



Universidade de Brasília

anna paula da silva

orientação: prof. dr. emerson dionisio gomes de oliveira
programa de pós-graduação em artes visuais - ppgav
teoria e história da arte
brasília, 2021

musealização e
arquivamento
da performance
as vicissitudes dos vestígios

ANNA PAULA DA SILVA

**MUSEALIZAÇÃO E ARQUIVAMENTO DA PERFORMANCE:
AS VICISSITUDES DOS VESTÍGIOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Brasília

2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

dm da Silva, Anna Paula
Musealização e Arquivamento da Performance: as
vicissitudes dos vestígios / Anna Paula da Silva; orientador
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira. -- Brasília, 2021.
333 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Arte) -- Universidade de
Brasília, 2021.

1. Arte da Performance. 2. Musealização. 3. Arquivamento.
4. Vestígios de Performance. I. Gomes de Oliveira, Emerson
Dionisio, orient. II. Título.

ANNA PAULA DA SILVA

**MUSEALIZAÇÃO E ARQUIVAMENTO DA PERFORMANCE:
AS VICISSITUDES DOS VESTÍGIOS**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, da Universidade de Brasília.

Brasília, 22 de julho de 2021.

Banca examinadora

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira – Orientador _____
Doutor em História pela Universidade de Brasília
Brasília, Distrito Federal
Universidade de Brasília

Elizabete de Castro Mendonça _____
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rosangela Marques de Britto _____
Doutora em Antropologia pela Universidade Federal do Pará
Belém, Pará.
Universidade Federal do Pará

Vera Marisa Pugliese de Castro _____
Doutora em Artes pela Universidade de Brasília
Brasília, Distrito Federal
Universidade de Brasília

Às mulheres da minha vida, minha vovó Melícia, mamãe, Erondina
Barbosa da Silva, irmã, Anna Cláudia Amorim da Silva, e namorada-
noiva-parceira da vida, Karen Schmidt de Almeida.

AGRADECIMENTOS

“Uma tese não se escreve sozinha”, esta é certamente a retórica clichê que preenche os meus pensamentos ao escrever essas últimas linhas deste trabalho desenvolvido nos últimos quatro anos. Em tempos sombrios, como estes que vivemos atualmente na sociedade brasileira, a fala de um grande amigo e colega de trabalho, Pedro Ernesto Freitas Lima, se faz muito latente: “a produção de uma tese é um ato de resistência”. É exatamente assim que me sinto, entre a realização de um sonho, o privilégio de estar em uma Universidade pública, o ato de dar continuidade aos meus estudos como docente e pesquisadora, e o enfretamento político diante de uma pandemia e de um cenário de caos instaurado no Brasil.

Eu acredito em tempos melhores, eu acredito na ciência, e por isso esta tese não foi escrita sozinha, eu estava muito bem acompanhada. Nesse sentido, eu gostaria de agradecer a algumas pessoas e instituições que fizeram parte dessa jornada.

Agradeço à minha família, Mamãe, Anna Cláudia (nena), Bernardo (Bê da Ichá), Karen (Zin), Vilminha, Rodrigo, minha vovó materna e as caninas, Chica, Balu e Filó. Eu amo vocês.

Ao meu orientador, colega e amigo, Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, pelo encontro, pelos ensinamentos, por me chamar atenção linguisticamente, teoricamente e afetivamente, pelos bons vinhos, pelas risadas e, principalmente, por ser uma grande inspiração enquanto docente e pesquisador.

À banca de qualificação, professora Giulia Crippa e professora Roberta Kumasaka Matsumoto, pelas trocas e pela generosidade.

À banca de defesa, Professora Elizabete de Castro Mendonça, Professora Vera Marisa Pugliese de Castro e Professora Rosangela Marques de Britto, por terem aceitado o convite e por contribuírem com este trabalho.

Às professoras e aos professores do PPGAV e de outros programas da Universidade de Brasília (UnB), em especial, às minhas queridas professoras Denise Carmago, Fabricia Wallace e Vera Pugliese.

À Universidade Federal da Bahia, por ter me oportunizado uma licença para a realização do doutoramento.

Aos meus colegas do Departamento de Museologia da UFBA, por terem acreditado em meu potencial e terem me apoiado na realização do doutorado, especialmente, à minha amiga Luciana Messeder Ballard e ao meu amigo Marcelo Cunha.

À Universidade de Brasília, na figura do PPGAV, sempre com excelentes coordenadores e com um corpo técnico incrível. Muito obrigada, Sabrina Strasser e Bruno de Barros Lopes, por toda a assistência prestada.

Aos profissionais dos museus, especialmente, Luciana Bonadio e Dalba Costa, do Museu de Arte da Pampulha; Verônica Cavalcante, Aline Siqueira e Moema Bacelar, do Museu de Arte do Rio de Janeiro; Bianca Mandarino, do Museu de Arte do Rio; Gabriela Pessoa de Oliveira e Fernanda D'Agostino Dias, da Pinacoteca de São Paulo; Mariza Monteiro e Mabel Medeiros, do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães; Vera Vianna Baptista, do Museu de Arte Contemporânea do Paraná; e Sandra Regina Jesus, do Museu de Arte Moderna da Bahia; e Paula Coelho e Bianca Saijo, do Museu de Arte de São Paulo.

Às artistas, em especial, Ana Mazzei, Regina Parra, Márcia X, Ricardo Ventura, Maurício Iânes, Élle de Bernadini, Renan Marcondes, Bruno Faria e Laura Lima.

À Carina Lobato (Bob), pela revisão impecável e pela parceria importante na reta final.

Às minhas grandes amigas e colegas de pesquisa Bianca Tinoco, Juliana Caetano, Fernanda Werneck, Fátima Medeiros, Pedro Ernesto, Patrícia Teles, Iris Helena, Mari Moura e Renata Azambuja.

Às amigas da vida, Pacha (minha eterna revisora e tradutora para o inglês), Lud, Grazi, Nayara, Bob, Ray, Débora, Thiago, Samara (Sam), Lili, Fê, Marcelo, Matias (designer da capa da tese e do convite da defesa), Tamires, Babi, Mateus, Sophia, Natália (Tai), Mari, Lisa, Bella e Eduardo (Du).

Às minhas amigas da Museologia, em especial, à minha turma de graduação da UnB, Julia, Nina, Thomas, Hérika, Sâmia, Amália, Ashley, Isabela e Laís.

Às estudantes e às pesquisadoras da Museologia brasileira.

À minha *roomate*, Nicole Dusang, por ter me recebido com tanto carinho nos Estados Unidos.

À Brown University, na figura da Professora Rebecca Schneider, a qual atuou como minha supervisora no doutorado sanduíche.

À Taís e à Debora pela acolhida brasileira nos Estados Unidos.

Ao Arquivo do Museu Guggenheim de Nova Iorque, na figura da arquivista Joey Cabrera.

Às artistas, às estudiosas da performance e às historiadoras da arte que me provocam para repensar as obras, os museus, a Museologia e a minha atuação profissional.

À Ana, pelas aulas de inglês e pelo afeto grandioso de sua experiência compartilhada do mundo.

Às professoras Ana Paula K. da Silveira e Saionara Greggio, do Instituto Federal de Santa Catarina, pelas valiosas aulas de português.

Às colegas Mariana, Marine, Ana, Layra, do curso ministrado pela Professora Saionara Greggio.

E à vida, que deve ser celebrada. Eu agradeço por estar viva, e desejo sabedoria, saúde e tempos melhores ao nosso Brasil.

*“Sociedade Mexicana Protetora do Espectador de Performance
Instruções de uso*

*Se você, por alguma circunstância estranha, se encontrar
testemunhando uma apresentação, ação ou evento, que seja
francamente enfadonho e tedioso, e sentir que está perdendo seu
tempo com os artistas, este cartão exige a suspensão imediata do
‘número’.*

*Responsáveis: Los Escombros de la Ruptura, 1992.” (MUAC, 2019,
tradução nossa).*

SILVA, Anna Paula da. **Musealização e Arquivamento da Performance**: as vicissitudes dos vestígios. Orientador: Emerson Dionisio Gomes de Oliveira. 2021. 333f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

RESUMO

Esta tese propõe a alteração da semântica da arte da performance, constituindo análises sobre as narrativas comuns e divergentes, de modo a conceber outras formas de musealização, de arquivamento de obras, e de historicização da linguagem, a partir das vicissitudes dos vestígios. À vista disso, este trabalho amplia os sentidos empregados sobre a performance e os seus vestígios, discorrendo sobre modos de apresentá-los a partir da musealização e do arquivamento, envolvendo a pesquisa, a preservação e a comunicação realizadas pelos agenciamentos, que, por sua vez, não se restringem apenas aos artistas, mas também abarcam outras (co)autorias, tais como público, profissionais de museus, críticos, pesquisadores, curadores, entre outros. Deste modo, a tese revisou alguns sentidos, como o de “posse”, tendo em vista a institucionalização dos vestígios — e não das ações —, e o fato de estes serem passíveis de interpretações e de agenciamentos. Os vestígios são o ponto crucial desta pesquisa, compreendidos como materiais e transcrpcionais, por seu caráter de índice e de partitura da trajetória de obras de arte da performance. A análise dos vestígios se deu em escala, tendo como enfoque a performatividade enquanto criação de realidades e de interpretação, e constituindo reflexões sobre como estes materiais possibilitam a ativação e a iteração de ações performáticas, em uma perspectiva documental ou em uma reperformance. Para tanto, foram realizadas: revisão teórica, a partir de referenciais nacionais e internacionais, de estudos da performance, da História da Arte, da Museologia, da Filosofia, da Sociologia e de outros campos do conhecimento; pesquisas sobre obras, projetos, programas, arquivos e plataformas, em instituições nacionais e internacionais; visitas técnicas em diversos museus e no arquivo do Museu Guggenheim, em Nova York; e entrevistas com artistas e profissionais da área. Esta tese está estruturada em discussões e análises sobre a musealização da linguagem, na observação e na ampliação das perspectivas sob os vestígios, na compreensão da partilha das (co)autorias e na indicação de premissas que constituam um arquivo performativo, entendido como espaço que garante a contínua visualidade e visibilidade da performance e dos seus vestígios.

Palavras-chave: Arte da Performance. Musealização. Arquivamento. Vestígios de Performance.

SILVA, Anna Paula da. **Musealization and Archiving of Performance Art: The Vicissitudes of Remains**. Thesis supervisor: Emerson Dionisio Gomes de Oliveira. 2021. 333f. Dissertation (PhD in Visual Arts) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Art Institut, University of Brasília, Brasília, 2021.

ABSTRACT

This thesis proposes to change the semantics of performance art by constituting analyses about common and divergent narratives, to conceive other forms of musealization, archiving of works, and the historicization of performance art from the vicissitudes of the remains. Therefore, this work expands the meanings applied on performance, discussing ways of presenting it through musealization and archiving, involving research, the preservation and the communication carried out by the agents which, in turn, are not restricted only to artists, but also encompass other (co)authorship, such as the public, museum professionals, critics, researchers, curators, among others. In this way, the thesis reviewed some meanings such as "possession" bearing in mind the institutionalization of remains — and not the actions —, and the fact that these remains may be subject to interpretations and agency. The remains are the crucial point of this research. They are understood as material and transcriptional, for their character of index and score of the trajectory of performance artworks. The analysis of the remains took place in scale focusing on performativity as the creation of realities and interpretation, and constituted reflections on how these materials enable the activation and the iteration of performative actions, in a documental perspective or a reperformance. To this end, it was carried out a national and international theoretical review on Performance Studies, Art History, Museology, Philosophy, Sociology, and other fields of knowledge; research on works, projects, programs, archives, and platforms in national and international institutions; technical visits to several museums and the archive of the Guggenheim Museum in New York; and interviews with artists and professionals in the field. This thesis is structured on discussions and analyses about the musealization of performance art, the observation and broadening of perspectives on remains, the understanding of the sharing of (co)authorships and the indication of premises that constitute a performative archive which is understood as a space that ensures the continuous visibility and visibility of the performance art and its remains.

Keywords: Performance Art. Musealization. Archiving. Performance Remains.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Imagem de nove pessoas performando <i>O nome</i> (2010-2011), de Maurício Iânes, no Octógono, Pinacoteca de São Paulo.....	32
Figura 2	Imagem de Maurício Iânes, trajado de preto, interagindo com outro homem, com uma mochila nas costas, na performance <i>Refus</i> (2014), no Palais de Tokyo, Paris, França, em 2014.....	35
Figura 3	Imagem da performance <i>Good Feelings in Good Times</i> (2003), de Roman Ondák, no evento UBS Openings: Saturday Live – Actions and Interruptions, Tate Modern, em 2007.....	40
Figura 4	Imagem da obra <i>Instructions for Becoming</i> (2019), de Emilio Rojas.....	47
Figura 5	Imagem da obra <i>Nature Self-Portrait #1</i> (1996), de Laura Aguilar.....	47
Figura 6	Registro da performance <i>Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de Joãos, Marias e Mercedes, sonhos e sedes</i> (2006), de Daniel Santiago.....	56
Figura 7	Imagem de Paulo Meira performando <i>Alaranjado via: fonte</i> , em 2002, no Faxinal das Artes.....	59
Figura 8	Imagem do registro da performance <i>Dolendus</i> (2006): a videoperformance, com duração de aproximadamente 20 minutos (lado esquerdo), e o vestido de tecido tingido e alfinete de metal utilizado pela performer Daniela Marin (lado direito).....	63
Figura 9	Imagem da Instalação <i>Time Clock Piece</i> (One Year Performance 1980-1981), de Tehching Hsieh, na Tate Modern.....	68
Figura 10	Imagem de Fernando Ribeiro (à esquerda) performando <i>O Datilógrafo</i> (2015), na exposição <i>Terra Comunal – Marina Abramović + MAI</i> , Sesc Pompéia, São Paulo.....	78
Figura 11	Imagem do vestígio de <i>Descarrego</i> , em trainel, na reserva técnica do Museu de Arte do Rio (MAR).....	82
Figura 12	Imagem de Linda Montano (à esquerda) performando <i>Chicken Dance</i> (1972), em São Francisco, Estados Unidos.....	94
Figura 13	Imagem da obra <i>Nineteen Repetition III</i> (1968), de Eva Esse, em exposição do MoMA.....	95

Figura 14	Imagem da galeria e do público na Exposição [<i>Retroperformance</i>], na Caixa Cultural Rio de Janeiro, em 2017.....	96
Figura 15	Registro fotográfico da Intervenção, <i>Ensacamento</i> (1979), do 3NÓS3, em São Paulo.....	98
Figura 16	Imagem de Flávio de Carvalho (ao centro) rodeado de outros homens, em <i>Experiência nº 3</i> , no Centro de São Paulo.....	100
Figura 17	Frame do registro da performance <i>Lovely Babies</i> (1993), de Márcia X, realizado por Aimberê Cesar.....	107
Figura 18	Imagem de Márcia X performando <i>Desenhando com Terços</i> , na Casa de Petrópolis, Instituto de Cultura, 2000.....	108
Figura 19	Imagem de Márcia X performando <i>Pancake</i> , em Orlandia, ocupação de uma casa em obras, 2001.....	109
Figura 20	Imagem da instalação <i>Pancake</i> (2001), de Márcia X, na exposição <i>Ratos e Urubus</i> (2019-2020), no CCSP, São Paulo.....	111
Figura 21	Imagem de Karine Teles na reperformance de <i>Pancake</i> (2001), de Márcia X, no <i>Tempo Festival</i>	112
Figura 22	Imagem de <i>18 Happenings in 6 Parts</i> (1959), de Allan Kaprow, na Reuben Gallery, Nova York.....	116
Figura 23	Imagem de <i>Performance Piece</i> (1978), de autoria de Harmon Outlaw (conjunto de três fotografias da obra <i>R.S.V.P.</i> (1976), de Senga Nengudi), no Museu Guggenheim, em Nova Iorque.....	122
Figura 24	Imagem de Chris Burden performando <i>Trans-Fixed</i> (1974).....	125
Figura 25	Imagem de dois pregos com sangue, as relíquias da performance <i>Trans-Fixed</i> (1974), de Chris Burden.....	125
Figura 26	Imagem das fotografias (grids / constats) da performance <i>Azione Sentimentale</i> (1973), de Gina Pane.....	127
Figura 27	Imagem de Françoise Sullivan performando a obra <i>Danse dans a neige</i> (1948).....	129
Figura 28	Imagem da obra <i>Action Pants: Genital Panic</i> (1969), de VALIE EXPORT..	130
Figura 29	Imagem da obra <i>Imagem de Yagul</i> (1973), de Ana Mendieta.....	133
Figura 30	Imagem da galeria com a performance/instalação <i>Onde Estão as Minhas Obras?</i> (2017), de Bruno Faria, no MAMAM.....	134
Figura 31	Imagem da obra <i>Leap Into the Void</i> (1960), de Yves Klein.....	136

Figura 32	Imagem da tela, vestígio da performance <i>Sem título</i> (1985), de Hamilton Viana Galvão.....	140
Figura 33	Imagem da performance <i>Sem título</i> , de Hamilton Viana Galvão, no MARGS, em 1986.....	141
Figura 34	<i>Print Screen</i> do perfil — obra <i>Excellences & Perfections</i> (2014), de Amalia Ulman.....	144
Figura 35	Imagem com frames da obra <i>Remake</i> (1994), de Luiz Felipe Ortega e Daniel Guzman.....	145
Figura 36	Imagem do registro da obra <i>Organic Honey's Vertical Roll</i> (1973), de Joan Jonas, por Béatric Heiligers. Na imagem estão Babete Mangolte (à direita) filmando a performance, e Joan Jonas (à esquerda) performando para câmera.....	152
Figura 37	Imagem da reperformance <i>Action Pants: Genital Panic</i> , de VALIE EXPORT, realizada por Marina Abramović em <i>Seven Easy Pieces</i> , no Museu Guggenheim, em 2005.....	154
Figura 38	Imagem da performance <i>O puxador</i> (2002), de Laura Lima, no Museu de Arte da Pampulha.....	155
Figura 39	Imagem da materialidade, nylon, tecido e espuma, utilizada na performance <i>O puxador</i> , de Laura Lima, sendo manipulada pela conservadora do MAP, Luciana Bocadio.....	156
Figura 40	Imagem da performance <i>Mirror Piece I</i> (1969), de Joan Jonas.....	157
Figura 41	Imagem da performance <i>Mirror Piece I</i> (2010), de Joan Jonas. Na imagem aparecem duas performers segurando espelhos, sendo Joan Jonas à direita...	158
Figura 42	Imagem de <i>Performance Still</i> (1985-1995), de Mona Hatoum.....	165
Figura 43	Imagem de púlpito centralizado, objeto vinculado à obra <i>Now Speak!</i> de Amália Pica, na exposição <i>Women Take the Floor</i> , no Museu de Belas Artes de Boston (MFA).....	166
Figura 44	Imagem de homem performando a obra <i>Parangolé</i> , de Hélio Oiticica.....	175
Figura 45	Imagem de um grupo de pessoas performando a obra <i>Parangolé</i> , de Hélio Oiticica, na Tate Modern, em 2007.....	176
Figura 46	Imagem de <i>P16 Parangolé Cape 12 "From Adversity We Live" 1965</i> , de Hélio Oiticica.....	177

