveram em exposições caso se decida pela venda no mercado secundário, sem que a instituição recupere o investimento realizado.

As afirmações acima não devem ser interpretadas como generalizações, uma vez que há colecionadores com diferentes graus de entendimento acerca da responsabilidade deles e dos museus por eles conduzidos enquanto participantes ativos na composição coletiva de uma memória, assim como diferentes configurações e possibilidades de colecionamento no Brasil, nos Estados Unidos e em países da Europa, entre outros. A maturidade e o comprometimento de cada um deles perante tamanho encargo devem ser analisados caso a caso. Sinalizo tais pontos, no entanto, na intenção de chamar atenção para as sutilezas de uma atitude (fundar um museu privado) tomada por muitos como filantrópica e altruísta.

## **2.2. COLECIONADORES PARTICULARES E A AQUISIÇÃO DE PERFORMANCE: CINCO CASOS NO BRASIL**

---

<sup>146</sup> “Yet, the troubling issue is that the exhibition activities and public faces of many private museums do claim authoritative museum status even though they are derived from the personal tastes, financial interests, and public reputations of their owners.” (BROWN, 2019, p. 14).

Diante das características, comportamentos e preferências delineados nas últimas páginas, é curioso propor uma reflexão sobre colecionadores que compram performances – não documentos, resquícios ou objetos associados, mas propriamente ações artísticas. Ainda que haja uma guinada recente que associa o público de alto poder aquisitivo ao consumo de experiências, conforme vimos no Capítulo 1, poucos entre os diferentes perfis de colecionamento demonstrados parecem abertos à aquisição de obras de materialidade intermitente. Tal percepção é reforçada pelo potencial de compra de outras categorias que guardam similaridades com a performance nessa existência que não se dá a ver todo o tempo: no relatório *Latitude 2018* (pp. 30-31), em uma média de 135 obras vendidas pelas 45 galerias entrevistadas em 2017, quatro foram instalações e duas, vídeos, além de 15 obras em “outros suportes”. No relatório *Collecting in the Digital Age* (2014, p. 6), 14% dos entrevistados haviam comprado uma obra de instalação ou videoarte – índice inferior ao de aquisições de cerâmica e porcelana (21%) e de joias, relógios e relógios de pulso (15%). A performance não figura como item nessas publicações.

Os colecionadores entrevistados para esta pesquisa são, portanto, daqueles que se arriscam na categoria “Outros”, em trabalhos de difícil classificação, o que nos permite entendê-los como excepcionais de alguma maneira. Ao aderirem ao risco mediante a aquisição de um trabalho que não costuma ser compreendido como colecionável pelo mercado de arte *mainstream* – bastante influenciado pela imagem construída por e sobre seus participantes, como espero ter deixado evidente –, eles demonstram estar atentos a algum critério que escapa a uma maioria.

### 2.2.1. A colecionadora impulsionadora

Em abril de 2016, a colecionadora Cleusa Garfinkel, uma das acionárias da seguradora Porto Seguro<sup>147</sup>, ganhou o noticiário relacionado ao mercado de arte por um feito classificado por muitos no mercado de arte – até por ela, na época– como “uma ousadia” (RÉGIS, 07/04/2016). Diante de uma solicitação do Núcleo Contemporâneo do MAM-SP, ela comprou, durante a SP-Arte, a performance *Parangolé* de Lourival Cuquinha, no estande da Baró Galeria, por pouco menos de R\$ 25 mil – pouco menos porque a diretora da Baró, Marcia Lagos, ofereceu um desconto, ao saber que a obra seria doada ao museu (RÉGIS, 07/04/2016). Nem mesmo Cuquinha contava que o trabalho seria vendido durante a SP-Arte: ele explicou na ocasião (MACIEL, 17/04/2016) que havia apresentado *Parangolé* como uma crítica ao cenário político do período, de repressão policial às manifestações favoráveis ao governo da então presidente Dilma Rousseff. A performance *Parangolé* consiste em um ator (Lui Coutinho, na SP-Arte 2016) com uma farda da Polícia Militar do Estado de São Paulo, o qual permanece imóvel em meio às outras obras de arte expostas. Com a doação, o MAM-SP recebeu os objetos usados (a farda e a arma) e o direito de realizar a performance ou emprestá-la quando julgar conveniente.

Três anos depois, Cleusa Garfinkel foi entrevistada para esta pesquisa, novamente durante a SP-Arte. Tomando uma Coca-Cola Light durante um intervalo nas compras da feira, a colecionadora, acompanhada de Marilene Maggioni, confirmou a descrição publicada na revista *Select* em 2014 (NORBIATO, 14/04/2014): “[...] extrovertida, de riso fácil e conversa desde com o garçom do quiosque até com os galeristas da mesma forma espontânea.” Nos corredores da feira, ela é uma personalidade querida: todos os anos, ela visita estandes com diretores e curadores de instituições públicas e adquire obras para elas. Somente em 2019, Cleusa doou cinco obras de quatro galerias a três museus – entre elas, a

---

<sup>147</sup> Cleusa Garfinkel é ex-mulher de Jayme Brasil Garfinkel e mãe de Ana Luiza Campos Garfinkel e Bruno Campos Garfinkel. De acordo com a publicação *Demonstrações Financeiras em 30 de junho de 2019*, da Porto Seguro Capitalização S.A., ela possui 30,5% de participação na Pares Empreendimentos e Participações S.A., pessoa jurídica que é sócia majoritária (com 41,1% das participações) da Porto Seguro Itaú Unibanco Participações S.A. Mais informações em: [https://s3.amazonaws.com/mz-filemanager/b77a3922-d280-4451-b3ee-0afec4577834/700a2738-0e87-42d1-b170-6365b1dbf1f6\\_DF%20Portocap%20junho-2019.pdf](https://s3.amazonaws.com/mz-filemanager/b77a3922-d280-4451-b3ee-0afec4577834/700a2738-0e87-42d1-b170-6365b1dbf1f6_DF%20Portocap%20junho-2019.pdf). Acesso em: 9 mar. 2021.

videoperformance *Eu armário de mim*, de Letícia Parente, comprada na Galeria Jaqueline Martins para o MAM-SP<sup>148</sup>.

O hábito de adquirir obras em feiras de arte para doação a museus públicos começou na primeira metade dos anos 2000. Em uma entrevista em 2013 (STRECKER, 04/11/2013), a colecionadora calculava ter investido mais que R\$ 500 mil na doação de obras a museus nacionais e internacionais – como o Reina Sofía, na Espanha, a Fondation Beyeler, na Suíça, e o MoMA de Nova York. “Essa semana doei obra da [Cinthia] Marcelle, da Galeria Vermelho, para o Macba de Barcelona”, Cleusa conta para esta pesquisa <sup>149</sup>. “A curadora é minha amiga, a Tanya Barson, estava em Barcelona e veio conversar. A gente entrou num acordo e [eu disse] ‘tá bom, eu vou participar’. Você entra e fica, é difícil sair.”

A colecionadora explica, em termos práticos, como funciona a operação de compra e doação de uma obra para um museu no Brasil. Ela relata duas modalidades: a utilizada pelo MAM-SP e aquela mais usual em outros museus como a Pinacoteca e o Museu de Arte do Rio (MAR). No MAM-SP, a diretoria artística da instituição escolhe a obra, Cleusa concorda com o custo (ou *budget*), faz uma doação para o museu no valor da obra e a instituição realiza a compra.

[...] ontem nós fizemos uma doação, e o valor da doação era um x, e sobraria um saldo, porque a gente consegue descontos quando é para o museu, tem um desconto importante. Esse saldo, o museu normalmente utiliza para compras de livros, para suas classes de aulas para crianças, enfim, uso do museu. E depois eles te mandam um recibo complementar. Te dão o recibo da obra, o recibo daquela outra parte que ele adquiriu... Você dá o seu budget, a sua verba, “olha, eu vou até tanto”. Quanto mais, melhor para o museu. <sup>150</sup>.

No caso da Pinacoteca e do MAR, o processo é similar ao de uma compra particular: Cleusa paga o valor da obra diretamente à galeria e esta entrega a obra ao museu, que por sua vez entrega um recibo de doação à colecionadora. “[...]”

<sup>148</sup> As obras doadas por Cleusa Garfinkel na SP-Arte 2019 foram: a escultura *Feijão carioca* (2018), de José Bento (Galeria Millan) para a Pinacoteca; os vídeos *Eu armário de mim* (1975), de Letícia Parente, e *Rio to Oiticica* (1979), de Regina Vater (ambas da Galeria Jaqueline Martins), ao MAM-SP; e *As Amarras* (2019), de Adrianna Eu (Galeria Luciana Caravello), e a instalação *Brinquedo de furar moletom* (2018), de Jaime Lauriano (Galeria Leme/AD), para o MAR. Fonte: <https://www.sp-arte.com/programacao/doacoes/2019/>. Acesso em: 9 mar. 2021.

<sup>149</sup> Entrevista concedida por GARFINKEL, Cleusa [abr. 2019]. Entrevistadora: Bianca Andrade Tinoco. São Paulo, 2019. 1 arquivo .mp3 (160 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo 2.1 desta tese.

<sup>150</sup> *Id, ibid.*, p. 320.

depois tem uma documentação que corre do museu para mim e eu assino um ‘de acordo’, eles assinam, fica tudo legalizado”, ela relata <sup>151</sup>.

Cleusa Garfinkel planeja, em algum momento, reunir as mais de 700 obras coleção, atualmente dividida entre a casa dela e as dos filhos. “Avalio a possibilidade de abrir uma fundação com meu acervo e assim proporcionar ao público acesso a essas obras” (NORBIATO, 12/06/2018). Ela apoia financeiramente uma série de instituições, a maior parte delas em São Paulo: a Casa de Vidro, a Casa do Povo, o MAM, o MASP (onde é patrona diamante) e o Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (MuBE), sem contar os projetos esporádicos no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Quando passa a apoiar um artista, se ele abre uma exposição “[...] e não tem um vinho, uma castanha para a abertura, eu ajudo. Várias exposições fora do país, às vezes no MoMA, às vezes na Arco, eu ajudo quando é de artista brasileiro. ‘*Sponsor*’ é isso, afinal, não?” (NORBIATO, 14/04/2014)

Ao doar obras, no entanto, Cleusa deixa evidente (em STRECKER, 04/11/2013) que a informação trocada com esses diretores e curadores contribui para a aquisição de obras conceituadas para sua coleção particular. Por vezes, ela comprou para um trabalho por solicitação de uma instituição e outro similar, do mesmo artista, para si – uma garantia imediata de valorização da peça. Em 2014, dois anos antes da compra de *Parangolé*, adquiriu durante a SP-Arte uma das bandeiras feitas por Lourival Cuquinha a partir de cédulas de dinheiro, na galeria Amparo 60 para o MAR, e se presenteou com outra da mesma série, disponível Baró Galeria (NORBIATO, 14/04/2014). “Às vezes uma das obras selecionadas na primeira leva, que não é a escolhida final do museu, acabo comprando para a minha coleção.” (STRECKER, 04/11/2013). Na entrevista a esta pesquisa, no entanto, a colecionadora afirma que o fato de um artista estar em um museu não é algo determinante para fazer parte da coleção dela:

Eu compro minhas obras assim: você olha, você gosta e você compra. Se por acaso tem essa obra em algum museu, sorte sua. Se não tiver, quem sabe um dia terá. E quando você tem uma obra que o artista ainda é novo, não entrou no museu e entra depois, eu fico muito feliz por ele, dou a maior força para ele entrar no museu. <sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> *Id, ibid.*, p. 320.

<sup>152</sup> *Id., ibid.*, p. 321.

Foi assim que ocorreu, Cleusa conta, com o artista Jaime Lauriano, do qual ela comprou obras logo na primeira exposição em São Paulo: “Um artista novo [...], você tem que prestar muita atenção para ver qual tipo de pessoas estará ali para prestigiar. No caso dele, eu observei que tinha muita gente, mas sabe, gente pensante. [...] E eu falei ‘esse rapaz tem futuro’.” Ela comprou uma obra no ato e convenceu uma amiga a adquirir também. “Ele [...] fala que sou a madrinha dele. Depois disso, Paulo Herkenhoff do MAR comprou obra dele, a Pinacoteca escolheu uma, ele entrou em três museus e foi para Nova York, participou de exposição no Perez Museum em Miami.”<sup>153</sup>.

Cleusa fala com orgulho dessa atuação como incentivadora. “Me chamam de mecenas. Eu não sei se sou, mas...”, declara sem disfarçar o sorriso. Ela se diz fiel aos artistas que lhe agradam. Depois de começar sua coleção no caminho da arte popular, nos anos 1970, “se apaixonou” pela pintora Miriam Inez (“dos outros eu compro uma, duas obras; dela eu tenho 28 trabalhos e continuo comprando”<sup>154</sup>, conta). A guinada rumo à arte contemporânea ocorreu quando, em visita à casa de uma amiga, ficou intrigada com uma obra de Luiz Zerbini com cheiro de peixe. “Eu achava muito estranho. Mas, como tudo muda, comecei a ficar interessada. A arte contemporânea é como um filme de arte, que você assiste, vai para casa e fica pensando nele”, compara. “Olha, quando eu olho para ela [a obra] e consigo pensar nela mais de cinco minutos, já me atraiu. Já estou fadada a gastar [risos]”.<sup>155</sup>.

De Lourival Cuquinha, além de *Parangolé* e das duas bandeiras dele na SP-Arte, Cleusa adquiriu também em 2014 um pedaço da barba do artista, adornada com moedas de cinco centavos de real (a qual Cleusa também chama *Parangolé*) (NORBIATO, 14/04/2014). Sobre a performance, ela conta:

O curador Felipe Chaimovich escolheu, gostou, ficou encantado com a obra, eu fiquei até assim surpresa, falei “será que vai mesmo?” Eu sou fã do Cuquinha, mas não posso dar palpite, tenho que deixar o curador decidir. Aí ele decidiu e eu fiquei superfeliz, e o Cuquinha mais ainda. Então aquela obra realmente é uma performance que vai ser montada o dia que o MAM fizer uma exposição e entrar essa obra do Cuquinha, ela vai ser novamente trabalhada, vamos contratar uma pessoa para vestir aquela indumentária de policial e ficar ali. Então a obra vai estar viva, ela não vai desaparecer.<sup>156</sup>.

---

<sup>153</sup> *Id.*, *ibid.* p. 321.

<sup>154</sup> *Id.*, *ibid.* p. 319.

<sup>155</sup> *Id.*, *ibid.* p. 323.

<sup>156</sup> *Id.*, *ibid.* p. 319.

Quanto a adquirir uma performance para sua coleção particular, Cleusa afirma que ainda não chegou o momento. Mas não refuta a possibilidade:

Olha, eu não digo que não, acho que eu conseguiria sim. Por exemplo, eu não tenho nenhuma videoarte. Eu quero comprar videoarte, só que eu tô com um olho... Eu me apaixonei por um [vídeo] do Bill Viola, e o Bill Viola já é uma obra mais cara, lá de fora, etc. [...] Então são coisas que eu não tenho, mas ainda pretendo ter, é videoarte e uma ou duas performances guardadas. Para poder um dia fazer, mostrar, poder emprestar para o museu.<sup>157</sup>

Cleusa termina a conversa contando que havia ficado interessada em uma videoarte do artista Alexandre Mazza, de uma cachoeira caindo, no estande da galeria Luciana Caravello na feira. Considerando que o artista fez uma individual com uma série desses vídeos na galeria no Rio de Janeiro, em maio de 2019, e que Cleusa Garfinkel consta como uma das colecionadoras listadas como proprietárias de obras de Mazza no sítio da galeria, é possível que a questão do vídeo tenha sido resolvida naquele mesmo ano pela colecionadora.

### **2.2.2. O colecionador-artista**

O centro de pesquisas sobre colecionadores internacionais Larry's List lançou em 2021 o relatório *The Next Gen Collectors*, exclusivamente sobre grandes colecionadores abaixo dos 40 anos. Ao localizar seus retratados em um mapa mundi, posiciona apenas um ponto na América Latina – em Itu, São Paulo. A cidade, a cerca de 100 km da capital paulistana, é a sede da Fábrica de Arte Marcos Amaro (FAMA), inaugurada em 2018. O empresário, galerista, colecionador e artista Marcos Amaro é, em muitos aspectos, um exemplo do que o relatório (2021, p. 5) descreve como o perfil dos colecionadores de arte de sua geração: percebe o colecionamento como um método de possível envolvimento com a cena artística, acompanha projetos curatoriais e programas de residência artística, usa seu poder na cena artística para promover artistas emergentes (locais) e pressionar por uma maior inclusão e representação na indústria e foi rápida no processo de tornar suas

---

<sup>157</sup> *Id.*, *ibid.* p. 323.

preferências, interesses e sua coleção acessíveis a um público mais amplo, por meio da abertura da FAMA.

Filho mais novo do comandante e presidente da TAM Linhas Aéreas, Rolim Amaro (1942-2001), Marcos Amaro estudou (sem se graduar) Economia na Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP) e concluiu o curso livre em Filosofia pelo Instituto Gens Educação e Cultura, ambos em São Paulo. Após a morte do pai, adquiriu a rede Óticas Carol com a herança em 2008, aos 23 anos, depois de implantar no Brasil em 2004 a representação das grifes de luxo TAG Heuer e Alain Mikli. Em 2013, depois de transformar as Óticas Carol na maior rede varejista do segmento de óticas no Brasil, vendeu 95% de sua participação na empresa ao fundo inglês 3i por R\$ 108 milhões, o triplo do valor da compra (MENEGETTI, 28/09/2018). Até março de 2021, Marcos Amaro era sócio da gestora de investimentos V2, da companhia de desenvolvimento imobiliário Logbras (SALLES, 30/01/2020) e da Amaro Aviation, empresa de taxi aéreo e de aeronaves com propriedade fracionada (ABREU, 16/02/2021).

Ao lado da esposa, a pianista clássica russa Ksenia Kogan Amaro, ele também é proprietário da Galeria Kogan Amaro, especializada em arte contemporânea, com filiais em São Paulo e Zurique – as duas cidades de residência do casal. A galeria em São Paulo foi constituída a partir da compra, em 2017, da Galeria Emma Thomas, nos Jardins, em São Paulo, existente desde 2006 e rebatizada como Emmathomas Galeria em 2018, ano da reinauguração<sup>158</sup>. “A oportunidade de comprar a galeria foi algo que surgiu, eu não estava atrás dela. Chegou como um presente. Nós não conhecíamos nada de galeria e viemos a aprender ao longo dos anos”, relata Amaro em entrevista para esta tese<sup>159</sup>. O portfólio é “[...] composto por artistas de carreira sólida, consagrados internacionalmente, e também emergentes que já se posicionam no mercado de arte como promessas do amanhã [...]” (GALERIA KOGAN AMARO). A galeria, curiosamente, não representa um escultor, pintor e desenhista em carreira ascendente na cena paulista: o artista Marcos Amaro.

---

<sup>158</sup> Amaro dirigiu a Emmathomas Galeria com a *art dealer* e consultora de arte Adriana Caruso.

<sup>159</sup> Entrevista concedida por AMARO, Marcos [mai. 2020]. Entrevistadora: Bianca Andrade Tinoco. São Paulo/Madri, 2020. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo 2.2 A desta tese.

Filho da estilista Sandra Senamo, Amaro conta<sup>160</sup> que teve o desenho como meio de expressão artística desde a infância. Após frequentar o Ateliê do Centro, de Rubens Espírito Santo, começou a carreira artística com esculturas, *assemblages* e instalações a partir de resíduos aeronáuticos de grande e média escala, adquiridos em leilões no Brasil e no exterior. Realizou sua primeira intervenção urbana em 2010, na Estação Sé do metrô paulistano, expôs em 2013 na FAAP e, em 2016 e 2017, apresentou a individual *Desconstruções e Articulações* respectivamente no Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba (MACS) e no Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande (MARCO). Em 2017, ao realizar a individual *Sobrevoos* no espaço paulistano do Centro Cultural Correios, se aproximou do curador e crítico Ricardo Resende, autor do texto de apresentação da exposição. Os dois então estabeleceram uma parceria, que teve entre os resultados os livros *Marcos Amaro* (Cobogó, 2019) e *A Força do Tridimensional: Coleção Marcos Amaro* (Capivara, 2019), ambos organizados por Resende.

A colaboração de Resende e Amaro se estendeu aos outros segmentos da atuação do artista, galerista e colecionador no circuito de arte contemporânea. Resende se tornou consultor da coleção Marcos Amaro e diretor artístico da Kogan Amaro e da FAMA, ocupações que concilia com a de curador e responsável pela coleção do Museu Bispo do Rosário, no Rio de Janeiro<sup>161</sup>. “Quando decidi dar visibilidade pública à coleção, senti a necessidade de um curador. Ricardo é uma pessoa de alma simples e sofisticada, sabe negociar com as forças do circuito e é despojado, não tem afetação”, avalia Amaro<sup>162</sup>. Dentro da coleção, Resende tem a atribuição de conciliar e criar linhas de conexão entre os diferentes interesses de Amaro relacionados à arte brasileira e à produção tridimensional. Possui carta branca para sondar galeristas e buscar obras – a palavra final na aquisição é de Amaro.

Ricardo me deixa muito à vontade quanto à coleção, ele mais me incentiva do que induz [à compra]. A gente conversa muito e ele trouxe contribuições simbólicas muito pontuais, mas fundamentais para o desenvolvimento da coleção. Por exemplo, ele me indicou um conjunto de cerca de 400 matrizes de gravuras que formam o caráter

---

<sup>160</sup> *Id., ibid.* p. 324.

<sup>161</sup> Como parte do acordo de colaboração, Ricardo Resende conseguiu o apoio de Amaro para renovar as salas de exposição e a reserva técnica do Museu Bispo do Rosário. (A LAVANDEIRA, 8/12/2020).

<sup>162</sup> Entrevista concedida por AMARO, Marcos, p. 325.

da xilogravura no Brasil, com obras de Regina Silveira, Renina Katz, Djanira, Goeldi. Ele também me alertou quanto à possibilidade de comprar 203 desenhos da Tarsila [do Amaral], da fase antropofágica e da viagem dela à Rússia, coisa muito rara na produção dela.<sup>163</sup>

É o desejo que move uma compra [para a coleção], é a excitação, a vontade inicial que pode ter sido despertada. Mas considero importante depois conhecer as fases dos artistas, os períodos e a diversidade do que produziram. Com o conhecimento, aumentam as opções de compra e a preocupação de incluir na coleção algo sobre a formação da cultura do país. Não gosto de chamar a coleção de enciclopédica, porque não quero a obrigação de ser tão abrangente. Mas pretendo reunir diferentes estilos, conjuntos que deem conta do recado [de narrar uma produção artística no Brasil].<sup>164</sup>

Ricardo Resende rearranja periodicamente os itens da coleção em exposições nas salas da FAMA, um complexo arquitetônico de 25 mil metros quadrados que chegou a ser a segunda maior fábrica têxtil do estado de São Paulo no início do século XX, a Fábrica São Pedro. Pelas contas de Marcos Amaro<sup>165</sup>, apenas dois quintos da área da antiga fábrica estão em uso até o momento<sup>166</sup>, uma reforma que custou R\$ 100 milhões pagos pelo colecionador (MENEGETTI, 28/09/2018). Além dos espaços expositivos e do ateliê de Amaro, o complexo arquitetônico tombado pelo patrimônio local concentra a reserva técnica da coleção, administrada pela organização cultural privada sem fins lucrativos Associação para Futura Fundação Marcos Amaro (FMA)<sup>167</sup>. A fundação gerencia, entre outras atribuições, o empréstimo de obras da coleção (foram 40 em 2019), a visitação de estudantes (mais de 10 mil em 2019, com direito a transporte gratuito, lanche e orientação pedagógica) e a FAMA Campo, propriedade inaugurada em 2019 em

---

<sup>163</sup> *Id.*, *ibid.* p. 325.

<sup>164</sup> *Id.*, *ibid.* p. 325.

<sup>165</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>166</sup> A proposta é de que o complexo da FAMA em Itu venha a abrigar ainda um hotel, restaurantes e uma sala de concertos com 800 lugares, que receberá apresentações e um festival de música clássica coordenado por Ksenia Kogan (VILARDAGA, 08/01/2021).

<sup>167</sup> Criada em 2012, a FMA possui um corpo diretor e um conselho consultivo. Até 2020, a FAMA foi conduzida apenas com recursos de Marcos Amaro, via FMA – em 2021, o espaço passa a ser apoiado pelo Itaú Cultural (VILARDAGA, 08/01/2021). Para a continuidade das atividades da fundação, Amaro planeja criar um *endowment*, um fundo patrimonial privado de longo prazo que atrai recursos financeiros por meio de doações de pessoas físicas e jurídicas (MENEGETTI, 28/09/2018; FERRAZ, 11/11/2020).

Mairinque/SP e que é dedicada a obras *site specific* em grande escala e em espaço aberto<sup>168</sup>.

Entre as 2 mil obras do colecionador, cedidas à FAMA em comodato (e previstas em testamento para a doação em definitivo, segundo Amaro), estão uma imagem de Nossa Senhora das Dores de Aleijadinho, um grupo de telas do ituano José Ferraz de Almeida Júnior, os já mencionados desenhos de Tarsila do Amaral, o quadro *Menino com carneiro*, de Cândido Portinari (primeira obra comprada por Amaro, em 2008, por ocasião do nascimento do primeiro filho), trabalhos de Joaquín Torres-García e Louise Bourgeois e outras de contemporâneos brasileiros como Nuno Ramos, Adriana Varejão, Nelson Leirner, Tunga, Cildo Meireles, Farnese de Andrade, Vik Muniz, Ernesto Neto e Iole de Freitas. Ricardo Resende (CAPIVARA, 2019) relata sobre Amaro:

Houve um momento em que Marcos era um colecionador mais tímido, com predomínio de papel e de fotografias nas obras que adquiria [...]. Em uma segunda fase, ele se expande, se solta, como artista e como colecionador. Arrisca, comprando peças 'pelo estômago', viscerais, obras que mexem com ele. A coleção vai então ganhando esse formato atual, essa materialidade.

O visceral e a materialidade (ainda que momentânea) talvez tenham sido os pontos que atraíram Marcos Amaro à compra da única performance em sua coleção, a obra *0 mm: espaço mínimo de manobra para coisas incontornáveis* (2016/2019), de Katia Salvany. Apresentada na FAMA durante o evento "Vamos Prosear?", em 2019, e anteriormente em locais como a Galeria Mezanino e o Largo da Batata, em São Paulo, *0mm* é um trabalho artístico de aproximadamente 35 minutos sobre o luto, no qual a performadora, com longos cabelos soltos e em um vestido comprido preto, empurra e interage com móveis (sobre rodinhas), levando-os de um lado a outro do espaço ocupado<sup>169</sup>. Segundo a descrição da artista (SALVANY, 2019):

Em uma metáfora inversa ao que o índice indica, 0 mm evidencia todo um conjunto incomensurável de fatos invisíveis que acontecem após uma grande fatalidade. Em silêncio, a tragédia continua, a sala

<sup>168</sup> Até o momento, a FAMA Campo possui trabalhos de Marcia Pastore e Carlito Carvalhosa, ambas comissionadas por meio do Prêmio de Arte Marcos Amaro, entregue anualmente durante a feira SP-Arte.

<sup>169</sup> Um vídeo de registro da performance está disponível em: <https://vimeo.com/195120803>. Acesso em: 13 mar. 2021.

não é mais uma sala, o quarto não é mais um quarto, escombros misturam-se e são levados a distâncias inimagináveis. Em vão, tenta-se reconstituir o lar, mas é preciso lavar, arrastar, limpar, recolher, descartar, e ainda assim procurar sobreviver diante da perda. A perda aqui é também de natureza interna, em situações de extrema fatalidade perdem-se não só as coisas materiais, mas também pessoas próximas e os afetos que delas emanam. Resta a nostalgia impregnada nos objetos e um corpo cansado. Viver transforma-se em um ato de resistência diante do peso das lembranças incontornáveis.



Figura 20. *0 mm: espaço mínimo de manobra para coisas incontornáveis* (2016/2019), de Katia Salvany. Performance. Apresentação na Fábrica de Arte Marcos Amaro (FAMA) em 2019. Crédito: FAMA/Divulgação.

Com a aquisição de *0mm*, Marcos Amaro recebeu os chamados “objetos de cena” – gravuras, cadeira com recorte de coração no encosto, espaldar de cama e cômoda – e a documentação com as orientações para a realização da obra. Para o colecionador <sup>170</sup>, a performance dialoga diretamente com o conjunto da coleção. “Tenho um interesse grande no estilo [sic] e entendo esse trabalho também como uma parte substancial da produção da artista”, conta Amaro. “Gostaria muito de comprar mais performances para a coleção, o ideal no médio prazo é termos núcleos de performance e videoarte. São dois núcleos que eu precisaria e gostaria de desenvolver mais.”

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e professora de desenho, gravura e litografia no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Katia Salvany colabora com a FAMA desde 2019 como orientadora da oficina *Meios e processos de criação em arte*, voltada a artistas em início de carreira selecionados

<sup>170</sup> Entrevista concedida por AMARO, Marcos, p. 327.

por meio de edital, que desenvolvem experimentos (muitos deles performances) e posteriormente os apresentam à comunidade em uma exposição. Outra performer, Carla Borba (doutora em Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul), coordena desde 2018 o Educativo da FAMA e desenvolve um trabalho associado à performatividade das obras da coleção – em maio de 2019, ela mediou no local o debate “Performatividades na gestão educativa de museus”. Artistas como Regina Parra e Edith Derdyk também já apresentaram performances e instalações efêmeras na FAMA e o coletivo Grupo EmpreZa, um dos selecionados no edital de residências promovido pelo espaço, realizou uma ocupação de um mês em julho de 2019 com oficinas e de serões performáticos – ocasiões nas quais o grupo ativa algumas das performances em sua trajetória<sup>171</sup>. Além de terem um galpão à disposição durante o período, os artistas do EmpreZa expuseram ampliações fotográficas de *stills* do vídeo *Impenetrabilidade* (2012) – no fim da mostra, algumas das fotos foram incluídas na coleção da FMA. Na visão de Marcos Amaro <sup>172</sup>:

A performance dá sinergia às obras expostas e vejo como algo que veio para ficar, é um movimento que já observo nos Estados Unidos, na Europa. É algo consolidado, o que falta é talvez mais mercado. Digo mercado no sentido do entendimento e de transformar a performance em *displays* possíveis, em romper o paradigma de colecionar trabalhos imateriais.

A receptividade à categoria de linguagem, no caso de Marcos Amaro, é motivada em parte pela troca artística dentro de casa: Ksenia Kogan possui um projeto de performance com o ator John Malkovich, *Report on the Blind*, que apresentou ao longo de 2015 em teatros de países como Inglaterra, Alemanha e Coreia do Sul. Quando fala da performance relacionada à esposa, quem se pronuncia visivelmente é o escultor e desenhista, mais que o colecionador: “Ela é mais do que pianista, traz uma apresentação muito gestual que admiro. Meu trabalho é braçal, o dela tem como resultado plástico uma atitude, uma ação. A coisa

---

<sup>171</sup> Um vídeo da ação inaugural do primeiro serão, *Candango* (2010), está disponível no Facebook da Fábrica de Arte Marcos Amaro, em <https://www.facebook.com/famamuseu/videos/356407081646012/>. Acesso em: 12 mar. 2021.

<sup>172</sup> Entrevista concedida por AMARO, Marcos, p. 328.

do corpo vivo e em movimento do artista me alimenta muito. Vejo como algo existencial, autêntico, verdadeiro.”<sup>173</sup>.

Quando perguntado se reconhece sua atuação como colecionador e mantenedor da FAMA como a de um mecenas, Marcos Amaro, reage com uma forte negativa. Para ele, que também é patrono do MAM-SP, do Masp, do MuBE e da Fundação Iberê Camargo, o que desenvolve em Itu e por meio da coleção é um trabalho para a redução da desigualdade no acesso à arte produzida no Brasil. Nesse sentido, ele tem como referência para a FAMA não Inhotim, como a maior parte dos colecionadores que inauguram um espaço para expor o acervo, e sim a fundação da artista Vera Chaves Barcellos (FERRAZ, 11/11/2020).

O governo não assume essa responsabilidade [de apoio à produção artística] – ao contrário, caminha para fazer menos, os ministérios e as secretarias no geral têm uma atuação mais chula que contributiva. Não existe um projeto de cultura de nação. Sobretudo para a arte, a situação é muito ruim. Assim, o trabalho de contribuir e fomentar os artistas com recursos materiais para que possam sobreviver de arte acaba sobrando para pessoas e instituições sérias, como o Masp, o Itaú Cultural e o Sistema S, digno de primeiro mundo em termos do que se propõe a fazer. Não me vejo portanto como mecenas, acho pretensioso. Faço por amor à arte mesmo. Não tenho ambição de ser visto como mecenas: sou artista. <sup>174</sup>.

### 2.2.3. O colecionador de conceitos

“O grande charme do colecionismo está em achar aquele ativo cultural que ainda não foi sancionado pelo mundo financeiro”, revela o colecionador Pedro Barbosa em entrevista ao projeto Artload, em um vídeo de 2016<sup>175</sup>. Ex-executivo do mercado financeiro (nos bancos Citi, ING e Bank of America) e casado com Patricia Moraes, considerada uma das executivas de investimentos mais experientes em atividade no Brasil (chegou a ser a responsável pelo banco corporativo e de investimento do JPMorgan no país), Barbosa é movido pelo desafio de encontrar preciosidades insuspeitas. Em visita à casa dele, realizada pela autora em setembro de 2018, o colecionador se empolga, por exemplo, ao mostrar a coleção completa

<sup>173</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 329.

<sup>174</sup> *Id.*, *ibid.* p. 329.

<sup>175</sup> Disponível em: <https://artload.com/pt/video/pedro-barbosa> – a declaração citada está no minuto 3’35”. Acesso em: 13 mar. 2021.

da *Revista de Cultura Vozes*, na qual circularam nos anos 1970, sem restrição da censura (por ser de uma editora católica), alguns dos principais artigos de contestação à ditadura militar no Brasil e também textos artísticos cruciais para entender a arte do período, como “Crelazer” de Hélio Oiticica e muitos do Poema Processo – Moacy Cirne era o editor de *Cultura* da publicação. “Quando alguém começa a andar com a arte conceitual, passa a questionar a tal unicidade da obra de arte, esse negócio ‘eu tenho a obra, você não tem’. Não, eu tenho e você também tem. Obra boa é boa, não tem que ser única”<sup>176</sup>. Ele admite, no entanto, que foi discreto sobre o caráter excepcional da *Revista Vozes*. “Eu escondi essa informação um par de anos. Porque eu precisava comprar os números, né?”<sup>177</sup>.

A atividade de Pedro Barbosa como colecionador começou em 1999, quando comprou uma obra cinética de Jesús Rafael Soto. Nos anos subsequentes, ele passou a reunir uma extensa coleção com foco na produção moderna brasileira e latino-americana, guiando-se durante algum tempo pelas indicações da prima e galerista Raquel Arnaud (BRENNER, 14/09/2018). “Era tudo essa escola brasileira, geometria abstrata. É o famoso kit Brasil que todo mundo tinha, todos os geométricos. Mas aí ficou chato pra caramba, porque era tudo a mesma coisa.”<sup>178</sup>. Com o tempo e o contato com artistas e curadores, Barbosa acabou se direcionando para o conceitual na arte, com tamanha intensidade que hoje ele desconfia de trabalhos que chamam atenção pela beleza. “[...] me pergunto ‘onde está a mensagem por trás dessa coisa maravilhosa?’ Foi esse jeito de pensar que me levou ao movimento conceitual, porque, no limite do movimento conceitual, você não tem nem a obra. [...] Existe o pensamento que está por trás.” (ARTLOAD, 25/11/2016).

A busca por obras que provocassem o pensamento, no Brasil e no exterior, começou a se tornar um traço definidor da coleção a partir de 2008, quando Barbosa se aproveitou da crise econômica internacional para adquirir trabalhos (BRENNER, 14/09/2018). O colecionador deu ênfase a jovens artistas brasileiros, como André Komatsu, e comprou quase toda a primeira exposição em galeria de Jonathas de Andrade “[...] super barato, ninguém nem olhava o Jonathas.”<sup>179</sup>.

---

<sup>176</sup> Entrevista concedida por BARBOSA, Pedro [set. 2018]. Entrevistadora: Bianca Andrade Tinoco. São Paulo, 2018. 1 arquivo .mp3 (105 min.). A pedido do colecionador, a transcrição da entrevista não consta dos anexos da tese.

<sup>177</sup> *Id., ibid.* p. 333.

<sup>178</sup> *Id., ibid.* p. 333.

<sup>179</sup> *Id., ibid.*, p. 333.

Em 2012, Barbosa contratou o italiano Jacopo Crivelli Visconti, curador em 2007 do pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza, para auxiliá-lo em uma expansão da coleção. “Quando eu resolvi atacar o mundo, é muita informação e é sempre bom ter outra cabeça pensando ‘isso aqui faz sentido’, ‘isso aqui não faz’... Para saber onde alocar o dinheiro, ele é finito.”<sup>180</sup>. A partir de então, o colecionador intensificou a compra de artistas jovens brasileiros e de grandes nomes da cena internacional como Olafur Eliasson, Wolfgang Tillmans, Tomas Saraceno, Iman Issa, Haris Epaminonda, Meriç Algün e Rayyane Tabet. Visconti passou a convidar curadores para organizarem exposições na casa do colecionador, no bairro paulistano dos Jardins. “[...] traçamos um plano de dez anos para estruturar a coleção, focando essencialmente na arte conceitual com uma temática política.”<sup>181</sup> (BRENNER, 14/09/2018). A coleção, com 600 obras em 2013, equivalia a cerca de metade do patrimônio líquido de Barbosa (CROW, 1/11/2013) e lhe rendeu a menção em uma lista dos 20 colecionadores mais inovadores daquele momento (ARTNET NEWS, 2014).

A projeção de Barbosa não se deu apenas pelas compras. O colecionador dirigiu a Fundação Bienal de São Paulo de 2009 a 2011 e foi um dos fundadores do programa de patronos da Pinacoteca, de 2011 a 2014. Participou do Comitê de Aquisições da América Latina na Tate, de 2009 a 2012, e em 2013 ingressou no Fundo para América Latina e Caribe do MoMA, onde ficou até 2017 – nesse ano, ingressou no Comitê de Mídia e Performance do mesmo museu. Atualmente, ele é patrono do espaço artístico Pivô, do Instituto de Arte Contemporânea e da Casa do Povo, em São Paulo, e está nas comissões do Museum of Contemporary Art (MCA) de Chicago, da KW Institute for Contemporary Art de Berlim e da Delfina Foundation, em Londres. Em parceria com esta última, a Coleção Moraes Barbosa realiza desde 2014 uma residência artística anual, com duração de três meses, da qual já participaram Luiz Roque, Roberto Winter, Luiza Nóbrega, Deyson Gilbert, Clara Ianni, Ícaro Lira e Bruno Baptistelli. Barbosa mantém um apartamento para receber artistas, críticos e curadores estrangeiros, para períodos de uma a duas semanas. Hospedou, entre outros, o artista Trajal Harrell, um dos principais nomes da *vogue dance*, para uma apresentação na Casa do Povo.

---

<sup>180</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 339.

<sup>181</sup> “We began to collaborate in 2012, and we came up with a ten-year plan to structure the collection, focusing essentially on conceptual art with a political theme to it.” (BRENNER, 14/09/2018).

A sala da casa de Barbosa conta a história dos primeiros anos da coleção: nela estão obras de Sergio Camargo, Ana Maria Maiolino, Jac Leirner, garrafas da série *Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles. As paredes dos corredores, prateleiras, mapotecas e principalmente o porão ao lado da garagem exibem o interesse predominante do colecionador a partir dos anos 2010, com livros, projetos e outros trabalhos de referências da arte conceitual nos Estados Unidos e na Europa, como Seth Siegelaub, Lawrence Weiner, Robert Smithson e Robert Barry – algumas delas apresentadas na exposição *Acordo de confiança* (2017) na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo. No porão, se concentram dezenas de caixas-arquivo de plástico, em mesas e prateleiras, com mais de 3 mil itens adquiridos desde 2014 do que o mercado de arte convencionou chamar de *ephemera*: materiais impressos de divulgação, registros em fotografia, vídeo, áudio, publicações e vestígios da apresentação de artistas, em especial daqueles das *performing arts* (dança, teatro, música e performance). “[...] eu diria que foi uma espécie de transição; hoje quase não compramos objetos.” (BRENNER, 14/09/2018). Nesse andar de baixo da casa do colecionador, as paredes são tomadas de fotos das companhias de dança dos anos 1960 e 1970: Merce Cunningham, Ann Halprin, Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown. Cartazes, cartões de visita, convites de exposições, fanzines mimeografados e *setlists*, entre outros, são garimpados por Barbosa em leilões presenciais e *online*, e não apenas os especializados em arte – ele procura e faz lances até na plataforma Ebay. Foi devido a um descuido que o colecionador percebeu a grande oferta de *ephemera* disponível no mercado: depois que um dos livros de artista de Stanley Broun foi mastigado pelo coelho de sua filha, Barbosa foi procurar outro *online* e se surpreendeu com a quantidade de canais de pesquisa e intercâmbio. “Flyer, bolacha de chope, relógio, caneta. Tudo coisa efêmera, foi ficando raro. Aí eu parti para poesia concreta e o Poema Processo. Poema Processo agora virou moda, mas uns anos atrás eu consegui comprar coisas bem legais da galera toda.”<sup>182</sup>.

A gradual desmaterialização da coleção, por meio da entrada na esfera do arquivo e do documento, fazia parte dos planos de Barbosa com Jacopo Crivelli Visconti – que deixou a parceria com o colecionador em 2018, quando aceitou ser o curador da 34ª edição da Bienal de São Paulo<sup>183</sup>. Para encontrar esses materiais,

---

<sup>182</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 334.

<sup>183</sup> A Bienal, prevista para 2020, foi adiada em razão da pandemia de Covid-19.

Barbosa havia passado mais de 100 dias viajando em 2019, até setembro, indo de cidade em cidade nos países europeus, visitando antiquários e conhecendo pessoas. “É um puta garimpo, meu. [Mostra um documento anotado à mão.] Como é que eu vou arrumar uma folha dessa daqui, quem é que guardou esse troço? De 1962, cara. O pessoal do MoMA veio aqui e não acreditou no material que eu tenho, nem eles têm.”<sup>184</sup>. Quando Barbosa consegue um item raro em duplicata, doa para o MoMA. “Poesia concreta, eu dei muito material para eles. Um pouco de poesia marginal, aquela turma do Chacal, a turma Navilouca, dei material para o MoMA disso.”

Mais do que acumular objetos, a meta de Pedro Barbosa se tornou concentrar meios de conhecimento sobre a produção artística desde a segunda metade do século XX. Diante do catálogo da exposição *Information*, por exemplo, ele decidiu adquirir toda a bibliografia citada.

Às vezes eu vou, compro 20 livros, trago quando viajo. Ali em cima [aponta para uma estante] estão boa parte dos livros da *Information*. Porque daí os caras que estudam [dizem] “pô, quero fazer uma pesquisa sobre a *Information*”, vem aqui e tem todos os livros. Esse negócio para mim é muito mais fascinante do que ficar comprando obra de arte.<sup>185</sup>

E foi nessas buscas que Pedro Barbosa se tornou o único a adquirir os direitos de executar a performance *Time Spoken* (1968) de Ian Wilson. Barbosa e o artista caminharam juntos até um restaurante, conversando durante 15 minutos (e o registro da existência dessa conversa é uma obra de Wilson, na parede da casa do colecionador), e então houve a oferta para comprar a ação. Barbosa possui hoje, então, tanto a proposição escrita de *Time Spoken*, de 1982 (da qual existem pelo menos 14 exemplares mundo afora), quanto a autorização para realizá-la. “A obra se ativa quando eu falo a palavra *Time*. E essa realmente não tem certificado, não tem prova de compra, eu consegui fazer uma estrutura que eu mitiguei a prova, é impossível ver, saber como eu paguei.”<sup>186</sup>. De acordo com o colecionador, a negociação entre Wilson e ele foi presenciada por uma pessoa – que precisará passar verbalmente essa informação para mais alguém antes de morrer, de modo a perpetuar a propriedade da performance.

---

<sup>184</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 330.

<sup>185</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 335.

<sup>186</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 337.

Essa obra, o Ian Wilson concebeu em 1968, demorou 49 anos para ele vender. Ninguém nunca comprou, eu fui o primeiro a comprar. E a obra é edição ilimitada, ele pode vender quantas edições quiser. E ele me deu uma para vender. “Você vende, mas depois o cara tem que vir falar comigo”, ele disse. A obra é dele, né, eu sou o corretor da obra. E como fui o primeiro, eu quase vendi para um colecionador na Califórnia. Aí o cara amarelou.

Se tiver uma exposição retrospectiva do Ian Wilson, vão ter que me botar lá. Eu sou o único que tem a obra. Vou ficar lá sentado falando “time”, “time”, “time”... Ou não falo nada, e na hora que me der vontade, eu falo “time” e vou embora.<sup>187</sup>

Até 2018, essa era a única performance na Coleção Moraes Barbosa e não havia a intenção de adquirir outras. “Eu acho que a documentação da performance é mais interessante. Porque você pode ter ‘N’ documentações da mesma performance. Cada performance é diferente uma da outra, mesmo sendo a mesma performance.” O colecionador possui fotoperformances e videoperformances de artistas e coletivos de São Paulo, como Mário Ramiro e o 3Nós3, mas no geral dá preferência a materiais estadunidenses e europeus. “Por incrível que pareça, é mais perto ir para Nova York que para o Rio. E brasileiro é maluco, quer um preço estratosférico”, reclama.

Pedro Barbosa não cogita abrir futuramente um museu da coleção, a qual concentra ainda um acervo de música experimental. Ele pretende doá-la à USP, onde se formou em Engenharia Química. “Mas daqui a 20 anos, deixa eu multiplicar isso aqui por 50 primeiro.”<sup>188</sup> A ligação com a academia é expressa pelo colecionador no acesso que oferece a pesquisadores, que podem marcar horário e consultar os itens em seu porão, e no apoio a investigações artísticas como a de Deyson Gilbert. Em 2019, Barbosa comprou um segundo apartamento. “[...] vou passar todo o arquivo para lá e tentar criar um centro Think Tank que qualquer um possa usar para fazer pesquisa.” (REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO, 2019, p. 239).

E quanto à aparente contradição de estar procurando preservar peças tidas como efêmeras, ele é taxativo. “É isso, é uma contradição. E tudo bem. Sou meio

---

<sup>187</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 338.

<sup>188</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 332.

cruel nessa hora: quer morrer, morre, fazer o quê. Mas também sou cruel comigo, então... Cada um escolhe o seu destino.”<sup>189</sup>.

#### **2.2.4. O colecionador *site specific***

Ricardo Luiz Pessoa de Queiroz Filho é o sexto filho de sete do empresário Ricardo Luiz Pessoa de Queiroz (1930-2020) e bisneto de José Pessoa de Queiroz, que por sua vez era sobrinho de Epitácio Pessoa, presidente do Brasil de 1919 a 1922. Em 1929, José Pessoa de Queiroz fundou a usina Santa Terezinha, um complexo industrial de moagem e destilaria de cana-de-açúcar em Água Preta, na Zona da Mata Sul de Pernambuco, a 102 km de Recife, com uma área de 25 hectares às margens do rio Jacuípe. Em 1930, a Santa Terezinha já era considerada a terceira usina em capacidade de produção do país. Na década de 1950, chegou a ser, em um ano, a maior produtora do país. A usina possuía um pequeno aeroporto e até uma ferrovia para escoar a produção. O plantio de cana para destilação e os empregos gerados mantinham a economia das cidades de Água Preta, Palmares e Xexéu, beneficiando ainda o estado de Alagoas.

As dificuldades na usina começaram nos anos 1980, com a crise na safra de cana a partir de 1981, intensa a ponto de não permitir a moagem na temporada 1982-1983. Reativada em 1984, de forma precária, sofreu em 1985 um processo de intervenção pela Justiça do Trabalho, fechando de vez em 1988. Foi criado um condomínio para administrar o passivo da empresa, contabilizado em R\$ 23 milhões e 500 processos trabalhistas em 2008 (ALEPE, 20/05/2008). A Santa Terezinha não foi a única – de 60 usinas existentes nos anos 1970, 13 permanecem entre a Zona da Mata Norte e a Mata Sul de Pernambuco. O encerramento das atividades trouxe a decadência econômica para Água Preta, em especial para a vila operária formada no entorno da usina e que leva o mesmo nome dela. O quadro foi agravado em 2010 por uma inundação na região, com cerca de 4 mil desabrigados. (FBPE, 23/01/2017).

As instalações da usina, agora em estado precário, ainda encantam e assombram Ricardo Pessoa de Queiroz Filho (a partir daqui, apenas Ricardo Pessoa). Do terreno contíguo à construção, ele a observa como algo inalcançável.

---

<sup>189</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 345.

Além do desafio de retomar a posse da construção, a estrutura do prédio principal está comprometida pela ação do tempo.

A gente acha que aquilo se presta para muita coisa, mas eu tenho medo de olhar para aquilo ali agora, porque é um negócio gigantesco e está se acabando. Se amanhã eu disser “Eita! Vamos pelo menos não deixar se acabar”, é tanta coisa ali para fazer! A laje, por exemplo, entre os dois pisos da usina, é toda de concreto armado, mas começou a estourar, porque o aço dentro está enferrujando, ele estoura e arranca um pedaço do concreto. Só isso seria uma fortuna para restaurar e parar a degradação. Se a gente conseguisse estabelecer um fluxo de apoio, eu acho que esse espaço da usina podia ser uma coisa mega mágica. <sup>190</sup>

Se a usina não pode ser recuperada por ora, pelo menos a atividade econômica local, aos poucos, começa a passar por mudanças devido à atuação de Ricardo Pessoa e de sua esposa, Bruna Simões, desde 2011. Pessoa já era colecionador de arte antes de se casar com Bruna e a mãe dele, Maria Digna Pessoa de Queiroz, participou nos anos 1960 da criação de um estilo de tapeçaria, chamado Tapetes Casa Caiada, que se tornou uma tradição no município de Lagoa do Carro, agreste de Pernambuco. (FBPE, 23/01/2017). Em 2011, Ricardo e Bruna visitaram o Centro de Arte Contemporânea de Inhotim e se animaram a desenvolver algo similar próximo à antiga casa grande da Usina Santa Terezinha. Encantados com as peças em madeira do designer e artista gaúcho Hugo França, feitas a partir de resíduos florestais, os dois o convidaram para elaborar obras para a propriedade em Pernambuco. O designer realizou três visitas a Água Preta para a produção de bancos e esculturas com madeira local, em 2013 e 2014, e sugeriu que outros artistas também pudessem ocupar o espaço por meio de residências artísticas.

Decididos a começarem um projeto cultural em Água Preta, Ricardo Pessoa e Bruna Simões convidaram o artista paraibano José Rufino para elaborar uma obra na propriedade e começar a elaborar o projeto das residências. Professor na Universidade Federal da Paraíba, neto de dono de engenho e filho de incentivadores das ligas camponesas, Rufino enxergou no convite a oportunidade de ampliar a abrangência do projeto para que a comunidade de Santa Terezinha, com alto índice de violência e baixo rendimento nas escolas, também se beneficiasse. O próprio artista colocou em prática alguns dos conceitos para a residência: para o

---

<sup>190</sup> Entrevista concedida por QUEIROZ FILHO, Ricardo Pessoa de [ago. 2018]. Entrevistadoras: Bianca Andrade Tinoco e Anna Paula da Silva. Água Preta, 2018. 1 arquivo .mp3 (160 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo 2.3 desta tese.

trabalho *Ligas*, instalado no antigo hangar, ele permitiu que os mecânicos da fazenda, convertidos em assistentes, sugerissem diferentes desenhos na união de facões de corte da cana, posteriormente soldados e fixados na parede. Rufino também fez impressões das mãos ex-funcionários da companhia sobre folhas de pagamento da usina e, para a escultura *Scopulus*, posicionou pedaços retangulares de madeira encontrada na região sobre uma cadeira sem assento que pertenceu a José Pessoa de Queiroz, fundador da Usina.

Em pouco tempo, Rufino assumiu a posição de curador da Usina de Arte, a qual ocupou até o final de 2019. Para viabilizar os empreendimentos planejados, Pessoa, Bruna, Rufino e Bárbara Maranhão, presidente da Sociedade dos Amigos do Museu de Arte Moderna de Recife (Mamam), formaram a Associação Socioambiental e Cultural Jacuípe em janeiro de 2015. No mesmo ano, por meio da Associação Jacuípe, eles convidaram o artista Fabio Delduque, idealizador, curador e diretor artístico do Festival Arte Serrinha na zona rural de Bragança Paulista/SP, para replicar a experiência em Pernambuco. Foi realizada então em 2015 a primeira edição do festival anual Arte na Usina, reunindo artistas pernambucanos e brasileiros em uma programação gratuita com ações educativas, oficinas, exposições temporárias e shows musicais ao ar livre.

Passada a primeira edição do festival, um sucesso de público e também para o comércio local graças ao grande fluxo de visitantes vindos de Recife e de outras cidades, Pessoa e Rufino pensaram em maneiras para criar uma demanda constante para a economia de Santa Terezinha. Começou assim a proposta do Jardim Botânico da Usina de Arte, com projeto assinado pelo paisagista Eduardo Gonçalves, professor universitário e idealizador do Jardim Botânico de Inhotim, e executado pelo também paisagista Luciano Lacerda. O projeto prevê 35 mil espécies da Mata Atlântica, que é nativa no local, bem como exemplares estrangeiros. O jardim atualmente é aberto à visita e oferece uma programação de ações educativas para crianças e adolescentes do município.

De modo a proporcionar uma integração com o jardim e a comunidade de Santa Terezinha, praticamente todas as obras encomendadas por Ricardo Pessoa foram concebidas após residências no local – as exceções são *Unclassified*, de Frida Baranek, e *Tinha que Acontecer (Cabeça de Bandeirante)*, de Flávio Cerqueira, uma cabeça de bronze de quase uma tonelada deitada sobre o espelho d'água do lago artificial da propriedade. Geralmente a convite de José Rufino,

artistas visitam a Usina de Arte, propõem uma obra e então o curador dialoga com Ricardo Pessoa para avaliarem a viabilidade do projeto. “A gente teve 20 vezes mais artistas que já visitaram, já demonstraram interesse de vir fazer um projeto. Mas tudo tem um ritmo, não dá pra fazer tudo de uma vez.”<sup>191</sup>. Foi dessa maneira, por exemplo, que Paulo Meira criou na Usina uma emissora de rádio comunitária, a Rádio Catimbó, cuja antena é uma escultura no alto de um morro – e que é operada por radialistas da região. De modo similar, foram instaladas no parque artístico, ao longo dos anos, obras de Paulo Bruscky (*Brasil 2017*), Bené Fonteles (*Tempo Templo*), Márcio Almeida (*Eremitério tropical*), Daniel Acosta (*Epifitário*), Marcelo Silveira (*Átrio*), Liliâne Dardot (*Cabanos em Matas em Água Preta*), Vanderlei Lopes (*Arena*), José Spaniol (*Tiummmmtichamm*), Juliana Notari (*Diva*), Lais Myrrha (*A parte da terra*, em produção), Daniel Santiago (*Floresta do alheamento*, em produção) e também esculturas do próprio Ricardo Pessoa, como a *Casa Imaginária*. No caso de Bruscky, Almeida, Silveira e Meira, os projetos foram selecionados em parceria com o Mamam, em um convênio no qual 30% do valor de comissionamento das obras foi repassado para a Sociedade dos Amigos do museu, como uma maneira de arrecadar fundos para a instituição. A *land art* de Juliana Notari inaugurada em janeiro de 2021 integra a segunda edição da seleção do Mamam, com foco em artistas mulheres.<sup>192</sup>

Uma das residências artísticas realizadas na Usina serviu de impulso para a performance que veio a ser a primeira sob propriedade de Ricardo Pessoa, na figura da Associação Jacuípe. No final de 2015, o artista pernambucano Carlos Mélo ficou hospedado na Usina e propôs a realização de *Freedom*, um trabalho que engloba uma fotografia e uma performance, além do registro em vídeo.

Foi uma iniciativa muito desafiadora para mim. Fui sem noção do que faria e encontrei um livro sobre o açúcar, com muitas receitas de

---

<sup>191</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 340.

<sup>192</sup> Quando o parque artístico e o jardim botânico estiverem mais desenvolvidos, Ricardo Pessoa planeja cobrar ingressos para a visitação, à exceção dos moradores da vila, e espera abrir um café e um restaurante para atender os visitantes. Para a comunidade, a Usina mantém uma escola de música com aulas gratuitas de teoria musical e prática de instrumentos, como violino, violoncelo, viola, flauta transversa, tuba e clarinete, com professores do município vizinho de Palmares/PE e do Conservatório Pernambucano de Música, parceiro do projeto. Para apoiar o artesanato local, fechou em 2017 um convênio com o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae-PE) para realização de cursos, consultorias e qualificação permanentemente em Santa Terezinha. Com isso, concretizou-se um ateliê coletivo de artesanato, o Gabinete de Arte, que participou com patrocínio da Usina nas últimas edições da Fenearte, uma das maiores feiras do gênero na América Latina.

doces, no quarto em que fiquei na casa-grande. Nele, havia um trecho de Gilberto Freyre que se referia à escravidão como o momento mais amargo do açúcar, acompanhado pela imagem de um negro sendo torturado na berlinda. Aquilo me chamou a atenção, vi que tinha que trazer essa discussão para a obra [...] (MÉLO, *apud* OLIVEIRA, 01/05/2017).

O artista apresentou *Berlinda* em duas ocasiões, em dias seguidos em janeiro de 2016, na vila de Santa Terezinha e próximo à casa grande da Usina (chamada Casa dos Ladrilhos). Em ambas, vestiu roupas brancas, com os pés descalços, e ficou preso durante algumas horas pelos tornozelos no instrumento de tortura que dá nome à performance, utilizado no passado como punição a escravos. O artista usava um capuz branco cobrindo o rosto, de pontos abertos como uma espécie de rede. Em outro momento, para a produção da fotografia, Mélo escolheu uma das colinas próximas à vila e estendeu lençóis brancos da casa grande em um varal, como sinal de um tratado de paz.

Eu queria trabalhar essa ferida trazendo a perspectiva da liberdade, dando um viva à liberdade. Curiosamente, depois que já estava com a obra em curso, Ricardo me trouxe um recorte de um jornal português que destacava famílias que haviam dado alforria a seus escravos antes da abolição. Entre eles, estava um tio dele. O documento está lá, hoje, junto com as obras, cujos direitos de exibição foram adquiridos pela Associação Jacuípe [...] (MÉLO, *apud* OLIVEIRA, 01/05/2017).

Ricardo Pessoa guarda na casa grande a berlinda de madeira, a indumentária utilizada por Mélo, a foto dos lençóis e os vídeos das duas performances – que chegaram a ser expostos na Casa dos Ladrilhos, mas foram retirados devido à umidade do local. Na ocasião, o artista também vendeu à Usina obras que vieram de fora do contexto da residência, como uma escada, uma pintura e um desenho. O colecionador afirma que não assinou um contrato com Mélo nem recebeu o que chama de “bula” com as orientações para apresentação da performance. “É só a bula que falta dele para a gente. Não sei se a gente necessitaria fazer um contrato formal. [...] Não somos nenhum banco, nem uma mega instituição. A gente é um bando de irresponsável sonhador.”<sup>193</sup>.

O colecionador não vislumbra a compra de outras performances num futuro próximo, embora veja com bons olhos a visita de artistas adeptos dessa categoria de

---

<sup>193</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 353.

linguagem para ministrar oficinas e apresentar trabalhos. Mas, ele diz que não existe uma opinião fechada quanto a nada que envolva a Usina de Arte:

Acho que aqui tudo é possível. Em 2016, se você me perguntasse para onde a gente estava indo, a gente não sabia. O primeiro contato com o pessoal do Sebrae, eles enlouqueceram. Eles perguntavam “mas como é seu projeto, seu plano de negócios?” e eu dizia “meu amigo, você acha que um louco que está fazendo um negócio desses tem plano de negócios? Isso aqui não é um negócio, para começar. Eu não tenho um plano de negócios, sei o que vou fazer amanhã, mas não daqui a 10 anos. Qualquer aposta que eu tivesse feito em 2015 para 2018 ou 2016, eu teria errado. Então, não vou lhe dar uma resposta fechada. É possível [adquirir novas performances]. Tem que ser um negócio que faça sentido e para cada situação.<sup>194</sup>

### 2.2.5. O colecionador de amigos

A compra pelo colecionador curitibano Sérgio Carvalho da performance *Tríptico Matera*, do Grupo EmpreZa, ocorreu como uma ação entre amigos, quase uma experiência no circuito de arte. Carvalho, um advogado e procurador do Distrito Federal, sócio de um escritório especializado em direito público e empresarial, convidou o coletivo de artistas para se apresentar no lançamento do catálogo da exposição *Duplo Olhar: Um recorte da Coleção Sérgio Carvalho*, em 2014 no Paço das Artes, em São Paulo. Recebeu do grupo uma contraproposta: e se, em vez de um cachê para a apresentação, o colecionador comprasse *Tríptico Matera*? A possível venda de uma performance já vinha sendo discutida dentro do próprio EmpreZa como uma maneira de questionar o mercado acerca da viabilidade desse tipo de negociação. João Angelini, um dos componentes no EmpreZa à época, conta<sup>195</sup>: “Daí combinamos que ele divulgaria que comprou. [...] vamos ver como isso se comporta. E depois a gente vê como se faz com a questão documental, como faz com esse processo de incorporar ao seu acervo, constrói isso.”

Se a intenção era causar burburinho, deu certo. Até então, o único colecionador particular divulgado no país como proprietário de performances era

<sup>194</sup> *Id.*, *ibid.* p. 357.

<sup>195</sup> Entrevista concedida por CARVALHO, Sérgio [fev. 2018]. Entrevistadores: Bianca Andrade Tinoco e João Angelini. Brasília, 2018. 1 arquivo .mp3 (160 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo 2.4 desta tese. Com participação de Anna Paula da Silva e Juliana Caetano. Parcialmente publicada em: TINOCO, Bianca.; ANGELINI, João. A vertigem do querer de um colecionador voraz: Entrevista com Sérgio Carvalho. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 2, n. 3, p. 261–272, 2018. DOI: 10.24978/mod.v2i3.1868. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663222>. Acesso em: 16 mar. 2021.

Bernardo Paz, cujas obras *Marra* (1996) e *Dopada* (1997), ambas da série *Homem=Carne/Mulher=Carne* de Laura Lima, pertencem desde 2005 ao Instituto Inhotim. Carvalho e o Grupo EmpreZa começaram a aparecer na imprensa especializada como referências nacionais para esse tipo de negociação – algo ainda mais inusitado porque, diferentemente da prática do mercado, a transação havia sido realizada sem a mediação de uma galeria.

Carvalho não costuma comprar de galerias – as mais de duas mil obras da coleção dele foram em sua maioria obtidas diretamente dos mais de 180 artistas representados nela, em exposições e visitas a ateliês. Como essa prática está restrita ao Brasil por condições de deslocamento (o colecionador conta, rindo, que admite passar até quatro horas em um avião, entre um cigarro e outro), o conjunto de obras é um recorte da produção brasileira contemporânea que se desvia parcialmente do viés de visibilidade do eixo Rio-São Paulo. Ele cita encontros recentes com artistas em Belém/PA, João Pessoa/PB, Maceió/AL, Goiânia/GO, Uberaba/MG e na Serra do Cipó/MG. Com todos esses, e especialmente com os artistas em Brasília, Carvalho procura estabelecer uma relação de contato frequente. Até 2020, eram comuns as noites de conversa informal regadas a cerveja na casa do colecionador no Lago Sul, bairro de classe alta na capital federal.

Sérgio Carvalho começou no colecionamento não por meio das artes visuais, mas da música instrumental – o piano no centro de um palco na sala de estar não nega o passado como pianista profissional, colecionador de discos e produtor independente dos álbuns de músicos amigos. O início de uma amizade com o artista baiano Zivé Giudice, em 1999, atraiu Carvalho para a apreciação de obras de arte. “Eu ia direto ao ateliê dele e a gente conversava. Comprei algumas obras dele, isso foi o iniciozinho de tudo. E ele falava: ‘Rapaz, você tem que conhecer [Oswaldo] Goeldi, é maravilhoso’.”<sup>196</sup>. O advogado conheceu, gostou, chegou a ter 30 gravuras de Goeldi. Algum tempo depois, conheceu a artista Valéria Pena-Costa e, por indicação dela, comprou desenhos de Nazareno – que Carvalho considera as primeiras obras de sua coleção. No fim de 2002, conheceu Nazareno em Brasília e foi apresentado por ele a Eduardo Frota e o José Rufino. “Quando eu vi os trabalhos deles, fiquei encantado. Falei: ‘Só quero colecionar arte contemporânea, quero

---

<sup>196</sup> Entrevista concedida por CARVALHO, Sérgio, p. 360.

conhecer os artistas, ser *brother* dessa galera'. E decidi que só queria arte contemporânea, de 2000 em diante."<sup>197</sup>.

O conjunto de obras de Goeldi foi vendido a um médico de São Paulo, recomendado pelo artista Emmanuel Nassar. Quase imediatamente, Carvalho usou parte do valor recebido para adquirir uma tela de Lúcia Koch. A coragem para ingressar de vez no colecionamento veio após a visita, com Nazareno, à coleção do fotógrafo e diplomata Joaquim Paiva. Desde então, o advogado acumulou obras suficientes para ocupar duas reservas técnicas e parte dos imóveis de mais de uma dezena de parentes e amigos.

Porque sou procurador, servidor público. [...] Os Procuradores do Distrito Federal podem advogar. E passei a advogar. Foi o dinheiro da advocacia que me possibilitou tudo isso. O dinheiro do servidor público é para me manter, manter minhas filhas e tal. Essa fonte alternativa de renda, que é a advocacia, que possibilitou isso tudo. Agora, quem é que fica doze, quatorze horas trabalhando na madrugada? Ninguém vê isso. Porque é um trabalho intelectual e solitário. Você, os livros e o processo. (VITORINO, 2018, p. 85).

Obras de arte impactantes e com certa dose de humor ou ironia estão entre os que atraem Sérgio Carvalho. Ele costuma acompanhar os artistas ao longo da carreira deles e adquirir conjuntos de obras em diferentes fases. O colecionador tem o hábito de apostar em nomes em início de carreira e pode comprar projetos e obras sequer concluídas, muitas vezes como estímulo para que o artista continue produzindo. Desse modo, concentrou o que a curadora Tereza de Arruda chamou de "coletiva de individuais" ao elaborar em 2017 a exposição *Contraponto*, dedicada à coleção, com 430 obras de 34 artistas e coletivos no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, em Brasília<sup>198</sup>.

Não me sinto responsável. Tá, posso contribuir, dar um empurrão, estimular o cara. Mas não é uma aquisição que vai fazer, é ele que tem que fazer, que correr atrás. Começar como todos começam, participando de salões, começando a ganhar os primeiros prêmios, ou sei lá, nem sei se precisa ganhar prêmio. Correndo atrás da carreira.<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> Id, p. 360.

<sup>198</sup> De acordo com André Vitorino (2018, p. 22), os artistas com maior número de obras na coleção Sérgio Carvalho até 2018 eram Thaís Helt, Gisele Camargo, Nelson Leirner, Amanda Melo e José Rufino (com 76, 69, 67, 56 e 51 obras, respectivamente).

<sup>199</sup> Entrevista concedida por CARVALHO, Sérgio, pp. 363.

Um critério fundamental para a compra de uma obra, no caso de Carvalho, é a afinidade com o/a artista. Ele demanda um contato mais próximo com os criadores, geralmente no ateliê. Não conheceu apenas um de seus colecionados (Farnese de Andrade, morto em 1996) e não trocou telefones com menos de cinco, caso de Nelson Leirner e Daniel Senise. “A admiração vai se tornando recíproca, não sou só eu que os admiro. Talvez até por esse jeito de colecionar um conjunto significativo de obras de cada um dos artistas, eles me respeitam e admiram.”<sup>200</sup>.

Está nos planos do colecionador instituir um centro cultural, um espaço de 10 mil metros quadrados nos cálculos dele – capaz de abarcar dois galpões de exposição, uma área para residências artísticas e um anfiteatro para shows e festivais de música instrumental. Ele busca parceiros no empresariado para levar o projeto adiante e aceita que o espaço não seja alocado em Brasília. “Topo liberar o acervo inteiro, quero mais é ver todas as paredes branquinhas. Porque aí a gente pode colocar outras [risos]. E estar tudo reunido em um lugar e esse lugar virar um centro de lazer e de pesquisa para curadores, museólogos e estudantes.”<sup>201</sup>. Enquanto não concretiza a instituição, Carvalho conta desde maio de 2016 com uma museóloga para catalogação da coleção<sup>202</sup> e contrata restauradores esporadicamente. Devido à limitação para armazenamento, segundo André Vitorino (2018, p. 36), o colecionador começa a dar preferência a suportes que ocupam pouco espaço, como vídeos e trabalhos de arte digital.

O tratamento básico de manutenção e restauração só tive de dois anos para cá. Antes era só comprar, comprar e expor, expor. Porque essas exposições são necessárias até para eu poder formatar esse processo de institucionalização da coleção. Isso, lá na frente, vai me ajudar a torná-la pública. Certamente haverá necessidade de algum parceiro. A gente já tem essa responsabilidade que é social. E ainda tem esse desejo, esse sonho, de tornar a coleção pública, esse legado. Então eu tenho que comprar as obras, conservá-las, ainda comprar um lugar, construir e ainda manter esse lugar? Não dá, aí fica demais. Não tenho condições de fazer isso. Meu pendor talvez seja o olhar e ficar pinçando essa menina que está aparecendo.<sup>203</sup>

Sérgio Carvalho não faz parte do conselho de museus públicos e não costuma financiar exposições, à exceção daquelas dedicadas a sua coleção – em

---

<sup>200</sup> *Id., ibid.*, p. 358.

<sup>201</sup> *Id., ibid.*, p. 365-366.

<sup>202</sup> Ana Maria Duarte Frade, à época da entrevista.

<sup>203</sup> *Id., ibid.*, p. 365.

*Contraponto*, ele calcula (VITORINO, 2018, p. 36), arcou com 75% dos custos de mais de cinco meses de exposição. Também não costuma comprar obras para instituições públicas, por acreditar que aquisição de acervo deve ser uma preocupação governamental. Em 2014, a pedido do curador Paulo Henkenhoff, quase doou uma do Grupo EmpreZa para o Museu de Arte do Rio (MAR), que expunha uma individual do coletivo à época. “Perguntei para os integrantes do EmpreZa se tinham interesse na doação, e eles negaram. E ficou por isso mesmo...”<sup>204</sup>.

A parceria de Carvalho com o Grupo EmpreZa é antiga – o advogado é proprietário, entre outros, dos vídeos *Mariposa* e *Pedra Mole e Água Dura*. Ele conheceu o coletivo por meio de João Angelini, integrante do grupo à época, que foi apresentado ao colecionador pelos também artistas Márcio H. Mota e Luciana Paiva. Em um primeiro encontro com Carvalho, Angelini mostrou um portfólio com seus trabalhos e os do coletivo, entre outros. O artista conta sobre a ocasião (em VITORINO, 2018. pp. 26-27): “Na mesma hora ele já sinalizou uma porção de compras, no meu portfólio. Só vídeo, animação e vídeo-objeto. E ele já, naquele momento, comprou alguns trabalhos que não existiam, mas que eu mostrei os esboços do projeto [...]”.

O diálogo frequente com os artistas do EmpreZa, a maior parte deles moradores de Goiânia ou nas imediações de Brasília, deixou o colecionador confortável para adquirir *Tríptico Matera* e também a performance *Maleducação*, em 2016, para apresentação na abertura da exposição *Vértice* nos Centro Cultural dos Correios em São Paulo (2015/2016). Em *Tríptico Matera*, ação para três ou mais performers, cada um deles carrega dois baldes de metalon (típicos para içamento de concreto), um deles com um litro de cola branca e o outro com materiais sólidos que mudam a cada apresentação – os quais são amassados, quebrados, queimados até serem reduzidos a partículas. Os artistas passam a cola no rosto, cabeça e tronco e despejam o material triturado sobre suas cabeças, posteriormente se posicionando lado a lado e friccionando os corpos uns nos outros. *Maleducação*, executada inclusive em restaurantes antes da compra por Carvalho, envolve em geral de cinco a dez integrantes do Empreza, que se sentam ao redor de uma mesa servida com um banquete. Porém, cada um tem as mãos enfaixadas às dos

---

<sup>204</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 362.

convivas ao lado e todos usando separadores de lábios, que permitem ver a comida no interior de suas bocas. As duas obras foram criadas como ações para serem executadas na rua e contêm elementos que variam a cada apresentação. João Angelini explica:

[Em *Tríptico Matera*] Os objetos processados no balde antes de colocar na cabeça mudam de acordo com a cidade. A gente já fez com tijolo, esterco, carvão, jornal, giz, depende do momento político. A comida [em *Maleducação*] é igual, não existe determinada a comida que é. Não tem determinada de maneira fixa a quantidade de pessoas: podem ser duas, a primeira vez foi com uma só. O que muda o espaço da obra. Há performances e performances. Tem performances que são decupadas em uma partitura tão fixa que sofrem poucas interferências quando são executadas em outros momentos históricos - quase como a cena teatral mesmo.<sup>205</sup>

Atentos à mutabilidade dos dois trabalhos, Sérgio Carvalho e o Grupo EmpreZa decidiram algo supostamente impensável para um advogado: aguardar alguns anos até a escrita final do contrato de compra das duas performances. Existem alguns pontos já estabelecidos: sempre que uma das performances for apresentada pela coleção ou emprestada, a produção do evento arcará com os custos de cachês para os performers, alimentação, hospedagem, passagens, materiais e outras necessidades para a execução. Outros elementos, no entanto, precisam ser decantados. Para *Maleducação*, por exemplo, João Angelini argumenta que os performers não podem ser repetidos de uma apresentação para outra, pois o caráter inesperado de lidar com os talheres naquela situação perde parte do desafio quando é vivenciado mais de uma vez. O artista detalha:

Se a gente tivesse criado esse documento um tempo atrás, teria criado um embaraço, por exemplo, para a apresentação que tivemos na abertura da *Contraponto* em Brasília, por algo que só entendemos agora. As performances do EmpreZa são apoiadas na resolução de um problema apresentado. A gente resolve o problema publicamente, com o público assistindo e a gente aprendendo a lidar com aquilo. O *Maleducação* feito por mim não tem mais sentido, porque eu sei como compartilhar aqueles talheres com o pessoal do EmpreZa, sei como usar o separador labial sem me sujar tanto. E agora o documento vai mudar: pessoas que já fizeram *Maleducação* não podem fazer de novo.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 367.

<sup>206</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 367.

De acordo com Carvalho,

É tudo na brodagem, da confiança absoluta. Eu quero que eles sejam os executores, senão não tem graça. Vai ser uma partitura da ação junto com um contrato, sob a perspectiva museológica é o que ela vai guardar. Posteriormente, certamente a gente vai ter que discutir sobre fotos. Vi fotos maravilhosas do *Tríptico Matera* em São Paulo e na Cidade de Goiás. Mas infelizmente estamos incipientes na perspectiva do contrato. Uma hora vai acontecer.<sup>207</sup>

O colecionador planeja adquirir mais performances, até para dar continuidade a uma expectativa do próprio Grupo EmpreZa, de ver o trabalho em meio a outros de diferentes artistas. Durante a entrevista, chegou a comentar algumas obras em vista e se interessou quando ouviu falar de outras.

### **2.3. DO OLHO AO CORPO: ANOTAÇÕES SOBRE COLECIONADORES DE PERFORMANCE**

Costuma-se mencionar, no mercado de arte, os colecionadores que compram obras “com o olho” – ou seja, a partir do gosto ou da avaliação pessoal, supostamente sem interferências de terceiros – e outros que as adquirem “com o ouvido” – levando em consideração conselhos e influências de outros colecionadores, de galeristas e de outros agentes no circuito. Tornou-se notório na Espanha o caso do perfumista Ernesto Ventós, deficiente auditivo que reuniu a coleção de arte contemporânea Olorvisual com trabalhos escolhidos por ele “com o nariz”, a partir dos cheiros que a visualidade lhe inspirava. Embora olhos, ouvido, nariz sejam órgãos, não é usual um colecionador assumir que escolha obras “com o corpo”. O caráter experiencial de um trabalho artístico, com a premissa de envolvimento mais intenso que o da apreciação estética, não é algo frequentemente citado por colecionadores como um critério de aquisição. Nada nesse sentido foi diretamente mencionado pelos retratados nas últimas páginas. A aquisição de performances pelos colecionadores entrevistados tem muito pouco de instintivo ou passional, pelo menos até a conclusão desta pesquisa, embora não se possa negar certo viés idealista.

Conforme observamos no início deste capítulo, em uma abordagem mais geral sobre colecionadores de arte contemporânea, os entrevistados são quase

---

<sup>207</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 368.

todos homens (mesmo no caso de casais colecionadores, o homem é o porta-voz preferencial) e representantes da geração conhecida no mercado como *boomers* ou *baby boomers* – aqueles nascidos logo após a Segunda Guerra Mundial, entre a segunda metade dos anos 1940 e os anos 1960. À exceção talvez de Sérgio Carvalho, são multimilionários. Quanto à constituição das coleções, eles começaram a comprar arte contemporânea nos anos 2000 e, excetuando-se Pedro Barbosa, preferem adquirir obras de artistas brasileiros, articulando uma mescla entre jovens em ascensão e nomes consagrados. Têm, no geral, uma abertura maior que a demonstrada pela média dos compradores de arte para obras tridimensionais e de matriz conceitual (instalações, vídeos, proposições de ações etc.) e entendem a compra de uma performance como mais um passo no colecionamento de obras em suportes não convencionais. No circuito especializado, apoiam financeiramente instituições ou a produção de artistas e já foram, cada qual a sua maneira, apontados como mecenas em algum momento. Todos se relacionam com artistas de modo caloroso e Marcos Amaro e Ricardo Pessoa assinam criações próprias.

Quanto às performances adquiridas, elas em parte diferem daquelas buscadas por museus. As cinco obras em quatro coleções particulares (lembrando que *Parangolé*, de Lourival Cuquinha, foi doada ao MAM-SP) foram compradas com a premissa de serem executadas pelos próprios autores das proposições e não por terceiros contratados para a interpretação das obras, como ocorre em performances delegadas – ainda que essa condição esteja em transformação no caso de *Maleducação*, do Grupo EmpreZa. Tal particularidade pressupõe que os colecionadores estão dispostos a lidar diretamente com os performers na ocasião de uma nova apresentação. O diálogo com os entrevistados evidenciou ainda que eles reconhecem a modificação contínua como uma característica dos trabalhos de performance e estão dispostos a permitir que ela aconteça, porém não parecem atentos à necessidade de se estabelecer protocolos de rastreamento dessas alterações para fins de preservação da obra.

Um ponto curioso é que não houve, em nenhum dos casos, uma busca dos colecionadores por uma performance em específico – a aquisição ocorreu por uma oferta dos artistas ou pela oportunidade imediata de compra. Cleusa Garfinkel recebeu a demanda de uma instituição; Barbosa e Carvalho acolheram uma oferta direta dos trabalhos; Amaro e Pessoa adquiriram as obras antes ou logo após um momento de residência ou de orientação artística dos performers em seus

espaços culturais. Em comum com o mercado de arte em geral, eles mantêm o sigilo quanto ao preço das performances e quanto aos contratos firmados – a pesquisa não teve acesso a esses documentos e sabe que três deles (para as compras de Barbosa e Carvalho) existem apenas como acordos verbais.

Mesmo com essas similaridades, ainda resta fragmentada uma compreensão dos motivos que levaram esses colecionadores à decisão de possuírem uma performance. Dayana Córdova (2017, p. 284) ressalta:

[...] uma coleção de arte contemporânea é mais do que a soma de obras de arte, e um agrupamento de peças que dialogam entre si; que, juntas, “*dizem algo*”, tratam de um determinado assunto, que pode ser o mais diverso (como artistas de uma geração, de uma certa localidade; um tema ou procedimento artístico específico); que formam discursos coerentes. Nesse sentido elas são, assim como as obras que as compõe, formas de enunciação. O colecionador expressa-se através de sua coleção.

Córdova (2017) pontua ainda que uma coleção é enxergada por parte considerável do mercado como uma construção e, nesse sentido, como a obra de um autor (o colecionador) que justapõe e produz relações entre trabalhos produzidos por terceiros, assim como entre esses terceiros e as ideias deles.

A coleção parece ter algo de íntimo, de pessoal, de intransferível. Se uma obra de arte é uma criação, uma coleção também o é. Assim como as obras são pensamentos, as coleções também o são. Se “a pintura pensa” (DIDI-HUBERMAN, 2012), a coleção pensa também. (CÓRDOVA, 2017, p. 292).

Tal percepção encontra ressonância, por exemplo, na posição que o artista João Angelini expressa sobre a Coleção Sérgio Carvalho. Segundo ele, a decisão do Grupo EmpreZa de vender duas obras performances ao colecionador não se deu apenas por uma questão financeira ou de afinidade:

Existem um carinho e um envolvimento com o Sérgio, um reconhecimento, um respeito, mas também existem um carinho e um reconhecimento específico pela coleção. Que de certa maneira, falando por mim e por vários artistas que também fazem parte da coleção, a gente pensa em fazer parte dessa história. Tem trabalho que às vezes você faz, pensa e não quer colocar em outro canto.

Isso não vai para outro lugar e não é por ele, é uma coisa que já transcende à pessoa do Sérgio, é pela coleção.<sup>208</sup>

Desse modo, entendemos que a decisão de compra de uma performance frequentemente é precedida da estruturação de uma coleção cuja lógica de associação entre os itens permite a entrada de uma obra dessa categoria de linguagem sem que haja choque com o conjunto já adquirido. Algo que faz sentido se considerarmos que grande parte dessas coleções é composta de trabalhos artísticos posteriores aos anos 2000, com forte incidência de artistas jovens ou em ascensão, muitos dos quais dialogaram em suas produções com alguma instância de performatividade ou com a performance propriamente dita.

---

<sup>208</sup> Anexo 2.5, p. 371.

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (BARTHES, 1987, p. 15)

### 3. QUESTÕES NO COLECIONAMENTO DE PERFORMANCE

Uma visita agendada a La Fabrique – uma antiga fábrica de fios têxteis transformada em museu particular com as obras reunidas pelo casal Marc e Joséé Gensollen e também na casa dos dois psiquiatras em Marselha, na França – inclui a execução de uma performance. A certa altura do trajeto de duas a três horas para visualização das obras, um dos colecionadores faz um gesto inesperado e interpela em inglês: “What do you think this is about?”

A abordagem repentina, conta Marc Gensollen (2013, p. 3), geralmente provoca perplexidade e sobressalto entre os interlocutores: trata-se de uma reação esperada a *this is about* (2003), obra de Tino Sehgal que pertence à coleção e também pode ser ativada quando um dos colecionadores fala sobre arte contemporânea. Na feira Art Brussels de 2013, por exemplo, a certa altura de sua participação em uma mesa sobre colecionamento de arte conceitual, Marc Gensollen virou-se de costas, abaixou as calças, voltou-se para o público e gritou a pergunta (HUANG, 23/04/2013).

O casal Gensollen está entre os primeiros proprietários particulares de uma performance de Sehgal – ou “situação construída”, como o artista prefere chamar. A obra foi elaborada em 2003 especificamente para a coleção, dentro da La Fabrique; cinco anos depois, o artista retornou e ministrou uma oficina de 48 horas com os Gensollen “[...] para verificar se não houve perda de sentido e se a obra não estava se tornando um espetáculo – sendo esse último ponto muito importante para ele”, lembra a colecionadora (*apud* CALONJE, 2014, p. 117)<sup>209</sup>.

---

<sup>209</sup> “Five years later, he returned one summer to get us to work on the piece for 48 hours to refresh our memory, to observe the way we were presenting it, and to check that there had not been any loss of

Ainda de Tino Sehgal, o casal possui *selling out* (2002), assumidamente uma obra para espaços institucionais. A “situação” prevê que um ator, vestido com uniforme de vigilante do museu, começa a fazer um *striptease* toda vez que percebe a entrada de pessoas na sala de exposição onde se encontra. Uma vez nu, ele anuncia: “*selling out*, 2002, Coleção Marc e Joséé Gensollen”. O proprietário (*apud* CALONJE, 2014, p. 115) diz apreciar o fato de que, uma vez iniciada a ação, “[...] a despeito de nós mesmos, passamos da condição de espectador para a de *voyeur*. É muito interessante observar como essa mudança de espectador para *voyeur* ocorre inesperadamente.”<sup>210</sup>

Marc Gensollen (2013, pp. 3-4) vê nas performances delegadas de Sehgal uma continuidade dos *readymades* de Duchamp, tomando o próprio ser humano como vetor do gesto do artista.

A história da arte é marcada por obras-primas, mas é pontuada rio acima por pequenas ações que parecem decisivas em suas rupturas e em sua evolução. *A linha* de Protógenes, *O círculo* de Giotto, *A névoa* de Duchamp, o desenho apagado por Rauchenberg, *O jato d'água* de Nauman, *A frase* de Weiner, *A discussão* de Wilson nos dizem que, além do desempenho técnico e da mão hábil, é a ideia que prevalece na arte e que Sehgal, por sua proposição, se enquadra no que será decisivo na história da arte desde o Renascimento – refiro-me, claro, à encarnação do Verbo. (GENSOLLEN, 2013, p. 4)<sup>211</sup>

A busca dessa “encarnação do Verbo” começou nos anos 1970, quando os dois então estudantes de psiquiatria começaram a reunir obras conceituais e minimalistas produzidas a partir de 1967 (com poucas exceções temporais, entre elas *Salto no Vazio* de Yves Klein). Impulsionados pela admiração por Duchamp e pela emergência de um conjunto de artistas dispostos a expandir a experimentação com a linguagem, eles adquiriram mais de 600 trabalhos de artistas hoje

---

meaning and that it was not becoming something of a spectacle - this last point being very important to him.” (CALONJE, 2014, pp. 116-117)

<sup>210</sup> “[...] despite ourselves, we shift from the status of spectator to that of a voyeur. It is very interesting to observe how this shift from spectator to voyeur unexpectedly takes place.” (Marc Gensollen *apud* CALONJE, 2014, p. 115).

<sup>211</sup> L’histoire de l’art est marquée par des chefs d’œuvres mais elle est en amont ponctuée par des petites actions qui apparaissent déterminantes dans ses ruptures et son évolution. *La ligne* de Protogène, *Le cercle* de Giotto, *La buée* de Duchamp, le dessin effacé par Rauchenberg, *Le jet d’eau* de Nauman, *La phrase* de Weiner, *La discussion* de Wilson, nous disent qu’au-delà des performances techniques et de la main habile, c’est l’idée qui prévaut en art et que Sehgal, par sa proposition, s’inscrit dans ce qui sera déterminant dans l’histoire de l’art depuis la Renaissance, je veux parler bien sûr de l’incarnation du Verbe. (GENSOLLEN, 2013, p. 4).

consagrados como Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, Ian Wilson, Dan Graham, Sol LeWitt, Alighiero Boetti, Stanley Brouwn e On Kawara, assim como nomes de destaque mais recente como Pierre Huyghe, Rirkrit Tiravanija, Maurizio Catellan, Liam Gillick, Roman Ondák, Dominique Gonzalez-Foerster, Ignasi Aballi, Pierre Bismuth, Rainer Ganahl, Dora García, Kendell Geers, Douglas Gordon, Antoni Muntadas e Gabriel Orozco. Os dois colecionadores também apoiam iniciativas ligadas à reflexão sobre arte: desde 2005, são patrocinadores do Comitê Internacional para Museus e Coleções de Arte Moderna (Cimam), e em 2018 fizeram parte do comitê de seleção da primeira edição da feira *A Performance Affair*, em Bruxelas, na Bélgica<sup>212</sup>. Segundo Josée Gensollen (*apud* CALONJE, 2014, p. 120), o questionamento de valores tradicionalmente associados à obra de arte é um ponto compartilhado pelos artistas representados na coleção, por meio de trabalhos que reagem “[...] às frivolidades contemporâneas, proporcionando combustível para o pensamento em um mundo da arte movido pelo dinheiro, no qual as aspirações especulativas são muitas vezes a única razão para a aquisição de obras”<sup>213</sup>.

Assumimos o papel de transmissores de conhecimento sobre uma forma de arte que intriga as pessoas e que nem sempre compreendem. Nosso papel, da forma como o concebemos, é fornecer as ferramentas para a leitura de obras e mostrar que há uma abordagem diferente para a criação artística, diferente da abordagem puramente visual, puramente ‘retiniana’.<sup>214</sup> (Marc Gensollen *apud* CALONJE, 2014, p. 118).

Abraçar como objeto de colecionamento obras que deliberadamente contestam premissas do mercado de arte, como os Gensollen, demanda uma disposição para enfrentar, na própria dinâmica de propriedade dessas obras, concepções estéticas, econômicas, jurídicas e éticas sedimentadas durante séculos. Performances, como já vimos, são caracterizadas pela abertura ao acaso e pela

---

<sup>212</sup> Josée Gensollen também integrou a comissão de aquisição de obras de arte para o Fundo Nacional de Arte Contemporânea da França (FNAC) e participa com frequência dos júris de seleção das feiras de arte Artissima (Turim), FIAC (Paris) e Loop (Barcelona), além dos salões de arte ART-ORAMA e ParédoLie, ambos em Marselha.

<sup>213</sup> “[...] through their work, they react to contemporary frivolities, providing food for thought in an art world driven by money where speculative aspirations are too often the only reason for acquiring artworks.” (Josée Gensollen *apud* CALONJE, 2014, p. 120).

<sup>214</sup> “We have taken on the role of transmitters of knowledge about a form of art that intrigues people and which they don't always understand. Our role, the way we conceive it, is to provide the tools for reading works and to show that there is a different approach to artistic creation, different from the purely visual, purely ‘retinal’ approach.” (Marc Gensollen *apud* CALONJE, 2014, p. 118).

inevitável alteração de fatores a cada apresentação (o local, o tempo presente, os participantes, a experiência dos performers), fatores que evidenciam uma transformação contínua das obras, uma trajetória processual que não se conclui quando elas são integradas a uma coleção. Com frequência, noções austeras de materialidade, originalidade, autenticidade e autoria são testadas e minadas por esses trabalhos. Alguns pressupostos do colecionamento, como a conservação do acervo, tornam-se mais árduos quando se considera a existência discreta da obra no período entre uma apresentação e outra. Como salvaguardar uma obra artística aparentemente instável?

Mesmo a breve história da performance registra uma discordância a esse respeito, representado por pelo menos dois modelos acadêmicos sobre a relação dessa categoria de linguagem com a mediação. Na concepção de uma primeira geração de performers e de estudiosos nos anos 1960 e 1970, as performances eram entendidas como intrinsecamente efêmeras, enraizadas na manifestação presencial e existentes após a execução apenas, e de modo difuso, na memória dos participantes. Fragmentos desse discurso podem ser encontrados, por exemplo, no livro *Unmarked: The Politics of Performance* (1993) da teórica Peggy Phelan. Nele, Phelan sustentou que a performance se torna ela mesma ao desaparecer, ou seja, quando sua manifestação material termina: “[a] performance não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações de representações; uma vez que ela o faz, se torna outra coisa.”<sup>215</sup> (PHELAN, 1993, p. 146). Uma posição diversa foi defendida por Philip Auslander no livro *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (1999): a de que o caráter “ao vivo” da performance foi criado, na verdade, com o aparecimento das tecnologias de gravação e em oposição a um contato mediado com a obra. Desse modo, segundo Auslander (1999, p. 51), materiais usados na performance ou para o registro dela não apenas garantiriam a existência das obras dessa categoria de linguagem no longo prazo, mas seriam os responsáveis por qualificá-las como performances. Para Jonah Westerman (2018, pp. 8-9), apesar de se oporem em muitos aspectos, os dois modelos ontológicos (puramente negativo ou intrinsecamente híbrido) apresentam a obra de performance sempre como um trabalho único, original –

---

<sup>215</sup> “Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.” (PHELAN, 1993, p. 146).

irrecuperável após a execução, no caso de Phelan, ou durável por meio da mediação na visão de Auslander. Em ambos os modelos, argumenta Westerman (2018, p. 9), a obra é imune aos trânsitos através do tempo e do espaço – algo não observado por gestores de coleções e conservadores de performance.

[...] infelizmente, estas são questões para as quais nossos modelos conceituais dominantes fornecem pouco apoio, pois retiram uma performance da sequência do tempo experiencial (história vivida) insistindo que ela está excluída de sua pastosidade ou, mais provavelmente, é sempre a mesma porque sua forma física declara de forma transparente conteúdos eternos.<sup>216</sup> (WESTERMAN, 2018, p. 9)

Jonah Westerman, e também autores como Adrian Heathfield (2012), André Lepecki (2016), Anne Bénichou (2015), Catherine Wood (2014, 2020), Claire Bishop (2012), Diana Taylor (2008), Jane Blocker (2004), Pip Laurenson (2006, 2014), Rebecca Schneider (2001, 2005), Teresa Calonje (2014) e Vivian Van Saaze (2013, 2014), passaram a investigar a vida da performance em uma perspectiva fluida, de diálogos e transformações ao longo de uma trajetória ou de uma carreira (LATOURE; LOWE, 2011) de execuções. O conjunto de trabalhos dentro dessa vertente a partir dos anos 2000, afirma Wood (2014, p. 125),

[...] significa um movimento em direção a formas de externalização, performance coletiva e social que, no entanto, continuam a trazer imprevisibilidade. Como um navio em uma garrafa que deve ser dobrado para passar pelo estreito gargalo de vidro, esse tipo de trabalho passou razoavelmente bem pelos procedimentos que marcam o limiar da instituição para entrar na coleção, mas, uma vez dentro, têm a capacidade de se abrir e se espalhar para fora a tal ponto que ameaçam quebrar o recipiente. Ou, como disse o diretor do Musée de la Danse em Rennes, Boris Charmatz, a obra ao vivo entra como uma espécie de Cavalo de Troia: pode parecer uma escultura, mas contém um exército vivo.<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> “[...] unfortunately, these are issues that our dominant conceptual models provide little support in working through, as they remove a performance from the sequence of experiential time (lived history) by insisting it is foreclosed in its pastness or, more improbably, is always the same because its physical form transparently declares eternal contents.” (WESTERMAN, 2018, p. 9).

<sup>217</sup> “[...] signifies a move towards forms of externalised, collective, social performance that nevertheless continue to bring unpredictability. Like a ship in a bottle that must be folded down to pass through the glass vessel's narrow neck, this kind of work has passed reasonably through the procedures that mark the institution's threshold towards entering the collection, but once inside it has the capacity to open up and fan outwards to such an extent that it threatens to shatter open its container. Or, as director of the Musée de la Danse in Rennes, Boris Charmatz, has put it, live work enters as a kind of Trojan Horse: it might look like a sculpture, but contains a living army within.” (WOOD, 2014, p. 125).

A compreensão da performance como obra viva no longo prazo intensifica o contraponto evidenciado por essa categoria de linguagem artística quando a noções de materialidade, originalidade, autenticidade e autoria. Pressupostos para a identificação da originalidade e da autenticidade, como a primazia da primeira exibição, o continente da aura da obra e o impedimento de variações se tornam mais frágeis diante de uma produção com relativa alta velocidade de transformação. A dessacralização do autor diante da admissão da vida autônoma da obra também rompe em muitos aspectos com a consolidada leitura do artista como autoridade máxima no entendimento lógico de seu trabalho.

Passaremos a seguir por alguns desses pontos, sem a intenção de exauri-los. A proposta aqui é compreender melhor os pontos a serem considerados por ocasião da aquisição de uma performance, os quais diferem em grande medida dos relacionados a categorias de linguagem tradicionais.

### **3.1. ATUALIZAÇÃO, ATIVAÇÃO E A MATERIALIDADE INTERMITENTE**

Um dos livros que influenciou o casal Gensollen no colecionamento de obras de matriz conceitual foi o já comentado *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), de Lucy Lippard. A curadora e crítica de arte – que observou a ascensão de uma cena artística efervescente desde 1958, quando iniciou sua carreira como bibliotecária e assistente de curadoria no MoMA de Nova York – reuniu na publicação, em ordem cronológica, anotações e comentários sobre inaugurações de exposições e apresentações de obras, além de fotografias, reproduções de documentos e registros de entrevistas e debates das quais participou. Justapondo evidências, Lippard construiu um importante relato sobre o que veio a ser descrito como arte de matriz conceitual, ou seja, uma produção cuja ênfase incide mais sobre a proposição do que sobre o resultado “[...] leve, efêmero, barato, desprezioso e/ou ‘desmaterializado’” (LIPPARD, 1997, p. vii) decorrente da execução dessa proposição.

O termo *desmaterialização*, no entanto, pode passar a impressão de que a arte proposta por essa geração é totalmente imaterial, evanescente, transitória – algo diverso do que foi narrado por Lippard. Embora alguns artistas tenham se empenhado nessa busca como resposta a uma mercantilização da arte que eles julgavam excessiva, é impossível considerar a performance, por exemplo, como imaterial, dada toda a materialidade que a compõe – os corpos, a indumentária

utilizada pelos performers, os objetos mobilizados durante a execução, o espaço ocupado, entre outros. O corpo em apresentação é profundamente material, palpável, apalpável, e tal experiência é necessária para a caracterização da performance e para a percepção háptica<sup>218</sup> e tátil da obra.

O receio de colecionadores e conservadores diante das variáveis passíveis de alteração na performance decorre em grande medida do fato de que essas obras não dispõem de uma materialidade *em tempo integral*. Elas possuem o que chamo de *materialidade intermitente* – ou seja, elas se manifestam corporalmente em determinados momentos e posteriormente podem assumir uma existência sustentada por poucas evidências materiais que servirão de referência para uma ativação subsequente. “O poder sedutor da arte performática reside parcialmente no fato de que ela engendra uma forma de visão definida por relances e intermitências, uma visão que sempre chega tarde demais.”<sup>219</sup> (BLOCKER, 2004, p. xi).

Louise Lawson, Acatia Finbow e Hélia Marçal (2019, p. 123) denominam *estado de dormência* esse período de vida das performances em aparente desaparecimento. Tal repouso, se tomados os cuidados necessários, de modo algum significa que a performance foi extinta. Questionar a existência da obra nesse momento é como duvidar do funcionamento de uma iluminação pisca-pisca no instante em que a lâmpada está temporariamente apagada.

Durante a aparente dormência nas condições acima expostas, a performance subsiste enquanto proposição enriquecida pelo que Jean-Marc Poinot denomina *narrativas autorizadas*: elementos que ajudam a manter uma memória da obra e guardados com vistas a orientar apresentações futuras.

Essas narrativas autorizadas são os comentários, as declarações, as notas que ladeiam as ilustrações (reproduções) e eventualmente essas próprias ilustrações nos catálogos, projetos, certificados, notícias de montagem, resenhas e descrições *a posteriori* próprias da arte de instalação, mas também todas as informações, panfletos e outros documentos que o artista difunde na época de sua prestação. (POINSOT, 2012, pp. 169-170)

(...)As narrativas autorizadas permitem, assim, preservar, ou pelo menos comunicar em que consiste a integridade das obras expostas

<sup>218</sup> Descrita por Gilles Deleuze no livro *Francis Bacon: Lógica da sensação* (1981/2007), com base nos estudos de Alois Riegl e Henri Maldiney, a percepção háptica não se prende a um funcionamento estrito dos sentidos; ela permite, entre outros, que a visão, a audição ou mesmo o olfato “toquem”, se aproximem intimamente daquilo em que se presta atenção.

<sup>219</sup> “Performance art’s seductive power lies partially in the fact that it engenders a form of vision defined by glimpses and intermittence, a vision that always arrives too late.” (BLOCKER, 2004, p. xi).

e podem, pelas indicações práticas que oferecem, prevenir enganos sobre o *status* semiótico dos componentes do signo estético. (*Ibidem*, pp. 170-171)

Vale pontuar que, a despeito de uma narrativa da obra concebida pelo artista, qualquer discurso produzido por ou sobre o trabalho passa a integrá-lo, compõe parte da trajetória temporal dele. Vivian van Saaze (2013, p. 115) explicita, como analisaremos adiante, que mesmo a “intenção do artista” é uma construção consolidada pelas práticas de conhecimento e de documentação operadas pelos detentores da obra: “Isso implica que, em vez de ser um facilitador ou ‘guardião passivo’, o curador ou conservador de arte contemporânea pode ser considerado um intérprete, mediador ou mesmo um co-produtor do que é designado como ‘intenção do artista’.”<sup>220</sup> Emerson Dionisio Oliveira (2021, pp. 52-53), com base em Arcadio Díaz-Quñones (2016), diz que a obra de arte “brega”, ou seja, negocia seu espaço de interpretação a partir das expectativas nela depositadas, ora deslocando-se para novos lugares interpretativos, ora transitando entre forças sem lugar fixo aparente. Ainda de acordo com Oliveira (*idem*, p. 54), a obra de arte, em sua astúcia, lança mão de diversos corpos, saberes e posições institucionais “[...] para fraturar os posicionamentos consensuais. Tradicionalmente, a obra brega com as interpretações canônicas da história da arte e com as identidades fixas da pedagogia museológica.”

Essa brega, ginga ou jogo de cintura contribui para delinear o sinuoso histórico de uma sequência de manifestações, a vida de uma performance enquanto *acontecimento*. Assumimos aqui o termo *acontecimento* segundo os estudos desenvolvidos por Gilles Deleuze, em especial nos livros *Diferença e Repetição* (2006) e *Lógica do Sentido* (2009).

Tomando como base a filosofia dos estoicos, Deleuze (2009, p. 5-6) define em *Lógica do Sentido* os acontecimentos como efeitos de superfície. “Não se pode dizer que existam, mas, antes, que subsistem ou insistem [...] Não são agentes nem pacientes, mas resultados de ações e paixões, ‘impassíveis’— impassíveis resultados”. Para Deleuze, que compreende o tempo como passível de ser apreendido em duas leituras simultâneas – “[...] inteiro como presente vivo nos corpos que agem e padecem, mas inteiro também como instância infinitamente divisível em passado-futuro, nos efeitos incorporais que resultam dos corpos e de

<sup>220</sup> “This implies that rather than being a facilitator or ‘passive custodian’, the curator or conservator of contemporary art can be considered an interpreter, mediator or even a co-producer of what is designated as ‘the artist’s intention’.” (VAN SAAZE, 2013, p. 115)

suas paixões” (DELEUZE, 2009, p. 6) –, os acontecimentos não são presentes vivos ou orgânicos (próprios de uma temporalidade *Cronos*), mas infinitivos e não duracionais (próprios de uma temporalidade *Aion*).

Ao definir as relações no mundo como aquelas entre misturas corporais-acontecimentos incorporais, Deleuze (2009, p. 9) localiza os acontecimentos em uma relação na fronteira entre as coisas (corpos) e as proposições. As proposições, conforme descritas pelo filósofo (2009, p. 13), são inferências pelo menos possíveis que enunciam, expressam os acontecimentos, possibilitando a eles a relação com a linguagem. Dentre as dimensões da proposição (além da designação, da manifestação e da significação), está o sentido:

[...] o sentido é o *expresso da proposição*, este incorporal na superfície das coisas, entidade complexa e irreduzível, acontecimento puro que insiste ou subsiste na proposição. [...] há alguma coisa, *aliquid*, que não se confunde nem com a proposição ou os termos da proposição, nem com o objeto ou estado de coisas que ela designa, nem com o vivido, a representação ou a atividade mental daquele que se expressa na proposição, nem com os conceitos ou mesmo as essências significadas? O sentido, o expresso da proposição seria, pois, irreduzível seja aos estados de coisas individuais, às imagens particulares, às crenças pessoais e aos conceitos gerais e universais. (DELEUZE, 2009, p. 20).

Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (1995, p. 18) voltam a abordar a relação entre os corpos, as ações e paixões que os afetam e os atos, “[...] que são seus atributos não corpóreos, ou que são ‘o expresso’ de um enunciado”. Os autores exemplificam os atos por meio de agenciamentos de enunciação ou enunciados performativos, segundo a teoria de Émile Benveniste e Oswald Ducrot: a sentença do juiz, que transforma o acusado em condenado, e a declaração de guerra que torna inimigas duas localidades e seus habitantes. Neles, é o sentido do enunciado que estende seus efeitos sobre os corpos.

Mais uma reflexão de Deleuze sobre o acontecimento pode ser encontrada em *Diferença e Repetição*. Partindo do pensamento de Henri Bergson, Deleuze também explora nesse livro uma dualidade de tempos – o contínuo, o “tempo do relógio”, e o indeterminado, a experiência interna do tempo, que Bergson chama de *duração* (*Cronos* e *Aion*, novamente).

No presente sequencial, se dá a experiência do objeto atual, que é material, objetivo e se realiza no ritmo do *habitus* de quem o vivencia. O virtual, próprio de um

tempo indeterminado, é entendido como potencialidade daquele objeto, a partir da filosofia aristotélica e da escolástica. Gravitando no entorno do atual, o virtual de um dado objeto é multiplicidade, o embrionário: constitui as potencialidades dele enquanto uma não se confirma – não se torna atual. “O virtual deve ser mesmo definido como uma estrita parte do objeto real – como se o objeto tivesse uma de suas partes no virtual e aí mergulhasse como numa dimensão objetiva” (DELEUZE, 2006, p. 294).

Deleuze (1996) argumenta que a passagem do virtual para o atual ocorre por meio da atualização, processo no qual um elemento virtual se modifica a partir de ritmos e tempos diversos que correspondem às singularidades da estrutura. Para o filósofo (1996, p. 51), virtual e atualização estão compreendidos em um mesmo plano de imanência, “[...] sem que possa haver aí limite assimilável entre os dois. [...] A atualização pertence ao virtual. A atualização do virtual é a singularidade, ao passo que o próprio atual é a individualidade constituída”. Deleuze (2006, pp. 299-300) descreve a atualização como um movimento “[...] da diferenciação como criação, substituindo, assim, a identidade e a semelhança do possível, que só inspiram um pseudomovimento, o falso movimento da realização como limitação abstrata<sup>221</sup>. Ainda segundo o filósofo (2006, pp. 298-299),

*[a] atualização rompe tanto com a semelhança como processo como com a identidade como princípio. Nunca os termos atuais se assemelham à virtualidade que eles atualizam: as qualidades e as espécies não se assemelham às singularidades que elas encarnam. A atualização, a diferenciação, nesse sentido, é sempre uma verdadeira criação. [...] Atualizar-se, para um potencial ou um virtual, é sempre criar linhas divergentes que correspondam, sem semelhança, à multiplicidade virtual. O virtual tem a realidade de ser uma tarefa a ser cumprida, assim como a realidade de um problema a ser resolvido; é o problema que orienta, condiciona, engendra as soluções, mas estas não se assemelham às condições do problema. (grifo meu).*

Cabe à imaginação, sustenta Deleuze (2006, p. 309), apreender os processos de atualização a partir dos ecos da exploração do virtual por meio de suas

---

<sup>221</sup> Vale salientar que, quando menciona o atual, Deleuze não trata apenas do que se revelou no real: uma possibilidade, ao ser considerada, se torna um atual que (ainda) não se realizou – falta-lhe existir. “Com efeito, o possível opõe-se ao real; o processo do possível é, pois, uma “realização”. O virtual, ao contrário, não se opõe ao real; ele possui uma plena realidade por si mesmo. Seu processo é a atualização” (DELEUZE, 2006, p. 298).

repetições. Algo que Manoel de Barros resumiu neste fragmento do poema *Uma didática da invenção* (1993; 2016, p. 16):

Repetir, repetir – até ficar diferente.  
Repetir é um dom do estilo.

A imaginação, segundo Deleuze (2006, p. 309), tem o poder de atravessar domínios, ordens e níveis, “[...] abatendo as divisórias, coextensiva ao mundo, guiando nosso corpo e inspirando nossa alma, apreendendo a unidade da natureza e do espírito, consciência larvar, indo sem parar da ciência ao sonho e inversamente”. Deleuze (2006) atribui à arte a capacidade de ativar simultaneamente três modalidades de repetições – a que extrai a diferença, a que a compreende e a que “faz” a diferença. “A arte não imita, mas isso acontece, antes de tudo, porque ela repete, e repete todas as repetições, a partir de uma potência interior [...]” (DELEUZE, 2006, p. 403). O filósofo (*Ibidem*, pp. 403-404) ressalta que

Até mesmo a repetição mais mecânica, mais cotidiana, mais habitual, mais estereotipada encontra seu lugar na obra de arte, estando sempre deslocada em relação a outras repetições com a condição de que se saiba extrair dela uma diferença para estas outras repetições. Isto porque não há outro problema estético a não ser o da inserção da arte na vida cotidiana. Quanto mais nossa vida cotidiana aparece estandardizada, estereotipada, submetida a uma reprodução acelerada de objetos de consumo, mais deve a arte ligar-se a ela e dela arrancar esta pequena diferença [...] tudo isto para que, finalmente, a Diferença se expresse com uma força de cólera, ela mesma repetitiva, capaz de introduzir a mais estranha seleção, mesmo que seja uma contração aqui e ali, isto é, uma liberdade para o fim de um mundo.

Dentro do contexto apresentado por Deleuze, não é de todo descabido compreender a execução de uma performance como um acontecimento que se dá no processo de atualização de uma proposição artística, ou seja, da materialização (“mergulho na dimensão objetiva”, singularização) de um corpo (obra) a partir de um conjunto de inferências possíveis, de uma multiplicidade. Assim, a proposição, enquanto enunciação do acontecimento – e cujo sentido está relacionado à linguagem de enunciação – se singulariza, se manifesta no tempo Cronos (histórico, sequencial) por meio da atualização, que também podemos ler como ativação.

Ainda tomando de empréstimo os conceitos de Deleuze, podemos depreender que, a cada vez que uma performance é executada, a proposição se

singulariza e materializa de maneira distinta. Ou seja, a cada vez que o acontecimento ocorre, que o procedimento de atualização (de ativação) é repetido (e, por se tratar de uma atualização artística, repete como referência todas as repetições), a proposição é acessada por meio da imaginação e se manifesta com um traço de diferença.

Esperamos que esse aprofundamento no pensamento deleuziano tenha nos permitido explicitar que o estado de dormência referido por Lawson, Finbow e Marçal (2019) é nada mais que a existência da proposição da performance na virtualidade, enquanto não é atualizada. Em um plano material, os objetos decorrentes de atualizações anteriores testemunham essa existência, contemplando uma entre as inúmeras possibilidades e potencialidades disponíveis no plano virtual. Se os entendemos desse modo, escapamos do que Rebecca Schneider (2001, p. 100) conceituou como “[...] uma compreensão da performance predeterminada por uma habituação à lógica patrilinear e ocidentalizada (possivelmente branco-cultural) do Arquivo”<sup>222</sup> – ou seja, o entendimento da performance como algo que não permanece.

Quando abordamos a performance não como aquilo que desaparece (como o arquivo espera), mas como o ato de permanecer e um meio de reaparecimento (embora não seja uma metafísica da presença), quase imediatamente somos forçados a admitir que os restos não precisam ser isolados ao documento, ao objeto, ao osso *versus* carne. Aqui o corpo [...] torna-se uma espécie de arquivo e hospedeiro de uma memória coletiva que poderíamos situar, com Freud, como sintomático, com Cathy Caruth após Freud como as repetições compulsórias de um trauma coletivo, ou com Foucault após Nietzsche como 'contra-memória' – o corpo, lido através de genealogias de impacto como indiscutivelmente sempre performativo. (SCHNEIDER, 2001, p. 103)<sup>223</sup>.

---

<sup>222</sup> “[...] an understanding of performance predetermined by a cultural habituation to the patrilinear, West-identified (arguably white-cultural) logic of the Archive [...]” (SCHNEIDER, 2001, p. 100).

<sup>223</sup> “When we approach performance not as that which disappears (as the archive expects), but as both the act of remaining and a means of reappearance (though not a metaphysics of presence) we almost immediately are forced to admit that remains do not have to be isolated to the document, to the object, to bone versus flesh. Here the body - even Hodge's bloating one - becomes a kind of archive and host to a collective memory we might situate, with Freud, as symptomatic, with Cathy Caruth after Freud as the compulsory repetitions of a collective trauma, or with Foucault after Nietzsche as 'counter-memory'- the bodily, read through genealogies of impact as arguably always performative.” (SCHNEIDER, 2001, p. 103).

### 3.2. O MITO DA ORIGINALIDADE

Uma vida de longo prazo para uma performance, conforme expusemos, envolve um percurso com atualizações (ou ativações) esporádicas, diferenciadas umas das outras no tempo, no espaço, quanto aos performers e ao público participante, entre outros aspectos. Cada execução (acontecimento) na trajetória histórica de uma performance, portanto, resulta diferente das anteriores. Diante dessas condições, como saber qual das apresentações melhor demonstra um caráter original da obra a ser preservado por uma coleção? Existe uma “execução mais fiel” da performance que possa ser considerada a original, a ser reconstituída em oportunidades posteriores?

De acordo com o crítico de arte peruano Juan Acha (1981), criador do conceito “arte não-objetual”<sup>224</sup>, a busca pelo original na história da arte remonta ao final do Renascimento, mais especificamente ao período em que se instalou a hierarquização entre a arte aplicada, interpretada à época como um ofício de menor valor, e a chamada “arte pura, livre e autônoma” – manifesta na pintura, na escultura, na gravura e no desenho, nos quais supostamente se aplicavam a maestria e a genialidade do artista, atestados pela assinatura dele.

Muito se questionou, no século XX, o que constitui a originalidade de uma obra artística. Jean-Marc Poinot (2012), por exemplo, relata a história do papel recortado *La Piscine*, de Henri Matisse, inicialmente instalado pelo artista acima da porta da sala de jantar em seu apartamento no Hotel Régina em Nice, na França. A obra foi posteriormente adquirida pelo MoMA e posicionada acima de outra porta nas instalações do museu. Na sala de jantar em Nice, no entanto, *La Piscine* era ladeado, em paredes contíguas, pelo conjunto de papéis recortados *Femmes et singes*, obra na coleção do Museu Ludwig de Colônia. Sem usar a expressão de Miwon Kwon (2004), Poinot (2012, p. 151) contesta a fidelidade do MoMA à especificidade espacial (*site specificity*) de *La Piscine*. “[...] a definição das formas e

---

<sup>224</sup> Em texto apresentado no Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual, ocorrido em 1981 em Medellín, Colômbia, Acha definiu como obras de arte não-objetual aquelas nas quais o corpo do artista não precisa intervir para criar uma situação ou produzir um acontecimento. O ponto principal do não-objetualismo, para Acha (1981, p. 3), não diz respeito a um abandono do objeto e sim a um alerta para os sistemas de significação por meio dos quais ele se apresenta.

de sua composição podia bem encontrar uma parte de sua razão de ser nas proporções e nas características dessa arquitetura suporte [do Hotel Régina].”

Não quero dizer que *La Piscine* mantinha uma relação mágica com seu lugar de origem, mas que, como toda obra, ela possuía características materiais em parte determinadas por aquele lugar, em que uma modificação não de implantação, mas dessas características físicas, pode ter prejudicado sua *integridade estética*. (POINSOT, 2012, p. 154 – grifo meu).

Poinsot questiona assim se o MoMA, de alguma maneira, corrompeu uma originalidade de *La Piscine*, tomando como referência original a primeira apresentação no apartamento de Matisse. Em certo momento, o historiador (2012, p. 180-181) defende que os dados próprios à exibição inaugural de uma obra devem ser considerados como internos ao signo artístico.

Definir os dados da exibição inaugural, medir-lhe o lugar e a validade na obra, sem cair num fetichismo do acontecimento que reteria uma primeira tentativa balbuciante num local determinado de uma prestação exitosa ou que não poderia dissociar variantes autônomas, é contribuir para definir a unidade de discurso que o artista formulou, é delimitar as fronteiras daquilo que o desgaste continua a chamar obra, e que pode ser um objeto único, uma série, uma instalação, uma instalação de instalação etc. (POINSOT, 2012, pp. 183-184).

(...)

Basta que seja dito com certeza que as modalidades da exibição da obra e a delimitação precisa das unidades de discurso constituem dados internos aos enunciados estéticos dos quais não se pode dispor separadamente sem desnaturar esses mesmos enunciados. (POINSOT, 2012, p. 184).

Considerando-se a entrada de uma obra em uma coleção, vale a pena questionar: de qual apresentação inaugural estamos falando, para fins de preservação? Não são poucos os proprietários públicos e particulares que marcam como o “ponto zero” a ser respeitado o ingresso do trabalho na coleção, fixando a condição inaugural da obra e a intenção do artista no momento do registro patrimonial ou da inscrição no livro de tomo. “Tudo se passa como se a vida anterior à musealização deixasse de existir para que o objeto de museu possa ‘renascer’ para um novo universo de significações.” (BRULON, 2016, p. 108).

Na conservação das belas-artes, a condição do objeto quando ele entrou na coleção, ou mesmo alguma noção de seu estado quando saiu do ateliê, pode atuar como a condição 'original' de referência do conservador. Esta 'condição original' é considerada semelhante a um estado original contra o qual a mudança pode ser medida.<sup>225</sup> (LAURENSEN, 2006, p. 2).

Discutir em que ponto da trajetória se dá o momento original de uma performance conduz a uma questão mais profunda: a da intensidade de diferenciação<sup>226</sup>, de quando algo deixa de ser o mesmo para se tornar outro. Trazendo para o caso prático: quando uma performance, ao passar pelo processo de atualização que relatamos há pouco, deixa de ser reconhecida enquanto a obra que lhe dá nome e passa a ser entendida como *outra* obra?

O artista e historiador da arte Henrique Saidel (2019, pp. 152-153) argumenta que, quando se estabelece uma hierarquia com ênfase em uma obra dita original, todas as demais atualizações se tornam inferiores e devedoras. Uma reparição do “modelo” original é entendida pelo senso comum como cópia, tachada como algo defeituoso e enganoso por um rumor a partir da filosofia platônica. “E essa filiação está diretamente relacionada à construção e a manutenção de um sujeito supostamente fixo e unitário, acorrentado pelas atribuições estáveis da identidade [...]” (SAIDEL, 2019, p. 161). Um apego muito estrito a uma manifestação performática, destaca Saidel, pode resultar em um *cover*, ou seja, em uma obra que reverencia uma existência passada.

Ao manter uma relação mimética aguda com o objeto tido como original, o *cover* diz ironicamente que, no fenômeno de produção e da fruição artística, não interessa quem veio antes, não interessa quem virá depois; interessa, isso sim, quem está ali, naquele momento. A radicalidade mimética do *cover* perfura os planos da relação artística. (SAIDEL, 2019, p. 16).

<sup>225</sup> “In fine art conservation the condition of the object when it entered the collection, or even some notion of its state when it left the studio, may act as the conservator's reference 'original' condition. This 'original condition' is considered to be akin to an original state against which change can be measured.” (LAURENSEN, 2006, p. 2).

<sup>226</sup> Neste capítulo, encontramos as palavras *diferençação* e *diferenciação*. Conforme explica Alessandro Carvalho Sales (2006), a partir da leitura de Deleuze: “[A] diferençação [*différenciation*] é a multiplicidade das relações diferenciais e dos pontos singulares correspondentes, dentro de um domínio considerado. Trata-se de elementos, sem designação nem significação, mas que se apontam e se precisam reciprocamente a partir de relações diferenciais. Já a diferenciação [*différenciation*] converte tais relações diferenciais em espécies qualitativamente distintas e as singularidades nas partes e figuras extensas relativas a cada espécie. A diferenciação é especificação e organização, é qualificação e composição, é qualitativa e quantitativa. Ela desdobra as virtualidades em seus produtos empíricos, mas sem jamais esgotá-las, mesmo porque elas perduram segundo as linhas divergentes atuais (idem, p.284; 1988, pp.337-8 e 353-4).”

Adotando-se o pensamento da diferença, muitos elementos em uma ativação da performance passam a fazer mais sentido. Porque a ativação não é uma repetição da performance, e sim a manifestação da obra em um tempo e um contexto distintos. Ela não possui a obrigação de mimetizar traços identificáveis de um suposto original fixo: a partir desse ponto de vista, o original não existe, uma vez que as obras de arte são entendidas em transformação – em *volução*<sup>227</sup>, como define o Grupo de Pesquisa *Corpos Informáticos* (2017, p. 42) –, cada qual em uma velocidade de mudança.

Saidel refuta o dualismo entre original e cópia, embora admita (2019, pp. 244-245) que “[A] permanência do original é uma permanência teimosa, como um retrato amarelado dentro da cristaleira, sempre atento, sempre contemplativo e contemplável”. Dentro do sistema da arte, a suposição de originalidade da obra é condição basilar para a precificação e para a valorização do artista, da galeria que o vende, da instituição que expõe o trabalho, do crítico que o examina, do colecionador que o possui, do público que o admira, enfim para uma miríade de relações. A constatação de que uma obra foi corrompida a ponto de ser rejeitada como tal é um escândalo, um crime que acarreta a imediata exclusão da obra e fere com um dardo de incerteza (e com perdas financeiras) uma cadeia de negociação calcada na confiança e a credibilidade do mercado de arte.

A performance, enquanto categoria de linguagem das artes visuais, despontou nos anos 1950 e 1960 como uma afronta a essa lógica da estabilidade – e cada ativação reforça a afronta, ao retirar o *status* de original de uma primeira apresentação ou daquela canonizada por um colecionador ou um registro célebre. Cada manifestação que atualize a proposição da performance é a obra, nem mais nem menos que as anteriores. Juntas, as ativações compõem a trajetória da obra e abrem novas possibilidades de leitura, sem sobreposições ou substituições.

Voltando à questão que colocamos, quando uma performance, mesmo em transformação, pode ser reconhecida como aquela que leva seu nome – ou, por outro lado, quando ela deixa de o ser? Considerando-se a vivência no plano

---

<sup>227</sup> “‘Volução’ [...] não é evolução, nem devolução, nem involução. Na volução não há progresso nem novidades. Nada é novo, tudo volui, re-volui e é iteração. Há volução, processos em voluta, em espiral rodando sem objetivo, sem jamais atingir o centro (inexistente), sem jamais manter um só movimento. A volução se aproxima da volúpia quando paixões deixam mentes-corpos tomando-se um corpus na pró-noia do prazer em grupo. As fragatas planam em volução.” (MEDEIROS, 2017, p. 42).

temporal histórico, tal distinção ocorrerá quando houver uma convenção, um acordo (geralmente não declarado) nesse sentido. Tal convenção pode vir a ser provocada por uma execução que se afaste das ativações anteriores da obra a ponto de ameaçar a *integridade estética* da obra.

Quando um artista ou uma instituição anunciam a apresentação de uma determinada performance com histórico de execuções, se supõe que a proposição da obra será atualizada e que resultará em algo próximo, em alguns aspectos, ao que se vivenciou no passado. A rigidez imposta ou não pelo propositor quanto a futuras execuções, a obediência a uma literalidade do enunciado da proposição e a uma coerência poética construída em torno da obra sugerem que a ativação buscará pontos identificáveis. Sugere, mas não garante: trata-se de um acordo entre as partes envolvidas. Qualquer um pode, a qualquer momento (e com a força que seu discurso possui no sistema da arte), alegar que não se trata mais da obra anunciada: o artista propositor, um crítico, algum dos participantes... um deles pode alegar que não se trata da mesma obra.

O que nos leva a outra questão: se qualquer pessoa ou instituição pode afirmar que a obra ativada não é a mesma apresentada e documentada anteriormente – e de fato não é, se considerarmos as diferenciações inerentes ao processo de atualização –, por que isso acontece tão pouco? Por que é rara uma atitude como a de Laura Lima, de dizer “essa obra não é minha”? Há algumas explicações possíveis. A primeira é de que a noção de originalidade é tão estrutural no sistema da arte que, mesmo quando é negada, existe um temor de romper com ela e assumir que “todas as versões são válidas, inclusive esta”. Ainda existe, conforme notou Saidel, o apego a um original enquanto ponto fixo convencionado, enquanto imagem instituída e compartilhada – um traço comum à maioria das obras entendidas como artísticas<sup>228</sup>.

Os principais instrumentos utilizados como garantia de uma coerência poética, como veremos adiante, são a proposição da performance e o contrato de transferência de propriedade. Esses documentos em geral expressam limites na adaptação da execução em função das condições espaciais, temporais e culturais.

---

<sup>228</sup> Recordamos aqui, a título de exemplo, o espanto causado pela reconstituição arqueológica, por luz ultravioleta e técnica de *raking light*, das cores de esculturas gregas exibida desde 2003 na exposição itinerante *Deuses Pintados: A Policromia da Escultura na Antiguidade (Bunte Götter – Die Farbigkeit antiker Skulptur)*. Mais informações podem ser obtidas no sítio oficial da exposição, disponível em: <https://buntegoetter.liebieghaus.de/en/>. Acesso em 25 abr. 2021.

Táticas de interpretação e tradução podem ajudar nesse processo de entendimento e transposição de uma poética da obra a contextos não imaginados pelo propositor.

### 3.3. A AUTENTICIDADE E A OBRA ALOGRÁFICA

Lidar com o conceito de autenticidade, no tocante à performance, corresponde novamente a questionar noções arraigadas no que se entende por obra artística. A autenticidade, assim como a originalidade, começou a se tornar um ideal no meio artístico a partir do Renascimento, momento em que os múltiplos produzidos, foram paulatinamente substituídos por obras únicas nas quais a personalidade do artista se manifestava de alguma maneira. O culto à genialidade do artista, verificado no Romantismo europeu a partir do início do século XIX, intensificou a busca por objetos que carregassem um lampejo dessa dádiva – algo que Walter Benjamin veio a chamar de aura no célebre artigo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936). “A cultura como representação de uma realidade superior foi uma ‘invenção’ do Romantismo, assim como a noção de ‘criação’ livre, desinteressada e espontânea, fundada na inspiração inata.”<sup>229</sup> (ABBING, 2002, p. 24).

Com poucas alterações, o artista boêmio e genial a serviço de uma burguesia permanece como padrão até nossos dias, mesmo para aqueles que negam o modelo. A autenticidade continua como um dos principais critérios que compõem o valor de uma obra – e, por consequência, é um dos principais fatores de atração no mercado de arte. Uma obra de arte é entendida como autêntica, dentro de uma abordagem mais convencional, quando se reconhece nela um exemplar do talento de quem a concebeu. Mesmo após as transformações ocorridas na produção artística desde os anos 1960, sustenta Pip Laurenson (2006, p. 2), as obras de arte ainda são frequentemente concebidas como objetos físicos únicos: “Na conservação, a noção predominante de autenticidade é baseada na integridade

---

<sup>229</sup> “Culture as a representation of a superior reality was an ‘invention’ of Romanticism, as was the notion of free disinterested, spontaneous ‘creation’, founded on innate inspiration.” (ABBING, 2002, p. 24).

física e isso geralmente orienta os julgamentos sobre perdas [...], onde a perda é entendida como comprometendo a integridade (física) de um único objeto.”<sup>230</sup>

Dentro desse paradigma de atenção à materialidade, é esperado que conservadores passem a cuidar de objetos artísticos como relíquias de uma suposta genialidade, as quais devem ser preservadas na medida da raridade de suas qualidades dentro do conjunto produzido pelo artista – com uma elevação de patamar após a morte dele. Em um jogo de prioridades com outras duas dimensões da integridade a serem observadas em uma obra – a estética, relativa à capacidade do objeto de produzir sensações no observador, e a histórica, que considera as evidências da passagem do tempo no objeto –, a integridade física é tomada como principal parâmetro. Ela pode ser aferida e buscada por análises científicas dedicadas a uma manutenção do “estado” da obra, com grau mínimo de danos ou perdas.

Tradicionalmente, as discussões sobre autenticidade têm se concentrado na originalidade e na integridade do material: em geral, a autenticidade tem sido considerada genuína em termos de materiais, mão de obra e data, e processos usados para autenticar objetos concentrou-se na identificação de matérias-primas, no exame de marcas de ferramentas e outros aspectos da construção e, quando possível, no uso de técnicas de datação científica.<sup>231</sup> (LAURENSEN, 2006, pp. 3-4).

No caso específico da performance, partindo-se dessa lógica, se poderia supor que o proprietário preocupado em zelar pela autenticidade da obra deve tomar providências para que as ativações dela sejam fiéis a um suposto original – o qual, dentro do mesmo raciocínio, seria a primeira execução ou aquela que motivou a aquisição pelo colecionador. Ou seja, uma leitura mais literal do trabalho, avalizada pelo artista e seus herdeiros e seguindo passo a passo o encadeamento dos fatos daquela performance tida como a original, seria capaz de preservar uma suposta “materialidade”, narrativa que seja, daquele trabalho. Essa foi a linha seguida, por exemplo, por Marina Abramović na mostra *Seven Easy Pieces* (2005). A entrevista

<sup>230</sup> “In conservation the prevalent notion of authenticity is based on physical integrity and this generally guides judgments about loss [...], where loss is understood as compromising the (physical) integrity of a unique object.” (LAURENSEN, 2006, p. 2).

<sup>231</sup> “Traditionally, discussions of authenticity have focused on material originality and completeness: Authenticity has been generally considered to mean genuine in terms of materials, workmanship and date, and processes used to authenticate objects [p. 4] concentrated on the identification of raw materials, the examination of tool marks and other aspects of construction, and, where possible, the use of scientific dating techniques.” (LAURENSEN, 2006, pp. 3-4)

realizada por Amelia Jones (2012) oferece detalhes de como a artista foi meticulosa em uma reconstituição histórica de performances de terceiros, enquanto a execução da obra da própria Abramović, *Lips of Thomas*, passou por uma série de alterações de modo a incorporar elementos importantes de sua carreira posteriores à primeira ativação, ocorrida em 1975.

Ainda que tenha alterado o tempo das performances para sete horas ininterruptas e tomado outras decisões que diferiram em parte das ações que lhe serviram de referência, percebe-se em Abramović um apego formal às cinco obras reperformadas, como uma tentativa de trazer para a atualidade um momento supostamente imperdível, com o mínimo de perda – em especial a visual, imagética.

Ressaltamos, no entanto, que a própria presença de Abramović foi o ponto de foco para essas obras, muito mais do que uma recuperação histórica de qualquer um dos artistas famosos ou das obras que ela supostamente reencenou. Esse trabalho constituiu uma invocação e um modo de compreender uma herança: [...] o público atraído estava lá para apreciar a pessoa dela como um repositório único e possuidor dessa história, em vez de receber qualquer papel para desempenhar em sua deliberação. (WESTERMAN; WOOD, 2020, p. 244).<sup>232</sup>

Podemos comparar o empreendimento de Abramović a outras incursões na esfera da reconstituição, ou seja, de “recriação historicamente correta de eventos socialmente relevantes” (ARNS, 2007, p. 38), que permitem “o acesso à história, ou histórias, por meio de imersão, personificação e empatia de uma forma que os livros de história não conseguem” (*idem*). Nesse sentido, guardadas as diferenças de objeto, as reperformances se aproximam de reconstituições criminais, das praticadas pela arqueologia experimental para testar técnicas do passado ou daquelas de grandes batalhas (como a de Hastings ou a de Gettysburg, na Inglaterra), nas quais se procura reconstituir fatos de modo a compreender as decisões tomadas. Este último formato foi inclusive apropriado pelo artista Jeremy Deller na obra *The Battle of Orgreave* (2001), na qual ele reuniu 1.000 participantes para reconstituir os protestos contra a greve dos mineiros no Reino Unido em 1984. Do ponto de vista artístico, antes da incursão de Deller, Tania Bruguera desenvolveu entre os anos

---

<sup>232</sup> “We would point out, however, that Abramović’s own presence was the point of focus for those works much more than a historical reclamation of any of the famous artists or works she purportedly reenacted. That work constituted a summoning and a mode of understanding inheritance: [...] the summoned audience was there to appreciate her person as a unique repository and possessor of that history rather than being given any role to play themselves in its deliberation.” (WESTERMAN; WOOD, 2020, p. 244).

1980 e 1990 uma série de *remakes* de performances da também cubana Ana Mendieta. Exposições como *A Little Bit of History Repeated* e *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*, ambas no Kunst-Werke de Berlim, respectivamente em 2001 e 2007 – estimularam artistas a revisitarem performances, conforme relatamos no Capítulo 1. No Brasil, uma proposta similar, de cunho crítico, foi apresentada na exposição *Cover = Repetição + Reencenação* (2008), com curadoria de Fernando Oliva no MAM-SP.

Tais experimentos artísticos e exposições provocam, pela adesão ou pela crítica, o questionamento acerca da leitura rígida e de tributo a uma performance realizada outrora: não seria essa abordagem exageradamente comedida diante da potência da obra em diálogo aberto com as condições contextuais do presente? Teresa Calonje (2014, p. 20) alerta que “tornar presente um momento do passado” é diferente de “apenas comemorar ou lembrar o passado”. Reverenciar uma autenticidade atropelada pelo tempo, irrecuperável, soa como uma iniciativa nostálgica. Caso seja entendida como um retorno, diz Cláudia Madeira (2020, p. 40), “[A] passagem da performance para a reperformance, apesar de permitir a sua revivificação, [...] diminui-lhe geralmente a transgressão e risco, modificando-lhe a ‘especificidade’ e aproximando-a das restantes artes de repertório”. Stephen Davies (2009, p. 461) recorda um esforço similar, e também controverso, ocorrido na música clássica desde a década de 1960, em direção a uma execução musical “autêntica” ou “historicamente informada”, com instrumentos e sonoridades similares às disponíveis para os compositores no momento em que conceberam obras célebres:

Se o objetivo da autenticidade é fornecer acesso à experiência da música que os contemporâneos do compositor deveriam ter tido, e se as diferenças históricas e culturais entre nós e eles impedem que compartilhemos essa experiência, então a busca pela autenticidade é inútil. Nessa visão, as obras são reconstituídas ao longo do tempo para que, estritamente falando, não sejam as sinfonias de Beethoven (como ele as teria reconhecido) que apreciamos.<sup>233</sup>

---

<sup>233</sup> “If the aim of authenticity is to provide access to the experience of the music that the composer’s contemporaries should have had, and if historical and cultural differences between us and them prevent our sharing that experience, then the pursuit of authenticity is pointless. In this view, works are reconstituted through time so that, strictly speaking, it is not Beethoven’s symphonies (as he would have recognized them) that we appreciate. (DAVIES, 2009, p. 461).

Pip Laurenson (2006, p. 8) ressalta que, mesmo na ativação de obras que tenham se consagrado como referências de um determinado período, uma abordagem da autenticidade apenas sob o ponto de vista formal e histórico não é suficiente, sendo demandadas considerações práticas ou estéticas conectadas ao contexto de apresentação daquela obra no presente. “[...] os visitantes de museus de hoje não podem ter a mesma experiência estética que os espectadores de antigamente tiveram. [...] uma obra de arte não tem existência independente. As circunstâncias influenciam uma obra de arte.”<sup>234</sup> (ABBING, 2002, p. 162). Tal necessidade, existente em maior ou menor medida em qualquer procedimento de conservação, é especialmente evidente nos casos do que o filósofo Nelson Goodman (1976) distinguiu como obras não forjáveis ou alográficas – como as de música, dança, teatro, circo, e também instalações e performances.

As obras alográficas, no pensamento de Goodman, se diferenciam das forjáveis ou autográficas, aquelas que possuem uma materialidade permanente e relativamente estável (o exemplo mais divulgado de obras autográficas são as pinturas até a primeira metade do século XX). Nas obras alográficas, a execução não é um atributo exclusivo de quem a concebeu: a notação, ou seja, as instruções para a materialização da obra, a emancipam de uma dependência em relação ao autor. Artur Freitas (2013, p. 22), com base em Gérard Genette, afirma que todo fenômeno alográfico é composto de três partes integradas: a obra propriamente dita, enquanto conceito; suas manifestações ou execuções – as “ocorrências”; e um “sistema de notação” registrado em uma linguagem convencional, que possa ser lido por outros.

Nas artes alográficas, portanto, diversas execuções de uma obra, a partir de uma mesma notação ou similar, podem ser consideradas originais e autênticas. A única condição nesse sentido é que as instruções na notação sejam seguidas de modo minimamente reconhecível. “Em discussões sobre música, o conceito usado para discutir os parâmetros de mudança aceitável é a ‘identidade’, e não a noção material de conservação do ‘estado’ do objeto.”<sup>235</sup> (LAURENSEN, 2006, p. 4).

---

<sup>234</sup> [...] today’s museum visitors cannot possibly have the same aesthetic experience as spectators from long ago had. [...] a work of art has no independent existence. Circumstances influence a work of art.” (ABBING, 2002, p. 162).

<sup>235</sup> In terms of the parameters of change, the notion of a performance has a different logic than that of the traditional conservation object, and works that are performed allow for a greater degree of variation in the form they take. In discussions of music the concept used to discuss the parameters of

A partir do momento em que se fala em identidade de uma obra, a discussão se transforma em algo mais impreciso e difuso: afinal, quais elementos compõem ou não a identidade de uma obra alográfica? Ou seja, quais devem ser preservados?

As considerações que devem ser levadas em conta são aquelas relacionadas à aparência artística da obra e ao significado da obra; considerações que fazem parte de suas características definidoras de trabalho em seu sentido mais amplo. Os detalhes sutis [...] podem ser de vital importância. Os artistas podem ter sido extremamente cuidadosos com os detalhes finos e práticos envolvidos na realização de suas obras. Em outros casos, um detalhe acidental pode definir o trabalho. No entanto, é possível ser historicamente sensível em nossa compreensão dessas obras sem perder de vista sua identidade artística mais ampla.<sup>236</sup> (LAURENSEN, 2006, p. 9).

Compreendemos então que, quanto à autenticidade, não existe uma ativação de performance hierarquicamente superior às demais, e que as transformações ao longo do tempo são possíveis. Nesse sentido, alguns requisitos para a conservação de arte contemporânea, que contemplem também as obras alográficas, precisam ser reformulados. Pip Laurenson (2006, p. 9) sugere estes:

Conservação é o meio pelo qual as propriedades definidoras da obra são documentadas, entendidas e mantidas  
 A conservação, como uma prática, visa preservar a identidade da obra de arte.  
 A conservação visa ser capaz de exibir a obra no futuro.  
 A conservação permite que diferentes instalações autênticas possíveis da obra sejam realizadas no futuro.<sup>237</sup>

Retornamos então ao ponto tratado na questão da originalidade: se diferentes execuções de uma obra são aceitas sem perda de autenticidade, em qual ponto se posiciona a fronteira para que ela se torne outra, não seja mais reconhecida como

---

acceptable change is 'identity' rather than conservation's material notion of the 'state' of the object. (LAURENSEN, 2006, p. 4).

<sup>236</sup> Considerations that are appropriate to take into account are those related to the artistic appearance of the work and the meaning of the work; considerations that form part of its work-defining characteristics in its broadest sense. Subtle details [...] can be of vital importance. Artists may have been extremely careful about the fine and practical details involved in the realisation of their works. In other cases an accidental detail can define the work. However, it is possible to be historically sensitive in our understanding of these works without losing sight of their wider artistic identity. (LAURENSEN, 2006, p. 9).

<sup>237</sup> "Conservation is the means by which the work-defining properties are documented, understood and maintained

Conservation as a practice aims to preserve the identity of the work of art.

Conservation aims to be able display the work in the future.

Conservation enables different possible authentic installations of the work to be realised in the future." (LAURENSEN, 2006, p. 9)

tal? Seria a modificação de um elemento considerado estrutural? Um equívoco na condução? Hans Abbing (2002, p. 161) é taxativo: “O que é, em essência, considerado verdadeiro ou uma adaptação depende de convenções.”<sup>238</sup>

Poderíamos então tomar essa constatação como uma licença para tomar a proposição apenas como inspiração e construir uma execução sem compromisso com as orientações expressas? Não do ponto de vista da conservação, se o que se pretende é manter a integridade da obra, em especial a estética. “Uma performance não autêntica de uma obra é aquela em que a identidade da obra foi erodida. Neste modelo, a autenticidade e a identidade admitem graus [...] e são medidas em relação à designação de propriedades que definem o trabalho.”<sup>239</sup> (LAURENSEN, 2006, p. 9).

E é nesse ponto que se encontra uma das principais demandas de se resguardar a preservação de uma obra em transformação: ser coerente com uma integridade poética da obra enquanto ela encontra pertinência para dialogar com os contextos de cada tempo.

Investigações nesse sentido têm sido conduzidas por iniciativas como a Performance Re-enactment Society (PRS) – que se denomina “um coletivo ocasional de artistas, arquivistas e pesquisadores”, fundado com a intenção de usar “documentos e memórias para reviver experiências de arte passadas e criá-las novamente” (*apud* CLARKE, 2013, p. 364). Parece uma contradição do que acabamos de falar, mas a proposta, assim como o nome do grupo, é irônica. “A Performance Re-enactment Society está interessada na *impossibilidade* de reencenar eventos como eles foram. [...] Queremos fazer perguntas sobre a possibilidade de reencenação por meio de um trabalho lúdico e prazeroso [...]”<sup>240</sup> (CLARKE, 2013, p. 369, grifo meu). Por meio do projeto *Great Western Research, Performing the Archive: the Future of the Past*, conduzido pela Universidade de Bristol e pelo Arnolfini (Centro Internacional de Arte Contemporânea de Bristol), o

---

<sup>238</sup> “What is, in essence, considered true or an adaptation depends on conventions.” (ABBING, 2002, p. 161).