Figura 47	Imagem da galeria com obras de Hélio Oiticica, na exposição <i>Sur moderno: Journey of Abstraction — The Patricia Phelps de Cisneros Gift</i> , no MoMA, em 2020.....	178
Figura 48	Imagem da obra <i>Aquele que diz sim, aquele que diz não</i> (2020), com Renan Marcondes, em seu estúdio, carregando o objeto-pódio nas costas.....	179
Figura 49	Imagem das nove fotografias, registros da performance <i>Jenipapo: ou como transpor fronteiras afetivas</i> (2014), de Maria Eugênia Matricardi, na exposição <i>Rumor</i> (2020), curadoria de Yana Tamayo, na Caixa Cultural Brasília.....	184
Figura 50	Imagem dos terços instalados da performance <i>Desenhando com Terços</i> (2000), de Márcia X, na Casa de Petrópolis, Instituto de Cultura.....	196
Figura 51	Imagem de dois homens sentados conversando na performance <i>Refus</i> (2014), no Palais de Tokyo, Paris, França; à direita, de roupa preta, está Maurício Iânes.....	202
Figura 52	Imagem da performance <i>Ofélia</i> (2018), de Ana Mazzei e Regina Parra, na qual uma mulher segura uma placa com os dizeres “Tanto maior o meu engano”, no mezanino do Museu de Arte de São Paulo (MASP), na exposição <i>Histórias feministas: artistas depois de 2000</i> (2019).....	213
Figura 53	Imagem de vista geral das nove peças no espaço, placas da performance <i>Ofélia</i> (2018), de Ana Mazzei e Regina Parra.....	214
Figura 54	Frame do vídeo de Aimberê Cesar da performance <i>Lovely Babies</i> (1993), de Márcia X, trajada com roupa branca, segurando dois bonecos nas mãos...	216
Figura 55	Imagem de uma mulher, em um campo, vestida com indumentária de cor branca, na performance <i>Unicorn</i> (1970-1972), de Rebecca Horn.....	218
Figura 56	Imagem do frame do vídeo da obra <i>Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained</i> (1974-1977), de Martha Rosler.....	221
Figura 57	Imagem da artista Élle de Bernardini performando <i>As lágrimas da Artista</i> (2015), no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS).....	222
Figura 58	Fotografias de Élle de Bernardi, na performance <i>As lágrimas da artista</i> (2015).....	222
Figura 59	Frame da videoperformance <i>As lágrimas da artista</i> (2015).....	223
Figura 60	Imagem da exposição <i>Moments. A history of Performance in 10 Acts</i> , no ZKM Museu de Arte Contemporânea, Karlsruhe, Alemanha.....	256

Figura 61	Imagem da exposição <i>100 Years of Performance Art</i> , no MoMA PS1, Nova Iorque, Estados Unidos.....	260
Figura 62	Frame do vídeo <i>Meditation on Violence (1952-1959)</i> , de Maya Deren.....	262
Figura 63	Imagem da exposição <i>Vestígios – memória e registro de performance e site-specific</i> , no MAM-SP.....	264
Figura 64	Imagem da instalação-arquivo de <i>Up Till Now</i> , no Museu de Arte Contemporânea de Leipzig, Alemanha.....	266
Figura 65	Imagem da exposição <i>Arte acción en México</i> , Museu Universitário Arte Contemporâneo da Universidade Nacional Autônoma do México (MUAC/UNAM).....	268
Figura 66	Imagem da exposição <i>Acción. Una historia provisional de los 90</i> , no MACBA.....	270
Figura 67	Imagem da exposição <i>Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo</i>	273
Figura 68	Imagem da performance <i>El Gran Retorno (2019)</i> , de Regina Galindo.....	276
Figura 69	Imagem da exposição <i>VALIE EXPORT. Archiv</i> , em Junsthaus Bregenz, Áustria.....	278
Figura 70	Imagem da obra <i>Correspondence Course (1980)</i> , de Carolee Schneemann.	283
Figura 71	Imagem de <i>Roberta's Construction Chart 1 (1975)</i> , obra <i>Roberta Breitmore</i> , de Lynn Hershman Leeson.....	285
Figura 72	Imagem do arquivo-ateliê de Paulo Bruscky.....	286
Figura 73	Imagem de relógio com <i>Rabbit Remix</i> , série <i>Rabbit in Rio</i> , no Rio de Janeiro, em 2004.....	286
Figura 74	Imagem da obra <i>GFP Bunny (2000)</i>	287
Figura 75	Imagem da obra <i>The Crystal Quilt (1985-1987)</i> , de Suzanne Lacy.....	301

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CCBB-SP	Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo
CCSP	Centro Cultural São Paulo
Cedoc	Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca
CNAP	Centro Nacional de Artes Plásticas da França
EAI	Electronic Arts Intermix
IPAC	Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia
MAC	Museu de Arte Contemporânea de Niterói
MACBA	Museu de Arte Contemporânea de Barcelona
MAC-USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MALBA	Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires
MAM-BA	Museu de Arte Moderna da Bahia
MAMAM	Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MNAM	Museu Nacional de Arte Moderna do Centre Georges Pompidou
MAP	Museu de Arte da Pampulha
MAR	Museu de Arte do Rio
MARGS	Museu de Arte do Rio Grande do Sul
MFA	Museu de Fine Arts de Boston
MoMA	Museu de Arte Moderna de Nova Iorque
MUAC/UNAM	Museu Universitário Arte Contemporâneo da Universidade Nacional Autônoma do México
MUZEUM	Museum of Modern Art in Warsaw
PANCH	Performance Art Network CH
PCI	Iniciativa da Coleção Panza
Pina	Pinacoteca de São Paulo
PRS	Performance Re-enactment Society
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	A MUSEALIZAÇÃO DA PERFORMANCE ENTRE AÇÃO E VESTÍGIO	31
2.1	HISTORICIZAÇÃO DA PERFORMANCE NO BRASIL.....	51
2.2	O MUSEU E A OBRA [VESTÍGIO OU PERFORMANCE].....	60
3	(RE)CONHECENDO VESTÍGIOS DE AÇÕES PERFORMÁTICAS	78
3.1	O VESTÍGIO COMO SOBRA-PROVA DA PERFORMANCE.....	92
3.1.1	Documentação de performances em museus: Márcia X no MAM-RJ	105
3.1.2	A reinvenção da performance	116
3.2	O VESTÍGIO COMO INTENÇÃO DO ARTISTA ANTES, DURANTE E NO PÓS-ACONTECIMENTO.....	123
3.3	O VESTÍGIO COMO OBRA.....	134
3.4	O VESTÍGIO PARA REPERFORMANCE.....	145
3.5	O VESTÍGIO PERFORMATIVO.....	159
4	AS AUTORIAS NA PERFORMANCE	168
4.1	AUTORIAS AUTORIZADAS: AUTORIDADE DAS AUTORIAS.....	196
4.2	(CO)AUTORIAS DO MUSEU.....	208
4.3	AUTORIA DOS VESTÍGIOS.....	216
4.4	ALTERAÇÃO E ATUALIZAÇÃO NAS AUTORIAS.....	220
5	ARQUIVOS PERFORMATIVOS	225
5.1	ARQUIVOS EM EXPOSIÇÃO.....	254
5.1.1	Arquivo rumor-testemunho	271
5.1.2	Arquivos em fluxos	281
5.2	MUSEU-ARQUIVO.....	289
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	303
	REFERÊNCIAS	312

1 INTRODUÇÃO

“ela nunca vai ser a mesma [...] nunca você vai tê-la de fato [...] ela nunca vai ser sua e só por isso acho importante você investir em alguma coisa que na verdade nunca vai ser sua e talvez aí esteja o grande potencial ainda político e subversivo da performance.”¹

As abordagens sobre o colecionamento de performance têm como pressuposto a instabilidade da linguagem, como evidencia acima Maurício Iânes. O artista menciona a relação paradoxal entre o sentido de posse e as circunstâncias em que as ações performáticas ocorrem, ressaltando a impossibilidade de a obra ser repetida da mesma forma e de ser retida como uma propriedade. Iânes reitera os sentidos do sistema da arte e de alguns estudos da performance sobre a linguagem, inscrevendo-a nos limites da efemeridade, do desaparecimento e da reperformance².

Esta tese propõe a ampliação desses sentidos, tangenciando a (re)exibição da ação performática, como também o reconhecimento dos vestígios para a (re)exibição da performance enquanto ação e documento, sobretudo, quando se observa os vestígios a partir de suas vicissitudes, ou seja, de suas transformações e adaptações. De modo similar à Iânes, assumo a impossibilidade de realização da ação tal qual ocorreu, bem como a revisão do sentido de posse, na medida em que as instituições musealizam os vestígios e não as ações.

Durante a produção do projeto de pesquisa, oriundo de inquietações que surgiram a partir da experiência no mestrado com obras efêmeras — especialmente, *Dolendus*, de Adriana Marin e Daniela Marin, do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) —, a proposta que se desenhou problematizava a atuação do museu e a narração dos fragmentos de obras em acervos. Naquele momento, a concepção de obra e de fragmentos se constituía pelo questionamento sobre o que estava em reserva técnica ser ou não considerado a obra.

¹ Fala de Maurício Iânes, no vídeo da SP ARTE, *Performance e colecionismo*, 2019, OUTLINES, com Marcos Gallon, Valéria Piccoli e Pedro Barbosa Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bzTF9fMvoVc>. Acesso em: 22 set. 2020.

² Robert Morgan (2010, p. 6) considera a performance como um gênero, o qual tem antecedentes e pode apresentar continuidades. Isto fica evidente, principalmente, nas produções dos estudos da performance e da história e crítica da arte que referenciam a linguagem em marcos temporais, como, por exemplo, a década de 1960; na produção de artistas, como Jackson Pollock; e em movimentos artísticos, como o Surrealismo, entre outros. Contudo, considero essas produções restritivas quando demarcam a linguagem, sobretudo, no que diz respeito à produção contemporânea e aos diferentes contextos globais.

Nesse sentido, me deparei³ com questões sobre a (i)materialidade das produções a partir dos vestígios em acervo, ou seja, em como os fragmentos poderiam ser a obra ou a soma de elementos de uma ação que se findou, como o caso de *Dolendus*, explorado no primeiro capítulo.

Com base em Anne Cauquelin (2008, p. 81), eu pude compreender que a arte não renuncia a materialidade, pelo contrário, a materialidade está nos indícios da presença da obra e no espaço habitado por essa. Portanto, ainda que a intenção do artista inscreva o desaparecimento ou a ausência como elemento essencial do trabalho, há elementos que materializam a presença do mesmo. Deste modo, a performance é uma linguagem incorporal, inscrita no desaparecimento devido à ação efêmera, mas isso não implica a inexistência de indícios, vestígios de sua presença.

Quanto à materialidade das obras nas instituições, a abordagem de Fernando Dominguez Rubio (2014, p. 5) é referencial por apresentar as dimensões que as propriedades físicas de obras de arte tomam ao moldar as dinâmicas da instituição, bem como o desdobramento disso ao longo do tempo. O autor desenvolve a análise partindo de reflexões sobre como o museu se torna uma “máquina de objetificação”⁴ (*ibidem*, p. 6, tradução nossa).⁵

Segundo Dominguez-Rubio (2014, p. 7, tradução nossa), “para ser considerado ‘arte’, um artefato deve permanecer legível como original, único, um produto autêntico da agência única e criativa do artista”⁶. No entanto, o autor apresenta as fragilidades da legibilidade das obras como objetos intencionais, devido à sua transformação material ao longo do tempo, como também à transformação das narrativas sobre as obras (*ibidem*, p. 7).

Neste sentido, a materialidade de uma performance perturba os significados atribuídos à linguagem, especialmente quanto ao caráter efêmero, por não responder em muitos casos as expectativas de um significado único, autêntico, e por não apresentar a intenção do artista, justamente pela materialidade ser passível de interpretação e de agenciamentos⁷. Portanto, a

³ Informo que a introdução terá alguns trechos escritos na primeira pessoa do singular.

⁴ Citação original: “objectification machine”.

⁵ Dominguez-Rubio (2014, p. 6, tradução nossa) aborda quatro aspectos dessa objetificação das instituições: as obras são tratadas como objetos que podem ser classificados, exibidos e estar em circulação; o foco no controle de preservação da materialidade como o que define o significado e o valor-objeto das obras; o êxito dos museus em estabilizar as obras a partir das propriedades materiais das mesmas e da relação com o comportamento “‘dócil’ ou ‘indisciplinado’ dos objetos”; e os graus de continuidade e mudança dos objetos dóceis e indisciplinados.

⁶ Citação original: “To be considered ‘art’, an artifact must remain legible as the original, unique, authentic product of the artist’s unique self and creative agency”.

⁷ Ao longo da tese utilizou-se o termo *agenciamento* como parâmetro para reflexões quanto à produção de sentidos e de narrativas sobre obras na realização de exposições, na musealização de trabalhos e na constituição de arquivos. O termo tem como referência a noção de “agência” de Alfred Gell (2018) sobre as relações sociais em torno dos objetos, que promovem a sua produção e circulação. Para esta tese, o agenciamento produz sentidos e modos de circulação da performance.

imaterialidade suscitada nas abordagens de Cauquelin aponta um caminho possível da leitura das obras.

Destaco ainda a compreensão de Dominguez-Rubio sobre toda obra ser inseparável do que a constitui, envolvendo a materialidade entregue e realizada, que se torna legível, maleável e unificada a partir das intenções, escolhas e negociações entre artistas e instituição (*ibidem*, p. 13). Em relação à arte performática, esse aspecto constitui as reflexões sobre vestígios, revelando o quanto as performances podem ser consideradas “objetos indisciplinados” porque apresentam desafios às instituições, demandando “adaptações e negociações criativas, e mudanças de posicionamentos e limites ao redor [delas]”⁸ (*ibidem*, p. 26).

No decorrer do doutoramento, entre reuniões de orientação, disciplinas, participação em eventos e trocas com os colegas, delineou-se a seguinte proposta: compreender se aquilo que está em reserva técnica, musealizado como acervo museológico, seria considerado obra, na perspectiva institucional⁹. Muito embora eu reconheça os problemas das reservas técnicas com algumas materialidades, as quais as instituições têm dúvidas sobre serem obras ou documentos ou se realmente podem ser acervo, assumo que essa materialidade está institucionalizada e passível de interpretação.

A justificativa para o desenvolvimento desse argumento se deu pela transformação do enquadramento inicial sobre a performance ser reconhecida apenas enquanto ação, sendo algumas materialidades limitadas, caso não possibilitassem a reperformance, a qual era entendida como a única alternativa para preservação das obras. Nesse sentido, a mudança de perspectiva sobre a concepção de performance e de vestígios contribuiu para o desdobramento da tese.

Em 2018, durante a pesquisa de campo realizada a partir do mapeamento de Juliana Pereira Sales Caetano (2019), foi possível reconhecer a musealização da performance em algumas instituições brasileiras, tais como Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), Museu de Arte do Rio (MAR), Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), Museu de Arte da Pampulha (MAP), Instituto Inhotim e Centro Cultural da Universidade Federal do Goiás (UFG). No decorrer da pesquisa, o resultado da análise da realidade brasileira não se distinguiu da internacional quanto

⁸ Citação original: “creative adaptations and negotiations, and the shifting of positions and boundaries around them”.

⁹ Esta reflexão está presente, também, no texto publicado em coautoria com a pesquisadora Fernanda Werneck Côrtes: SILVA, Anna Paula da; CÔRTEZ, Fernanda Werneck. Alteração, atualização e versão: a performatividade de Paulista/97. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 9, n. 18, p. 265–280, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34967>.

à musealização pouca expressiva da performance enquanto ação, mas, por outro lado, demonstrou que os museus possuem uma quantidade significativa de vestígios.

O que fica de uma obra que se torna ou é imaterial? Não é com certeza só registro do evento, importante mas não suficiente para se “preservar” a obra, é para além - o impalpável. É o conceito, a ideia? É a possibilidade de se refazer e recriar o momento uma outra vez? E a relação com o público, parte integrante da obra? E como um museu conserva esta obra imaterial?

Fica aqui um convite, um desafio, para que ao receberem *Corpo Comestível* ele possa ser fruído, e que este fato possa oferecer às pessoas, que participarem desta discussão, algo em que pensar, seja em seus corpos, seja no universo feminino, seja sobre os rumos da arte.¹⁰

Dentre as experiências com obras de arte da performance em museus brasileiros, Rosa Esteves compõe o pequeno grupo de artistas que possui ações performáticas em acervos. A artista doou *Corpo Comestível* (2004) ao Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP), em São Paulo. No relato acima, Esteves propõe reflexões sobre a imaterialidade da obra, a atuação do museu e o papel do público. A obra em questão é uma “performance participativa”¹¹, na qual o corpo da artista torna-se molde para a confecção de chocolates a serem degustados pelo público, sendo todo o processo, desde a criação até a degustação, a performance.

No portfólio da artista consta imagens da reunião de deliberação do Conselho do MARP e a carta de doação para a inclusão da obra no acervo¹². Essas informações explicitam a relevância para a artista do processo de musealização da obra e do vestígio como um vetor das contingências da performance. A documentação publicada no portfólio expressa os agenciamentos da artista sobre a obra, revelando a proposta imaterial sob a materialidade comestível: o chocolate, que precisa ser consumido e não guardado em reserva, sendo os registros e as instruções os instrumentos que possibilitam a reperformance.

Nesse sentido, a experiência de Rosa Esteves no MARP converge com a proposta desta tese, pois tem o vestígio como indício, como partitura da trajetória das performances, bem como elemento que possibilita a sua reiteração. Essa perspectiva ficou ainda mais evidente após a qualificação deste trabalho, na abordagem dos sentidos dos vestígios em escalas de aproximação e distância da ação performática, e da concepção de um arquivo que poderia especificar essas escalas.

¹⁰ Trecho da carta encaminhada ao coordenador de Artes Visuais Nilton Campos, do Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP), por Rosas Esteves. Disponível em: <https://www.rosaesteves.com/corpo-comest%C3%ADvel-doa%C3%A7%C3%A3o-marp>. Acesso em: 13 maio 2021.

¹¹ A definição de “performance participativa” está no portfólio da artista. Disponível em: <https://www.rosaesteves.com/corpo-comest%C3%ADvel>. Acesso em: 13 maio 2021.

¹² Informação disponível no site: <https://www.rosaesteves.com/corpo-comest%C3%ADvel-doa%C3%A7%C3%A3o-marp>.

Para alguns referenciais, “a performance cria dois principais tipos de evidência, *documentary* e *artifactual*”¹³ (MANZELLA; WATKINS, 2011, p. 28, grifo nosso), o primeiro engloba fotografias, registros em vídeo, registro em áudio — o que, por sua vez, “se torna uma referência” da obra —, e o segundo é composto por objetos oriundos e utilizados na ação, como cartazes, recortes de jornais e outras formas de divulgação da obra¹⁴. Portanto, os vestígios, enquanto evidências, compõem as contingências das performances, pois oferecem a narratividade e a materialidade para a análise de contextos espaciais e temporais (PEÑA, 2015, p. 18).

Assim, a partir da abordagem de referenciais nacionais e internacionais, eu proponho a categorização dos vestígios como materiais e transcricionais, compreendidos tanto do ponto de vista da reminiscência da materialidade da ação, como evidências (MANZELLA; WATKINS, 2011; PEÑA, 2015), quanto de documentos produzidos antes, durante e após o acontecimento.

Deste modo, os vestígios materiais são concebidos durante a ação e, posteriormente, podem ser assimilados como documentos do acontecimento, a exemplo de objetos, fotografias e vídeos — como a experiência apresentada do portfólio de Rosa Esteves sobre sua obra. Os vestígios transcricionais são elementos produzidos, em parte, pelo artista, como a notação da performance, desenhos, livros de artista; a documentação produzida pela instituição, em dossiê descritivo, fichas de catalogação, ficha de entrada, entrevistas; no entanto, os vestígios materiais também podem se tornar vestígios transcricionais, a exemplo de fotografias de uma primeira ação, que podem ser utilizadas como referência para a reperformance.

Há duas noções que contribuíram para pensar sobre o *vestígio* nesta tese, sobretudo, o transcricional: *inframedium* de Jonah Westerman (2015) e *intermedia* de Dick Higgins (2001)¹⁵. Westerman pauta-se na noção de *intermedia* de Higgins, que, por sua vez, concebeu a noção a partir de obras que reúnem diferentes meios, artistas e espectadores. Para Higgins (2001, p. 50, tradução nossa), a obra “não se rege por regras; cada obra determina o seu próprio

¹³ Citação original: “Performance creates two main types of evidence, documentary and artifactual”.