<sup>239</sup> “Authenticity in the context of musical performances is used to identify where the parameters of change are set in relation to the identity of the work of art. An inauthentic performance of a work is one where the identity of the work has been eroded. In this model authenticity and identity admit of degrees (i.e. a performance can be more or less authentic) and are measured against the designation of work defining properties.” (LAURENSEN, 2006, p. 9)

<sup>240</sup> “The Performance Re-enactment Society is interested in the impossibility of re-enacting events as they were. [...] We want to ask questions about the possibility of reenactment through playful and pleasurable work [...]”. (CLARKE, 2013, p. 369).

PRS se dedicou nos anos 2000 e 2010 a criar obras que abrem o diálogo com performances anteriormente executadas, permitindo que sejam citadas sem a intenção de uma reconstituição.

Com o fotógrafo de teatro, dança e performance Hugo Glendinning, o coletivo trabalhou em 2009 na oficina e na série fotográfica *Performance Stills*. Durante três dias, performers, estudantes, pesquisadores, produtores, curadores, financiadores e participantes de performance trabalharam para condensar em um instante a recordação de uma performance que teve um impacto significativo sobre ele ou ela, fazendo uma gravação em áudio de sua lembrança e integrando uma foto (a cargo de Glendinning) que representa sua memória do evento. “As fotos não foram tentativas de reconstrução, mas fotos das encenações das pessoas sobre suas memórias das performances.”<sup>241</sup> (CLARKE, 2013, p. 366).

Nossa intenção com o trabalho do PRS é intervir na história da performance, para considerar os modos pelos quais ela pode ser refeita e reescrita e considerar a maneira como as obras baseadas em eventos permanecem vivas na cultura, se infiltram no tempo e na memória e ressoam através dos tempos; também como, na memória, vida e arte tendem a se misturar. Cada uma de nossas “revisitas” ou “revisões” – para usar os termos de Lee Wen – não é sobre cópia mimética, mas um trabalho fora da tradição histórico-artística e uma intervenção no *corpus* performático, por meio do corpo e da história particulares do participante. Em cada uma de nossas versões cover, um espectador ocasional representa um artista, cujo corpo está faltando, ocupando seu lugar dentro do enquadramento e olhando para trás, rumo ao futuro.<sup>242</sup> (CLARKE, 2013, p. 382).

Os integrantes da oficina entenderam a atividade como uma escrita afetiva da memória dos trabalhos recordados, resultando em novas obras que respondem, assumindo lembranças e esquecimentos, aquelas anteriormente presenciadas.

### 3.4. A AUTORIA E A INTERPRETAÇÃO

---

<sup>241</sup> “The photos were not attempts at reconstruction, but photos of people’s enactments of their memories of performances.” (CLARKE, 2013, p. 366).

<sup>242</sup> “Our intention with the PRS work is to intervene in the history of performance, to consider ways in which it can be remade as well as rewritten and to consider the way that event-based works remain live in culture, percolate through time and memory and resonate across times; also how, in memory, life and art tend to become mixed. Each of our “revisits” or “revisions” – to use Lee Wen’s terms – is not about mimetic copying, but a working out of art-historical tradition and an intervention into the performance corpus, through the participant’s particular body and history. In each of our cover versions a sometime spectator stands in for a performer, whose body is missing, taking their place within the frame and looking back, into the future.” (CLARKE, 2013, p. 382).

Tratamos anteriormente de uma emancipação da performance, enquanto produção artística alográfica, da figura do autor – cujas instruções e condições estariam teoricamente expressas na notação da obra. Na prática, no entanto, o que se observa é um temor por parte dos gestores da obra de performance – diretores de coleções, diretores artísticos de instituições, conservadores – de assumir a responsabilidade pela condução da trajetória do trabalho após a transferência da propriedade dele. Na verdade, conforme constata Vivian Van Saaze (2013, p. 118), percebe-se em grande parte dos casos uma expansão do papel do artista, geralmente considerado um dos atores cruciais para as decisões quanto à perpetuação da obra, inclusive com influência sobre práticas de documentação sobre as quais não possui conhecimento técnico. Tal ampliação da influência do artista sobre os caminhos da obra se deve em parte, avalia Saaze (2013, p. 116) com base em Miwon Kwon (2000)<sup>243</sup> e Martha Buskirk (2003)<sup>244</sup>, ao crescimento da adesão a obras *site-specific* e a outras de materialidade intermitente, as quais teriam inflado uma dependência entre a tomada de decisão do artista e a declaração das condições ideais para a instalação/materialização do trabalho artístico.

Admitimos que se trata de um tema delicado, uma vez que, tradicionalmente, colecionadores ou profissionais contratados não desejam correr o risco de uma acusação, por arte do artista, de erosão da integridade estética de uma performance sob seus cuidados. No Brasil, a Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610/1998) estipula como direitos morais do autor, intransferíveis a terceiros, “[...] o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra” (*idem*, Art. 24, IV), “[...] o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada” (*idem*, Art. 24, V) e “[...] o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem” (*idem*, Art. 24, VI). A própria legislação, portanto, considera que o artista – e, com a morte dele, seus herdeiros, pelo menos no caso do Art. 24 inciso IV (*idem*, Art. 24 § 1º) – é o detentor soberano da matriz conceitual da obra, mesmo após transferir sua propriedade.

---

<sup>243</sup> KWON, Miwon. One Place after Another: Notes on Site Specificity. In: *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, edited by Erika Suderburg, pp. 38–63. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

<sup>244</sup> BUSKIRK, Martha. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press, 2003.

Diante de um “pisar em ovos” frequente das equipes de coleção e conservação das instituições, conta a conservadora Barbara Sommermeyer (2012, p. 143), é costumeiro o pedido: “Você pode perguntar ao artista?”. A delegação dessa “palavra final” no caso de uma performance que não está mais em poder do artista pode, no entanto, também atrair risco para a integridade estética da obra. Afinal, como relata novamente Sommermeyer (2012, p. 145-146), “[...] os artistas podem não ter cuidado com a obra de arte, porque a veem como se ainda estivesse em seu estúdio. [...] Frequentemente, é difícil para um artista distanciar-se da obra de arte, seja a que acabou de concluir ou a que terminou há dez anos.”<sup>245</sup> Tal postura, por assim dizer, poderia levar o artista a alterar alguma característica considerada fundamental para a identidade da obra<sup>246</sup>. Esse potencial de instabilidade na gestão da performance é um fator que costuma afastar colecionadores da possibilidade de adquirir um trabalho dessa categoria de linguagem, uma vez que “[...] é compreensivelmente difícil para colecionadores aceitar a natureza transitória de uma obra de arte e permitir que ela se deteriore.”<sup>247</sup> (*idem*, p. 145). O incômodo é resumido por Van Saaze (2013, p. 118): “Tradicionalmente, quando uma obra de arte sai do estúdio do artista, geralmente entende-se como concluída. Até que ponto um artista tem permissão para alterar uma obra depois que o museu a adquiriu, mesmo se ele ou ela for considerado o criador?”<sup>248</sup>.

Grande parcela desse impasse se deve a uma reverência, comum no sistema da arte ocidental e inclusive consolidada na legislação, à chamada “intenção do artista”, ou seja, àquilo que se pensa que o artista planejou inicialmente para a materialização da obra, “o que o artista quer dizer com a obra”. Ou seja, é socialmente convencionado que respeitar a “intenção original do artista” é

---

<sup>245</sup> “[...] artists may not be careful with the artwork, because they see the artwork as if it is still in their studio. [...] It is often difficult for an artist to develop distance from the work of art he or she has just completed or finished ten years ago.” (SOMMERMEYER, 2012, pp. 145-146).

<sup>246</sup> Essa mudança substancial pode acontecer com a adesão do proprietário, seja uma instituição ou um colecionador particular. Não a abordaremos no corpo do texto, para não desviarmos do assunto, mas o caso da instalação *Mirante* (2005), de Armando Queiroz, “sepultada” em 2010 com a anuência do Museu da Universidade Federal do Pará, é um exemplo dessa prática. Detalhes em: OLIVEIRA, E. D. G. de. O Museu Curador: Aparecimento, Conservação e Apagamento da Obra de Arte. *Palíndromo*, [S. l.], v. 10, n. 22, p. 167-180, 2018. DOI: 10.5965/21752346102202018167. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/13355>. Acesso em: 26 maio. 2021.

<sup>247</sup> “[...] it is understandably difficult for collectors to accept the transitory nature of a work of art and to permit it to deteriorate.” (SOMMERMEYER, 2012, p. 145).

<sup>248</sup> “Traditionally, when an artwork leaves the artist’s studio, it is generally understood to be finished. To which extent is an artist allowed to alter a work after the museum has acquired it, even if he or she is considered the maker?” (SAAZE, 2013, p. 118).

fundamental, principalmente nos casos em que a obra de arte não fornece por conta própria respostas suficientes para resolver os dilemas de conservação e exibição.

Vivian Van Saaze (2013, p. 33 e p. 115) argumenta, no entanto, que a “intenção do artista” também é uma construção, articulada na interação entre o artista e os profissionais da coleção proprietária da obra e registrada pelas práticas de conhecimento e documentação. A pesquisadora demonstra no livro *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks* (2013), por meio do acompanhamento à montagem de duas instalações da artista Joëlle Tuerlinckx adquiridas pelos museus Bonnefantenmuseum, em Maastricht, e S.M.A.K., em Ghent, como a tal intenção da autora diferiu em grande medida no entendimento das duas instituições. “[...] em vez de ser um facilitador ou 'guardião passivo', o curador ou conservador da arte contemporânea pode ser considerado *um intérprete, mediador ou mesmo um (co-) produtor* do que é designado como 'a intenção do artista’”<sup>249</sup>, observa Van Saaze (*idem, ibidem*, grifo meu).

O artista é um dos participantes e uma figura-chave muito importante neste processo, mas a própria obra de arte é a fonte central de informação. É um ato de corda bamba que exige grande sensibilidade e diplomacia para manter a fronteira entre a inclusão produtiva da opinião do artista sobre a intenção da obra de arte e a ação direta ou possível mudança ou melhoria da obra do artista. No final, a questão não é se o artista ou o conservador estão certos. Na verdade, é a obra de arte que fala por si em caso de dúvida, mas precisa de um bom intérprete. O artista é o criador de uma obra de arte e o conservador é o intérprete crítico de todas as informações que a obra de arte e seu contexto fornecem depois de criada.<sup>250</sup> (SOMMERMEYER, 2012, p. 150)

Em outras palavras, os artistas propositores da performance, ou de outra obra de arte, possuem ingerência sobre a matriz interpretativa das obras enquanto elas lhes pertencem, mas podem não ser os melhores consultores para decisões sobre a trajetória dos trabalhos, especialmente com o passar do tempo. De modo a captar o

<sup>249</sup> “[...] rather than being a facilitator or 'passive custodian', the curator or conservator of contemporary art can be considered to be an interpreter, mediator or even a (co-)producer of what is designated as 'the artist's intention'.” (SAAZE, 2013, p. 33).

<sup>250</sup> “The artist is one of the participants and a very important key figure in this process, but the artwork itself is the central source of information. It is a high-wire act requiring great sensitivity and diplomacy to maintain the boundary between productive inclusion of the artist's opinion on the intention of the work of art and direct action or possible changing or improving of the work by the artist. In the end, the question is not whether the artist or the conservator is right. It is actually the work of art which speaks for itself in cases of doubt, but it does need a good interpreter. The artist is the creator of an artwork and the conservator is the critical interpreter of all information that the artwork and its context provide after it has been created.” (SOMMERMEYER, 2012, p. 150).

máximo de detalhes sobre a concepção da obra antes que esse elã se perca, muitas instituições fazem exaustivas entrevistas com os artistas assim que adquirem uma obra. Ainda assim, é necessário perspicácia para separar o que o artista declara sobre a obra daquilo que ela efetivamente demonstra ser; a entrevista deve registrar não apenas o que o artista fala, mas também o que ele cala. “É fundamental estar o mais bem preparado possível para a discussão, a fim de reconhecer e esclarecer imediatamente quaisquer discrepâncias.”<sup>251</sup> (SOMMERMEYER, 2012, p. 148).

Tal entendimento ressalta a responsabilidade dos diferentes envolvidos em uma ativação de performance enquanto *intérpretes* da obra, ou seja, enquanto decisores das medidas necessárias para que a obra seja executada em determinado contexto. A fim de compreender melhor as implicações dessa interpretação, propomos uma breve aproximação com outra arte alográfica (considerada por Goodman a arte alográfica por excelência): a música. Pip Laurenson (2006, p. 5), citando Stephen Davies, ressalta que a interpretação adequada de uma partitura exige um duplo conhecimento: o das convenções para a leitura da notação e o da prática de execução musical. Assim, é possível falar de interpretações boas ou más sem que a autoria ou a autenticidade da obra executada sejam questionadas.

Quanto à performance, as instâncias de interpretação abrangem o curador, o diretor de coleção e o conservador, podem estar relacionados a um ou mais participantes na plateia, e também se relacionam em grande medida com os performers intérpretes contratados para a execução de performances, quando delegadas. Conforme ressalta Juan Albarrán (2019, p. 179): “Se as interpretações que um músico realiza de uma mesma partitura nunca serão exatamente iguais, também a repetição de uma obra ou execução implicará em perdas e variações.”<sup>252</sup> A integridade estética poética do trabalho pode ser enriquecida a partir dos acréscimos, em sua maioria não reconhecidos, desses performers contratados para incorporar a obra de terceiros.

Os intérpretes a que me refiro são os selecionados, geralmente pelo artista ou pela produção de uma exposição ou museu, para executar uma performance delegada ou delegável. Eles geralmente são contratados de acordo com o número

---

<sup>251</sup> “It is crucial to be as well prepared as possible for the discussion in order to immediately recognize and clarify any discrepancies.” (SOMMERMEYER, 2012, p. 148)

<sup>252</sup> “Si las interpretaciones que un músico ejecuta de una misma partitura nunca serán exactamente iguales, también la repetición de una obra o performance implicará pérdidas y variaciones.” (ALBARRÁN, 2019, p. 179).

de horas diárias que dedicarão à performance e, normalmente, têm seus nomes inscritos em uma ficha técnica da exposição ou do evento em que se apresentam. Frequentemente são bailarinos (em trabalhos que exigem controle corporal avançado) ou artistas visuais e cênicos, que assumem a tarefa de executar a performance como uma renda extra, acrescida da oportunidade de vivência artística da criação de um terceiro. De acordo com o renome do propositor, esses performers podem receber uma quantia exígua em troca do prestígio de colocarem a colaboração em seus currículos.

Uma vez transmitidas as orientações e, em casos específicos, os treinamentos considerados necessários para performar a obra, chega o momento em que esse artista contratado experimenta o trabalho artístico a seu modo, em seu corpo, absorvendo a partir de então um conhecimento que não pertence à esfera do escrito. Começa então um impasse, uma espécie de cabo-de-guerra conceitual: até que ponto esse intérprete tem liberdade para agregar à execução da obra impressões, reações e particularidades dele, que não necessariamente coincidem com o estabelecido na proposição?

Devido a fatores como configuração física, repertório (muitas vezes) inconsciente de movimentos e contexto social, uma pessoa não executa uma ação exatamente da mesma maneira que outra. Qualquer apresentação de performance delegada necessariamente apresentará diferenças em relação às anteriores em função dessa variável. Um performer intérprete frequentemente encontra-se, supomos, simultaneamente comprometido com a proposição de outro artista e fisicamente impedido de agir maquinalmente, sem manifestar reações, medos e conexões com os participantes. Mesmo com conhecimento de técnicas de atuação e de controle corporal, é desafiador assumir a posição do executor “neutro” imaginado pelo propositor. Ou, como expressa José A. Sanchez (2014, p. 48) mencionando os célebres personagens de Herman Melville e de Jorge Luis Borges: “Mesmo o mais virtuoso dos dançarinos não pode negar seu corpo a ponto de se comportar como Bartleby, nem o mais devotado dos artistas pode limpar sua imaginação e emoções para a impressão de se comportar como [Pierre] Menard.”<sup>253</sup>

---

<sup>253</sup> “Even the most virtuous of dancers cannot deny their body to the point of behaving like Bartleby, nor can the most devoted of artists clear their imagination and emotions to the print of behaving like Menard.” (SÁNCHEZ, 2014).

Essa distância, essa independência não existe na performance. O corpo do artista, seja como for, está irremediavelmente ligado à obra de arte: ele é (e as ações por ele executadas são) a obra de arte. Como relativizar, então, a autoria sobre o próprio corpo, sobre a própria subjetividade? Como questionar a originalidade da pessoa que performa, ali, compartilhando o mesmo tempo/espaço com os espectadores? Como remixar a si mesmo e os outros corpos/subjetividades que ali estão?” (SAIDEL, 2019, pp. 184-185).

Invisibilizar esse corpo/subjetividade seria, em outras palavras, negar ao performer executor o que Suely Rolnik (2006, p. 3) denomina “vibratilidade” ou “corpo vibrátil”: a capacidade subcortical dos órgãos humanos, descoberta pela neurociência e que está relacionada às sensações do corpo. “Com ela, o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos.” (*Ibidem*). Uma das características principais do corpo vibrátil é a não fixação da identidade - que permanece sempre inconclusa, mutável, reconfigurável. Essa capacidade se distingue, segundo Rolnik (*Idem*, pp. 2-3), da cortical, que corresponde à percepção, à apreensão do mundo, à construção de representações e à atribuição de sentido, sendo mais associada à elaboração da história, da linguagem e da delimitação de sujeitos e objetos. Sem o estabelecimento de uma relação entre essas capacidades, tensa e paradoxal, entra em risco a potência do pensamento/criação. O que se torna um problema, uma vez que, nos lembra Saidel (2019, p. 244), a execução de uma performance pode ser compreendida como “[...] pensamento no corpo, experienciado no corpo, corporificado, *embodied*.”

Esse processo de invisibilização passa, por exemplo, pela falta de condições dentro dos espaços expositivos para a recepção de corpos em execução artística. A performer La Ribot (*apud* CALONJE, 2014, pp. 32-33) salienta o fato de que, embora desejem apresentar performances, muitos museus não dispõem de vestiários e não se atentam para posicionar as performances em locais próximos a banheiros. Além disso, há a questão da climatização das salas – excelente para a conservação de obras materiais e muito fria para o corpo humano, especialmente aquele sem roupas (como o da própria La Ribot em ação). “[...] o museu não está adaptado para que o corpo humano ali atue / trabalhe, e continua assim. O corpo

ainda está marginalizado em relação ao objeto. [...] Em referência ao corpo, tudo ainda depende do sacrifício! Sacrifício corporal!"<sup>254</sup>

Um relato semelhante foi publicado por Abigail Levine (2013), uma entre os 40 performers contratados para a ativação de obras de Marina Abramović na exposição *The Artist is Present*. Encarregada da performance *Imponderabilia*, ela conta que permanecia nua e imóvel por intervalos de 80 minutos de frente para outro/a performer/a nas mesmas condições, sob a guarda de dois seguranças – que, como ela comenta em tom bem-humorado, acabaram se tornando um duplo vestido da apresentação. Os performers não dispunham de um camarim (um corredor foi adaptado para a situação) e circulavam pelo museu trajando jalecos de laboratório.

As instituições de artes visuais foram projetadas para colecionar e vender objetos. O trabalho e a habilidade de performar não têm legado histórico neste contexto, nem, o que é importante, uma maneira de serem efetivamente aproveitados em sua estrutura econômica. Não há rubrica para atribuir valor estético ou econômico para o trabalho do performer. À medida que os museus introduzem a performance de volta em suas galerias, eles devem contar com o trabalho dos performers, com suas contribuições e com seus custos. (LEVINE, 2013, pp. 1-2)<sup>255</sup>

Levine recorda que a experiência de *The Artist is Present*, principalmente a convivência diária com os seguranças, a fez tomar consciência de sua condição como trabalhadora precarizada naquele espaço – no qual sua remuneração por hora se aproximava do preço do ingresso de apenas um visitante da mostra (dentro de dezenas de milhares ao longo da temporada). A performer (*ibidem*) considera que o corpo em performance está ligado ao trabalho físico, historicamente desvalorizado – e, quando mais exposto, aos domínios da prostituição e do partejar. “Os performers estão, portanto, em uma dupla situação, precisando afirmar o

<sup>254</sup> “[...] the museum is not adapted for the human body to act/work there, and it still continues that way. The body is still marginalised with respect to the object. [...] Regarding the body, everything still depends on sacrifice! Body sacrifice!” (La Ribot, *apud* CALONJE, 2014, p. 33).

<sup>255</sup> Visual-arts institutions were designed to collect and sell objects. The work and skill of performing has no historical legacy in this context, nor, importantly, a way of being effectively harnessed within its economic structure. There is no rubric for assigning aesthetic or economic value to the work of the performer. As museums usher performance back into their galleries, they must reckon with the work of performers, both their contributions and their costs. (LEVINE, 2013, pp. 1-2).

que fazem como trabalho, ao mesmo tempo em que são socialmente penalizados por isso.”<sup>256</sup> (LEVINE, 2013, p. 4).

A contratação para uma performance pode conduzir a constrangimentos, como o alegado por duas modelos que participaram da instalação site-specific *The Inverse*, de Laura Lima, apresentada em 2016 no Institute of Contemporary Art (ICA) de Miami, nos Estados Unidos. A obra em questão consiste no envolvimento das vigas de apoio de uma das galerias do museu com uma corda de nylon industrial. De grande calibre em uma extremidade, a corda diminui em espessura até parecer se inserir entre as pernas de um corpo feminino, vestido com roupas confeccionadas por Laura Lima e visível até os quadris. De acordo com reportagem do jornal *Miami Herald* (KAUFMANN, 30/06/2016), Laura Lima supostamente induziu que as modelos introduzissem a corda em suas vaginas e disponibilizou preservativos e lubrificante às performadoras – o que foi entendido pelas duas como um pedido de violação sexual. Uma delas recusou o trabalho; a outra aceitou executar a performance nesses termos, na abertura da mostra, porém informou ao jornal que sofreu “trauma emocional”. Em entrevista ao jornal *O Globo* (RUBIN, 10/07/2016), Laura Lima não confirmou nem negou a ocorrência do fato, embora negue que tenha oferecido camisinha e lubrificante: “Cada participante tem a liberdade de decidir a maneira como vai aderir à obra e isso foi explicitamente dito durante as múltiplas preparações nos encontros do projeto. Nenhuma participante foi forçada ou pressionada a nada.”

A convocatória para a performance, de acordo com o *Miami Herald* (KAUFMANN, 30/06/2016), solicitava que as participantes permanecessem relaxadas durante quatro horas e se relacionassem passivamente com a escultura conectada a elas. O pagamento oferecido às contratadas para *The Inverse*, exposta por quatro meses, foi de US\$ 15 por hora segundo a publicação.

---

<sup>256</sup> “Performers are, therefore, in a double bind, needing to assert what they do as work, while also being socially penalized for doing so.” (LEVINE, 2013, p. 4).



Figura 21. *The Inverse* (2016), de Laura Lima. Instalação/performance. Institute of Contemporary Art, Miami, EUA. Foto: Fredrik Nilsen Studio/ICA. Disponível em: <https://terremoto.mx/online/the-inverse/>. Acesso em: 9 mai. 2021.

A relativa objetificação dos corpos dos performers sob delegação se reflete, como vimos, nas relações de trabalho estabelecidas para a contratação desses profissionais<sup>257</sup>. Para a realização da retrospectiva *Segunda Vez*, de Dora García em 2018, um corpo de jurados do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madri, selecionou oito intérpretes para ativarem as performances da artista. Sete deles, no entanto, foram expulsos do projeto depois de denunciarem as condições de trabalho às quais estariam expostos – de acordo com o jornal *El*

<sup>257</sup> Na verdade, esse é um problema comum a performers, sejam eles propositores ou intérpretes. No caso dos intérpretes, no entanto, a invisibilização e a objetificação são mais intensas, uma vez que o nome deles sequer é associado à obra em questão. Ou seja, a relação estabelecida muitas vezes é a de um mero prestador de serviço.

*Español* (03/04/2018), a remuneração seria de menos de € 5 por hora para 40 horas semanais, durante três meses. Segundo conta a diretora da coleção de Performance e Intermedia do Reina Sofía, Lola Hinojosa<sup>258</sup>, tais postos vagos foram posteriormente ocupados por performers que já haviam trabalhado com Dora García.

Alguns artistas, aparentemente incomodados com a precarização dos intérpretes de performances, passaram a incluir parâmetros de remuneração nos contratos de transferência de propriedade assinados com instituições. Foi o caso de Brennan Gerard and Ryan Kelly, que formam o duo de performance Gerard & Kelly: eles procuraram estabelecer em 2015 um padrão de pagamento aos contratados para a execução de *Timelining* (2014) quando da compra da obra pelo Museu Guggenheim. Tal providência foi tomada depois que a dupla tomou conhecimento de que a média de pagamento dos museus em Nova York aos performers intérpretes era de US\$ 20 por hora – valor entregue, segundo levantamento dos artistas (em SHEETS, 30/07/2015), àqueles que trabalharam na exposição de Marina Abramović no MoMA e na de Tino Sehgal no Guggenheim.

Com a colaboração da especialista em políticas públicas Heather McGhee, eles redigiram um termo de 75 páginas no qual estabeleceram como os performers seriam pagos, como as orientações para a performance seriam repassadas a esses intérpretes e outras medidas para assegurar a perpetuação da obra. Quanto ao *pro labore*, eles calcularam o custo de vida de Nova York a um valor médio de US\$ 13,13 por hora e então estipularam que cada execução de *Timelining*, estimada em oito horas, equivaleria ao pagamento de US\$ 105,04 para cada performer contratado. Nessas oito horas, estariam incluídas as pouco menos de duas de execução da peça, acrescidas do tempo estimado de preparação dos executores e de uma compensação por eles terem cancelado outros compromissos em prol da ativação da obra.

### 3.5. A CONSTRUÇÃO DA PROPOSIÇÃO E DO CONTRATO

Durante seu exercício de perfurar palavras até a etimologia no livro *A escrita: há futuro para a escrita?* (2010 {1987}), o filósofo e teórico tcheco (naturalizado

---

<sup>258</sup> Entrevista concedida por HINOJOSA, Lola [jul. 2020]. Entrevistadora: Bianca Andrade Tinoco. Madri, 2020. 1 arquivo .mp3 (70 min.).

brasileiro) Vilém Flusser (2010, p. 28) recorda que estilo é uma espécie de estilete e deduz que, portanto, quem escreve (inscreve com um estilo) “esfarrapa imagens”.

O estilete que usamos para escrever volta-se contra as imagens que nós fizemos do e a partir do mundo objetivo. Ele volta-se contra qualquer zona do imaginário, do mágico e do ritual, que colocamos diante do mundo objetivo. Ele dilacera nossas representações do mundo para organizá-las de forma esfarrapada em linhas ordenadas, em conceitos que podem ser contados, narrados e criticados. [...] Por isso, qualquer escrita é terrível por natureza: ela nos destitui das representações por imagens que, em nossa consciência anterior à escrita, deu sentido ao mundo e a nós. (FLUSSER, 2010, p. 29).

Seguindo no raciocínio, Flusser (*ibidem*, p. 29-30) avalia que, quanto mais o escrever se desenvolve, “[...] mais profundamente o estilete usado para escrever penetra os fundamentos das representações armazenadas em nossa memória para dilacerá-los, para ‘descrevê-los’, para ‘explicá-los’, para codificá-los em conceitos.” Uma atividade sem dúvida violenta, mas necessária, na concepção dele, para a comunicação contemporânea e para a “[...] produção de informação, difusão e armazenagem duradoura (tanto quanto possível ‘*aers perennius*’), para o espírito livre do sujeito contrapor seu desejo pela imortalidade à pérfida inércia do objeto, à sua tendência para a morte térmica.” (*idem, ibidem*, p. 28). “O motivo que está por trás do escrever não é apenas orientar pensamentos, mas também dirigir-se a um outro. [...] Quem escreve não só imprime algo em seu próprio interior, como também o exprime ao encontro do outro.” (*idem, ibidem*, p. 21).

A performance, no entanto, resiste ao corte da escrita segundo Diana Taylor<sup>259</sup> (2011, p. 95): “A materialização do ‘intangível’ cria uma série de deslocamentos espaciais e temporais. O ‘aqui’ e o ‘agora’ da performance, a memória corporal [...], o significado da interação entre performers e participantes/espectadores se transforma em outra coisa [...]”. Em outras palavras, uma transposição da performance para a linguagem escrita é um exercício de tradução, E, quando tratamos de uma escrita específica como a contratual, a operação torna-se ainda mais delicada.

O advogado britânico Daniel McClean (2014, p. 87), especializado em direitos autorais e artísticos, identifica três regimes jurídicos que podem contribuir nessa

---

<sup>259</sup> Vale ressaltar que, conforme ela mesma esclarece, Diana Taylor (2011, p. 92-93) aborda a performance em sentido amplo, como dança, música, ritual e práticas sociais. Assumimos aqui que as constatações dela acerca do tema também se aplicam à performance nas artes visuais.

transposição da performance para o regime da linguagem e da autoridade da lei, um requisito quase inescapável para que obras dessa categoria de linguagem tenham sua propriedade transferida dentro do sistema da arte: propriedade intelectual, certificação (que possui uma relação ambígua com a lei, ressalva McClean) e contrato. "[...] a lei se tornou uma figura unificadora ao ajudar a estabilizar e codificar a obra efêmera, como foi antecipado na arte conceitual."<sup>260</sup> (*idem, ibidem*, p. 87).

Dentro da prática de colecionamento atual, a propriedade intelectual de uma performance é em grande medida atestada pela posse da proposição escrita acompanhada de algum documento, assinado pelo artista ou por um representante legal dele (a galeria, por exemplo), que confirme a autenticidade da proposição e autorize a execução. Esse documento pode ser um certificado de autenticidade ou um contrato, com o estabelecimento de condicionantes a serem seguidas e dos termos acordados pelas partes interessadas – o artista/galeria e colecionador ou, em um mercado secundário (ainda inexistente), entre colecionador/*marchand*/casa de leilões, como vendedor, e colecionador comprador.

Abordaremos mais detidamente a seguir as sutilezas na estruturação da proposição escrita e do contrato, assim como os impasses e complicações que se pode encontrar ao tentar transpor para a linguagem escrita elementos que são relacionados ao corpo e à linguagem não-verbal.

### 3.5.1. A proposição

O conjunto de instruções para a execução de uma performance, que pode ser expresso em múltiplos meios, é um recurso frequentemente usado para possibilitar ativações periódicas e coerentes com a integridade estética da obra. Entendido por alguns artistas como um instrumento normatizante, ele é um instrumento que visa a permitir a nomadização do trabalho performático, uma vez que é construído com a pretensão de facilitar o entendimento das condições necessárias para a apresentação e, em maior ou menor medida, permite que outros artistas agreguem e construam a partir das ideias do propositor inicial. “[...] talvez seja mais exato pensar na propriedade da obra baseada em instruções pelo menos, seja por meio de certificação ou uso de contratos, como uma licença ou permissão para ativar um

---

<sup>260</sup> “[...] the law has become a unifying figure in assisting to stabilise and codify the ephemeral work as was anticipated in Conceptual art.” (MCCLEAN, 2014, p. 87).

código não escrito concedido a um pequeno grupo de colecionadores [...].”<sup>261</sup> (MCCLEAN, 2014, p. 112).

Estabelecer instruções para a execução de uma obra artística, geralmente por escrito, não é algo específico da performance. Iniciativas como a divulgação de proposições Fluxus, como o livro *Grapefruit* de Yoko Ono, as *one minute sculptures* de Erwin Wurm e as exposições e publicações *do it* de Hans Ulrich Obrist evidenciam algumas das possibilidades oferecidas. Em muitos aspectos, a prática se assemelha à notação habitual em outras artes alográficas, tais como o roteiro teatral, a partitura musical e a notação coreográfica na dança. Tais notações possuem em comum a intenção de trazer especificações “[...] frequentemente mínimas, deixando considerável liberdade para o executor na realização da obra. [...] Na medida em que os executores, na apresentação, devem ir além do que é fornecido pelo criador da obra, a performance é essencialmente criativa.” (DAVIES, 2009, p. 460)<sup>262</sup>.

Algumas notações podem deixar de mencionar pontos constitutivos do trabalho e conter especificações que não parecem tão importantes à primeira vista. Por exemplo, como explica Stephen Davies (*ibidem*, p. 460) sobre uma obra musical do século XVIII, uma partitura pode dar a entender que “[...] o intérprete deve embelezar a melodia notada ou preencher o baixo figurado, enquanto o fraseado ou a dinâmica escrita na partitura da mesma peça podem fazer recomendações interpretativas para que o intérprete é livre para ignorar”<sup>263</sup>. Assim, o que é inscrito ou não na notação depende da relevância daqueles elementos para a ativação da obra, mas também de parâmetros convencionados no contexto de construção da notação.

Existem algumas diferenças que precisam ser ressaltadas entre as proposições de performance e outros tipos de notação. As partituras e os roteiros

---

<sup>261</sup> “[...] it would perhaps be more accurate to think of ownership of the instructions-based work at least, whether through certification or the use of contracts, as being a licence or permission to activate an unwritten code granted to a small group of collectors [...]” (MCCLEAN, 2014, p. 112).

<sup>262</sup> “[...] frequently minimal, leaving considerable freedom to the performer in the realization of the work. [...] To the extent that performers, in presenting the work, must go beyond what is provided by the work’s creator, performance is essentially creative.” (DAVIES, 2009, p. 460). Importante ressaltar que Steven Davies trata da performance referindo-se às artes performativas em geral.

<sup>263</sup> “[...] creation of such works. More to the point, notations sometimes leave work-constitutive elements unspecified and sometimes include specifications that are not work-constitutive. For instance, in an early eighteenth century musical work it may be understood that the performer is required to embellish the notated melody or to fill in the figured bass, whereas written phrasing or dynamics in the score of the same piece might make interpretative recommendations that the performer is free to ignore. Whether all constitutive aspects of the work are notated and whether everything that is notated is constitutive depends on the background of conventions against which the piece’s creator works.” (DAVIES, 2009, p. 460).

teatrais, por exemplo, são geralmente escritos por profissionais dedicados a essa finalidade (compositores e dramaturgos, respectivamente) e visam à interpretação artística de terceiros. Tais notações são entendidas assim como processos criativos nos quais existe uma relativa independência dos intérpretes em relação aos propositores, permitindo aos primeiros a tomada de decisões sobre a ativação da obra em determinado contexto. Nesses casos, afirma Stephen Davies (2009, p. 462), “[a] contribuição do intérprete é antecipada e desejada pelo criador da obra. O executor faz a mediação entre o artista e seu público, do qual a maior parte não teria acesso ao trabalho do artista de outra forma”. Para a ativação da obra, se supõe que é suficiente seguir as orientações na partitura ou no roteiro – sendo necessária apenas uma autorização e a eventual venda de direitos para a apresentação.

Decorre dessa relativa independência entre partitura/roteiro e execução o fato de que a composição musical ou a peça são consideradas como concluídas quando a notação é terminada – ou seja, a obra é considerada enquanto tal mesmo que não venha a ser executada.

Nesse aspecto, as proposições de performance se assemelham mais às notações de dança, que pressupõem a interpretação como condição para a existência da obra. Talvez por essa particularidade, a notação de dança se concentre na descrição de sequências de movimentos. Na visão do coreógrafo Scott DeLaHunta (2003), a notação é uma maneira tanto de democratizar o acesso ao pensamento da dança quanto como evidência estável para o registro da autoria. De acordo com ele (*ibidem*, p. 307), “a notação de dança é composta de uma classificação flexível de símbolos que podem ser recombinaados para formar unidades cada vez maiores de informação relacionadas a movimentos particulares ao longo do tempo.”<sup>264</sup> Ele propõe o conceito de “coreografia de código aberto” e coloca em xeque a restrição dos programas de notação então utilizados com a intenção de preservar espetáculos protegidos por direitos autorais, argumentando que conhecer o “código fonte” de uma coreografia pode ajudar na compreensão dos processos criativos em geral. “Talvez se os processos coreográficos forem mais bem

---

<sup>264</sup> “[...] dance notation systems are made up of a flexible classification of discrete symbols that can be recombined to form increasingly larger units of information relating to particular movements over time.” (DELAHUNTA, 2003, p. 307).

compreendidos, eles possam ser usados para produzir outras coisas além de performances.”<sup>265</sup> (*idem, ibidem*, p. 309).

O método de notação mais conhecido é a Labanotation, um sistema de símbolos abstratos criado por Rudolf Laban no início do século XX para registrar movimentos em diferentes partes do corpo, bem como a direção e a dinâmica do movimento. Tais marcações e codificações, afirma Sarah Whatley (2017, p. 286), usam símbolos que “[...] abstraem o corpo em movimento em marcações em uma página (ou tela), realçando o valor da dança uma vez que ela se inscreve em nossos registros de patrimônio cultural.”<sup>266</sup> Mesmo tal sistema, no entanto, se revelou insatisfatório ao longo dos anos para transmitir a gestualidade e as conexões estabelecidas pelo corpo em movimento. Whatley (*ibidem*, p. 288) ressalva que mesmo a notação mais apropriada e detalhada pode ser insuficiente nos casos de “danças que são parte de uma tradição oral e existem como práticas intangíveis, ou danças que são descritas como ‘trabalhos abertos’, intencionalmente variáveis de uma performance para a próxima”<sup>267</sup>:

Documentos adicionais podem ser produzidos e coletados (imagem, texto etc.) para juntos oferecerem um conjunto mais extensivo de documentos relativos a um trabalho ou a trabalhos, mas a dança em si continua esquivada, escorregando através e no meio desses objetos discrepantes para resistir a uma captura completa do trabalho. Além disso, para trabalhos de dança que são imersivos, interativos, *site-specific* ou que em outra medida são altamente dependentes de um contexto espacial/geográfico/temporal particular, qualquer documento que venha a emergir sua criação e performance provavelmente será no mínimo parcial. (*idem, ibidem*, p. 288)<sup>268</sup>.

Tal dificuldade também existe no caso da performance e pode ser mais extensa – pois, diferentemente da dança, a descrição do movimento como prescrição a ser seguida não é fundamental nem suficiente na maior parte dos

---

<sup>265</sup> “Perhaps if choreographic processes are better understood, they could be used to produce things other than performances.” (DELAHUNTA, 2003, p. 309).

<sup>266</sup> “[...] abstract the moving body into marks on a page (or screen), enhancing dance's value as it enters our records of cultural heritage.” (WHATLEY, 2017, p. 286).

<sup>267</sup> “[D]ances that are part of an oral traditional and exist as intangible practices, or dances that are designed to be open works,” intentionally variable from one performance to the next [...]” (WHATLEY, 2017, p. 288).

<sup>268</sup> “Additional documents may be produced and collected (images, text, etc.) so together provide a more extensive set of documents pertaining to a work or works but the dance itself may remain elusive, slipping through and between these disparate objects to resist a complete capture of the work. Moreover, for dance works that are immersive, interactive, site-specific or in some other way highly dependent on a particular spatial/geographical/temporal context then any document that emerges through its creation and performance is likely to be partial at best.” (WHATLEY, 2017, p. 288).

casos. Nesse sentido, a proposição de performance se assemelha mais a outras de obras de arte baseadas no tempo ou de base temporal (*time-based media*). Especificamente para essas obras, Pip Laurenson (2006, p. 7) lista entre as propriedades definidoras, sobre as quais o artista pode fornecer instruções ou designar um modelo de instalação:

[...] planos e especificações demarcando os parâmetros de possível mudança, equipamento de exibição, propriedades acústicas e aurais, níveis de luz, a forma como o público encontra a obra e os meios pelos quais o elemento de mídia baseado em tempo é reproduzido.<sup>269</sup>

É importante lembrar que, conforme comentamos anteriormente, a proposição entregue ao colecionador com a transferência de propriedade é apenas um ponto de partida para a construção de uma história a ser narrada, por meio de documentos e registros de ativações, e de alterações dos discursos relativos à obra. É desejável que a proposição seja acompanhada por acesso ou cópia da documentação sobre a obra que tenha sido guardada até o momento da transferência. “A documentação neste contexto, quer se trate de fotografias, entrevistas, leituras de luz e som ou planos, representa uma tentativa de captar as propriedades definidoras da obra.”<sup>270</sup> (LAURENSEN, 2006, p. 7).

### 3.5.2. O contrato

O contrato de transferência de propriedade é o instrumento jurídico por meio do qual, mediante a linguagem e a autoridade da lei, a posse da performance é transformada em algo concreto. De acordo com Henry Lydiate e Daniel McClean (2011), os contratos, preferencialmente escritos, “[...] podem garantir que as instruções e condições do artista para a execução do trabalho sejam respeitadas e cumpridas, e que somente aqueles contratualmente autorizados a realizar o trabalho possam fazê-lo.”<sup>271</sup>

<sup>269</sup> “[...] plans and specifications demarcating the parameters of possible change, display equipment, acoustic and aural properties, light levels, the way the public encounters the work and the means by which the time-base media element is played back.” (LAURENSEN, 2006, p. 7).

<sup>270</sup> “Documentation in this context, whether it be photographs, interviews, light and sound readings or plans, represent an attempt to capture the work-defining properties.” (LAURENSEN, 2006, p. 7)

<sup>271</sup> “[...] can ensure that the artist’s instructions and conditions for performing the work are respected and adhered to, and that only those contractually authorised to perform the work may do so.” (LYDIATE, MCCLEAN, 2011).

Em relação ao certificado de propriedade do trabalho, o contrato, segundo McClean (2014, p. 90), provê o propositor com mais meios para controlar a futura interpretação da obra, ou seja, “[...] fornece aos artistas um mecanismo mais eficaz para controlar a exibição e interpretação da obra performática após sua venda, impondo obrigações legalmente aplicáveis ao colecionador / museu”<sup>272</sup>. O contrato se tornou assim o instrumento mais utilizado na compra de performance, principalmente por instituições públicas, por garantir maior segurança jurídica na transação e na gestão da obra.

Contratos de compra e venda de performance podem ter múltiplas configurações, e as decisões sobre direitos relativos ao trabalho de performance passam a motivar discussões quanto às atribuições e obrigações legais relativas a artistas e colecionadores. O desafio de se transpor para o papel a variabilidade de uma obra de arte de materialidade intermitente foi em parte amenizado pelos próprios artistas, que fizeram do jogo entre a palavra e a ação uma provocação conceitual nos anos 1960 e 1970 – entre eles, estão Robert Barry, Lawrence Weiner e Sol LeWitt. Com a finalidade desenvolver um sistema de certificação que registrasse a propriedade privada e pública de suas próprias obras, Weiner colaborou na década de 1960 com o advogado de Nova York Jerry Ordover. Em 1968, o artista publicou e expôs suas *Disposições (Statements)* e, um ano depois, redigiu sua *Declaração de Intenção (Declaration of Intent)*:

1. O artista pode construir a peça.
2. A peça pode ser fabricada.
3. A peça não precisa ser construída.

[Cada uma sendo igual e consistente com a intenção do artista, a decisão quanto à condição recai sobre o receptor na ocasião da liquidação.]<sup>273</sup> (BUCHLOH, 1990, p. 136)

---

<sup>272</sup> “Contract [...] provides artists with a more effective mechanism for controlling the exhibition and interpretation of the performance work after its sale by imposing legally enforceable obligations on the collector/museum.” (MCCLEAN, 2014, p. 90).

<sup>273</sup> “With relation to the various manners of use:

1. The artist may construct the piece
2. The piece may be fabricated
3. The piece need not to be built

Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.” (BUCHLOH, 1990, p. 136)

Também nos anos 1960, o artista conceitual, curador e galerista Seth Siegelauub começou a desenvolver trabalhos em prol do que ele denominava “desmistificação” de estruturas até então ocultas no circuito de arte. “Acho que na nossa geração pensamos que poderíamos desmistificar o papel do museu, o papel do colecionador e a produção da obra de arte; por exemplo, como o tamanho de uma galeria afeta a produção de arte, etc.” (SIEGELAUB, 2006, *apud* O'NEILL, 2007, p. 13).<sup>274</sup>

Nesse sentido, em 1971, ele redigiu em parceria com o advogado Robert Projansky o *Contrato de Transferência e Venda dos Direitos Reservados de Artistas* (*The Artist's Reserved Rights Transfer and Sales Agreement*). O objetivo do modelo de contrato era salvaguardar os interesses econômicos dos artistas, especialmente no caso de revenda e reprodução de uma obra de arte. Ele traz pontos polêmicos como a possibilidade dos artistas se beneficiarem com as negociações posteriores de sua obra: uma das cláusulas estabelece que, em caso de transferência de propriedade, o vendedor está obrigado a entregar ao artista 15% de qualquer aumento no valor da obra a cada vez que ela for vendida. “Dessa forma, por meio de uma cadeia de convênios, os artistas poderiam em fazer cumprir diretamente o acordo por meio de futuros proprietários que não fazem parte do acordo original.” (MCCLEAN, 2014, pp. 107-108)<sup>275</sup>. O documento também reserva ao artista: todos os direitos sobre a reprodução da obra; o direito de controlar a exibição da obra, inclusive negando a participação em exposições; o direito de ser consultado em processos de restauração; o recebimento de metade do aluguel cobrado pelo

---

<sup>274</sup> “It was in the late 1960s that Seth Siegelauub used the term ‘demystification’ in order to establish the shift in exhibition production conditions, whereby curators were beginning to make visible the mediating component within the formation, production and dissemination of an exhibition. ‘I think in our generation we thought that we could demystify the role of the museum, the role of the collector, and the production of the artwork; for example, how the size of a gallery affects the production of art, etc. In that sense we tried to demystify the hidden structures of the art world.’ (O’Neill, P. and Siegelauub 2006)” (O’NEILL, 2007, p. 13)

<sup>275</sup> “In 1971, the Conceptual art dealer/curator Seth Siegelauub drafted a pioneering contract for artists with the lawyer, Bob Projansky, described as ‘The Artists Reserved Rights Transfer and Sale Agreement’, more widely known as the artist’s contract’. Based on extensive prior research (discussions with numerous artists and galleries), the model contract with artist and collector as [p. 108] parties sought to protect artists’ economic and authorship rights following the sale and transfer of the artwork. In particular, the artist’s contract stipulated that artists should benefit from the re-sale of their work, being paid by the collector a percentage of the sale proceed upon the re-sale of the artwork. It also reserved the artist’s right to control the exhibition of the artwork and its reproduction. The premise of the contract was that future collectors would sign up to the agreement and ratify its terms when the artwork was re-sold. This way, through a chain of covenants, artists could indirectly enforce the agreement via future owners not party to the original agreement.” (MCCLEAN, 2014, pp. 107-108)

proprietário para o empréstimo da obra, caso haja; e o direito de tomar emprestada a obra por um período de dois meses a cada cinco anos, sem custo para o proprietário.

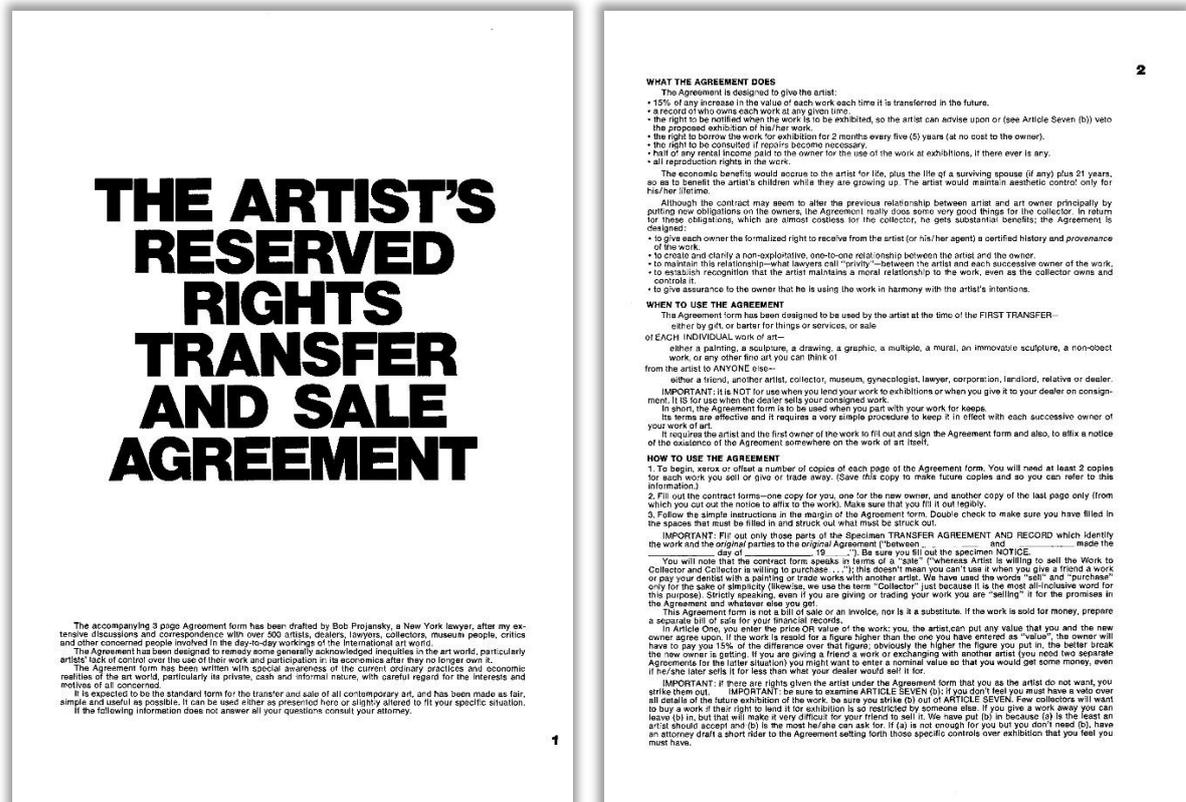


Figura 22. The Artist's Reserved Rights Transfer and Sales Agreement (1971), de Seth Siegelaub e Robert Projansky (páginas 1 e 2).

Quanto ao período de validade das obrigações contratuais, o modelo de Siegelaub e Projansky (1971, p. 2) estabelece que os benefícios econômicos valeriam por toda a vida do/a artista, do/a cônjuge, se houver, mais 21 anos – de modo a beneficiar filhos do/a artista. O controle poético da obra seria mantido pelo artista até a morte dele. Para o colecionador, o contrato destaca como vantagens a entrega pelo artista de um certificado de história e proveniência da obra e o compromisso do artista de “[...] assegurar ao proprietário que ele está usando a obra em harmonia com a intenção do artista.”<sup>276</sup> (*idem, ibidem*, p. 2).

<sup>276</sup> “[...] to give assurance to the owner that he is using the work in harmony with the artist's intentions.” (SIEGELAUB, PROJANSKY, 1971, p. 2).

Siegelaub (1973, p. 347) entendeu o contrato como uma ferramenta legal que permitisse a qualquer artista “[...] usar por conta própria para estabelecer seus direitos contínuos ao transferir sua obra”<sup>277</sup>. Na avaliação de Regine Ehleiter (2016, p. 13), “[E]laborar o contrato foi a principal contribuição de Siegelaub para as atividades da Art Workers Coalition, que gerou comoção para dar aos artistas maior controle sobre seu trabalho [...]”<sup>278</sup>.

Embora tenha recebido ampla divulgação<sup>279</sup>, o contrato não obteve o sucesso pretendido: a intenção de torná-lo “o instrumento padrão para a transferência de toda a arte contemporânea” (SIEGELAUB, PROJANSKY, 1971, p. 1) não recebeu a adesão dos artistas, talvez pela dificuldade de se impor tais condições aos colecionadores, e teve em Hans Haacke um dos únicos a assumi-lo para suas transações<sup>280</sup>. Daniel McClean (2014, p. 108) ressalta, no entanto, que o contrato antecipou importantes desenvolvimentos nas leis que protegem os direitos dos artistas sobre revenda e direitos autorais, além de indicar a importância dos contratos para os artistas que criam obras de arte efêmeras ou performáticas, como um mecanismo de controle da obra após a transferência de propriedade.

Tal consciência se demonstra em nossos dias, quando a compra de uma performance prevê a estruturação e a assinatura de um contrato. Esse traço se evidencia até quando o compromisso não é fixado em papel, como no caso das “situações construídas” de Tino Sehgal. Coreógrafo de dança contemporânea com formação em economia política e experiência na interpretação de coreografias de Jérôme Bel e Xavier Le Roy, o artista relega a posteridade de seus trabalhos à memória e à transmissão corpo a corpo.

---

<sup>277</sup> “[...] use yourself to establish ongoing rights when you transfer your work.” (SIEGELAUB, 1973, p. 347).

<sup>278</sup> “Drafting the contract was Siegelaub’s ‘main contribution to the activities generated by the Art Workers Coalition, which agitated to give artists greater control over their work [...]” (EHLEITER, 2016, p. 13).

<sup>279</sup> Em março de 1971, Siegelaub editou 5 mil exemplares do documento como um pôster dobrável, pela School of Visual Arts de Nova York. Conseguiu ainda a publicação integral dele em revistas de arte internacionais (como *Studio International* e *Domus*, em abril de 1971), a tradução em francês, alemão, holandês e italiano e a divulgação no catálogo da *documenta 5* sob direção de Harald Szeemann, em 1972.

<sup>280</sup> Uma extensa pesquisa sobre *The Artist’s Reserved Rights Transfer and Sales Agreement* e a adoção dele e de outros modelos pelo meio artístico foi realizada pela pesquisadora Maria Eichhorn e publicada no livro *The Artist’s Contract* (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009). O livro registra que, além de Haacke, Adrian Piper e Jenny Holzer chegaram a aderir parcialmente aos termos estabelecidos por Siegelaub e Projansky. Daniel Buren, também com a consultoria de um advogado, redigiu seu *Avertissement* com cláusulas similares aos do contrato de Siegelaub (porém, alega Buren, sem relação com esse instrumento).

O trabalho de Sehgal representa a elaboração final de uma economia da experiência desmaterializada, tratando o social como 'material' e, possivelmente, objetivando a subjetividade: o performer é encorajado a utilizar sua própria experiência e conhecimento pessoal, e ainda assim qualquer troca genuína entre o espectador e o intérprete é consistentemente desautorizada e interrompida de acordo com a direção de regras restritivas estabelecida por Sehgal. (WOOD, 2014, p. 134)<sup>281</sup>.

Justamente por não passarem por meio físico, as cláusulas do contrato de Sehgal estão entre as mais divulgadas no mercado relacionado a performance. No caso da venda da obra *Kiss* para o MoMA em 2008, por imposição do artista, o contrato para repasse de propriedade se deu de modo verbal, diante de um tabelião, um representante do museu, advogados e testemunhas. Foram transmitidas pelo artista na reunião as condições de reexibição de *Kiss*, tais como a necessária supervisão do artista ou de seus representantes, o pagamento de pró-labore aos performers contratados e a proibição em se documentar as apresentações. Também está entre as cláusulas a exigência para uma nova cerimônia de contratação verbal caso o MoMA repasse a obra a outros proprietários.

Ao fazer referência a modelos mais antigos, Sehgal foi capaz de expandir o que era possível em termos das formas pelas quais as obras ao vivo podiam entrar nas coleções do museu. Ao contrário daqueles que usaram a performance para desafiar a comodificação; Sehgal encontra maneiras pelas quais essas obras podem se tornar colecionáveis.<sup>282</sup> (LAURENSEN; SAAZE, 2014, p. 36).

Daniel McClean (2014, pp. 110-111) chama atenção para o fato de que o maior número de obras vendidas por Sehgal fazem parte de coleções institucionais – casos como o do casal Marc e Josée Gensollen são exceções. Ou seja, a compra acaba por demandar experiência e envolvimento contínuo dos artistas e de seus assistentes para a reencenação dessas performances, uma situação parecida com a das grandes companhias de dança e teatro. Wood (2014, p. 133) conta que a

---

<sup>281</sup> “Sehgal's work plays out the ultimate elaboration of a dematerialised experience economy, treating the social as 'material' and, arguably, objectifying subjectivity: the performer is encouraged to utilise his or her own personal experience and knowledge, and yet any genuine exchange between viewer and interpreter' is consistently disallowed and disrupted according to Sehgal's rule-bound direction.” (WOOD, 2014, p. 134).

<sup>282</sup> By referencing older models, Sehgal was able to expand what was possible in terms of the forms by which live works might enter into museum collections. Unlike those who used performance to defy commodification; Sehgal finds ways in which these works can become collectable. (LAURENSEN; SAAZE, 2014, p. 36).

aquisição verbal de *This is Propaganda* (2002) de Sehgal pela Tate Gallery em 2005 seguiu um padrão similar ao do MoMA, e que a entrada da obra na coleção da Tate “[...] efetuou talvez a mudança mais significativa no entendimento do museu sobre a permanência de seu próprio 'jogo', na posteridade [da instituição] e em um aspecto que não foi antecipado no momento da aquisição – a relação entre 'exibição' e 'programação'.”<sup>283</sup> Ainda sobre a aquisição da obra pela Tate, Wood e Westerman (2020, p. 232) avaliam:

Questões de bem-estar institucional e regulamentos para contratação e gestão de tais funções foram novas facetas do engajamento material entre o trabalho e a instituição: uma instituição que não foi criada para produzir performance, mas para cuidar, disponibilizar o acesso e exibir os objetos de arte em seu cuidado. Longe de possuírem aparência espectral, essas aparições no trabalho de Sehgal [...] foram orquestradas por mudanças substanciais na base econômica e administrativa do museu, efetuando mudanças fundamentais e abrindo novas capacidades: engajamento com o sindicato de atores Equity para aconselhamento no pagamento; um profundo envolvimento com colegas de conservação de Time Based Media sobre como podemos fixar os parâmetros de tal aquisição [...]”<sup>284</sup> (WESTERMAN; WOOD, 2020, p. 232)

Sehgal não é o primeiro artista a vender e transmitir obras relacionadas à performance por meio de contratos pouco convencionais. Um precedente importante é a coreógrafa e artista visual La Ribot. Também oriunda da dança contemporânea, La Ribot manteve uma lógica dos espetáculos de artes cênicas na venda de suas obras, desde 1993. A performadora nomeia os compradores de “Proprietários Distinguidos” e dá a eles um tratamento muito similar ao de patrocinadores: ela mantém o controle contínuo sobre suas *Peças Distinguidas*, mesmo depois da venda, e menciona os nomes dos proprietários antes de cada ativação. Em vez de adquirirem o direito de exibição da peça pela qual pagam, os colecionadores obtêm

---

<sup>283</sup> “[...] that has effected perhaps the most significant shift within the museum's understanding of it's own 'game' permanence, posterity and in an aspect that was not anticipated at the time of acquisition - the relationship between 'display' and 'programming'.” (WOOD, 2014, p. 133).

<sup>284</sup> Questions of institutional welfare and regulations for hiring and managing such roles were new facets of material engagement between the work and the institution: an institution that was not set up to produce performance, but to look after, display, and exhibit the art objects in its care. Far from their appearance being spectral, these appearances in Sehgal's work, and others that we will discuss, were orchestrated by substantial shifts in the museum's economic and administrative base, effecting foundational shifts and opening up new capacities: engagement with the actors union Equity for advice on pay; a deep engagement with Time Based Media conservation colleagues about how we might fix the parameters of such an acquisition [...]. (WESTERMAN; WOOD, 2020, p. 232).

o direito de serem anunciados como “Proprietários Distintos” da performance que lhes pertence toda vez que ela é executada por La Ribot ou documentada. Uma prática geralmente associada ao patrocínio, não à compra de uma obra.

Decidi vender as *Peças Distinguidas* para questionar o sistema de dança, sua economia e o valor dado ao corpo em ação no mundo da arte. As obras foram vendidas para o que chamo de “Proprietários Distinguidos”, que, em troca de dinheiro, receberam o direito de seu nome acompanhar o título de sua obra em todas as publicações e material de imprensa. Também concordei em escrever para eles de vez em quando para informá-los de quando e onde mostraria sua peça e convidá-los para todas as apresentações futuras. Não houve troca de objetos e nenhum contrato por escrito. (La Ribot *apud* CALONJE, 2014, pp. 31-32)<sup>285</sup>

Daniel McClean (2014, p. 111) conta que, diferentemente de Sehgal, La Ribot registra suas obras como “coreografias” para que também sejam protegidas por direitos autorais, o que lhe permite impedir a cópia de suas obras por terceiros. Como explicitou a própria artista (*apud* CALONJE, 2014, p. 32), as *Peças Distinguidas* “[...] questionam o valor da dança contemporânea, do efêmero e do imaterial dentro de uma economia que prioriza os objetos. Eles falam sobre a experiência de experimentar algo em um momento preciso no tempo e sobre como isso pode ser colecionável.”<sup>286</sup> De acordo com Teresa Calonje (2014, p. 12), a intenção de La Ribot ao vender suas performances foi questionar os diferentes pesos econômicos atribuídos à dança e às artes visuais.

A coreógrafa e performadora, assim como Tino Sehgal, também usa como referência o *modus operandi* da dança quando pensa em uma longevidade de duas performances. La Ribot, que até 2013 não havia cogitado vender uma de suas *Piezas Distinguidas* a uma instituição (CALONJE, 2014, p. 35), acabou por negociá-las em 2019 com o Museo Reina Sofía de Madri, que também se tornou um “Proprietário Distinguido”. Na ocasião da venda, a artista se comprometeu a

---

<sup>285</sup> “I decided to sell the Distinguished Pieces in order to question the dance system, its economy, and the value given to the body in action in the art world. The works were sold to what I call ‘Distinguished Proprietors’, who, in exchange for money, received the right for their name to accompany the title of their work in all publications and press material. I also agreed to write to them from time to time to inform them of when and where I would be showing their piece, and to invite them to all future performances of it. There was no exchange of objects and no written contract.” (La Ribot *apud* CALONJE, 2014, pp. 31-32).

<sup>286</sup> “My Distinguished Pieces question the value of contemporary dance, and the ephemeral and immaterial within an economy that prioritises objects. They speak about the experience of experiencing something at a precise moment in time, and about how that can be come collectable.” (La Ribot *apud* CALONJE, 2014, p. 32).

transmitir corporalmente suas performances a profissionais de sua confiança, os quais por sua vez assumiram a responsabilidade de transmitir o mesmo conhecimento adiante, sob a tutela do museu. Lola Hinojosa<sup>287</sup> reconhece que, por motivos alheios, é possível que essa transmissão seja interrompida em algum momento – um risco que, ela avalia, é parte da obra. “O trabalho está vivo, envelhece e muda, e não é preciso lutar contra isso. As ideias de pureza e autenticidade não fazem sentido nesse tipo de peça.”<sup>288</sup>

Até 2013, a dançarina Anna Williams havia sido a única pessoa autorizada e treinada por La Ribot para execução das *Peças Distinguidas*. “Eu queria que o ‘distinguido’ se expandisse de maneiras diferentes, além de apenas comigo. [...] Queria que a aura em torno do artista também fosse questionada, obviamente...” (La Ribot *apud* CALONJE, 2014, p. 36)<sup>289</sup>.

Essa transmissão corporal é comparada, por José António Sánchez (2014), ao trabalho de uma memorização tão profunda dos livros ao ponto da corporificação e da personificação, no romance *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury: “Na verdade, para que a obra continue existindo, é preciso respeitar uma condição, mínima mas essencial: não interromper a cadeia de corpos que dão vida aos livros.”<sup>290</sup> Da mesma forma, uma vertente dos estudos de performance sustenta que a longevidade da performance pode ser garantida por um compartilhamento corporal, a fim de fixar não apenas um registro inteligível mas uma memória de outra ordem – muscular, mais que cerebral. Para Michel Serres (2004, p. 90): “O corpo que ensina dança suavemente seu conhecimento para que a assistência entre em transe com ele e que, pela imitação virtual de seus gestos, algumas dessas ideias entrem nas cabeças por meio dos músculos e dos ossos [...]”.

Essa memória de fato existe, como comprovou Nina Beier na obra *The Complete Works* (2009), na qual a artista pediu aos dançarinos aposentados que se apropriassem novamente de coreografias que haviam apresentado ao longo da carreira. Na série *THE SKY REMAINS THE SAME*, narra André Lepecki (2011, 2016), Julie Tolentino propõe desde 2008 seu corpo como um arquivo vivo no qual são armazenados trabalhos de Ron Athey, Franko B, David Dorfman, David Rousseve, e Lovett/Codagnone, entre outros. A

<sup>287</sup> HINOJOSA, 02/07/2020.

<sup>288</sup> “El trabajo está vivo, envejece y experimenta cambios, y no hay que luchar contra eso. Las ideas de la pureza y de la autenticidad no tienen sentido en este tipo de pieza.” (HINOJOSA, 02/07/2020).

<sup>289</sup> “I wanted the ‘distinguished’ to expand in different ways other than with just me alone. [...] I wanted the aura surrounding the artist also to be questioned, obviously...” (La Ribot *apud* CALONJE, 2014, p. 36).

<sup>290</sup> “In fact, in order for the work to continue existing, it is necessary to respect one condition, minimal but essential: not to interrupt the chain of bodies that give life to the books.” (SÁNCHEZ, 2014).

coreógrafa Vânia Rovisco, inspirada pela argumentação de Lepecki acerca do arquivo corporal, absorveu em seu corpo a memória de algumas das primeiras experiências da performance portuguesa, e as transmitiu em oficinas aos corpos de outros performers, conforme conta Hélia Marçal (2017) sobre a transmissão da obra *Identificación* pelo artista Manoel Barbosa, no projeto *REACTING TO TIME - Portugueses na Performance*. De modo similar ao assumido por Tolentino, Rovisco testemunha o artista “detentor” da obra em ação e, simultaneamente, absorve a peça em sua memória corporal.

Trabalhar a transmissão oral é uma forma de relativizar o original, atraindo sobre si a evasão e a ambiguidade, onde sobrevivência e perda são igualmente constitutivas, onde a beleza está tanto no que fica quanto no que se esvai e é redescoberto em outro tempo, ‘tornando o que aconteceu incompleto e completando o que nunca foi’ [AGAMBEN, 1999, p. 267]. Construindo estórias em vez de histórias. Em seu contínuo revisitar no final do dia – ou depois de muitos séculos – a obra será fragmentada, transformada e renovada, liberando sua força de modos diferentes a cada vez. (CALONJE, 2014, p. 25).<sup>291</sup>

Embora visualmente, e também na reverência a performers célebres, as experiências de Rovisco e Tolentino recordem em certa medida as reperformances de Marina Abramović em *Seven Easy Pieces*, um fator fundamental as diferencia: para Rovisco e Tolentino, espelhar a performance de referência é um meio – para introjetar a obra nos próprios corpos, para armazená-las na memória muscular, para colaborar na perenidade delas – e não um fim. Elas, assim como o casal Gensollen ou as performers que assumiram a responsabilidade de absorver as *Piezas Distinguidas* de La Ribot, se fazem arquivo e experimentam o que Paul Connerton, citado por Diana Taylor (2011, p. 93), chama de *ato de transferência*. Ao oferecerem a própria materialidade para abrigar um conhecimento que “excede o limite do corpo individual” (*idem, ibidem*, p. 93), eles compõem “[...] um repertório de atos mantidos vivos por meio de repetidas representações. Estes atos corporais podem ser repetidos, citados, tomados emprestados e transformados por outros praticantes.” (*idem, ibidem*, p. 95).

---

<sup>291</sup> “To work with oral transmission is a way to relativise the original, taking evasiveness and ambiguity on oneself, where survival and loss are equally constitutive, where beauty is as much in what remains as it is in what vanishes and is rediscovered in another time, ‘making what happened incomplete and completing what never was’ [AGAMBEN, 1999, p. 267]. Building stories rather than histories. In its continuous re-visiting at the end of the day – or after many centuries – the work will be fragmented, transformed and renewed, releasing its strength in different ways each time.” (CALONJE, 2014, p. 25).



Figura 23. Ron Athey e Julie Tolentino, *THE SKY REMAINS THE SAME: Ron Athey's Self Obliteration # 1*, 2011. Performance. Foto: Paula Court. Disponível em: [http://www.artnet.com/magazineus/reviews/kley/ron-athey-performs-resonate-obliterate-12-20-11\\_detail.asp?picnum=5](http://www.artnet.com/magazineus/reviews/kley/ron-athey-performs-resonate-obliterate-12-20-11_detail.asp?picnum=5). Acesso em 28 mai. 2021.



Figura 24. Execução de *Transmissão VII – IL FAUT DANSER PORTUGAL*, de António Olaio (1984). Performance. Projeto *REACTING TO TIME – Performance em Portugal*, de Vânia Rovisco. Coimbra, 2016. Foto: REACTING TO TIME/Facebook. Acesso em: 27 mai. 2021.

Retornamos então à questão da tradução, com a qual começamos esse segmento relacionado aos contratos de performance. Se, conforme constata Taylor (*ibidem*, p. 102), “[A]s práticas incorporadas sempre excedem os limites do conhecimento escrito”, então como conciliar a exigência de documentação própria do sistema da arte – ditada por um paradigma cartorial, burocrático, jurídico, no qual “vale o escrito” – com o desejo (caso haja) de posteridade da obra, em transformação?

Referindo-se a uma parte considerável dos documentos em circulação relacionados à performance, McClean (2014, 87) afirma que “[A] realidade é que eles são traduzidos, com todas as imperfeições implícitas na tradução, e reificados no mercado global de arte contemporânea em propriedades que podem ser vendidas e possuídas como obras de arte [...]”<sup>292</sup>

Talvez um caminho mais saudável, no entanto, seja aceitar que as tentativas de estabilizar ou cristalizar um trabalho de performance, inclusive a escrita da proposição ou de um contrato com vistas a se tornarem garantia de um procedimento firme, tendem a falhar no intento. Em algumas iniciativas bem-sucedidas, a própria documentação está ganhando velocidade de alteração, graças a práticas de enriquecimento volutivo. Algumas delas serão exploradas a fundo no Capítulo 4.

### **3.6. DESAFIOS PARA O COLECIONAMENTO DE PERFORMANCE**

Depois dos pontos visitados nas últimas páginas, podemos afirmar: a performance é um item de colecionamento exigente. Ela demanda ultrapassar certezas há muito arraigadas na comercialização de obras de arte. Requisitos como a mutabilidade, a tomada de decisões complexas a cada ativação (incluindo o gerenciamento de custos e a contratação de performers intérpretes, por exemplo) e a necessidade de iniciativas frequentes de documentação ainda são em grande medida estranhos para colecionadores particulares e instituições habituados à guarda de obras autográficas, de materialidade aparentemente perene.

---

<sup>292</sup> “The reality is that they are translated, with all the imperfections implicit in translation, and reified in the global contemporary art market into property that can be sold and owned as artworks [...]” (MCCLEAN, 2014, pp. 86-87).

Para Catherine Wood (2014, pp. 125-126), a responsabilidade de uma coleção institucional perante a preservação de uma performance a pressiona de maneiras outrora inesperadas, mobilizando sua equipe e o espaço expositivo. A aquisição de uma obra dessa categoria de linguagem provoca, cedo ou tarde, dúvidas acerca das formas de apresentar o trabalho, de quem deve dirigi-lo ou prover as condições para a ativação, de quais departamentos além da curadoria do museu devem ser envolvidos, de que tipo de capacitação é requisitada para administrar os cuidados necessários. Comprar uma obra de performance exige, portanto, uma maturidade e um adensamento dos compromissos assumidos pelo colecionador enquanto zelador da integridade estética de obras de arte, principalmente quando estas não estão ativadas/materializadas.

O ingresso de uma performance na coleção redimensiona o contexto no qual ela se instala: no caso de uma instituição, a estrutura humana “[...] é trazida a uma visibilidade renovada como um pano de fundo vivo, assim como as paredes do museu, rótulos de texto e painéis de doadores etc., tornaram-se visíveis [...] por meio de artistas como Michael Asher ou Andrea Fraser [...]”<sup>293</sup> (*idem, ibidem*). E, uma vez absorvido o entendimento da performance como obra em transformação veloz, tal percepção de movimento passa a afetar mesmo as obras materiais da coleção, chamando atenção para o que também elas possuem de anímico.

O “problema” de colecionar arte viva levanta a questão de saber se é, de fato, apropriado tentarmos segregar a ideia de certos objetos serem “vivos” e outros “não vivos”? Que alguns estejam fixados em repouso e outros sejam capazes de se mover. Esta distinção torna-se cada vez mais turva na vida “ativa” da conservação de qualquer obra de arte, pintura, escultura ou ação com roteiro, por exemplo: todos que são automaticamente “fixados” no ponto de entrada da coleção e são mantidos desde então nesse estado. (WOOD, 2014, p. 142)<sup>294</sup>

A partir do momento em que concebe todas as obras de sua coleção em movimento, em diferentes velocidades, o colecionador e a equipe de conservação a

<sup>293</sup> “[... the entire human infrastructure of the museum] is brought into renewed visibility as a living backdrop, just as the museum’s walls, text labels and donor panels, etc., became visible [...] via artists such as Michael Asher or Andrea Fraser [...]” (WOOD, 2014, pp. 125-126).

<sup>294</sup> “The ‘problem’ of collecting live art prompts the question as to whether it is, in fact, appropriate for us to attempt to segregate an idea of certain objects being ‘live’ and others ‘non-live’? For some to be fixed in stasis, and others able to move. This distinction becomes more and more blurred in the ‘active’ life of the conservation of any artwork, painting, sculpture or scripted action, for example: all of which are attemptedly ‘fixed’ at the point of entry to the collection, and maintained in that state therein.” (WOOD, 2014, p. 142).

ele associada passam a operar como mediadores entre o artista, ou a vontade expressa por ele, uma trajetória de discursos e bregas percorrida pela obra e as instâncias de ativação dela. No caso da performance, estão incluídas nessas instâncias a escolha, a orientação e o acompanhamento de performers intérpretes.

Colecionar performance também provoca reflexão sobre outro ponto problemático: depois da morte do propositor (e caso haja permissão expressa para a ativação da obra posteriormente), quem se torna o responsável pelas decisões sobre o que pode ou não ser permitido nas ativações? Quem assumirá a palavra final na preservação da integridade estética da obra, convencendo coletivamente o que seja essa integridade? Uma questão instigante no caso de coleções institucionais, e que ganha mais uma camada quando se considera que o colecionador é, ele também, um ser mortal. O que nos leva a considerar a atuação de herdeiros na gestão desses trabalhos: “[...] colecionadores ou curadores que talvez nunca tenham conhecido o artista ou experimentado a obra antes são solicitados a preservar e re-apresentar obras ao vivo [...]. No final das contas, o que é realmente entendido?” (CALONJE, 2014, p. 17)<sup>295</sup>. Dado que uma obra possui potencial de longevidade maior (gigantescamente maior, em alguns casos) do que um ser humano, como criar as condições para que ela perdure ao longo de gerações, com possíveis transferências de propriedade?

Estabelecer os parâmetros para a existência longa da performance implica compreender, em cada caso, quais são os pontos abertos, as licenças cedidas pelo propositor para que o colecionador interprete a obra e seus encaminhamentos. Procuraremos evidenciar algumas das vias possíveis no próximo capítulo.

Concluimos estas considerações com uma ressalva – ou, melhor dizendo, reiteramos aquela deixada por Teresa Calonje (2014, p. 26): é preciso cautela com a febre de coletar o vivo, de ativá-lo com um tratamento meticuloso em demasia, e assim aprisionar a obra nessa obrigação de continuar existindo. Calonje (*idem*, p. 25) ressalta que o controle excessivo “[...] pode nos impedir de deixar ir, de permitir acidentes, de esquecer para redescobrir, de voltar ao que já desapareceu. De certa

---

<sup>295</sup> “[...] collectors or curators who might never have known the artist or experienced the work before are asked to preserve and re-present live works [...]. In the end, what is really understood?” (CALONJE, 2014, p. 17).

forma, essa é a motivação do processo criativo.”<sup>296</sup> Porque deixar de existir, alguma hora, também faz parte da transformação.

---

<sup>296</sup> “[...] this may stop us from letting go, from allowing for accidents, from forgetting in order to rediscover, from returning to what has already vanished. In a way, that is the drive of the creative process.” (CALONJE, 2014, p. 25).

BECK: Eu adoro aquela história que você me contou, foi a primeira vez que nos encontramos, estávamos conversando sobre o projeto do remix. E alguém tinha feito uma peça sua para violoncelo e, quando você foi vê-la, não a reconheceu.

[PHILIP] GLASS: Foi Arthur Russell. E ele era um violoncelista muito bom. Eu estava fazendo uma peça de teatro para [o coletivo de teatro] Mabou Mines, era uma peça do Beckett, e eu escrevi uma peça para violoncelo, e ele gostou do trabalho e estava tocando. E eu voltei cerca de três meses depois, ouvi e disse: 'Arthur, isso é lindo, mas o que aconteceu com a peça?' E ele disse: 'Não, não, foi isso que você escreveu', e eu disse, 'Arthur, não é mais o que eu escrevi, é a sua peça agora.' E ele achou que eu estava chateado, ele se desculpou e eu disse, 'Não, não, não, acho que devemos colocá-lo como compositor.' Ele havia alcançado o ponto de transformação. As mudanças incrementais transformaram a obra em outra coisa. Eu amo o fato de ele ter feito isso. E eu amo o fato de que ele não sabia que tinha feito.<sup>1</sup> (WOLFE, 07/10/2012).

#### 4. POSSIBILIDADES PARA A PRESERVAÇÃO DA PERFORMANCE

O rio Bernesga corta de norte a sul a cidade de León, no noroeste da Espanha, até se juntar quase na fronteira do município ao rio Esla, um dos afluentes do Douro – que, por sua vez, atravessa metade da Espanha e todo o território de Portugal até desaguar no Oceano Atântico, na cidade do Porto. O Bernesga nasce na Cordilheira Cantábrica, a partir do degelo dos picos locais, cruza um dos caminhos para Santiago de Compostela e, antes de chegar a León, passa por Oviedo, outro importante polo da região – o rio serviu, historicamente, como via de comunicação natural entre as duas cidades. Em 2017, no contexto da exposição *HYBRIS. Una posible aproximación ecoestética*, o Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) convidou a artista estadunidense Basia Irland para depositar nas margens do rio aqueles que se tornaram, até a conclusão desta tese, os últimos exemplares da série de 21 incursões performáticas *Livros congelados*.

Ativista dedicada a projetos de preservação ambiental, Irland realiza uma variedade de trabalhos de conscientização sobre o uso da água e os benefícios dos fluxos fluviais, nos quais alia sua atividade artística ao conhecimento de estudiosos de outras disciplinas. Em *Livros congelados do Rio Bernesga* – executada de modo delegado pela equipe do MUSAC, a partir das instruções de Irland transmitidas pela

---

<sup>297</sup> BECK: I love that story you told me, it was the first time we met, we were talking about the remix project. And someone had done a cello piece of yours, and then when you went to go see it, you didn't recognize it.

GLASS: It was Arthur Russell. And he was a very good cellist. I was doing a theater piece for the Mabou Mines, it was some Beckett piece, and I wrote him a cello piece, and he liked the work and was playing it. And I came back about three months later, and I heard it and I said, 'Arthur, that's beautiful, but what happened to the piece?' And he said, 'No, no, that is what you wrote,' and I said, 'Arthur, it's no longer what I wrote, it's your piece now.' And he thought I was being upset, he apologized and I said, 'No, no, no, I think we should put you down as the composer.' He had reached the point of transformation. The incremental changes had turned it into this other thing. I love the fact that he did that. And I love the fact that he didn't know that he did it. (WOLFE, 07/10/2012).

internet –, a água congelada do rio foi talhada no formato de dois livros, um aberto e outro fechado, os quais tiveram sementes nativas do bioma local incrustadas sobre a superfície, como linhas de um texto. Uma vez liberados no rio, os livros voltaram à forma líquida, retornando à corrente e espalhando as sementes.

A experiência foi transposta para a exposição *HYBRIS* por meio de um vídeo de dois minutos e um díptico fotográfico, ambos adquiridos pela coleção do MUSAC compondo uma única obra.

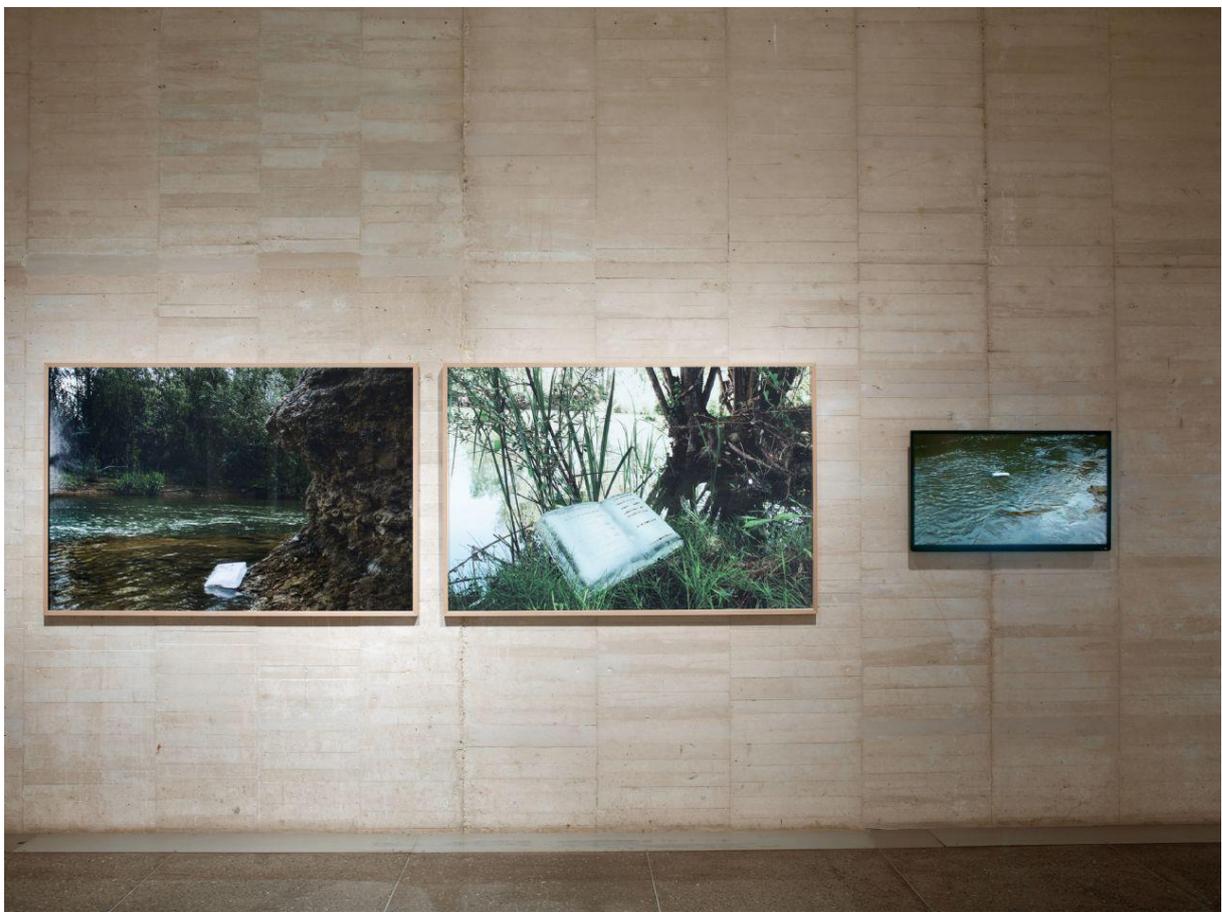


Figura 25. Basia Irland. *Livros congelados do rio Bernesga*, 2017. Díptico fotográfico e vídeo. Instalação na exposição *HYBRIS*. *Una posible aproximación ecoestética*. Coleção MUSAC.

Por caminhos tortos, como os fluviais, *Livros congelados* estabelece contatos com a metáfora construída por Bruno Latour e Adam Lowe (2011, p. 278) sobre a existência das obras de arte. Para os dois, trabalhos artísticos são como rios de uma bacia hidrográfica, cada qual com nascentes, estuários, afluentes, corredeiras. Cada obra, conceituam Latour e Lowe (*ibidem*, p. 278), possui um caminho, uma

carreira<sup>298</sup>, uma biografia – ou, como prefere Vivian Van Saaze (2013, p. 17), uma trajetória.

Torna-se um exercício lúdico imaginar *Livros congelados*, a obra, ela mesma como um rio em movimento, que tem sua nascente no convite do MUSAC a Basia Irland, a partir das contribuições das obras/rios anteriores da série artística, e espalha novas sementes a cada vez ativação dos trabalhos derivados da performance – as quais brotam, em diferentes tempos, muito depois das árvores geradas a partir da sementeira aquática em 2017.

Em um estudo metafórico desses rios na história da arte, as performances raramente oferecem uma navegação previsível e tranquila. Algumas são exíguas, sobre as quais é preciso investigar para saber por onde passaram anteriormente<sup>299</sup>; outras são tão caudalosas que, à moda dos rios amazônicos, se espraiam em retículas, riachos, igarapés, e se comunicam com inúmeros outros. Podemos pensar nas performances também como rios voadores – cursos de água atmosféricos, que evaporam de uma bacia para, carregados por nuvens e ventos, transportarem umidade por onde sobrevoam, até choverem e se animarem como fluxo em um contexto distinto.

Como proceder, então, para colecionar um rio? Como zelar por uma obra em fluxo, em movimento – em especial por uma obra de performance, na qual o fluxo por vezes devém nuvem (metafórica, digital) para (es)correr nos corpos tempos depois? Esse esforço soa semelhante, no caráter supostamente diáfano, às *Coletas* (1996-2002) de Brígida Baltar, das quais se conhece a série de fotoperformances nas quais a artista captura partículas de neblinas, orvalhos e maresias em frascos transparentes. Felipe Scovino (03/11/2016) conta sobre *Coleta da Neblina* (2002):

As fotos exibem uma paisagem – uma serra – coberta por neblina espessa, tendo a artista travestida numa espécie de cientista, que coleta em recipientes de vidro o elemento natural, transitório e efêmero que dá título à obra. A artista age como uma coletora de imaterialidade, isto é, transmite volume, peso e densidade a algo que sempre foi identificado como etéreo. Constrói um regime de diferença ao mudar a escala das coisas: a neblina passa a ter qualidades que

<sup>298</sup> Ao mencionarem “carreira”, Latour e Lowe (2011, p. 278) remetem ao conceito em APPADURAI, Arjun (ed.). *The Social Life of Things*. Commodities in Cultural Perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1986; e TAMEN, Miguel. *Friends of Interpretable Objects*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2001.

<sup>299</sup> Juliana Caetano (2019) e Anna Paula da Silva (2015) estudaram algumas delas em suas dissertações de mestrado.

se equivalem às dadas aos humanos, pois ela é percebida como algo delicado, suave e singelo. Deixa de ser um nada e passa a ganhar um corpo sob duas circunstâncias; primeiro, como presença material ou evidência no espaço; e, depois sendo estabelecidas analogias com o ser humano.



Figura 26. *A coleta da neblina # 31* (2002), de Brígida Baltar. Fotoperformance. Disponível em: <https://bergamingomide.com.br/exposicao/atributos-do-silencio/>. Acesso em: 29 mai. 2021.

As duas propostas – a de Brígida Baltar e a dos responsáveis por preservar uma performance – parecem tarefas de Sísifo (o qual, segundo o mito, começou sua desventura com os deuses gregos por causa de... um rio)<sup>300</sup>. Os proprietários de performances e suas equipes de coleção e de conservação se deparam, no entanto, com mais um nível de dificuldade: depois de capturar o vestígio ou o registro, o remanescente daquela manifestação, é preciso geralmente traduzi-lo para a linguagem verbal, escrita, uma *lingua franca* para a estabilização em arquivos. E a tradução é, como vimos no Capítulo 3, uma operação de secção, de fragmentação.

---

<sup>300</sup> A narrativa pode ser consultada em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADsifo>. Acesso em: 29 mai. 2021.

A preservação da integridade estética de obras de performance é debatida em instituições de arte contemporânea há pelo menos duas décadas, por meio de grupos de estudo, congressos, projetos em parceria. Uma investigação em grande medida derivada de outra mais ampla e antiga, também relacionada a materialidades intermitentes, com foco na conservação de instalações, videoinstalações, obras de arte computacional, web-arte, entre outras. Westerman e Wood (2020, p. 225) afirmam que tal preocupação coincide e é, em parte, derivada de uma discussão sobre a própria noção de museu e a ênfase dada à posse de objetos do patrimônio material, sinalizada pela resolução da IX Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM), em 1971, e também pela crítica institucional em textos como “A função do museu” (1973), de Daniel Buren. Ainda de acordo com Westerman e Wood (*ibidem*, p. 227), “[...] a performance entrou no museu ao mesmo tempo que os museus começaram a interrogar e a trabalhar em busca de uma nova compreensão de si mesmos e de sua missão.”<sup>301</sup> Oliveira (2017, p. 73) recorre ao crítico Michel Chevalier para pontuar que o sistema da arte – da mercantilização direta às estratégias museológicas – opera um processo contínuo de adaptação para alcançar obras e artistas cujas práticas foram rotuladas de efêmeras.

Nos anos 2000, com a aquisição dos meios e dos direitos para execução de performances, alguns museus estabeleceram departamentos curatoriais e cargos especializados. Remanescentes como fotografias, vídeos e notas dos artistas foram deslocados de diferentes arquivos e passaram a compor conjuntos relacionados à biografia das performances das quais decorreram. Os sistemas de gestão de coleções também foram adaptados de modo a absorver um entendimento mais rizomático das relações estabelecidas entre as ativações em diferentes tempos. “[...] o principal desafio para o museu atualmente não é a imaterialidade ou mesmo o caráter vivo dessas obras, e sim o que elas exigem para manter sua memória, as habilidades necessárias para sua encenação, ou talvez até sua circulação.”<sup>302</sup> (LAURENSEN; SAAZE, 2014, p. 27).

---

<sup>301</sup> “[...] performance entered the museum at the same time museums began to interrogate and work toward new understandings of themselves and their mission.” (WESTERMAN; WOOD, 2020, p. 227).

<sup>302</sup> “[...] the main challenge to the museum currently is not the non-materiality or even the liveness of these works, but rather what they demand to maintain their memory, the skills needed for their enactment, or perhaps even their currency.” (LAURENSEN; SAAZE, 2014, p. 27).

Introduzir *live art* na coleção permanente do museu reflete profundamente no status do ato, na intencionalidade, e permite que seja parte do que é visível para que, mesmo que o museu permaneça um espaço para refletir para trás sobre a evolução de longo prazo de arte, e sobre o que valorizamos culturalmente, ele não sufoque um senso de possibilidade ativa de mudança no presente. Em vez disso, o museu contemporâneo é um espaço que torna visível – em torno de suas exposições de objetos e corpos – os setores sociais e gradientes que calibram o significado entre as coisas.”<sup>303</sup> (WOOD, 2014, p. 145).

Procuraremos a seguir demonstrar os resultados obtidos por algumas dessas experiências. Esperamos, no decorrer desse mapeamento, evidenciar caminhos possíveis para a longevidade da performance em coleções.

#### 4.1. UMA DOCUMENTAÇÃO EM FLUXO

Desde os anos 2000, alguns dos principais museus de arte contemporânea começaram a divulgar procedimentos de conservação de obras *time-based media* – ou seja, obras de base temporal ou de materialidade intermitente, tais como instalações, videoinstalações, obras computacionais e performances.

A documentação de coleções, como uma prática de gestão museal, possui uma longa história: segundo Gunnar Heydenreich (2012, p. 155), chefe de conservação de pintura e arte contemporânea no Restaurierungszentrum em Düsseldorf, Alemanha, de 1995 a 2009, existem evidências de procedimentos documentais desde o século XVIII, com a sistematização em catálogos das coleções de galerias públicas e gabinetes de curiosidades – ou seja, praticamente desde o início da estruturação dos museus como os conhecemos hoje. Tal prática, ao longo dos últimos dois séculos, foi sendo detalhada e instrumentalizada de modo a permitir o registro de marcos importantes para as obras materiais, como as técnicas de produção da obra, a narrativa explicitada pelo artista, as condições de chegada à instituição, restaurações, empréstimos e as principais exposições de que participaram.

---

<sup>303</sup> “Ushering live art into the museum permanent collection reflects deeply on the status of the act, on intentionality, and enables it to be part of what is visible so that whilst the museum remains as a space for reflecting backwards on the longer-term evolution of art-making, and on what we value culturally, it does not suffocate a sense of active possibility for change within the present. Rather, the contemporary museum is a space that makes visible – around its displays of objects and bodies – the social sectors and gradients that calibrate meaning between things.” (WOOD, 2014, p. 145).

Por meio dessa análise, se espera comunicar, principalmente ao corpo técnico da instituição em consultas futuras, os valores históricos, estéticos, sociais e econômicos da obra. “A documentação é a base e o suporte da atividade central dos museus: coleta, armazenamento, pesquisa, apresentação e transmissão da arte e do patrimônio cultural.”<sup>304</sup> (HEYDENREICH, 2012, p. 159). No que diz respeito à arte contemporânea, ainda segundo Heydenreich (*ibidem*, p. 159), ela pretende facilitar a preservação e apresentação ou representação de obras de arte em um nível operacional, servindo de base para estratégias de preservação, planejamento de empréstimos e apresentação; e é uma base essencial para a compreensão e mediação das obras e para uma utilização mais eficiente dos recursos nos museus.

Com a informatização dos museus de arte moderna e contemporânea europeus e estadunidenses, nos anos 1980 e 1990, esse raciocínio de documentação foi transferido sob a forma de requisitos para a estruturação de sistemas de gestão de coleções. Sistemas esses que, com alterações incrementais (e com um ganho exponencial de capacidade de armazenamento digital), são utilizados até hoje por instituições para a gestão de objetos materiais.

Esses requisitos, no entanto, não são suficientes para um acompanhamento adequado da trajetória das obras de arte de materialidade intermitente, em razão das particularidades demonstradas nesta tese. A abordagem tradicional de armazenamento e intervenção mínima não é aderente à conservação dessas obras, na maior parte das vezes, porque elas costumam exigir decisões frequentes da instituição para que possam ser continuamente exibidas. Tal constatação levou profissionais de conservação e das equipes de coleção dos museus a repensarem conceitos tradicionalmente relacionados à preservação da obra de arte – alguns dos quais esmiuçados nessa tese, como os de “original”, “autenticidade” e “intenção do artista”. Conforme destaca Vivian Van Saaze (2013, p. 23), tratou-se de uma mudança de paradigma, posto que a ideia de mudança parece estar em contradição com o que o museu tradicional representa.

Datam dos anos 1990 as primeiras iniciativas de adaptação de modelos gerenciais – e, como consequência, também os computacionais – relacionados ao armazenamento e à aquisição de obras de instalação, vídeo e arte digital. “[...] procedimentos de fluxo de trabalho, rede interinstitucional, preservação e

---

<sup>304</sup> Documentation is the basis for and supports the central activity of museums: collecting, storing, research, presentation and transmitting art and cultural heritage. (HEYDENREICH, 2012, p. 159).

disseminação de longo prazo se tornaram o centro de interesse.<sup>305</sup> (HEYDENREICH, 2012, p. 163). Entre os projetos que se tornaram referência na literatura sobre o tema, estão:

- **Modern Art: Who Cares? Models for data and condition registration (1996-1997):** conduzido pela Fundação para a Conservação da Arte Contemporânea (SBMK), na Holanda. Desenvolveu dois modelos, para registro de dados e para registro de condição de obras contemporâneas. Promoveu em 1997 um simpósio internacional sobre documentação da tomada de decisão na conservação da arte moderna e contemporânea.<sup>306</sup>
- **Variable Media Network (1999-2004):** conduzido pelos museus Guggenheim, voltado à preservação de arte conceitual, minimalista e de vídeo. Elaborou um questionário que encorajava os artistas a definirem seus trabalhos independentemente do meio, de modo a verificar o que poderia ser alterado em uma substituição de suporte por obsolescência. Propôs também quatro tipos de comportamento das obras: “contido”, “instalado”, “interativo” e “executado” – os dois últimos específicos para obras processuais. (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, pp. 3-4).<sup>307</sup>
- **Matters in Media Art (2003-2007):** conduzido por profissionais da New Art Trust, Museum of Modern Art (MoMA), San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) e Tate Galleries, específico para obras de materialidade intermitente, em especial as digitais. Produziu diagramas de processo e documentos para o processo de aquisição e empréstimo de arte de mídia, relatórios de condições, de instalação, especificações de instalação, avaliação de custos, contratos de compra e empréstimo e contratos de direitos autorais.<sup>308</sup>
- **Documentação e Conservação do Patrimônio das Artes da Mídia – DOCAM (2005-2010):** conduzido pela Daniel Langlois Foundation para

<sup>305</sup> “[...] workflow procedures, interinstitutional networking, long-term preservation and dissemination have become the centre of interest.” (HEYDENREICH, 2012, p. 163).

<sup>306</sup> Os modelos produzidos pelo projeto estão disponíveis em: <https://www.incca.org/articles/sbmk-registration-models-modern-art-1997>. Acesso em: 31 mai. 2021.

<sup>307</sup> Mais informações estão disponíveis em: <https://www.variablemedia.net/>. Acesso em: 1 jun. 2021.

<sup>308</sup> Mais informações em: <http://mattersinmediaart.org/>. Acesso em: 1 jun. 2021.

a preservação de arte digital. Implementou pesquisas e propôs ferramentas em cinco eixos: conservação, documentação, catalogação, cronograma tecnológico e terminologia.<sup>309</sup>

- **The Inside Installations Documentation Model – 2IDM (2004-2007):** conduzido pela Rede Internacional para a Conservação de Arte Contemporânea / INCCA, coordenado pelo Instituto Holandês para o Patrimônio Cultural e tendo como co-organizadores: a Tate (Inglaterra), o Restaurierungszentrum Düsseldorf (Alemanha), o Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Espanha); o Stedelijk Museum voor Actuele Kunst / S.M.A.K. (Bélgica), e a Fundação para a Conservação da Arte Contemporânea / SBMK (Holanda). Recebeu a colaboração de 50 profissionais de 25 instituições europeias, com apoio do programa Culture 2000 da Comissão Europeia. A partir de 33 estudos de caso<sup>310</sup>, considerou quatro módulos: identificação e descrição, material e técnica, localização e história da exposição e estado e conservação. O modelo desenvolvido fornece instruções para documentação como a criação de registros em diferentes módulos e de registros adicionais que descrevam a evolução e o histórico de conservação da obra.<sup>311</sup>
- **Network for Conservation of Contemporary Art Research – NeCCAR (2012-2014):** financiado pela Organização Holandesa de Pesquisa Científica (NWO), com foco no desenvolvimento de uma metodologia para a conservação de arte contemporânea. Contou com representantes de instituições de cinco países europeus e dos Estados Unidos. Organizou três simpósios, entre os quais *Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art* (2013), em Lisboa.<sup>312</sup>

---

<sup>309</sup> Os documentos estruturados estão disponíveis em: <https://www.docam.ca/en/documentation-model.html>. Acesso em: 31 mai. 2021.

<sup>310</sup> Um dos casos é a instalação *Interminável* (2005) do luso-brasileiro Artur Barrio, comprada em 2005 pelo Stedelijk Museum voor Actuele Kunst – SMAK, na Bélgica. A documentação do projeto foi realizada durante a montagem da instalação por Barrio, inquirindo do artista os requisitos que julgava necessários para a posteridade da obra.

<sup>311</sup> Os resultados podem ser consultados no sítio <https://www.incca.org/articles/project-inside-installations-2004-2007>. Acesso em 31 mai. 2021.

<sup>312</sup> Mais informações em: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/neccar-network-conservation-contemporary-art-research>. Acesso em: 31 mai. 2021.

- **New Approaches in the Conservation of Contemporary Art – NACCA (2017-2019):** coordenado pela Universidade de Maastricht, com participação de 11 programas de pós-graduação, da Tate e do Mudec - Museo delle Culture di Milano (Mudec).<sup>313</sup>

Dentro do projeto Inside Installations, a Tate Galleries já havia abordado entre seus estudos de caso a “situação construída” *This is propaganda* (2002), de Tino Sehgal, apresentada na Bienal de Veneza em 2002 e comprada (um exemplar, de uma edição de quatro) pelo museu em 2005. Especificamente sobre a documentação e a conservação de performance, a instituição promoveu uma série de projetos de pesquisa: Performance and Performativity (2011–2012); Collecting the Performative: A Research Network Examining Emerging Practice for Collecting and Conserving Performance Based Art (2012–2014), e Performance at Tate: Collecting, Archiving and Sharing Performance and the Performative (2014–2016)<sup>314</sup>. Os parâmetros encontrados nesses projetos foram consolidados na estratégia de colecionamento em prática na instituição, a qual detalharemos adiante.

Os livros *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic and Scholarly Practices* (2017), editado por Gabriella Giannachi e Jonah Westerman, e *Documenting Performance: The Context & Processes of Digital Curation and Archiving* (2017), editado por Toni Sant, além de publicações acadêmicas como as edições dedicadas ao tema pela *Revista de História da Arte* (Universidade Nova de Lisboa) contribuíram para difundir as preocupações quanto à conservação de obras de performance em âmbito acadêmico, ampliando a extensão das instituições atentas às necessidades apresentadas para a preservação desses trabalhos.

Examinaremos mais atentamente as metodologias associadas à documentação e à gestão de obras de performance em duas instituições mencionados anteriormente: o Guggenheim, em Nova York; e as Tate Galleries, em Londres. As duas propostas oferecem, a meu ver, achados pertinentes para uma compreensão densa da performance como obra colecionável.

<sup>313</sup> O sítio do projeto é o <http://nacca.eu/>. Acesso em: 31 mai. 2021.

<sup>314</sup> Os sítios dos três projetos são, respectivamente: <http://www.tate.org.uk/about/projects/performance-and-performativity>; <http://www.tate.org.uk/about/projects/collectingperformative>; e <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/performance-tate-collecting-archiving-and-sharing-performance-and-performative>. Acesso em: 31 mai. 2021.

#### 4.1.1. A gestão fluida de obras de base temporal: o caso do Museu Guggenheim

O crítico de arte Jerry Saltz, em 2010, a serviço da revista *New York*, participou pelo menos cinco vezes da performance *This Progress*, de Tino Sehgal, durante a exposição do artista no Museu Guggenheim. A obra, que se entrelaça à arquitetura projetada por Frank Lloyd Wright, começa quando uma criança cumprimenta o visitante na base da rampa que circunda a área interna do prédio, informa “Este é um trabalho de Tino Sehgal” e pergunta: “O que é progresso?”. O visitante é convidado então a subir a rampa em diálogo com a criança, que o passa a um adolescente, que por sua vez o entrega a um adulto, até que uma pessoa idosa conduz o participante até a rampa superior e se despede. Da primeira vez em que fez o percurso, Saltz fez tantas anotações e perguntas a uma menina que, uma vez deixando-o com o adolescente, a criança caiu no choro, para espanto do crítico. A comoção foi tamanha que, diante da vulnerabilidade, ele escreveu uma carta à obra de arte pedindo desculpas. “Muita arte me fez chorar no passado e, depois de minha primeira visita, fiquei horrorizado ao saber que fizera *This progress* chorar.”<sup>315</sup> (SALTZ, 03/02/2010; JACKSON, 2014).

Obras de arte de base temporal podem ser bastante sensíveis, como a experiência de Saltz demonstra literalmente. A partir da observação de *This progress* e de outras obras na coleção do Museu Guggenheim de Nova York, a conservadora sênior de obras de base temporal da instituição, Joanna Phillips, implementou com sua equipe desde 2011 a metodologia relatada no artigo “Reporting iterations a documentation model for time-based media art” (2015). Na publicação, Phillips conta sobre o sistema de documentação adotado pelo museu para a definição de parâmetros e a tomada de decisões na ativação de cada obra. A conservadora reforça o registro dessas decisões como um ponto fundamental, sem o qual as mudanças de um trabalho ao longo do tempo não poderiam ser compreendidas ou gerenciadas.

A partir da leitura de Pip Laurenson (2006), Phillips e a equipe do Guggenheim aplicaram o conceito de alograficidade de Nelson Goodman para instalações de base temporal, utilizando-o como base para a estruturação de um sistema de relatórios. Laurenson (2006, pp. 4-5) identifica uma estruturação comum

---

<sup>315</sup> “Plenty of art has brought me to tears in the past, and after my first visit, I was horrified to learn I had made *This Progress* cry.” (SALTZ, 03.02.2010).

às obras alográficas, em duas partes: no primeiro momento, elas existem como uma partitura ou um conjunto de especificações; no segundo estágio, se manifestam como instâncias executadas.

[...] a grande maioria das obras de mídia baseadas no tempo – certamente aquelas na coleção Guggenheim – pode ser caracterizada pela *flutuação de componentes, a ausência de um original, a presença de especificações que requerem interpretação e o fato de que elas existem apenas quando eles são instalados*. Sejam elas baseadas em vídeo, filme, slide, áudio ou programa de computador [...].<sup>316</sup> (PHILLIPS, 2015, p. 173, grifo nosso).

Após a análise dos parâmetros para o registro de obras alográficas e suas alterações esperadas, a equipe do Museu Guggenheim elaborou o Modelo de Documentação para Arte de Base Temporal (Documentation Model for Time-Based Media Art)<sup>317</sup>. De acordo com a descrição de Phillips (2015, p. 174), trata-se de uma estrutura de relatórios modulares que permite aos responsáveis pela coleção separar as informações de uma iteração daquelas de nível superior que evidenciam a “identidade” da obra. Ela também permite mapear processos decisórios individuais e coletivos em uma iteração, rastrear as mudanças no trabalho por meio de um histórico de iterações e refletir sobre o desempenho de determinada execução da obra. A conservadora (2015, p. 174) destaca como vantagens desse modelo a abordagem exclusiva para obras a serem executadas/instaladas; a adoção da interpretação como elemento necessário para a obra de arte; e a consideração de que a interpretação pode conduzir a uma representação boa ou ruim da identidade do trabalho, sem, no entanto, descaracterizá-lo.

Uma analogia útil pode ser comparar a obra de arte a um sistema, que avança em uma linha do tempo e muda seus componentes e parâmetros do sistema ao passar por certos marcadores na linha do tempo. Esses marcadores representam eventos da vida do acervo da obra de arte, como exposições ou ações de preservação. Nem todos os componentes e parâmetros do sistema são necessariamente alterados a cada evento; alguns componentes podem ser mantidos – por exemplo, quando são dedicados à obra de arte – enquanto

<sup>316</sup> “[...] the large majority of time-based media works — certainly in the Guggenheim collection — can be characterized by component fluctuation, the absence of an original, the presence of specifications that require interpretation, and the fact that they only exist when they are installed. Whether based on video, film, slide, audio or software, [...]”. (PHILLIPS, 2015, p. 173).

<sup>317</sup> Modelos dos relatórios são compartilhados no site do Museu Guggenheim, em <https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media>. Acesso em: 15 mai. 2021.

outros podem ser trocados, por exemplo, se não tiverem significado específico para a peça. (PHILLIPS, 2015, pp.171-172)<sup>318</sup>

O modelo estipula que as instruções fornecidas no momento da aquisição, embora sejam um ponto de partida importante, precisam ser expandidas por meio de questionamentos institucionais críticos, pesquisas sobre a história da obra anterior à entrada na coleção e conversas com o artista, a fim de registrar em detalhe as relações mobilizadas pela obra, a possibilidade de flexibilizar pressupostos e os parâmetros de variabilidade para a execução em diferentes contextos. As instruções iniciam o Relatório de Identidade (Identity Report), o qual dispõe ainda de “[...] *layouts* espaciais, tamanhos de projeção, posicionamento de equipamentos, programação audiovisual, interatividade do visitante e outros descritores intangíveis da obra de arte.”<sup>319</sup> (PHILLIPS, 2015, p.171). Ainda de acordo com a autora (*ibid*, pp. 175-176), uma parte central do relatório é o mapeamento da “anatomia” da obra, listando todos os componentes dedicados e identificando as propriedades que definem a obra para todos os componentes substituíveis.

O Relatório de Identidade (RI) pode ter outros relatórios técnicos vinculados, com mais detalhes sobre componentes específicos ou dedicados, como relatórios de condição e tratamento, de equipamentos, de digitalização ou de metadados para arquivos de vídeo. “A tarefa do Relatório de Identidade é capturar as condições para todos os modos de apresentação possíveis. [...]. Além disso, o relatório irá explicar a intenção do artista por trás desta especificação [...].” (PHILLIPS, 2015, p. 176)<sup>320</sup>. Joanna Phillips (2015, p. 176) ressalva que, no caso de empréstimos, a obra não deve ser acompanhada do Relatório de Identidade, uma documentação detalhada e

---

<sup>318</sup> “A useful analogy might be to compare the artwork to a system, which moves forward on a timeline and changes its system components and parameters when passing certain markers on the timeline. These markers represent events in the collection life of the artwork, such as exhibitions or preservation actions. Not all components and parameters of the system are necessarily changed with every event; some components may be retained — e.g., when they are dedicated to the artwork — while others might be exchanged, for example, if they have no specific significance for the piece.” (PHILLIPS, 2015, pp.171-172).

<sup>319</sup> “[...] spatial layouts, projection sizes, equipment placements, audiovisual programming, visitor interactivity, and other intangible descriptors of the artwork.” (PHILLIPS, 2015, p.171).

<sup>320</sup> Component level reports with further information on dedicated or specified components, such as Condition and Treatment Reports, Equipment Reports, Digitization Reports, and Metadata Reports for video files are all linked to or filed with the Identity Report. The purpose of the Identity Report is not to capture specific solutions for realizing the piece in one venue, but to characterize its behaviors under different circumstances, and to create a rich description of the artwork as a system in relation to its environment. [...] The task of the Identity Report is to capture the conditions for all possible presentation modes. [...] . Furthermore, the report will explain the artist’s intent behind this specification: [...] (PHILLIPS, 2015, p. 176).

contextual da obra de arte, e sim de um guia de Instruções de Instalação com informações objetivas e relevantes para a realização da peça no momento da cessão. Tal cuidado é importante para evitar interpretações desinformadas da obra. “[...] a política de empréstimo do Guggenheim para obras de instalação exige que o receptor da obra busque a aprovação do Guggenheim para os planos de instalação antes que o trabalho seja realizado.” (PHILLIPS, 2015, p. 176)<sup>321</sup>.

A cada execução da obra, o RI pode ser enriquecido pelo conteúdo do Relatório de Iteração (RT) produzido naquela ocasião. O RT captura a manifestação da obra em um local específico e as decisões tomadas para a instalação, bem como sua recepção por diferentes stakeholders, incluindo o artista, os visitantes ou a imprensa. O documento lista os membros da equipe envolvidos na montagem e determinada se uma configuração escolhida foi estipulada pelo artista, por razões estéticas ou conceituais, ou por um técnico; se as condições do local interferiram na instalação; e se as reações dos visitantes permitem que estudiosos avaliem interpretações anteriores de forma crítica. “O objetivo do Relatório de Iteração é criar uma história de mudança, que está relacionada à história da tomada de decisão que determina a ‘carreira’ de obras de arte instáveis e mutáveis, como obras de arte de mídia baseadas no tempo.” (PHILLIPS, 2015, p. 177)<sup>322</sup>.

Diante dessa mudança de paradigma na conservação, Phillips (2015, p. 178) realça, é desejável uma “cultura de equipe” institucional capaz de testemunhar e relatar, de modo integrado, a tomada de decisão interdepartamental. “Reunir o conhecimento e a experiência que de outra forma seriam fragmentados e incorporados por indivíduos em uma instituição é essencial para cuidar com responsabilidade de obras de coleção alográfica (e autográfica).”<sup>323</sup>

---

<sup>321</sup> “[...] the Guggenheim’s loan policy for installation works requires the borrower to seek the Guggenheim’s approval of installation plans before the work is realized.” (PHILLIPS, 2015, p. 176).

<sup>322</sup> The Iteration Report captures whether a particular equipment set-up was stipulated by the artist (e.g. for aesthetic or conceptual reasons) or sourced by the media technician (e.g. because it was conveniently available). It makes transparent whether installation details represent the artist’s ideal or the curator’s compromise, for example, in response to a suboptimal venue. Contemporary statements and opinions on the success of an iteration, and records of noteworthy visitor reactions, allow future interpreters and scholars to evaluate previous interpretations critically. The purpose of Iteration Reporting is to create a history of change, which is related to the history of decision-making that determines the “career” of unstable, changing artworks such as time-based media works of art. (PHILLIPS, 2015, p. 177).

<sup>323</sup> “Pulling together the knowledge and experience that is otherwise fragmented and embodied by individuals across an institution is essential to taking responsible care of allographic (and autographic) collection works.” (PHILLIPS, 2015, p. 178).

Tal união de diferentes expertises foi especialmente importante para lidar com as dificuldades de adaptação das ferramentas digitais de gestão de coleções existentes nos anos 2000, até então pouco flexíveis para o registro das alterações de obras alográficas. Instituições internacionais precisaram comissionar configurações personalizadas do The Museum System (TMS), banco de dados comercial utilizado pela maioria dos museus americanos e alguns europeus, ou fazer “uso criativo” de funções existentes, como inserir iterações como “objetos relacionados”. A conservadora elenca três modelos elaborados por consórcios de pesquisa para mitigar o problema: o Matters in Media Art, o DOCAM Documentation Model e o Inside Installations Documentation Model. O Matters in Media Art, relata Phillips (2015, p. 172), se tornou a referência quanto a melhores práticas para adquirir e emprestar obras de base temporal, porém não foi projetado para capturar mudanças ou processos de tomada de decisão. O DOCAM e o 2IDM, embora não fornecessem diretrizes para a descrição de obras, foram projetados para documentar as mudanças em iterações individuais. “[...] o 2IDM oferece a estrutura de documentação mais versátil e inclusiva. No entanto, assim como o MMA e o modelo DOCAM, o 2IDM carece de suporte para relatórios baseados em componentes dos processos de tomada de decisão.” (PHILLIPS, 2015, p. 173).<sup>324</sup> Tais experiências foram absorvidas posteriormente por um módulo de ampliação do TMS, o TMS Conservation Studio<sup>325</sup>.

#### **4.1.2. A performance como arte de base temporal: o caso das Tate Galleries**

Durante dois anos, de 2016 a 2018, a equipe de conservação de obras de base temporal na coleção da Tate, em Londres, se dedicou a estruturar um conjunto de relatórios e instrumentos preparados para atender as especificidades da performance dentro do prisma das artes de base temporal. O início do que veio a se tornar a Estratégia para a Documentação e Conservação da Performance (Strategy for the Documentation and Conservation of Performance) ocorreu em junho de 2016, com a inauguração do Edifício Blavatnik na Tate Modern e a observação ativa das

---

<sup>324</sup> “[...] the 2IDM offers the most versatile and inclusive documentation structure. However, just like MMA and the DOCAM model, the 2IDM lacks support for component-based reporting of decision-making processes.” (PHILLIPS, 2015, p. 173).

<sup>325</sup> Mais detalhes sobre o TMS Conservation Studio e os aprimoramentos trazidos quanto a obras de base temporal podem ser encontrados em: <https://www.gallerysystems.com/collections-and-collecting-disciplines/time-based-media-collections/>. Acesso em: 16 mai. 2021.

execuções de cinco performances<sup>326</sup> da coleção em um programa de três semanas, segundo relatam as conservadoras Louise Lawson, Acatia Finbow e Hélia Marçal no artigo “Developing a strategy. for the conservation of performance-based artworks at Tate” (2019). Com o objetivo de garantir a ativação de obras baseadas em performance, os conservadores no projeto desenvolveram uma terminologia para a comunicação sobre essa categoria de linguagem dentro dos museus do grupo Tate, assim como algumas ferramentas de documentação: a Especificação de Performance (*Performance Specification*), o Relatório de Ativação (*Activation Report*), o Histórico Material (*Material History*) e o Mapa de Interações (*Map of Interactions*).

A terminologia específica sobre performance, considerada por Lawson, Finbow e Marçal (2019, pp. 8-9) um ponto crítico para o engajamento de toda a equipe técnica do museu, foi a maneira encontrada pelo projeto para “[...] garantir consistência e clareza para a equipe de conservação de arte espaço-temporal”. Ela concentra em um glossário os principais termos a serem convencionados. São eles:

- **Performance:** descrita pela Tate como “[O]bras de arte que são criadas por meio de ações performadas pelo artista ou outros participantes, que podem ser ao vivo ou gravadas, espontâneas ou roteirizadas”<sup>327</sup>. Pode assumir três estados dentro da instituição: dormente, ativo ou instalado.
- **Obras baseadas em performance:** possuem elementos que podem ser ou foram ativados como performance, mas que se materializam – como uma escultura ou uma instalação, por exemplo.
- **Ativação:** processo de execução da performance ao vivo. Ao assumirem essa nomenclatura, Lawson, Finbow e Marçal (2019, p. 9) dispensam o uso de palavras com o prefixo “re-“ de modo a afastar uma noção de originalidade em prol de um entendimento de continuidade da obra.

---

<sup>326</sup> As obras executadas foram: *Strangers* (2008) de Amalia Pica, *Time* (1970) de David Lamelas, *Good Feelings in Good Times* (2003) de Roman Ondak, *Tatlin's Whisper # 5* (2008) de Tania Bruguera e *This is Propaganda* (2002) de Tino Sehgal.

<sup>327</sup> Definição em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art>. Acesso em: 16 mai. 2021.

- **Estado instalado:** é o estado da performance prestes a acontecer, identificável pelos visitantes, mas ainda não iniciada pelos executores.
- **Estado dormente:** é o estado da performance em armazenamento. Embora possa haver componentes materiais preservados, a performance não se manifesta fisicamente de forma alguma. “É importante notar que isso não constitui um ‘desaparecimento’ da obra, mas sim uma mudança em sua visibilidade e acessibilidade.”<sup>328</sup> (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, p. 9). Outras categorias de linguagem de base temporal, como a instalação, também possuem essa característica.
- **Constantes:** elementos que devem estar presentes para que a performance exista. Geralmente são relatados pelo artista.
- **Fluxo:** elementos que são passíveis de mudança na performance.
- **Interação:** na Estratégia, é “[...] uma ação entre duas entidades que resulta em mudanças em qualquer uma dessas entidades ou em seu contexto circundante”.<sup>329</sup> (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, p. 9).

A pesquisa que veio a desenvolver a Estratégia teve como foco inicial a estruturação da Especificação de Performance<sup>330</sup>, um documento que concentra as principais informações para o levantamento histórico e a ativação da obra. Começa com os “Requisitos da Obra” (“Artwork Requirements”) e apresenta ainda categorias com particularidades sobre “Espaço”, “Tempo”, “Público/visualizadores”, “Artista”, “Componentes físicos” e “Logística”. A Especificação traz ainda “Ativações anteriores”, registradas em um documento separado, e “Ativações futuras”, cada qual listada em uma área de Histórico no registro da obra. “Para cada uma das sete categorias, são feitas perguntas [para o artista] que permitem que as especificidades

---

<sup>328</sup> “It is important to note that this does not constitute a ‘disappearance’ of the work, but rather a change in its visibility and accessibility.” (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, p. 9).

<sup>329</sup> “[...] an action between two entities that results in changes in either of those entities or in their surrounding context.” (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, p. 9).

<sup>330</sup> O modelo do documento pode ser encontrado no link: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/performance-specification>. Acesso em: 16 mai. 2021.

de qualquer obra de arte individual sejam traçadas.”<sup>331</sup> (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, p. 10). A principal preocupação no momento dessa entrevista é determinar quais pontos da performance são constantes e quais estão em fluxo – alguns podem ser declarados pelo artista como constantes na documentação entregue à Tate e posteriormente ser identificados pela equipe como em fluxo. Caso algumas das categorias na Especificação tenha menos relevância para a obra, é excluída do documento.

Por meio da ativação de obras catalogadas segundo a Estratégia, a equipe envolvida no projeto percebeu que a Especificação de Performance funcionou satisfatoriamente para a ativação dos trabalhos, porém se revelou um instrumento confuso para registrar as alterações ocorridas na obra a cada execução. Foi estruturado então o Relatório de Ativação (RA) – um documento bastante similar, guardadas as proporções, ao relatório frequentemente usado pela Tate para a exibição de obras de base temporal em geral. O documento “[N]ão se pretende captar a duração total da instalação, nem cada execução individual da obra, mas sim considerar quaisquer alterações que modifiquem a obra de arte a partir da instância anterior de sua instalação/ativação.”<sup>332</sup> (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, p. 11).

O Relatório de Ativação<sup>333</sup> busca registrar acréscimos ou omissões a cada ativação e as justificativas institucionais e artísticas para as mudanças decorrentes, a fim de que a Tate considere quais as implicações dessa flexibilidade na duração para ativações futuras. Pode ser preenchido pelo corpo técnico da Tate ou, em caso de empréstimo, ser parcial ou totalmente preenchido pelos conservadores da instituição que recebe a performance, uma vez alinhados com as premissas da Estratégia. “Em última análise, o valor do relatório é construir um corpo de conhecimento sobre a performance, criar uma rica história em andamento.”<sup>334</sup> (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, p. 11).

Essa trajetória, assim como as alterações que se consolidam ao logo de sucessivas ativações da performance, são registradas pela Tate no Histórico

---

<sup>331</sup> “For each of the seven categories questions are asked that allow for the specificities of any individual artwork to be drawn out.” (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, p. 10).

<sup>332</sup> “It is not intended to capture either the full duration of the installation, nor each individual performance of the work, but rather to consider any artwork-altering changes made from the previous instance of its installation/activation.” (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, p. 11)

<sup>333</sup> O modelo do documento está disponível em: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/activation-report>. Acesso em: 16 mai. 2021.

<sup>334</sup> “Ultimately, the value of the report is to build a body of knowledge about the performance, to create a rich ongoing history.” (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, p. 11).

Material<sup>335</sup>, cujos achados incidem sobre a Especificação da Performance. As condições técnicas de materialização da obra mencionadas nesse relatório incluem quais equipamentos e materiais foram usados e com qual objetivo, quais profissionais estiveram envolvidos na curadoria, na produção, na direção ou na execução do trabalho, onde as ativações ocorreram e as interações entre o contexto social e a materialidade do trabalho. Uma das metas do Histórico é ajudar a compreender se as mudanças ocorridas decorrem de processos de tomada de decisão materiais ou sociais. “A natureza de cada performance e as maneiras pelas quais ela mudou desde seu evento inaugural alterarão as dimensões que precisam ser exploradas na compreensão da feitura de uma obra de performance.”<sup>336</sup> (MARÇAL, 2021). Uma vez estruturado, o Histórico será ampliado a cada ativação da obra, a partir de informações coletadas no Relatório de Ativação, “[...] complementando nosso entendimento de como a obra de arte se desdobrou em uma exibição particular com uma perspectiva histórica geral sobre como tal ato de desdobramento é posicionado na biografia da obra de arte”<sup>337</sup> (MARÇAL, 2021).

De modo a identificar os envolvidos internos e externos à Tate nos diferentes momentos da vida da performance (inclusive antes da entrada na coleção) e a demonstrar a participação de cada um deles na configuração atual da obra, o projeto estruturou o Mapa de Interações. Ele é construído com base nas informações coletadas nas ativações anteriores da obra, bem como nas ativações ocorridas desde que a obra de arte entrou no acervo da Tate (esta última, por meio dos RAs), e visa a permitir a avaliação de áreas de vulnerabilidade em torno da obra e à mitigação de riscos potenciais. “Ao focar nas interações e não nas características específicas da obra, esse mapa permite um entendimento mais profundo do que foi

---

<sup>335</sup> Esta ferramenta não é mencionada no artigo de Lawson, Finbow e Marçal (2019), o que nos faz inferir que se trata de um acréscimo posterior a 2018. Está disponível em: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/material-history>. Acesso em: 16 mai. 2021.

<sup>336</sup> “The nature of each performance and the ways in which it has changed since its inaugural event, will change the dimensions that need to be explored in understanding the making of a given performance artwork.” (MARÇAL, 2021).

<sup>337</sup> “[...] complementing our understanding of how the artwork has unfolded in a particular display with a historical perspective about how such an act of unfolding is positioned in the artwork’s biography.” (MARÇAL, 2021).

necessário para que a obra se materializasse no passado, evidenciando possíveis condições futuras para a ativação.”<sup>338</sup> (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, p. 12).

Dentro do Mapa de Interações, o artista ocupa um ponto focal, com sua influência mudando de acordo com o contexto. O mapa considera a voz do artista, presente ou ausente, como uma entidade que acompanhará a performance ao longo de sua vida, por vezes instigando ou sugerindo alterações. Também são elencados no Mapa uma gama de funcionários - conservadores, técnicos de conservação, curadores, experiência do visitante e trabalhadores da educação, etc. – juntamente com o contexto e as condições do espaço de exposição, integrantes do público, performers etc. No caso de empréstimo da obra, entram no Mapa os envolvidos na operação, tanto na Tate quanto no local do empréstimo. São listados no Mapa ainda “atores” não humanos, ou seja, elementos tecnológicos relacionados com a materialização da obra (não infraestruturas tecnológicas declaradas na Especificação de Performance), em sintonia com a 'teoria do ator-rede' de Bruno Latour (????).

Por meio dessas ferramentas, Lawson, Finbow e Marçal (2019, p. 14) avaliam que a Tate dispõe de uma estrutura flexível capaz de atender as necessidades da instituição quanto à conservação de performances, unindo as expertises das equipes de curadoria, educativo, gestão e conservação de coleções. “[...] trata-se de compreender e capturar toda a gama de atividades realizadas no âmbito do museu para permitir que o trabalho seja ativado repetidamente.”<sup>339</sup> (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, p. 14).

## 4.2. O COLECIONAMENTO DE PERFORMANCE NO MUSEU REINA SOFÍA

Uma voz esganiçada e veemente pairava, até pouco tempo atrás<sup>340</sup>, em uma das salas do quarto andar do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), em Madri, Espanha. Em certo momento do trajeto pela exposição permanente *Colección 2. ¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945*

<sup>338</sup> “By focussing on interactions instead of specific characteristics of the work, this map allows a deeper understanding on what it took for the artwork to be materialised in the past, thus highlighting possible future conditions for its activation.” (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, p. 12).

<sup>339</sup> “[...] it is about understanding and capturing the full range of the activities undertaken within the scope of the museum to allow the work to be activated repeatedly.” (LAWSON; FINBOW; MARÇAL, 2019, p. 14).

<sup>340</sup> As exposições permanentes do Museo Reina Sofía foram reformuladas em 2021.

- 1968), o som chegava ao visitante, imponente como o discurso que propagava, antes que se pudesse alcançar a legenda e reconhecer o artista. O áudio era de Antonin Artaud em uma declamação radiofônica de seu manifesto *Para Acabar com o Juízo de Deus* (1947), emprestada ao museu pelo Instituto Nacional do Audiovisual francês. Ora, a presença ruidosa da voz de Artaud escancarava o que se podia adivinhar pelas salas percorridas: o Reina Sofía não é apenas um museu de artes visuais. As partituras de John Cage em uma das salas subsequentes, ou os vídeos com coreografias de Yvonne Rainer e Simone Forti, na exposição *Colección 3. De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, evidenciavam uma preocupação do museu em contextualizar a produção do século XX incluindo proposições, ações, performances.

Referência para a arte moderna e contemporânea na Espanha, “lar” da tela *Guernica* (1937) de Pablo Picasso e de obras emblemáticas do cubismo e do surrealismo, o Museu Reina Sofía concentrou-se nos primeiros anos em formar uma coleção que demonstrasse a contribuição dos artistas espanhóis para as vanguardas históricas europeias. Tal meta foi uma das marcas iniciais da instituição – primeiramente como Museu Espanhol de Arte Contemporânea (MEAC), inaugurado na Cidade Universitária de Madri em 1975; a partir de 1984, como Centro Cultural Reina Sofia; em 1986 (e já em sua atual sede, o antigo Hospital Geral projetado por Francesco Sabatini no século XVIII), como Centro de Arte Reina Sofia (CARS); até finalmente ganhar a alcunha de museu, em 1988.

Em consonância com outros museus de arte moderna e contemporânea, o Reina Sofía promoveu a partir da segunda metade dos anos 1990 exposições de revisão da produção artística nos anos 1960 e 1970 e também apresentações esporádicas de performance, intensificando a frequência ao longo dos anos 2000. Em 1996, conforme relatamos no primeiro capítulo, dedicou uma exposição individual ao coletivo ZAJ. Em dezembro de 2005, ativou performances de Dora García na individual *Todas las Historias, Festival de Performance y Video*. No mesmo período, exibiu a mostra coletiva *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España (1965-1980)*, com número considerável de obras e documentos que remetiam a ações do período.

Um interesse mais específico pela performance, no entanto, foi evidenciado apenas com a chegada à direção de Manuel Borja-Villel em 2008, momento no qual

foram iniciados programas públicos dedicados a essa categoria de linguagem. O texto de introdução ao Memorial de Atividades do museu naquele ano

Este Museo não é concebido como uma instituição que exhibe um conhecimento universal, identitário e exclusivo, mas como um lugar capaz de gerar novos espaços intersticiais de sociabilidade e discussão na esfera pública. [...] Nesse contexto, o arcabouço da(s) narrativa(s) alternativa(s) à história moderna, o pensamento de novas formas de intermediação e a consideração do espectador não como sujeito passivo ou consumidor, mas como agente, como sujeito político, são as três linhas de força propostas pelo Museo.<sup>341</sup> (MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, 2008)

Obras relacionadas à performance adquiridas pelo Reina Sofía nesse momento estiveram sob a responsabilidade da coleção de Teatro, dentro do Departamento de Programação Cultural (SÁNCHEZ; RODRÍGUEZ PRIETO, 2010). Situação que começou a mudar em 2011, quando foi reformulada a Coleção 3 do museu, à época com o tema *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, cuja curadoria integrava remanescentes e trabalhos decorrentes de performances do Grupo Zaj<sup>342</sup>, dos Encontros de Pamplona<sup>343</sup> e dos conceitualismos madrilenho e catalão (MOLINA OLMOS, 2021). No mesmo período, a programação do museu apresentou *The American Moon* (1960), de Robert Whitman, em 2010; e as obras *Huddle*, *Platforms*, *Sland Bord Acompañiment for sound* e *Censor* (1961), de Simone Forti, em 2013, dentro do espaço da exposição +/- 1961, *La expansión de las artes*. Nos dois casos, as obras foram interpretadas por bailarinos e artistas residentes na Espanha, sob a supervisão dos coreógrafos convidados (HINOJOSA, 2015, p. 43)<sup>344</sup>.

---

<sup>341</sup> Este Museo no se concibe como una institución que exhibe un saber universal, identitario y excluyente, sino como un lugar capaz de generar nuevos espacios intersticiales de sociabilidad y discusión en la esfera pública. [...] En este contexto, el entramado de la(s) narración(es) alternativa(s) a la historia moderna, el pensamiento de nuevas formas de intermediación y la consideración del espectador no como un sujeto pasivo ni consumidor, sino como agente, como un sujeto político, son las tres líneas de fuerza propuestas por el Museo. (MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, 2008).

<sup>342</sup> Breve nota sobre

<sup>343</sup> Breve nota sobre

<sup>344</sup> Também se apresentaram no museu entre 2009 e 2015, sem conexão direta com as exposições em cartaz, as companhias de Merce Cunningham, Falke Pisano, Jérôme Bel e Steve Paxton.

Com a expansão da relevância das obras performativas na programação e em diálogo com as obras nas exposições permanentes, a então diretora de Coleções do Reina Sofía, Rosario Peiró, criou em 2013 uma nova seção, sob a responsabilidade da historiadora da arte e museóloga Lola Hinojosa – a qual havia integrado, desde 2006, o então recém-criado Serviço de Conservação de Cinema e Vídeo do Reina Sofía. Com base nos estudos acadêmicos que vinha desenvolvendo sobre performance, Lola Hinojosa implantou um enquadramento da coleção sob o conceito de intermídia, conforme descrito em 1966 no texto homônimo de Dick Higgins.

De acordo com a definição então divulgada pelo artista (HIGGINS; HIGGINS, 2001), a intermídia se caracteriza pela fusão de meios artísticos em uma mesma obra, que desarticula uma separação entre meios artísticos vigente desde o Renascimento – e não apenas pela justaposição, como ocorreria nas obras de “técnica mista” ou nas de multimeios. Recursos de colagem experimentados por Duchamp e incorporados, a partir dos anos 1950, por artistas como Robert Rauschenberg, Allan Kaprow e Wolf Vostell favoreceriam essa fusão – segundo Higgins (*idem, ibidem*, p. 50), os *happenings*, por exemplo, seriam intermídia entre colagem, música e teatro: “[...] eu gostaria de sugerir que o uso de intermídia é mais ou menos universal em todas as artes plásticas, uma vez que a continuidade ao invés da categorização é a marca registrada de nossa nova mentalidade.”<sup>345</sup> Em um complemento ao texto de 1966, publicado em 1981, Higgins (*idem, ibidem*, p. 52) explicou que ele mesmo colheu o termo intermídia dos textos do poeta e crítico literário Samuel Taylor Coleridge, de 1812, nos quais a palavra aparece com o mesmo conceito de obras que se posicionam entre meios artísticos tradicionalmente reconhecidos. Mais adiante, o artista (*idem, ibidem*, p. 53) afirma que a tendência das criações intermídia é, com o passar dos anos, vir a fundar novos meios – algo evidente, ele constata, no caso da performance:

Nas artes da performance, havia o happening que era próximo dos ‘eventos’; alguns artistas de happenings fizeram fluxus e outros não. Pelo menos uma artista fluxus, Alison Knowles, evoluiu em seu trabalho até que se viu fazendo o que outros novos artistas – muitos dos quais se esforçaram para distinguir o que estavam fazendo de happenings, eventos e fluxus – estavam chamando, de várias

---

<sup>345</sup> “[...] I would like to suggest that the use of intermedia is more or less universal throughout the fine arts, since continuity rather than categorization is the hallmark of our new mentality.” (HIGGINS; HIGGINS, 2001, p. 50).

maneiras, de 'art performance' ou 'performance art'. Onde podemos procurar para encontrar a continuidade destes? Na intermedialidade: todos possuem a mesma intermídia, uma fusão conceitual de cenário, visualidade e, muitas vezes, elementos de áudio.<sup>346</sup>

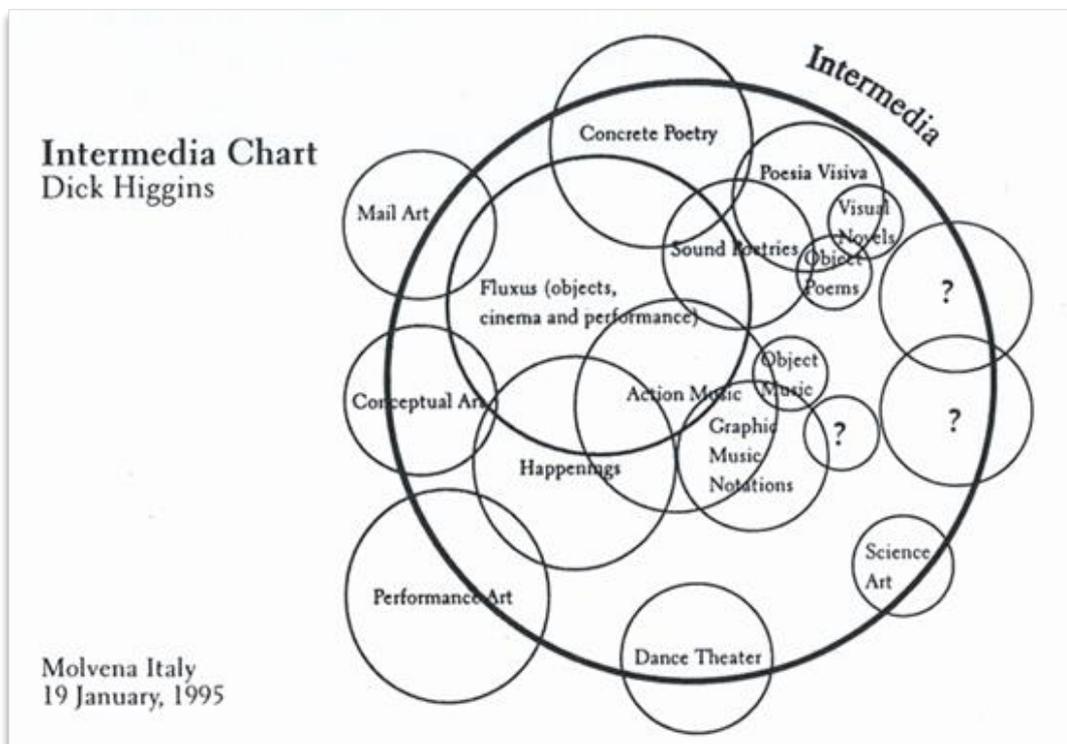


Gráfico 3. *Intermedia* (1995), de Dick Higgins. Diagrama. Disponível em: [http://stendhalgallery.com/?page\\_id=5564](http://stendhalgallery.com/?page_id=5564). Acesso em: 31 mai. 2021.

Na coleção do Reina Sofía, define Lola Hinojosa (2015, p. 26), o conceito de intermídia engloba obras que transitam entre a poesia, a ação e a linguagem visual e/ou sonora dos meios de comunicação, em que “[...] o experiencial, procedimental e corporal irrompem, mesmo a partir de sua ausência, como ferramenta para articular afetos ou teorias sobre o sujeito, o tempo, o espaço e a materialidade”<sup>347</sup>.

De acordo com Blanca Molina (*ibidem*, p. 187), a criação de um segmento específico voltado às artes performativas favoreceu uma reorganização das obras

<sup>346</sup> “In the performance arts, once there was the happening which was close to ‘events’; some happenings artists did fluxus, and some did not. At least one fluxus artist, Alison Knowles, evolved in her work until she found herself doing what other new artists – many of whom took great pains to distinguish what they were doing from happenings, events, and fluxus – were calling, variously, ‘art performance’ or ‘performance art’. Where do we look for to find the continuity of these? To their intermediality: they are all the same intermedium, a conceptual fusion of scenario, visuality and, often enough, audio elements.” (HIGGINS; HIGGINS, 2001, p. 53).

<sup>347</sup> “[...] lo experiencial, procesual y corporal irrompen, incluso desde su ausencia, como la herramienta para articular afectos o teorías sobre el sujeto, el tiempo, el espacio y la materialidad.” (HINOJOSA, 2015, p. 26).

coleccionadas pelo museu e o deslocamento para a nova seção daquelas relacionadas a performance e intermídia. A iniciativa também impulsionou as aquisições específicas para a nova coleção, conta Hinojosa<sup>348</sup>, assim como o recebimento de doações diretas e de trabalhos comprados pela associação de patrocinadores, formada em sua maioria por colecionadores latino-americanos e voltada em parte para a compra de obras de artistas desse continente. Nos últimos anos, obras precursoras das artes performativas na Espanha foram incorporadas às mostras permanentes relativas à primeira metade do século XX, a exemplo do que havia ocorrido com a Coleção 3:

A ação, a festa, o carnaval ou o flamenco ganham destaque para mostrar a teatralização da vanguarda e seu interesse pelo cênico e pelo popular. Como exemplos, vale a pena citar Ramón Gómez de la Serna, que encarnará como ninguém este espírito teatral associado ao espanhol, e para quem a nova arte será a fusão da literatura, das artes plásticas e outras músicas. Esteve presente também Federico García Lorca, cujas colaborações com La Argentinita, ou a companhia de teatro La Barraca, mostram o interesse por parte dos intelectuais e artistas ligados à Segunda República na alfabetização do povo através da transferência do cinema ou da arte da performance para o espaço público e na dignificação do popular.<sup>349</sup> (HINOJOSA, 2015a, p. 27).

A Coleção de Artes Performativas e Intermídia contava em julho de 2020 com 761 peças, em fotografia, vídeo, filme, áudio, além de objetos utilizados em performances e proposições escritas. Quando configuramos o sistema de gestão de coleções do Museu Reina Sofía para apresentar itens da seção<sup>350</sup>, obtivemos 4.646 registros, dos quais 1.092 itens apresentavam a classificação “performance” (Fig. 28), relativos a 156 obras. Assim, verificamos que algumas obras estão registradas em diferentes partes: instalações e composições fotográficas são listadas item a item, e registros e remanescentes constam sob a numeração da obra da qual foram

<sup>348</sup> Entrevista concedida por HINOJOSA, Lola [jul. 2020]. Entrevistadora: Bianca Andrade Tinoco. Madri, 2020. 1 arquivo .mp3 (70 min.).

<sup>349</sup> “La acción, la fiesta, el carnaval o el flamenco cobran protagonismo para mostrar la teatralización de la vanguardia y su interés por lo escénico y lo popular. Como ejemplos en exposición cabe mencionar a Ramón Gómez de la Serna, quien encarnará como nadie este espíritu teatral asociado a lo español, y para quien el arte nuevo será la fusión de la literatura, las artes plásticas y demás músicas. También ha estado presente Federico García Lorca, cuyas colaboraciones con la Argentinita, o la compañía de teatro La Barraca, muestran el interés por parte de intelectuales y artistas asociados a la II República en la alfabetización del pueblo mediante el traslado del cine o las artes escénicas al espacio público y en la dignificación de lo popular.” (HINOJOSA, 2015a, p. 27).

<sup>350</sup> Consultas presenciais de 24 a 30/07/2020, em Madri, Espanha. Oportunidade gentilmente oferecida pelas equipes de Coleção e Biblioteca do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

derivados (exemplo na Fig. 29, na qual a obra “principal” está em uma faixa branca e as relacionadas abaixo dela, em faixas azuis).