¹⁴ Manzella e Watkins (2011) utilizam o documento *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR) (1998) desenvolvido pela Federação Internacional de Associações e Instituições Bibliotecárias (IFLA), um modelo de metadados para constituir a interrelação entre concepção, ação, documentação da obra (registros em fotografias, vídeos e áudio), artefatos (objetos) e divulgação (cartazes, notícias, folders, etc). Os autores reforçam a ideia de negociação entre a singularidade da performance e a sua capacidade de reapresentação (ibidem, p. 29).

¹⁵ O texto *Intermedia de Higgins* possui dois tópicos escritos em anos distintos, 1965 e 1981, nos quais Higgins (2001, p. 52-53) defende a noção de “intermedialidade” anterior aos anos de 1960, quando este não era um movimento enraizado, mas, ainda assim, acompanhava as questões do mercado e de outras dinâmicas do sistema da arte.

meio e forma de acordo com as suas necessidades. O próprio conceito é mais bem compreendido pelo que não é, em vez do que é”¹⁶.

Segundo Westerman (2015, n.p.), a performance é um conjunto de meios, sendo a noção de *inframedium* esse conjunto que a representa, cuja análise reconhece os momentos limites. O foco do autor é compreender a performance menos como ação ou vestígios, e “mais como uma situação espacial, como uma linha divisória móvel e, profundamente indistinta, que une forma à experiência e, em virtude da sua localização específica em uma dada obra, descreve a localização e a composição de cada uma delas”¹⁷ (*ibidem*, n.p., tradução nossa).

Nesse sentido, tanto o vestígio material quanto o vestígio transcricional não pretendem a retomada da ação performática tal qual foi, como também não são a ação; todavia, apresentam indícios e possibilidades para a reexibição, seja em uma perspectiva documental ou em uma reperformance.

Ambas as noções de vestígios foram utilizadas no desenvolvimento desta pesquisa, por serem estes dinâmicos, ativos e por apresentarem as performances, tornando possível a produção de sentidos e de narrativas¹⁸ das obras e a historicização da linguagem. As escalas de análise dos vestígios derivam dos agenciamentos, que, por sua vez, classificam a qualidade expressiva do vestígio para a narração da performance. Nesse sentido, o vestígio possui vínculos com a ação, em suas distintas aparições, sendo manipulado conforme os interesses dos agentes.

Essas acepções foram possíveis a partir dos acervos dos museus e da atuação de profissionais dessas instituições, apresentando a realidade institucional frente à performance. Isto contribuiu na produção desta tese, tendo em vista as relações entre materialidade e musealização presentes nas discussões da história dos acervos de arte propostos pela Museologia, especificamente quanto ao caráter único, autêntico e singular inscrito na matéria assimilada pelas instituições museológicas. Por esse aspecto, ressalta-se a alteração e a atualização do projeto de pesquisa, que anteriormente estava pautado no problema de “o fragmento não ser a obra”, para se configurar em “como o fragmento, no caso o vestígio, reitera a obra”.

¹⁶ Citação original: “It is not governed by rules; each work determines its own medium and form according to its needs. The concept itself is better understood by what it is not, rather than what it is”.

¹⁷ Citação original: “more as a spatial situation, as a mobile and profoundly indistinct dividing line that joins form to experience and, by virtue of its specific siting in a given work, describes the location and composition of each”.

¹⁸ Nesta tese, a noção de narrativa foi inscrita a partir de Paul Ricoeur (1994, p. 15) como esboço da experiência temporal e a constituição de um pensamento; e de Gérard Genette (1979, p. 23-24), na discussão de três noções distintas de narrativa, a primeira como enunciado de acontecimentos, a segunda como “a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios”, e a terceira como o acontecimento.

Nesse sentido, o problema de pesquisa se reconfigurou em como apresentar performances a partir da musealização e do arquivamento dos vestígios, tendo como pressupostos os modos de musealizar, que envolvem a pesquisa, a preservação e a comunicação realizadas pelos agenciamentos. Estes modos, no entanto, não se restringem à autoria do artista, evidenciando as (co)autorias de curadores, do público, de profissionais de museus, de críticos, de pesquisadores, entre outros; e também, a concepção de premissas para um arquivo performativo, visto que esse pode ser um espaço de visualidade contínuo da performance.

Ademais, a prerrogativa da presença da performance nas instituições está focada em narrativas restritas à ação, o que seria um problema para a sua musealização, pois qualquer elemento encarado fora da ação, para alguns artistas e profissionais de museu, se distancia da noção de originalidade e da natureza efêmera da performance. Este posicionamento está implicado na problemática da dificuldade de historicizar e de musealizar a performance no Brasil, sendo que os vestígios em reservas técnicas, arquivos e centros de documentação podem apresentar essa história. Portanto, as dúvidas em torno do que pode ser feito sobre esses vestígios estão relacionadas ao caráter fragmentário desses elementos; e, por outro lado, as narrativas reforçam a ideia de desaparecimento total e privilegiam a performance ao vivo.

Diante do problema de pesquisa e da tese apresentada, os objetivos foram alcançados nas reconsiderações das abordagens sobre a performance e os vestígios, na percepção da potência desses para a linguagem e para as instituições, na análise das autorias múltiplas e na possibilidade de criação de arquivos performativos.

A tese propôs alteração da semântica da performance, tendo sintaticamente apresentado narrativas comuns sobre a linguagem e outras divergentes às usuais, inferindo à performance outros modos de conceber a sua musealização e o seu arquivamento. Ademais, pôde-se pensar a performance em camadas, como um palimpsesto, tendo como abordagem o contexto das obras (WESTERMAN, 2015, 2016), sendo os vestígios analisados de modo paralático, a partir das escalas e dos deslocamentos aparentemente paradoxais entre a ação e os vestígios. Portanto, as reflexões sobre as autorias foram importantes para compreender a produção de sentidos a partir dos vestígios sobre as obras.

Deste modo, a tese foi estruturada em quatro capítulos, a partir de revisão teórica de referenciais dos estudos da performance, da História da Arte, da Filosofia, da Museologia, da Sociologia, entre outras áreas; de análises de exposições nacionais e internacionais com foco, principalmente, em como estas apresentavam a performance na dinâmica dos vestígios e dos contextos institucionais; de pesquisas sobre obras, sobretudo as obras em acervos de museus; e

de material reunido por meio de visitas técnicas, entrevistas e mensagens trocadas por e-mail com artistas e profissionais de instituições.

Ressalto as obras de artistas brasileiros em acervos nacionais que contribuíram para a formulação das análises a partir das teorias e de outros modos de preservar a performance: *Pancake, Desenhando com Terços, Lovely Babies*, de Márcia X, no MAM-RJ; *Lágrimas da Artista*, de Élle de Bernardini, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS); *O nome*, de Maurício Iânes, na Pinacoteca de São Paulo (Pina); *Aquele que diz sim e Aquele que diz não*, de Renan Marcondes, e vestígios e obras do Grupo EmpreZa, no MAR; *Onde estão as minhas obras?*, de Bruno Faria, no MAMAM; e *Ofélia*, de Ana Mazzei e Regina Parra, no Museu de Arte de São Paulo (MASP).¹⁹

No primeiro capítulo, discuto a musealização da performance a partir de narrativas e da produção historiográfica sobre a linguagem, que essencializam e influenciam na sua circulação no sistema da arte, enquanto outras narrativas citadas tensionam esses limites caracterizados por algumas referências, considerando que tais abordagens restringem a circulação da performance. Também apresento narrativas que conectam a “origem” da performance às produções das neovanguardas, inscrevendo-a nas chaves do ativismo, da efemeridade e da crítica institucional.

Os artistas são protagonistas no processo de institucionalização das obras e, em alguns casos, reforçam a instabilidade de sua produção e o papel de “controle” das instituições de arte — como ressalta o grupo EmpreZa em sua crítica institucional, afirmando o quanto são “incontroláveis” e o desejo de que as instituições se adaptem às proposições do grupo (GRUPO EMPREZA *et al*, 2018, p. 29). Nesse sentido, destaco a negociação entre as partes, ressaltando, por um lado, as demandas dos artistas, por outro, as possibilidades oferecidas pelas instituições. Invariavelmente, sabe-se que há adaptações a partir da negociação entre as duas partes.

Quando o grupo EmpreZa ressalta o controle impeditivo da instituição para o acontecimento da performance, a abordagem remete às abordagens sobre a crítica institucional de Andrea Fraser (2008, p. 185), sobretudo, a dicotomia entre artista e instituição.²⁰ Novamente, friso a inscrição dos limites para a performance, visto que a linguagem é narrada como instável.

¹⁹ Destaco que nem todas as obras e as entrevistas realizadas na pesquisa foram inseridas nos capítulos da tese, como o caso de *Corpo Comestível* de Rosa Esteses, apresentada apenas nesta introdução. Todavia, todas as obras pesquisadas me desafiaram a repensar a performance e a institucionalização da linguagem nos museus.

²⁰ Fraser (2008, p. 186-187) recusa a noção de separação entre artista e instituição, pois compreende que “nós somos a instituição”, levantando os seguintes questionamentos: “[...] que tipo de instituições somos, que tipo de valores institucionalizamos, que formas de práticas remuneramos, e a que tipos de recompensas aspiramos”. A abordagem da artista me propiciou reflexões quanto às narrativas sobre a performance e o papel dos artistas na produção destas e na institucionalização de suas obras.

Com base nessas discussões, também compreendo a reivindicação da institucionalização da performance: o próprio Grupo EmpreZa, com sua crítica institucional, revela a vontade de estar nos espaços museológicos; não é à toa que a partir do Serão Performático ocorrido no MAR, em 2012, alguns vestígios de performances e videoartes foram adquiridos pela instituição, como apresentado no segundo capítulo.

Deste modo, concordo com a perspectiva de Hans Belting (2012, p. 174) quanto à reivindicação de entrada de qualquer obra no museu e, principalmente, à impossibilidade de nos espaços museológicos se formar um consenso sobre a arte, sendo os museus espaços “de todas as teses concebíveis”. Consequentemente, o protagonismo do artista está presente na originalidade das obras, mas estas, quando musealizadas, passam a contar com outros agenciamentos.

A noção de *musealização* inscrita na tese pautou-se na abordagem de Elisa Noronha (2017, p. 19), enquanto processo de “[...] atualização, adesão, rutura, afirmação, reorientação de discursos e práticas institucionais”; e na abordagem de Bruno Brulon (2018, p. 21), como a construção de “consenso sobre o valor e sobre a matéria”, em constante negociação a partir de “intenções que podem ser regidas por diferentes atores sociais e instituições culturais” (*ibidem*, p. 26), ou seja, os agenciamentos.

As noções apresentadas atribuídas à musealização estão em consonância quanto à incorporação, à aquisição das obras e aos processos de preservação dessas. Como também aborda Janaina Silva Xavier (2019, p. 100) sobre a musealização ser:

a operação, física e conceitual, dos objetos artísticos no acervo dos museus, sendo considerados como musealizados somente os bens que ingressam efetivamente nas coleções por aquisição e não aqueles que apenas adentram o seu espaço físico sendo expostos temporariamente.

A perspectiva de Xavier aponta para o aspecto processual da musealização, contudo, destaco as abordagens de Brulon e Noronha quanto à discursividade nos processos e ao caráter intencional da musealização, por proporcionar alterações nos processos museológicos, envolvendo atualização, alteração e circulação das obras. A musealização da performance aponta para as questões temporárias da presença de obras enquanto ação, e do vestígio como um contínuo rearranjo das obras.

Nesse sentido, abordo a noção de performatividade como criação de realidades e interpretação, o que converge com as perspectivas de musealização diante das produções de sentidos e de narrativas realizadas pelos agenciamentos. A performatividade está inscrita na

performance, mas também nos vestígios e nas práticas de arquivo, como abordo no último capítulo, partindo da noção de *repertório* de Diana Taylor (2015, 2016),

Outra perspectiva de performatividade crucial para o desenvolvimento da tese foi a de Dorothea von Hantelmann (2017), pautada em Judith Butler e John Langshaw Austin, especialmente na noção que este autor apresenta no livro *How to do things with words?*²¹ (1955). Hantelmann (2017, n.p) menciona a interpretação errônea da noção de performatividade atrelada apenas à performance, pois, para a autora, toda obra é performativa e possui dimensões de produção da realidade.

Hantelman proporciona uma análise sobre as convenções em que a performance está inscrita, e a partir disso diz ser possível mudar a linguagem. Certamente, a tese propõe algumas mudanças sobre análises e modos de preservação da performance.

No segundo capítulo, proponho a observação dos vestígios, considerando os modos em que são assimilados, documentados e utilizados para compor a trajetória, a alteração, a atualização e a exibição de uma obra. A escala proposta para análise dos vestígios engloba-os como sobras, provas, intenção, obras, documentação, para reperformance e performativos.

Na produção do material de qualificação, Georges Didi-Huberman foi referencial para pensar a percepção sob as performances a partir dos vestígios. O autor discorre sobre a nossa capacidade em olhar as coisas sob as perspectivas de nossos olhos e do olhar dessas coisas sobre nós (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). Esses olhares são implacáveis, irrefutáveis, sendo preciso abrir os olhos para o que não se vê, a partir do que é considerado evidência da perda, do desaparecimento, daquilo que é significado pelo que escapa (*ibidem*, p. 34).

Neste sentido, quando me deparo com vestígios de performances, me deparo com suas ausências, recortes, enquadramentos feitos por alguém; com algo que não apresenta a origem²², mas que inscreve uma existência duracional da obra. Portanto, o sentido de origem da obra é problematizado em um contexto “original” em relação ao que é considerado vestígio, como a sobrevivência, o recorte e a perda da ação, algo que não se tem controle, que escapa do enquadramento, ou mesmo, oscila conforme as leituras e as narrativas produzidas.

Como observado, a circulação da performance é realizada a partir das permissões sobre as obras, que estão relacionadas às produções dos agenciamentos. Nesse sentido, concordo com

²¹ No Brasil, o livro foi intitulado *Quando dizer é fazer: palavras e ação* (1990) e lançado pela editora Artes Médicas, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

²² A perspectiva que atende às proposições dessa tese é a de Michel Foucault (1992 [1971]). O autor aborda a genealogia a partir de Nietzsche, na articulação entre corpo e história, se opondo à ideia de origem, compreendendo os vestígios na chave da descendência. Portanto, na tese, essa análise confere aos vestígios papel contingente às ações performáticas.

Didi-Huberman (2010, p. 76) sobre a obra e a sua discursividade, pois “as obras traem com frequência os discursos (sem contar os casos em que os próprios discursos se traem)”. O autor menciona “Donald Judd, cuja obra é muito mais complexa e inquieta – e nesse ponto apaixonante – que o que a leitura de *Specific Objects* faria supor”²³ (*ibidem*, p. 76).

Em algumas leituras sobre a performance, observo a tentativa de homogeneizar a sua visualidade. A perspectiva de Martha Buskirk (2005) sobre as contingências das obras a partir das materialidades e das autorias foi central para compreender a dinâmica das obras e dos agentes. Segundo a autora, as performances e outras manifestações efêmeras, nas décadas de 1960 e 1970, nos Estados Unidos, apresentam questões quanto ao caráter de prova e evidência dos seus vestígios, especialmente, fotografias (*ibidem*, p. 219). Isto é um dilema na atualidade, mas também para artistas à época, como Allan Kaprow com seus *happenings*, pois para o artista havia dois problemas: “[...] não apenas o fotógrafo reduzia um evento no tempo e no espaço a uma série de impactos bidimensionais isolados, mas os participantes agiriam para a câmera, e sua presença [da câmera], portanto, mediará a experiência deles”²⁴ (*ibidem*, p. 2019, tradução nossa).

A abordagem de Buskirk apresentou a esta tese algumas narrativas comuns sobre a performance quanto à presença no acontecimento, como mencionado por Kaprow, e a sua posterioridade a partir do vestígio. A autora menciona as fotografias das obras *Catalysis III* e *Catalysis IV*, de Adrian Piper; *Seedbed* e *Following Piece*, de Vito Acconci; e as contingências dos acontecimentos das ações a partir dos relatos orais e entrevistas posteriores com os artistas.

Buskirk tensiona a ideia de aferição de um acontecimento e, além disso, posiciona as contradições entre relatos orais e fotografias como a impossibilidade de um relato fidedigno. Seria possível, então, aferir um único relato legítimo se não houvesse contradição?

Destaco que não há como aferir relatos legítimos a partir dos vestígios, assim como pontuado por Buskirk, visto que os vestígios não possibilitam uma verificação do acontecimento enquanto prova, justamente por seu caráter fragmentado. Em contrapartida, se reconhece as escolhas e os usos dos vestígios de forma a contextualizar a performance, ou seja,

²³ Em *Specific Objects*, Donald Judd (1996) enfatiza a circunscrição dos objetos específicos, como “novos trabalhos tridimensionais” produzidos pelo artista e por outros, cujo controle é dissipado conforme o olhar do público — é o que sugere Didi-Huberman. A partir desse lugar, se insere a ideia de utilização de narrativas possíveis entre as condições poéticas e institucionais para compreender as visualidades das obras e dos vestígios no pós-acontecimento — fundamentalmente, as transformações e as oscilações dessas condições e das narrativas para a reexibição, ou mesmo para a compreensão se há diferença entre o que é e o que foi a obra.

²⁴ Citação original: “Not only did the photograph reduce an event in time and space to a series of isolated, two-dimensional images, but participants would act for the camera, with its presence therefore mediating their experience”.

a decisão do que representará a obra e em como os vestígios adquiridos serão lidos para a reperformance, ou mesmo para uma exposição documental.

No terceiro capítulo, problematizo a restrição unívoca da autoria, colocando em questão a autoridade, a autorização e a produção de outras autorias nas obras de arte da performance e dos vestígios. Desse modo, proponho outras autorias na linguagem.

Em visita técnica ao Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, o MAMAM, em Recife, eu e outras colegas entrevistamos o artista Daniel Santiago. O artista mencionou que qualquer outra pessoa pode reperformar o seu trabalho, todavia, essa reperformance não seria sua obra, pois na compreensão do artista a obra acontece apenas quando ele a performa (SANTIGO, 2018). Embora Santiago enfatize a sua autoria soberana da obra, reconhece a possibilidade de outras pessoas realizarem a ação.

Juliana Gisi Martins de Almeida (2017, p. 2) problematiza essa manifestação da palavra do artista como a palavra final sobre o trabalho e como o elemento de distinção para apreensão de uma obra de arte.²⁵ No capítulo em questão, questiono essa essencialização da inscrição da autoria do artista como o caminho único para a compreensão da obra, principalmente quanto aos modos de preservação das obras em acervos.

Esse enfoque salienta as disputas de narrativas, as validações sobre os discursos da arte. As implicações desses aspectos se estendem aos contextos das produções, a exemplo da performance, cuja delimitação, para muitos artistas e teóricos, está em seu aspecto efêmero, imediato e nas impossibilidades de os vestígios narrarem as obras.

Almeida (2017, p. 8) apresenta a entrevista como um instrumento de contingência sobre as narrativas entre entrevistador e entrevistado. A autora também menciona as “inconsistências” das narrativas dos artistas nas entrevistas, as quais apresentam alterações e atualizações das obras, revelando o caráter “in progress” das obras e das trajetórias dos artistas (*ibidem*, p. 11).

A partir de Almeida e outros teóricos, abordo a importância da autoria do artista, mas também sugiro o desdobramento da obra a partir de outras autorias, a exemplo dos museus, com os profissionais que atuam nos espaços e o próprio movimento do público (BUSKIRK, 2005, p. 2005), também observado por Didi-Huberman (2010).

Também considero fundamental nas performances os autores dos vestígios, que não são lembrados e raramente se tornam famosos, como Babete Mangolte, mencionada na tese.

²⁵ A partir de 1990, materiais como textos, cartas, manifestos, conversas informais foram e são sistematizados e disseminados para a compreensão da produção artística, bem como a trajetória dos artistas (ALMEIDA, 2017, p. 3).

Defendo que a partir do trabalho dessas autorias é possível produzir sentidos e narrativas sobre a performance.

No quarto capítulo, analiso noções de arquivo a partir de referencial teórico e de exposições sobre a arte da performance. Também proponho 36 premissas para um arquivo performativo, formuladas a partir dos referenciais e de dois projetos de profissionais da Suíça, de modo a constituir este arquivo como espaço de preservação e de historicização da linguagem. Nesse sentido, também defendo esse espaço como uma garantia contínua da visualidade da performance.

Enfatizo os arquivos como espaços de agenciamentos na ativação dos vestígios, os quais são “[...] demonstrações por meio das quais é possível consolidar uma investigação”²⁶ (PEÑA, 2015, p. 18). As premissas do arquivo performativo envolvem interações, produções de sentidos, transmissão da performance, documentação como tradução, acessibilidade, reflexões e atualização sobre o papel do arquivo, criação de projetos, reconhecimento do caráter fragmentário, intencional e insuficiente dos vestígios, recombinação destes, uso de distintos referenciais, debate com o artista, reescritura e atualização da performance, papel ativo do artista, comunicação entre setores da instituição, intercâmbio entre instituições, criação de redes de trabalho, reconhecimento de que documentos não são passivos e a existência de lacunas.

O arquivo performativo inscreve a linguagem em uma dinâmica do tempo presente, mas também do tempo futuro — como algo que pode acontecer após a ação —, e do futuro do pretérito, a partir dos vestígios, com um senso de incerteza, possibilitando a imaginação na produção de interpretações sobre obras.

Os agentes da performance nas artes visuais apresentam critérios para a presença das obras no sistema da arte, tentando garantir a sua existência tanto do ponto de vista da ação quanto do vestígio. O arquivo pode atender às demandas desses agenciamentos, pois o arquivamento também faz parte da musealização das obras, como a experiência do MAM-RJ com o Projeto Márcia X, apresentada no segundo capítulo, na qual uma parte do acervo encontra-se no centro de documentação e a outra em reserva técnica.

É inegável que os museus, em muitas experiências, aliteram e enviesam as obras; assim sendo, apresento algumas reflexões na tese de modo a pensar alternativas e estratégias sobre a musealização e o arquivamento, tendo o vestígio como vetor dos processos e como matéria para as narrativas.

²⁶ Citação original: “[...] demonstraciones por donde es posible consolidar una investigación”.

Em um artigo escrito após o mestrado, eu inscrevi os museus como lugares do vestígio, pela crença de que são espaços que (re)criam narrativas sobre obras e memórias a partir de fragmentos, uma vez que os museus não fixam histórias, e isso ressalta o papel dos espaços museológicos e das temporalidades inscritas e lidas nos vestígios (SILVA, 2015, p. 121). A preocupação à época era ter a percepção da transitoriedade nos acervos e nas práticas de documentação, o que enfatizava os desafios da musealização de arte contemporânea.

A partir da tese, a minha abordagem sobre os vestígios foi ampliada e tornou-os referência tanto para constituir o histórico e a trajetória da obra, da performance e do artista, quanto para produção de versões da obra. Também reconheci a inexpressividade do colecionamento de performances, sobretudo, pelo sistema da arte compreender a linguagem como temporária, pelas narrativas dos agentes do sistema que a inscrevem na perspectiva da instabilidade e pela perspectiva de que os vestígios são imprecisos, mas, ao mesmo tempo, garantem a sobrevivência da linguagem.

No doutorado sanduíche²⁷, o contato com alguns museus dos Estados Unidos me suscitou a pensar sobre a inexpressividade do colecionamento de performances – também evidente nas instituições do país citado –, especificamente, por dois motivos: o primeiro, a realização, na primeira década dos anos 2000, de seminários e projetos²⁸ sobre a linguagem; e o segundo, a criação de programas públicos nas agendas dos museus, que exibem a performance como um evento temporário, sendo que a maioria das obras apresentadas não fazem parte do acervo das instituições — eu cito, ao longo da pesquisa, algumas experiências em que essas ações temporárias são arquivadas por museus e por projetos.

Assim, as perspectivas abordadas nas próximas páginas visam ampliar as noções sobre a performance, principalmente nas chaves da musealização, do vestígio, da autoria e do arquivo. Considero ser esse trabalho uma discussão que reconsidera o desaparecimento e o desdobramento de ações performáticas.

²⁷ Em 2019, eu realizei o doutorado sanduíche na Brown University, sob supervisão da Profa Rebecca Schneider.

²⁸ Essa aferição se deu a partir da pesquisa realizada no Arquivo do Guggenheim Museum, que é uma das instituições formuladoras, nos anos 2000, dos modos de circulação da performance.

2 A MUSEALIZAÇÃO DA PERFORMANCE ENTRE AÇÃO E VESTÍGIO

“[...] ninguém deveria se sentir frustrado por não ter assistido à ação.” (PANE; MARCADÉ *apud* DELPEUX, 2018, p. 92).

Parte considerável da produção de performance de Gina Pane encontra-se em vestígios, em sua maioria, fotografias. Pane, como algumas outras artistas, intencionalmente performava para a câmera e dava intenção à documentação realizada como obra. A musealização de performance está nesse entrelugar da obra como ação e como vestígio. Essa intenção dada no antes, no durante e no depois reverbera na musealização de obras de arte da performance, seja pela definição do artista, ou pelas flutuações dos sentidos sobre aquela materialidade assimilada. Isto envolve objetos (roupas, sapatos, itens utilizados na ação), fotografias, filmes e outros tipos de documentação, como dossiê, roteiro, ficha catalográfica, entrevistas, etc.

A discussão da tese sobre a musealização está atrelada à materialidade, em meio à produção artística, à produção institucional documental e à recepção do público. Portanto, se estabelece que tudo que circula a obra é e pode se tornar vestígio, que difere da noção de ser um mero resquício, pois a leitura dada à materialidade é ampla, na medida em que esses vestígios são lidos a partir da noção de performatividade.

A obra *O nome* (2010-2011) (figura 1), de Maurício Iânes, foi adquirida pela Pinacoteca de São Paulo (Pina), em 2015. Esta obra fez parte do Projeto Octógono, cuja proposta é a ocupação desse espaço octogonal, no centro do prédio da instituição. A performance de Iânes é considerada uma performance delegada, o que não necessariamente exige a presença do artista para ser executada. A obra envolve o canto de cada letra da palavra *inefável* por oito profissionais que atuam na instituição.²⁹

²⁹ Curiosamente, na performance realizada na Pinacoteca de São Paulo (Pina), participaram nove profissionais.



Figura 1 – Imagem de nove pessoas performando *O nome* (2010-2011), de Maurício Iânes, no Octógono, Pinacoteca de São Paulo. **Fonte:** Arquivo de Maurício Iânes.³⁰ **Fotógrafa:** Isabella Matheus

Na introdução, há uma citação de Maurício Iânes sobre a impossibilidade de se ter a performance, uma vez que, para o artista, a performance não é colecionável, na medida em que não é encarada como algo que possa ser adquirido por ser efêmera. Esta afirmativa difere da perspectiva institucional, como observado na entrevista com Gabriela Pessoa de Oliveira e Fernanda D’Agostino (2020), do Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca de São Paulo (Pina). Nesta entrevista, foram apresentados alguns esclarecimentos sobre a obra de Iânes, o que permitiu algumas reflexões sobre a afirmação do artista, a presença da obra no acervo da Pina, o fato de ser uma performance delegada e como efetivamente a instituição encara a performance.

Segundo D’Agostino e Oliveira (2020), anteriormente, a mesma obra havia sido apresentada na edição de 2010 da VERBO³¹, na Galeria Vermelho, em São Paulo, mas foi alterada. Em 2013, a obra fez parte do Projeto Octógono, mencionado acima, e foi indicada pela equipe técnica para aquisição por meio dos patronos, justamente por ser uma obra adaptada para o contexto da Pina.

Inicialmente, o artista pensou a obra para o octógono, mas depois mudou de ideia quanto à apresentação ocorrer apenas no espaço mencionado. A obra poderia ser performada em qualquer espaço da Pina, o que viabilizaria o empréstimo da obra para outros contextos. Um

³⁰ O artista gentilmente encaminhou por e-mail algumas imagens da performance.

³¹ Mostra anual de performances, que ocorre desde o ano de 2005. Para mais informações, acessar o site: <https://www.galeriavermelho.com.br/pt/verbo>.

dos detalhes importantes para a realização do trabalho é o workshop com o artista, que ainda não foi disponibilizado em formato de vídeo, conforme o combinado entre Iânes e a instituição.

No volume 2 da dissertação de Marina Ciambra Rahe (2019) estão alguns documentos de performances em acervos de museus brasileiros, tais como o dossiê de *O nome*³². Nas informações catalográficas são apresentados alguns aspectos importantes sobre a obra, tais como a já referida entrega de um vídeo do workshop, para que a obra possa ser recriada e reapresentada caso o artista não esteja disponível para a realização do curso; indicação de que, se porventura o artista venha a falecer, a instituição só poderá apresentar a obra em seu espaço com as regras estipuladas por ele; e orientações sobre a disposição de toda a documentação produzida sobre a ação: “[...] fotos documentos, vídeos documentais, contrato, projeto, listas de participantes e making of — poderão ser apresentados apenas como documentação histórica sem valor comercial”³³ (RAHE, 2019).

Ainda na entrevista com a equipe do Núcleo de Acervo Museológico, evidenciou-se que a materialidade da performance está no dossiê entregue pelo artista. Inicialmente, esse material não apresentava detalhadamente algumas informações sobre como lidar com a obra, a exemplo do empréstimo. D’Agostino e Oliveira (2020) enfatizaram que, embora a obra já permitisse uma certa autonomia por suas características, era preciso entender outros aspectos não especificados por Iânes. A equipe também mencionou o fato de não se ter uma previsão de nova exibição do trabalho, o que torna difícil o seu acesso e a resolução de algumas de suas especificidades.

A imagem acima (figura 1) é um dos vestígios do acontecimento da obra, em 2013. Como citado, Iânes é contrário à ideia de autonomia desses registros, no entanto, o artista permite que estes sejam expostos desde que a performance esteja em exibição.

Quando questionadas sobre considerarem como vestígio o material que possuem sobre a obra, D’Agostino e Oliveira respondem, conforme suas considerações técnicas, que o status da obra está intrinsecamente associado à forma como o mercado de arte a categoriza, ou seja, como uma ação performática. Além disso, a continuação da resposta está relacionada à unicidade, como um valor enquanto acervo, pois a coordenadora e a pesquisadora consideram

³² Segundo o documento apresentado na dissertação, a obra foi performada em duas circunstâncias: no *Projeto Octógono*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2012, e na *Verbo – Mostra de Performance Arte* (6ª edição), na Galeria Vermelho, São Paulo, em 2010.

³³ É importante destacar a afirmação sobre o “valor comercial”, onde os vestígios materiais — no caso, as fotografias —, não estão atrelados ao valor poético-estético, sendo a obra a ação. Essa afirmação pode ser compreendida a partir de duas perspectivas: na primeira, o artista se recusa a dar valor aos vestígios para evitar a comoditização desses; na segunda, o valor comercial está na ação, que é a obra, ou seja, essa que foi negociada e adquirida para fazer parte da coleção da Pina.

que, tecnicamente, o museu possui a obra: elas entendem que cada apresentação se dá de forma distinta, contudo, concebem conceitualmente a mesma obra, pois os elementos materiais mantêm essa “unicidade”.

Na avaliação das interlocutoras, aquilo que foi adquirido e está em reserva técnica — a documentação entregue pelo artista: o dossiê — não pode ser considerado vestígio. D’Agostino compreende o vestígio como resíduos da ação que permaneceram. No entanto, é possível pensar no que foi adquirido pela Pina como vestígio, na medida em que não é a obra, mas sim indícios de como executá-la.

O modo como a obra *O nome* foi assimilada não permite que se tenha uma ideia total a seu respeito, pelo contrário, fica evidente que há lacunas para a execução de sua reperformance, tendo em vista que a materialidade da documentação entregue é limitada. O fato de ser necessária a realização de atualizações e adaptações da obra ao longo de sua trajetória institucional, por meio do contato com o artista ou da tomada de decisão da própria Pina sobre o que possui, também não contribui para uma noção de todo. A entrevista realizada com o artista esclareceu algumas dúvidas, mas ainda há ajustes a serem feitos, segundo a equipe da Pina.

Em termos de pensar a reperformance, D’Agostino e Oliveira concebem a distinção de cada apresentação como versões da obra exposta. Em termos de elementos técnicos, as documentações entregues e produzidas são os memoriais da obra, objetos tangíveis que tornam a obra executável — como o dossiê de quatro páginas em reserva técnica —, e que permitem a materialização da obra. São estes, portanto, o conceito e as especificidades da performance para a Pina.

Durante a entrevista, foi suscitada a possibilidade de pensar em programas de performance, conforme já ocorre em alguns museus internacionais, onde não há regularmente a aquisição de obras, mas são realizadas apresentações frequentes de performances, e até são criados arquivos sobre essas ações — como é a experiência do Museu de Belas Artes de Boston (MFA)³⁴, nos Estados Unidos, no qual a memória é tida como registro documental.

Para D’Agostino e Oliveira (2020), os programas de performance podem ser encarados como espetáculos, ambas problematizaram o fato de as obras nos programas não fazerem parte do acervo. Segundo as interlocutoras, quando a obra pertence a uma coleção é garantida a sua sobrevida.

D’Agostino, por exemplo, reflete sobre o caso de falecimento do artista em que a obra estará musealizada, e isto garantirá a sua longevidade, ou seja, a obra não estará inerentemente

³⁴ Para mais informações, acessar o site: <https://www.mfa.org/programs/series/performance-art>.

conectada ao artista para a sua exibição, como seria o caso de obras performadas apenas em programas. No entanto, há controvérsias a essa máxima da musealização permitir a sobrevivência da obra, pois, em alguns casos, ela está intimamente relacionada à vida do artista, como a performance *Refus* (2014) (figura 2), de Iânes, adquirida pelo Centro Nacional de Artes Plásticas da França (CNAP), cuja negociação envolve a presença do artista como o protagonista ao performar a obra. De acordo com as diretrizes contratuais, caso Iânes venha a óbito, esta obra não poderá ser reperformada³⁵, embora se reconheça que essas negociações são passíveis de alteração.



Figura 2 – Imagem de Maurício Iânes, trajado de preto, interagindo com outro homem, com uma mochila nas costas, na performance *Refus* (2014), no Palais de Tokyo, Paris, França, em 2014. **Fonte:** Arquivo de Maurício Iânes.

A relação com a materialidade evidente demonstra a condição vestigial da performance, e isto pode ser expressivo no fato de a Pina ter a cessão de direitos na execução da ação performática, o que torna possível essa obra ser alterada e atualizada conforme os contextos de sua exibição. O próprio artista escreve no dossiê a possibilidade de alteração pelo grupo que performará durante os workshops, pois os integrantes terão independência e poderão gerir os

³⁵ Para saber mais sobre essa obra, indica-se o texto *Um corpo para uma imagem: o impasse na compra da performance Refus, de Maurício Iânes*, da pesquisadora Bianca Andrade Tinoco. O artigo está disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/LA_BIANCA_TINOCO_IISIPACV2018.pdf/>

curiosos, realizando “pequenas modificações na duração do projeto original, de modo a exercitar a potência criativa de cada um dos participantes” (RAHE, 2019).

Por um lado, essas atualizações podem ser observadas em outras obras, não necessariamente ações performáticas, por outro, como afirmaram D’Agostino e Oliveira (2020), a instituição possui a “receita da performance”, ou seja, o seu roteiro de execução, o que paradoxalmente não é a obra, mas é a intenção inscrita em um tempo específico pelo artista. A “receita” não é garantia do cumprimento efetivo da ação, tendo em vista que o próprio artista cria um roteiro passível de alteração por aqueles que performam.

Aparentemente, não há uma clareza entre a distinção de vestígio e obra por parte da instituição, pois a obra é encarada como a materialidade entregue pelo artista, o dossiê da obra. O desafio posto pelas interlocutoras está na compreensão da originalidade da obra, na negociação dos limites para, fundamentalmente, não a exibir fora do contexto, e também, na importância da entrevista como um guia para alinhar a intenção inicial e o que está em acervo.

A entrevista com o artista pode endossar a alteração e a adaptação da obra, pois pensar a performance tem um quê de imprevisibilidade, o que se opõe a uma ideia de completude ou de descontextualização, mesmo diante de um roteiro. Essa relação com a materialidade está expressa, também, no fato de o Núcleo de Acervo Museológico não aprovar a transmissão do dossiê pelo artista, pois o documento é considerado a obra materializada³⁶.

A priori, pensar na performance enquanto ação musealizada denota o fato de que poucas são as performances adquiridas em museus. Segundo Pip Laurenson e Vivian Van Saaze (2014, p. 27), no passado, muitas instituições coletavam vestígios de performances, mas, somente nos anos 2000, os museus passaram a adquirir tanto as performances como ações, quanto o direito de reperformá-las.

Entre as notícias sobre aquisição de obras de arte da performance no Brasil, Laura Lima é reconhecida como a primeira artista a ter obras adquiridas por uma instituição brasileira, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)³⁷, em 2000³⁸. Em entrevista, Laura Lima alega não ser a primeira artista a trabalhar com ações performáticas e esclarece que a dificuldade

³⁶ O exemplo comentado pela equipe foi exatamente a divulgação do dossiê na dissertação da pesquisadora Marina Ciambra Rahe.

³⁷ Joseane Alves Ferreira e Jane Aparecida Marques afirmam que as obras de Laura Lima foram as primeiras obras de performance tombadas em uma instituição. Esta fala ocorreu durante uma mesa on-line, no Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras, em 2021. Para informações sobre o congresso, acessar o site: <http://cso.belasartes.ulisboa.pt/index.html>.

³⁸ As obras adquiridas pelo MAM-SP são *Bala de homem = carne / mulher = carne* (1997) e *Quadris de homem = carne / mulher = carne* (1995). Em 2007, outra obra da artista foi adquirida pelo museu citado, *Palhaço com buzina reta – monte irônicos*.

de aquisição tem relação com o caráter experimental e com o fato de os trabalhos conterem instruções³⁹.

Para além dos dois elementos apresentados pela artista, pode-se incluir a efemeridade e a imaterialidade como parte das narrativas comuns, por serem estes aspectos intrínsecos da performance, como pode ser observado na narrativa de Iânes e de muitos estudiosos do tema. Ademais, a presença é uma característica que compõe essas narrativas sobre a efemeridade e a imaterialidade de uma performance. Para Gabriella Giannachi, Nick Kaye e Michael Shanks (2012, n.p., tradução nossa), a presença para a teoria da performance, nos anos de 1980 e 1990, “[...] foi abordada primeiramente como uma reivindicação ideológica e performativa, em vez de um estado, qualidade ou experiência”⁴⁰.

Pode-se considerar o decênio de 1960 como referência à abordagem acima, como expressam Hortensia Völckers e Alexander Farenholtz (2013, p. 354) sobre o surgimento da arte da performance nesse período, tendo como “princípios básicos”: a presença ao invés da representação, a importância do processo e a experiência particular. No entanto, Giannachi, Kaye e Shanks (2012, n.p.) problematizam essa abordagem, que pode ser interpretada como um limite, ao invés de ser encarada como uma experiência ou uma qualidade de estar presente na ação.

Völckers e Farenholtz (2013, p. 354, tradução nossa) mencionam a insistência da singularidade da performance, cujo intuito era “fechar-se aos mecanismos de exploração do mercado”⁴¹, sendo que, anos depois, essa crítica ao mercado “deu a numerosas obras uma nova atualidade”⁴², criando contradições quanto aos valores monetários e simbólicos dos vestígios associado às ações.

A categorização da arte da performance como efêmera — apesar de suas conotações originais críticas, anticomerciais e anti-establishment, e do impacto histórico-social — também facilitou a exclusão de muitos artistas de vanguarda marginalizados, mulheres e artistas não brancos, de um cânone predominantemente heteronormativo por muitas décadas.⁴³ (CLAUSEN, 2018, p. 108, tradução nossa)

³⁹ Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/apesar-de-ser-uma-arte-crescente-mercado-de-performances-ainda-%C3%A9-restrito-1.380884>. Acesso em: 5 out. 2020.