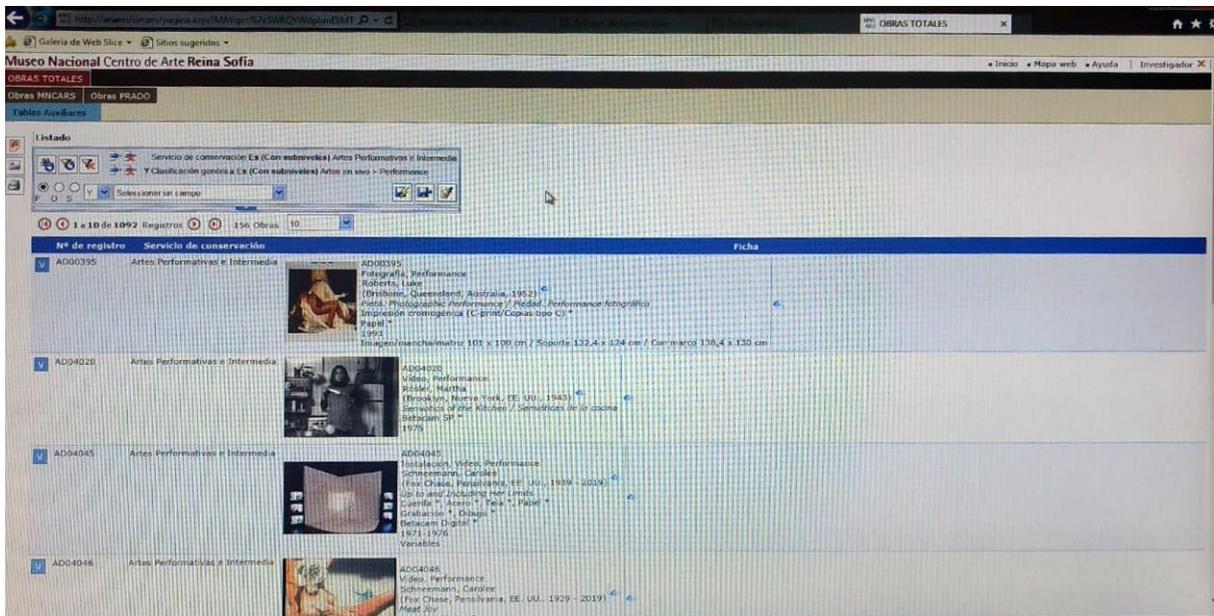


Figura 27. Imagem do sistema de gestão de coleções do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, configurado para apresentar itens catalogados como "Performance" na coleção de Artes Performativas e Intermédia. Foto: Bianca Tinoco, 24/07/2020.

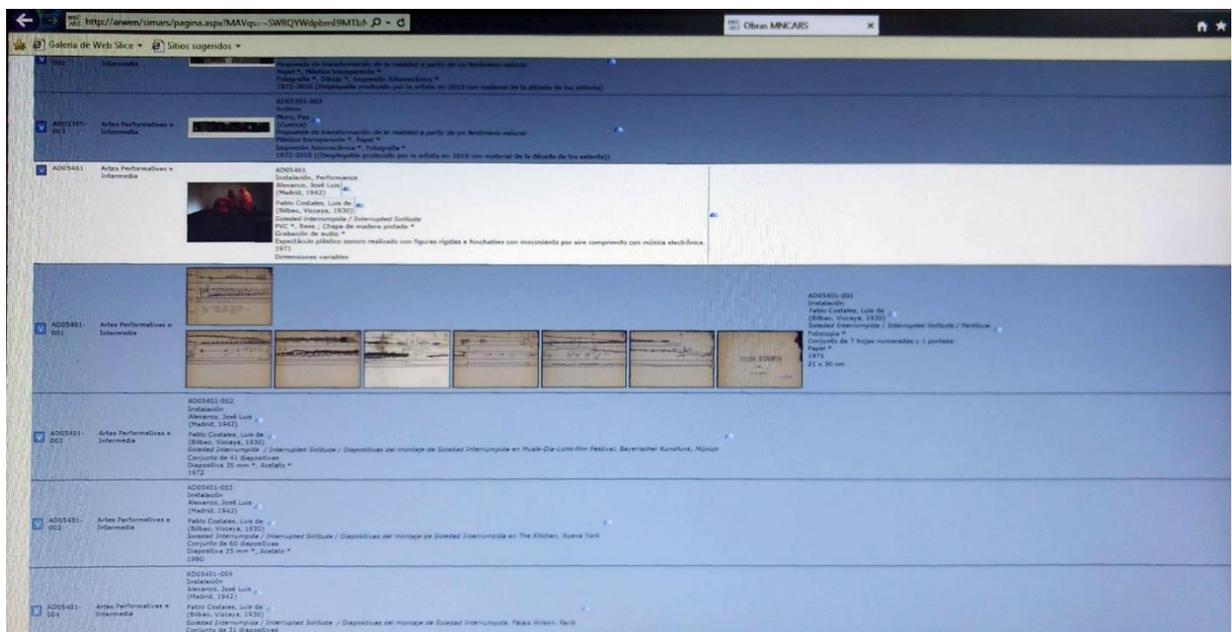


Figura 28. Detalhamento de componentes da instalação *Soledad Interrumpida* (1971), de José Luis Alexanco e Luis de Pablo. Imagem do sistema de gestão de coleções do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Foto: Bianca Tinoco, 24/07/2020.

Menos de 10 dessas obras na coleção possuem autorização para serem ativadas como performances ou como trabalhos interativos, de acordo com Hinojosa<sup>351</sup>. Entre elas, está uma das últimas peças teatrais de Guy de Cointet, *De Toutes les Couleurs* (1982), adquirida pelo museu em 2013. A obra, que pode ser exibida como instalação ou como uma apresentação teatral, é composta materialmente na coleção por 13 objetos cênicos (formas escultóricas concebidas por Cointet), 35 desenhos, uma foto autografada por Olivier de Bouchony e Guy de Cointet, um cartaz e o roteiro da peça. Na exposição *Mínima resistencia: Entre el tardomodernismo y la globalización: prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y 90*, aberta no museu em 2013, *De Toutes les Couleurs* foi exibida como instalação, sem movimentação dos objetos<sup>352</sup>. No sítio oficial sobre Guy de Cointet<sup>353</sup>, há registros de quatro montagens da peça, duas delas após a compra pelo Reina Sofía (em Portugal e na Bélgica). “O espólio de Guy de Cointet, pode encenar essa peça onde, quando e como quiser, sem nos avisar. E também não precisamos entrar em contato para encenar essa peça: o contrato nos dá essa autorização”, conta Hinojosa<sup>354</sup>.

---

<sup>351</sup> HINOJOSA, 02/07/2020. Esse número se deve em parte, na opinião da diretora da coleção, ao fato de muitos dos performers não apresentarem suas obras como passíveis de serem ativadas sem a participação do criador. Artistas de uma geração mais recente concebem essa possibilidade e estabelecem como o museu pode atuar e quais seriam as adaptações aceitas.

<sup>352</sup> Em 2011, o Museu Reina Sofía havia apresentado duas peças de Guy de Cointet no auditório: *Espahor ledet ko Uluner* (1973) e *Five Sisters* (1982). Mais informações em: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/guy-cointet-espahor-ledet-ko-uluner-five-sisters>. Acesso em: 1 jun. 2021.

<sup>353</sup> Disponível em: <https://www.guydecointet.org/performance/324>. Acesso em: 1 jun. 2021.

<sup>354</sup> HINOJOSA, 02/07/2020.



Figura 29. *De Toutes les Couleurs* (1982), de Guy de Cointet. Instalação. Coleção MNCARS. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/minima-resistencia>. Acesso em: 1 jun. 2021.

De acordo com Hinojosa<sup>355</sup> e Blanca Molina (2021, p. 187), adquirir a performance não é o único desafio quando se trata de ativá-las com frequência no espaço expositivo: são necessários recursos financeiros para a contratação de intérpretes e outros custos a cada ativação, algo pouco comum quando se trata da exibição de obras de arte. “No entanto, essas abordagens têm lugar nas exposições temporárias, que oferecem uma estrutura conceitual a partir da qual esse tipo de prática pode ser derivado sem tendência à espetacularização.”<sup>356</sup> (*ibidem*, p. 187).

Foi o que ocorreu com outras das obras ativáveis na coleção do museu, a performance *Instant Narrative (IN)* (2006-2008) de Dora García (a segunda edição pertence ao Reina Sofía; as outras estão no FRAC Lorraine<sup>357</sup>, na França, e no SFMoMA<sup>358</sup>, nos Estados Unidos). A performance, que é executada durante todo o período de funcionamento do museu no qual é apresentada, envolve uma pessoa sentada à frente de um computador, a qual digita suas impressões sobre os visitantes no momento em que eles estão no espaço, formando um texto que é

<sup>355</sup> *Id. Ibid.*

<sup>356</sup> “Sin embargo, estos planteamientos sí tienen cabida en las exposiciones temporales, que ofrecen un marco conceptual del que se puede desprender este tipo de prácticas sin que estas tiendan a la espectacularización.” (MOLINA, 2021, p. 187).

<sup>357</sup> Mais informações em: <http://collection.fracloiraine.org/collection/show/807?lang=en>. Acesso em: 1 jun. 2021.

<sup>358</sup> Mais informações em: <https://www.sfmoma.org/artwork/2011.14/>. Acesso em: 1 jun. 2021.

projetado em uma das paredes da sala. Dez anos depois de ser adquirida, a obra foi ativada no museu em 2018 durante a exposição individual *Segunda Vez*.

Os contratos para aquisição dessas obras, relata Hinojosa<sup>359</sup>, seguem o padrão estabelecido pelo Ministério da Cultura e do Esporte espanhol<sup>360</sup>, contendo como anexo um certificado de autenticidade assinado pelo artista ou pelo vendedor. “[...] tanto faz se a obra é uma performance ou uma pintura ou uma escultura – é o mesmo contrato. [...] dependendo da obra, as cláusulas podem variar um pouco e cláusulas podem ser adicionadas ou removidas, dependendo do acordo feito com o artista específico.”<sup>361</sup> A relativa maleabilidade das cláusulas e principalmente da redação do certificado é o que permite atender as particularidades de cada trabalho artístico. “No final das contas, cada obra é um mundo, é completamente diferente das demais e nenhuma estratégia, nenhum protocolo, nenhum contrato-padrão ou qualquer coisa que seja muito estrita pode ser estabelecida”<sup>362</sup>, afirma Hinojosa.

A diretora da coleção de Artes Performativas não nega que tal variabilidade assusta os profissionais de conservação do museu, mais habituados a obras em suportes tradicionais. “Eu realmente acho esse projeto lindo e um desafio para mudar a instituição por dentro. [...] O trabalho está vivo, envelhece e passa por mudanças e não é preciso lutar contra isso. Não existe a ideia de pureza e autenticidade, não faz sentido neste tipo de peça.”<sup>363</sup> Hinojosa conta que está acostumada a atender as dúvidas da equipe de conservação e que é conhecida como aquela que pede as “tarefas complicadas”, mas que as barreiras foram superadas e atualmente eventuais estranhamentos são assumidos com bom humor e cooperação.

O trabalho de convencimento não se restringe à equipe de conservação. É preciso também a adesão dos gestores participantes da comissão de aquisição do

---

<sup>359</sup> HINOJOSA, 02/07/2020.

<sup>360</sup> Devido a bloqueios de acesso ao sistema na sala de consulta e aos impedimentos relacionados à epidemia de Covid-19, não foi possível ter acesso a qualquer documentação referente às obras da coleção do Museu Reina Sofía, apenas ao sistema de gestão da coleção.

<sup>361</sup> “[...] da igual que la obra sea una performance o una pintura o una escultura – es el mismo contrato. [...] dependiendo de la obra, las cláusulas pueden variar un poquito y pueden añadirse o quitarse cláusulas, dependiendo del acuerdo que lleguen con el artista en concreto.” (HINOJOSA, 2020).

<sup>362</sup> “[...] al final cada obra es un mundo, es completamente diferente de las otras y no se puede establecer ninguna estrategia, ningún protocolo, ningún contrato tipo ni nada que sea muy estricto [...]”. (HINOJOSA, 2020).

<sup>363</sup> “Me parece bonito el proyecto en realidad, y como desafío para cambiar la institución desde dentro. [...] El trabajo está vivo, envejece y experimenta cambios y no hay que luchar contra eso. No hay esa idea de la pureza y de la autenticidad, no tiene sentido en este tipo de pieza.” (HINOJOSA, 2020).

Ministério da Cultura. Afinal, se propor a pagar 15 mil euros em uma obra sem materialidade permanente, momentaneamente intangível, ou convencer os integrantes da comissão a compra de uma obra como as já mencionadas *Piezas Distinguidas* de La Ribot, demanda uma capacidade de compreensão pouco conciliável com a responsabilidade pelos gastos públicos. “Mudar a mentalidade é uma das questões fundamentais desse trabalho, que os demais entendam do que estamos falando. E bem, isso é alcançado. Com mais ou menos resistência, no final as pessoas entendem do que estamos falando.”<sup>364</sup>

### 4.3. OBJETOS REMANESCENTES E A NARRATIVA DA TRAJETÓRIA

Até o momento, nosso foco foi concentrado na existência de longo prazo da performance nos termos conceituados por Lawson, Finbow e Marçal (2019). Ocorre, no entanto, que a própria particularidade da performance enquanto produção alográfica, com relativa alta velocidade de transformação, pode acelerar o que Pip Laurenson (2006, p. 9) chamou de processo de erosão, ou seja, de desgaste da integridade estética do trabalho. Diante dessa questão, proponho neste segmento algumas considerações acerca da preservação de objetos remanescentes de performance como meio de sobrevivência da potência da obra.

A passagem de uma coisa qualquer para ser considerada um objeto, analisa Bruno Brulon (2016, p. 108), está atrelada a uma alteração de estatuto por meio de sua circulação entre e nas sociedades e de acordo com os sistemas de valores que atravessa. Assim, um objeto se constitui na medida em que se insere em um sistema classificatório. Por exemplo, a entrada de um objeto de museu, como objeto musealizado, implica um processo de ressignificação no novo ambiente.

Vale observar que operamos aqui uma inversão – não é mais a ação que está a serviço de uma ativação do objeto, da materialidade, e sim o objeto que contribui para perdurar a memória de uma obra que passa a (sobre)viver em diferentes condições – após uma transformação não mais de seus elementos, mas de seu estado de existência.

Antes de adentrarmos em uma abordagem mais detalhada do objeto sobrevivente, convém diferenciá-lo de outro muito frequente em coleções relacionadas a performance: o objeto performativo. Os objetos performativos podem,

---

<sup>364</sup> *Id. ibid.*

em maior ou menor medida, também carregar traços de sobrevivência da performance. Porém, uma confusão entre esses termos é comum e pode colocar em risco a análise que pretendemos explicitar.

#### 4.3.1. O objeto performativo

Um púlpito de concreto. Não há nada de refinado ou marcante nas formas do mobiliário – é um púlpito facilmente identificável como aquele presente em tribunais, auditórios e templos religiosos, levemente fora do padrão apenas por não ser de madeira. Instalado na sala de um museu ou ao ar livre, disponível para o acesso, o objeto repele alguns, atrai outros, convida ao discurso. Tal como um imã, a obra *Now, speak!* (2009-2011), de Amalia Pica, mobiliza seu entorno como cenário de uma plateia potencial, instaura uma arena ou uma praça pública, ressignifica os ambientes assim que é reconhecida neles – enquanto objeto, quase um *ready-made*, não necessariamente como trabalho artístico. Por vezes evidencia a força das palavras; em outras, quando não há ninguém a sua volta, o silêncio.

Amalia Pica nomeou *Now, speak!* em referência à frase supostamente dita por Michelangelo após concluir sua escultura *Moisés* (c. 1513-1515), principal peça do túmulo do Papa Júlio II na igreja de San Pietro in Vincoli, em Roma, Itália. A obra em concreto, exposta em 2012 no City Hall Park de Nova York e doada em 2013 ao Museum of Fine Arts Boston (MFA), nos Estados Unidos, é divulgada pela instituição (2014) como “a primeira obra de arte relacionada à performance a entrar na coleção do Museu”. *Now, speak!*, conforme proclama o museu, é uma obra performativa. O *Moisés* de Michelangelo também é.

Nas últimas décadas, convencionou-se chamar objetos performativos àqueles cuja elaboração tenha envolvido uma performance ou àqueles que mobilizem, no momento de sua exibição, a execução de ações por parte do interlocutor. Shannon Jackson (2014) propõe uma abordagem um pouco dissonante do termo, a partir do “receptor” – o público, o participador. De acordo com a pesquisadora (*ibidem*), a recepção é a chave para constituir qualquer obra como performativa. “[...] uma instituição ou colecionador não adquire simplesmente um objeto performativo, mas também uma estrutura para renovar suas relações de recepção.”<sup>365</sup>

---

<sup>365</sup> “[...] an institution or collector does not simply acquire a performative object but also acquires a structure for renewing its relations of reception.” (JACKSON, 2014).

Jackson (2014) identifica duas vertentes do que se costuma denominar o performativo. Na primeira, o chamado *contexto intermedial*, o performativo é algo que parece participar da performance, mas não está de acordo com as convenções das artes performáticas. Nessa perspectiva, o termo “[P]arece fornecer um guarda-chuva para agrupar o trabalho interdisciplinar recente no tempo, no espaço, com corpos, em encontros relacionais – mesmo que o faça sem dizer nada particularmente preciso.”<sup>366</sup> (*ideim, ibidem*). Nessa leitura mais ampla, pelo que compreendemos, todos os objetos relacionados à produção de uma performance seriam classificáveis como performativos – uma classificação próxima, em certo sentido, à noção de arte performativa e intermídia assumida pela coleção do Museo Reina Sofía. *Now, speak!* poderia ser categorizada dessa maneira sem grandes contrariedades – e, provavelmente, essa é a lógica seguida pelo MFA. O *Moisés* de Michelangelo, no entanto, muito dificilmente escaparia de ir para a seção de escultura em qualquer coleção que organize suas obras segundo esses parâmetros.

Uma segunda corrente do que se pode chamar performativo na arte, argumenta Jackson (*ibidem*), se alia a uma leitura mais filosófica de noções da linguística, o contexto de *criação de realidade*, em que o performativo visa a provocar uma situação, a alterar um aspecto das coisas por meio de uma ação. Nesse recorte, a “arte performativa” seria derivada da teoria dos atos de fala, impulsionada pelo livro *Como fazer coisas com palavras* (1955-1962) de John Langshaw Austin, a qual entende a linguagem não apenas como uma maneira de descrever o mundo, mas de conduzi-lo.

De acordo com a teoria de Austin, uma grande parte das frases que dizemos são declarações, sobre as quais podemos afirmar como verdadeiras ou falsas. Há orações, no entanto, que fazem com que algo se realize no exato momento em que são pronunciadas – quando alguém promete ou garante algo, quando um padre ou pastor diz “Eu os declaro marido e mulher” ou “Eu te batizo”, ou quando um juiz sentencia uma pena. O filósofo da linguagem chamou essas frases de *atos performativos* (ou realizativos, no espanhol), pois no caso deles o falar significa fazer – as palavras, se pronunciadas nas condições adequadas (por alguém que tenha

---

<sup>366</sup> “It seems to provide an umbrella to cluster recent cross-disciplinary work in time, in space, with bodies, in relational encounters—even if the term does this work without saying anything particularly precise.” (JACKSON, 2014).

autoridade para dizê-las, em um determinado contexto) impactam a vida das pessoas.

Em atenção a essa segunda interpretação do performativo, Jackson (2014) demonstra como, em diferentes momentos do século XX, os artistas procuraram motivar uma sensação de movimento e de envolvimento corporal por parte daqueles que se deparavam com a obra artística. Ela recorda, por exemplo, a declaração de Harold Rosenberg sobre as telas de expressionismo abstrato, em especial as *action paintings* de Jackson Pollock: “[...] o pintor não mais se aproximava do cavalete com uma imagem em mente, dirigia-se a ele com material na mão, na intenção de fazer alguma coisa àquele outro material à sua frente. A imagem constituiria o resultado deste encontro.” (ROSENBERG, 1974, p. 13). Pintar, desse modo, significaria abandonar a proposta de representar algo dado para compartilhar epifanias criativas. A obra de arte, em um processo de descolamento da representação desde a pintura pré-iluminista do século XIX, daria com o *dripping* de Pollock um importante passo em direção à participação efetiva do público, não como observador, mas como aquele que mobiliza seu corpo para recompor os passos e as dinâmicas do artista na composição das telas – já suspeitados por quem se deparava com as pinturas e que ganharam projeção após a série fotográfica de Hans Namuth.

A partir dessa leitura mais ampla do objeto percebido como performativo, podemos compreendê-lo como aquele que convida à “participação sensorial-corporal e semântica” do público, conforme pretendia Hélio Oiticica em seu manifesto “Esquema geral da Nova Objetividade” (1965), de modo a instigar a tomada de posição política, social e ética em relação aos problemas então vigentes. A proposta de Oiticica, assim como de Lygia Clark e Lygia Pape, era criar obras dirigidas aos sentidos como sutis ações políticas, como ressalta Paula Braga (2014, p. 300). O projeto de expansão da capacidade sensorial e da espontaneidade expressiva, primeiramente em objetos e posteriormente em instalações e trabalhos de experimentação com o corpo, é explicado pelo próprio Oiticica no texto “O aparecimento do supra-sensorial” (1967):

Para mim, na minha evolução, o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada espectador; faço questão de afirmar que não há a procura aqui de um ‘novo condicionamento’ para o participante, mas sim a *derrubada de todo condicionamento* para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas,

visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo improvisado, sua liberdade interior, a pista para o estado criador [...]. (OITICICA, 2008, p. 58).

Nos propomos a analisar, mais especificamente, aqueles trabalhos que o performer e pesquisador de arte Fernando Baena (2013, p. 32) define como “ações coisificadas de efeito diferido”, ou seja, objetos artísticos nos quais a estratégia consiste em “[...] confiar o efeito ao poder artístico dos restos, pegadas e/ou registros, sendo estes, em última instância, o que é apresentado ao público.”<sup>367</sup> Se encaixam nesse conceito, entre outras, fotoperformances, videoperformances, registros de performances pensados para a divulgação e a venda, desenhos e outras obras produzidas durante a performance mas que a tomam como meio (e não como fim): na concepção de Baena (*ibidem*, p. 36), cada objeto desses possui uma vida “fora do cordão umbilical que o une à ação”<sup>368</sup>.

Retornemos, a título de exemplo, à videoperformance *A massa é bi* (2018) de Berna Reale, comentada no Capítulo 1. Ela pode ser encontrada em uma galeria ou no YouTube, pode ser fruída de diferentes maneiras nesses dois contextos. No YouTube, o receptor controla o tamanho da tela, o andamento do vídeo, a velocidade, o volume da música; pode cantar e dançar, inclusive imitar os passinhos de Reale; pode dar *like* e comentar o vídeo. Na galeria, o tamanho de tela, o volume do som, a velocidade e a continuidade do vídeo são dados; não é possível pausar a visualização; cantar e dançar são gestos de certo modo coibidos por uma liturgia não declarada do cubo branco. Assim, as reações físicas dependerão mais diretamente do meio de acesso. Uma imersão das imagens exibidas, no entanto, pode aproximara experiência da galeria à do YouTube: em ambas, se pode perceber que uma performer (a própria Berna Reale) com o corpo completamente coberto com uma indumentária inteiriça cor de rosa, que simula peitos e saco escrotal almofadados e de proporções maiores que as humanas, dança num dia de sol em ruas de comércio intenso, em meio a barracas de camelôs, sem que se ouça uma música no local – é perceptível que o som do vídeo é inserido na edição, porque a população mostrada nas imagens não reage à trilha sonora. A performer dança funk para as câmeras, em meio aos olhares de estranhamento dos comerciantes e dos passantes. As imagens ora se aproximam do corpo da performer, ora dos

367 “[...] confiar el efecto al poder artístico de los restos, huellas, y/o registro, siendo estos, en última instancia, lo que se presenta al público.” (BAENA, 2013, p. 32).

368 “[...] vida fuera del cordón umbilical que le une a la acción.” (BAENA, 2013, p. 36).

transeuntes que assistem à dança (e ao aparato de câmeras, possivelmente), ora mostram tomadas gerais ou sobrevoam a cena em *travellings* possivelmente filmados por um drone.

No contato com o vídeo, percebemos que parte da performatividade dele decorre das reações dos espectadores diante daquilo que especulamos ter sido a performance da qual o trabalho final proveio. São evidentes, no entanto, diferentes temporalidades (PHELAN, 2010, p. 62): houve, em um tempo, uma performance, realizada nas ruas de Belém do Pará, na qual um corpo cor de rosa disforme dança e se balança, rodeado pelos componentes de uma equipe de filmagem; há um videoclipe, que utiliza essas imagens editadas – e percebemos ainda um terceiro processo, que também pode ser alcançado em camadas e é apresentado no clipe em sua forma final, a faixa musical *A massa é bi*. Visualmente, por mais que compreendamos que existe uma obra final – o videoclipe –, reconhecemos que existiu uma performance na rua, à qual poderíamos ter assistido se estivéramos em Belém do Pará em determinado dia de sol em 2018, como fizeram os transeuntes (participadores não avisados) mostrados nas imagens. A performance é executada com vistas à filmagem, mas ela possui público, a performadora itera com os olhares, com o incômodo que se instala – uma situação distinta de uma filmagem em estúdio. A ausência de nossos corpos, como participantes, naquele contexto em que ocorreu a filmagem integra *A massa é bi*, provoca o sentimento de recusa perante uma festa para a qual não fomos chamados. O suporte escolhido, ao mesmo tempo que nos dá a conhecer, nos nega a experiência direta da performance, anuncia que perdemos a chance. E propõe em substituição um conjecturar, um “o que seria se (eu) fosse”?

[...] ao sentir falta, você está de alguma forma mais disponível para esse "excesso" do objeto do que estaria em uma situação de "presença". Sentindo falta, você está disponível para ouvi-lo de outra forma, por meio da recitação, da recitação do documento e, portanto, está “presente” a ele de outra forma, em um modo de transmissão – uma reperformance. (SCHNEIDER, 2005, p. 42)<sup>369</sup>.

---

<sup>369</sup> “[...] in missing you are somehow more available to this ‘excess’ of the object than you would be in a situation of ‘presence’. Missing it, you are available to hear it otherwise, through the retelling, the recitation of the document, and thus are ‘present’ to it otherwise, in a mode of transmission – a re-enactment.” (SCHNEIDER, 2005, p. 42)

Peggy Phelan (2010, p. 51) afirma que a performance e a fotografia (o vídeo também, acrescentamos) oferecem mediações significativas sobre desaparecimento, trauma e morte, embora em direções opostas: “Enquanto a performance representa a natureza frágil e efêmera de cada movimento e enquadra sua passagem, a onipresença e a reprodutibilidade implacável da fotografia reduzem a vitalidade do impulso de estar presente no tempo presente.”<sup>370</sup> Esse transporte entre temporalidades, essa viagem para o passado, talvez seja o principal efeito performativo gerado por uma obra na qual a performance é o meio para a obtenção de um trabalho material, de outra ordem. É preciso ter em mente, no entanto, que esse recorte é um derivado da performance, com particularidades próprias, a fim de não permitir que um seja tomado pelo outro.

#### **4.3.2. O objeto sobrevivente**

Josefa Cortés, conservadora chefe do Museo Wostell Malpartida (MVM), em Malpartida de Cáceres, Espanha, conta que a instituição alocada em uma antiga propriedade de tosquia e lavagem de lã do século XVIII é habitada por múmias. Não as egípcias ou de civilizações antigas: múmias Fluxus. O museu, fundado pelo artista Wolf Vostell (1932-1998) em 1976 e considerado um dos mais importantes dedicados ao coletivo, guarda um conjunto de trabalhos criados para serem manuseados, experimentados de maneira iterativa por performers ou pelos visitantes. No entanto, em visita à Sala Gino de Maggio, na qual são expostos 250 registros e vestígios materiais doados pelo colecionador italiano, produzidos por 31 artistas europeus, estadunidenses e asiáticos, a conservadora lamenta: os remanescentes de obras outrora disponíveis para a ação agora precisam ser expostos em repouso pelo receio de se perder o que sobreviveu delas, um fragmento de materialidade.

Cortés, que também é gestora do Arquivo Happening Vostell, sediado em Malpartida, não se sente autorizada a ativar as obras da coleção sem a presença de artistas Fluxus, muitos deles em idade avançada. Ainda que disponha das proposições e de documentos que teoricamente municiariam eventuais ativações

---

<sup>370</sup> “While performance enacts the fragile and ephemeral nature of each movement and frames its passing, photography’s ubiquity and relentless reproducibility undercuts the vitality of the drive to be present to the present tense.” (PHELAN, 2010, p. 51)

das ações Fluxus de Vostell, ela não se atreve. “Entendemos que não faz sentido fazer algo que o artista já fez na vida. Era ele a pessoa capaz de reeditar, reinterpretar e prolongar o conceito daquela obra, o que julgou oportuno. Mas nós, como museu...”<sup>371</sup>

O temor de Josefa Cortés tem fundamento e é um desafio para a conservação de trabalhos produzidos pelas correntes e coletivos artísticos do século XX, em especial por aqueles mais relacionados ao uso de objetos perecíveis ou à tecnologia – o Fluxus, por exemplo, aderiu a ambos. Podemos chamá-los de objetos sobreviventes: aqueles relacionados à ativação de uma performance ou de uma obra iterativa que, por dificuldades diversas, carregam o que restou de uma integridade estética do trabalho sem a participação do elemento humano. Diante de uma irreversibilidade de performances históricas (para as quais a possibilidade da ativação sequer foi cogitada), esses registros e vestígios permitiriam inferir parcialmente como determinada obra foi ativada, em um ou mais momentos.

Embora esses vestígios sejam diferentes dos acontecimentos que registram, eles reiteram, estendem e transformam a “vida da performance”, garantindo suas relações com o visível e o legível. Deslocados dos poderes da performance testemunhada de colocar seus objetos em questão, os remanescentes da performance levam a outras questões e proliferam discursos em torno do que exatamente foi feito, visto e compreendido. A performance carrega consigo um paradoxo temporal: existe de vez em quando, vai embora e dura; as tendências dela para o desaparecimento e desmaterialização são contrariadas por sua capacidade de aderir, deixar marcas e vestígios de outra forma. (HEATHFIELD, 2012, p. 27)<sup>372</sup>

Na definição de Fernando Baena (2013, p. 32), esses objetos sobreviventes de uma biografia da performance seriam ações coisificadas de efeito imediato: fotos, vídeos, proposições escritas e outros registros de performances podem em geral ser tomados nessa classificação, uma vez que foram recursos usados desde os anos

---

<sup>371</sup>“Entendemos que realizar algo que ya el artista realizó en vida no tiene sentido. Era él lo que estaba capacitado para reeditar, para reinterpretar y para prolongar el concepto de esa obra, lo que él estimaba oportuno. Pero, nosotros como museo...”. Entrevista concedida a Bianca Tinoco em 08/07/2020.

<sup>372</sup> “Whilst these remains are different from the events they register, they reiterate, extend, and transform the “life of performance”, securing its relations to the visible and the legible. Aside from the powers of the witnessed performance to bring its objects into question, the traces of performance prompt further questions and proliferate discourses around what exactly was done, seen, and understood. Performance bears a temporal paradox: it exists both now and then, it leaves and lasts; its tendencies toward disappearance and dematerialization are countered by its capacities to adhere, mark, and trace itself otherwise.” (HEATHFIELD, 2012, p. 27).

1960 para documentar a execução de obras e eventos de caráter efêmero, sem assumirem o caráter de obra – eles constituíam evidência, provas visuais de uma realização artística para corroboração e verificação pela posteridade. De acordo com Rebecca Schneider (2001, p. 104), há um “conjunto de atos e significados espectrais que assombram o material em constante interação coletiva, em constelação”<sup>373</sup>.

Se bem conservados, cada qual segundo as técnicas que lhes são indicadas, esses vestígios e documentos podem contribuir para uma conservação da performance não mais como ativação, mas em um estado de dormência a partir do qual continua a ter relevância e influência sobre outros trabalhos produzidos. A conservação dessa existência possível sem a performance do elemento humano – uma existência em que material e conceitual se conectam indiretamente, não mais pela atualização mas por meio de uma presentificação da narrativa da obra a partir dos objetos e fatos que integram a obra – pode ser pensada a partir da experiência de conservação de obras parcialmente similares, como aquelas cinéticas e com participação de componentes tecnológicos. Um estudo sobre a tomada de decisão na conservação de trabalhos artísticos com tais particularidades é relatado por Reinhard Bek (2012), diretor de conservação do Museu Tinguely em Basileia, na Suíça.

De acordo com Bek (2012, p. 205), esculturas cinéticas da primeira metade do século XX – nas quais os componentes tecnológicos são eletromecânicos, não computacionais –, demandam a estruturação da documentação e dos protocolos para preservação no longo prazo a partir (e não antes) da tomada de decisão para a exposição, uma vez que tais problemas não foram previstos quando da concepção da obra. Para trabalhos com essas características, ele recomenda equilibrar protocolos clássicos de conservação de esculturas com aspectos relativos ao funcionamento, conciliando preocupações quanto à materialidade e ao movimento. “O desafio surge quando o elemento funcional também desempenha um papel escultórico e a preservação da materialidade da obra se opõe à preservação da função da obra.”<sup>374</sup>

---

<sup>373</sup> “[...] the set of acts and spectral meanings which haunt material in constant collective interaction, in constellation. (SCHNEIDER, 2001, p. 104)

<sup>374</sup> “The challenge arises when the functional element also serves a sculptural role and the preservation of the artwork’s materiality is in opposition to preservation of the artwork’s function.” (BEK, 2012, p. 205).

A partir de diferentes variações da relação materialidade/movimento, Bek (2012, p. 210) elenca cinco opções para uma longevidade da obra, considerando os obstáculos da reposição de peças em razão da obsolescência tecnológica:

- Em obras de forte apelo estético, nas quais o movimento é dedutível, a prioridade passa a ser a preservação material. Elas são tratadas então como relíquias e passam a ser apresentadas **sempre desligadas**.
- Quando a necessidade de reparo técnico afeta parte específica da obra e um profissional especializado pode corrigi-lo, recomenda-se o **conserto**.
- Quando é impossível corrigir o defeito, pode-se considerar a **substituição** das peças defeituosas por outras relativamente semelhantes às instaladas na obra.
- Se o defeito não permite o reparo nem a substituição de peças, e o funcionamento é um aspecto central na obra, uma alternativa é a **simulação** do evento acústico ou cinético. A opção é semelhante à primeira listada, com o acréscimo de aparatos que sugiram como a obra funcionava.
- Outra opção caso não seja possível o conserto ou a substituição de peças é deixar a obra desligada e fabricar uma **cópia de exibição**. A cópia pode ser fabricada com tecnologia que reduza o desgaste causado pelo funcionamento.

A solução a ser adotada, afirma Bek (2012, p. 211), demanda de pesquisadores e decisores “[...] uma capacidade de empatia e abstração em relação à essência do trabalho acima e além de sua existência material”<sup>375</sup>. Tal sensibilidade, ele ressalva, pode exigir uma mudança na forma da obra no longo prazo e uma perda de referência histórica, caso o conservador dê preferência à operação da obra em detrimento da materialidade – por exemplo, quando se conserva um vídeo e não necessariamente a mídia em que foi inicialmente armazenado. Ou, diante de uma crescente historicização da obra, o material

---

<sup>375</sup> “[...] a capacity for empathy and abstraction [...] with regard to the essence of the work above and beyond its material existence.” (BEK, 2012, p. 211).

histórico dela ganhe atenção redobrada – o que ocorreu, no caso do Museu Tinguely, quando as lâmpadas incandescentes foram proibidas na Suíça, demandando a estocagem de 80 mil lâmpadas em 2009 para um prolongamento técnico do efeito visual das obras de Jean Tinguely.

Estender a materialidade e o funcionamento de uma obra dependente de lâmpadas incandescentes traz dificuldades distintas daquelas atreladas à saúde e aos anos de vida de um performer, como no caso dos *happenings* de Vostell e de outras performances realizadas pelo próprio autor ou com a exigência da presença dele para a transmissão de orientações. Embora a delegação e a transmissão corporal a outros performers sejam recursos utilizados por alguns artistas com vistas a uma longevidade da obra, estas soluções são relativamente recentes e não foram em geral adotadas pelas primeiras gerações adeptas dessa categoria de linguagem.

Nesse paralelo com as opções de sobrevivência da obra listadas por Bek, constatamos que uma manutenção da materialidade do suporte na performance – no caso, os próprios performers – não poderia ser considerada devido à perecibilidade do corpo humano. A transferência corporal da performance a profissionais autorizados, como vimos no caso de La Ribot e nos projetos de Julie Tolentino e de Vânia Rovisco, pode retardar essa perda por algumas gerações, mas a tendência é de que o próprio saber corporal se vá erodindo ao longo dessas “passagens de bastão”. Já se lida com rotinas próximas ao que Bek define como simulação e cópia de exibição. Nas duas, a performance é tratada na condição de relíquia, impossível de ser alcançada. A simulação da performance é a reconstituição de uma narrativa de suas ativações por meio dos objetos sobreviventes. Um correspondente para a cópia de exibição seria a reperformance histórica – que, conforme esperamos ter deixado evidente no terceiro capítulo, ganha caráter de tributo e amputa do trabalho a iteratividade e o acaso, basicamente transformando-o em uma sequência de atos a serem repetidos segundo o que foi consagrado.

Heike Roms (2013) defende que a manifestação da performance por meio de documentos e outros remanescentes não é mais do domínio da coleção (onde estão as performances passíveis de ativação e os objetos performativos, eu acrescento), mas do arquivo. “Ao reconhecer que os documentos são parte de uma prática artística e não seu suplemento, essa distinção se torna turva e o arquivo também se

torna uma casa para a arte (performática).<sup>376</sup> (ROMS, 2013, p. 45). De acordo com a historiadora, o arquivo acolhe o desejo de retornar repetidamente ao contato com as obras e traz prazeres de outra ordem, como “a materialidade aurática de um documento e sua carga erótica” como sobrevivente no turbilhão do tempo. “Mas há também uma carga afetiva intelectualmente, que emana das ideias a que esses documentos prometem dar acesso. Essa carga, desejo propor, constitui um dos legados da arte performática.”<sup>377</sup> (ROMS, 2013, p. 37).

A questão que se coloca ao voltarmos nossa atenção para o arquivo não é principalmente sobre como os restos documentais da performance podem (ou não podem) oferecer uma visão sobre um evento passado (uma questão importante, mas que o debate sobre a documentação já considerou em grande profundidade), mas, sim, sobre como esses vestígios falam da performance como um projeto artístico que se sustenta ao longo de uma carreira, por vezes ao longo de toda a vida profissional de um artista. Portanto, a questão que me preocupará aqui é: (como) o arquivo cuida do(s) legado(s) da performance?<sup>378</sup> (ROMS, 2013, p. 36).

Essa apreciação intelectual da performance enquanto proposição conceitual outrora manifesta no corpo humano em relação com outros corpos e com o contexto dado, esse vislumbre indireto e fragmentado por meio de objetos sobreviventes e de práticas rememorativas, se conecta à noção de inter-relacionalidade conforme definida por Amelia Jones (2013, p. 68). Para a estudiosa da performance, faz parte da inter-relacionalidade compreender os modos pelos quais uma performance afeta os corpos dos participantes, como eles se modificam na complexidade das transformações da obra – e, ponto fundamental para nossa análise, analisar como esses momentos de afeto e mudança potencial são registrados e de que maneira os interpretamos no tempo presente (a partir, acrescento, das narrativas e dos objetos sobreviventes).

---

<sup>376</sup> “By acknowledging that documents are part of an artistic practice rather than its supplement, this distinction becomes blurred and the archive too becomes a house for (performance) art.” (ROMS, 2013, p. 45).

<sup>377</sup> “But there is also an intellectually affective charge, which emanates from the ideas that these documents promise to give access to. This charge, I wish to propose, constitutes one of the legacies of performance art.” (ROMS, 2013, p. 37).

<sup>378</sup> “The question that is thus posited by turning our attention to the archive is not primarily how the documentary remains of performance can (or cannot) offer an insight into a past event (an important question but one that the debate on documentation has already considered in great depth), but, rather, how those remains speak of performance as an artistic project that is sustained over a body of work, sometimes over the entire professional lifespan of an artist. Therefore the issue that will concern me here is: (how) does the archive care for performance's legacy/ies?” (ROMS, 2013, p. 36)

Faz sentido, penso, voltar a essa espessura do corpo [...] para entender como as coisas do passado, disponíveis por meio de vestígios no presente, passam a significar. Não apenas na medida em que podem ser formatados em uma ficha de aposta no próximo mercado global de ideias, mas também como podem continuar a provocar, ao longo do tempo, por meio do envolvimento corporal... espetando, sondando, contraindo nossos nervos ópticos e hápticos onde eles contam.<sup>379</sup> (JONES, 2013, p. 70)

Vale ressaltar ainda que um contato com a performance sem a possibilidade de ativação, por meio de fragmentos materiais, precisa ser reconhecido como uma experiência de outra ordem, de uma *vida após a vida* da performance, a qual oferecerá apenas relances, se tanto, de como a obra foi apresentada ou de como afetou os participantes e o entorno. Teresa Calonje (2014, p. 19) alerta que os registros em fotografia e nas imagens em movimento se sobrepuseram em muitos aspectos à experiência ao vivo na sociedade contemporânea, mas que, em geral, não correspondem a um encontro pessoal com a performance – cujo mistério sobre o que exatamente aconteceu naquele tempo e espaço pode nunca vir a ser desvendado, como Mechtild Widrich (2012) demonstra em relação à obra *Genital Panic* (1969) de VALIE EXPORT.

Diante de tantas variáveis instáveis, o historiador – ou o conservador, o responsável por uma coleção, o curador – pode, segundo Amelia Jones (2013, pp. 54-55), reconhecer produtivamente a impossibilidade absoluta de “conhecer” essas obras e de dar-lhes forma ou valor final por meio da interpretação, para, a partir dessa admissão, “[...] propor significados potenciais assertivos para as obras – pois qual seria o propósito de pensar historicamente, sem tais tentativas de narrar o significado de eventos e objetos criados no passado?”<sup>380</sup>. Manter essas tensões em jogo, a historiadora (*ibidem*, p. 55) argumenta, “[...] é um gesto crucial no estudo da arte ao vivo e, na verdade, na escrita da história em geral.”<sup>381</sup>

---

<sup>379</sup> “It makes sense, I think, to return to this thickness of the body [...] in order to understand how things from the past, available through traces in the present, come to mean. Not only insofar as they can then be formatted into a slot in the next global marketplace of ideas, but so they can continue to provoke, over time, through bodily engagement... pricking, probing, twitching our optic and haptic nerves where they count.” (JONES, 2013, p. 70)

<sup>380</sup> “[...] propose assertive potential meanings for the works-for what would be the purpose of thinking historically, without such attempts at narrating the significance of events and objects created in the past?” (JONES, 2013, p. 55)

<sup>381</sup> “[...] keeping these tensions in play is a crucial gesture in the study of live art, and indeed the writing of history in general.” (JONES, 2013, p. 55)

### 4.3.3. Objetos em coleção: dispersões e atravessamentos

Durante um dos workshops que realizou no início dos anos 2000, questionada por uma aluna, Marina Abramović aconselhou: “[...] deve haver uma ou duas fotografias da performance que possam funcionar como imagens singulares, que contenham todos os elementos da obra existentes por si, independentemente da performance. Esta fotografia ou vídeo torna-se uma obra de arte.”<sup>382</sup> (ABRAMOVIĆ; MÜLLER, 2003, p. 17). Ainda de acordo com Abramović, esse material planejado, com imagens de alta qualidade impossíveis de serem obtidas nos anos 1970 devido às restrições tecnológicas, é diferente daquele produzido para documentação – é um novo trabalho produzido com base na performance. De fato, a performadora usa há décadas esse recurso como uma maneira de comercializar seus trabalhos.

A estratégia corresponde à noção de desdobramentos desenvolvida por Luis Cláudio da Costa (2009): de acordo com ele, fragmentos e restos de intervenções, sobras materiais de ações, performances e instalações podem se desdobrar em novos trabalhos, dando continuidade ao processamento da ideia inicial. “Em outras palavras, os desdobramentos se tornam possíveis ao tomar como ponto de partida os fragmentos remanescentes, uma vez que estes pertencem à ideia e ao processo de trabalho.” (*dem, ibidem*, p. 21). Produzir um trabalho artístico a partir da performance, no entanto, pode ter um obstáculo à vista: a própria performance. Durante uma entrevista concedida em 1991 a Nicholas Zurbrugg (2004, p. 33), Laurie Anderson ponderou sobre essa transposição de suas obras – ativas à época em shows para milhares de pessoas – para um meio físico:

Algumas coisas vão muito bem para as gravações, e algumas continuam saltando delas e não querem aderir. Quando tento forçá-las a ficar, às vezes eles perdem a vida e às vezes ganham outra vida diferente que eu não esperava. Por isso, sempre tento experimentar como as coisas podem aderir e ver qual é a melhor maneira de fazer isso. Às vezes é apenas a palavra falada, e isso é o suficiente.<sup>383</sup>

---

<sup>382</sup> “[...] there have to be one or two photographs from the performance which can work as singular images, which contain all of the elements of the work existing on their own, independently from the performance. This photograph or video then becomes an artwork.” (MÜLLER; ABRAMOVIĆ, 2003, p. 17).

<sup>383</sup> “Some things go onto records very well, and some things just keep jumping off them and don’t want to stick. When I try to force them to stick, sometimes they lose their life, and sometimes they have another, different life that I hadn’t expected. So I always try and experiment with how things can stick, and see what the best way to do it is. Sometimes it’s just the spoken word, and that’s enough.” (ZURBRUGG, 2004, p. 33).

Posição similar é apresentada por Ricardo Basbaum (CAIO SOUTO – CONVERSÇÕES FILOSÓFICAS, 2020): as estratégias para produzir obras capazes de ingressar em coleções dependem de cada artista e também dos limites apresentados pela performance contemplada.

O problema do mercado é que muitas vezes ele nos obriga a reduzir uma série de situações que são muito mais generosas e versáteis a formatos pré-definidos, que é um pouco a forma da mercadoria que atravessa a obra de arte. Então muitas vezes para que aquilo entre em uma coleção, para que seja vendido, eu preciso fazer de algo que tem uma existência muito mais errante um pequeno objeto ou uma pequena estrutura qualquer. Então, quando eu faço essa inscrição, tenho que tomar todo cuidado possível. Se eu estou botando a perder todo o investimento de uma vida, de construção de uma poética e de construção coletiva na verdade, aquilo já não é mais seu... então na verdade são gestos muito cuidadosos e é preciso entender como cada uma dessas coisas é configurada.

As situações expostas por esses artistas demonstram que existe um desejo, por parte das galerias e também dos colecionadores, de que obras de performance sejam transpostas para meios de materialização permanente e assimilação mais fácil, como a fotografia, o vídeo ou a gravação fonográfica, a fim de serem representadas em coleções de modo controlado. Tal demanda faz com que objetos performativos derivados de performances, objetos sobreviventes ou aqueles classificáveis dos dois modos sejam negociados e dispersos em diferentes coleções. Heike Roms (2013, p. 38-39) admite que, embora no caso da performance ainda exista uma preocupação maior com o legado artístico do que com a rentabilidade material, desde os anos 2000 ela está recebendo atenção sem precedentes de museus, colecionadores e arquivos, fazendo com que “[...] questões de quem controla o legado de um artista e de quem lucra com isso se tornem cada vez mais importantes.”<sup>384</sup>

Existem alguns pontos de atenção nessa operação para uma longevidade da performance – seja ela ativável ou passível de conhecimento apenas por meio dos objetos. Um deles é a percepção equivocada, por parte de alguns colecionadores, de uma equivalência metonímica – ou seja, de que a aquisição da obra derivada ou do objeto remanescente significa a performance em si, em uma forma condensada.

---

<sup>384</sup> “[...] questions of who controls an artist's legacy and who profits from it will become increasingly important.” (ROMS, 2013, p. 38-39)

Tal confusão em parte é sugerida pelos próprios artistas e seus representantes comerciais, os quais não raro dão a esses materiais o mesmo nome da performance – como se fossem souvenirs ou versões “pocket” da obra de referência.

Para Henrique Saidel (2019), tomar como suficiente o recorte imagético ou material é aderir ao kitsch, à tentativa de reviver uma experiência de intensidade e imediatidade através de um objeto. De acordo com o pesquisador, um objeto se torna kitsch a partir de um investimento decisivo da subjetividade do consumidor. “O consumidor/portador de objetos e comportamentos kitsch é, antes de tudo, um sujeito ativo; é nele que reside a intencionalidade do kitsch.” (*idem, ibidem*, p. 134). Dois tipos de kitsch podem ser alimentados a partir do objeto colecionado como performance: o nostálgico, desejoso da reconstituição integral de um passado perdido ou aspirante a uma ascensão a níveis culturais “superiores”; e o melancólico, ciente da ausência da obra de referência e aberto à apropriação antropofágica.

Uma postura e uma arte kitsch podem, então, servir como espécie de anestésico ético e estético, como fuga ou negação do caráter questionador e incômodo da arte, como estratégia de (auto)alienação em relação aos meios de produção e fruição artística. Mas, ao mesmo tempo, uma postura e uma arte kitsch também podem, via ironia e humor, rir de tudo isso, apropriando-se sistemática e sarcasticamente desses elementos, conscientes de que tudo não passa de uma grande brincadeira e uma problematização, um desafio - com padrões estéticos normativas. Possibilidades dispare, mas não excludentes: há que se escolher qual delas priorizar. (SAIDEL, 2019, p. 133).

O interesse em objetos relativos à performance a partir de uma abordagem kitsch é válido, mas pode se chocar com uma abordagem de viés histórico. Posto que a prática do mercado de arte não possui perspectiva de ser demovida, é recomendável aos artistas, galeristas ou a outros que se preocupem com a narrativa de trabalhos alcançável por meio desses objetos que compartilhem um mapeamento de proprietários e localizações. Essa relativa rastreabilidade certamente favorecerá o trabalho de curadores, historiadores e outros estudiosos que desejem eventualmente reunir um conjunto para que, reunidos, esses objetos colaborem em uma reconstituição da biografia da obra.

#### 4.4. AFINAL, O QUE DEVE SER PRESERVADO NA PERFORMANCE?

Durante entrevista realizada pela museóloga Anna Paula da Silva e por mim em 2018<sup>385</sup>, o artista Mauricio Ianês nos informou que guardava dezenas de caixas em seu ateliê, à espera de serem “adotadas” por um arquivo institucional. Elas armazenavam os objetos ganhados pelo artista durante a performance *Sem título – A bondade de estranhos* (2008), apresentada na 28ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Realizada em diferentes pontos do pavilhão histórico no Parque do Ibirapuera, com um período mais longo no terceiro andar completamente esvaziado por escolha do curador geral daquela bienal, Ivo Mesquita, *Sem título – A bondade de estranhos* requeria que Ianês também começasse nu e desprovido de qualquer objeto, e passasse 13 dias habitando aquele prédio e usufruindo apenas do que lhe fosse ofertado por visitantes desconhecidos, sem emitir qualquer palavra. Terminada a performance, os objetos recebidos foram configurados na bienal como uma instalação. Tempos depois, em 2014, a performance chegou a ser cogitada para compra pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, porém a instituição e seus patronos decidiram adquirir *O Nome* (2010-2013), do mesmo artista<sup>386</sup>. Ianês chegou a oferecer as caixas como doação para a Pinacoteca, com a condição de que fossem armazenadas no arquivo da instituição e não acolhidas como obra artística. O museu declinou.

---

<sup>385</sup> Entrevista realizada no ateliê no artista em São Paulo, em 23/03/2018.

<sup>386</sup> O processo de compra e a documentação da obra *O Nome* na Pinacoteca são detalhados em MAGALDI, Monique B. *A documentação sobre exposições em museus de arte: a musealização dos processos, a história da exposição e a museografia*. Tese de doutorado. Faculdade de Ciência da Informação. Universidade de Brasília, 2017.



Figura 30. *Sem título – A bondade de estranhos* (2008) de Mauricio Ianês. Performance. 28ª Bienal de São Paulo. Foto: Amilcar Packer. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/fotos/4126>. Acesso em: 3 jun. 2021.

Assumindo-se brevemente o ponto de vista do museu, não parece trazer grande acréscimo passar a ser o responsável pelas caixas de Ianês sem a propriedade dos direitos para a realização da performance da qual os objetos são derivados, considerando-se que teoricamente não caberia à instituição preservar aquela trajetória (e sim a um futuro proprietário da obra) e que o metro quadrado para uma guarda responsável desses volumes em São Paulo possui um custo. O armazenamento dos objetos talvez colaborasse para questões de cunho antropológico; por exemplo, para responder o que os frequentadores de exposições de arte em São Paulo imaginam que um ser sem posses pode vir a precisar. O rigor histórico de Ianês em preservá-los aparentemente não se justifica do ponto de vista da performance, uma vez que, se viesse a ativar a obra em outro contexto, provavelmente partiria do que propôs como a situação inicial: desprovido de fala e de objetos materiais. A performance *O vínculo* que Ianês apresentou em 2015 na exposição *Terra Comunal: Marina Abramovic + MAI*, no SESC Pompeia, traz uma ideia relacionada: o artista, presente diariamente em sua sala na mostra, também iniciou seu período de ativação em uma sala relativamente vazia (apenas com

cavaletes de papel craft, divisórias brancas de madeira e uma pequena copa), dessa vez oferece aos visitantes café, comida, disposição para conversar, materiais para desenho e pintura e a liberdade de fazerem o que quiserem naquele espaço. Em retorno, recebeu afeto, muita tinta sobre a pele e um ambiente em transformação (por vezes caótica) durante os três meses da coletiva.<sup>387</sup> Não contou ter guardado objetos.

O impasse vivenciado por Ianês nessa relação de fidelidade com o trabalho de 2008 é experimentada, em diferentes proporções, por proprietários de performance institucionais e particulares. O que guardar, o que dispensar? Qual o mínimo indispensável a ser preservado para que a expertise e a integridade estética da performance não se percam? Os projetos de pesquisa mencionados no início deste capítulo buscaram responder às questões ao procurarem delimitar as condições materiais mínimas para que a obra continue a existir e a ser passível de ativação. Em termos práticos, eles indicam um ponto de partida auspicioso para compreendermos o que precisa ser preservado para uma longevidade da performance.

Examinemos, como exemplo, o questionário publicado como um dos resultados do projeto *Collecting the Performative*, em 2014<sup>388</sup>, com a intenção de auxiliar com pontos a serem observados na aquisição de uma obra dessa categoria de linguagem. A listagem organiza em cinco objetivos as perguntas a serem esmiuçadas pelos conservadores: 1. Acordar e compreender os parâmetros básicos do trabalho; 2. Relacionamento com o museu / coleção; 3. A produção da performance; 4. Documentação; e 5. Público.

O primeiro ponto é o mais exaustivo: pede uma descrição detalhada da obra, a duração prevista, o espaço esperado, o custo estimado, o número de artistas e as habilidades necessárias para que performem, se a obra assume diferentes formas. Também procura compreender se o trabalho está atrelado a especificidades em termos de tempo, espaço, fato político, cultural ou social, necessidade de repetição frequente, proximidade com outras obras ou a presença de alguém em particular; se envolve diretamente a participação de funcionários da instituição onde é apresentado; se oferece algum risco em relação a saúde e segurança. Duas

---

<sup>387</sup> Um vídeo mostrando a performance e o ambiente com as iterações dos participantes está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FnZY-8qicc0>. Acesso em: 3 jun. 2021.

<sup>388</sup> O questionário está disponível em: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative/live-list-what-consider-when-collecting-live-works>. Acesso em: 3 jun. 2021.

questões explicitam preocupação com a longevidade em transformação: “Faz parte do DNA do trabalho que ele evolua ou emergja ao longo do tempo?”; e “Onde estão os maiores desafios para ativar este trabalho agora e no futuro?”.

A segunda parte, “Relacionamento com o museu / coleção”, parece dedicada ao departamento jurídico da instituição colecionadora. Questiona os pontos-chave a serem negociados com o museu quanto à aquisição da performance, se ela desafia ou critica a instituição (e como), repete questões relacionadas a condições de apresentação e a recursos materiais e humanos envolvidos para a ativação e busca saber qual a participação esperada do público. Especificamente para a operação de compra, procura listar quais profissionais devem estar envolvidos e as habilidades necessárias para a composição da equipe técnica e das licenças exigidas; em qual momento cada profissional precisa estar envolvido, e quais as liberdades das partes no acordo para realizar alterações no trabalho. No que parece ser uma medida de resguardo para o colecionador, pergunta: “Você espera reações extremas ao trabalho? É permitido que funcionários [da instituição] intervenham? Em caso afirmativo, como?”; “Existem questões de saúde e segurança ou legais na execução do trabalho?”. E também faz uma questão um pouco estranha no que tange a performances: “O que faz desse trabalho uma performance bem-sucedida?”

O terceiro segmento do questionário, de caráter prático, procura mapear os acessórios a serem produzidos ou providenciados, os requisitos para a contratação de intérpretes e a atribuição de responsabilidades na ativação da performance. Na quarta parte, voltada à documentação, se busca saber o que deve ser documentado durante o processo de aquisição (contratos de propriedade e direitos autorais, certificados, licenças, proposição, declaração do artista, documentação anterior da performance e de obras associadas, coleta de testemunhos etc.), o que precisa ser documentado durante a trajetória da obra com qual frequência e propósito, de que modo a documentação deve ser utilizada para a ativação da obra e como o trabalho deve ser exposto publicamente em ocasiões nas quais não seja ativado. Questiona ainda qual o nível de autorização da coleção para divulgação da documentação e coloca dois pontos delicados: “[A documentação] Pode representar o legado da obra? Pode ser mostrado com o trabalho no futuro?” A parte final, relativa ao público, coloca apenas três questões: “Que tipo de interpretação é necessária para este trabalho?”, “Como o público encontra a obra?” e “O público participa da obra?”

Se sim, como?”. Não parece haver uma preocupação acerca de como a iteração pode oferecer novas chaves de leitura e transformação da obra.

O questionário do projeto *Collecting the Performative*, constatamos pelas semelhanças, colaborou em grande medida para a confecção do formulário *Especificação da Performance (Performance Specification)* publicado no sítio das Tate Galleries e realçado pela instituição como uma das principais fontes da estratégia de conservação assumida em relação à performance. As perguntas apresentadas no documento, a serem elucidadas pelos conservadores, repetem ou expandem as formuladas em 2014. Requisitos de tempo, espaço, escolha e preparação de performers, componentes físicos (objetos) necessários e logística tendem a se tornar mais nítidos por meio dos novos questionamentos. Em praticamente todos os aspectos abordados, é explicitada uma preocupação quanto a dois conceitos apresentados por Lawson, Finbow e Marçal (2019): o que está em fluxo na obra e o que é constante – ou seja, o que pode ser modificado sem grandes prejuízos para uma integridade estética do trabalho e o que precisa ser mantido tal como proposto pelo(s) autor(es) da obra. O artista ganha no documento o papel de um consultor preferencial – percepção endossada pela pergunta direta que encontramos da seção de definição de requisitos da obra de arte (*Artwork Requirements*): “Para quais decisões o artista precisa ser consultado?”.

Um aspecto no formulário ganha uma relevância apenas sugerida nas questões de *Collecting the Performative*: os participantes, nomeados no documento como Público/Espectadores (*Audience/Viewers*). Por meio de 17 perguntas, procura-se aferir quais as características demográficas do público esperado (primeira questão e que aparece na lista duas vezes), os comportamentos previstos e qual liberdade pode ser concedida para a iteração com os performers ou com outros elementos da ativação – qual o limite cuja ultrapassagem demandará uma abordagem ou outra providência dos funcionários da instituição. Evidencia-se uma atenção especial quanto ao controle. Não há perguntas nessa seção sobre eventuais acréscimos dos participantes que possam vir a ser considerados em ativações futuras.

Outros pontos escapam ao documento, e que talvez não caibam nele. Após o período de colaboração com as Tate Galleries, a historiadora Hélia Marçal (*MUSEALIZAÇÃO DA ARTE POÉTICAS EM NARRATIVAS*, 2020, [89](#)) sugere que também é preciso documentar as opções que foram preteridas nos processos de

tomada de decisão. Ao comentar a tese de Ana Bigotte Vieira, sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian nos anos 1980, e o fato de ela conceituar uma “curadoria da perda”, Marçal defende que também é necessário estudar uma documentação da perda,

[...] de todos os processos que ou não nos foi possível documentar, ou que nossa posição no processo de investigação e no processo de definição do que a obra é, pode levar a uma visão enviesada, porque é inevitável. E essas são as coisas que temos noção de que estamos a excluir. Porque imaginemos tudo aquilo que não percebemos, não é?

As listas de especificação divulgada pelo projeto *Collecting the Performative* e pelas Tate Galleries, acrescidas dessa reflexão de Marçal, provêm uma cobertura extensa e detalhada para as condições de ativação imediata e futura de uma performance. Permanece em aberto, no entanto, qual o critério central que determinará o que deve ou não ser preservado. Em outras palavras, nos falta o foco, o que precisamos nos perguntar a fim de compreender qual requisito da obra a sustenta enquanto elemento pertinente no campo artístico, ao longo do tempo.

Em muitas ocasiões nesta tese mencionamos uma preocupação quanto à manutenção de uma coerência na volução da integridade estética da performance; entretanto, reconhecemos que a noção de integridade estética pode soar vaga ou abstrata. Ao tratarmos dos objetos performativos, discorremos sobre o caráter performativo que toda obra possui ao tocar, ao afetar o interlocutor, e talvez esse elemento de afeto configurasse o que procuramos – se ele não fosse tão subjetivo, tão interligado ao repertório de vivências e à sensibilidade de quem se relaciona com o trabalho artístico. A busca então é por um atributo mais preciso, coletivamente percebido e que, uma vez inquirido, demonstre o que precisa ser preservado. E o interessante é que a resposta que procuramos já apareceu duas vezes nesta tese.

A certa altura da entrevista com Sérgio Carvalho e João Angelini (2018), que expusemos no segundo capítulo, o artista ressalta uma palavra ao comentar a dificuldade de estruturação de um contrato de aquisição para as performances do Grupo EmpreZa: “As performances do EmpreZa são apoiadas na *resolução de um problema apresentado*. A gente resolve o problema publicamente, com o público assistindo e a gente aprendendo a lidar com aquilo.” (grifo meu). Essa palavra retorna em um fragmento da conversa de Ricardo Basbaum com Caio Souto (2020, 60’), que inserimos no Capítulo 3. Repetimos a citação de Basbaum:

Exatamente ela [a arte] se mantém aberta porque consegue produzir problemas, consegue produzir provocações e perguntas. Obra de arte é produção de problema. E é engraçado, porque inventar problemas para quem – para si próprio, para o outro, para a sociedade...? *Produzir arte é produzir problemas, os problemas é que mantêm o trabalho em aberto.* O problema é isso, é o que não se encerra, não fecha na solução. Não há um fechamento, o trabalho de arte não responde, ele produz as provocações. (*idem, ibidem*, grifo nosso).

O problema. Esse é o ponto, o critério que, acreditamos, pode determinar a transformação da performance com coerência, servindo de parâmetro para decidir quais pontos precisam ou não ser preservados, o que deve ou não ser guardado para narrar a trajetória da obra. Devemos perguntar à obra: qual é o problema que você propõe – para o performer, para mim (o que me afeta na obra), para uma coletividade de participantes, para a sociedade? Mais nítido do que a integridade estética, mais objetivo que o afeto (porque não é percebido individualmente, e sim como um consenso), o problema proposto pela obra é o que deve ser preservado, assim como os elementos que contribuem diretamente para esse problema se instale.

Os problemas podem ser de várias ordens: técnica, física, ética, intelectual... Pode haver inclusive, e muitas vezes há, mais de um problema em operação. Algumas performances propõem problemas na forma, outras na relação que estabelecem com o participante, a maneira como o convidam a se integrar à obra. Algumas sugerem a transgressão de regras, declaradas ou tácitas, ou estimulam dinâmicas de jogo. Outras ainda expõem o problema no tema que abordam ou no tratamento dado a ele.

Decisões certamente serão necessárias em vários momentos ao longo da vida da obra para calibrar alterações na relevância dos problemas propostos e na própria definição deles. Sim, é esperado que mesmo a definição do problema mude, em consequência da brega da obra e dos diálogos que estabelecerá com os contextos de cada tempo. Infelizmente para os conservadores da Tate, felizmente para os historiadores, não há constantes na performance, e sim diferentes ritmos de transformação de seus elementos. Entendemos e consideramos razoável a continuidade da variável “constante” na catalogação de performances, porém com a consciência de que mesmo esses pontos assumidos como constituintes da

proposição estão vulneráveis a novas leituras e precisam ser periodicamente revisados.

É importante sublinhar que estamos tratando de problemas *na* obra e não *da* obra, como sinônimo de um defeito. Uma performance pode ter algum impedimento de ativação, algo similar ao que se entenderia como defeito, e ainda assim colocar o problema em discussão apenas por ser socialmente debatida. É o que ocorre por meio dos objetos sobreviventes, como esperamos ter explicitado.

Pensar em termos do problema também torna mais fácil compreender quando uma performance “morre” – em última instância, quando qualquer obra de arte “morre”: é quando o problema proposto não importa mais. Um problema não deixa de ser problema porque uma situação se resolveu: por exemplo, mesmo neste momento em que a questão de saúde pública relacionada à AIDS parece estar minimamente sob controle, performances ativadas no ápice da luta pela conscientização e a defesa de direitos dos portadores de HIV nos anos 1990, como as de Pepe Espaliú e Ron Athey, de modo algum deixaram de ser pertinentes ou de afetar por meio dos remanescentes.

Por falar em remanescentes, as caixas guardadas por Maurício Ianês ainda esperam uma definição de destino, então vamos a elas. Se avaliarmos segundo os parâmetros que acabamos de expor, o problema proposto por *Sem título – A bondade de estranhos* pode ser descrito como o desafio da sobrevivência de um ser humano a partir do que as pessoas querem entregar a ele, e não do que efetivamente precisa. Nesse sentido, considerando que faz parte da proposição que o artista inicie a ativação da performance sem qualquer objeto, aqueles recebidos em uma ativação anterior não serão demandados nas futuras. Assim, uma listagem dos materiais recebidos, com a documentação deles por foto ou vídeo, provavelmente é o suficiente para a comparação com a variedade e a quantidade de objetos ofertados pelos participantes em ativações posteriores e as conclusões a serem tomadas por estudiosos ou pelo público. Guardar os objetos, materialmente falando, não contribui diretamente para o problema proposto. Armazenar os objetos da primeira ativação, assim, não parece mais necessário. Eles não integram o problema proposto, embora seja um problema ocasionado pela obra. Um problema que cabe ao artista resolver.



## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O diplomata e fazendeiro Gilberto Chateaubriand, proprietário de uma das maiores coleções de arte moderna e contemporânea no Brasil, com mais de 8 mil obras reunidas desde 1953, comprou em 2005, por R\$ 10 mil, uma performance do artista Daniel Toledo<sup>389</sup>, o *Homem Espelho*. Datada de 2004, ano da ativação da obra na exposição coletiva *Posição 2004* no MAM-RJ<sup>390</sup>, a performance é composta de uma pessoa coberta por roupas, sapatos e um capacete de escafandrista, acolchoados com espuma e revestidos com cacos de espelhos, que pode caminhar pelo espaço expositivo ou pelas ruas<sup>391</sup>. Conforme descreve Toledo (08/11/2008), “[I]ncorporando algo dos parangolés de [Hélio] Oiticica, [...] a obra só existe enquanto as pessoas se relacionam com ela – seja como espectadores ou como reflexos nos cacos.”<sup>392</sup> Em entrevista a Viviane Matesco, Carolina Goulart e Rafael Vebber (2014, p. 60), o artista também citou como referência a obra *Eu e Tu* (1967), de Lygia Clark, a qual também possui uma indumentária que cobre quase inteiramente os envolvidos na ação.

A *Revista O Globo* de 06/05/2007 publicou um relato de Daniel Toledo sobre a venda da obra: depois que Chateaubriand a viu em *Posição 2004*, o convidou para um encontro, para conhecer os trabalhos do artista. Toledo foi como o *Homem*

---

<sup>389</sup> Toledo, posteriormente, se tornou um dos integrantes do coletivo OPAVIVARÁ!, mencionado no segundo capítulo.

<sup>390</sup> Há registros, no entanto, de uma obra cuja descrição se assemelha ao *Homem Espelho* em 2003, na mostra *Visor 2* no Teatro Laura Alvim, no Rio de Janeiro. (CANAL CONTEMPORÂNEO, 14/09/2003).

<sup>391</sup> Na descrição técnica: *Homem Espelho*, 2004 (id.21249). Vestimenta de lona preta, náilon dublado (náilon com espuma), cacos de espelho, cola de contato e ação do artista. (Múltiplo 1/3). 180 X 80 X 25 cm. No acervo do MAM-RJ a partir de 07/04/2005, por meio do comodato estabelecido com a Coleção Gilberto Chateaubriand. Fonte: Anexo de e-mail enviada por Cátia Louredo, museóloga do MAM-RJ, a Juliana Caetano em 17/04/2015. 2 p. Agradeço a Juliana Caetano pelo acesso.

<sup>392</sup> Um vídeo da performance, em ativação para exposição na Fondation Cartier pour l'Art Contemporain em 2005, está disponível em: <https://youtu.be/FIsyNOrIrAw>. Acesso em: 2 jul. 2021.

*Espelho*. “Quando cheguei, ele ficou louco e comprou a performance.” (MONTEIRO, 06/05/2007, p. 34).

Desde a aquisição, *Homem Espelho* integra o acervo do MAM-RJ, onde estão mais de 6.600 obras da Coleção Gilberto Chateaubriand, em um regime de comodato estabelecido em 1993 (MAM-RJ, 2020). A performance foi a primeira das três de Toledo na coleção: em 2007, Chateaubriand comprou *Homem Coisa/Coisa Homem* (2005-2007) e, em 2012, *Veste Nu* (2010), de Toledo com a artista Ane Hupe. Para a ativação de *Homem Espelho*, uma condição estabelecida pelo artista é informada na Ficha de Catalogação no MAM-RJ (LOUREDO, 2005): “A roupa faz parte da performance. Não deve ser exposta sozinha (cabide, base ou manequim não).” Nesse primeiro momento, Toledo também exigia que ele fosse o único a performar a obra: “Meus trabalhos individuais são autorretratos e aquela era minha super-roupa, minha roupa de herói. O Batman não empresta o traje dele. Havia também uma jogada estratégica, política: era a chance de eu viajar com a obra.”<sup>393</sup>

Pouco depois de *Homem Espelho* ser integrada à coleção, em 2005, a indumentária da performance passou por processo de restauro, com a colagem de cacos de espelho soltos. No mesmo ano, Toledo foi convidado para ativar a obra na mostra *Arte Brasileira Hoje – Coleção Gilberto Chateaubriand*, no MAM-RJ, e na exposição *J'em Revê*, na Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, em Paris, da qual Chateaubriand era conselheiro à época.