⁴⁰ Citação original: “[...] was approached firstly as an ideological and performative claim rather than a state, quality or experience”.

⁴¹ Citação original: “[...] to close itself off from the mechanisms of market exploitation”.

⁴² Citação original: “[...] has given numerous works a new actuality”.

⁴³ Citação original: “The categorization of performance art as ephemeral — despite its original critical, anti-commercial, and anti-establishment connotations and social-historical impact — has also facilitated the exclusion of many marginalized vanguard artists, women, and non-white artists from a predominantly heteronormative canon for many decades”.

Os “princípios básicos” da performance circulam em torno das narrativas sobre a efemeridade, no que tange a singularidade, a importância da presença na ação e a imaterialidade da linguagem, que se propõe instável. Essa instabilidade revela a inscrição ideológica na recusa dos vestígios como a apresentação da performance, o que por si só apresenta a negação do valor estético-poético e do valor comercial dos vestígios, e a insistência do desaparecimento da ação considerada singular, portanto, efêmera. Barbara Clausen (2018, p. 108) e outros estudiosos da performance problematizarão esses princípios e o apagamento de alguns artistas.

Segundo Jonah Westerman (2016, p. 188), desde 1960, a efemeridade é a principal característica atribuída à performance, caracterizada como tal por criar uma espécie única de presença relacionada ao agora. Em 1970, se insistirá na ideia de que nenhum registro pode mediar essa presença, portanto, “a performance cria um desaparecimento insuperável”⁴⁴ (*ibidem*, p. 188, tradução). O autor afirma ainda que “esse enfoque na efemeridade, que seja relacionada na linguagem da presença ou da ausência, tem restringido as formas de avaliação sobre a performance, gerando uma estagnação conceitual”⁴⁵ (*ibidem*, p. 188, tradução nossa). Isto cria um léxico interpretativo e crítico das temporalidades da performance, sendo necessário problematizar a ideia de um agora absoluto (*ibidem*, p. 188).

A relação temporal sob a ideia de um agora tem consequências quanto à incorporação das performances, à compreensão das ações e à descategorização dos vestígios. Para Westerman (2016, p. 189), esses limites empregados pela noção da presença, da efemeridade e, conseqüentemente, do desaparecimento, tornam nebulosa a historicização da performance. O autor defende que a compreensão da performance “[...] não deve ser garantia da transformação reveladora que deixa o passado para trás, mas sim de uma situação limitada em que a persistência da história no presente se torna visível”⁴⁶ (*ibidem*, p. 189, tradução nossa). Isso pode ser analisado a partir da obra de Iânes, cuja produção de sentidos sobre *O nome* está atrelada aos vestígios materiais vinculados às imagens e aos outros documentos da ação, de 2010 e 2013, e ao vestígio transcricional, materializado no dossiê do trabalho.

Westerman (2016, p. 192) apresenta também alguns aspectos que contribuíram para a aceção da impossibilidade de arquivamento e de um não desejo de arquivar a performance, pautados em discursos da autossuficiência do artista e da obra; do caráter único da ação performática; das imagens criadas serem inadequadas, na medida em que não representam a

⁴⁴ Citação original: “performance creates an insuperable absence”.

⁴⁵ Citação original: “This focus on ephemerality, whether rendered in the language of presence or absence has constricted the ways we evaluate performance-based work, generating a conceptual stagnation”.

⁴⁶ Citação original: “[...] not as a guarantee of revelatory transformation that leaves the past behind but as a bounded situation in which history's persistence in the present becomes visible”.

ação; e da impossibilidade de conhecer o agora da ação, o que estabelece limites na análise. Essa intenção da narrativa inscrever a impossibilidade de ver, ter, analisar, tem relação com o desaparecimento da linguagem, narrado de forma tácita.

Então, “como nós podemos mover o passado do problema da presença e da ausência para recuperar a história?”⁴⁷ (*ibidem*, p. 195, tradução nossa). O autor apresenta dois enfoques: eliminar a ideia de uma essência da performance estar relacionada a uma ação original, efêmera, cuja “[...] mediação de autossuficiência garante a essência em perpetuidade”⁴⁸; e visualizar “cada encontro com o trabalho (em apresentações ao vivo, exposições de documentos e etc.) como uma interação, uma articulação espacializada, uma versão relatada da versão prévia, mas nunca como uma tentativa de recuperar uma condição original”⁴⁹ (*ibidem*, p. 195, tradução nossa).

De modo distinto ao de Westerman, Amélie Giguère (2014, p. 173) aborda a presença da performance em museus a partir de dois pontos comuns aos estudos da performance sobre a impossibilidade de aquisição de obras: o primeiro, por sua existência ser efêmera; e o segundo, por ser uma linguagem por meio da qual artistas criticam os museus e o mercado de arte, que tentam domesticá-la — alguns dos artistas aderem a essa perspectiva contrária à institucionalização da performance.

Laureson e Saaze (2014, p. 31, tradução nossa) também apresentam abordagem distinta da de Westerman, atrelando a autenticidade das performances à efemeridade, “ao vivo, e ligada especificamente a um momento particular e à pessoa como performer, que é experiente e valorizada como forma de ‘presença’”⁵⁰. Por outro lado, as autoras enfatizam que cada trabalho terá um senso distinto, conforme a proposta artística, o que possibilita uma autonomia, em alguns casos, da exibição de obras, contradizendo a impossibilidade do colecionamento de performances, que são tomadas em narrativas de uma presença única.

Good Feelings in Good Times (2003) (figura 3), de Roman Ondák, a primeira performance adquirida pela Tate Modern⁵¹ — uma performance delegada —, é um exemplo

⁴⁷ Citação original: “how do we move past the presence/absence problem to reclaim history?”.

⁴⁸ Citação original: “[...] in self-sufficient mediation that guarantees essence in perpetuity”.

⁴⁹ Citação original: “[...] each encounter with a work (in live presentations, displays of documents’ and so on) as an iteration, a spatialize articulation, a version related to previous versions, but never as an attempt to reclaim an original condition”.

⁵⁰ Citação original: “[...] is connected to the live and linked specifically to a particular moment and person as performer, which is experienced and valued as a form of ‘presence’”.

⁵¹ É importante destacar o protagonismo desta instituição, criada nos anos 2000, cujo acervo possui performances e vestígios de performances. Além disso, a Tate Modern tem realizado pesquisas para compreender a performance em âmbito institucional e na produção de reflexões essenciais para o campo dos estudos da performance, a partir dos projetos: *Performance at Tate: Into the Space of Art* (<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/project-overview>); *Collecting the*

da especificidade de uma obra. O trabalho envolve entre oito e doze pessoas em uma fila, que dura de 3 a 5 minutos. Segundo Laurenson e Saaze (2014, p. 34, tradução nossa), “este trabalho ilustra ideias sobre a efemeridade, expressa aqui como instabilidade, no entanto, a partir do uso das instruções o trabalho torna-se durável e repetível”⁵². De forma similar, a obra de Iânes está inscrita na repetibilidade e na efemeridade a partir da ação delegada, que se encerra logo que a palavra inefável é falada, letra por letra, simultaneamente, por cada um dos performers.



Figura 3 – Imagem da performance *Good Feelings in Good Times* (2003), de Roman Ondák, no evento UBS Openings: Saturday Live – Actions and Interruptions, Tate Modern, em 2007. **Fonte:** Site do Tate Modern.⁵³

Laurenson e Saaze enfatizam o papel de Ondák a partir das instruções entregues sobre a obra, a fim de que a instituição respeite a proposta adquirida, que possui efemeridade referente à duração da fila, mas que, por ser uma obra delegada institucionalizada e por ter instruções, tende a ser um trabalho possível de ser reiterado. Como citado pela equipe da Pina, a reiteração de uma performance delegada aparenta dar mais liberdade para a instituição, ou seja, facilidade de reperformar tendo a receita, o roteiro da ação e até mesmo o aval do artista para adaptações. De todo modo, as instituições lidam com esses roteiros de forma contextual: inicialmente, a ação proposta pode ter um local, mas este é passível de alteração, como em *O nome*, cuja proposta inicial era um *site specific* para o Octógono da Pina, como consta no dossiê, mas foi

Performative (<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative>); *Performance and Performativity* (<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/performance-and-performativity>); Documentation and Conservation of Performance (<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance>).

⁵² Citação original: “The draws on ideas of ephemerality, expressed here as instability, however through the use of instructions the work is made durable and repeatable”.

⁵³ Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/roman-ondak>. Acesso em: 28 abr. 2021.

readaptada após entrevista com o artista, possibilitando a presença da obra em outros espaços da Pina e em outras instituições.

Para Westerman (2016, p. 196) é importante compreender as contingências dos contextos em que a performance ocorreu, a materialidade evidente e a institucionalização da ação. Um dos exemplos apresentados pelo autor são algumas das ações de Marina Abramović, da década de 1970, que foram reperformadas em 2010, na exposição *The Artist is Present*⁵⁴. Este evento interliga os contextos temporais e espaciais das obras, e a recepção de diferentes públicos e críticas. No caso de Abramović, envolve o fato de algumas ações terem ocorrido na Iugoslávia diante das implicações políticas, socioeconômicas e dos embates com as estéticas oficiais do país à época.

Esta experiência é significativa para os estudos da performance, por ser uma exposição-chave para a aceção dos modos de exibir e reativar a performance. Desse modo, essa experiência, como base para análise da obra citada de Iânes, contribui para pensar sobre a primeira exibição de *O nome*, a partir do contexto temporal — o ano de 2013 — e do contexto espacial — o Octógono da Pina —, ainda que seja, posteriormente, adaptada para uma futura aparição. Assim, as performances de Abramović da década de 1970 estão atreladas ao tempo e ao espaço iniciais, como também foram inscritas em *The Artist is Present*. Isto quer dizer que nem essa aparição e nem aquela detém a verdade, mas ambas possuem originalidade e fazem parte da historicização da linguagem e da trajetória da artista.

Outro aspecto questionado por Westerman (2016, p. 196) é o discurso que afere a efemeridade como parte da ideia de essência comum da performance, de aceção “universal” da linguagem, e que não considera algumas práticas artísticas de diferentes contextos, como, por exemplo, as obras de Marina Abramović e de outras artistas do país mencionado, e sua relação com todas as questões políticas e sociais que as diferem dos artistas dos Estados Unidos — à época, contrários ao mercado da arte.

As narrativas sobre a efemeridade relacionadas à autenticidade da performance se opõem a qualquer possibilidade de reiteração das ações, pois reafirmam o lugar do desaparecimento da performance. Reconhece-se a distinção de cada momento em que as ações são reperformadas, portanto, considera-se o desaparecimento das ações e não da performance. Esta noção de efemeridade também inscreve os vestígios como impróprios, na medida em que não são ação; contudo, nega-se a potência destes como elementos para a historicização da performance, ou a sua própria autonomia quando musealizados. Todavia, há uma conexão entre

⁵⁴ Para conhecer mais sobre a exposição, acessar o site: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>.

esses distintos momentos e os vestígios, que apresentam a originalidade da obra, mas que se distanciam temporalmente. Isto inscreve a performance em um léxico de atualização e questiona a ideia de uma obra única, limitada ao tempo do acontecimento.

A problemática frente à efemeridade também está relacionada à presença ao vivo, conforme mencionado acima, como uma garantia de ser este o lugar mais autêntico na experiência da ação. Essa afirmativa está presente em muitas abordagens de artistas, de teóricos e de instituições, o que apresenta, em certa medida, o engessamento da musealização, uma vez que se firma na relação restrita de original como ação, renegando, reiteradamente, a potência dos vestígios.

A presença é uma questão fundamental para artistas como Abramović, sendo assim, quaisquer vestígios serão considerados limitados, como aborda Juliana Gisi (2015, p. 144). Em 1978, Abramović e Ulay fizeram apontamentos sobre os vestígios serem precários, a exemplo da fotografia, a qual “[...] não estabeleceria uma conexão direta com a experiência da realização do trabalho e, muitas vezes, é produzida independente da vontade dos artistas [...]”. Na atualidade, paradoxalmente, a própria Abramović insiste na presença, mas comercializa os vestígios de suas obras, como também realizou reperformances a partir de vestígios.

O fato de ser o que as pessoas veem não opera uma transfiguração fundamental na fotografia de registro em trabalho de arte; e, por outro lado, a efemeridade ou a inacessibilidade fazem parte do trabalho na medida em que são as condições de sua existência, independentemente dos documentos que o perpetuam e difundem.

Mas, é um fato que progressivamente a fotografia aparece nas paredes de galerias e museus, ou publicações, seja como registro do trabalho ou como o trabalho mesmo. (*ibidem*, p. 147-148)

Gisi insiste na noção de efemeridade como condição de existência do trabalho performático, mesmo reconhecendo a presença de seus vestígios em instituições, o que apresenta dois aspectos: a fetichização desses vestígios, contrariando toda uma cadeia de narrativas sobre a performance e endossando a problemática narrada por artistas; e a musealização desses vestígios como a única possibilidade de (re)conhecimento da ação. Mais uma vez, o contexto é parte da condição de como essa performance ocorreu e será narrada sobre um tempo e inscrita em outros tempos.

Westerman (2016, p. 198) demonstra interesse em como a exposição *The Artist is present*, citada no caso acima, realoca temporal e espacialmente as obras expostas, tendo em vista a impossibilidade de serem as mesmas. Diante disso, o que emerge como os elementos mais importantes das ações a serem reiteradas? Pode-se aproximar este questionamento, a partir

das narrativas intencionais de Marina Abramović em entrevista à Ana Bernstein, às noções sobre ações em um tempo pretérito, a propósito de *Seven Easy Pieces* (2005):

O destino da performance sempre me intrigou, pois, depois de realizada, depois que o público deixa o espaço, a performance não existe mais. Existe na memória e existe como narrativa, porque as testemunhas contam para outras pessoas que não assistiram à ação. É uma espécie de conhecimento narrativo. Ou existem fotografias, slides, gravações em vídeo, etc., mas eu acho que essas apresentações nunca conseguem dar conta da performance propriamente dita, fica sempre faltando alguma coisa. A performance só pode viver se for apresentada de novo. Obviamente, tem o problema do conceito do artista original, com a possibilidade de qualquer pessoa que quiser rerepresentar uma performance colocar-se dentro da performance e conseguir uma interpretação diferente. Por isso, estive trabalhando com a ideia de como hoje, no século XXI, algumas das performances do passado, dos anos de 1970, 1980 e 1990, podem ser rerepresentadas e que tipo de regras deveríamos propor, como artistas da performance, às pessoas que quiserem rerepresentar esses trabalhos. (BERNSTEIN, 2005, p. 128)

Em linhas gerais, essa discussão é sobre autoria e permissão, e Abramović evidencia as negociações, que são muito mais densas do que estipular a natureza ou a essência da performance. A artista enfatiza a importância da reperformance como reinterpretação e o caráter impreciso dos vestígios ao apresentar as performances. Essa retórica está presente nas duas exposições citadas da artista, por estas lidarem com a reperformance, ainda que de modos distintos. Segundo Robert C. Morgan (2010, p. 12), a reperformance é um exercício de imaginação de artistas, no presente, de ações passadas, algo que o autor considera ter acontecido em *Seven Easy Pieces*, enquanto em *The Artist is Present* havia uma atmosfera estática sob os trabalhos antigos de Abramović.

A relação entre efemeridade, presença e desaparecimento está atrelada às intenções dos diferentes agenciamentos, ao mesmo tempo em que esses agenciamentos reconhecem a reperformance como uma forma de preservar algumas obras. A crítica de Morgan sobre *The Artist is Present* está relacionada ao desaparecimento das ações de 1970 e às condições criadas para as reperformances em 2010, as quais são distintas das condições pretéritas, que, por sua vez, são conhecidas a partir dos vestígios presentes na exposição.

Outro aspecto de distinção entre uma exposição e outra, explorado por Morgan, é a atuação de Abramović: em *Seven Easy Pieces*, ocorreu a (re)interpretação de obras de outros artistas e uma obra de sua autoria; em *The Artist is Present*, se tem uma retrospectiva da trajetória da artista, envolvendo a tentativa de fixar algumas das condições iniciais das obras passadas, ou seja, “estagnando” as performances, como menciona o autor. Há também a leitura do público — especialmente, o público especializado — na observância dos elementos “estáticos” das obras presentes na mostra, que podem estar relacionados aos vestígios dos trabalhos.

A *reperformance* é uma forma possível de preservação de ações performáticas e a sua prática está intrinsicamente relacionada aos agenciamentos, ou seja, às leituras e às intenções imbricadas a partir dos vestígios materiais e transcrpcionais. Nesse sentido, quando se observa a musealização das performances, sabe-se que há duas possibilidades de a linguagem estar nas instituições, seja por meio da *reperformance* com os vestígios transcrpcionais, ou por meio dos vestígios materiais, que são materiais documentais de ações passadas.

Reconhece-se que os vestígios são agenciados a partir das intenções e das leituras realizadas. Portanto, a musealização é sobre as decisões e as interpretações de determinados agentes, o que acarreta a tomada de decisões, alterações e atualizações das obras que, no caso das performances, têm os vestígios como os elementos manuseados para tais processos.

Explorou-se acima a exibição da performance a partir da *reperformance* como uma estratégia de preservação e de historicização da linguagem. Também é importante destacar a *reperformance* nos museus quando há obras delegadas em acervos, ou por meio de programas públicos⁵⁵ nas agendas dos museus. No Brasil, como pôde ser observado no caso de Iânes, ou em outros trabalhos estudados nesta tese, as obras delegadas permitem ao museu a *reperformance*. No entanto, sabe-se que há uma quantidade expressiva de vestígios materiais de performances nas reservas técnicas, nos arquivos e nos centros de documentação, sendo que, em muitos desses casos, a questão da preservação não está relacionada à *reperformance*, mas à preservação desses vestígios pós-acontecimento, tendo em vista a vinculação entre a ação e os valores estéticos-poéticos dos vestígios e sua exibição.

Aparentemente, os vestígios são desconsiderados, ainda que sejam parte de um acervo museológico, por não serem a ação ou não possibilitarem a *reperformance*. Assim, a exegese da performance está implicada às noções mencionadas, incorporando as essencializações nos modos como se lê e interpreta as ações performáticas e os seus vestígios. Além da perspectiva de efemeridade apontada como característica da performance, as obras estão vinculadas às pautas ativistas.

As temáticas de resistência, ativismo ou revolução são especialmente difíceis de trazer para instituições cujos processos tendem a conter, fixar, ou mesmo colonizar, as obras de arte. A ausência destas obras nas referidas coleções pode, por outro lado, implicar

⁵⁵ No Brasil, *Dance with me* (2018-2019), de Élle de Bernardini, até a finalização desta pesquisa, é a única obra não delegada em acervo de uma instituição pública, a Pinacoteca de São Paulo. A artista é a única que pode performar o trabalho. Essa obra não foi incorporada à tese, pois a sua musealização ocorreu no ano de 2020. Para conhecer mais sobre o trabalho, acessar o portfólio da artista: <https://www.elledebernardini.com/performances>. Há também a obra *Atoritoleitoralogosh* (2019), de Cristiano Lenhardt e Ayla de Oliveira, adquirida por meio da feira SP-Arte pela Pina, envolvendo a presença dos artistas, mas também a participação do público. Nesse sentido, essa obra pode se configurar como delegada nessa interação entre os agentes. No entanto, conhece-se poucas informações sobre esse trabalho, que no próprio site da Pina não é mencionada como parte do acervo.

lacunas futuras na historicização e transmissão destas obras. O desafio reside no equilíbrio entre colecionar e revolucionar, entre o previsível e o espontâneo, entre a conservação e a resistência. (MARÇAL, 2019, p. 68)

As considerações de Hélia Marçal sobre o caráter ativista da performance reafirmam a impossibilidade do colecionamento das ações, por estarem inscritas em uma dinâmica própria do contexto e do tempo em que ocorreram. No entanto, à medida que há aproximação com acervos de museus ou outras instituições, essas ações — que são incorporadas a partir dos vestígios — podem ser reconhecidas e historicizadas.

Marçal (2019, p. 67-68) cita algumas instituições, como Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA), Walker Art Center, Tate Modern e Museu Serralves, que têm incluído em suas agendas programas de performances, festivais e a iniciativa de alguns projetos de artistas, expressando uma cena importante para a performance. Diante desse contexto, a autora ressalta a presença da performance nas instituições, no entanto, reconhece as dificuldades em colecioná-la e, fundamentalmente, reapresentá-la. Neste sentido, Marçal supõe ser esse o motivo que levará muitos museus a colecionar performances delegadas (*ibidem*, p. 67).

No Brasil, em termos de aquisição de ação, o colecionamento das performances de Laura Lima pelo MAM-SP caracteriza-se como um marco no circuito da arte brasileiro, como mencionado acima. Todavia, as ações performáticas já estão nos museus há algum tempo, seja pela presença enquanto ação em eventos ou como vestígio nos acervos, e isto pode ser observado em algumas instituições, a exemplo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP)⁵⁶, da Associação Vídeo Brasil⁵⁷, entre outras.

A materialidade de performances adquiridas em museus, mesmo ações que podem ser reperformadas, são vestígios, por terem um caráter índice, na medida em que as instituições não salvaguardam a ação, mas os elementos transcrpcionais que possibilitam virtualmente a (re)exibição das obras. Nesta perspectiva, a visualidade e a visibilidade dos vestígios a partir da performatividade constroem uma relação endereçada à adaptação e atualização da ação, ou seja, produzem outros e novos sentidos a partir desses vestígios.

Se a performatividade reitera, questiona, propõe e rompe com os gestos, a performatividade dos vestígios é a construção de repertórios, tanto na perspectiva de artistas como Iânes — na entrega do dossiê para que a instituição possa executar a performance —, quanto na perspectiva da instituição, que constrói uma rede de significados sobre a obra junto

⁵⁶ Um exemplo é a obra *Farmácia Fischer & Cia* (1975), de Hervé Fischer. Para saber mais, acessar o site: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2012/hervefischer/curadoria.htm>.

⁵⁷ A instituição possui a obra *vídeo-criatura/ videocriatura* (1985), de Otávio Donasci. Para saber mais, acessar o site: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/472233>.

ao artista para que seja executada, estando os processos contínuos com as obras em consonância com a noção de musealização.

De todo modo, a performatividade é construída a partir de gestos, ou a partir de um vestígio que integra a gestualidade da ação e que se transforma, o que, por sua vez, possibilita outras versões, criação de novos trabalhos e exibição da documentação sobre a performance, reconhecendo a originalidade da obra, mas evidenciando a impossibilidade de reconstruir a mesma ação. Essa noção de performatividade também está conectada à noção de temporalidade inscrita nos vestígios, nos gestos, entre um intervalo e outro.

Os gestos colocam a história em movimento. O gesto estende a interação, saltando de um corpo para outro, traçando um tempo em outro tempo, um espaço em outro espaço. O movimento rola através dos ossos, da carne, de um membro para o outro — não muito diferente da forma como uma batida é mantida em uma canção ou texto, ou da forma como uma imagem passa através de um campo de visão, saltando quadro a quadro, tela a tela, ou passando mão a mão. O movimento, inevitável mesmo na aparente paragem da pedra estatuária, embaralha os acontecimentos através do tempo em ondas interativas, de forma expressiva, como a pedra que encontra a carne, que encontra a pedra.⁵⁸ (SCHNEIDER, 2020, p. 81, tradução nossa)

Segundo Rebecca Schneider (*ibidem*, p. 83), o movimento dos gestos articula registros do tempo, carrega a história, e isso pode ser articulado às poéticas de artistas na produção de obras que usam referências de outros trabalhos. A autora utiliza a relação entre os trabalhos dos artistas Emilio Rojas e Laura Aguilar⁵⁹ para compreender essa relação entre os gestos e as temporalidades.

Rojas, em *Instructions for Becoming* (2019) (figura 4), retoma o gesto de Aguilar⁶⁰ em *Nature Self Portrait #1* (1996) (figura 5), “como se uma onda da mão fosse recebida com uma onda em troca, ou como se as instruções fossem cumpridas com reiteração”⁶¹ (*ibidem*, p. 83, tradução nossa). Nesse sentido, essa retomada é a criação de um gesto-recordação por Emilio Rojas de obras de Laura Aguilar (*ibidem*, p. 83).

⁵⁸ Citação original: “Gestures put history in motion. Gesture extends iteration, jumping from one body to another, tracing one time in another time, one space in another space. Movement rolls through bone, flesh, coursing limb to limb – not unlike the way a beat is held in song or text, or the way an image passes across a field of vision, jumping frame to frame, screen to screen, or passing hand to hand. Movement, inevitable even in the seeming stone-still of statuary, shuffles events across time in intra-active waves of expressive form as stone meets flesh meets stone”.

⁵⁹ Ler mais sobre a artista em: <https://www.artnews.com/feature/laura-aguilar-who-is-she-1202684828/>.

⁶⁰ Trabalhos como *Nature Self-Portrait #2* (1996). Para mais informações, acessar o site: <https://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-me-laura-aguilar-photographer-20180425-htmlstory.html>.

⁶¹ Citação original: “like a wave of the hand is met with a wave in return, or instructions are met with reiteration”.



Figura 4 – Imagem da obra *Instructions for Becoming* (2019), de Emilio Rojas. **Fonte:** Página do site Locate Arts.⁶²



Figura 5 – Imagem da obra *Nature Self-Portrait #1* (1996), de Laura Aguilar. **Fonte:** Página do site Getty.⁶³

Schneider discorre sobre a performatividade da obra de Rojas a partir dos trabalhos de Aguilar, reconhecendo a distinção entre as produções, mas também, os sentidos poéticos e performativos que as interligam. Desta forma, a questão da performatividade não está endereçada a uma origem, mas ao desdobramento dos trabalhos e às suas conexões possíveis.

⁶² Disponível em: <https://locatearts.org/exhibitions/nashville/emilio-rojas-instructions-for-becoming>. Acesso em: 01 maio 2021.

⁶³ Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/objects/336698/laura-aguilar-nature-self-portrait-1-american-1996/>. Acesso em: 01 maio 2021.

Essa noção instrucional atrelada ao trabalho dos dois artistas pode ser transposta à condição de vestígio como matéria na produção sentidos, especificamente aos vestígios de performances, como gestos que criam versões, desconectados das noções de unicidade e origem. Por vezes, a ideia de versão parece não atender a alguns trabalhos, entendidos como únicos, cabendo essa decisão aos artistas na negociação com a instituição.

Mas, quando o vestígio faz parte do acervo? Seria esse vestígio uma outra obra? Uma nova obra? Uma outra versão fragmentada? No caso da obra de Iânes, o dossiê e os registros fotográficos são compreendidos como vestígios, e a assimilação dos vestígios é reconhecida de forma distinta, uma vez que o dossiê é a performance materializada para a instituição, e as imagens da aparição da performance são os registros documentais. No entanto, sabe-se que ao longo da musealização da obra esses elementos podem ser alterados e atualizados, ou seja, os sentidos sobre esses vestígios podem ser lidos e narrados de forma distinta da que foi inicialmente.

Giguère (2014) apresenta a preservação de obras de arte contemporânea, na perspectiva da conservação, tendo em vista que a materialidade a ser preservada pode diferir de suportes tidos como tradicionais. A autora considera que as teorias clássicas da conservação estão preocupadas com a integridade material das obras, no intuito de conservar o objeto autêntico, original, insubstituível (*ibidem*, p. 171). Nas teorias contemporâneas, Giguère (2014, p. 171, tradução nossa) aponta que a abrangência quanto à integridade das obras está atrelada à materialidade, “mas também é de natureza estética, histórica e até conceitual”⁶⁴. Neste sentido, a autora apresenta a perspectiva de que as obras podem conter versões, estando a conservação da integridade associada ao aspecto conceitual da proposta artística (*ibidem*, p. 171).

O aspecto interessante da integridade apresentada por Giguère está em “honrar” o discurso do artista sobre a obra, reconhecendo a qualidade interpretativa daqueles que a preservam (*ibidem*, p. 172), ou seja, honrar esse discurso é interpretar a proposta artística a partir do olhar preservacionista. Este aspecto dialoga com a problematização apresentada na introdução sobre a narrativa do artista ser a fonte principal e considerada, usualmente, como a única possibilidade para compreender o trabalho e as suas trajetórias.

O caráter interpretativo da preservação está também conectado à noção de produção de sentidos e narrativas sobre essas obras, o que converge para a necessidade da realização de entrevistas como forma de esclarecer as possibilidades de um trabalho artístico, como é o caso da performance — conforme mencionado acima sobre o trabalho de Maurício Ianês.

⁶⁴ Citação original: “mais elle est aussi de nature esthétique, historique, voire conceptuelle”.

Giguère (2014, p. 173) enfatiza a problemática quanto a apresentar a performance por meio de vestígios; por outro lado, dimensiona as relações que os artistas estabelecem com os vestígios e a “reconstituição das ações performáticas” — a autora utiliza esse termo para reperformances. Para o entendimento dos limites possíveis e as condições que as instituições estabelecem com os artistas, Giguère (2014, p. 173) cita o caso da artista Orlan e as obras *Le baiser de l'artiste* e *MesuRages Robe*, ocorridas em 1977, no Centre Georges Pompidou, em Paris.

No final dos anos 2000, o Museu Nacional de Arte Moderna (MNAM) do Centre Georges Pompidou adquiriu vestígios das obras mencionadas junto à artista, que por sua vez, possuía arquivo com materiais das obras. Os vestígios adquiridos são fotografias, vídeos e o certificado de realização das obras, disponível em diferentes espaços da instituição, na biblioteca e no arquivo. Giguère (2014, p. 176) afirma que a materialidade integrada à instituição manifesta a legitimação da performance reconhecida como tal por Orlan e garantida pelo museu.

Essa negociação do que pode ser feito e de como deve ser exposto é um dos elementos cruciais para entender a musealização de vestígios de performances em museus. O caso apresentado por Giguère ressalta as negociações entre Orlan e o museu, em como essa materialidade existente narra as ações performadas pela artista. Por outro lado, a autora problematiza essas materialidades, que não necessariamente poderão ser consideradas parte da ação performática, pois mesmo a fotografia, como também a documentação, podem não ser capazes de apresentar a ação (*ibidem*, p. 180).

Discorda-se da perspectiva da autora, na medida em que a definição do que pode ser considerado a obra e o vestígio da obra está nas inscrições das autorias e nas leituras a serem realizadas sobre o que está em acervo — seja em reserva técnica, arquivo, biblioteca e centro de documentação — e que futuramente pode ser exibido.

Em termos de percepção do que se encontra em acervos no Brasil, algumas obras e vestígios musealizados têm em suas materialidades entregues a versão do que pode ser exibido, como abordado pelas interlocutoras da Pina a respeito da materialidade do dossiê ser a obra para a instituição. No entanto, sabe-se que essas materialidades podem ser alteradas e adaptadas, conforme os diferentes contextos institucionais. Assim, ainda que a obra seja assimilada de um modo, isto não impede a sua transformação nos processos de musealização.

É possível apreender que essa decisão sobre a materialidade está sujeita às negociações entre as autorias, e isso fica mais evidente no capítulo específico sobre autoria, tendo em vista os acordos, as contingências da ação performática naquilo que foi acordado e as implicações

dessas decisões frente às narrativas da performance e suas possibilidades de apresentação. Giguère (2014, p. 181) reconhece a importância dessas decisões tomadas de forma mútua, no entanto, prioriza o papel do artista na decisão. Contudo, há casos como as obras de Márcia X, as quais foram doadas para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), cuja negociação não coube a ela, mas à sua mãe, Therezinha de Jesus Estellita Pinheiro de Oliveira, doadora do acervo, pelo fato da artista não estar viva.

Em termos das considerações sobre uma performance, do momento em que é adquirida até como será exibida, essa negociação muitas vezes está atrelada à já mencionada ideia de original, ou seja, à primeira aparição da ação. Por sua vez, pouco se argumenta sobre as alterações e as atualizações das obras, como se a materialidade expressasse uma natureza quase intrínseca da ação e a narrativa do artista chancelasse essa natureza; ainda assim, conforme se percebe, os vestígios e as próprias reperformances inscrevem a impossibilidade de a obra ser tal qual foi.

Giguère (2014, p. 182) sugere a relação da materialidade com a ação em sua primeira aparição, uma forma em que os vestígios e a ação não se desassocie. Essa associação é necessária para reiterar narrativas, no entanto, é perceptível o paradoxo quanto aos vestígios não serem a obra, ou, em certa medida, não serem parte da obra, quando tais elementos são essenciais para a compreensão das performances, sendo a aparição desses vestígios condicionados à ideia da ação anterior; mas como definir essas diferenciações e aproximações?

Em movimento oposto, Jonah Westerman (2015, n.p.) propõe a compreensão da performance menos como uma coisa em si — a ação ou o vestígio —, e mais como uma situação espacial, que informa uma experiência, ou seja, a sua localização e como se compõe a partir dos diferentes meios empregados pelos artistas.

Nós precisamos nos preocupar menos com o tempo da performance do que se era, então, no agora ou no sempre, e pensar mais sobre onde acontece, o que reúne e como essa situação espacial tanto questiona quanto descreve a nossa própria perspectiva do nexa da arte e da vida⁶⁵ (*ibidem*, n.p., tradução nossa).

As proposições de Westerman são relevantes ao estabelecerem o contexto para a compreensão das obras e dos vestígios, no entanto, este contexto está atrelado às noções atribuídas às obras entre as propostas, as ações, a documentação das ações, os outros vestígios deixados com ou sem intenção, a documentação realizada pela instituição e toda a trajetória posterior da performance. Neste sentido, compreende-se a discussão de Westerman,

⁶⁵ Citação original: “We need to worry less about the time of performance and whether it was then or now or always, and think more about where it happens, what it brings together and how that spatial situation both questions and describes our own vantage onto the nexus of art and life”.

reconhecendo esses contextos como parte da apresentação das contingências das narrativas, que se contrapõem e disputam entre si, pois, como mencionado, algumas noções como a “efemeridade” essencializam a performance e os estudos sobre a linguagem (WESTERMAN, 2016).

Nessa linha, ao pensar as narrativas sobre a musealização de performances no âmbito da ação, do vestígio e do contexto, os dois tópicos abaixo adensam as reflexões entre as narrativas das instituições, dos artistas e de estudiosos da performance, tendo como foco algumas experiências brasileiras, no que tange a musealização de performances, a historicização da linguagem no Brasil e a relação museu e obra.

2.1 HISTORICIZAÇÃO DA PERFORMANCE NO BRASIL

A historicização da performance compartilha o espaço de narrativa com artistas, público e instituições. Estas, por sua vez, representam um espaço particular para a realização de algumas das performances e a sua musealização, seja por meio de exposições, eventos de curta-duração ou aquisição da ação e dos vestígios para compor os acervos. Para Liliana Coutinho (2017, p. 130), “a performance arte surge também como um modo de reflectir sobre a própria prática museológica”.

Em entrevista, a curadora Catherine Wood discorre sobre o trabalho da Tate Modern com a performance, por ser “significativa para todas as formas de produção e apresentação da arte”, e por, a partir da linguagem, realizar algumas mostras e projetos que modificaram a “leitura do estatuto e do significado de qualquer das obras da coleção” (*ibidem*, p. 132). Para além disso, a curadora ressalta a importância do entendimento dos objetos como partituras e as estratégias de colecionamento, assim “como o ‘incoleccionável’ pode ser incorporado numa coleção. O que valorizamos? O que conservamos?” (*ibidem*, p. 132). Wood reforça:

O acto de colecionar favorece certos tipos de arte (na forma material, ou com vestígios materiais), atribui um tipo de valor e de estatuto a um objecto de arte e constrói uma certa narrativa historiográfica: sabemos que a base do museu é um vasto armazém de obras que forma a sua linguagem e o seu sistema de crenças subjacentes, algumas das quais são continuamente tornadas visíveis em exposição: são exibidas. Mas a performance ou obra ao vivo, tal como as instalações temporárias, suscita a questão de como a memória funciona de outra maneira: o impacto da encomenda a Ólafur Elíasson para a Sala da Turbina, ou a transformação da Tate em museu da dança, ou a lembrança de um homem a descer pela parede do edifício, de Trisha Brown. Estas experiências altamente imprecisas, testemunhadas pela nossa audiência, tornam-se parte da memória colectiva de maneiras que não têm que ver com o facto de existir ou não um vestígio físico do objecto que perdura. Elas têm vindo a ser cada vez mais compreendidas num diálogo produtivamente entrelaçado com a narrativa da coleção. (COUTINHO, 2017, p. 132)

O foco da instituição é criar um espaço de interação e experiência com essas obras, a fim de não reduzi-las a vestígios — como resquícios das ações performáticas. A proposta envolve a junção entre as ações e as demais obras da coleção. Isto endossa a presença temporária das performances, se comparada às demais obras, por suas características de circulação, mas também enfatiza o papel da instituição em construir espaços de exibição para a performance.

A Tate Modern é uma importante referência para a historicização da performance. A instituição possui alguns projetos que repensam as coleções, como também exposições com a presença da performance em seus diferentes espaços. Este é um ponto ressaltado por Wood em entrevistas e textos: a relação da performance com a coleção e com o público. Outros exemplos considerados importantes para compreender a produção historiográfica sobre performances são as exposições *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*⁶⁶, realizada Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (MOCA), em 1998, sob curadoria de Paul Schimmel; e *Moments: A History of Performance in 10 Acts*⁶⁷, realizada em 2012 na ZKM, em Karlsruhe, Alemanha.

No Brasil, ocorreram algumas iniciativas de museus, feiras de arte, festivais de performance, salões e algumas exposições, de apresentarem a trajetória de muitos artistas com a sua linguagem e a sua perspectiva contracultura, no entanto, ainda muito pautados na presença da ação performática e em alguns casos, com uma presença vestigial das performances, que serão abordadas no próximo capítulo. Em algumas mostras, a ação acontece e, posteriormente, se mantêm os vestígios, como os registros documentais ou mesmo os objetos utilizados durante a performance.

Dentre as experiências brasileiras sobre a relação entre ação e vestígio, que não priorizam uma coisa ou outra, *Negros indícios: performance, vídeo, fotografia* (2017) realizada sob a curadoria de Roberto Conduru, na CAIXA Cultural São Paulo, é um exemplo de exposição que apresenta artistas negras e negros⁶⁸ com obras e registros de performance, cuja perspectiva curatorial envolveu narrativas sobre performance por um viés que engloba questões de gênero, sexualidade e, fundamentalmente, a negritude como um índice negro (CONDURU, 2017, p. 11).

⁶⁶ Para mais informações, acessar o site: <https://www.moca.org/exhibition/out-of-actions-between-performance-and-the-object-1949-1979>. Esta exposição é uma referência citada no capítulo sobre vestígios.

⁶⁷ Para mais informações, acessar o site: <https://zkm.de/en/exhibition/2012/03/moments#:~:text=%C2%BBMoments,.in%20an%20empty%20exhibition%20space>. No último capítulo, esta exposição é abordada como um referencial para pensar arquivo e performance.

⁶⁸ Os participantes da mostra foram Antônio Obá, Ayrson Heráclito, Caetano Dias, Dalton Paula, João Manoel Feliciano, Moisés Patrício, Musa Michelle Mattiuzi, Priscila Rezende, Renata Felinto, Rommulo Vieira Conceição, Rubiane Maia e Tiago Sant'Ana.

A questão motivadora da exposição não foi generalizar artistas afrodescendentes na performance, no vídeo e na fotografia, mas sim fomentar a cena na qual os artistas selecionados circulam nessas linguagens e meios, pois “[...] para esses artistas interessa as potencialidades da performance e de suas extensões como modos de ativar questões da negritude” (*ibidem*, p. 13).