Para que pudesse continuar ativando a performance sem desgastar a indumentária guardada no MAM-RJ, Toledo fez uma segunda veste, a qual entende como uma prova de artista, ligeiramente diferente daquela no museu – em duas partes, em vez da inteiriça na Coleção Gilberto Chateaubriand. Foi ela a ativada em ocasiões posteriores, como em fotos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 2008, e em uma cena do longa-metragem *Deserto Azul* (2014), de Eder Santos, durante filmagem realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de Brasília, em 2009. Em pesquisas no sítio do MAM-RJ e em buscas a menções da performance, não foram encontrados registros de ativações promovidas pelo próprio museu. Uma visita ao sítio do MAM-RJ, infelizmente com muitas lacunas históricas e de informação sobre o acervo, não exhibe a obra entre as poucas mencionadas da Coleção Gilberto Chateaubriand em comodato na instituição. Daniel Toledo<sup>394</sup>

---

<sup>393</sup> Em depoimento por telefone à autora, em 07/07/2021.

<sup>394</sup> Idem.

confirma que não foi mais convidado pelo museu para apresentar a performance e que também não ativou sua prova de artista desde a execução em Brasília: “Hoje não vejo problema no uso da roupa por outro performer. Entendo que a exigência da minha presença dificulta a exposição e não tenho problemas em atualizar o contrato. A roupa só não pode ser apresentada parada, com o entorno estático”. De acordo com o artista, a apresentação da indumentária em um cabide equivaleria à exibição dos *Bichos* de Lygia Clark dentro de vitrines, ou a uma montagem da *Tropicália* de Hélio Oiticica que presenciou uma vez, com a entrada impedida por uma corda. “Não me iludo, no entanto, de que o cabide será o destino do *Homem Espelho* quando eu morrer”, ele constata<sup>395</sup>.



Figura 31. *Homem Espelho* (2004), de Daniel Toledo. Performance nas ruas de Caracas em 2004. Crédito: PaulaGabriela. Disponível em: <https://danieltoledo62et.46graus.com/daniel-toledo/homem-espelho/>. Acesso em: 2 jul. 2021.

---

<sup>395</sup> Idem.

Com a sequência da carreira de Daniel Toledo junto ao Opavivará! e a exibição mais rara de trabalhos individuais do artista, o *Homem Espelho* está em dormência há 12 anos. Um estado que, caso não seja interrompido de tempos em tempos, atrai o risco de um esquecimento, de um apagamento da obra. Não seria algo incomum: em grandes museus, algumas obras do acervo deixam de ser exibidas por décadas. Mas, seria essa uma temporalidade possível no caso de uma performance? Possuiria o museu, ou o colecionador, as condições necessárias para ativar a obra após longos intervalos?

No caso da performance de Daniel Toledo, a indumentária continua preservada por uma equipe técnica, à espera da ativação e impedida de ser exibida como objeto remanescente. Em outras instituições, sequer essa condição foi mantida. O Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, criado em Brasília em 1992, realizou nos anos de 2009 e 2010 a performance-espetáculo *Mar(ia-sem-ver)gonha*, junto a graduandos e pós-graduandos do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Apresentada no SESC Garagem em 2009 e nas ruas de Brasília, Ceilândia e Goiânia, em 2010, *Mar(ia-sem-ver)gonha* reunia em suas ativações uma série de jogos propostos pelo coletivo, apropriando-se de brincadeiras infantis como a amarelinha e o pique-bandeira, ou de folguedos do folclore brasileiro, como a ciranda *A linda rosa juvenil*, para compartilhar os conceitos discutidos pelo grupo. Em um dos momentos do espetáculo, os performers e participantes interagem com a “mosca”, um “ser” dançante próximo aos bois dos festejos do Norte e do Nordeste do Brasil, elaborado de modo artesanal pelo coletivo e conduzido na maior parte do tempo pelo artista Fernando Aquino.



Figura 32. Mosca, em *Mar(ia-sem-ver)gonha* (2009-2010). Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. Performance. Realizada em Goiânia, em 2010. Crédito: Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. Disponível em: <http://corpos.blogspot.com/2010/05/>. Acesso em: 25 jun. 2021.

O aparato com estrutura de bambu, colagem de cestos de vime e costura de tecidos tingidos e retalhos ora avançava sobre as pessoas, ora girava e dançava junto com a batida da percussão, ora se abaixava para o toque curioso das crianças, ora puxava o cortejo<sup>396</sup>.

A mosca não existe mais. Por volta de 2014, o coletivo doou o objeto para a coleção do Museu Nacional da República, em Brasília, na esperança de que ele viesse a ser preservado como parte de uma história da performance na capital federal. Tempos depois, Bia Medeiros solicitou a participação do objeto para a montagem da exposição *Corpos Informáticos 25 Anos*, exibida no mesmo museu em 2017. Depois de perguntar a vários profissionais do museu, Medeiros ouviu de um deles, em segredo: a mosca havia sido descartada após a constatação de que sua estrutura de bambu ameaçava a preservação de outras obras<sup>397</sup>.

O definir no ambiente institucional da mosca, remanescente entre escultura e indumentária considerado necessário para a ativação de *Mar(ia-sem-ver)gonha*,

<sup>396</sup> Em um texto meu da época (2011, p. 109), afirmo que “[A]quele novo personagem deu a tônica da metamorfose da performance-espetáculo”. E mais: “A mosca, lançada pelo Corpos Informáticos em março de 2009, foi o primeiro satélite proto-orgânico-artificial colorido e fluorescente. Não poluente, vivo e demente, dando voltas, revoltando, nas dobras das esquinas sujas ou arrumadinhas, hippies ou estéreis. Voluta da mosca mansa reinando na criançada. Desta vez, o bando não escolheu a tecnologia. (GRUPO DE PESQUISA CORPOS INFORMÁTIVOS, 2011, p. 177).

<sup>397</sup> Informação obtida em consulta a Maria Beatriz de Medeiros, por mensagem eletrônica em 24 jun. 2021. Segundo levantamento da Unesco em 2018 (CAVULLA, 2018), o Museu Nacional era responsável pela manutenção de uma coleção própria de 1.135 itens e também da coleção de 1.375 obras modernas e contemporâneas do Museu de Arte de Brasília, após o fechamento do prédio do museu devido a risco estrutural em 2007. A reabertura, após reforma, ocorreu em 2021.

não é um caso único – e essa dificuldade não se restringe às performances, como apresenta Anna Paula da Silva (2015) sobre o descarte da instalação Sobressalto (2001), de Maxim Malhado. A classificação de uma obra como efêmera, neste e em outros casos, deixou de ser uma prerrogativa dos artistas para se tornar um recurso de museólogos, de conservadores e de gestores diante da falta de condições para uma preservação fora dos padrões convencionais, pelo menos no caso de instituições brasileiras. Em muitas delas, o cuidado de conservação é dedicado a fotos, vídeos e vestígios de obras de materialidade intermitente, porém sem o estabelecimento de ligação entre eles ou o intuito de proporcionar indícios para a posterior ativação – ou, pelo menos, para uma sobrevivência da narrativa da obra. Tal conduta de catalogação de acordo com os suportes materiais, conforme demonstraram Freire (1999), Silva (2015), Magaldi (2017) e Caetano (2019), entre outros, termina por comprometer e até interromper a trajetória das obras. No caso específico das performances, mesmo se o artista entregar a proposição e conceder os direitos de ativação à instituição, geralmente por escrito ou em mídia digital, esse padrão de catalogação pode provocar a dispersão dos remanescentes em arquivos de diferentes setores da instituição.

Aliada ao reconhecimento tardio da relevância da performance pelas coleções institucionais, a adoção ainda rara de procedimentos específicos para a conservação de obras de materialidade intermitente ajuda a explicar o quantitativo irrisório de trabalhos performáticos colecionados frente à produção brasileira dessa linguagem. No senso comum do meio artístico, a performance persiste como uma produção alternativa, não recebendo a mesma deferência dedicada às categoria de linguagem tradicionais. Um exemplo das consequências desse descompasso é a situação de uma geração de performers da década de 1980 no Rio de Janeiro (TINOCO, 2009), para a qual a cobertura de imprensa e o frisson voltado às artes visuais na época não foram suficientes como garantia de posteridade.

Buscamos nesta tese referências em instituições internacionais de modo a mencionar experiências de preservação de performance em funcionamento e o que é necessário para colocá-las em prática. Ocorre, no entanto, que essas instituições dispõem de algo escasso no Brasil: capital para a aquisição e gestão de bens culturais, para a capacitação de funcionários e para a pesquisa de soluções de conservação. “Da adversidade vivemos”, ainda, e de uma forma menos heroica do que a proclamada por Hélio Oiticica no fim de seu manifesto na apresentação da

exposição *Nova Objetividade Brasileira* (MAM-RJ 1967). Como fazer para assegurar uma narrativa de obras de performance, de materialidade intermitente, num país onde sequer as obras objetuais possuem uma existência segura? Onde um museu de 200 anos com relíquias arqueológicas e artísticas incalculáveis, porém com antigos e conhecidos problemas na manutenção predial, é consumido em um incêndio sem que haja consequências – sendo o ápice de um histórico de incêndios em coleções<sup>398</sup> que remonta ao do MAM-Rio, em 1978?

Estamos em um país no qual faltam recursos para a compra de computadores e sistemas de gestão, falta verba para a compra de obras, faltam profissionais com a formação necessária dentro das instituições e também remuneração condizente para profissionais especializados, no que parece ser um projeto de longo prazo de inanição da memória cultural. E esse estado de calamidade também compõe nosso sistema da arte, assim como os festivais em galerias, as feiras de arte, os jantares suntuosos para os patronos de museus e o *jet set* da arte contemporânea.

Em um país no qual a escassez financeira e a abundância de talentos em vários segmentos dançam o contínuo balé da contradição, falar de preservação de performance pode soar uma frivolidade ou um exercício teórico. E, no entanto, assegurar o que futuramente estudaremos como história da arte se faz fundamental, até como ato de resistência. A contribuição de artistas brasileiros na produção contemporânea apresenta com frequência um contraponto em relação à conjuntura vigente em grande parte da Europa e nos Estados Unidos, com alternativas ao cânone consolidado por RoseLee Goldberg, entre outros, que merecem ter a relevância afirmada e reconhecida por uma intelectualidade do sistema da arte – sob risco de se contar mais uma vez uma história da arte mundial unificada e enviesada, restringindo-se a pluralidade de vozes e de narrativas. Conforme colocou Oiticica (1967/2006), novamente no manifesto “Esquema Geral da Nova Objetividade”: “[...] como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista?” Ainda que conceitos

---

<sup>398</sup> Desde 2008, foram consumidos por incêndios: o Teatro Cultura Artística (2008); o Instituto Butantan (2010); o Memorial da América Latina, 2013; o Museu de Ciências Naturais da PUC de Minas Gerais, 2013; o Centro Cultural Liceu de Artes e Ofícios, 2014; o Museu da Língua Portuguesa, 2015; e a Cinemateca Brasileira, 2016 (BBC NEWS, 3/10/2018). Em 2021, um galpão de armazenagem em Taboão da Serra com acervos das galerias Zipper, Luciana Brito, entre outras, também pegou fogo. A galeria Nara Roesler tinha no estoque mais de 1.200 obras de artistas como Antonio Dias, Vik Muniz e Abraham Palatnik (DASARTES, 26/03/2021).

como vanguarda e progresso desde então sejam problemáticos, o questionamento continua pertinente. Mesmo em tempos de restrição, é legítimo para a arte de um período buscar projeção – e, acrescentamos, a posteridade. A adversidade frequentemente conduz a improvisos, gambiarras, apropriações, alcançando por vezes soluções impensáveis em um circuito de arte relativamente estável. E também demanda a intensificação das responsabilidades dos envolvidos – no caso, dos participantes desse sistema da arte.

Especificamente quanto à performance, artistas localizados no Brasil vêm compondo desde os anos 1960 (ou mesmo antes, se pensarmos em Flávio de Carvalho, entre outros precursores) uma trajetória expressiva dessa categoria de linguagem, com obras e experimentações que ganharam divulgação internacional nas últimas três décadas. Percebe-se um esforço, por parte da academia e de algumas instituições, de recuperação de histórias e de remanescentes desmembrados nas casas de artistas, em departamentos de museus e em coleções particulares, de modo a dar visibilidade a esse passado da performance no país. Mas tal iniciativa ainda é reduzida em relação à demanda: parte considerável das obras e das narrativas dessa categoria de linguagem, especialmente as do final do século XX, está sendo perdida com a morte dos artistas, no caso daqueles que seguiram produzindo, ou com a desistência da carreira, condição daqueles que “sumiram” para trabalhar em outras ocupações diante das dificuldades financeiras. Voltando-se à metáfora das obras como rios, muitos deles secam antes de serem estudados para um conhecimento mais difundido. A possibilidade de preservar a performance enquanto ação compartilhada ativável, então, torna-se mais distante.

Mesmo que se assuma esse passível como irrecuperável, algo que refuto, urge tomar providências para que as performances produzidas na atualidade não passem pelos mesmos percalços e possam ser ativadas enquanto performances, e não como tributo a obras cujas proposições se tornaram inacessíveis por falta de informações ou do direito de ativação. Estudos sobre performance como os citados nesta tese (e a própria tese, quero crer) contribuem para essa tomada de consciência, pelos artistas e pelos demais participantes do sistema da arte, acerca da necessidade de evidenciar a transferência desse direito de ativação como parte da venda da performance, demonstrando a eles possibilidades de existência de obras dessa categoria de linguagem que talvez não tenha sido conjecturadas na concepção inicial. Por parte das instituições e coleções, conforme exposto nas

últimas páginas, é primordial tomar providências no sentido de exercer uma força contrária àquela de insuficiência que parece impulsionar a condução dos bens culturais no Brasil. E, nesse ponto, o comprometimento dos colecionadores particulares configura-se como decisivo para a sustentação de condições que permitam a continuidade da produção artística e uma longevidade da performance.

Tal comprometimento pode se expressar, de modo mais direto, na compra de obras de performance, seja por meio do contato com o artista, a galeria ou a partir da realização de salões, residências ou editais de aquisição, por exemplo. A colecionadora Catherine Petitgas, assim como Sergio Carvalho e Marc e José Gensollen, demonstra que é pertinente abarcar a performance dentro de uma coleção que se pretende representativa da produção artística dos últimos 50 anos. Os colecionadores que optam pela aquisição precisam estar cientes de que os custos associados à preservação desses trabalhos são distintos daqueles referentes a obras objetuais. A cada vez que a performance é ativada, ela pode demandar a aquisição de materiais e/ou a contratação de performers. O armazenamento de documentos e remanescentes relativos a ativações pode, a depender da recorrência, ocupar mais espaço físico e demandar um cuidado de observação e coleta mais intensivo do que o dedicado a trabalhos em meios convencionais. Uma performance pode ser considerada uma obra em expansão quanto aos remanescentes e com custos periódicos para manutenção de sua documentação – a qual passa a constituir a própria obra. A realização de empréstimos para outras instituições, embora teoricamente sem custos para o colecionador, pode acarretar um esforço conjunto de registro sobre a ativação da obra em determinada ocasião e as alterações agregadas. Existe uma variedade de conformações possíveis, adaptáveis segundo as próprias obras, e a verdade é que dispomos de poucos elementos para uma previsão sobre a condução dessas coleções no longo prazo – em todas as coleções pesquisadas, a aquisição de performance é um acontecimento recente.

O fomento a uma longevidade da performance, no entanto, não passa apenas pela aquisição direta. Seja na posição de patronos de instituições ou patrocinadores de festivais e exposições<sup>399</sup>, colecionadores podem vir a atuar como incentivadores

---

<sup>399</sup> Os colecionadores argentinos Andrés Brun e Juan José Cattaneo abriram em 2019 um edital de estímulo à performance, com seleção de inscritos para um evento de ativações e prêmios em dinheiro

da preservação de obras dessa categoria de linguagem, colaborando para que o reconhecimento de uma importância histórica dessa produção encontre respaldo em instituições museais. Perante a dificuldade de recursos financeiros das instituições museais de esfera pública no Brasil, uma atuação proativa de colecionadores em prol da institucionalização da performance no país pode ser mais efetiva do que a verificada por seus correspondentes na Europa e nos Estados Unidos. Um gesto notável nesse sentido é a doação frequente de performances requisitadas por curadores ou diretores de museus, como o exemplo de Cleusa Garfinkel na compra de *Parangolé* para o MAM-SP. A atuação propositiva de Catherine Petitgas em relação às Tate Galleries demonstra que o exercício da influência pessoal em prol da exposição de obras dessa categoria de linguagem também impulsiona em grande medida o colecionamento, colaborando para uma mudança de percepção tanto por parte da instituição quanto entre os particulares. Museus potencializados pela atuação engajada de patrocinadores tendem a amplificar a circulação e a criação de pensamento crítico sobre os trabalhos expostos – movimentos que reverberam na valorização social e financeira das obras sob propriedade de colecionadores privados.

Colecionadores também podem impulsionar o intercâmbio de informações e de formação profissional acerca da documentação e da preservação de performances, por meio do estabelecimento de parcerias entre instituições ou coleções no Brasil e outras internacionais que já possuam expertise para a gestão de performances. O formato de residências, similar às promovidas pela Coleção Moraes Barbosa com a Delfina Foundation para artistas brasileiros em ascensão, seria sem dúvida benéfico para museólogos, conservadores, curadores e até funcionários do departamento jurídico que tenham interesse em absorver conhecimentos e estabelecer uma troca de experiências duradoura com museus internacionais que possuam performances. O contato com instituições de fomento à performance como a Live Art Development Agency (Lada)<sup>400</sup>, em Londres – ela mesma fruto de uma estratégia de estímulo à *live art* na Inglaterra –, também poderia ser de grande ajuda para o desenvolvimento de programas de exposição,

---

para o primeiro lugar e duas menções honrosas. Mais informações em: <http://hipermedula.org/2019/07/premio-estimulo-de-performance/>. Acesso em: 7 jul. 2021.

<sup>400</sup> Agência especializada no desenvolvimento de atividades no universo da performance (Live Art, no Reino Unido), fundada em 1997 e dirigida desde então por Lois Keidan. Mais informações em CALONJE, 2014, e MARTINS, 2017.

festivais e intercâmbios de formação para a aquisição de performances no Brasil. O MAM-SP e o Instituto Inhotim, ambos com expertise em ativações de performances na coleção, também possuem conhecimentos que podem ser compartilhados com instituições interessadas. As redes de relações e de circulação estabelecidas por grandes colecionadores de arte contemporânea tendem a facilitar a aproximação entre os pares na esfera museal e a facilitar essas trocas, proporcionando às instituições europeias e estadunidenses uma visão mais ampla sobre a produção local e, aos profissionais brasileiros, acesso a ferramentas de gestão, a metodologias e a táticas pouco difundidas no país.

Quanto a remanescentes de performance, esse intercâmbio pode ser promovido inclusive entre instituições brasileiras. O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo realizou, sob coordenação de Cristina Freire (1999) nos anos 1990, a análise do acervo de arte conceitual da instituição. Atualmente, Freire lidera o Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu – que, entre outros feitos, lançou luz sobre a produção do performer espanhol Isidoro Valcárcel Medina no Brasil, nos anos 1970. Iniciativa similar foi empreendida na Pinacoteca do Estado de São Paulo pela pesquisadora Ana Paula Nascimento acerca das performances realizadas no museu nas décadas de 1970 e 1980, levantamento cujo ponto alto foi a exposição *Arte como Registro, Registro como Arte: Performances na Pinacoteca de São Paulo*<sup>401</sup> (2011).<sup>402</sup>

Considerando-se a importância da documentação para a preservação de obras de materialidade intermitente, até iniciativas elementares como a doação a museus de computadores, impressoras e outros equipamentos relacionados colaboraria em grande medida para um robustecimento das condições de gestão das coleções sob responsabilidade dessas instituições. Também seria muito bem-vindo um estudo sobre os sistemas de gestão de coleções utilizados no país – entre

---

<sup>401</sup> Uma análise da exposição e de sua relevância para uma consideração de longo prazo das performances pode ser encontrada em: MAGALDI, Monique B. *A documentação sobre exposições em museus de arte: a musealização dos processos, a história da exposição e a museografia*. Tese de Doutorado em Ciência da Informação. Universidade de Brasília, 2017.

<sup>402</sup> Quanto à documentação de performances em vídeo, um importante arquivo pertence à Associação Cultural Videobrasil, fundada em 1991 por Solange Farkas para a divulgação do acervo do Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil, aberto à filmagem e à realização de performances desde os anos 2000 e com uma edição dedicada a essa categoria de linguagem em 2007. E o projeto Circuitos Compartilhados, idealizado por Newton Goto (EPA! – Expansão Pública do Artista), compartilha desde 2005 um acervo com mais de 40 horas de vídeos de ações realizadas a partir dos anos 1960. Tal coleção foi difundida pela distribuição de cópias de uma coleção de 35 DVDs, apresentação em festivais e, em 2018, em um programa no canal de TV da Universidade Federal do Paraná (UFPRTV).

eles o Tainacan<sup>403</sup>, software livre cedido gratuitamente pelo governo brasileiro aos museus desde 2016 – e as aproximações possíveis com os sistemas de gerenciamento de obras de performance apresentados no quarto capítulo. Projetos nessa linha auxiliariam a conexão de performances e remanescentes dentro dos departamentos de instituições e, no caso de sistemas integrados como o Tainacan, também entre instituições, colaborando para uma leitura mais densa e ampliada das trajetórias das obras.

Por fim, colecionadores particulares podem tomar as providências necessárias para que, em algum momento da vida ou após a morte, suas coleções venham a ser total ou parcialmente doadas a instituições – a exemplo do que Patricia Moraes e Pedro Barbosa pretendem fazer com os remanescentes reunidos por eles, os quais devem ser entregues à biblioteca da Universidade de São Paulo. O desapego em relação à propriedade é sem dúvida um assunto delicado e uma perspectiva em geral afastada pelos colecionadores. Mas é inegável que, uma vez guardadas em uma instituição museal, obras de performance e remanescentes ganhariam novas possibilidades de diálogo e estudo – embora, como demonstrado nos casos do *Homem Espelho* e da mosca de *Mar(ia-sem-ver)gonha*, a permanência em museus não seja uma garantia de continuidade dos trabalhos doados.

As iniciativas listadas seriam sem dúvida benéficas para a conservação de obras de arte em coleções brasileiras de modo geral, mas se configuram como especialmente importantes no caso das performances, devido aos cuidados de ordem conceitual demandados para a existência desses trabalhos. Ao deixar evidentes os fluxos em coleções e instituições, até em processos tomados como burocráticos como a construção de contratos e o gerenciamento de documentos, o colecionamento de performances e outras formas de *live art*, argumenta Catherine Wood (2014, p. 143), impele a compreensão de qualquer obra de arte “[...] não apenas como resultado da ação realizada, mas como um pivô potencial, um redemoinho em uma corrente de relações sociais ou intersubjetividades.”<sup>404</sup> Com Jonah Westerman, Wood (2020, p. 221) assegura que, “[L]ongue de se tornar institucionalizada (e, portanto, capturada, contorcida ou de alguma forma deformada

---

<sup>403</sup> O Tainacan é desenvolvido pelo Laboratório de Inteligência de Redes da Universidade de Brasília, com apoio da Universidade Federal de Goiás, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e do Instituto Brasileiro de Museus. Mais informações em: <https://tainacan.org/>. Acesso em: 7 jul. 2021.

<sup>404</sup> “[...] not just as the result of performed action, but as a potential pivot, an eddy in a stream of social relations or inter subjectivities.” (WOOD, 2014, p. 143).

pelo "museu"), a performance produziu novas formas institucionais"<sup>405</sup>. E essas formas, assim como outras provocadas pela arte contemporânea, afirma Vivian Van Saaze (2013, p. 186) oferecem “[...] *insights* e desenvolvimentos [...] [que] provavelmente terão seu efeito na teoria e na prática da conservação da arte tradicional.”<sup>406</sup>

Em um país no qual até a preservação material está em risco, soa utópico especular que uma categoria de linguagem de materialidade intermitente possa motivar mudanças estruturais relacionadas ao colecionamento de arte. E, no entanto, construímos essa tese acerca de um tema que seria considerado algo inacreditável há 30 anos, que mesmo hoje encontra resistência dentro do sistema da arte. O que nos faz crer em uma jornada de amadurecimento, de consolidação da institucionalização da performance em curso, com aprendizados e processos em construção. Há muitas questões em aberto e não nos cabe predizer qual caminho será seguido – e sim que já existem caminhos trilhados. Reconhecê-los, e àqueles que os delinearam e percorreram, é um passo nesse amadurecimento.

Por meio deste trabalho, espero contribuir para um adensamento do debate teórico sobre a performance, aproximando as experiências de colecionamento existentes no Brasil às recomendações e boas práticas em estudo no exterior. Acredito ter colaborado também para o questionamento de algumas noções pré-concebidas sobre a performance, que podem ter sido coerentes em algum momento, mas não se sustentam diante da configuração atual do sistema da arte. Em um aspecto mais amplo, espero ter oferecido ainda uma reflexão sobre o próprio sistema da arte e a maneira como ele, ao mobilizar a circulação de uma determinada produção artística, é inevitavelmente transformado por ela. Ao final da leitura, tenho a esperança de deixar mais dúvidas que certezas, e principalmente de instigar para que novos estudos sejam realizados sobre o tema.

---

<sup>405</sup> “Far from becoming institutionalized (and thereby captured, contorted, or otherwise deformed by “the museum”), performance has produced new institutional forms.” (WESTERMAN; WOOD, 2020, pp. 220-221)

<sup>406</sup> “[...] the insights and developments that emerged from contemporary art conservation (such as the introduction of new vocabularies) will most likely have their effect on traditional art conservation theory and practice as well. (SAAZE, 2013, p. 186)



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Referências literárias e acadêmicas

- ABBING, Hans. *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.
- ABRAMOVIĆ, Marina; JONES, Amelia. The live artist as archaeologist. In: JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrien (ed.). *Performance, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol; Chicago: Intellect, 2012, pp. 543-566.
- ABRAMOVIĆ, Marina; MÜLLER, Antje. *Marina Abramović: student body: workshops, 1979-2003: performances, 1993-2003*. Milano: Charta, 2003.
- ACHA, Juan Antonio de. Teoría y práctica de las artes no objetualistas en América Latina. *First Latin American Conference about "Arte no objetual"*. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 1981.
- ADAM, Georgina. *Big Bucks: The Explosion of the Art Market in the 21<sup>st</sup> Century*. Surrey: Lund Humphries, 2014.
- AIZPURU, Margarita. Esther Ferrer, una mujer de acción. In: FERRER, ESTHER. *Performance y utopía: con una introducción de Margarita de Aizpuru*. [Murcia, España]: CENDEAC, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, [2017], pp. 8-36.
- ALBARRÁN, Juan. *Performance y arte contemporáneo: discursos, prácticas, problemas*. Madrid: Cátedra, 2019.
- ALONSO, Rodrigo. *Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro*, Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes, 1998. Disponível em: <[http://www.roalonso.net/es/arte\\_y\\_tec/dialectica.php](http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php)>. Acesso em: 22.11.2020.
- ARNS, Inke. History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance. In: ARNS, Inke; HORN, Gaby. *History Will Repeat Itself. Strategies of re-enactment in contemporary (media) art and performance*. Catálogo de exposição. Hartware MedienKunstVerein and KW Institute for Contemporary Art. Frankfurt am Main: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2007, pp. 37-63.
- AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge, 1999.
- AZNAR ALMAZÁN, Sagrario. *El arte de acción*. Hondarribia: Nerea, 2000.
- BAENA, Fernando. *Los restos*. La relación entre las artes plásticas y el arte de acción. Madrid: Ars Activus Ediciones, 2013.

- BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BARBER, Bruce. Indexing: Conditionalism and Its Heretical Equivalents. / GALE, P.; BRONSON, AA. *Performance by artists*. Toronto: Art Metropole, 1979, pp. 183-204.
- BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- BECKER, Howard. Distributing Art Works. In: MELO, A (org.). *Arte e dinheiro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.
- BEK, Reinhard. Between Ephemeral and Material. Documentation and Preservation of Technology Based Works of Art. In: SCHOLTE, Tatja; WHARTON, Glenn. (orgs.). *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Amsterdam: AUP, 2012, pp. 205-215.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: Um discurso sobre o colecionador. In: \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERNSTEIN, Ana. Marina Abramović conversa com Ana Bernstein em Nova Iorque – 11 de fevereiro de 2005. Caderno Videobrasil | Associação Cultural Videobrasil, Vol. 1, n. 1, 2005, pp. 126-143.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York: Verso, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Radical Museology: or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*. London: Koenig Books, 2013.
- BLOCKER, Jane. *What The Body Cost: Desire, History, and Performance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, [1995] 2010.
- BRAGA, Paula. Os anos 60: descobrir o corpo. In: BARCINSKI, F.W. (org.). *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2014, pp. 294-323.
- BRANDELLERO, Amanda. Inside and Outside the Market for Contemporary Art in Brazil, through the Experience of Artists and Gallerists. *Arts* 2020, 9, 113. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/arts9040113> . Acesso em: 27 fev. 2021.
- BREA, José Luis. *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos "neomediales"*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.

- BROWN, Kathryn. Disappearing acts: fictitious capital, aesthetic atheism, and the artworld. *Journal of Visual Art Practice*. Oct 2020, Vol. 19 Issue 3, pp. 225-240.
- \_\_\_\_\_. Private Influence, Public Goods, and the Future of Art History. *Journal for Art Market Studies* Vol. 3 No. 1 (2019). Disponível em: <https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/86>. Acesso em: 28 fev. 2021.
- BRULON, Bruno. Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir. *TransInformação*, Campinas, 28(1): 107-114, jan./abr., 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/2318-08892016002800009>. Acesso em: 31 mai. 2021.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October*, Vol. 55. (Winter, 1990), pp. 105-143. Disponível em: [http://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2019/04/1a\\_conceptual\\_art\\_1962\\_1969.pdf](http://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2019/04/1a_conceptual_art_1962_1969.pdf). Acesso em: 21 abr. 2021
- BULHÕES, Maria Amélia. O sistema da arte mais além de sua simples prática. In: BULHÕES, Maria Amélia (org.). *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014, pp. 15-43.
- BUTT, Gavin. The paradoxes of criticism. In BUTT, Gavin (ed.). *After criticism: new responses to art and performance*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2005, pp. 1-19.
- CABALLERO, Luis; ESCUDERO, Antonio; FRANCISCO, José María de. *Conversaciones con coleccionistas de arte contemporáneo*. Madrid: La Fábrica, 2018.
- CAETANO, Juliana Pereira Sales. *Performance de arte em museus brasileiros: Documentação, preservação e reapresentação*. 2019. 196 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2019.
- CALONJE, Teresa (ed.). *Live Forever: Collecting Live Art*. London: Koenig Books, 2014.
- \_\_\_\_\_. Introduction. In: CALONJE, Teresa (ed.). *Live Forever: Collecting Live Art*. London: Koenig Books, 2014, pp. 11-26.
- \_\_\_\_\_. In Conversation with Josée and Marc Gensollen. In: CALONJE, Teresa (ed.). *Live Forever: Collecting Live Art*. London: Koenig Books, 2014, pp. 113-122.
- \_\_\_\_\_. In Conversation with La Ribot. In: CALONJE, Teresa (ed.). *Live Forever: Collecting Live Art*. London: Koenig Books, 2014, pp. 27-38.
- CARPO, Mario. *The Alphabet and the Algorithm*. Cambridge, MA: MIT Press, 2011.

- CELANT, Germano (org.). *Claes Oldenburg: An Anthology*. New York: Guggenheim Museum / National Gallery of Art, 1995. Disponível em: [https://archive.org/stream/claesold00olde/claesold00olde\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/claesold00olde/claesold00olde_djvu.txt). Acesso em: 22/11/2020.
- CHAPPLE, Freda; KATTENBELT, Chiel. Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance. In: CHAPPLE, Freda; KATTENBELT, Chiel (ed.). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam, New York: International Federation for Theatre Research, 2006, pp. 11-25.
- CLARKE, Paul. Performing the Archive: the Future of the Past. In: BORGGREN, Gunhild; GADE, Rune (ed.). *Performing Archives/ Archives of Performance*. Copenhagen: University of Copenhagen / Museum Tusulanum Press, 2013, pp. 363-385.
- COELHO, Frederico. Um novo século para a arte brasileira. Em CAMPOS, C.C. (org.). *Arte e mercado no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2016, pp. 238-287.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CORDOVA, Dayana Zdebsky de. Colecionadores, coleções particulares e o mercado brasileiro de arte contemporânea. *OuvirOUver*, 13(2), 2017, 468-479. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/OUV21-v13n2a2017-9>. Acesso em: 27 fev. 2021.
- \_\_\_\_\_. *Relações apaixonadas, investimentos obsessivos: uma etnografia sobre colecionismo e o mercado brasileiro de arte contemporânea*. Tese de doutorado em Antropologia Social. Universidade Federal de São Carlos, 2018.
- COSTA, Luis Cláudio da (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.
- CROW, Thomas. *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1996.
- \_\_\_\_\_. Artists and Workers. In: CROW, Thomas. *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1996, pp. 136-155.
- \_\_\_\_\_. Vision and Performance. In: CROW, Thomas. *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1996, pp. 105-134.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DAVIES, Stephen. Performance. In: DAVIES, Stephen; HIGGINS, Kathleen Marie; HOPKINS, Robert *et alli*. *A Companion to Aesthetics*. Blackwell Companions

to Philosophy. Malden, Oxford, West Sussex: Blackwell Publishing, 2009. 2<sup>nd</sup> Edition, pp. 460-462.

DAVIES, Stephen; HIGGINS, Kathleen Marie; HOPKINS, Robert *et alli*. *A Companion to Aesthetics*. Blackwell Companions to Philosophy. Malden, Oxford, West Sussex: Blackwell Publishing, 2009. 2<sup>nd</sup> Edition.

DELAHUNTA, Scott. Open Source Choreography? In: *Code: The Language of Our Time*. ed. Gerfried Stocker and Christine Schopf (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2003), 304-310. Disponível em: <https://archive.aec.at/media/assets/1572466c21075fcf1a366fe5ae74e59b.pdf> . Acesso em: 27 mai. 2021.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. / Gilles Deleuze, tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006. 2<sup>a</sup> ed.

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. / Gilles Deleuze, tradução Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. / Gilles Deleuze, tradução Luiz Roberto Salina Fontes. São Paulo: Perspectiva, 2009. 5<sup>a</sup> ed.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. / Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. — Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. Vol. 2.

DÍAZ-QUIÑONES, Arcadio. *A memória rota: ensaios de cultura e política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

EHLEITER, Regine. The Why and What Of: The New Context of Art. In: PICHLER, Michalis (ed.). *Books and Ideas After Seth Siegelau*. New York: The Center for Book Arts; Stenberg Press, 2016, pp. 10-15.

EICHHORN, Maria. *The Artist's Contract*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009.

ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. Trad. Grupo de Estudos Espinosanos; coordenação Marilena Chauí. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

FERRER, Esther. Performance y utopía. In: FERRER, ESTHER. *Performance y utopía: con una introducción de Margarita de Aizpuru*. [Murcia, España]: CENDEAC, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, [2017], pp. 38-61.

\_\_\_\_\_. *Performance y utopía: con una introducción de Margarita de Aizpuru*. [Murcia, España]: CENDEAC, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, [2017].

FERRER, Esther; RASSEL, Laurence; VILLAESPESA, Mar *et alli*. *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Catálogo da exposição. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017. Disponível em: <

<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/esther-ferrer-todas-variaciones-son-validas-incluida-esta>>. Acesso em: 22.out.2020.

FETTER, Bruna. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 2, n.3, p.102-119, set. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1077>>. Último acesso em: 22 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. Um bom negócio: as recentes movimentações do mercado de arte contemporânea no Brasil. In: BULHÕES, Maria Amélia (org.). *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014, pp.105-134.

FINGUERUT, Sílvia. Instituições e dinâmica do mercado de arte. Em: CAMPOS, Cesar Cunha. (org.). *Arte e mercado no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2016, pp. 194-237.

FINGUERUT, Sílvia; FANTINATO, Manuela; FRARE, Irinei. Arte e mercado no Brasil. Em: CAMPOS, Cesar Cunha. (org.). *Arte e mercado no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2016, pp. 80-117.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.

GENSOLLEN, Marc. What do you think this is about? *La Lettre des Académies: Bulletin de la Conférence Nationale des Académies des Sciences, Lettres Et Arts*, Numéro 33, Novembre 2013. Disponível em: <http://www.academie-sla-marseille.fr/medias/files/2013-11-14-gensollen-what-do-you-think-this-is-about.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2021.

GEORGEL, Chantal. O colecionador e o museu, ou como mudar a história da arte? *Museologia & Interdisciplinaridade* Vol.111, nº6, março/ abril de 2015, pp. 277-286. Tradução de Ana Cavalcanti. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16765>. Acesso em: 6 mar. 2021.

GIANNACHI, Gabriella. Performance at Tate: The scholarly and museological context. *Tate*, 2016. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/features/performance-scholarly-museological-context> >. Acesso em: 04.dez.2020.

GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis/Cambridge: Hackett, 1976.

GROYS, Boris. A arte na era da biopolítica: da obra de arte à documentação de arte. In: GROYS, B. *Arte e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, pp. 73-82.

GRUPO DE PESQUISA CORPOS INFORMÁTICOS. unhas defeitas em UAI-UI performance por Corpos Informáticos. In: AQUINO Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz de (orgs). *Corpos Informáticos: performance, corpo, política*. Brasília: Editora do Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2011, pp. 147-189.

- HAINLEY, Bruce. "Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979" (Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA). In: *Artforum International* vol. 37, No. 1, september 1998. Disponível em: <<https://www.questia.com/magazine/1G1-21118172/out-of-actions-between-performance-and-the-object>>. Acesso em: 28.nov.2020.
- HARVEY, David. A obra de arte na era da reprodução eletrônica e dos bancos de imagem. In: *Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural.* / David Harvey, tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1994, pp. 311-313.
- HEATHFIELD, Adrian. Then Again. In: JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrien (ed.). *Performance, Repeat, Record: Live Art in History.* Bristol; Chicago: Intellect, 2012, pp. 27-35.
- \_\_\_\_\_. Foreword. In: CALONJE, Teresa (ed.). *Live Forever: Collecting Live Art.* London: Koenig Books, 2014, pp. 7-8.
- HEINICH, Nathalie. *El paradigma del arte contemporáneo: Estructuras de una revolución artística.* Traducción de Agustín Temes y Étienne Barr. Madrid: Casimiro Libros, 2017.
- HERKENHOFF, Paulo. Prefácio. In: CAMPOS, C.C. (org.). *Arte e mercado no Brasil.* Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2016, pp. 16-33.
- HEYDENREICH, G. Documentation of Change – Change of Documentation. In: SCHOLTE, T.; WHARTON, G. (orgs.). *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks.* Amsterdam: AUP, 2012.
- HIGGINS, Dick; HIGGINS, Hannah. Intermedia. *Leonardo*, vol. 34 no. 1, 2001, p. 49-54. Disponível em: [muse.jhu.edu/article/19618](http://muse.jhu.edu/article/19618). Acesso em: 1 jun. 2021.
- HINOJOSA, Lola. Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia. Notas sobre performance y museos. In: ALBARRÁN, Juan; ESTELA, Iñaki (eds.). *LLámalo performance: historia, disciplina y recepción.* Madrid: Brumaria, 2015, pp. 23-47.
- \_\_\_\_\_. Museo y acontecimiento. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 26, 2014, pp. 21-28. <http://dx.doi.org/10.15366/anuario2014.26>. (2015a).
- HOROWITZ, Noah. *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market.* Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2014.
- JACKSON, Shannon. "Performativity and Its Addressee." In *On Performativity*, edited by Elizabeth Carpenter. Vol. 1 of *Living Collections Catalogue.* Minneapolis: Walker Art Center, 2014. <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/performativity-and-its-addressee>.

- JONES, Amelia. "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. (Winter, 1997), pp. 11-18. Disponível em: <http://faculty.winthrop.edu/stockk/contemporary%20art/jones%20performance%20art.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2021.
- \_\_\_\_\_. Unpredictable temporalities. Body and Performance in (Art) History. In: BORGGREN, Gunhild; GADE, Rune (ed.). *Performing Archives/ Archives of Performance*. Copenhagen: University of Copenhagen / Museum Tusulanum Press, 2013, pp. 53-72.
- JONES, Amelia (org.). *El cuerpo del artista*. / Amelia Jones, tradução Carme Franch Ribes. Londres: Phaidon, 2006.
- KORNIS, George; SÁ-EARP, Fábio. Origens e desenvolvimento. Em: CAMPOS, Cesar Cunha. (org.). *Arte e mercado no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2016, pp. 34-79.
- KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge; London: MIT Press, 2004.
- LABRA, Daniela. Internacionalização da arte contemporânea brasileira e direções mercadológicas. Em: CAMPOS, Cesar Cunha. (org.). *Arte e mercado no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2016, pp. 288-315.
- LATOUR, Bruno; LOWE, Adam. The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through its Facsimiles. In: COOVER, Roderick (ed.). *Switching Codes through New Technologies in the Humanities and Arts*. Chicago: University of Chicago Press, 2011, pp. 275-297.
- LAURENSEN, Pip. Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations. *Tate's Online Research Journal*, Tate Papers, Autumn 2006.
- LAURENSEN, Pip; SAAZE, Vivian van. Collecting Performance-based Art: New Challenges and Shifting Perspectives. In: REMES, Ouiti (et al.) *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*. Peter Lang, 2014, pp. 27-41.
- LAWRENCE, Kate. Who Makes Site Specific Dance? The Year of the Artist and the Matrix of Curating. In: RUGG, Judith; SEDGWICK, Michèle (ed.). *Issues in curating contemporary art and performance*. Bristol, UK; Chicago: Intellect, 2007, pp. 163-173.
- LAWSON, Louise; FINBOW, Acatia; MARÇAL, Hélia. Developing a strategy for the conservation of performance-based artworks at Tate. *Journal of the Institute of Conservation*, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/19455224.2019.1604396>. Acesso em: 31 mai. 2021.
- LEPECKI, André. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. London, New York: Routledge, 2016.

- \_\_\_\_\_. The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances. *Dance Research Journal* 42 (2): 28–48, 2010.
- LEVINE, Abigail. Being a thing: the work of performing in the museum. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 2013, pp. 1-13. <http://dx.doi.org/10.1080/0740770X.2013.818285>. Disponível em: [https://static1.squarespace.com/static/55da3851e4b0151a08dff139/t/603daea1c0b9326ff18b184e/1614655137935/Being\\_A\\_Thing\\_Abigail\\_Levine.pdf](https://static1.squarespace.com/static/55da3851e4b0151a08dff139/t/603daea1c0b9326ff18b184e/1614655137935/Being_A_Thing_Abigail_Levine.pdf). Acesso em: 8 mai. 2021.
- LIMA, Laura. Eu nunca ensaio. In: *Arte & Ensaios*, n.21. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais /Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro de 2010. Disponível em: <[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21\\_ficcoes.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21_ficcoes.pdf)>. Acesso em: 03.dez.2020.
- LIPPARD, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997.
- LIPPARD, Lucy. R.; CHANDLER, J. A desmaterialização da arte. Tradução de Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes de Andrade. *Arte & Ensaios / Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, n. 25, maio 2013, pp. 150-165. Disponível em: <[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25\\_lucy.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_lucy.pdf)>. Acesso em: 22 abr. 2019.
- LYDIATE, Henry; McCLEAN, Daniel. Performance Art and The Law. *Artquest*, London: University of the Arts London, 2011. Disponível em: <https://www.artquest.org.uk/artlawarticle/performance-art-and-the-law-2/>. Acesso em: 21 abr. 2021.
- MADEIRA, Cláudia. *Arte da Performance, Made in Portugal: Uma Aproximação à(s) História(s) da Arte da Performance Portuguesa*. Lisboa: Livros ICNova, 2020.
- MADEIRA, Cláudia; SALAZAR, Daniela; MARÇAL, Hélia. Performance art temporalities: relationships between Museum, University, and Theatre, *Museum Management and Curatorship*, 33:1, 2018, pp. 79-95, DOI: 10.1080/09647775.2017.1419828.
- MAGALDI, Monique B. *A documentação sobre exposições em museus de arte: a musealização dos processos, a história da exposição e a museografia*. Tese de Doutorado em Ciência da Informação. Universidade de Brasília, 2017,
- MARÇAL, Hélia Pereira. Conservation in an era of participation, *Journal of the Institute of Conservation*, 40:2, 97-104, 2017. DOI: 10.1080/19455224.2017.1319872.
- \_\_\_\_\_. Documentation Tool: Material History. In: Documentation and Conservation of Performance (March 2016 – March 2021), a Time-based Media Conservation project at Tate. 2021. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/material-history>. Acesso em: 16 mai. 2021.

- MATESCO, Viviane; GOULART, Carolina; VEBBER, Rafael. Resumo entrevista Daniel Toledo/OPAVIVARÁ!. In ARAUJO, Carolina Goulart de. *Arte Contemporânea e Coletivos de Artistas: Apontamentos sobre ações do OPAVIVARÁ!*. Monografia de graduação em Produção Cultural. Universidade Federal Fluminense, 2014, pp. 59-62.
- MAYER, Mariano (org.). *Fluxus Escrito: Actos textuales antes y después de Fluxus*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. *Art Research Journal*, Vol. 4, n. 1, jan /jun. 2017, pp. 33-47. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/download/11808/8698/>. Acesso em: 1 mai. 2021.
- MEYER, A; MEYER-ABICH, S. Interview with Sebastian Baden. *Journal for Art Market Studies*, Vol 2, No 1, 2018. Disponível em: <<https://fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/27>>. Acesso em: 16 jun. 2019.
- MOLINA OLMOS, Blanca. Bailando en el Museo Reina Sofía. El Judson Dance Theater, más allá de la danza minimalista. *Revista Historia Autónoma*, [S. l.], n. 18, p. 183–201, 2021. DOI: 10.15366/rha2020.18.010. Disponível em: <https://revistas.uam.es/historiaautonoma/article/view/13247>. Acesso em: 1 jun. 2021.
- MORAIS, Frederico. *Crônicas de amor à arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- MORGNER, Christian. The Art Fair as Network; In *The Journal of Arts, Management, Law, and Society*, 44: 1 (2014), pp. 33-46.
- NABAKOWSKI, G. DER FLIRT MIT DEM 'ES' – Zur Transgression der Gesetze in der Performance der 70 en Jahre / THE FLIRTATION WITH THE 'IT' – On Transgressing the Law in the Performance of the Seventies. / GALE, P.; BRONSON, AA. *Performance by artists*. Toronto: Art Metropole, 1979, pp. 250-269.
- O'NEILL, Paul. The Curatorial Turn: From Practice to Discourse. In: RUGG, Judith; SEDGWICK, Michèle (ed.). *Issues in curating contemporary art and performance*. Bristol, UK; Chicago: Intellect, 2007, pp. 13-28.
- OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sussekind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, pp. 154-168.
- \_\_\_\_\_. O aparecimento do supra-sensorial. In: FIGUEIREDO, Luciano; OITICICA, C.; OITICICA FILHO, C. (orgs.). *Hélio Oiticica: Penetráveis*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2008, pp. 58-59.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. A arte brega e as formas de negociar incertezas. *Palíndromo*, [S. l.], v. 13, n. 30, p. 48-65, 2021. DOI: 10.5965/2175234613302021048. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/19502>. Acesso em: 7 maio. 2021.

\_\_\_\_\_. Tino Sehgal, site-specifics performances e as instituições da arte. *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 62-77, apr. 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/128322>>. Acesso em: 8 mai. 2021.

\_\_\_\_\_. MEMÓRIA, PATRIMÔNIO E ARTE: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros (1965-2005). Projeto História nº 40, Patrimônio e Cultura Material, junho de 2010, pp. 43-69. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/6124/4446>. Acesso em: 7 mar. 2021.

ONO, Yoko. *Grapefruit*: O Livro de Instruções + desenhos de Yoko Ono. Tradução de Giovanna Viana Martins e Mariana de Matos Moreira Barbosa. Belo Horizonte: Quimeras, 2009.

PHELAN, Peggy. Haunted Stages: Performance and the Photographic Effect. In: BLESSING, Jennifer; TROTMAN, Nat (ed.). *Haunted : contemporary photography, video, performance : [Solomon R. Guggenheim Museum, March 26-September 6, 2010 ; Guggenheim Museum Bilbao, November 2010-April 2011]*. New York : Guggenheim Museum Publications, 2010, pp. 50-62.

\_\_\_\_\_. The ontology of performance: representation without reproduction. In: PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge: London and New York, 1993, p. 146-166.

PHILLIPS, Joanna. Reporting iterations a documentation model for time-based media art. *Revista de História da Arte*, vol. 04, Dossier Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art. Lisboa: Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, 2015, pp. 168-179. Disponível em: [https://static1.squarespace.com/static/5835fd7c15d5db57b19535bd/t/5c00530c70a6ad8bba511a4d/1543525132752/2015\\_Phillips\\_Performing\\_Documentation.pdf](https://static1.squarespace.com/static/5835fd7c15d5db57b19535bd/t/5c00530c70a6ad8bba511a4d/1543525132752/2015_Phillips_Performing_Documentation.pdf) . Acesso em: 12 mai. 2021.

PICHLER, Michalis (ed.). *Books and Ideas After Seth Siegelaub*. New York: The Center for Book Arts; Stenberg Press, 2016.

POINSOT, Jean-Marc. A Arte Exposta. O Advento da Obra. In: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, pp. 141-184.

QUEMIN, Alain; FIALHO, Ana Leticia; MORAES, Angelica de (orgs.). *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014

- REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO. Entrevista Pedro Barbosa e Luiz Augusto Teixeira de Freitas. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação* nº 9, novembro 2019. Disponível em: [https://www.sescsp.org.br/online/artigo/13845\\_ENTREVISTA+COM+PEDRO+BARBOSA+E+LUIZ+AUGUSTO+TEIXEIRA+DE+FREITAS](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/13845_ENTREVISTA+COM+PEDRO+BARBOSA+E+LUIZ+AUGUSTO+TEIXEIRA+DE+FREITAS). Acesso em: 13 mar. 2021.
- ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. São Paulo: Núcleo de Estudos da Subjetividade, 2006. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2021.
- ROMS, Heike. Archiving Legacy: Who Cares for Performance Remains? In: BORGGREN, Gunhild; GADE, Rune (ed.). *Performing Archives/ Archives of Performance*. Copenhagen: University of Copenhagen / Museum Tusulanum Press, 2013, pp. 35-52.
- ROSENBERG, Harold. Os action painters norte-americanos. In: \_\_\_\_\_. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974. pp. 11-22.
- SAAZE. Vivian Van. *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
- SAIDEL, Henrique. *As artes do cover: performance para além da cópia e do original*. Rio de Janeiro: POP LAB; Circuito, 2019.
- SALES, Alessandro Carvalho de. Deleuze e A lógica do sentido: o problema da estrutura. *Trans/Form/Ação* 29 (2), 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-31732006000200015>. Acesso em: 26 mai. 2021.
- SÁNCHEZ, José A. The Cabinet of Events. In: CALONJE, Teresa (ed.). *Live Forever: Collecting Live Art*. London: Koenig Books, 2014.
- SÁNCHEZ, José Antonio; RODRÍGUEZ PRIETO, Zara. *Teatro: Itinerarios por la colección*. Madrid: Museo Reina Sofía, 2010.
- SANT, Toni (org.). *Documenting Performance: The Context & Processes of Digital Curation and Archiving*. London, U.K.: Bloomsbury Publishing Plc, 2017.
- SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. / Michel Serres, tradução Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- SCHNEIDER, Rebecca. Performance Remains, *Performance Research*, 6:2, 100-108, 2001. DOI: 10.1080/13528165.2001.10871792. Disponível em: [https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13528165.2001.10871792?casa\\_token=3JgIFVbIFwEAAAAA:ww2kqBM7K7q1Zew6o61-8\\_fXv1xwHdf4bKRlk2nmYGY6aq3Tlzpa54xNKF5N1PUoHiyZMhc\\_4d5FqQ](https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13528165.2001.10871792?casa_token=3JgIFVbIFwEAAAAA:ww2kqBM7K7q1Zew6o61-8_fXv1xwHdf4bKRlk2nmYGY6aq3Tlzpa54xNKF5N1PUoHiyZMhc_4d5FqQ) . Acesso em: 12 mai. 2021.

- \_\_\_\_\_. Solo Solo Solo. In: BUTT, Gavin (ed.). *After criticism: new responses to art and performance*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2005, pp. 23-47.
- SIEGELAUB, Seth; PROJANSKY, Robert. *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*. New York: School of Visual Arts in New York, 1971. Disponível em: <https://primaryinformation.org/files/english.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2021.
- \_\_\_\_\_. *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*. *Leonardo*, Vol. 6, pp. 347-350. Pergamon Press, 1973.
- SILVA, Anna Paula da. *Reflexões sobre a (não) perenidade nos museus: a documentação e a aquisição de obras nos Salões de Arte da Bahia*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2015.
- SMITH, Terry. *What is Contemporary Art?* Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- SOMMERMEYER, B. Who's Right – the Artist or the Conservator?. In: SCHOLTE, T.; WHARTON, G. (orgs.). *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Amsterdam: AUP, 2012, pp. 143-150.
- STILES, Kristine. *Between Water and Stone*. Fluxus Performance: a Metaphysics of Acts. In: ANDERSON, Simon; ROTHFUSS, Joan; ARMSTRONG, Elizabeth. *In the spirit of Fluxus: published on the occasion of the exhibition*. Minneapolis: Walker Art Center, 1993.
- \_\_\_\_\_. Performance art. In STILES, K. e SELZ, P. (orgs.). *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Oakland: University of California Press, 1996, pp. 679-694.
- TAYLOR, Diana. Performance e Patrimônio Cultural Intangível. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 91–103, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15407>. Acesso em: 27 mai. 2021.
- TINOCO, Bianca Andrade. *Performance e geração 80: resgates*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- \_\_\_\_\_. A vida e a vida de Mar(ia-sem-ver)gonha. In: AQUINO Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz de. (orgs.). *Corpos Informáticos: performance, corpo, política*. Brasília: Editora do Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2011, pp. 99-113.
- TINOCO, Bianca; ANGELINI, João. A vertigem do querer de um colecionador voraz: entrevista com Sérgio Carvalho. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 2, n.3, p.261-272, set. 2018. Disponível em: <

<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1868>>, DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1868>. Acesso em: 14 mar. 2021.

- VALLAURE, Jaime. No hay performance sin documento certificado. In: *Arte. Proyectos e ideas* 4, vol. I. Valencia, Universidad Politécnica, 1996, pp. 85-88. Disponível em: <https://www.upv.es/laboluz/revista/index.htm>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- VELTHUIS, Olav. *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- VELTHUIS, Olav; COSLOR, Erica. The Financialization of Art. In CETINA, Karin Knorr; PREDA, Alex (ed.). *The Oxford Handbook of the Sociology of Finance*. Oxford: Oxford University Press, 2012, pp. 471 – 487.
- VELTHUIS, Olav; CURIONI, Stefano Baia. Making Markets Global. Em: *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press, 2015. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/277275668\\_Cosmopolitan\\_Canvases\\_The\\_Globalization\\_of\\_Markets\\_for\\_Contemporary\\_Art](https://www.researchgate.net/publication/277275668_Cosmopolitan_Canvases_The_Globalization_of_Markets_for_Contemporary_Art) . Acesso em: 7 mar. 2021.
- VETTESE, Angela. *Invertir en arte: producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*. Traducción de Isabel Oliver Cuevas. Madrid: Ediciones Pirámide, 2002.
- VICO BELMONTE, Ana; PALOMO MARTÍNEZ, Jesús; LAGUNA SANCHEZ, Maria Pilar. *Análisis de los métodos de distribución más rentables en el mercado de los bienes artísticos y de colección*. Madrid: Dykinson, 2016.
- WEIL, Harry. Exhibiting Performance Art's History. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 33 no. 2, 2011, p. 65-71. Disponível em: [muse.jhu.edu/article/428104](http://muse.jhu.edu/article/428104)>. Acesso em: 29.nov.2020.
- WESTERMAN, Jonah. Introduction. Practical Histories: How to do things with performance. In: GUIANNACHI, Gabriella; WESTERMAN, Jonah. *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic and Scholarly Practices*. New York: Routledge, 2018, pp. 1-13.
- WESTERMAN, Jonah; WOOD, Catherine. From the Institution of Performance to the Performance of Institutions. In: Ferdman, Bertie; STOKIC, Jovana (ed.). *The Methuen Drama Companion to Performance Art*. London, New York: Methuen Drama, 2020.
- WHATLEY, Sarah. Documenting Dance: Tools, Frameworks and Digital Transformation. In: SANT, Toni (org.). *Documenting Performance: The Context & Processes of Digital Curation and Archiving*. London, U.K.: Bloomsbury Publishing Plc, 2017, p. 283-303.
- WIDRICH, Mechtild. Can Photographs Make It So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT'S Genital Panic since 1969. In: JONES, Amelia; HEATHFIELD,

Adrien (ed.). *Performance, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol; Chicago: Intellect, 2012, pp. 89-104.

WOOD, Catherine. In *Advance of the Broken Arm: Collecting Live Art and the Museum's Changing Game*. In: CALONJE, Teresa (ed.). *Live Forever: Collecting Live Art*. London: Koenig Books, 2014, pp. 123-145.

YOUNG, La Monte. Conferencia 1960. In: MAYER, Mariano (org.). *Fluxus Escrito: Actos textuales antes y después de Fluxus*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019, pp. 39-71.

ZABLUDOWICZ COLLECTION. *Talking Collecting: Catherine Petitgas with Anita*. Vídeo. 19 mai. 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/420228139>. Acesso em: 28 fev. 2021.

ZORLONI, Alessandra. *The Economics of Contemporary Art: Markets, Strategies and Stardom*. Verlag Berlin Heidelberg: Springer, 2013.

ZURBRUGG, Nicholas (ed.). Laurie Anderson. In: ZURBRUGG, Nicholas (ed.). *Art, Performance, Media: 31 Interviews*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2004, pp. 24-33.

## Periódicos e referências informativas

A LAVANDEIRA. Lavandeira Entrevistas | Curadoria E Gestão: Caminhos de Ricardo Resende. *A Lavandeira*, 8/12/2020. Disponível em <https://medium.com/@galerialavandeiracontato/lavandeira-entrevistas-curadoria-e-gest%C3%A3o-caminhos-de-ricardo-resende-d6c27f8de956>. Acesso em: 11 mar. 2021.

ABREU, Dado. Marcos Amaro: De volta aos ares. *Revista Poder*, 16/02/2021. Disponível em: <https://revistapoder.uol.com.br/edicoes/edicao-142/marcos-amaro-de-volta-aos-ares/>. Acesso em: 11 mar. 2020.

ADAM, Georgina. Catherine Petitgas: 'Collecting is not about decorating'. *Financial Times*, Collecting, 24/10/2020. Disponível em: <https://www.ft.com/content/732915b9-0fef-4444-8cae-f89c1cb62ccf>. Acesso em: 27 fev. 2021.

ALEPE. Colegiado defende revitalização da Usina Santa Terezinha. *ALEPE, Notícias*, 20/05/2008. Disponível em: <http://www.alepe.pe.gov.br/2008/05/20/colégiado-defende-revitalizacão-da-usina-santa-terezinha/>. Acesso em: 14 mar. 2021.

ART BASEL. Meet the Collectors | Catherine Petitgas. Vídeo. 5'. 6 jun. 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ByeaWTILl0k&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=ByeaWTILl0k&feature=emb_logo). Acesso em: 21 fev. 2021.

ARTLOAD. Catherine Petitgas – Collector. Vídeo. 10'. 25 nov. 2016. Disponível em: <https://artload.com/video/catherine-petitgas> . Acesso em: 22 fev. 2021.

ARTNET NEWS. Meet 20 of the World's Most Innovative Art Collectors. *Artnet News*, People, 29/10/2014. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/meet-20-of-the-worlds-most-innovative-art-collectors-117315>. Acesso em: 13 mar. 2021.

\_\_\_\_\_. The artnet News Index: The World's Top 100 Art Collectors for 2016, Part Two. Galleries. 15 jun. 2016. Disponível em: <https://news.artnet.com/market/worlds-top-100-art-collectors-part-two-513953> . Acesso em: 26 fev. 2021.

ARTSY. How These 7 Women Are Making the Art World More Diverse. *Art Market*. 09 mar. 2020. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-7-women-making-art-diverse>. Acesso em: 27 fev. 2021.

BANKOWSKY, Jack. Tent Community: Jack Bankowsky on art fair art. *Artforum*, Oct. 2005. Disponível em: <<https://www.mutualart.com/Article/TENT-COMMUNITY--JACK-BANKOWSKY-ON-ART-FA/3D27681C42E90BE5>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

BAUMGARDNER, Julie. How Performance Art Entered the Mainstream. *Artsy*, Art, 2/11/2015. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-performance-art-entered-the-mainstream>. Acesso em: 17 jun. 2021.

BBC NEWS. Museu Nacional: Em 10 anos, fogo dizima ao menos 8 prédios com tesouros culturais e científicos do país. *BBC News*, 3/10/2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45348664>. Acesso em: 25 jun. 2021.

BRENNER, Fernanda. Pedro Barbosa interviewed by Fernanda Brenner. *Artissima*, Artissima Stories, 14/09/2018. Disponível em: <https://www.artissima.art/en/artissima-25-pedro-barbosa-interview/>. Acesso em: 13 mar. 2021.

CANAL CONTEMPORÂNEO. Franz Weissmann na Anna Maria Niemeyer / Individuais e A\_mostra Grátis no Sérgio Porto. *Canal Contemporâneo*, Ano 3 nº 117, 14/09/2003. Disponível em: <https://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=221>. Acesso em: 8 jul. 2021.

CAPGEMINI RESEARCH INSTITUTE. *World Wealth Report 2020*. Disponível em: <https://www.capgemini.com/nl-nl/wp-content/uploads/sites/7/2020/07/World-Wealth-Report-WWR-2020.pdf> . Acesso em: 23 fev. 2021.

CAPIVARA. Marcos Amaro mostra detalhes da sua coleção de arte no livro 'A Força do Tridimensional'. *Capivara*, 2019. Disponível em <https://editoracapivara.com.br/marcos-amaro-a-forca-do-tridimensional/>. Acesso em: 12 mar. 2021.

CAVULLA, Rondelli Soares. Projeto 914BRZ4020 – Fortalecimento e Modernização das Políticas Públicas de Cultura no DF. Produto 1 - Mapeamento e Análise

da documentação e inventário dos objetos musealizados. Brasília: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), 2018. Disponível em: <https://pesquisa.tainacan.org/wp-content/uploads/tainacan-items/19588/19870/uploads2Ftainacan-items2F136192F152612F6.1.2.1produto1-1.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2021.

CROW, Kelly. Colecionador brasileiro muda o mercado de arte. *The Wall Street Journal*, 1/11/2013. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304527504579170251005705722>. Acesso em: 13 mar. 2021.

D'AQUINO, Isabella. Marcos Amaro: artista plástico, colecionador, galerista, mecenas, filantropo. *Blombô*, 10/10/2018. Disponível em: <https://blog.blombo.com/marcos-amaro-artista-plastico-colecionador-galerista-mecenas-filantropo/>. Acesso em: 11 mar. 2021.

DASARTES. Incêndio em galpão destrói milhões de reais em obras de arte históricas. *Dasartes*, Notícias, 26/03/2021. Disponível em: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/incendio-em-galpao-destrui-milhoes-de-reais-em-obras-de-obras-de-arte-historicas/>. Acesso em: 25 jun. 2021.

FBFE. Família empresária converte usina desativada de açúcar e álcool em Usina de Arte. Fórum Brasileiro Família Empresária, Blog, 23/01/2017. Disponível em: <http://blog.fbfe.com.br/gentequefaz/familia-empresaria-converte-usina-desativada-de-acucar-e-alcool-em-usina-de-arte/>. Acesso em: 14 mar. 2021.

FERRAZ, Marcos Grispum. Iniciativas individuais de doações financeiras para museus ganham espaço no Brasil. *Ópera Mundi*, 01/10/2014. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/samuel/38036/iniciativas-individuais-de-doacoes-financeiras-para-museus-ganham-espaco-no-brasil>. Acesso em: 6 mar. 2021.

\_\_\_\_\_. “Se houvesse um projeto de país, certamente a cultura seria um dos tópicos determinantes”, diz Marcos Amaro. *Artebrasileiros*, 11/11/2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/se-houvesse-um-projeto-de-pais-certamente-a-cultura-seria-um-dos-topicos-determinantes-diz-marcos-amaro/>. Acesso em: 11 mar. 2021.

FIALHO, Ana Luisa. Arte, um negócio sustentável. Revista *Select*, Colunas Móveis/Mercado de Arte. São Paulo: Brasil 21 / Três, ago/set 2012.

\_\_\_\_\_. Como construir coleções. *Select*, ed. 27, A Revista, Reportagem, 18.12.2015. Disponível em: <https://www.select.art.br/como-construir-colecoes/>. Acesso em: 6 mar. 2021.

FIALHO, Ana Luisa. (coord). *Pesquisa Setorial O Mercado de Arte Contemporânea no Brasil – 2ª edição*. São Paulo: ABACT e Apex Brasil, 2013.

\_\_\_\_\_. *Pesquisa Setorial O Mercado de Arte Contemporânea no Brasil – 3ª edição*. São Paulo: ABACT e Apex Brasil, 2014.

- \_\_\_\_\_. *Pesquisa Setorial O Mercado de Arte Contemporânea no Brasil – 4ª edição*. São Paulo: ABACT e Apex Brasil, 2015.
- GALERIA KOGAN AMARO. Sobre a Galeria Kogan Amaro. Disponível em: <https://galeriakoganamaro.com/>. Acesso em: 18 mar. 2021.
- GALERIA NARA ROESLER. Berna Reale. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>. Acesso em: 29 jun. 2019
- GALLON, Marcos. Performance arte e colecionismo: estratégias de inserção. *SP-Arte*, Notícias, 25 fev. 2019. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/noticias/performance-arte-e-colecionismo-estrategias-de-insercao/>>. Acesso em: 15 jun. 2019.
- HARRIS, Gareth. New Tate fund puts performance centre-stage. *The Art Newspaper*, News, Frieze 2017, 4.10.2017. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/news/new-tate-fund-puts-performance-centre-stage>. Acesso em: 28 fev. 2021.
- HODGSON, An. *Meeting the Demands of High Net-Worth Individuals*. [London]: Euromonitor International, 2017. Disponível em: <https://go.euromonitor.com/white-paper-lux-2018-high-net-worth-individuals.html>. Acesso em: 27 fev. 2021.
- HUANG, Yanyan. What you Missed: Art Brussels 2013. *Whitewall*, Art, 23 abr. 2013. Disponível em: <https://whitewall.art/art/what-you-missed-art-brussels-2013>. Acesso em: 1 mai. 2021.
- ISTO É DINHEIRO. ArtRio discute novos públicos e práticas do colecionismo de arte. Geral, 19/09/19. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/artrio-discute-novos-publicos-e-praticas-do-colecionismo-de-arte/>. Acesso em: 27 fev. 2021.
- JORDÃO, Gisele (coord). *Pesquisa Setorial O Mercado de Arte Contemporânea no Brasil – 5ª edição*. São Paulo: ABACT e Apex Brasil, 2016.
- KAUFMAN, Michelle. Models in Miami art exhibit claim they were pressured into sexual act. *Miami Herald*, 30/06/2016. Disponível em: [https://www.miamiherald.com/news/local/community/miami-dade/midtown/article86999272.html?fb\\_comment\\_id=1127457657312624\\_1127523880639335](https://www.miamiherald.com/news/local/community/miami-dade/midtown/article86999272.html?fb_comment_id=1127457657312624_1127523880639335). Acesso em: 28 mai. 2021.
- LARRY'S LIST LTD. AND AMMA. *Private Art Museum Report*. [Hong Kong]: Modern Arts Publishing, 2016. Disponível em: <https://www.larryslist.com/report/Private%20Art%20Museum%20Report.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2021.
- \_\_\_\_\_. *The Next Gen Art Collectors: Report 2021*. Hong Kong: LARRY'S LIST Ltd., 2021. Disponível em: <https://www.larryslist.com/report/The%20Next%20Gen%20Art%20Collectors%202021.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2021.

- LÓPEZ, Ivanko. Miss Beige: “Mi sueño habría sido que los seguratas de ARCO me persiguieran, y yo corriendo en bici por delante en plan ET”. *El País*, Arte, 05.nov.2020. Disponível em: <<https://elpais.com/icon-design/arte/2020-11-05/miss-beig-mi-sueno-habria-sido-que-los-seguratas-de-arco-me-persiguieran-y-yo-corriendo-en-bici-por-delante-en-plan-et.html>>. Acesso em: 03.dez.2020.
- LOUREDO, Cátia. Ficha de Catalogação Coleção MAM, Coleção Gilberto Chateaubriand: *Homem Espelho*. Cópia digital do documento fornecida por Cátia Louredo a Juliana Caetano, por e-mail, em 17/04/2015. 2 p.
- LUCCHESI, Cristiane Perini. Patrícia no clube do Bolinha. *Valor Econômico*, Finanças, Personagem, 10/11/2010. Disponível em: <http://assessoria.vrc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=23912&sid=70> . Acesso em: 13 mar. 2021.
- MACIEL, Nahima. Arte que questiona. *Correio Braziliense*, Diversão, 17/04/2016. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/impresso/2016/04/2690530-arte-que-questiona.html>. Acesso em: 9 mar. 2021.
- McANDREW, Clare (coord). *The global art market report, with a focus on China and Brazil*. Maastrich: TEFAF, 2013.
- \_\_\_\_\_. *The Art Market 2019: An Art Basel & UBS Report*. Basel: Art Basel and UBS, 2019.
- McCLEAN, Daniel. Collecting Live Art: Performance and the Law. In: CALONJE, Teresa (ed.). *Live Forever: Collecting Live Art*. London: Koenig Books, 2014, pp. 85-112.
- MENEGHETTI, Luana. Arte profissional. Isto É Dinheiro, Estilo, 28/09/2018. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/arte-profissional/>. Acesso em: 11 mar. 2021.
- MOMA. “Marina Abramović: The Artist Is Present”, 2010. In: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>. Último acesso em 26 jun. 2018.
- MONTEIRO, Karla. Olho neles: Conheça dez artistas plásticos de diversas linguagens que estão dando o que falar. *Revista O Globo*, Capa, 06/05/2007. Disponível em: <http://homemespelho.blogspot.com/2008/>. Acesso em: 2 jul. 2021.
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Introducción. In: MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Memoria de actividades 2008*. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía., 2008. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/memoria/2008/5-7-introduccion.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2021.

- MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Gilberto Chateaubriand 95 anos. Museu de Arte Moderna, Homenagem, 2020. Disponível em: <https://mam.rio/colecionadores/gilberto-chateaubriand-95-anos/>. Acesso em: 2 jul. 2021.
- MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON. Amalia Pica: Now, Speak! Exhibition. 2014. Disponível em: <https://www.mfa.org/exhibitions/amalia-pica>. Acesso em: 2 jun. 2021.
- NORBIATO, Luciana Pareja. Rolezinho VIP. *Select*, 14/04/2014. Disponível em: <https://www.select.art.br/rolezinho-vip/>. Acesso em: 8 mar. 2021.
- OLIVEIRA, M. SP-Arte: um festival marcado por novos talentos e doações. In: *Revista Continente*, Cobertura. 12 abr. 2019. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/secoes/cobertura/sp-arte--um-festival-marcado-por-novos-talentos-e-doacoes>>. Acesso em: 19 ago. 2019.
- OLIVEIRA, Mariana. Transformando o entorno. *Revista Continente*, Arquivo, 01/05/2017. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/edicoes/197/transformando-o-entorno>. Acesso em: 14 mar. 2021.
- ORLAN. Orlan-corps: le baiser de l'Artiste. Facebook. Disponível em: <[https://www.facebook.com/ ORLANofficiel/photos/a.168662604557/10155617077164558/?type=3&theater](https://www.facebook.com/ORLANofficiel/photos/a.168662604557/10155617077164558/?type=3&theater)>. Acesso em: 18 mai. 2019.
- RÉGIS, Camila. O preço da performance. *Select*, 07/04/2016. Disponível em: <https://www.select.art.br/quanto-custa-uma-performance/>. Acesso em: 8 mar. 2021.
- RIAÑO, Pelo H. Cinco euros la hora: así explota el Reina Sofía a los performers de Dora García. *El Español*, Cultura, 03/04/2018. Disponível em: [https://www.elespanol.com/cultura/arte/20180402/euros-explota-reina-sofia-performers-dora-garcia/296721059\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/arte/20180402/euros-explota-reina-sofia-performers-dora-garcia/296721059_0.html). Acesso em: 28 mai. 2021.
- RUBIN, Nani. Laura Lima: 'O trabalho é provocativo, mas não escandaloso como sugerem'. *O Globo*, Cultura, Artes Visuais, 10/07/2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/laura-lima-trabalho-provocativo-mas-nao-escandaloso-como-sugerem-19680674>. Acesso em: 28 mai. 2021.
- SALLES, Daniel. Uma nova Inhotim. *Revista Exame*, 30/01/2020. Disponível em: <https://exame.com/revista-exame/uma-nova-inhotim/>. Acesso em 11 mar. 2021.
- SALTZ, Jerry. How I Made an Artwork Cry. *New York*, 03/02/2010. Disponível em: <https://nymag.com/arts/art/reviews/63638/>. Acesso em: 3 jun. 2021.
- SALVANY, Katia. Performance 0 MM: espaço mínimo de manobra para coisas incontornáveis. [2019]. Disponível em:

<http://www.katiasalvany.com.br/Performance-0-MM-espaco-minimo-de-manobra-para-coisas-incontornaveis>. Acesso em: 13 mar. 2021.

SÃO PAULO – GOVERNO DO ESTADO. Governo do Estado decreta isenção de imposto para obras da SP-Arte. *Cultura e Economia Criativa*, Notícias, 01/03/2019. Disponível em: <<http://www.cultura.sp.gov.br/governo-do-estado-decreta-isencao-de-imposto-para-obras-da-sp-arte>>. Acesso em: 16 jun. 2019

SCHWABSKY, B. Frieze Frame: On Art Fairs. Chockablock with art, art fairs are essentially authorless. *The Nation*, Culture, Books & The Arts, May 29, 2012. Disponível em: <<https://www.thenation.com/article/frieze-frame-art-fairs/>>. Acesso em: 19 jun. 2019.

SCOVINO, Felipe. Breve ensaio sobre a delicadeza. *Blog do IMS*, Artes, 03/11/2016. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/breve-ensaio-sobre-a-delicadeza/>. Acesso em: 29 mai. 2021.

SHEETS, Hilarie M. Looking at How Performers are Paid for Performance Art. *New York Times*, Inside Art, 30 jul. 2015. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/07/31/arts/design/looking-at-how-performers-are-paid-for-performance-art.html>. Acesso em: 06 mai. 2021.

SP-ARTE. Exercício de resistência: as performances ininterruptas da SP-Arte/2018. Publicado em: 5 mar 2018, 11h53. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/noticias/exercicio-de-resistencia-as-performances-ininterruptas-da-sp-arte-2018/>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. Premiado na SP-Arte/2016, performer Renan Marcondes fala sobre seu trabalho em entrevista. Publicado em 27.06.2016. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/noticias/premiado-na-sp-arte2016-performer-renan-marcondes-fala-sobre-seu-trabalho-em-entrevista/>>. Acesso em: 18 dez. 2018.

STORR, Robert. The Art of Giving: When patrons wrestle power from museum curators and directors, what does it mean for the public?. *Frieze*, Opinion, 05 may 2008. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/art-giving>. Acesso em: 27 fev. 2021.

STRECKER, Marion. Entrevista Cleusa Garfinkel. *Select*, Especial Mercado de Arte, 04/11/2013. Disponível em: <https://www.select.art.br/entrevista-cleusa-garfinkel/>. Acesso em: 8 mar. 2021.

TERREMOTO. “Mecarõ. Amazonia in the Petitgas Collection” en Mo.Co. Hôtel des collections. Online, Blog - Montpellier – Francia. 31.10.2020. Disponível em: <https://terremoto.mx/online/mecaro-amazonia-in-the-petitgas-collection-en-mo-co-hotel-des-collections/>. Acesso em: 22 fev. 2021.

\_\_\_\_\_. The Inverse. *Terremoto*, Blog, 20/07/2016. Disponível em: <https://terremoto.mx/online/the-inverse/>. Acesso em: 28 mai. 2021.

- THE ARMORY SHOW. Armory Live: Art of Influence | Defining New Cultural Capitals. Vídeo. 16 de abr. de 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=zyfDiJ25oi8&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=zyfDiJ25oi8&feature=emb_logo). Acesso em: 28 fev. 2021.
- THE ART NEWSPAPER. *International Fair Report 2016: Supported by Momart*. London & New York: The Art Newspaper, 2016.
- TOLEDO, Daniel. Daniel Toledo e o Homem Espelho. *converse: arte expandida*, blog, 05/11/2008. Disponível em: <https://conversearteexpandida.wordpress.com/2008/11/05/daniel-toledo/>. Acesso em: 2 jul. 2021.
- VARELLA, Paulo. Conheça a Fundação Marcos Amaro em Itu. *Arteref*, 30/05/2018. Disponível em: <https://arteref.com/instalacao/conheca-a-fundacao-marcos-amaro-em-itu/>. Acesso em: 11 mar. 2021.
- VILARDAGA, Vicente. Mecenas brasileiro. *Isto É, Comportamento*, 08/01/2021. Disponível em: <https://istoe.com.br/mecenas-brasileiro/>. Acesso em: 11 mar. 2021.
- WARD, Frazer. The Real Thing: Behind the renewed interest in Performance Art lies a desire to bring the real and the representation closer together. *Frieze*, In Reviews, 06.jun.1998. Disponível em: <<https://www.frieze.com/article/real-thing>>. Acesso em: 28.nov.2020.
- WOLFE, Zachary. Remixing Glass. *New York Times Magazine*, 07/10/2012. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/10/07/magazine/philip-glass-and-beck-discuss-collaborating-on-rework.html>. Acesso em: 28 mai. 2021.

## Vídeo

- CAIO SOUTO - CONVERSAÇÕES FILOSÓFICAS. Arte conceitual | Live com Ricardo Basbaum. Realizada em 9/6/2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4K5eXTIp5Ik>>. Acesso em: 23.nov.2020.
- FUNDACIÓN TÀPIES. Esther Ferrer sobre la performance "Mallarmé revisé / Malarmat revisat". Entrevista. Publicada em: 23/11/2012. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=EvSz0\\_44RMo](https://www.youtube.com/watch?v=EvSz0_44RMo)>. Acesso em: 24.out.2020.
- MACBA Barcelona. Esther Ferrer | Acció. Una història provisional dels 90 | Exposició MACBA. Publicada em: 8.out.2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pTZhI8XmeHI>>. Acesso em: 31.out.2020.
- MUSEALIZAÇÃO DA ARTE POÉTICAS EM NARRATIVAS. Live Musealização da Arte Contemporânea: Pespectivas da Conservação. Vídeo. 112'. 26/11/2020. Disponível em: <https://youtu.be/V3KYyn5HeRY>. Acesso em: 4 jun. 2021.

NEW YORK TIMES VIDEO. Marina Abramovic: Reperformance. Disponível em: <https://www.nytimes.com/video/multimedia/10000002717833/timestalks-marina-abramovic-part-8.html>. Acesso em: 19 jun. 2018.



## **ANEXOS**



## ANEXO 1. EXPOSIÇÕES RELACIONADAS À INSTITUCIONALIZAÇÃO DA PERFORMANCE<sup>407</sup>

No exterior:

<b>Ano</b>	<b>Exposição</b>	<b>Local</b>
1990	Ubi Fluxus ubi motus 1990-1962	Ex Granai della Repubblica alle Zitelle (Giudecca) - Veneza
1996	ZAJ	Museo Reina Sofía, Madri
1997-	do it	Vários museus
1998	Out of Actions: Between Performance and the Object (1949-1979)	MoCA, Los Angeles
2001	A Little Bit of History Repeated	Kunst-Werke Berlin
2002	Art/=Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960–2000'	Museo del Barrio, Nova York
2002-2006	A Short History of Performance	Whitechapel Gallery, Londres
2004-2005	Rirkrit Tiravanija: Tomorrow is Another Fine Day	Vários museus
2005	Life, Once More	
2005	Marina Abramović: Seven Easy Pieces	Guggenheim Museum, Nova York
2006-2010	La Monnaie Vivante / The Living Currency Visual Arts On Stage After Pierre Klossowski	Vários museus na Europa
2009	100 Years: A History of Performance Art	MoMA PS1, Long Island City, Nova York
2009	ZAJ Colección Archivo Conz	Círculo De Bellas Artes - Madri
2010	Move. Choreographing You - Art and Dance Since the 1960s	Southbank Centre, Londres
2010	Off the Wall: Part 1—Thirty Performative	Whitney Museum of

<sup>407</sup> Essa lista não se pretende exaustiva, apenas trazer exemplos de exposições relacionadas à institucionalização da performance no sistema da arte.

	Actions	American Art, Nova York
2010	Marina Abramović: The Artist is Present	MoMA, Nova York
2011-2015	11-15 Rooms	Vários museus
2012	Moments: A History of Performance in 10 Acts	ZKM, Karlsruhe, Alemanha
2012	Xavier Le Roy: Retrospective	Fundació Antoni Tàpies, Barcelona
2012	Art in Action	Tate Tanks, Londres
2012-2019	BMW Tate Live	Tate Modern, Londres
2013	Musée de la Danse: Three Collective Gestures	MoMA, Nova York
2013	There Will Never Be Silence: Scoring John Cage's 4'33"	MoMA, Nova York
2014	Per/Form. Cómo hacer cosas con (sin) palabras.	CA2M – Móstoles, Madrid
2014	Living Collections Catalogue Volume I: ON PERFORMATIVITY	Walker Art Center
2015	In Tate Modern was Musée de la Danse?	Tate Modern, Londres
2015	Tino Sehgal	Stedelijk Museum, Amsterdã
2016	20 Dancers for the XX Century	Museo Reina Sofía, Madrid
2017	Anne Teresa De Keersmaeker: Work/Travail/Arbeid	MoMA
2017	Una Exposición Coreografiada	CA2M, Móstoles, Madrid
2017	Radical Bodies: Anna Halprin, Simone Forti, Yvonne Rainer in California and New York, 1955 – 1972	The New York Public Library for the Performing Arts, Dorothy and Lewis B. Cullman Center
2018	Esther Ferrer: Todas las variaciones son válidas, incluida esta	Museo Reina Sofía, Madrid
2018	Judson Dance Theater: The Work is Never Done	MoMA, Nova York
2020	Acción. Una historia provisional de los 90	Macba Barcelona

No Brasil:

<b>Ano</b>	<b>Exposição</b>	<b>Local</b>
2006	Jardim das Delícias	Museu da República, Rio de Janeiro
2008	Cover = Reencenação + Repetição	MAM-SP
2011	Arte como Registro, Registro como Arte: Performances na Pinacoteca de São Paulo	PINA, São Paulo
2011	Festival Performance Arte Brasil	MAM-RJ
2013	Márcia X: Arquivo X	MAM-RJ
2014	Tino Sehgal	PINA, São Paulo
2015	Marina Abramović + MAI: Terra Comunal	SESC Pompeia, São Paulo
2016	Festival Mais Performance	Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro
2016	Ivald Granato: Registro arte performance	Caixa Cultural, Brasília
2017	[Retroperformance]	Caixa Cultural, Rio de Janeiro
2017	Corpos Informáticos 25 Anos	Museu da República, Brasília
2018	Laura Lima: Alfaiataria	PINA, São Paulo
2019	William Forsythe: Objetos Coreográficos	SESC Pompeia, São Paulo



## **ANEXO 2. TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS<sup>408</sup>**

### **Anexo 2.1. Entrevista com Cleusa Garfinkel**

[Realizada em 04/04/2019, em um café dentro da SP Arte]

#### **Bianca Tinoco: Como ocorreu a compra da performance Parangolé, em 2016?**

**Cleusa Garfinkel:** A barba foi a primeira. Essa eu participei dessa obra, fiz a minha participação, e não sei se a galeria guardou alguma coisa – eu tenho uma parte da obra, mas não sei se a galeria guardou. Então, se a galeria tiver isso nos arquivos, ajudaria, é uma boa, porque amanhã ou depois vão poder recuperar, pesquisar em cima disso.

#### **A barba você ainda tem?**

A barba eu tenho, tá guardadíssima, eu quero inclusive uma hora preparar direitinho pra por no lugar merecedor. Eu estou mais ou menos para fazer uma mudança de casa e tenho muitas obras para serem instaladas. E o Parangolé é uma delas. E tenho também as bandeiras, eu tenho algumas obras do Cuquinha. O banco, que acho que foi uma das primeiras. Eu tenho guardado. Então, eu tenho as histórias, tenho os invoices e com isso eu tenho dados. Mas não tenho vídeo ou uma coisa mais específica para te dar.

#### **Então você comprou a barba do Cuquinha dentro de um conjunto de obras que você já tem?**

Sim, exatamente. Do Cuquinha tenho o banco, a barba, as bandeiras. Aí o parangolé foi uma doação para o MAM. O curador Felipe Chaimovich escolheu, gostou, ficou encantado com a obra, eu fiquei até surpresa e pensei “será que vai mesmo?” Eu sou fã do Cuquinha, mas não posso dar palpite, tenho que deixar o curador decidir. Aí ele decidiu e eu fiquei superfeliz, e o Cuquinha mais ainda. Então aquela obra realmente é uma performance que vai ser montada o dia que o MAM fizer uma exposição e entrar essa obra do Cuquinha, ela vai ser novamente trabalhada, vamos contratar uma pessoa para vestir aquela indumentária de policial e ficar ali. Então a obra vai estar viva, ela não vai desaparecer.

#### **E como funcionou essa venda, em termos práticos? Você teve que assinar algum contrato de compra...?**

Em termos práticos: o museu escolhe, a galeria manda um invoice para o colecionador ou o doador da obra, a gente paga... Antes era assim, a gente pagava a obra e ela era enviada para o museu. Atualmente, já mudou alguma coisa: eles escolhem a obra, você concorda com o budget, o custo da obra, você faz uma doação para o museu do valor e o museu paga a obra.

---

<sup>408</sup> As entrevistas neste anexo estão em processo de aprovação pelos entrevistados. As versões aprovadas neste formato ou revisadas serão publicadas na versão final da tese, com os acréscimos da banca avaliadora.

**Então o museu adquire com o valor doado?**

Com o valor doado, e você que doou aquela obra. No caso, ontem nós fizemos uma doação, e o valor da doação era um x, e sobraria um saldo, porque a gente consegue descontos quando é para o museu, tem um desconto importante. Esse saldo o museu normalmente utiliza para compras de livros, para suas classes de aulas para crianças, enfim, uso do museu. E depois eles te mandam, te dão um recibo complementar. Te dão o recibo da obra, o recibo daquela outra parte que ele adquiriu... Você dá o seu budget, a sua verba, “olha, eu vou até tanto”. Quanto mais, melhor para o museu. Então é isso...

**Você disse que na época era você que pagava o invoice diretamente para a galeria. E imagino que o MAM tenha recebido a documentação toda da obra para poder restabelecer.**

Uhum.

**E desde então, você teve possibilidade de doar outra performance?**

Olha, performance não. Mas eu doei várias obras, inclusive ontem doei uma para a Pinacoteca...

**Eu vi que você comprou um vídeo da Letícia Parente...**

Sim, o vídeo da Letícia Parente foi para o MAM, ontem. E foi também uma obra do Zé Bento para a Pinacoteca. No caso da Pinacoteca, eu pago direto para a galeria a obra, e a galeria entrega para a Pinacoteca, a Pinacoteca manda o recibo de doação que ela recebeu a obra doada por mim, ainda funciona assim. O MAM que agora está mudando um pouquinho a parte jurídica deles. Acabei de fazer uma doação para o MAR, com o Paulo Herkenhoff, nesse minuto. E ele escolheu uma obra da Adrianna Eu, na galeria da Luciana Caravello, e queria porque estava apaixonado por uma obra do Jaime Lauriano, que faz parte da Leme AD. Ele escolheu um canhão. Então essas duas obras estão indo, essas duas eu vou pagar para a galeria também, e a galeria vai enviar para eles, e depois tem uma documentação que corre do museu para mim e eu assino um “de acordo”, eles assinam, fica tudo legalizado.

**Faz quanto tempo que você doa obras para instituições por meio da SP Arte?**

Eu comecei doando obras aqui para o MAM acho que já tem uns 10 anos, ou mais. Quando começou a SP Arte, 15 anos? Acho que tem por aí, porque acho que tem umas 15 obras ali no MAM, se não for mais, doadas por mim.

**A cada edição você doa uma obra então?**

A cada edição sim, e aí apareceu essa feira no meio do ano, que eu acabei doando outra obra para o MAM também. Não me lembro o nome do artista.

**Numa feira aqui de São Paulo mesmo?**

De São Paulo, no Unique.

**Você é uma das organizadoras da feira, não?**

Não. Eu participo, sempre apoio, todo ano eles me pedem um budget para participar, para fazer o book, o livro da feira, a revista. Isso tanto a SP Arte quanto a SP Foto. Eu apoio os dois, a Fernanda e o Felipe. Então isso eu tenho feito já há alguns anos. Aí tem a Casa de Vidro, que tem meu apoio, a Casa do Povo, o MAM, o MASP, o MUB, o MAC eu apoio em alguns projetos, os outros é algo mais certo, anual. O MAC já é mais em alguns projetos. Aí, tem tantos. E tem os de fora: a Ifema, na Espanha, a Beylair, na Suíça, o MoMA, participo de alguns projetos brasileiros que vão e precisam de alguma ajuda, o Reina Sofía na Espanha, já doei obra pro Reina Sofía... Essa semana doei obra da [Cinthia] Marcelle, da Galeria Vermelho, para o Macba de Barcelona. Então é assim, a curadora que é minha amiga, a Tanya Barson, está em Barcelona e veio conversar, a gente entrou num acordo e “tá bom, eu vou participar”. Você entra e fica, é difícil sair.

**Como colecionadora, como é essa troca – você fica sabendo das obras que os museus querem ter em suas coleções, de alguma maneira isso influencia sua maneira de colecionar, acompanhar essas tendências que eles estão escolhendo?**

Não. Não influencia não. Eu compro minhas obras assim: você olha, você gosta e você compra. Se por acaso tem essa obra em algum museu, sorte sua. Se não tiver, quem sabe um dia terá. E quando você tem uma obra que o artista ainda é novo, não entrou no museu e entra depois, eu fico muito feliz por ele, dou a maior força para ele entrar no museu. É o caso do Jaime Lauriano, que está na galeria Leme, que agora o Paulo escolheu mais uma obra dele. Eu fui na exposição, ele era um artista novo, acho que era a primeira exposição dele. Olhei, avaliei, pensei... E também avaliei um pouco do público que estava na exposição. Porque é diferente. Se você faz uma exposição do Volpi, você tem uma categoria de pessoas que vão lá para prestigiar. Mas um artista novo que chega como Jaime Lauriano, você tem que prestar muita atenção para ver qual o tipo de pessoas que vão estar ali para prestigiar. E no caso dele, eu observei que tinha muita gente, mas sabe, gente pensante. Gente com cabeça, não era assim aqueles passantes que passam para participar do coquetel, para pegar uma castanha ou coisa parecida. Eram pessoas que estavam vindo porque conhecem ele da universidade e estavam vindo para ver o trabalho dele que é totalmente crítico. E eu falei “esse rapaz tem futuro”. Não que eu tenha comprado por isso, mas eu falei “ele tem futuro” e nisso eu comprei. Aí em seguida veio uma amiga minha que coleciona também e perguntou “o que você achou do trabalho?”. Eu falei “eu acho que esse rapaz tem futuro. Não sei, é a primeira exposição dele, mas estou sentindo isso observando a frequência da exposição. Não tem ninguém do normalzinho aqui, são todas pessoas que estão estudando, estão se formando, e ele está trazendo esse público novo pra isso. E é um público inteligente.” Aí ela comprou uma também. Aí ele ficou tão feliz, ele fala que sou a madrinha dele. Porque depois disso o Paulo Herkenhoff do MAR chegou, comprou obra dele, a Pinacoteca escolheu uma obra dele, então ele acabou entrando em três museus rapidamente, e aí ele foi para Nova York, participou de exposição no Perez Museum em Miami. Eu procuro também prestigiar o artista. O artista está fazendo uma exposição, às vezes eu estou exausta, mas eu falo “eu preciso passar lá pra prestigiar”. Porque é importante pra ele, é muito importante que vá prestigiar. Às vezes nem é importante que compre, mas que prestigie.

**Você se vê de alguma maneira como uma mecenas?**

É, me chamam de mecenas, eu não se sou, mas... me chamam de mecenas.

**E por conta desse seu apoio como mecenas, é possível que algum artista tenha continuado na carreira, não tenha deixado para fazer alguma outra coisa, conhece alguma história nesse sentido?**

Eu não conheço. Conheço artistas que desapareceram e eu fico isso muito triste. Tinha uma artista que eu prezava muito, gostava, achava o máximo, chama-se Teresa Viana. E aí de repente essa artista sumiu, e você fala “por que ela me abandonou?” Gostava, comprei, prestigiei e ela sumiu<sup>409</sup>. E o artista não vai ficar atrás das pessoas que curtiram, que compraram, para falar “tô parando”. Mas fico triste quando alguém some.

**Você tem mais ou menos quantas obras na coleção, Cleusa?**

Acho que umas 700, 800, ainda não parei para contar, mas acho que é isso.<sup>410</sup>

**E o foco é arte brasileira mesmo?**

Não sou preconceituosa, a minha arte é brasileira e internacional. Comecei com arte naïf, arte primitiva, em 1974, 1975. Eram coisas brasileiras e muito baratas, como Zica Bérgami, ou Ranchinho, Antônio da Silva, Agostinho de Freitas... Depois, em 1977, comprei a primeira obra da Miriam Inez. Me apaixonei, comecei a comprar, é a única artista que eu coleciono. Dos outros eu compro uma, duas obras, mas dela eu tenho 28 trabalhos<sup>411</sup>. E continuo de olho, quando vejo alguma figura eu acabo comprando e levando para meu acervo de Miriam. Depois disso, eu comecei com arte moderna. Eu ainda estava no primitivo e fui me transferindo para o moderno. E fui comprando o [Alfredo] Volpi, o [Antonio] Bandeira, Yolanda Mohaly, todos esses artistas modernistas. Eu tinha umas amigas que já eram da fase do contemporâneo. Eu achava muito estranho. Mas, como tudo muda, comecei a ficar interessada. A arte contemporânea é como um filme de arte, que você assiste e vai para casa e fica pensando nele. Para comprar uma obra de arte contemporânea, você fica pensando “o que esse artista quis dizer com isso?”. Se você tiver sorte de ouvir o artista, você já tem uma explicação, mas se você não tiver, você dá as explicações que você acha, que você interpreta, a sua interpretação da obra. Eu comecei a me interessar mais e mais por contemporâneo.

**Você se lembra qual foi o primeiro artista contemporâneo que você comprou?**

Foi o [Luiz] Zerbini. Isso aí me deixou curiosa, fui na casa de uma amiga que é contemporânea e ela tinha uma obra do Zerbini na sala. Eu não tinha prestado atenção na obra, mas eu senti um cheiro de peixe na sala. Olhei pra ela e pensei “o jantar deve ter peixe, né”. Mas não foi nada disso. Era a obra que estava ao meu lado, que era um bowl, um tipo de um pote, com uma resina, e na resina tinham uns peixes, os peixes dentro da resina, essa coisa tipo o Damien Hirst faz, era o Zerbini.

<sup>409</sup> Tempos depois da entrevista, Teresa Viana retomou a carreira. (informação de Cleusa Garfinkel, em consulta em 2021).

<sup>410</sup> Em setembro de 2021, a coleção passa de 1.000 obras. (informação de Cleusa Garfinkel, em consulta em 2021).

<sup>411</sup> Desde a entrevista, Cleusa Garfinkel comprou mais uma obra de Miriam Inez da Silva, totalizando 29 trabalhos da artista na coleção. (informação de Cleusa Garfinkel, em consulta em 2021).

Aí eu falei “ô Renata, isso aqui está vivo ou é assim mesmo?” “Não, é a obra do Zerbini”. Eu fui para casa e fiquei pensando, pensando. Acabei comprando a obra do Zerbini.

### **Com cheiro de peixe?**

Não, não, sem peixe! Sem peixe. Uma pedra com não sei o quê, essas obras malucas, acabei emprestando para o MAR, museu que pede emprestado eu empresto, vai e volta, vai e volta... mas aí comecei assim. E entram alguns que são contemporâneos, mas são quase modernistas também, como Camargo, como Waldemar Cordeiro, esses já são mais históricos.

### **O que te atrai numa obra?**

Olha, quando eu olho pra ela e consigo pensar nela mais de cinco minutos, já me atraiu. Já tô fadada a gostar [risos]. Eu gosto da Beatriz Milhazes, não gosto só daquele que eu comprei – gosto de vários, desde que seja bom. E tem alguns que eu não acho bom. Tive sorte de poder melhorar meu olhar e aí eu consigo distinguir quando a obra é boa e quando não. Isso tem me ajudado.

### **Quando você diz “melhorar o olhar”, como isso acontece?**

Isso é bem interessante. Você consegue melhorar o olhar através de frequentar mesmo as exposições, as galerias, as feiras, aí você vai comparando. “esse está melhor que esse”; “naquele trabalho, ele não estava indeciso, ele tinha certeza quando fez, ele produziu essa obra”. Aí você vai melhorando. Assim que funciona.

### **E voltando para a performance, com esse olhar que você tem, com essa experiência de feira, você conseguiria adquirir uma performance?**

Olha, eu não digo que não, acho que eu conseguiria sim. Por exemplo, eu não tenho nenhum videoarte. Eu quero comprar videoarte, só que eu tô com um olho... Eu me apaixonei por um do Bill Viola, e o Bill Viola já é uma obra mais cara, lá de fora, etc. Então me apaixonei por aquele. Mas agora eu vi que tem uns vídeos do [Alexandre] Mazza, aqui na galeria da Luciana, não sei se você prestou atenção, está lá uma cachoeira que cai, eu achei bem interessante esse vídeo. Então são coisas que eu não tenho, mas ainda pretendo ter, é videoarte e uma ou duas performances guardadas para poder um dia fazer, mostrar, poder emprestar para o museu.



## **Anexo 2.2. Entrevista com Marcos Amaro**

[Realizada em 02/05/2020, por chamada telefônica, não gravada]

### **Bianca Tinoco: Como começou seu envolvimento com as artes visuais?**

**Marcos Amaro:** Desde muito jovem, sempre tive uma sensibilidade relacionada com a arte. Fui uma criança muito sensível, dirigindo esse foco para as artes, apesar de gostar de outras coisas. Sempre gostei de desenhar. O desenho é muito presente na minha vida, é meu fundamento. Do desenho, acabei me desdobrando para a escultura, a assemblage e as instalações. As técnicas foram se ampliando e o estilo, se moldando em confluências com outras referências.

### **Como sua atuação como colecionador traz elementos para o artista Marcos Amaro?**

A coleção, de uma forma ou outra, acaba influenciando. Coleciono arte há 12 anos desde 2008, e esse olhar foi se desenvolvendo. Minha primeira obra foi do Candido Portinari, *Menino com Carneiro*, quando meu filho nasceu. Escolhi essa por uma questão simbólica.

Daí comecei a me interessar por inúmeros suportes e técnicas. Hoje tenho mais de 5 mil obras na coleção: fotos, esculturas, pinturas, desenhos, gravuras. E o principal é o tridimensional contemporâneo. É uma coleção preponderantemente brasileira, de arte brasileira, que dialoga com determinados movimentos e artistas que influenciaram arte no Brasil. Tenho obras de [Joaquín] Torres-Garcia, que influenciou o construtivismo, de Louise Bourgeois, que influenciou artistas como Nazaré Pacheco, entre outros.

### **E o Marcos Amaro galerista, como começou? E como está relacionado ao artista e ao colecionador?**

Também tenho no DNA uma veia empresarial. Fui empreendendo e desenvolvendo essas atividades. Depois que vendi as Óticas Carol, percebi que tinha possibilidade de entrar em outras iniciativas no mundo artístico. Surgiu a oportunidade de comprar a galeria – eu não fui atrás de uma galeria, ela apareceu. A Emma Thomas, depois Kogan Amaro, chegou como um presente. Não conhecíamos nada do ofício de galerista e viemos a aprender ao longo dos anos.

O trabalho da galeria é diferente de uma coleção, porque você representa artistas vivos no mercado primário. Não temos na galeria necessariamente o mesmo compromisso histórico da coleção. A atuação como galerista é muito dinâmica, nos permite o interesse por diferentes gostos e estilos.

Então, a diferença que eu vejo é a seguinte: como artista, sou orientado pelo meu desejo de criação. Como colecionador, o desejo me orienta, mas também negocio

com aspectos racionais. E na galeria, no negócio de arte, há outros fatores e forças. É necessário estabelecer uma relação de construção com clientes, colecionadores e curadores.

### **O que atrai a comprar uma obra para a coleção?**

É o desejo que move uma compra [para a coleção], é a excitação, a vontade inicial que pode ter sido despertada. Mas considero importante depois conhecer as fases dos artistas, os períodos e a diversidade do que produziram. Com o conhecimento, aumentam as opções de compra e a preocupação de incluir na coleção algo sobre a formação da cultura do país. Não gosto de chamar a coleção de enciclopédica, porque não quero a obrigação de ser tão abrangente. Mas pretendo reunir diferentes estilos, conjuntos que deem conta do recado [de narrar uma produção artística no Brasil]. Tenho, por exemplo, um conjunto de obras sobre a história dos pintores viajantes, das missões, e de outros momentos dos séculos XIX e XX, com foco na história da arte moderna brasileira do concretismo até a contemporaneidade. Faz parte da coleção uma Nossa Senhora das Dores de Aleijadinho, que se relaciona com o trabalho da Adriana Varejão. A coleção não pretende ser estrita a períodos, é mais generosa.

### **Qual a contribuição do Ricardo Resende para a coleção e a galeria?**

Conheci o Ricardo quando realizei uma exposição dos meus trabalhos, *Sobrevoos*, no Centro Cultural dos Correios de São Paulo. Ele fez o texto de apresentação da exposição e fiquei bastante surpreso e encantado, porque ele dignificou o trabalho no espaço e estabeleceu relações que eu não tinha percebido – o que é, a meu ver, o que um bom curador deve fazer com um artista. Nossa aproximação aconteceu quando resolvi dar à coleção privada um caráter mais público. Senti a necessidade de um curador.

Ricardo é uma pessoa de alma simples, sofisticada mas não pretensiosa, muito despojada no modo de ser. Ele monta a exposição descalço, não tem afetação, sabe negociar com essas forças e tem um despojamento maravilhoso. Respeito muito o trabalho que ele faz no Bispo do Rosário, ele torna a obra do Bispo dinâmica e leve.

Como diretor artístico da coleção, Ricardo me deixa muito à vontade quanto à coleção, ele mais me incentiva do que induz [à compra]. A gente conversa muito e ele trouxe contribuições simbólicas muito pontuais, mas fundamentais para o desenvolvimento da coleção. Por exemplo, ele me indicou um conjunto de cerca de 400 matrizes de gravuras que formam o caráter da xilogravura no Brasil, com obras de Regina Silveira, Renina Katz, Djanira, Goeldi. Ele também me alertou quanto à possibilidade de comprar 203 desenhos da Tarsila [do Amaral], da fase antropofágica e da viagem dela à Rússia, coisa muito rara na produção dela. São desenhos e anotações que apresentam um lugar íntimo e solitário de Tarsila, exigem uma contemplação e um tempo diferentes, com aproximações das coisas do espírito. Eles trazem as bases de fundamentação daquilo que mais tarde se torna a pintura antropofágica, com um esforço de estudo e uma necessidade de averiguação. Foi ele que me alertou sobre a possibilidade de comprar esses desenhos, o que deu início a uma negociação mais longa. Esses desenhos e as matrizes hoje representam recortes importantes da coleção.

**Vejo que você tem essa preocupação em colecionar várias obras de um mesmo artista. Pode falar mais a respeito?**

A Fundação [Marcos Amaro], até por estar no interior, onde as pessoas não têm tanto acesso a exposições, busca essas vivências. Então hoje temos, sim, uma atenção para determinados lugares e para o caráter contemporâneo tridimensional, com mais representação de determinados artistas como Nuno Ramos, Leda Catunda, José Resende, Carmela Gross, Tunga. Do Nuno, você encontra na FAMA 83 desenhos de quando a mãe dele morreu, sete grandes pinturas e outras obras, como *111* sobre o massacre do Carandiru, uma obra muito importante sobre o episódio. Reunimos conjuntos simbólicos, de modo que visitar a FAMA permite entender períodos e compreender melhor essas artistas.

Atualmente, tenho olhado muito para nomes menos conhecidos na cena artística. Por exemplo, estou reunindo um conjunto de José Antonio da Silva que a gente chama de arte popular, o Lorenzato, de Minas Gerais, e alguns pintores. E sempre com essa preocupação de trazer um conjunto representativo da trajetória.

Do Farnese de Andrade temos 16 obras, de pintura, escultura, assemblage, dá pra mostrar bem. Temos 12 obras do Lorenzato 12 obras, umas 8 do Zé Antonio. Esse tipo de conjunto é muito legal.

**Qual quantitativo da coleção está exposto na FAMA?**

Hoje temos menos de 10%, menos de 500 obras expostas. Minha intenção é de exibir uma parte significativa, gostaria de mostrar 50%. Temos também uma política de emprestar obras: ano passado [2019] foram 40 obras. Disponibilizamos o acervo outras instituições.

**Percebi que algumas das obras expostas são descritas como propriedade da Fundação Marcos Amaro e outras como Coleção Marcos Amaro. Pode explicar a diferença?**

Hoje consigo separar melhor as coleções. Grande parte das obras que comprei já são da FAMA mesmo, fiz um comodato com a associação. Minha coleção particular é menor e tem caráter mais neoconcreto – na minha casa tenho mais obras neoconcretas, e a coleção da FAMA mais abrangente. Não tenho nem 50 obras na minha coleção particular, a grande maioria faz parte da FAMA.

**E qual é o regime jurídico da FAMA?**

A FAMA é uma associação, uma OSCIP, e é descrita no objeto social como uma associação para futura fundação. Hoje, anda faço contrato de comodato entre minha pessoa física e a associação, como empréstimo, A ideia é que as obras permaneçam na associação, que ela incorpore a coleção.

**Você costuma vender obras da coleção?**

Não costumo vender obras e o ideal é que não precise. Não quero utilizar acervo para fundraising, quero conservar o acervo. A FAMA possui um orçamento anual que dá conta das despesas administrativas operacionais. O acervo é contemplado e existe estrutura museológica de conservação, seguro, manutenção e usufruto do

acervo. O acervo, no meu testamento, passa a fazer parte da fundação, não será dos meus herdeiros. Estamos trabalhando na estruturação de um fundo de *endowment* para manutenção de parte das despesas no futuro.

**Faz parte do projeto da FAMA criar algum complexo de lazer associado, com café, restaurante...?**

Até o momento, ocupamos apenas dois quintos do terreno da Fábrica São Pedro, então ainda temos três quintos para avanços territoriais. Consideramos estruturar uma sala de concertos e um hotel. Esses planos não estão nas despesas administrativas, são separados e necessários para a estruturação do projeto.

Temos um trabalho de parceria com a cidade de Itu, para receber estudantes de escolas do município. Dentro da nossa missão, está o desenvolvimento da cidade de Itu e da região. Estamos falando de uma população de 2 milhões de pessoas, o equivalente a um país na Europa, então vemos aí uma oportunidade de colaboração enorme. A aproximação precisa se dar por necessidade das escolas. Oferecemos transporte, estadia gratuita, lanche e trazemos professores para contribuir para a formação deles em história da arte e em arte contemporânea. É muito legal ter esse deslocamento de olhar para ampliar horizontes. O acervo está à disposição para fins de pesquisa, estudos, demonstrando a riqueza dos trajetos determinados artistas. Ele pode contribuir para quem quiser estudar. É um trabalho de incitação, de provocação, de despertar o interesse.

**Sobre a performance *0mm*, de Katia Salvany. Como ocorreu a compra? E como a performance dialoga com a coleção?**

Katia conduziu oficinas e debates aqui na FAMA e apresentou a performance. Ela dialoga diretamente. Tenho um interesse grande no estilo [sic] e entendo esse trabalho também como uma parte substancial da produção da artista. Quando adquirimos a performance da Katia, compramos a parte simbólica e o material mobiliário para a performance.

**A coleção possui outras obras de performance?**

Temos registros da performance. O Grupo EmpreZa, quando fez a residência da FAMA, fez os serões performáticos. Temos vídeos e a Carla (Borba), que faz de nossa equipe do Educativo, fez o registro fotográfico.

**O EmpreZa foi selecionado por um edital de residências, correto?**

Sim. Temos nosso edital de residências, que é bienal, e dentro dele prevemos ocupações no espaço. Uma das contempladas foi a Regina Parra, ela fez uma apresentação e uma performance no espaço, com cenografia, dentro dessa possibilidade de performance. A residência recebeu também é Edith Derdyk, com uma instalação efêmera. Temos ainda outro edital, para instalações de dimensões maiores na FAMA no interior [em Mairinque/SP], com alguns artistas também. E temos um edital para a população local participar da oficina de Meios e Processos, que é conduzida pela Katia Salvany. Os interessados mandam um portfólio e o resultado da oficina é uma exposição.

**Você pensa em adquirir outras obras de performance?**

Com certeza, gostaria muito. Gostaria muito de comprar mais performances para a coleção, o ideal no médio prazo é termos núcleos de performance e videoarte. São dois núcleos que eu precisaria e gostaria de desenvolver mais.

**É frequente a apresentação de performances na FAMA. Por que considera importante incluir a performance na programação?**

A performance dá sinergia às obras expostas e vejo como algo que veio para ficar, é um movimento que já observo nos Estados Unidos, na Europa. É algo consolidado, o que falta é talvez mais mercado. Digo mercado no sentido do entendimento e de transformar a performance em displays possíveis, em romper o paradigma de colecionar trabalhos imateriais

No caso de Mairinque, temos a *land art*, arte mais efêmera, que não necessariamente possui algum material. Marcia Pastore foi a primeira artista convidada, com um projeto que se concretizou ano passado, e a ideia é convidar um artista todos os anos – neste, será o Carlito Carvalhosa. O trabalho instalado está sujeito às intempéries do tempo, climáticas e topográficas. Essa nova forma de colecionar imaterial obriga a pensar fora da caixa e leva o colecionador a se arriscar mais. O colecionador precisa ter o desejo de formar uma coleção mais aberta, precisa estar disposto.

**Você costuma dialogar com outros colecionadores que possuem instituições?**

Não muito, poderia existir mais troca. Seria muito bom ter mais diálogo. Acho ousado, fico feliz que haja mais pessoas dispostas. Considero um trabalho importante, desde o Bernardo Paz como antecessor até os atuais. Todas essas pessoas estão rompendo fronteiras, influenciando outras pessoas.

**O Inhotim é uma referência para a FAMA nesse sentido então?**

Geralmente construo meu caminho, tenho referências pessoas que me identifico, tenho respeito. Bernardo Paz tem os problemas dele, espero fazer coisas corretas, não posso dizer exemplo. Gosto e me identifico com Cicillo Matarazzo, com Chateaubriand, mecenas e colecionadores que respeito, e com galerias como a Leo Castelli, a qual contribuiu muito para a produção artística pós-guerra.

**Você se vê como um mecenas da produção atual?**

Vejo meu papel para além das questões materiais importantes no nosso país. O governo não assume essa responsabilidade [de apoio à produção artística] – ao contrário, caminha para fazer menos, os ministérios e as secretarias no geral têm uma atuação mais chula que contributiva. Não existe um projeto de cultura de nação. Sobretudo para a arte, a situação é muito ruim. Assim, o trabalho de contribuir e fomentar os artistas com recursos materiais para que possam sobreviver de arte acaba sobrando para pessoas e instituições sérias, como o Masp, o Itaú Cultural e o Sistema S, digno de primeiro mundo em termos do que se propõe a fazer. Não me vejo portanto como mecenas, acho pretensioso. Faço por amor à arte mesmo. Não tenho ambição de ser visto como mecenas: sou artista.

**Por fim, gostaria de saber se o envolvimento de Ksenia Kogan [esposa do colecionador] com a performance também influenciou de alguma maneira sua aproximação dessa linguagem.**

Ah, sou fã, dela, né? Ela é mais do que pianista, traz uma apresentação muito gestual que admiro. Meu trabalho é braçal, o dela tem como resultado plástico uma atitude, uma ação. A coisa do corpo vivo e em movimento do artista me alimenta muito. Vejo como algo existencial, autêntico, verdadeiro. Não é o gesto pelo gesto. Sou muito fã da performance: é vida, é movimento.

### Anexo 2.3. Entrevista com Ricardo Pessoa de Queiroz

[Realizada em 16/08/2018, com Anna Paula da Silva, na Usina de Arte]

[Ricardo dá volta de carro comigo e com a Anna pelo terreno da usina]

Aqui não existia nada, era campo de pouso da usina e ali era o hangar, meu bisavô tinha avião, ele gostava muito de avião, então essa aqui era a pista. E então construímos essas lagoas, são três lagoas aqui dentro.

Usina tinha uma ferrovia e aqui tinha drenagem, por baixo do terreno. E nesse trecho onde passava a ferrovia tinha essas bases para não destruir a galeria, era mais reforçado.

Joel Rufino deu a sugestão, Hugo [França] e ele tiveram lá a ideia e fizeram essa arte (com as bases de reforço da antiga ferrovia – a obra chama-se *Árvore Geometrizada*).

As três lagoas são abastecidas com água de uma nascente que existe dentro do terreno

[Mostra “Cabeça” de Flávio Cerqueira] É uma cabeça em bronze. Essa é a única peça que foi produzida fora daqui. Todas as outras, como eu falei, vêm em processo de residência. Essa, ele tinha essa cabeça lá e queria negociar com a gente, e aí eu tive a ideia de botar ela flutuando no meio da lagoa. Eu fiquei feliz e ele também com o resultado. Só que ele não veio aqui ainda, tá precisando vir para ver a obra.

[Aponta para outra] Essa obra é de Márcio Almeida, um artista aqui de Recife. Se chama *Eremitério Tropical*. Ela vai ser toda revestida de hera.

[Chegamos à beira do lago da Usina de Arte]

Estamos em um dia de semana normal. E mesmo nesses dias, umas 4 da tarde, estão as pessoas passeando. Essa palmeirinha quase não dá sombra, mas se reúne um monte de gente embaixo, parece até uma árvore frondosa.

[Começa a falar da instalação da obra “Cabeça” de Flávio Cerqueira] Essa aqui foi assim, eu queria colocar ela n’água. Aí eu boleei, eu fiz uma [inaudível], enterrei e a gente concretou dentro do barril, submerso uns 10, 15 centímetros. Eu comprei na sucata, aquelas hastes são de aço inox, fui na sucata e fui comprando bocados de pedaços de hastes, uns varões redondos de aço inox, e aí peguei um rapaz que tem aqui e trabalha aqui prá gente... Inclusive eu tô achando que ela andou, do jeito que é... Porque ela é solta, né. Aquelas hastes na cabeça dela, cada uma tem [inaudível] também, ela não é presa em nada.

**Anna Paula da Silva: Ela não está soldada então.**

Não, está só assentada em cima. A base está submersa. E aí ele fez uma jangada, um jangadão com uns barris de plástico, para servirem de boia para levar ela para lá. Criou-se uma estrutura para suspender, ela tem uns 800 quilos. É muito legal.

Essa aqui foi a última lagoa a ser construída. O projeto inicial era a lagoa lá de cima, que a gente vai passar lá e essa aqui que vocês já viram. Mas esse pedaço aqui da área era um pedaço beeeem... e no verão ficava muito duro, seco. Aí propus ao [inaudível] , “rapaz, vamos dar um destino, porque no verão aqui vai ser difícil trabalhar com planta. [Elise?] topou, ele fez o projeto, eu mandei fazer e ficou a coisa mais bonita. Porque ela tem uma lâmina assim mais próxima do solo.

[caminhando] Veja, ali tem duas obras também. Uma do Bené Fonteles, que mora em Brasília, é a última obra a ser criada aqui. E aquela caçamba dourada ali é do Paulo Bruscky.

**A. P. S.: E aí é o José Rufino que faz essas intermediações com os artistas? Ou você dá uma ideia?**

Geralmente é o curador, mas eventualmente eu convido alguém, primeiro para vir conhecer, e aí eu combino com Rufino se faz nosso perfil aqui e tal. E todo projeto também é submetido a ele, antes de a gente dar andamento. Então no caso do Bené, eu tinha combinado com ele para vir, e aí ele veio. E aí ele propôs uma obra e eu falei “vou passar pra Rufino”. Eu vou passar pra vocês o catálogo dessa obra de Bené.

Essas plantas são da família das cicadáceas. Essa é uma das espécies vegetais mais antigas da natureza. Ela data do período dos dinossauros, do período jurássico. É provavelmente uma das muito poucas, se não a única, espécie vegetal que sobrevive desde aquela época. No ano passado, deu uma cheia aqui, isso aqui encheu, olha coo ficou essa, ficou só o talo. Essa aqui acabou de rebrotar, olha que linda. Quando uma planta morre, eu mando arrancar, mas essa aí eu disse que não, é uma planta resistente e muito misteriosa. E agora está cheia de folha nova.

[caminha até a caçamba de Paulo Bruscky] Essa obra do Bruscky aqui é mais engajada, né. O nome da obra é *Brasil 2017*. Vocês estão entendendo aí, é uma referência ao lixo, à riqueza, à sujeira do lixo com a riqueza. Por dentro ela é preta, não por acaso. E no entorno, que a obra não está pronta, [a obra é composta] de plantas agressivas, que tornem justamente essa riqueza suja e tal inacessível. Uma referência que ele faz aí a esse clima...

**A. P. S.: E sempre ele pensou com a base mesmo?**

Pensou com a base. Ele que pensou, fez a simulação e insistiu em que fosse branca. “Não invente de meter o dedo na minha obra!”

[voltamos a caminhar] No projeto, futuramente teremos um caminho todo calçado e não assim.

Então, essa aqui é a obra do Bené. Eu tinha feito já antes esse círculo, tinha feito um caminhozinho para vir de carro e tinha plantado esses sete baobás aqui. Primeiro foi uma sugestão de [Gileno] fazer um círculo assim de calçamento. Gostei da ideia, e aqui passou a se chamar, chamava, jardim secreto, por outra história, não dá pra contar tudo de uma vez. Aí eu vim aqui e tinha comprado 10 baobás. E com o círculo, fiz uma conta de ter cada baobá distante 10 metros de um para o outro. Porque fiz uma conta que se cada um crescer cinco metros de diâmetro, que eu

espero que um dia eles cresçam, vai ficar 2,5 metros para cada lado. Fiz a conta e saí plantando, só couberam sete, plantei os sete. Isso quando eu plantei eu tinha seis filhos. Hoje eu tenho sete filhos, fechei a carreira. E tenho sete baobás aqui. E esse aqui já florou, umas três vezes. Ficaram três baobás, eu plantei dois ali, um colado no outro pra se agarrarem, se abraçarem, um espetáculo aí para a gente admirar. E o décimo plantei na vila. Aí estava isso aqui. Aí eu vim aqui com Bené. E eu tinha ganho essas colunas de um amigo. Falei pra ele “tem essas colunas aqui, se você quiser”. Tinham seis, procuramos uma sétima, não tinha. E ali tinha um monte de pedras que eu tinha mandado trazer pra fazer uma ilhazinha em um açude ali perto de casa para os cágados tomarem sol. Tem muito cágado nesse açude. Só que vinha o caminhão pesado carregado de pedra e eu não deixo o caminhão passar pesado porque afunda o calçamento. Falei pra ele deixar as pedras aí e eu nunca fiz a ilha. Bené passou, olhou as pedras e gostou, montou essa história aqui. Ele comprou essas ferramentas, são ferramentas do candomblé que ele comprou na Bahia, são lindas. Aí ele fez as colunas, as pedras e as ferramentas. E ali... [caminha até o ponto] Isso aqui é um grampo da estrada de ferro. Lembra que aqui tinha a ferrovia? Então, sabe o que é um dormente – aquela parte que antigamente era de madeira e você prendia o trilho com esses grampos, ele achou e botou aí. E aí ele fez entre os baobás esses canteiros de plantas curativas, plantas de tempero.

#### **A. P. S.: E as plantas têm relação com orixás?**

Algumas plantas têm, mas eu não vou saber te explicar, não sou especialista. Ele pessoalmente é tem muita relação com indígena, com a natureza, a terra, as plantas e a religião afro também.

[caminhamos] [inaudível] ela tá produzindo obra para a gente, mas veio fazer residência e deu uma oficina para a comunidade. A Du, ela é de BH.

[inaudível, Ricardo contando a história do jardim secreto] Aí ele foi embora e a gente ficou sem saber o que era o jardim secreto. Muito tempo depois eu descobri, conversando com uma amiga nossa, perguntei para ela o que era o jardim secreto, se tinha alguma expressão francesa que... e aí [ela me disse] que tem uma expressão francesa que é um lugar que é só seu, que você não divide com ninguém. É aquele pensamento nosso, íntimo.

Então, essa aqui é a [inaudível] [forte barulho de passarinhos] [é o galpão do José Rufino]

#### **Os passarinhos fazem parte da instalação também?**

São parte também, lembra que eu falei que aqui está tudo integrado com a natureza? Essa é a única que não foi produzida aqui, com coisas daqui, essa aqui já veio do ateliê dele. [acredito que é a cadeira]

#### **Aquele ali, ele reproduziu alguns documentos aqui da propriedade?**

Vou mostrar tudo.

[Entramos no hangar com as obras de José Rufino]

[Ricardo] Lembra do que eu falei, que ele [José Rufino], uma história envolvida com a história do senhor de engenho, e também, não sei se vocês conhecem, a gente teve aqui, na década de 1950, 1960, por aí, foi quando surgiram as Ligas Camponesas, que era o precursor do sindicato na área rural, que até então só tinha sindicatos urbanos, de indústria e tal. Então, o pai dele foi envolvido com as Ligas Camponesas. O avô era senhor de engenho e o pai, um dos incentivadores das ligas camponesas. E esse trabalho [disposto em uma parede], esses são facões de corte de cana, onde ele faz as ligas delas das mais diversas armações e formatos. Toda obra do Rufino, ele dá um nome em latim. Tem referência às Ligas Camponesas, ao corte de cana, um pouco de maculelê e também imagens bem engraçadas assim. Ali tem quase dois papagaios namorando, duas araras. Uma hélice de avião. Uma tesoura de jardim, ou dois papagaios deitando, tem um monte de coisa aí.

**A.P.S.: E ele fez esses trabalhos aqui.**

Tudo aqui. Tudo que você vai ver, com exceção daquele ali, foi feito aqui. Quando ele chegou, aqui estava uma oficina de tratores, máquinas da nossa empresa. E aí ele foi querendo ocupar isso daqui, e eu digo “vocês vão embora”. Tiramos a oficina, botamos para outro galpão mais para dentro, e foi ele entrando por um lado e as máquinas saindo pelo outro. Tanto que, se você vê esse chão, ainda sente o cheiro do óleo. Ainda está impregnado, aqui era uma velha oficina, que tinha deixado de ser hangar há muitos anos, até há uma época atrás, que eu cheguei a ter avião mas eu não usava mais aqui o hangar, o avião ficava parado fora. Então ficou um período como armazém de açúcar – por isso você vê que a porta é fechada, porque o hangar original era aberto para o avião entrar. Então era o armazém e depois virou essa oficina aqui. Era uma nojeira, na porta de casa. Mas aí, essa peça aqui, essa era a antiga cadeira do meu bisavô, que ficava no escritório da usina. Então ele fez com esse sebo, ele saiu recolhendo o sebo da oficina, e fez essa escultura.

**B.T.: E botou seu bisavô sentado aí de volta.**

Para sempre.

**A.P.S.: E a negociação com ele foi livre, ou ele trouxe um projeto?**

Foi livre, não, zero. [vai em direção a uma obra. Isso aqui é quando ele [inaudível]. Ele ficou em cima de fichas novamente e ele fez essa estrutura gigante. Ela parece tridimensional, você olha e parece que ela está aí, a cana redonda assim. Porque tem cana que é exatamente roxa mesmo. Tem cana verde, tem cana azulada, de toda cor.

[Caminha] Falando em sucata de peça de coisa velha, ele fez essa obra aqui [vamos para o lado de fora do hangar, onde outra obra *Tempus fluvium* está instalada em uma parede]. Tudo isso são pequenas sucatas de pequenas peças – uma porca, um parafuso, um resto de cano. Mas isso tem um sentido. Esse rio que passa ali, ali você consegue ver um pouquinho dele, esse é o Rio Jacuípe. Ele nasce aqui em [Bataguara], e vem dividindo Pernambuco de Alagoas, até a desembocadura dele no Rio Una. Isso [aponta para a obra] é o perfil do Rio Jacuípe. E a cadeira, que é a

réplica da cadeira do meu bisavô, é o Rio Jacuípe desembocando no Una. O Uma está simbolizado pela cadeira. E esse é todo o perfil fiel e real do rio, que ele traçou todinho em cima de uma fôrma de papel enorme, de 5, 6 metros, e depois foi botando, colecionando peça a peça.

Vamos andar?

**A.P.S.: E a residência? A ideia é ter algum tipo de edital ou são artistas convidados?**

Por enquanto, o projeto é fazer residência por edital, mas não implantamos essa fase ainda. Hoje é por convite pessoal, para pessoas que a gente identifica, vêm, pensam no que [inaudível] depois de fazer a visita e [inaudível].

**A.P.S.: E isso já aconteceu?**

Ah, a gente já recebeu muito mais gente do que tem projeto aqui. Não necessariamente porque foi recusado não, é que... Como vocês estão aqui, na próxima semana estão vindo um artista e um curador francês, porque eles pediram para visitar, não é um convite de residência. A gente teve 20 vezes mais artistas que já visitaram, já demonstraram interesse de vir fazer um projeto. Mas tudo tem um ritmo, não dá pra fazer tudo de uma vez.

**A.P.S.: E em termos de valores, é o mesmo valor para todos os artistas ou isso é negociado?**

Isso é negociado. A gente busca manter uma paridade, mas é negociado também. A primeira largada foi um convênio que a gente fez com o MAMAM. Não foi nem uma ideia proativa, foi reativa, que a gente se dá bem com o pessoal do MAMAM. A diretora do MAMAM, nós marcamos um almoço com Bárbara Maranhão, que é diretora nossa também aqui da associação, e Marcelo Silveira, que é outro artista que tem obra aqui. Para falar das dificuldades do MAMAM. E aí eu tive a ideia de propor, como uma forma de arrecadar para o MAMAM, de a gente fazer um convênio onde o MAMAM indicaria artistas para propor obras, a gente comissionava, estabelecendo um valor, e os artistas repassavam 30% desse comissionamento para a Sociedade dos Amigos do MAMAM. Então aqui a gente começou com Paulo Bruscky, Márcio Almeida, Marcelo Silveira e Paulo Meira.

**A.P.S.: Mas valores muito diferentes um do outro?**

Não, esse projeto era uma coisa padronizada, nossa proposta era não fazer diferenciado. [atende telefone, dirige pela propriedade] [comenta sobre árvores que plantou e o desenvolvimento delas, árvores monkeypod tree ou árvore da chuva, que existiam no Equador e hoje existem no Havaí]

**B.T.: Ricardo, você estava contando que você fundou essa associação – quando foi? Foi quando você resolveu fazer a Usina de Arte?**

Foi assim: em janeiro de 2016. Logo após a residência de Rufino, na época da residência de Carlos Mélo, que era o começo de alguma coisa que a gente ainda

não sabia para onde ia, eu disse “a gente precisa ter uma entidade.” E aí a gente resolveu fundar a associação. E hoje ela é o guarda-chuva debaixo do qual as ações se desenvolvem.

[Mostrando o terreno] Aqui são as casas, aqui tinha a casa grande.

**B.T.: [Aquele escultura] ali de quem é, é do Brennand?**

Sim, é do Brennand. E na subida da Casa Grande tem outro Brennand.

Então essa casa, antigamente era a casa do gerente da usina. Essa casa era de algum engenheiro, mecânico, em cada momento tinha um para habitar essa daqui, a casinha moderna, que vou restaurar ela agora. Ela é muito charmosa.

Era aqui era a casa que era usada pelo agrônomo. Hoje estamos restaurando devagarzinho cada uma dessas casas e essas casas hospedam as pessoas, seja um artista em residência ou seja durante o festival, a gente hospeda todos os convidados, e na vila, a partir da nossa provocação, as pessoas começaram a fazer hospedagem domiciliar. É bem legal, isso tem movimentado bastante. Por enquanto, o festival é o grande elemento de dinamização da economia local. Mas o festival é uma semana no ano, então nosso objetivo é ocupar as obras 50 semanas.

**B.T.: Você estava nos falando da residência, da ocupação das casas.**

Ah, pronto. As casas têm essa ocupação. Ali é um banco do Hugo. Ali é uma mesinha que a gente pôs.

**B.T.: Quantas obras do Hugo tem aqui?**

Ah, tem bastante. São cinco, seis anos produzindo aqui.

[Sobre a obra *Átrio*] Essa obra é de Marcelo Silveira. Ela é reprodução do pátio interno que nós temos na casa grande. Nas vindas e visitas e pesquisas dele aqui, ele percebeu a curiosidade que a comunidade tem com a casa grande: como ela é, quantos quartos tem, como é isso, como é aquilo. E aí ele queria meio que abrir a casa grande para quem quisesse visitar. Aí ele reproduziu esse pátio fielmente ao que existe lá dentro da casa. E inclusive esses bouganvilles, que lá tem também, um bouganville de 50 anos que faz uma coroa enorme e fecha isso tudo. Bem legal. E aí no festival a gente botou um piano aqui e fez uma aula show com José Miguel Wisnik. Foi muito bacana, No entardecer, o azul maravilhoso do céu. [Mostra uns sacos-almofadas no chão] Esse aqui foi o tema do festival do ano passado. A gente mandou fazer uns sacos recheados de folhas secas de bananeira para as pessoas sentarem durante a aula-show. Só que não funcionou porque (mexe nas almofadas) fazia muito barulho. Aí a gente botou algumas assim do lado do piano e o resto botou aqui fora, fez uma mesa com um coquetel, e aí quem queria sentar fora sentava.

**A.P.S.: Vocês nunca pensaram em fazer um festival de cinema?**

Ainda não. É porque já é tanta frente aberta...

**B.T.: [Sobre Liliane Dardot, artista que estava fazendo residência e iria embora naquele dia<sup>412</sup>] Você falou que ela não está fazendo nenhum trabalho, só estava em residência, né...**

Ela veio conhecer e respirar a energia... E veio dar uma oficina.

**A.P.S.: Mas ela volta pra produzir alguma coisa?**

Não sei, não tem nada [certo].

É aqui que eu disse que estou fazendo a tal obra... Isso aí é o seguinte: eu tenho outra destilaria fechada lá na Bahia. E aí tinha uma estrutura quadrada metálica, só de vigas, bonita, linda. Aí um dia meu funcionário liga “Doutor, a usina aqui do vizinho quer comprar essa estrutura aqui, o sr. vende?” Na foto eu achei tão linda a estrutura, disse “de jeito nenhum”. Aí mandei arrancar agora e vou instalar ela ali. É só uma estrutura metálica de vigas e aí a gente vai meter umas plantas trepadeiras para cobrir, subir por ela. E botar um par de balanços olhando para o nascente. É mais um mobiliário do que uma obra de arte.

Aqui nós temos o projeto do anfiteatro. Ele ficaria aqui nesse patamarzinho mais plano aqui no meio, de costas para aquela árvore lá, que é um pé de cajá, olhando para cá. E aqui tem essa coisa côncava aqui, que a ideia inicial era fazer aqui a arquibancada. Só que depois avaliei e vai ser um custo absurdo, então a gente está pensando em fazer a concha e a arquibancada é ao ar livre. Acho até que tem mais a ver com a gente aqui do que meter uma arquibancada de pedra e tudo. Aliás não foi nem ideia minha isso, um amigo meu mandou uma imagem de uma concha acústica em Singapura que é exatamente assim, na frente é o gramado e as pessoas sentam.

[caminhando, inaudível] pavimento intertravado, vai ser aqui, e em volta a jardinagem.

[Ricardo nos conduz para dentro da Rádio Catimbó, obra de Paulo Meira, e nos incentiva a falar em determinado ponto dentro de uma obra] Veja se não é uma massagem para os tímpanos.

[falando sobre a pressão que o som provoca sobre o corpo na obra] Eu sou louco por isso aqui. Parece que faz uma massagem no cérebro. Eu disse a Paulo, “Paulo pinte aqui dois pezinhos, para a pessoa saber que o centro é aqui”.

**A.P.S.: Essa foi comissionada?**

Essa foi uma das comissionadas. Ele traz o projeto e a gente executa a obra, com o acompanhamento dele. [inaudível, mas falamos sobre a antena em cima da construção]. Lá embaixo deu para ver um estúdiozinho? Tem um estúdio, fechado, tudo direitinho lá. E a ideia do projeto é treinar jovens da comunidade para serem entrevistadores, geradores de conteúdo, entrevistarem pessoas, sejam locais, visitantes, artistas... isso é legal.

---

<sup>412</sup> Liliane Dardot posteriormente teve instalada na Usina de Arte a obra *Cabanos em Água Preta*, a partir dos desenhos que realizou durante a residência.

**B.T.: Ricardo, aquela lá é de quem, do lado daqueles portais?**

Aquela é minha. Lembra das colunas de Bené? Um dia ganhei umas pedras de um amigo, ele tinha ganho essas pedras de uma prima dele. Essas pedras vieram para Pernambuco em 1850, para fazer parte da frente de uma igreja na Rua do Imperador em Recife. Só que elas demoraram muito a chegar, são pedras portuguesas de [Lioges], e quando chegou, a igreja já tinha feito o pedaleiro. E essa pedra foi bater na Rua da Fundação, num imóvel lá que não sei o que era. Aí uma pessoa comprou esse imóvel, cento e tantos anos depois, e demoliu o imóvel para fazer um empreendimento. E aí viu essas pedras, que eram especiais, e decidiu dar para um primo que gosta dessa coisa, e deu para um amigo meu. E esse meu amigo ficou anos planejando fazer alguma coisa e nunca fez. Quando ele veio visitar aqui o projeto, logo no começo, se entusiasmou e falou que ia me dar as pedras. Um ano e meio depois, eu mando buscar as pedras, que ele não tinha mandado entregar, eu mandei lá buscar. Quando eu chego, tem uns pedaços de pedra no chão, todos irregulares, eu olhei pra aquilo e liguei pra ele. “Gustavo, o que é isso? Eu não estou entendendo nada, é um bocado de pedra velha, quebrada...” A parte lisa estava para baixo. Eu estava olhando para a parte irregular, que é que você chumba na parede. E ela estava em pedaços, então mesmo o arco em curva não se percebia. Ele disse “nem se preocupe, eu tive a mesma reação quando recebi as pedras. Mas você vai ligar para esse camarada aqui, Hamilton Martins, é um oficial de cantaria, um cara que trabalha com pedra em Olinda, para restauração de igreja etc. Ligue que ele sabe direitinho o que é isso”. Aí eu liguei e chamei Hamilton. Aí ele veio, olhou, “conheço essas pedras”. “Mas o que são essas pedras? Me explica o que isso forma, que eu não consigo perceber.” Aí ele pegou um papel e desenhou: olha, você tem duas janelas, um portal, uma porta da frente que é a soleira e uma porta interna”. Aí eu olhei pra aquilo e disse “ok, o que vou fazer com isso? Vou fazer uma casa imaginária!” Aí eu fiz um piso de tijolinho maciço, manual, fiz aquela base para as janelas, botei o portal na frente e a porta, botei ela dentro, de uma forma não simétrica, não linear, mas no meio do salão, como se fosse uma sala de jantar e os quartos, a parte residencial da casa.

**B.T.: Se você pensar uma igreja, ela é a sacristia.**

Olha só. Mas a sacristia, geralmente ela tem duas laterais. E aquela pedra de cunhal na frente, que ele chama, eu botei ela na esquina. E aí a gente cintou ela com uma barra chata de cobre de um canto a outro para poder segurar – se cair ali, ia matar uma pessoa. ASÍ chamamos de casa imaginária.

Aí quando estava montando aquilo lá com seu Hamilton, ele me disse: “Seu Ricardo é bom. O que o sr. tá fazendo tá certo. O sr está preservando a história aqui, e tal. Mas é muita coragem, o sr. tá botando isso aqui no meio do nada”. Aí eu virei para ele e disse: “seu Hamilton, o senhor ainda não viu nada. Tá vendo aquele morro?” E apontei para aqui. Bem naquele morro, nós vamos construir um cilindro de ferro, com 10 metros de altura, 6 metros de diâmetro, um negócio que vai ficar uma escultura bacana. Ele olhou assim pra mim... “Ô doutor, o sr. já consultou um psiquiatra?” [risos]

**B.T.: E ele já veio aqui depois para ver?**

Eu acho que não, não veio mais, tenho que trazer ele agora para ele ver.

**B.T.: E o que já está programado e a gente não consegue enxergar, do mesmo jeito que ele não enxergava isso aqui?**

Ah tem... Aqui tem duas coisas programadas. Tá vendo um rasguinho de barro ali em cima? Pronto, ali tem um projeto pra aquele lugar. Aquele rasguinho não é ao acaso, foi uma sondagem do terreno para fazer uma obra grande de Laís Myrrha, uma land art. Uma obra bem interessante, obviamente ela vai ter um custo bem alto e por isso a gente tem que ir planejando devagarzinho para ver...

**B.T.: É mais alto do que essas comissionadas, muito mais?**

Eu quero fazer ela agora nesse verão, se Deus quiser.

E tá vendo um rasguinho ali nesse morro, com uns canos? O cano não está ali por acaso não. Ali tem outro projeto, que é melhor eu mostra quando a gente chegar em casa. É uma obra grande, uma estrutura de cano que sobe e desce e tal. O projeto é para ser o *Epifitário* [de Daniel Acosta]. E aquela lá fora, fora do Jardim Botânico, aquilo eu fiz antes de qualquer coisa, antes até de eu ter a ideia da... Está vendo uma roda, uma espécie de meia roda ou uma roda bipartida? Aquilo se chama volandeira, é uma peça da usina. Aquilo é ferro, aço maciço forjado, trabalhava em cima da moenda e dava a inércia do giro da moenda, em uma época em que a máquina era a vapor, não era a turbina ainda. E essa peça estava lá na usina, largada no meio do chão, e nunca liguei pra [inaudível] nenhum. Aí eu peguei ela e fiz a *Política Industrial Brasileira*. À semelhança lá do seu Congresso Nacional, com os dois pratos, a política indústria brasileira é isso, é sucatear as indústrias do Brasil todas. Se você fizer uma conta, em Pernambuco tinha quarenta e tantas usinas. Hoje tem acho que umas 12.

[voltamos para o carro]

**A.P.S.: Em relação à representação dos artistas, eles têm que ser representados por alguma galeria?**

Não. Aqui na Usina, até agora não. A gente está para receber agora em outubro o pessoal da Galeria Contínua, da Itália, a matriz dela é em San Giminiano, mas eles existem em havana, paris, não sei se tem alguma coisa em Nova York. Fizemos uma visita a eles em havana e eles estão para vir aqui e trazendo um dos artistas da galeria. Então não é que não possa acontecer, pode acontecer também, mas... Não sei se é coincidência ou não, mas até agora o que a gente fez foi em interação direta entre os artistas e a Usina de Arte.

Se vocês tiverem curiosidade, me lembrem também: aquele bosquezinho ali, todo em pezinho, aquilo se chama eucalipto arco-íris. É uma árvore enlouquecedora.

**B.T.: Ricardo, quantas obras você já tem instaladas aqui?**

Vamos tentar raciocinar aqui: Paulo, Marcelo, Márcio, Paulo Bruscky, Rufino, Flávio, Bené, Hugo, se você considerar cada peça daquela uma obra, então você tem quatro obras. Ah, e tem a minha obra.

**B.T.: E vai ter então Laís Myrrha, Daniel Acosta...**

E tem mais gente em processo.

No entorno aqui, essas são oliveiras. Eu plantei 13 oliveiras, mas não foi muito bem sucedido não. Só essa aqui e aquela estão com folhas. Vou repor, estou esperando ao máximo elas confirmarem a *causa mortis* e vou substituir.

Ó, só pra eu explicar isso aqui: aqui é a nossa estufa, onde a gente hoje guarda a coleção de orquídeas. A gente tem uma coleção, que está fechada agora. Temos em torno de 3.500 plantas. E não só orquídeas, temos também outras plantas. A estufa tem um sistema automático de irrigação, então molha duas vezes por dia.

**B.T.: O quanto este projeto é inspirado em Inhotim?**

Olha, eu diria que é muito. Como inspiração, referência, porque são propostas muito distantes. Se você considerar que nosso viés é bem mais social. A origem do Inhotim era uma coleção de arte do Bernardo Paz. A nossa origem aqui não é... Nossa origem também são orquídeas... Aqui era a primeira casa de plantas ainda da época da usina. Essas são micro-orquídeas, coletadas numa reserva que tem aqui próxima, nossa equipe de botânica foi, faz um dia de campo e coleta plantas especiais para trazer para cá.