Artisticamente, interessa pensar os indícios que a performance produz ou que são produzidos a partir dela por quem a fez (idealizou e/ou realizou) e/ou por outrem. Interessam os indícios da performance e, sobretudo, a performance como indício. Portanto, tanto o que a sucede quanto o que a antecede e circunda. O foco não é tanto a performance como indício do processo criador e/ou da obra artística em processo, da trajetória do artista. O que implica pensar menos a interioridade do processo criativo e mais o que lhe é exterior. Assim, interessa a performance como índice de sujeitos, processos e fatos além do artista e de sua obra. Com o que emerge o campo artístico e, sobretudo, o social, com suas estruturas e relações, espaços, instituições, redes, modos de operar e interagir. Interessa a performance que, enquanto indício, não é simples, intencional, obrigatório e direto resultado de acontecimentos individuais e/ou coletivos, artísticos e/ou sociais. A performance na qual o artista força a existência do indício, criando-o. (*ibidem*, p. 13-14)

O curador refere-se à performance como eco, um gesto que enuncia questões socioculturais, especificamente na exposição citada sobre a negritude; também refere-se à produção de indícios dessas performances, entendidos como vestígios da dinâmica da experiência artística, autobiográfica, coletiva e da recepção do público.

Outra exibição para pensar a performance, tendo como foco a produção de Márcia X., foi a exposição *Arquivo X*, no MAM-RJ, em 2013, sob curadoria de Beatriz Lemos. Segundo a curadora, a exposição “teve como roteiro o arquivo de documentos de Márcia X. — desenhos, anotações, referências para trabalhos, fotografias e recortes de jornais pré-organizados pela artista, ao longo de sua vida. [...]” (LEMOS, 2013, p. 27).

A tarefa de abrir um arquivo documental ao público traz consigo o desejo de potencializar no presente experiências sensíveis vividas originalmente em outro tempo. Dispositivos poéticos inventariados e existentes como registro ou processos pessoais de criação ativam um campo reflexivo em que memória, história e fetiche passam a se constituir como propriedades conceituais da experiência em si, somando camadas referenciais às poéticas em questão. (*ibidem*, p. 27-28)

Essa exposição, assim como outras citadas ao longo do trabalho, constrói uma relação histórica com ações performáticas, não somente a partir das ações e de possíveis reperformances, mas também a partir dos vestígios selecionados para narrá-las. Este aspecto, por mais criticável que seja, está presente em muitas pesquisas, exposições e parte considerável de acervos sobre a performance, que são acervos com vestígios da linguagem.

Daniela Félix Carvalho Martins (2017, p. 155) aborda a história da institucionalização da performance no Brasil a partir de registros das ações de Flávio de Carvalho⁶⁹, nos anos de 1931 e 1956, considerado, em âmbito nacional e internacional, autor das primeiras ações performáticas no Brasil.

Martins (2017, p. 155) também menciona a performance *O corpo é a obra*⁷⁰ (1970), de Antonio Manuel — recusada para compor o Salão de Arte, no MAM-RJ, mas performada pelo artista na ocasião da abertura do salão — como referencial para as primeiras obras de arte da performance no Brasil. Ademais, a autora menciona que ocorreram outras ações ao longo da ditadura militar, principalmente na década de 1970 (*ibidem*, p. 155).

De modo similar a Martins, José Mário Peixoto Santos (2008, p. 21-22) considera as obras de Flávio de Carvalho e Antonio Manuel a inauguração da performance no Brasil. Outros artistas mencionados pelo autor, em distintos momentos históricos, são: Wesley Duke Lee, Paulo Bruscky, Teresinha Soares, José Roberto Aguillar e Banda Performática, Ivald Granato, Ciccilo Matarazo, Hélio Oiticica, Claudio Tozzi, Ana Maria Maiolino, Júlio Plaza, Olney Kruse, Regina Vater, Portillos, Ubiraja Ribeiro, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Artur Barrio, Cildo Meireles, Guto Lacaz, Renato Cohen, Otávio Donasci, Maria Beatriz de Medeiros, Márcia X, Marcelo Cidade, Marco Paulo Rolla, Chelipa-Ferro e Laura Lima (*ibidem*, p. 21-22). Para Santos, todos esses artistas são importantes para a formulação e o entendimento de ações performáticas no Brasil. Além disso, o autor enfatiza o surgimento de muitos artistas com obras de arte da performance nos anos 2000 (*ibidem*, p. 22).

Tales Frey (2013, p. 24-26) também endossa a produção de Flávio de Carvalho, Antonio Manuel, Márcia X e inclui nomes como o Grupo Rex do Brasil — Wesley Duke Lee, Nelson Leiner, Geral do Barros, Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser —, Eduardo Kac, Tunga, entre muitos outros.

Outra artista em destaque para os estudos da performance e da história da videoarte no Brasil é Letícia Parente, a partir de obras como *Marca Registrada* (1975), *In* (1975), *Preparação I* (1975), *Tarefa I* (1982)⁷¹, entre outras. Segundo André Parente (2014), a artista

⁶⁹ O traje da *Experiência 3 – new look traje do novo homem dos trópicos* (1956) encontra-se no acervo da Fábrica de Arte Marcos Amaro – FAMA Museu, em Itu, São Paulo. Para mais informações, acessar o site: <https://famamuseu.org/2020/flavio-de-carvalho/>.

⁷⁰ Segundo Antonio Manuel (2010, p. 93), “forças criativas concentradas na proposta CORPOBRA (quando da minha participação no Salão Nacional como obra: O CORPO É A OBRA) fazem lembrar que naquele momento os suportes da arte não atendiam às necessidades vigentes e os chamados objetos artísticos solicitavam uma nova ordem de atuação frente ao obscurantismo da época”.

⁷¹ As obras *In* (1975), *Preparação I* (1975) e *Tarefa I* (1982) foram adquiridas, em 2017, pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), a partir do fundo latino-americano e caribenho. As obras fazem parte do Departamento de *Media* e Performance. Para mais informações, acessar o site: <https://www.moma.org/artists/67917?=&page=&direction=>.

tem pouco reconhecimento pela crítica e pelo público, e grande parte dos seus trabalhos foram perdidos por causa da fragilidade dos materiais, da obsolescência dos equipamentos e do despreparo de instituições brasileiras de arte. Nesse sentido, iniciativas como a do Projeto Márcia X, que entregou o acervo pessoal e das obras da artista para o MAM-RJ, em quase sua totalidade, são importantes. Sobre a produção da artista, André Parente (2014) afirma:

Nos vídeos dos pioneiros, em geral realizados em um único plano-sequência, gestos cotidianos repetidos de forma ritualística — subir e descer escadas, assinar o nome, maquiarse, enfeitar-se, comer, brincar de telefone sem fio — são encenados de modo a produzir uma imagem do corpo. Nos vídeos do grupo, a imagem é uma inflexão, uma dobra, mas a dobra passa pelas atitudes do corpo, pelo ‘mergulho no corpo’ — termo de Oiticica que retomamos como expressão da reversão estética, a cura da obsessão formal modernista.

O autor ressalta que os vídeos da artista apresentam o cotidiano, “[...] são, cada um deles, preparações e tarefas por meio das quais o corpo revela os modelos de subjetividade que o aprisionam”, e endossa: “para alguns críticos, os trabalhos de Letícia e do seu grupo são como que registros de performances. Isso porque os aspectos técnicos da filmagem e da montagem são relegados a um segundo plano”⁷² (PARENTE, 2014).

Outra artista contemporânea a Letícia Parente, cuja produção envolve performance e videoarte, é Anna Maria Maiolino, que realizou, por exemplo, a série *Fotopoemação* (1973-2011). Em entrevista, Maiolino (2015, p. 23) ressalta o desdobramento da série citada entre performance e vídeos, e a autonomia dos registros: “fotopoemação é uma consequência dos escritos e dos filmes super-8. O próprio título nos diz que se trata de uma ação poética que [se] faz visível através da fotografia”.

Daniel Santiago é outro artista com obras de arte da performance cuja produção contribui para a história da linguagem no Brasil. A pesquisadora Juliana Pereira Sales Caetano (2019, p. 97) menciona o trabalho de Santiago, sendo alguns em parceria com Paulo Bruschy, como *O Duelo* (1970), *Arte – Vacina contra o tédio* (1984) e *Artistas limpos e desinfetados* (1984). A performance *Poesia para verdes, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de Joãos, Marias e Mercedes, sonhos e sede* (2006)⁷³ (figura 6), de autoria de

⁷² O grupo ao qual André Parente (2014) faz menção era composto por Fernando Cocchiarale, Sônia Andrade, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Letícia Parente, Miriam Danowski e Ana Vitória Mussi, e sua atuação ocorreu entre 1974 e 1982.

⁷³ Segundo Tejo e Gilbert (2012, p. 18), a obra “é o resultado de uma residência artística no Mamam do Pátio em 2006. [...] o artista baseia-se no nome de uma rua – uma fonte arbitrária para o título de sua ação poética. Dessa maneira, o cotidiano do Recife é transformado em arte. A partir do nome, cria-se um poema. Um poema tão longo que consegue atravessar o Pátio de São Pedro. A faixa de 70 metros é amparada por várias pessoas, que, numa espécie de mutirão, se organizam para tornar legível a mensagem. Por alguns minutos, o Pátio é poesia para depois voltar a ser o palco do mundo da vida”.

Santiago, foi adquirido pelo Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM) no mesmo ano.

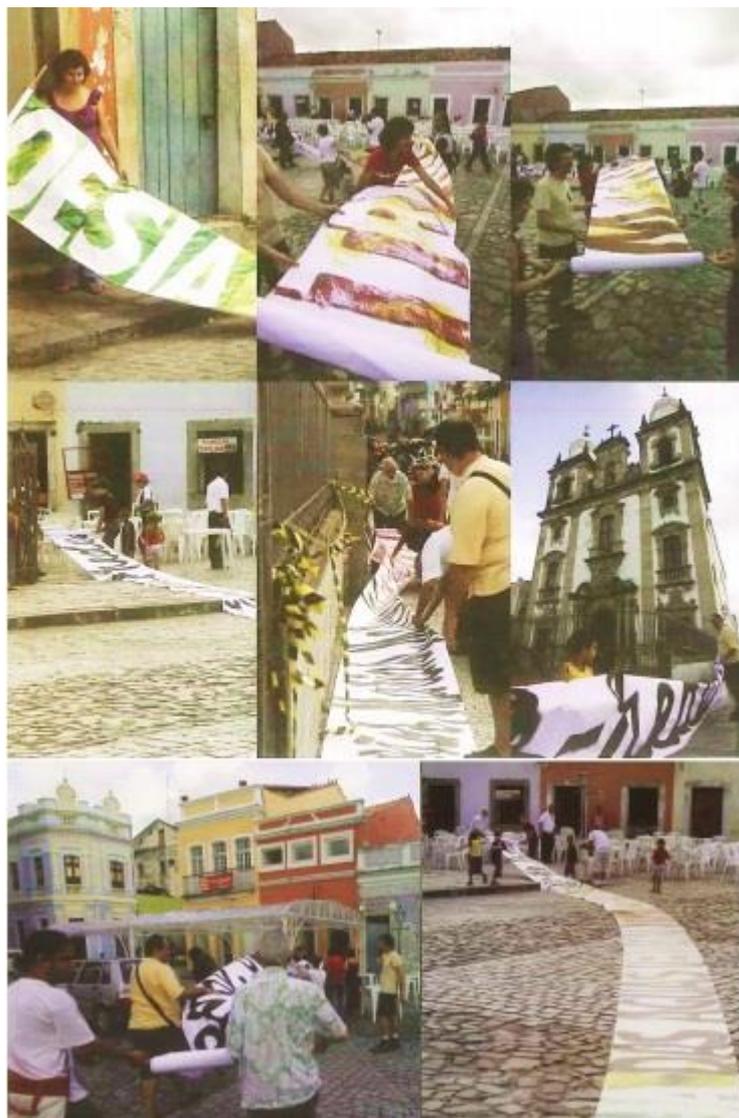


Figura 6 - Registro da performance *Poesia para verdes*, da rua das águas verdes, ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de Joãos, Marias e Mercedes, sonhos e sedes (2006) de Daniel Santiago. **Fonte:** CAETANO (2019, p. 99).

Em âmbito brasileiro, há outras iniciativas, tais como *Performance Presente Futuro*⁷⁴ (2008-2010), *Festival Performance Arte Brasil*⁷⁵ (2011), *Mostra de Performance da Verbo*⁷⁶ (2005-), *1º Simpósio Internacional de Performance Arte*⁷⁷ (2019), *Manifestação de Internacional de Performance*⁷⁸ (2003/ 2009), entre outros. Na publicação do *Festival*

⁷⁴ Segundo Daniela Labra (2008, p. 7), curadora do evento, quanto à primeira edição: “a mostra *Performance Presente Futuro* foi um evento interdisciplinar dedicado à multidisciplinariedade da arte da performance e sua integração com recursos tecnológicos e científicos, percebidos em uma parte dessa produção atualmente”.

⁷⁵ Para ler mais sobre o evento, acessar o site: <http://www.artesquema.com/festival-performance-arte-brasil/>.

⁷⁶ Para conhecer mais sobre a Verbo, acessar o site: <https://www.galeriavermelho.com.br/pt/verbo>.

⁷⁷ Informações sobre esse simpósio no site: <https://www.p-arte.org/br/simpósio>.

⁷⁸ Para mais informações, acessar o site: <http://www.ceiaart.com.br/br/projetos/mip1>.

Performance Arte Brasil, no MAM-RJ, Daniela Mattos (2011, p. 15-16) aborda a iniciativa do festival em ativar memórias sobre performances, a partir de vídeos (1980-2000) de Aimberê Cesar, Alex Hambuguer, Alexandre Dacosta, Analu Cunha, Dupla Especializada, Márcia X, Ricardo Ventura, Ricardo Basbaum, Simone Michelin e outros, “para formação da memória [...] para fomentar o pensamento acerca da produção contemporânea de performance e videoarte”.

[...] ações que desconcertam espaços urbanos (como é o caso de Complexo de Alemão, de Márcia X e Ricardo Ventura, e também Eu você: shopping x praça, de Ricardo Basbaum); registros videográficos de ações que são reprocessadas via edição posterior (é o caso de Lavou a alma com Coca-Cola, de Márcia X, e O espírito do Rio, de Simone Michelin); registros de caráter mais documental, mostrando o tempo real de cada uma das ações realizadas (tal qual Pindorama [série: Zen Nudismo] e The Zés Manés, de Aimberê Cesar, ou mesmo o rei dos copinhos e Fonografias, de Alex Hamburger); vídeos que foram realizados sem uma referência mais direta à performance, mas que exploram nuances da corporalidade e da subjetividade de modo bastante performativo (é o que podemos perceber em Estigma e Edifício Copacabana, de Alexandre Dacosta, bem como em Theo e as coisas e Perspectivas [atrás, ao lado, embaixo, lá longe], de Analu Cunha); e, ainda, vídeos que comentam de modo bem-humorado e crítico o circuito da arte e a miscelânea midiática que a performance, o vídeo e a cultura de massa proporcionaram à cena artística, em especial nos anos 1980 (como nos mostra Egoclip, da Dupla Especializada, e Porque Sim, de Simone Michelin). (MATTOS, 2011, p. 15-16)

Lucio Agra (2011, p. 23) situa a performance no Brasil a partir dos artistas até então mencionados e considera que “os primórdios da *live art* no Brasil, [...] principalmente nas capitais, estão permanentemente marcados pela imagem videográfica”, em consequência da cultura à época, especialmente nos anos de 1980, estar impregnada de “imagens televisuais, cinematográficas, de produção gráfica e outras” (*ibidem*, p. 24). Para Agra (2011, p. 25), os anos de 1980 serão expressivos para performance em certos eventos e locais, tais como I Festival Punk de São Paulo, I Evento de Performances, Fábrica da Pompeia, Carbono 14, Napalm, Madame Satã, I Festival de Vídeo no Museu da Imagem e do Som, I Festival de Performance da Funarte, entre outros.

Apresentados alguns recortes sobre a produção artística, e algumas obras e eventos, percebe-se uma produção considerável da performance no Brasil⁷⁹. Caetano (2019) aborda a inexpressiva musealização de performances enquanto ação no Brasil; por outro lado, o trabalho da autora apresenta uma expressiva quantidade de vestígios de performances nas instituições pesquisadas, o que revela ser um dado para pensar a historicização da performance no Brasil.

Mais uma vez, a problemática atrelada à historicização da linguagem é a inscrição da noção de efemeridade nas narrativas sobre ações performáticas, tornando nebulosas as análises

⁷⁹ É possível pensar em muitos outros artistas e obras, na chave da performance, tais como *Estruturas Vivas* (1969) e *Baba Antropofágica* (1973) de Lygia Clark; e os *Parangolés* de Hélio Oiticica.

e as associações dos vestígios às performances, seja pelo entendimento dos artistas e dos demais agentes de que os vestígios não são a ação, ou pela incompreensão da instituição do potencial dessa materialidade.

[...] constatamos também que não foram poucos os casos encontrados de obras em que não há um reconhecimento claro da categoria ‘performance’. Na verdade, muitos dos casos encontrados se guiam pelo material e/ou técnica constitutiva de seus vestígios e registros, e, portanto, seguem sendo comunicadas amplamente como tal, não sendo possível e nem viável ao público, por meio de catálogos impressos ou virtuais, perceber que esses trabalhos dizem respeito ou derivam de performances de arte contemporânea. (CAETANO, 2019, p. 155)

Esta constatação de Caetano também foi verificada durante a pesquisa de campo, em 2018, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), em Curitiba. Em uma listagem apresentada pela equipe do museu, algumas obras estavam documentadas de modo errático, como “vídeo”, “registro de performance em vídeo e fotografia” e “fragmentos de performance”⁸⁰. A dificuldade do museu está em como ajustar a catalogação dessas obras, tendo em vista que a materialidade, oriunda do Programa de Residência de Artistas Contemporâneos do Faxinal das Artes⁸¹, — ocorrido em 2002, durante quinze dias, em Faxinal do Céu, Paraná —, foi incorporada pela instituição, mas ainda permanecem dúvidas sobre o significado desses vestígios enquanto obras⁸².

Segundo Vera Viana Baptista (2018), profissional do MAC-PR, até o ano de 2009 nenhuma das obras incorporadas eram registradas como performance e vestígio de performance, mas houve uma preocupação na revisão dos registros das obras catalogadas posteriormente. No entanto, a instituição optou em manter o registro pela materialidade evidente (*ibidem*), sendo o único trabalho classificado como performance a obra *Alaranjado via: fonte*, de Paulo de Araújo Meira Júnior (figura 7).

⁸⁰ A listagem envolvia as seguintes obras: *Alaranjado via: fonte*, de Paulo de Araújo Meira Júnior; *Um risco no céu*, de Oriana Maria Duarte de Araújo; *O galo na Festa do Divino*, de Marcio Ramalho; *Circulando os pinheiros*, de Lia Chaia; *Da série corpo avesso*, de Laura Steff Miranda Dunin; *Nenhum aparelho foi danificado*, de Daniel Albernaz Acosta e Lia Chaia; *Só é seu aquilo que você dá*, de Tânia Bittencourt Bloomfield; e *Projeto B.O.*, de Rogério Ghomes. Esta relação foi encaminhada via e-mail, no dia 31 de janeiro de 2018.

⁸¹ No catálogo do evento (MACPR, 2002) consta a descrição “conjugando um programa de residência artística com a constituição de um acervo de arte contemporânea. Cerca de 100 artistas de todo o Brasil se reuniram para produzir obras, participar de palestras e debates, projeções e apresentações artísticas”, e reforça a finalidade de “subsidiar a produção de obras por parte dos artistas convidados, com o propósito de iniciar um acervo coerente com a qualidade e a diversidade de proposições estéticas características da arte contemporânea”. Segundo Janaina Silva Xavier (2020, p. 27) “cada artista selecionado assinou um contrato que previa a produção de projeto artístico, que seria destinado ao Museu Oscar Niemeyer (MON), chamado na época de Novo Museu, inaugurado em 22 de novembro de 2002. Na primeira cláusula o artista se comprometia a executar uma obra para constituir o acervo da SEEC, que seria encaminhada ao MON, e na sexta cláusula estava prevista uma multa em caso de descumprimento do contrato”.