**B.T.: Aquela escultura também é do Hugo, né?**

Também é do Hugo. Essa aqui é de Jaildo Marinho, um pernambucano que mora em Paris há 30 anos, trabalhou no ateliê de Jesús Soto. Ali é um Franz Weissmann.

**Essas você adquiriu depois de criar a Usina, ou já eram da sua coleção particular?**

Não, comprei depois. Na realidade, são obras que eu comprei pra mim, não pelo curador.

[Indica uma árvore] Essa palmeira se chama flame thrower, ou lança-chamas. Quando nasce a folha nova, nasce assim vermelha.

**B.T.:Ricardo, quantas pessoas trabalham aqui?**

Na casa mesmo, tem duas funcionárias e um jardineiro.

[Passamos por uma escultura de Brennan]

**B.T.:Aquele dado ali é de quem?**

[faz um breve silêncio] É meu. Eu adoro esse dado. Tem 1,5 metro de lado.

[Indica uma construção] Aqui foi a primeira instalação da obra de Carlos Mélo. Mas a umidade era louca, absurda, aí eu resolvi tirar e botar pra dentro de casa.

[chegamos à casa de Ricardo]

[Entramos na casa, cumprimentamos Liliâne Dardot, artista residente, e as funcionárias].

Deixa eu contar um pouquinho a história pra vocês. Vocês já sabem que Carlos [Mélo] esteve aqui em uma residência. Carlos veio, pensou e aí chegou com uma proposta de fazer essa performance, que ele deu o nome de *Freedom*, que essa parte ficou lá fora também, ficou bem manchado. *Freedom*, performance de 2016, foi em janeiro. Estão faltando as roupas [áudio corta]. A performance foi aqui, ó [mostra objeto]. Hugo cortou essa peça aí, que se chama *Berlinda*, que é aquela peça que prendia os escravos pelos pés, pelos tornozelos, e eles ficavam expostos ali por horas, dias. Por isso existe a expressão “fulano está na berlinda”, que é deixar a pessoa exposta ao ridículo, à gozação, ao que fosse. Ele pôs aqui uma dobradiça, ela abre e prende os pés da pessoa. Ele produziu aquela foto também, ela é com uma cena lá de baixo da vila. Atrás da vila tem esse morro, ele bateu o olho, viu essas duas aves e bolou essa [corta áudio]. [...] título a escravidão americana, essa cena era muito comum nos filmes brasileiros, da Lousiana. E aqui está a performance [mostra o vídeo]. Essa foi quando ele fez na vila, lá embaixo. Essa roupa toda [foi ele quem fez]. Tanto a roupa quanto o gorro, a máscara.

**A.P.S.: Quanto tempo ele passou aqui?**

Acho que ele passou uma semana, talvez. [sobre o vídeo, que passa numa TV] Não tem som mesmo não, é assim. E foi engraçado ver a reação das pessoas, as pessoas encostavam assim, falavam, comentavam. Esse é o nosso estagiário na época. Ó o Rufino, lá no fundo. E esse ´o Hugo, de amarelo.

**A.P.S.: Ele chamou alguém para filmar?**

De fora não. Acho que quem filmou foi o outro estagiário, porque tinham dois rapazes, acho que um segurou e o outro filmou.

**Liliane Dardot: E aqui na região, não sei que ano que começou [inaudível], mas a cana e tudo é bem do início da colonização, né?**

É, apesar de que a zona mais [áudio corta] de cana em Pernambuco é a norte, é anterior à nossa aqui.

**L.D.: E essa região chegou a ter escravidão?**

Muito provavelmente. Eu não tenho registros disso. Não é que eu não tenha, você identifica em algumas fazendas mais antigas... por exemplo, em todas as fazendas da usina aqui, só uma tinha, vamos dizer, aquele puxado do lado que remetia a uma senzala, que provavelmente tenha sido uma senzala. Mas não é comum. Na mata norte, você vai e tem muito: a casa, a senzala, a igreja e o engenho. Aqui é [raro – corta o áudio], tem que garimpar para achar esse engenho. Você tinha casa antiga, mas acho que já do final dos 1800. E aí eu contei a ele uma história do meu tataravô português. Tenho não sei quantos tataravós, e um deles era esse meu que era o avô da minha avó paterna, Joaquim Garcia de Castro, era um português que tinha uma indústria têxtil na Paraíba, e no ano de 1888, essa carta é publicada no dia 6 de maio de 1888, uma semana antes da Lei áurea. Ele e toda a comunidade lusitana da Paraíba liberaram os escravos que tinham. Toda a comunidade, aí eles fazem um discurso, e todos assinando. Estão aqui meu tataravô, minha tataravó que é mulher dele, e o irmão dele, Antônio. E é engraçada essa história porque eu não a conhecia. Aí eu fui a Lisboa e minha mãe disse: “Vá visitar seus parentes!”. E não

era nem parente da minha mãe, eram do meu pai, mas minha mãe gosta de catalogar essas coisas. Eu disse “quem são?” e ela, “só tenho o nome e o endereço”. Eu sei que fui bater lá, rodei rodei para achar, aí abrem a porta do sobradão e meu perguntaram quem eu era, comecei a gaguejar. E aí vem uma voz lá de cima “quem está lá, ó Sebastião?” E ele disse “ó tia, são uns parentes lá do Brasil que estão cá.” “Então mande subir, ora pois!” E subimos e foi uma festa, conhecemos nossos parentes. E a tia disse: “eu tenho uma coisa para lhe mostrar”. E foi lá dentro e ela tinha (agora acho que está com meu primo Francisco) um retalho de tecido de seda da indústria têxtil do meu tataravô na Paraíba, com isso [a carta] impresso na seda. Esse fac-símile é do tecido.

[volta a falar do vídeo] Então foram duas horas e meia deitado desse jeito, com o cachorro passando do lado, e eu pensando “se esse cachorro levantar a pata, eu tenho que intervir”.

**L.D.: E eu estou reclamando do braço engessado...**

**B.T.: A gente esteve conversando com Carlos Mélo também, e ele contou um pouquinho de como foi o processo de criação dessa obra.**

Ah, eu quero ouvir! Uma coisa é o que eu acho que é, outra coisa é o que ele acha que é, e outra coisa é o que foi.

Vamos sentar na mesa para você me contar. Antes de sair da sala, deixa só eu matar a exposição aqui. Aqui então ele propôs à gente um pacote com outras obras que vieram de fora, então essa escada e essa pintura, esse desenho, não eram daqui. Ele já tinha, então ele quis fazer esse contexto geral aqui. Isso aqui está no canto da parede, não é para ficar aí. É porque ficava ao ar livre, levava irrigação todo dia. E agora a ideia é deixar mesmo nessa sala. E tem mais uma foto dele nessa salinha aqui.

**A.P.S.: Mas a performance então, só para ficar claro, envolve, a fotografia, a berlinda, o vídeo...**

A roupa e a máscara. Com a performance. Porque acaba a gente considerando o conjunto todo como a exposição do registro da performance, certo? Porque a performance mesmo é ele performar, ele fazer aqui. Então a gente considerando todo esse conjunto. Essa obra daqui [escada e desenho] é que não entrou no conjunto da performance. Essa fotografia aqui. Rufino achou que ela não entrava no conjunto e ficou separada.

**B.T.: O que Carlos contou para a gente foi que, quando ele veio com essa ideia de fazer um trabalho relacionado à escravidão, você expressou algum tipo de reação, mas não entendi o que teria sido...**

De jeito nenhum! A gente aqui nunca... não estou entendendo essa colocação de Carlos não. A gente nunca tentou fazer nenhum tipo de direcionamento...

**B.T.: Ele disse que isso não, que não houve nenhum direcionamento.**

Ele até perguntou “Tenho liberdade? Posso tratar de qualquer assunto?” E eu disse “à vontade, não tem nenhum tabu. O que você quiser abordar...”

**B.T.: Ele falou isso, que não teve nenhuma restrição.**

E não tem mesmo. Até porque esse tema não nos incomoda. O que incomodou a gente no ano passado – não é que incomodou a gente, mas incomodou a comunidade e gerou um estresse, um frisson, uma crise na comunidade foi uma oficina que trabalhava com a nudez. E aí isso rodou nas redes sociais, de pessoas, e começou uma guerra santa aqui. Os evangélicos tiraram alunos da escola de música. A gente tem uma escola de música, com professor de qualidade, instrumentos bons e tudo, de graça. E eu ouvi e li mensagens de um certo pastor aqui dizendo que tirassem suas crianças dessas oficinas do mal. Mas a do Carlos mesmo ninguém [falou nada].

**B.T.: De quem foi essa residência?**

[Preferiu não comentar] Nenhuma crítica ao artista, é o trabalho dele. Isso também a gente não interferiu. O que a gente fez foi explicar à comunidade que a arte não sofre nenhum tipo de interferência nesse sentido, que a nudez inclusive, desde os primórdios a arte trabalha o tema da nudez, que a arte sacra, a arte comissionada pela igreja desde sempre trabalha a nudez e que isso não é para ser um tabu. O nascimento vem na nudez, a pureza vem da nudez. Mas respeitamos a falta de compreensão de alguma parcela da [comunidade]. E é aquela história: você não cresce sem crise. Por isso pensei para o tema do festival deste ano, ainda não está bom, mas é “arte, estranhamento, crise e crescimento”. Que é exatamente o processo que a gente vem vivendo aqui. O primeiro movimento que a gente fez aqui, as pessoas olhavam meio estranho, sem entender o que estava acontecendo. E aí vieram essas crises, não foi uma só. A gente teve outra oficina no ano anterior, que foi um boi marinho, que é uma espécie de bumba-meu-boi, aquele brinquedo, que há 300 anos tinha origem nas religiões africanas mas hoje virou um brinquedo popular da nossa civilização. Mas teve uma oficina com o boi marinho e deu a mesma crise, então não foi só a nudez que dá. Teve uma oficina de teatro com Guilherme Leme e ele disse “olha, no meio da oficina tinha que fazer um exercício de dança. E percebi que tinha uma menina muito angustiada e ela chegou junto de mim. ‘Professor, todo mundo é obrigado a dançar?’ E ele disse ‘não, na minha oficina ninguém é obrigado a nada. Mas por que, você não pode dançar?’ E ela disse ‘não, porque eu sou evangélica, não posso dançar’.” Mas a coisa foi evoluindo com naturalidade e acabou ela dançando, todo mundo dançando, todo mundo fez a oficina e não deu nenhum tipo de [problema].

**B.T.: Voltando a Carlos Mélo, me relate então você, como foi a convivência com ele?**

[Explicando a Liliane] Carlos Mélo é de Recife, é de Caruaru na verdade. Ele fez, Liliane, criou mas acho que não conseguiu levar adiante, a Bienal do Barro. Era uma exposição, uma bienal, que não necessariamente trabalhava com barro – era uma referência a estar em Caruaru, a história de Mestre Vitalino, essa coisa toda da cultura. Eu não conheci, mas era um evento bacana.

Então, eu não tive nenhum estranhamento não, foi tranquilo.

**B.T.:** Ele disse que te perguntou onde aqui por perto tinha havido alguma senzala, alguma coisa assim... Foi nesse momento que você disse que encontrou esse lugar por aqui que tinha?

Não me lembro dessa conversa não. Mas aqui por perto, a única que eu lembro assim é essa fazenda, que é aqui perto em Xexéu, que tem essa coisa, tem uma casa mais antiga... Você vê porque toda a arquitetura, por exemplo, essa casa toda é de alvenaria, com ladrilho hidráulico, então isso aqui não é de 1800 e qualquer coisa, é mais recente. Mas essa casa, que era também uma fazenda que pertenceu à usina, não pertence mais hoje, ela não, é uma casa com piso de madeira, que você pisa no piso e sente o oco como se embaixo tivesse um sótão, e do lado tinha esse pavilhão com quartinhos, que indica ter sido uma senzala, não lembro de ter igreja, acho que não tinha igreja, e tinha uma construção antiga bem de frente para a casa que me dá ideia de ter sido um engenho.

**B.T.:** E ele contou também que decidiu ficar residindo um tempo junto com o pessoal da vila, da comunidade. Para entender um pouco a dinâmica da comunidade. Queria saber como foi para vocês essa relação de ele ir fazer a residência fora da residência daqui, do que vocês tinham programado inicialmente.

Eu devo estar com amnésia, não estou lembrando de nada disso! A gente não tem nenhum problema com isso, pelo contrário. No primeiro ano, que foi uma coisa menor, como eu falei, a gente hospedou todo mundo nas nossas casas, a escola de música que você viu era uma obra, tava um acampamento com uma galera mais despojada, a gente colocou lá, deu colchonete. No segundo ano, eu chamei algumas pessoas da comunidade e disse “ó, vamos ter festa lá de novo e uma coisa vocês podem fazer pra se apropriar melhor dessa oportunidade é fazer a hospedagem domiciliar. Como se iniciaram as pousadas de Fernando de Noronha, nesse mesmo processo, começaram abrindo suas casas. Vejam quem quer e voltem para mim dizendo para a gente divulgar. Passou uns dois meses, eu disse “acho que essa comunidade é muito conservadora, não vai rolar”. Mas besteira, ela tava trabalhando. Quando eu chamei e ela veio, já tinha 10 casas cadastradas, com foto, com tudo, quantos quartos tinha, esse aqui aluga a casa inteira, esse aqui aluga dois quartos... A gente provocou essa permeabilidade do visitante com a comunidade. E desde o primeiro ano, nossos convidados artistas passavam o dia na comunidade, conversando, interagindo, falando com as pessoas. Que aliás vocês deviam fazer isso, vocês deviam dar uma volta. Aqui não há uma separação da casa grande e da senzala não [risos].

**L.D.:** Eu acho que um dos sentidos, pelo que eu percebi do seu entendimento, é justamente de criar essa relação, criar alternativas para essa comunidade que está meio estacionada. Senti isso como uma preocupação deles.

**R.P.Q.** Ela está aqui desde segunda sem a gente. A gente foi embora domingo de manhã e ela voltou segunda com Marcelo.

**L.D.:** A gente transitou lá o tempo todo, e as pessoas, chamamos, tentei pesquisar um pouco para ver se conseguia repertório de referências. E acabamos encontrando seu Borges, que foi um antigo desenhista da Usina, ele trouxe material. Não era exatamente o que eu estava procurando. Foi interessante.

**R.P.Q.:** Eu realmente não lembro de ele ter ficado lá não. Mas a nossa interferência e preocupação com isso é zero. A gente quer que as pessoas que vêm convivam com a comunidade. Esse é o objetivo todo do projeto, que a comunidade se abra e se aproprie de tudo aquilo que estamos tentando fazer aqui. Hoje de manhã estava com aquele senhor, que é um engenheiro de usina, e ele dizendo “eu venho de Messias – Messias é uma cidade que tem logo que sai de Maceió – até Escada, quando vou para Recife, preocupado. Porque de Messias até Escada, não tem mais emprego”. Porque tinha usinas ao longo desse caminho todinho. Hoje as usinas quase todas estão fechadas. “Eu venho preocupado, porque é um bolsão de desemprego. E não tenho perspectiva nenhuma.” Você achar que vai industrializar isso aqui, não vai.

**L.D.:** Mas está criando curso, tem o curso de costura...

**R.P.Q.:** Aí a gente aqui é uma iniciativa completamente isolada, essa tentativa de fazer com que as pessoas comecem cada uma a desenvolver um negócio que você tenha o que fazer aqui. Você tem belíssimos passeios ecológicos, você pode fazer trilha de bicicleta por vistas legais, você tem artesanato que a gente está fomentando aqui, artistas... isso aqui é do meu marceneiro. Ele vem acompanhando Hugo e a gente estimulando, “faça sua vida, veja, olhe, crie, crie”. Agora seu Bal virou artista, tem um monte de obra. Tanto que ele dava manutenção nas peças do Hugo, eu disse “seu Bal, não quero lhe atrapalhar, vamos contratar um rapaz que tem aí na vila para dar manutenção nas peças e o senhor continua fazendo seu trabalho. Ele é meu funcionário, mas hoje trabalha para produzir peças.

**A.P.S.:** Era isso que eu ia te perguntar, se existe alguém para dar manutenção em cada uma dessas obras. Como funciona essa manutenção? Você tem uma pessoa específica? E outra coisa que eu ia te perguntar é se isso é documentado, se você tem um sistema de inventário dessas obras, se elas estão catalogadas. Parta a gente entrar na parte do contrato, de como funcionam essas questões contratuais. Se o artista disse que vai ser exibido de tal forma.

No caso do conjunto do MAMAM, existe o convênio e um contrato com cada artista. Nenhum foi restritivo em exigências, foi muito light. Ele [Paulo Bruscky, mencionado pela Anna] deu todo o projeto, o que está previsto no projetinho dele, e a gente executa com acompanhamento do artista. Manutenção não, não existe previsão nem contrato amarrando isso. Então o que eu faço? Marcelo por exemplo, que é aquela obra do átrio, ele passou a semana aqui. Ele foi lá, tenho foto aqui, teve um dia de 56 alunos da escola! Um dia com 26...

Paulo Meira veio uns 15 dias atrás. Ele está querendo fazer algumas alterações ali. No caso do Paulo, a ideia é fazer com a mesma pessoa que construiu. No caso de Marcelo, a mesma coisa. No caso de Márcio, agora basicamente a manutenção é de jardinagem. Então ele mesmo vem, orienta, discute com meu jardineiro. Então não tem assim uma coisa muito formal. Cada situação é um arranjo. Para as obras de madeira, nosso marceneiro dava manutenção, aí como ele agora se ocupa de fazer obra de arte dele mesmo, a gente pegou um marceneiro aqui da vila para dar manutenção.

**L.D.:** E ele se formou assessorando o Hugo França, então assim... Aprendeu a dar manutenção com ele, com o artista.

**R.P.Q.:** E essa experiência de seu Bal... Essa mesa é dele. Era essa mesa aqui, que é de Hugo, e seu Bal fez essa daqui.

**A.P.S. E em termos de documentação, essas obras são documentadas? É gerado algum número de inventário? Vocês têm algum sistema de cadastro dessas obras aqui? Existe a pretensão de fazer isso?**

Existem o projeto e a pretensão, ainda não iniciamos. Enquanto a massa crítica era pequena, a gente achava que não tinha muita coisa para estruturar. Agora não, agora a gente acabou de entrar na Rede Brasileira de Jardins Botânicos. Então a gente agora criou o cadastro, tanto da parte botânica, de plantas, espécies etc., projeto.

A gente está montando esse cadastro, até porque também o acervo cresceu mais rápido de seis meses para cá. Foram mais três peças. Aquela do Hugo da árvore, a de Bené e a do lago, de Flávio Cerqueira. Três peças parece pouco, mas num universo de quatro, mais três, sete, é quase o dobro. Eu estou falando das obras que estão no perímetro do parque. Porque essa parte daqui, em tese, não é área de visitação pública, é área residencial. A ideia é manter isso separado. Então agora com essa entrada na Rede de Jardins Botânicos, a gente tá com um profissional já com uma proposta para a gente desenvolver todo esse cadastramento e uma catalogação mesmo pra ter esse controle.

**B.T.: Só para eu entender o perímetro do parque, ali onde está a Casa Imaginária é parque ou residencial?**

Ali é parque. Logo após a Casa Imaginária, um pouquinho após, encerra. Traçando uma linha imaginária, pega uma parte daquelas árvores que estão plantadas assim, são mognos, deixando a coisa de Daniel Acosta dentro do parque. Você traça uma linha e vai andando por trás da outra casa que tem ali. A estufa nem é residencial, nem é parque: é área de apoio técnico ao parque. Porque em tese a obra de Daniel Acosta, o nome dela é Epifitário. Epífitas é um gênero de plantas que não depende do substrato para viver, ela se alimenta do ar, da umidade e dos nutrientes que o ar carrega. Pode ser aérea ou terrestre. Então bromélias, orquídeas e várias outras. Quando você vê uma bromélia dessas, quando eu comecei a refazer o jardim aqui, eu só queria derrubar as bromélias. Aí eu chamei um paisagista que é agrônomo. Quando ele chegou e viu, deu um escândalo, “o que você está fazendo?” “É que elas estavam matando minhas árvores”, porque elas derrubam árvores mesmo. E aí ele me disse “Não, elas não são parasitas, são epífitas”. Então em vez de fazer um orquidário, que é uma coisa que restringe a orquídeas, a gente decidiu fazer um Epifitário, onde a gente vai poder expor toda uma gama de epífitas. E aí essa obra de Daniel que eu falei, que é uma obra gigante, com uns canos que sobem e descem, tem uma passarela, a ideia é plantar árvores no meio dela assim, e a gente vai botar todo tipo de suporte nessas árvores, nessas estruturas, para epífitas de uma forma geral. Com foco obviamente nas orquídeas, por isso que a gente montou essa coleção. Mas o que acontece? O que tem de interesse na orquídea par ao público ver é a flor. Então a ideia é que aquela estrutura esteja administrando toda a massa de orquídeas. E quando elas estiverem para florir, aí vai ter esse manejo de

levar [para a obra] e tirar outras, uma planta que fique doente, tira e vai para a estufa. A estufa é a cozinha da casa, é um equipamento de apoio para o projeto do jardim. Não é nem da casa nem do parque. Seguindo por ali, continua por toda estrada que a gente foi, e a cerca delimita o espaço do parque botânico. Então essa é a delimitação do parque artístico botânico aberto à visitação. O nosso jardim botânico é maior do que isso. O jardim botânico em si não é uma coisa limitada ao espaço. No cadastramento do nosso jardim botânico, a gente vai incluir a área das casas, onde a gente tem uma grande coleção de plantas em geral e de palmeiras em especial. Então a gente inclui no acervo do jardim botânico, mas não aberto à visitação. A gente tem a área do outro lado do rio, onde a gente quer desenvolver um reflorestamento também, então nessa área vamos plantar plantas nativas e também algumas plantas especiais, e vai fazer parte do jardim botânico. Na praça, a gente tem lá duas acácias muito bonitas e raras, que você não encontra na região. Isso vai fazer parte do acervo do jardim botânico, e lá obviamente está aberto. Então o jardim botânico é uma coisa e o parque artístico e botânico é outra, legal e tecnicamente falando.

**A.P.S.: O que os artistas costumam entregar para vocês é o projeto da obra. Se a gente for falar [na obra] de Carlos Mélo, ele entregou um projeto para vocês? Ele entregou algum tipo de documento que fale sobre a obra? Ou o que foi entregue foram o vídeo, a fotografia..?**

**B.T.: Tem algum contrato que estipule o que deve ser feito com a obra?**

Não. Até ficamos de fazer um contrato, mas não me lembro de ter feito um contrato formal com Carlos Mélo. Além da obra, ele entrega a bula da performance. Só que a gente ficou nessa coisa e acho que até hoje não peguei com ele. Mas faz parte do acerto ele passar a performance e a bula.

**B.T.: E ele disse que essa performance, ele pode executar mais algumas vezes, não é isso? Foi executada mais alguma vez aqui?**

Foi. Ele executou lá [na vila] e nesse galpão aqui do lado, no dia seguinte. Ele fez lá se não me engano no sábado e fez aqui no domingo, aqui foi mais curto. Que era mais o público da casa, os convidados que estavam aqui. Mas ele executou aqui.

**A.P.S.: E a escultura, a berlinda, ficava onde?**

Na parede, eu mostro ali no galpão quando a gente acabar.

**A.P.S.: E vocês têm esse costume com todas as obras, de fazer fotografias e guardar isso para divulgação?**

Muita. Temos muitas imagens. No site inclusive tem imagem de todas as obras.

**A.P.S.: E do Carlos Mélo, vocês fotografaram, filmaram o momento no qual ocorreu a performance?**

Temos os dois vídeos, o daqui e o de lá. É porque, quando estava em exposição no outro galpão, a gente tinha duas tevês, uma de costas para a outra, numa era o vídeo daqui e na outra o vídeo de lá.

**A.P.S.: E quem foi que decidiu como seria montado o trabalho no galpão?**

Na época, a gente contratou Eduardo Souza, ele tinha a ArtMonta, que é uma montadora de exposições, ele faleceu este ano. Ele fez uma cirurgia de redução de estômago e não resistiu. E ele era um montador de exposição muito bom. Obviamente, sob a coordenação tanto do Carlos quanto do Rufino, mas a montagem foi de Eduardo.

**A.P.S.: Mas a ideia é fazer um contrato formal do trabalho com o Carlos Mélo, né? E receber esses outros documentos...**

É só a bula que falta. Toda performance tem uma bula, né? É só o que está faltando dele para a gente. Não sei se a gente necessitaria fazer um contrato formal. Normalmente, quando a pessoa faz restrição, ou se... Você veja só: o Itaú Cultural, ele tem um modelo de contrato porque ele é uma instituição cultural que morre de medo de 500 mil processos de artista que não quer que use a imagem assim, que use assado. Ele tem uma estrutura contratual muito rígida a favor da instituição, que acho que ele tem a razão dele, e aí eu vejo muito artista que reclama disso daqui, porque ele quer ter o direito de usar aquilo eventualmente em uma divulgação da instituição. Para falar a verdade, todos os artistas que a gente já fez algum tipo de coisa aqui, só um artista manifestou esse tipo de preocupação, mas não com a gente [não pode dizer quem foi – “ela não fez menção à gente, fez menção a como o mercado faz e que a pessoa não acha justo”]. Então nossos contratos são muito light. Nossa filosofia aqui, se a gente não tiver uma relação leve com nossos parceiros, prefiro não ter esses e sim outros. A gente não é nenhum banco, não é uma mega instituição. A gente é um bando de irresponsável sonhador. Ou vem para aqui para ser igual ou então fica lá com o Itaú e vai amarrar teus contratos, porque...

**A.P.S.: Então é *relax* aqui...**

É, é *relax*.

**A.P.S.: Então tem o valor da obra e o dos materiais, o comissionamento. É uma curiosidade que eu tenho, se tem uma diferença, se o valor total da obra inclui os materiais que serão utilizados.**

Com certeza. Quando o artista faz um projeto, a gente precisa ter em mente o que vai vir depois. O artista, na realidade ele vai exercer a criatividade dele. Cabe à gente dizer “olha, sua criatividade está levando a gente para um ponto de difícil acesso. Então diminua ela um pouquinho”. Por exemplo, essas duas obras que estão lá, que são obras grandes, com alto custo de implantação, a gente está buscando patrocínios, parcerias para a obra. Porque a gente se apaixonou pelo projeto, resolveu aceitar o projeto, mas tem o desafio de viabilizar o projeto em termos de custo.

**B.T.: Ricardo, você pensa futuramente em cobrar ingresso para entrar aqui, transformar em uma estrutura, algo como o Inhotim hoje, com restaurante, hotel... ?**

A gente pensa sim, que quando tiver uma massa crítica maior e suficiente – não é pronto, porque nada está pronto – que justifique, tanto em termos de botânica

quanto em termos de arte, e tiver mais acabado do que hoje... Porque hoje está uma delícia, porque está seco, então dá para andar em quase todo canto. Quando está no inverno aqui, o inverno é muito rigoroso, pode chover 100 mm em um dia, que é a chuva de um mês. Nosso inverno vai de fim de abril, maio, até normalmente setembro. Só que esse ano está secando em agosto, antes da hora. Quando a coisa estiver mais acabada, em termos de ter os caminhos, toda uma estrutura mais... aí a gente pensa em fechar. Vamos criar uma identificação para as pessoas da comunidade, eles terão acesso livre, e só serão pagantes pessoas de forma da comunidade. Porque hoje realmente a comunidade, todos os dias se você vier no fim da tarde, tem gente passeando, usufruindo, curtindo... E a gente não vai querer cobrar isso, porque a gente sabe que é uma comunidade de renda, é uma comunidade de pouca posse. Então a gente pensa sim, no futuro, em estruturar uma lojinha, uma recepção, loja de souvenir para ajudar a arrecadar fundos para a instituição. E também a gente pensa, até antes de fechar, de fazer um café. Por coincidência ou não, eu falei com o biólogo responsável pelo projeto anteontem que eu queria já projetar um café, uma coisa relativamente simples, mas que a gente já pudesse dar um start em ter um lugar para as pessoas fazerem um lanche, sentar, tomar um drink no meio do passeio. Nem que seja temporariamente para ser usado durante o festival, porque as pessoas ficam circulando aqui.

**B.T.: E a parte da usina mesmo? Como você pensa aquele espaço dentro do conjunto artístico?**

Inicialmente eu não penso, porque aquele espaço não me pertence.

**B.T.: Ele hoje é de quem?**

Ele é de um condomínio de antigos funcionários da usina, que adquiriram isso antes do ano 2000. A gente fez lá umas intervenções, artistas que a gente convidou para fazer, mas o espaço é muito grande e a gente não tem capacidade econômica para querer abraçar esse desafio a mais. A gente acha que aquilo se presta para muita coisa, mas eu tenho medo de olhar para aquilo ali agora, porque é um negócio gigantesco e está se acabando. Se amanhã eu disser “eita! Vamos pelo menos não deixar se acabar”, é tanta coisa ali para fazer! A laje, por exemplo, entre os dois pisos da usina, é toda de concreto armado, mas começou a estourar, porque o aço dentro está enferrujando, ele estoura e arranca um pedaço do concreto. Só isso seria uma fortuna para restaurar e parar a degradação. Se a gente conseguisse estabelecer um fluxo de apoio, eu acho que esse espaço da usina podia ser uma coisa mega mágica.

**B.T.: O lugar é muito impressionante.**

Eu fui cobrado disso por Francisco Brennand, o artista. Eu estava levando a embaixadora da Áustria para visitar a usina dele, e quando a gente estava entrando, ele estava saindo de dentro do escritório. Aí eu apresento e tal, e ele começa a falar aqui da usina. Eu falando dele e ele falando da usina. E ali ele disse “mas você precisa se apropriar, você precisa entrar na usina! Aquele prédio, aquelas máquinas, você precisa entrar... mas tem que ser um artista de cabeça!” Começou a falar, depois eu fui embora e aquilo nunca saiu da minha cabeça. Porque essa usina.

**B.T.: Rufino mesmo deve ter um olho comprido ali para dentro, para aqueles maquinários...**

Qualquer um tem. No primeiro festival não, mas do segundo para a frente a gente fazia de tudo para tirar os artistas de dentro da usina. A gente fazia as oficinas e dizia “sua oficina vai ser na Escola de Música”, “a sua vai ser na quadra”... Deixava tudo esquadrinhado com a produção. Aí dava as coisas. Quando os artistas chegavam, todo mundo corria para dentro da usina. Era de difícil controle. E tem riscos envolvidos. No festival de 2016 ou 2017, duas pessoas se acidentaram dentro da usina, no último dia. Estava tendo uma performance dentro da usina, era para ser no fim da tarde mas foi anoitecendo, escurecendo. Caiu um homem dentro de um fosso, uma antiga esteira de cana, perto de um guindaste. A performance estava sendo no pé do guindaste. Já estava escuro e esse senhor veio andando ali, não viu e caiu dentro do fosso. Só que o fosso tinha amis de 1 metro d’água. Escuro, com barulho em cima, ele chamava e ninguém ouvia. Aí ele pegou o isqueiro e começou a acender, alguém viu a luz e puxaram o cara. E ali tem o gadanho, uns pedaços de ferro que ficam em pé. A esteira anda puxando uns pedaços de ferro em pé, que arrastam a cana. Se ele cai de pé num negócio daqueles, tinha rasgado a perna. Aí teve outra pessoa que foi pular em algum canto, correr, e caiu numa canaleta de drenagem da água da usina. Caiu e se machucou todo, mas ficou bem. Passou. A sorte nossa: eram o meu primo e o genro dele. Se fosse um estranho, podia ter aberto um processo contra a gente. Era o tio de Bruna, minha mulher, e o cunhado de Bruna, que é um músico daqui, trabalha com a gente, faz muita coisa, muito show aqui. Se fosse um estranho, podia ter dado problema. Então a gente tenta tirar de dentro da usina. Mas os artistas querer ir porque é um ambiente sedutor.

**B.T.: Mas você tem alguma negociação com essa associação? Tem vontade de um dia incorporar aquele pedaço?**

[Suspira fundo] A vontade que eu tenho é imensa. O que eu não tenho é capacidade econômica. Eu adoraria fazer daquilo ali um... [não completa, celular toca e distrai, chega o café]

[Anna Paula da Silva fala sobre o trabalho de Barbara Wagner com os cliques de música gospel da população da Zona da Mata]

**B.T.: Ela era uma pessoa interessante para você trazer para cá.**

Eu conheço Bárbara! Ela passou quatro meses agora viajando em produção, sem voltar aqui. Encontrei com ela semana passada, na exposição do Rodrigo Braga no Museu do Estado. E ela está convidada. Ela disse “agora que eu vou parar, vamos ver se a gente vai lá”. Ela e o marido são amigos nossos. É uma das que estão na fila. E os vídeos são em Xexéu, aqui do lado. Que é o que a gente vive aqui.

Talvez ela seja mais impactante para vocês do que para mim, porque eu já vivo essa realidade aqui. A gente tem duas estagiárias aqui no jardim, no projeto, são estudantes de biologia. Joana é católica fervorosa, Samara uma das cantoras gospel da igreja dela, é evangélica. Mas ela canta...! Na que teve a história do boi marinho, eu fui falar com o pastor. Falei que queria fazer uma apresentação da Escola de Música – lembra que eu tinha dito que eles tiraram os alunos? – da orquestra da Escola de Música da Usina de Arte na sua igreja. Ele não tinha como negar. Eu

disse “preciso que seja no dia 27 de dezembro”. Porque era o dia que eu ia estar aqui na Usina, depois do Natal e antes do Ano Novo. Minha família mora toda fora e iam estar aqui. Meu cunhado francês tinha marcado de vir para a Usina no dia 27. Eles vinham, meu cunhado, minhas duas sobrinhas e meu sobrinho. Aí eu fui assistir. Eu queria fazer só uma apresentação, mas como era dia de culto, a gente entrou no culto! Meu cunhado francês ficava olhando assim, meu sobrinho francês e minhas duas sobrinhas que moram pra lá. E vi as cantorias, e essa menina canta, o povo canta de olho fechado e as lágrimas correndo. Aí teve aqui uma cruzada evangélica, um vereador me pediu para apoiar porque ele ia trazer um cantor gospel evangélico, não sei o que Rufino, um popstar da música evangélica [Gerson Rufino, provavelmente]. Brasileiro, o cara veio de São Paulo para cantar aqui. O pessoal montou um palco grande em frente ao supermercado, olhando para a praça. Tinha mais de mil pessoas sentadas na frente, tudo de paletó e gravata, vendo. Foi um dia amis cheio que todos os nossos festivais, de Chico César, Otto, Silvério. Tudo na cadeirinha, negócio mais organizado. É muito forte isso aqui. Dessas mil pessoas, muitos vieram de fora, porque eles trazem os ônibus, articulam as igrejas vizinhas. Nossa, o cara cantava com uma energia que me assustava. “Se você não está com Deus...”, e eu digo “eita, ele vai soltar fogo pelo mundo”.

**A.P.S.: Bárbara Wagner me apresentou esse universo, porque eu sabia que existia, mas não sabia a potência.**

Na cidade é mais leve. Interior é foda. Eu cedi o terreno para eles fazerem a igreja. Eles tinham a igreja em um lugar mais escondido e queriam trazer para a vitrine. Ficaram um tempão para eu ceder o terreno, aí eu cedi, fiz um comodato. Em menos de 60 dias estava a igreja pronta. Tudo com os fiéis botando a mão na massa, trabalhando em mutirão. Tem uns lados negativos, mas também tem o lado positivo que eles mantêm uma certa integridade na comunidade. Quando a gente foi montar a Escola de Música, fomos procurar professores, os primeiros cinco professores, para treinar cinco instrumentos. Onde foi que eu achei os professores? Na igreja evangélica de Palmares. É só onde tinha músicos. Eles têm uma vida orgânica forte. Arranjei um professor de violão aqui, que estava evangélico naquele momento. A gente iniciou com violão, violoncelo, violino, viola clássica e flauta transversa. E damos a teoria musical também. Todos os quatro vieram de Palmares, estudam em conservatório ou na universidade. Aí o pobre [professor de violão] voltou a beber e vários pais tiraram as filhas da escola. Aí a gente teve que tirar ele e ele foi disciplinado na igreja. O evangélico, quando sai da linha, ele não é expulso, é disciplinado. É um processo onde ele continua pertencendo à igreja, se quiser, mas não pode participar das atividades operacionais – não pode fazer uma leitura, um canto. Eles apoiam os fiéis, se tem alguém desempregado, eles fazem a feira, chegam junto. Então tenho minhas críticas, mas faço também o reconhecimento. A parte da cultura eles tentam travar um pouco.

**A.P.S.: Vai ser sempre um enfrentamento...**

Enfrentamento considero uma palavra forte, mas será sempre a busca de um crescimento conjunto. A gente tem que reconhecer os incômodos deles e tentar... Ninguém tem uma verdade só, né?

**B.T.: Ricardo, você pensa em convidar outros artistas de performance para virem para cá, em residência?**

Veja, não é nosso foco. Eventualmente a gente para participação em festivais – para dar oficina, fazer performance. Esse ano nós convidamos um artista uruguaio, Clemente Padin, e ele vai fazer performance e exposição aqui durante o festival, uma coisa para mostrar à comunidade, trazer outro tipo de mídia para nosso convidado ter esse contato.

**B.T.: E uma vez fazendo residência, você pensa em adquirir futuramente o trabalho do Clemente, por exemplo? Ou não está necessariamente conectado?**

Não sei, não gosto de respostas prontas que me prendam. Acho que aqui tudo é possível. Em 2016, se você sentasse aqui e me perguntasse para onde a gente estava indo, a gente não sabia. Aliás, teve gente que fez isso. O primeiro contato com o pessoal do Sebrae, eles enlouqueceram. Eles perguntavam “mas como é seu projeto, seu plano de negócios?” e eu dizia “meu amigo, você acha que um louco que está fazendo um negócio desses tem plano de negócios? Isso aqui não é um negócio, para começar. Eu não tenho um plano de negócios, sei o que vou fazer amanhã, mas não daqui a 10 anos. Qualquer aposta que eu tivesse feito em 2015 para 2018 ou 2016, eu teria errado. Então, não vou lhe dar uma resposta fechada. É possível [adquirir novas performances]. Tem que ser um negócio que faça sentido e para cada situação. Por exemplo, a gente vai montar agora uma biblioteca naquele antigo escritório da usina. Que é uma ideia que eu já tinha há um ano e meio ou dois, queria fazer uma biblioteca, mas não levei adiante porque, como disse, a gente está com tantas frentes abertas que não dá para fazer todas ao mesmo tempo. Eu tinha botado essa ideia em standby. Uma biblioteca ampla para a comunidade usar, desde uma ilha de computadores conectados à internet até livros de botânica, didáticos, de literatura. Ampla, completamente aberta, obviamente tudo organizado e catalogado. Por que colocar um livro didático numa biblioteca? Pode não fazer sentido em Recife, mas numa comunidade aqui, que não tem a facilidade de adquirir, de acessar um livro de direito, algum jovem advogado que esteja aqui, então você vai deixar essa possibilidade. Se o livro passar ali 22 anos e ninguém acessou, ele está cumprindo o papel dele, está à disposição. Então esse ambiente, onde provavelmente o Padin vai fazer a atividade dele toda, a exposição sim e talvez a performance, pode ser que aconteça alguma coisa assim. Para o parque botânico, acho que dificilmente a gente vai ter uma performance que se coadune com essa filosofia. Mas não estamos fechados em absolutamente nada. Se não couber lá, a gente bota por aqui. É o que aconteceu com Carlos. Antes de existir lá, ele chegou e ficou aqui.

Imagine se a gente mexesse ali dentro daquela fábrica...

## Anexo 2.4. Entrevista com Sérgio Carvalho

[Realizada em 21/02/2018, na residência de Cruz e Carvalho, em Brasília. Participações de João Angelini e Denize Cruz. Com Anna Paula da Silva e Juliana Caetano]

### **Bianca Tinoco: Como as amizades transparecem como uma liga imaterial entre os trabalhos da exposição *Contraponto*?**

**Sérgio Carvalho:** É uma liga imaterial com todos os artistas. A gente vem se conhecendo ao longo de diversos anos cada vez mais e a afinidade... a afinidade já se mostrou presente no início, porque senão não teria rolado sequer a amizade. A admiração vai se tornando recíproca, não sou só eu que os admiro. Talvez até por esse jeito de colecionar um conjunto significativo de obras de cada um dos artistas, eles me respeitam e admiram. Especificamente com relação à exposição, esse elo imaterial de que você fala é entre cada um deles. Talvez haja um ou dois que eu não tenha proximidade, os outros todos são “chegados” total, de a gente tomar cerveja junto, falar besteira, ir para a *night*...

**João Angelini:** Eu queria falar uma coisa. Sou um dos artistas que fazem parte da coleção e isso que o Sérgio comentou existe, mas talvez ele não tenha percebido que existe uma terceira questão também: um carinho e um envolvimento com a coleção. Existem um carinho e um envolvimento com o Sérgio, um reconhecimento, um respeito, mas também existem um carinho e um reconhecimento específico pela coleção. Que de certa maneira, falando por mim e por vários artistas que também fazem parte da coleção, a gente pensa em fazer parte dessa história. Tem trabalho que às vezes você faz, pensa e não quer colocar em outro canto. Isso não vai para outro lugar e não é por ele, é uma coisa que já transcende à pessoa do Sérgio, é pela coleção. E que é um pouquinho diferente, você tem um carinho pela coleção. No caso da curadoria, esse fio afetivo talvez não apareça tanto porque ela fez um recorte específico que tinha um olhar diferente sobre a coleção. Ali está parte da coleção mas não está toda ela. Nem sei se daria para estar também.

**S.C.:** Talvez isso decorra do fato de que, depois que eu resolvi encarar... no início você vai colecionando, vai se impressionando com o universo poético do artista A, B, C, e eles vão começando a indicar outros artistas e eu fui conhecendo, e, assim, foi rolando essa proximidade com eles. Mas, talvez esse carinho pela coleção aconteça pelo fato de que, desde o início, quando comecei a colecionar, jamais cogitei especular. Eu não vendo nada, não estou nessa de ganhar dinheiro. Meu sonho é tentar deixar um legado, um recorte do ano 2000 para cá. Eu comecei a colecionar em 2002, tenho peças anteriores a essa data, mas porque encontrei obras antigas, anteriores a 2000, que me encheram os olhos. Essa possibilidade de, mal ou bem, ou às vezes bem bem, você traçar um percurso do que foi a caminhada do artista. Isso aí eu também acho bem legal.

### **B.T.: Fez algum pedido especial para as curadoras que já montaram exposição com suas obras?**

**S.C.** A coleção está aqui em casa e também está espalhada em 12 lugares diferentes aqui de Brasília. Casas de amigos, meus irmãos. Porque essa rapaziada, os artistas, eles fazem coisas gigantescas. As curadoras fazem uma imersão, mostro tudo o que eu tenho, literalmente tudo. Já duas ou três vezes, a gente tem que ficar em torno de 24 horas vendo vídeos, por exemplo. E, depois, elas decidem. Para mim, está tudo certo. Eu fiz um pedido: não repetir obras de exposições anteriores. Porque repetir se tem tantas, né? Esse foi o pedido que eu fiz.

**B.T.:** **Existe um senso de humor refinado em Contraponto. Veio de você ou da curadoria? Você como colecionador tem alguma preferência por obras humoradas?**

**S.C.:** Vem dos artistas, e tem alguns que são bastante irônicos mesmo. Na Contraponto, veio da curadoria.

**B.T.:** **Você, como colecionador, tem preferência por obras que tragam essa característica?**

**S.C.:** Não, não. Gosto muito e tenho várias, mas a coleção não está direcionada para um viés de ironia ou de crítica, não.

**B.T.:** **Sobre o protesto do dia 18 de novembro (em que religiosos marcaram uma manifestação em frente ao Museu da República, exigindo a retirada de uma obra de Nelson Leirner em que representações de Jesus e de Maria são cravadas com balas de revólver), como foi para você como colecionador a questão de preocupação com as obras e com a exposição?**

**S.C.:** Primeiro, não entendi nada. Não via nada ali que fosse agressivo ou desrespeitoso à religião católica. Segundo, fiquei preocupado, porque eles mandaram um whatsapp instigando os católicos a ingressar na exposição e destruir as obras “profanadoras”. Quem são eles para falar o que é profano ou não? Mas, aí, eles resolveram rezar. Beleza, devem ter abençoado tudo lá... depois disso, mais de 110 mil pessoas foram visitar<sup>413</sup>. Mas deu uma preocupação, foi meio chato. O fim de semana da inauguração foi bem tenso. Mas, depois, foi perdendo força; eles viram que não era nada disso.

**B.T.:** **Você acha que a exposição sofreu alguma reação por conta do que aconteceu anteriormente com as exposições *Queermuseu* e com a performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, em São Paulo?**

**S.C.:** Algumas pessoas gostam de aparecer. Não sei se, na *Contraponto*, havia um fundo político-eleitoral. Falaram que o líder desse movimento católico era um candidato derrotado a deputado distrital; talvez ele quisesse ter algum tipo de ibope. Mas, aí, como não teve repercussão...

**J.A.:** Eu entendo que faz parte do cenário atual. Se essa galera não estivesse super empoderada... Primeiro, talvez não tivessem se ofendido tanto, até porque não havia motivo de ofensa, a princípio. Segundo, não teria tido essa mobilização de caça às bruxas.

---

<sup>413</sup> Em 29 de abril de 2018, data final da mostra, mais de 150 mil pessoas a haviam visitado.

**S.C.:** Chegaram a fazer abaixo-assinado virtual com mais de 7 mil assinaturas, pedindo o fechamento da exposição.

**B.T.:** **Li que você tinha gravuras do Goeldi e então você as vendeu para adquirir trabalhos da Lucia Koch. Pode me contar como chegou às gravuras do Goeldi?**

**S.C.:** No final de 1999, eu conheci o Zivé Giudice, artista baiano que estava radicado aqui em Brasília. Eu ia direto ao ateliê ele e a gente ia conversar, tomar cerveja. Aí comecei a comprar algumas obras dele, isso foi o iníciozinho de tudo. E ele falava: “Rapaz, você tem que conhecer Goeldi, é maravilhoso”. Aí fui começando a ver Goeldi e realmente gostei muito. Cheguei a ter vários Goeldis, vários mesmo. Mas, no finalzinho de 2002, aqui em Brasília, conheci e José Rufino, o Nazareno e o Eduardo Frota. Eles estavam hospedados na casa da Valéria Pena-Costa. Já conhecia a Valéria, e através dela eu comprei algumas obras do Nazareno. Aí, o Nazareno estava aqui em Brasília e disse que o Eduardo Frota e o José Rufino estavam na cidade. Eu falei “beleza, vamos conhecer”. E aí, pronto: quando eu vi os trabalhos que eles foram me mostrando, imagens e site, eu fiquei encantado. Falei: “só quero colecionar arte contemporânea, quero conhecer os artistas, ser brother dessa galera”. E decidi que só queria arte contemporânea, de 2000 em diante. Isso na minha cabeça. Eu já havia conhecido o Emmanuel Nassar. E falei para ele que ia me desfazer dos Goeldis. Ele falou “tudo bem, mas mantém pelo menos uns três porque Goeldi é muito importante na arte brasileira”. Falei: “não, vou vender tudo”. E ele falou: “Tá, eu sei quem compra”. E de fato, ele me indicou um colecionador de São Paulo, um médico. O cara veio aqui em casa, a gente montou tudo, e ele passava e dizia “é meu”, “é meu”, “é meu”, “é meu”...

**B.T.:** **Igual você no ateliê dos artistas, né?**

**S.C.:** [risos] Não. Eu tento, mas não dá para fazer isso. O cara tinha “bala na agulha” mesmo. Daí ele me perguntou quanto era, eu disse “x”. Ele nem pestanejou, fez o cheque. Aí eu falei: “oba!”. Nazareno tinha me falado: “você tem que conhecer o trabalho da Lucia Koch”. Comecei a fuçar na internet. Aí a Lucia veio fazer uma exposição em Brasília. Nazareno me avisou, aí eu a conheci e pronto. Aquele lá [aponta para uma parede] grandão na parede é Lucia Koch. E, assim, a venda do Goeldi reverteu exclusivamente em arte contemporânea.

**B.T.:** **Então, quando você comprou a Lucia, você já tinha comprado a Valéria e o Nazareno.**

**S.C.:** A Valéria, o Nazareno, o José Rufino e o Eduardo Frota. Já tinha comprado os quatro.

**B.T. E qual foi a primeira obra contemporânea que você comprou, você se lembra?**

**S.C.:** Foi o Nazareno. Vários desenhos.

**B.T.:** **E o que esses desenhos, essa escolha diz de você como colecionador?**

**S.C.:** [risos] Não tenho a menor ideia. Que pergunta! Não sei responder não. O que me leva a comprar, sei lá, Farnese? É porque eu gosto de Farnese. O critério sempre foi esse: encher os olhos.

**J.A.:** **Você já comprou alguma coisa que você não gostou tanto mas que, por alguma situação afetiva com o artista, ou até social...?**

**S.C.:** Não. A obra é o único fator para a compra. E o cara. Por isso que eu sempre quero conhecer antes o artista.

**J.A.:** **E ao contrário? Quando a obra do cara é “do baralho” mas a pessoa não é tão legal?**

**S.C.:** Isso já aconteceu. Duas vezes. Não comprei.

**J.A.:** **Tem algum arrependimento?**

**S.C.:** Pouquíssimos. E que são passíveis de substituição. talvez, num futuro próximo, possa me desfazer. Você olha na hora e se empolga. Que merda é essa compulsão. Aí, depois, você olha e pensa “não é tão maneiro como imaginava”. Mas são pouquíssimas obras. Apenas duas.

**J.A.:** **Para quem tem duas mil<sup>414</sup>...**

**S.C.:** É.

**B.T.:** **Você vende obras?**

**S.C.:** A venda das gravuras do Goeldi foi a única que fiz. E vendi para adquirir outras obras.

**J.A.:** **E mudou o perfil todo da coleção.**

**S.C.:** Mudou completamente. Mas, eu não faço vendas. Conheci alguns colecionadores de São Paulo e do Rio que compram, ficam quatro, cinco anos com a obra, depois vendem e ganham a diferença. Eu não estou colecionando para especular. Estou colecionando para, um dia, se Deus quiser, concretizar o sonho de um centro cultural. Vamos ver se rola...

**B.T.:** **Doação, você já fez?**

**S.C.:** Não.

**B.T.:** **Pensa em fazer?**

**S.C.:** Também não.

**J.A.:** **Você já considerou uma vez. Lá para o MAR, lembra?**

---

<sup>414</sup> Em setembro de 2021, a coleção conta com aproximadamente 2.500 obras.

**S.C.:** Sim. O Paulo Herkenhoff disse: “você tem que doar uma para o MAR, estamos formando acervo”, e o EmpreZa estava lá. Perguntei para os integrantes do EmpreZa se tinham interesse na doação, e eles negaram. E ficou por isso mesmo...

**J.A.:** **Você não falou isso pra mim não. A gente ainda pensou em dar uma coisa imaterial, difícil, xarope, só para dar problema pra eles. Mas acabou que no final a gente tretou lá e falou não.**

**S.C.:** Na minha compreensão, os museus precisam ter uma política sistemática de aquisição. Eles têm que ter uma política, têm que ter uma verba ou inventar algum programa de fomento, algum mecanismo. No nosso museu aqui, o [Wagner] Barja [diretor do Museu da República] tinha uns prêmios...

**J.A.:** **São prêmios aquisitivos, muitos acervos são formados assim.**

**S.C.:** Aí os caras ganhavam um edital, eram selecionados por um júri, selecionava tantos artistas, e alguns eram premiados. Era uma coisa simbólica, o artista sabia que era simbólico, a participação dele estava imbuída desse espírito: “se eles me escolherem, vai para uma instituição, vai se tornar público *ad eternum*”.

**J.A.:** Tem um caso muito curioso que é o Museu de Jataí, que é um salão pequenininho, mas que tem uma regularidade absurda, acontece há 15 ou 20 anos. E se você pensa que aquele museu tem Paulo Nazareth, Flavio Cerqueira, Dalton Paula e tal. E aí acho muito louco, porque é um edital para o pequeno, o que é muito bacana.

**S.C.:** Aqui em Brasília só teve dois ou três anos, depois parou.

**J.A.:** É porque não conseguem manter a regularidade. Agora, o Fora do Eixo, que era o projeto de residência, tinha no contrato que a gente assinou que a obra seria doada para o Museu da República. Foram oito ou 12 obras, porque nem todas o museu quis receber. O que eu acho também um probleminha. “Ah, a gente não vai receber o trabalho do Gustavo porque tem coisa perecível dentro.” Arruma um jeito de receber esse trabalho, é uma obra! Eles negaram.

**S.C.:** Achei que não tinham recebido porque tinham achado ruim.

**J.A.:** Não! Teve umas duas ou três obras que não aceitaram porque “dá trabalho demais”.

**B.T.:** **Como é seu processo de compra? Prefere comprar de galeria, diretamente do artista, em leilão...?**

**S.C.:** Já rolou tudo isso. Mas, preferencialmente é direto com o artista. Só não rola direto com o artista quando ele próprio solicita que a compra seja através da galeria. E aí a gente entra em uma vereda que dá pano prá manga, que é o papel dos intermediários, o que os intermediários fazem... Mas, na realidade, tenho que conhecer o artista. Eu posso achar linda a obra dele, mas se eu não conhecer quem fez... Isso deve ser defeito de fabricação: não consigo dissociar o homem da obra; deveria saber...

**J.A.:** Tem tipos de obra que são atreladas à conduta moral e ideológica da pessoa sim.

**S.C.:** Eu não estava nem falando disso. Se trata de empatia mesmo, quero conhecer o cara, saber qual é a dele. Tem pessoas que vão desistir no caminho.

**J.A.:** Você sabe também que tem gente que não vai desistir por causa da sua contribuição, né?

**S.C.:** Eu sei disso. Mas é tipo uma aferição de feeling mesmo. Então, voltando à pergunta, preferencialmente e o que mais ocorreu foram aquisições diretas com os artistas. Em segundo lugar, com algumas galerias. E, em terceiro e último lugar, leilões. Farnese, por exemplo, quando aparece é em leilão.

**J.A.:** Farnese é a única exceção de artista que você não conheceu?

**S.C.:** Não. Nelson Leirner eu conheci pessoalmente, mas não desenvolvi nenhum tipo de proximidade com ele. A mesma coisa o [Daniel] Senise. Conheci, saímos, mas não tenho o celular dele, nem ele tem o meu.

**B.T.:** Muitos artistas que estão em começo de carreira, você é responsável até por eles deslancharem ou por terem motivação de continuar sendo artistas, depois que você compra uma quantidade de obras deles. Você se sente de alguma forma fomentador de uma produção artística voltada para sua coleção ou para coleções como a sua?

**S.C.:** Eu me sinto um felizardo de ter encontrado esses caras logo no início. Se enche os olhos, eu adquiero. É claro que, ao longo do tempo, começa a ter uma sintonia fina. Não vai comprar decoração. Se isso impulsiona o cara ou se dá força para ele continuar, ótimo. Tomara que isso tenha ocorrido. Já indiquei vários artistas para galerias, vários entraram em galerias. Mesmo eu sendo um pouco reticente com grande parte das galerias, a gente sabe que é importante o artista se inserir no mercado. É uma pena que não haja tanto respeito pelo artista, porque hoje várias pessoas se sentem mais importantes que o artista. O que é um absurdo.

Não me sinto responsável. Tá, posso contribuir, dar um empurrão, estimular o cara. Mas não é uma aquisição que vai fazer, é ele que tem que fazer, que correr atrás. Começar como todos começam, participando de salões, começando a ganhar os primeiros prêmios, ou sei lá, nem sei se precisa ganhar prêmio. Correndo atrás da carreira.

**J.A.:** Mas faz muita diferença, você não tem a noção do quanto suas aquisições se refletem nas escolhas dos artistas. Escolhas que você começa a tomar a partir da segurança que isso te dá e também do recurso financeiro. Existe essa lógica às vezes para quem tem a pretensão de pagar suas contas com o próprio trabalho autoral. Isso é uma treta, é muito difícil. E você não tem a consciência também do fator regional. Você está em Brasília: a distância que se estabelece pro lugar que é São Paulo, nem é Rio de Janeiro também, do lugar que dá esse tipo de retorno material para o artista é muito grande. É difícil para um artista do Centro-Oeste, do Norte e do Nordeste penetrar no mercado Rio-São Paulo. Porque ainda é informal, o lobby ainda determina muito mais do que a potência da obra. A potência da obra

sozinha, só exceções conseguem entrar para aquele circuito. Porque você acha que há esse êxodo absurdo dos nossos colegas de Brasília para São Paulo? Porque faz diferença botar a cara no evento. Faz diferença pagar os R\$ 3 mil da FAAP por mês. Isso tudo estabelece.

**S.C.:** Mas o apoio financeiro pela aquisição vai ajudar o cara durante um tempo. O outro é legitimar, entre aspas, porque alguns caras falam “ah, o Serjão comprou”.

**J.A.:** É isso tudo. É coragem. E essa formação que você sempre dá para a gente, de sempre tentar discutir isso. Como a Academia não quer discutir essas instâncias, então a gente vem aqui com você, aprende um pouquinho, fica um pouco mais corajoso e menos românticos no trato profissional do artista. E menos suscetível às manipulações dos produtores e dos galeristas. Isso tudo é instrumentalização e é fundamental. Para mim, é o grande diferencial e a maior força que a gente tem aqui em Brasília para se lançar nisso, é você e sua coleção. Agora Brasília está dando uma grande resposta, o volume de iniciativas como a Elefante, a Alfinete, DeCurators, essas coisas são muito incríveis.

**S.C.:** É uma efervescência que não está rolando lá.

**J.A.:** Não está rolando lá. Está rolando coisa mais sofisticada e de outra natureza.

**B.T.: Você costuma encomendar obras para os artistas?**

**S.C.:** O Eduardo Frota, que é esse que está aí em cima no teto, eu falei “eu queria uma instalação sua, daquele material lá que você faz”. Ele ficou aqui em casa dois dias e depois me perguntou “posso fazer no teto?” Eu falei “pode”. Com o José Rufino na escada e a Sandra Cinto no palco. São os *site specifics*, que quando eu sair aqui dessa casa e quanto isso tiver que ir para algum canto, não tenho a menor ideia do que vou fazer. Acho que vou ter que arrancar a parede, não sei o que vai acontecer com o teto. Vai dar problema.

**J.A.: Você não encomenda, mas você compra projeto. Você já comprou coisa minha no caderninho.**

**S.C.:** É verdade. Você me mostrou e eu falei: “ih rapaz, que maneiro”. Quando você falou aquele negócio do incentivo, tem isso. Já rolou também assim, por exemplo, aquele pintor ali. Ele tinha feito aquela. Aí me falou que ia fazer mais três para uma individual em São Paulo. Eu falei “beleza, bicho. Manda bala, eu compro todos”. Ele estava “durango kid”, não tinha dinheiro nem para comprar tinta... Agora que vocês estão falando, estou lembrando. Engraçado, para vocês verem como isso para mim não é importante, eu já ajudei outros caras dessa maneira. Trocamos em obras.

**B.T.: Como é a participação da Denize, sua esposa, na coleção?**

**S.C.:** Vamos chamar ela?

**J.A.:** Essa coisa de comprar paradas que não estão prontas é muito legal, e ele é super de boa, nunca ficou me arrojando. Me arrojou agora para a exposição, falou “ah, aqueles pratos!” Eles não estavam prontos, nenhum deles. Eram uns quatro ou mais, eu tava de boas. Daí ele falou da exposição, “dão dá pra você fazer não?” Aí você faz.

**A.P.S.: Você acha que é possível o artista viver sem galeria hoje?**

**J.A.:** Em breve vai ser. O sistema está todo em revisão. Uma pessoa que é muito, muito boa de conversar mas é insuportavelmente chata de marcar é meu galerista lá de São Paulo, o Eduardo Leme. Porque o Eduardo Leme é um investidor de mercado de valor e ele tem uma lógica muito doida e tem uma visão muito lúcida.

**B.T.: Como é sua participação na coleção?**

**Denize Cruz:** Quando ele começou a colecionar, eu achava um pouco doido. Pensava “nossa, colecionar para quê? Você vai para a exposição, não precisa ter aquele objeto de arte”. Achava meio doido mesmo, uma coisa insana. Minhas prioridades eram outras, que não essas aí. Eu adoro viajar.

Depois fui percebendo que, à medida que ele ia tendo contato com os artistas, com o processo criativo dos artistas, ele foi se encantando.

**S.C.:** [sobre manutenção e restauração, falando da museóloga Ana Frade] O tratamento básico de manutenção e restauração só tive de dois anos para cá. Antes era só comprar, comprar e expor, expor. Porque essas exposições são necessárias até para eu poder formatar esse processo de institucionalização da coleção. Isso, lá na frente, vai me ajudar a torná-la pública. Certamente haverá necessidade de algum parceiro. A gente já tem essa responsabilidade que é social. E ainda tem esse desejo, esse sonho, de tornar a coleção pública, esse legado. Então eu tenho que comprar as obras, conservá-las, ainda comprar um lugar, construir e ainda manter esse lugar? Não dá, aí fica demais. Não tenho condições de fazer isso. Meu pendor talvez seja o olhar e ficar pinçando essa menina que está aparecendo. E a cumplicidade, a parceria com os artistas, a gente acaba ficando brother.

**B.T.: Conta da vontade de ter centro cultural. Já tem um projeto?**

**S.C.:** Tenho tudo na cabeça. Esse ano me impus, até a data do meu aniversário em julho, quero que isso esteja pronto. É um negócio complicado para mim: dependo de diversos profissionais que ainda terei que conhecer. Para poder chegar em algum empresário em São Paulo, alguém que tenha muita grana, terei que levar para ele todo um projeto com maquete, design 3D, ele já andando por dentro desse suposto espaço maravilhoso, com as obras já instaladas, e se não apresentar isso, eles não vão me levar a sério. Então é um grau de detalhamento tão grande que... eu não sei fazer, certamente terei que arranjar e conhecer outros parceiros. Alguém que “por amor à arte” queira agregar o nome dele a essa iniciativa. Topo liberar o acervo inteiro, quero mais é ver todas as paredes branquinhas. Porque aí a gente pode colocar outras [risos]. E estar tudo reunido em um lugar e esse lugar virar um centro de lazer e de pesquisa para curadores, museólogos e estudantes.

**B.T.: Em Brasília?**

**S.C.:** Ah, não sei. Aqui em Brasília acho pouquíssimo provável, porque aqui é tudo muito caro. Para um espaço, acho que eu precisaria de 10 mil metros quadrados, para fazer uma coisa bem bacana. Não estamos falando em nada megalomaniaco não. Estou falando de um espaço em que a gente consiga construir dois galpões, de 25 metros de largura por 75 de comprimento, e nos últimos 15 metros fazer uma

cozinha comunitária e alguns quartos, suítes, para a gente poder promover residências artísticas, de curadores, do que quiser. No dia em que isso ocorrer, eu quero saber só de voltar a tocar e a produzir música. Nesse espaço também quero fazer um anfiteatro, como aquele de pedra da UnB, e fazer lá música instrumental, que é o que eu gosto, festivais, levar a galera para tocar. O espaço vai ter um curador, aí é problema dos caras. Esse é o meu sonho. Aí eu vou voltar para a minha primeira namorada, que é a música.

**B.T.: Como aconteceu a compra das duas performances do EmpreZa?**

**J.A.:** Não lembro direito: foi no final de 2013 ou no início de 2014, está datada pela exposição *Duplo Olhar*, o Sérgio chamou o EmpreZa para fazer uma performance de lançamento do catálogo. E eu já estava há um tempo pensando e discutindo com o EmpreZa a possibilidade de tensionar alguns lugares institucionais, burocráticos, técnicos, que é algo que o EmpreZa já faz naturalmente. Chega um grupo de 10 pessoas que não tem CNPJ, não existe tecnicamente, isso gera sempre um problema na hora de pagar um cachê, de preencher uma rubrica. Na hora que o Sérgio convidou o EmpreZa para fazer essa performance, eu pensei: “e se essa performance for comprada, não for só um cachê para apresentação?” Liguei para Aracy Amaral, para algumas pessoas mais velhas, e perguntei se eles conheciam algum histórico de comercialização de performances, e ninguém conhecia. Parece que a Laura Lima vendeu uma para o MAM de São Paulo um ano antes e deu a maior treta, os conselheiros foram cobrados a respeito dessa compra. Bizarramente, a performance também usa o separador de lábios, depois a gente descobriu isso. Daí eu propus: “Sérgio, que tal comprar essa performance, em vez de só apresentar?”. Daí combinamos que ele divulgaria que comprou. Foi feita a venda, vamos ver como isso vai repercutir. Coloca que essa performance faz parte da coleção e vamos ver como isso se comporta. E depois a gente vê como se faz com a questão documental, como faz com esse processo de incorporar ao seu acervo, constrói isso.

**S.C.: Aí vocês colocaram preço na performance...**

**J.A.:** A gente já tinha colocado algumas condições para ele já na hora. Toda vez que ela for apresentada, a produção tem que bancar todos os custos inerentes à performance, assim como há custos específicos para transportar uma escultura de três toneladas, tem um custo para tratamento específico que é diferente do desenho. Entre os custos da performance, está o cachê de quem irá executar, que nem sempre vai ser o EmpreZa, o transporte, a hospedagem, a alimentação... Maleducação eu não me lembro como foi.

**S.C.: Foi em São Paulo, na abertura da *Vértice*.**

**J.A.:** E aí tem que conversar com o Empreza, todo o trato com o EmpreZa é meio moroso.

**S.C.:** Como nós nos conhecemos, e todos nós somos amigos e confiamos plenamente uns nos outros, a gente ainda não parou para discutir. A gente já conversou sobre. Mas parar para escrever, a gente ainda não fez.

**J.A.:** Quando você chamou para a *Vértice*, a gente ainda não tinha escolhido qual performance seria. Aí tem que falar com o EmpreZa porque tem performances que a gente não vai vender. Nesse tempo, já vai fazer quatro anos, o EmpreZa já elaborou uns três formatos de documento, que preveem algumas coisas. Usamos como base um contrato de gravadora com um músico, porque música é produto imaterial também, que gera produtos materiais resultantes daquilo. Você tem essa ação, precisa descrever, fazer a partitura da performance. E no caso do EmpreZa, tem um complicador: as duas performances têm variáveis, elas não são fixas. Os objetos processados no balde antes de colocar na cabeça mudam de acordo com a cidade. A gente já fez com tijolo, esterco, carvão, jornal, giz, depende do momento político. A comida é igual, não existe determinada a comida que é. Não tem determinada de maneira fixa a quantidade de pessoas: podem ser duas, a primeira vez foi com uma só. O que muda o espaço da obra. Há performances e performances. Tem performances que são decupadas em uma partitura tão fixa que sofrem poucas interferências quando são executadas em outros momentos históricos - quase como a cena teatral mesmo.

Se a gente tivesse criado esse documento há um tempo, teria criado um embaraço, por exemplo, para a apresentação que tivemos na abertura da *Contraponto* em Brasília, por algo que só entendemos agora. As performances do EmpreZa são apoiadas na resolução de um problema apresentado. A gente resolve o problema publicamente, com o público assistindo e a gente aprendendo a lidar com aquilo. O *Maleducação* feito por mim não tem mais sentido, porque eu sei como compartilhar aqueles talheres com o pessoal do EmpreZa, sei como usar o separador labial sem me sujar tanto. E agora o documento vai mudar: pessoas que já fizeram *Maleducação* não podem fazer de novo.

Tanto *Tríptico Matera* quanto *Maleducação* surgem de intervenção urbana, foram pensados para ambientes não institucionais. Então *Maleducação* pode ser apresentado em um café em Nova York, em um restaurante grã-fino em Belo Horizonte. E isso para nós tem um valor maior do que a comida que estará à mesa ou a quantidade de pessoas. E de repente a gente resolve também fazer em galerias. Porque também gera curto-circuito: botar comida na galeria pelas normas museológicas gera um curto-circuito, totalmente diferente daquele gerado em restaurante. Estamos levando comida para um lugar que não pode ter. São quase trabalhos diferentes, mas isso faz parte da maleabilidade. Tudo isso precisa ser previsto, ou prever que mudanças podem acontecer.

**B.T.:** **Você adquiriu outros trabalhos do EmpreZa que não performances?**

**S.C.:** Temos uma conversa bastante adiantada sobre fotografias, dos jumps [*Penetrabilidade*]. Mas que a gente ainda tem que sentar e escolher. E também o vídeo de animação das pedras. Comprei um vídeo também, *Mariposa*.

**J.A.:** A gente conversa com o Sérgio que nosso gesto de dar uma contribuição nessa instância só faz sentido se a coleção dele tiver mais performances de outras artistas. Porque é aí que a contribuição histórica ganha. Você tem uma parte de pintura, uma parte de vídeo, uma parte de foto, pode ter uma de performance também. Essa parte não é a mais difícil. A pergunta a ser feita é: os artistas querem vender suas performances? Porque existe uma síndrome de underground por parte das pessoas de performance, que, na verdade, é decorrência de um pensamento

acadêmico superpurista que acredita que qualquer coisa que tangencia comercialização é um problema que vai estragar a liberdade do artista. Como se a academia fosse um meio livre - e não é. Se você conversar com artistas autorais, vai rapidamente chegar à conclusão de que existe mais liberdade no mercado do que na academia. No mínimo, eu encaro o mercado só com meu trabalho autoral. Academicamente, não consigo encarar nenhuma instância, nem a graduação, só com minha obra poética - tenho que anexar um documento científico do lado.

**B.T.: Vai comprar mais performances?**

**S.C.:** Uai. Tamos aí, né? [risos] Hoje coincidentemente vi uma que me chamou atenção, da Virginia de Medeiros - uma que ela é escrava sexual de um dominador, sobre sadomasoquismo.

A gente não definiu ainda. É tudo na brodagem, da confiança absoluta. Eu quero que eles sejam os executores, senão não tem graça. Vai ser uma partitura da ação junto com um contrato, sob a perspectiva museológica é o que ela vai guardar. Posteriormente, certamente a gente vai ter que discutir sobre fotos. Vi fotos maravilhosas do *Tríptico Matera* em São Paulo e na Cidade de Goiás. Mas infelizmente estamos incipientes na perspectiva do contrato. Uma hora vai acontecer.

**J.A.:** Se a gente fosse anunciar em galeria, a relação de preço seria outra. O Empreza está com um esforço grande para deixar os trabalhos em um acervo que cuide e que dialogue. Não é só porque o Sérgio é sério: é porque a coleção dele interessa para a gente por várias questões, uma delas por ser uma coleção do Centro-Oeste.

**B.T.: Então não é só a compra que é afetiva, a venda também?**

**J.A.:** Claro que é! Foi com falei no começo: existe uma relação de carinho com a coleção e de querer que o trabalho esteja nela. E você escolhe mesmo, deixa de fazer a venda para uma pessoa para poder segurar e colocar ali. Participar da coleção é muito importante.