⁸² Para saber mais informações sobre as obras, acessar o site: <http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/index.php> (a única obra não encontrada na base foi a de Daniel Albernaz Acosta).



Figura 7 – Imagem de Paulo Meira performando *Alaranjado via: fonte*, em 2002, no Faxinal das Artes. **Fonte:** Fotografia de Didonet Thomaz. Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR).⁸³

Segundo Janaina Silva Xavier (2019, p. 198), na residência foram realizadas seis performances: a ação citada de Paulo Meira; *Conversão Diástole*, de Marga Regina Puntel; *Corpo Averso*, de Laura Steff Miranda Dunin; *Só é seu aquilo que você dá*, de Tânia Bittencourt Bloomfield; *Nem tudo ao céu, nem tudo a terra (1)* e *Nem tudo ao céu, nem tudo a terra (2)*, de Deise Cristina Marin. No entanto, essa especificação sobre as obras parte da interpretação e da realização de entrevistas com as artistas pela autora, pois apenas a obra de Meira é compreendida como performance, devido ao projeto apresentado na residência.

A autora menciona que o projeto do trabalho de Meira encontra-se digitalizado no Setor de Pesquisa e Documentação da instituição (*ibidem*, p. 198-199). Xavier (2019, p. 199) também descreve a intenção de Meira, abordada no projeto, sobre a filmagem e edição do vídeo da performance. Ademais, devido à má qualidade do vídeo em acervo, o MAC-PR pediu ao artista as duas filmagens realizadas em dias distintos, uma sem a presença do público e a outra com o

⁸³ Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Cena-da-Performance-Alaranjado-via-a-fonte-de-Paulo-de-Araujo-Meira-Junior-2002-em_fig2_338615476. Acesso em: 14 out. 2020.

público presente (*ibidem*, p. 199). O registro sem o público é o que se encontra como acervo museológico da instituição (*ibidem*, p. 199).

O Faxinal das Artes não é o único evento no Brasil a ter obras que são adquiridas por alguma instituição, a exemplo de salões e de prêmios de arte, cujas obras são adquiridas a partir da materialidade, que (in)definirá a produção artística musealizada. No caso de Paulo Meira, a instituição classificou a obra como performance, mas o formato inscrito na base de dados foi videoarte (XAVIER, 2019, p. 200), o qual se encontra materialmente em reserva técnica.

Algumas narrativas sobre a performance, embora enfatizem a linguagem enquanto ação e inscrevam a efemeridade como característica intrínseca àquela, são produzidas sob a perspectiva dos vestígios — como observado a partir da experiência do Faxinal da Artes —, envolvendo a intenção do artista, da realização da obra e da musealização do trabalho. Este aspecto circunda as abordagens desta tese, pois os vestígios (re)constituem as histórias da performance, ainda que se reconheça o desaparecimento das ações performáticas.

É notório, na análise das narrativas sobre obras, o caráter quase íntimo com essas ações, sendo que em muitos casos os agentes não estiveram presentes no momento em que ocorreram; portanto, essas narrativas revisitam as ações e possibilitam a produção de sentidos sobre as obras, cujo referencial são os vestígios. No Brasil, a história da arte da performance encontra-se, em parte, nos acervos de museus, arquivos, bibliotecas e centros de documentação; assim sendo, os vestígios dão notícias dessas obras e podem ser matéria tanto para a (re)exibição dessa história, quanto para a reperformance.

2.2 O MUSEU E A OBRA [VESTÍGIO OU PERFORMANCE]

A discussão sobre a presença da performance em museus não se restringe às (im)possibilidades de musealização da linguagem, mas também considera como esta se encontra musealizada nas instituições, e o debate quanto a distinções e aproximações entre ação e vestígio.

Na década de 1970, diversas práticas como a performance, instalações, arte comportamental e processual, apropriações, intervenções urbanas, em sua maioria de caráter efêmero, transmutam-se em imagens fotográficas ou em vídeos. A documentação torna-se, portanto, uma atividade inerente à natureza de determinadas proposições artísticas como elemento constituinte da obra. (PONTES, 2011, p. 2188)

Maria Adelaide do Nascimento Pontes (2011, p. 2189) ressalta a produção documental como manifestação do desejo de circulação das obras, além de promover uma movimentação nos espaços editoriais e museológicos. Pode-se pensar também nos usos de diferentes meios

tecnológicos como experimentação e produção de obras, a exemplo das artistas citadas — Letícia Parente e Anna Maiolino —, cuja produção está vinculada à videoarte, mas há, ao mesmo tempo, o seu reconhecimento como performance.

Nos anos 2000, segundo Roselee Goldberg (2015, p. 219), o ressurgimento das performances se deve ao fato de que os trabalhos performáticos dos anos de 1970 “já faziam parte da história e precisavam ser incorporados à cronologia do museu de arte contemporânea”. A autora enfatiza que muitos curadores se atentaram à produção de arte conceitual da década de 1970 por ser performática, “e que a maioria dos artefatos, fotos e vídeos produzidos podia ser vista como resultado direto de performances” (*ibidem*, p. 219), gerando um número expressivo de exposições e publicações.

Segundo Dorothea Van Hantelmann (2017, n.p., tradução nossa), as obras referentes aos artistas das neovanguardas, contrários ao museu, foram, posteriormente, colecionadas e exibidas materialmente nas instituições, a exemplo de exposições sobre o Fluxus, performances e happenings do período citado; portanto, “ao invés da singularidade e do caráter vivo do acontecimento, vemos relíquias, substratos materiais e vídeos reproduzidos infinitamente”.⁸⁴

Teresa Calonje (2014, p. 18) também menciona os vestígios usados e produzidos em performances seminais dos anos de 1960 e 1970, que adquiriram o estatuto de obra ao serem colecionadas. Em alguns casos, esses vestígios não foram intencionalmente produzidos para serem colecionados e tornarem-se obras. Entretanto, Calonje (2014, p. 18) destaca a produção de artistas mais jovens que estrategicamente lidam com essa materialidade para preservação de suas performances. Nesse sentido, há uma intenção de preservação a partir dos vestígios.

Nos anos 2000, a partir da experiência da Tate Modern, alguns trabalhos passam a sobreviver independentemente do artista, como é o caso das performances delegadas (LAURESON; SAAZE, 2014, p. 39). O colecionamento de ações performáticas apresenta alguns desafios, tais como: ter habilidade para lidar com o legado do artista por meio dessas obras; lidar com alguns trabalhos que dependem de um contexto social e histórico específico para que ocorram, ou uma adaptação da instituição a partir de referências do trabalho “original”; e fazer ajustes para que seja realizado diante da estrutura da instituição (*ibidem*, p. 39).

[...] há uma mudança no ponto de vista entre o artista e o museu, de preocupações sobre a falta de materialidade, ou a natureza intangível da performance ao vivo, para uma preocupação em torno dos papéis e responsabilidades do artista e do museu. Quando este ponto de tensão não se limita somente às obras ao vivo, essas performances empurram o museu para novos territórios. Isto é evidenciado, em parte, pela opinião expressa pelos profissionais de museu, de que deveriam ser capazes de

⁸⁴ Citação original: “en vez de la singularidad y el carácter vivo del acontecimiento, vemos reliquias, substratos materiales y vídeos reproducidos sin cesar”.

expandir as suas competências e capacidades para satisfazer as expectativas dos artistas, mas que fazê-lo é cada vez mais difícil, dada a profundidade e a natureza do compromisso exigido.⁸⁵ (*ibidem*, p. 39-40, tradução nossa)

Aparentemente, há uma mudança nas leituras sobre essas obras e a abertura institucional para a incorporação da performance, seja a ação delegada, ou a incorporação de vestígios — muitos destes oriundos dos interesses de alguns artistas contemporâneos atuais em preservarem suas obras, como mencionado por Calonje. Para além disso, algumas instituições se envolvem com essas performances ao ponto de mudar os próprios processos internos — como a experiência da Tate Modern citada por Catherine Wood —, na medida em que as obras apresentam especificidades e precisam de olhares múltiplos.

Nesta perspectiva, diante das ações performáticas, pode-se inferir que as instituições não possuem as obras, se a compreensão partir de uma noção única da ação a cada momento em que ocorre, cujos vestígios são indícios e possibilitam a leitura e a (re)exibição das ações. Este é o caso da relação da Pinacoteca de São Paulo com a obra de Maurício Iânes, tendo em vista que aquela materialidade evidente torna possível a reperformance e, ao mesmo tempo, a atualização e a adaptação da obra, como uma performance delegada. Portanto, a aquisição da materialidade não garante ter a posse da performance, mas o direito exclusivo de executá-la, como aponta a *Política de Direito Autoral do Acervo Artístico da Pinacoteca de São Paulo* (VALENTE; PAVARIN, 2020, p. 68). Nesse sentido, é compreensível que muitas instituições e segmentos do público problematizem a materialidade adquirida de uma obra de arte da performance e as tomadas de decisão quanto à sua musealização.

Dentre as experiências encontradas durante a pesquisa, há o caso de Daniela Marin e Adriana Marin, cuja performance *Dolendus* (2006) (figura 8) foi selecionada para compor o 14º Salão da Bahia, no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). A inscrição realizada pelas artistas descrevia a obra como uma performance, e após a ação, no primeiro dia da exposição, seus vestígios — um vídeo e um vestido — ficaram expostos.

⁸⁵ Citação original: “there is a shift in the stress point between the artist and the museum from concerns over the lack of materiality, or the intangible nature of live performance, to a concern around the roles and responsibilities of the artist and the museum. While this point of tension may not be confined to live works alone, these performance-based works push the museum into new territories. This is evidenced, in part, by the view expressed by museum staff that they should be able to expand their skills and capacities to fulfil the expectations of artists but that doing so is increasingly difficult, given the depth and nature of the engagement demanded”.



Figura 8 – Imagem do registro da performance *Dolendus* (2006): a videoperformance, com duração de aproximadamente 20 minutos (lado esquerdo), e o vestido de tecido tingido e alfinete de metal utilizado pela performer Daniela Marin (lado direito). **Fonte:** Catálogo do 14º Salão da Bahia.

As artistas relataram a doação da obra para instituição a partir de um documento, uma carta redigida a próprio punho, datada e assinada por elas, como também informaram a impossibilidade de retornar para São Paulo com o vestido utilizado na performance, sendo este um dos motivos para que ocorresse a doação (MARIN; MARIN, 2018). No entanto, não há uma documentação que especifique se a doação envolve o direito de reperformar ou exibir os vestígios da performance⁸⁶. Isto também pôde ser observado na pesquisa com o acervo do Faxinal das Artes, no MAC-PR.

O MAM-BA transformou a performance em videoperformance com objeto — o vestido —, sem negociar com as artistas essa transição entre linguagens; portanto, os vestígios da performance tornaram-se a obra. A coordenadora do Setor de Museologia da instituição, Sandra Regina Jesus (2017), informou que a obra foi exibida posteriormente em duas mostras: *MAM-BA: 50 anos de arte brasileira* (2009), na qual o vídeo e o vestido foram expostos; e *ELAS* (2017), na qual apenas o vestido foi exibido. Quando perguntada sobre a possibilidade de reperformance, a museóloga respondeu positivamente, desde que a direção do museu autorize (JESUS, 2017).

⁸⁶ A obra não passou pelos trâmites legais e jurídicos do museu e do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia (IPAC).

As implicações da decisão do MAM-BA em assimilar *Dolendus* a partir dos vestígios e torná-los a obra tensionam os limites desta enquanto ação e vestígio, apresentando duas questões acerca dessa experiência: a decisão unilateral do museu em assimilar o trabalho de tal forma; e a transformação da obra frente ao seu desaparecimento enquanto ação. Todavia, a problemática não está endereçada à noção de efemeridade, mas à dispersão da autoria e das especificações sobre o que é possível exibir de *Dolendus*.

É necessário admitir que as análises sobre a performance estão inscritas em uma temporalidade específica, por tomarem a produção artística e as narrativas dos anos de 1960 e 1970 como referências, como formadoras de opinião com noções que essencializam a linguagem e implicam restrições na análise da imaterialidade das obras a partir dos vestígios. Essas restrições sobre a imaterialidade da performance estão em consonância com narrativas de desmaterialização da arte, uma vez que essas obras são lidas a partir da noção de efemeridade e do embate com o mercado de arte, como sinalizado por Westerman (2016).

Em meio às narrativas que afirmam esse lugar, Lucy Lippard, em *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (1973), apresenta fragmentos de textos, documentos e entrevistas sobre a arte conceitual, nos quais vincula as obras e as perspectivas dos artistas e da crítica da época à impossibilidade de assimilação do mercado de arte, justamente pela recusa da concepção de que a materialidade evidencia a obra, e de que esta se encerra em um objeto. No entanto, Lippard (1973, p. 263) afirma, no posfácio, que a partir de 1972 muitos artistas venderam os seus trabalhos e alguns dos vestígios das obras foram publicizados, ou mesmo, tornaram-se parte de coleções públicas e privadas.

A própria seleção e compilação de Lippard no livro citado demonstra a inscrição da arte conceitual a partir de materialidades desse arquivo-livro apresentado pela autora, ainda que a intenção artística e a crítica da época frisassem a desmaterialização do objeto de arte. Nesse sentido, a autora reconhece que essa materialidade sobre as obras e as concepções dos artistas está nos vestígios, como um veículo de informações sobre as produções (*ibidem*, p. 263).

Para Cristina Freire (1999, p. 103), a fotografia é o principal vestígio de performance, situando-a nos usos da Arte Conceitual. A autora menciona esse uso como registro de uma ação, de um momento específico, pois “se a arte ambiental traz a fotografia como testemunho de um processo operatório e registro do inacessível espacial, as performances também supõem a câmara, pela intangibilidade temporal” (*ibidem*, p. 103).

Como obra do instante ou do desenrolar de um processo, performances podem, de certo modo, permanecer no tempo pela documentação fotográfica, pelos vídeos e pelos filmes que perenizam o gesto fugaz. Muitas performances, no entanto, [se] perderam em razão da inexistência de registros. (*ibidem*, p. 103)

A autora enfatiza o uso de registros audiovisuais para perenidade da ação performática, como também reconhece que algumas das obras não existem documentalmente pela falta de registro. Ademais, a autora ressalta que a recepção desses vestígios é distinta da recepção da ação, ou seja, há diferença “no testemunhar diretamente” a performance (FREIRE, 1999, p. 104). Esse lugar é distinto, mas não pela noção do todo, ou seja, da acepção total da performance no tempo da ação, mas pelo contexto diferente, com outros aspectos, em que o sentido de verdade não é mensurável pela presença na ação ou pela interpretação a partir dos vestígios.

A abordagem de Freire e de outras teóricas da arte sobre a performance estarão pautadas na imagem como o elemento índice das ações performáticas. Isto é perceptível em muitas análises de obras em que as imagens são utilizadas como um elemento-prova ou como um material no qual é possível ver a ação performática, ainda que de modo fragmentado, mas também aproximado. Este é o caso de Sophie Delpeux (2018), cuja análise tem como foco a fotografia, por considerar que esta propicia proximidade temporal de uma ação performática do passado. Para a autora, as imagens de ações performáticas, mais do que “[...] a fidelidade ao evento ou sobre a instrumentalização que os artistas podiam fazer das imagens [...], produzem sobre o real a mesma operação crítica que aquela induzida pela prática da performance em si” (*ibidem*, p. 88). Ou seja, a leitura de Delpeux não distingue a fotografia da ação nas leituras sobre as obras.

A autora constrói a argumentação a partir da intenção na formulação e nas leituras dessas imagens. Segundo ela, a produção de documentos não enfrenta uma resistência como uma produção legítima da prática artística, na verdade, isto altera as interpretações e mesmo a exposição desses materiais (*ibidem*, p. 88) — como mencionado quanto aos vestígios serem apresentados como documentação ou como obra.

As imagens de performances, especificamente as fotografias, enquanto “‘formas de desaparecimento’ causaram alterações na forma como são assimiladas, pois não são apenas ‘ilustração das performances’” (*ibidem*, p. 89). No entanto, como aponta Rahe (2019, p. 21) sobre a musealização, “a maior parte das fotografias associadas aos registros de performances, no entanto, parece não ter acompanhado o percurso que possibilitou a passagem da mídia de documento à expressão”, e isto fica evidente nas dúvidas que algumas instituições possuem quanto aos seus acervos.

Delpeux (2018) apresenta algumas reflexões de artistas, curadores e historiadores da arte sobre essas imagens: como reconhecimento da ação, ou seja, como escolhas realizadas entre o que pode ser considerado prova para alguns e jamais confundido com o evento; a partir de uma abordagem crítica sobre esses documentos, que para alguns demonstra a ação que

aconteceu e desapareceu; como algo que constrói a identidade visual do trabalho, a possibilidade de materialidade da obra, como mencionado pelas interlocutoras da Pinacoteca de São Paulo; em alguns casos, essa materialidade será entendida como a obra; como as escolhas realizadas sobre os vestígios têm relação com o controle sobre a recepção e sua utilização como a fabricação de um evento; e, também, a partir da possibilidade de ler esses vestígios como uma indexação da performance.

Em *Notes on Index* (1977), Rosalind Krauss analisa o impacto da fotografia na produção de artistas na década de 1970, e a extensão da obra a partir de como a fotografia a representa, ou reúne aspectos da produção artística. Krauss apresenta a fotografia com base no que indexa como rastro, prova, vestígio ou evidência, diante das escolhas de artistas, reconhecendo o paradoxo de obras entre o estar fisicamente presente e ser temporária, remota.

Em algumas experiências com a videoarte e a performance, as escolhas empregadas pelos artistas dialogam com as considerações de Krauss (1977), Rahe (2019), Freire (1999) e Pontes (2011), não só na produção dos anos de 1960 e 1970, mas também na produção atual, como mencionado por Calonje (2014). A musealização de obras da performance considera essas escolhas como formas que permitem a narração, a exibição e a produção de sentidos sobre as obras.

Para Liliana Coutinho (2015, p. 52), os documentos de uma performance são o seu arquivo, mas também são a ação, portanto, esses vestígios não são meros registros, pois são produzidos sentidos a partir deles. A autora aborda os vestígios a partir da produção de realidades, que pode ser problemática, na medida em que os vestígios sejam encarados como um fetiche atrelado à performance (*ibidem*, p. 52). A proposta não é ver nesses vestígios um substituto, mas sim “[...] olhar para um objeto de arte ou um documento como algo que pode ajudar na compreensão da potencialidade da documentação em reativar as relações sociais atreladas a ela”⁸⁷ (*ibidem*, p. 52, tradução nossa).

No caso da documentação, é deixar o objeto documentado existir para além da intenção da experiência de documentação anterior, de modo a permitir ao objeto a abertura do espaço de experiências nos tempos atuais, e torná-lo um agente que lida e atua no contexto de sua recepção, semelhante a um sujeito que age e tem intenções.⁸⁸ (*ibidem*, p. 52, tradução nossa)

⁸⁷ Citação original: “[...] looking at na art art object or a document as a thing may help us to understand the potential that documentation has to reactivate the social relationships nestled in it”.

⁸⁸ Citação original: “In the case of documentation, it is to let the object that it documents exist beyond the intention of documenting a previous experience, in order to allow it to open a space of experience in present times, and to become an agent that deals and acts with the context of its reception, akin to a subject that acts and has intent”.

A noção de documentação atribuída por Coutinho estabelece a possibilidade de ativação das ações, por meio da produção de sentidos sobre as obras, cuja preservação envolve todos os processos de musealização com o caráter interpretativo. Essa perspectiva de visualizar a documentação dessas ações, considerando os rearranjos, a conservação e a comunicação, está intrinsecamente relacionada não só aos contextos passados, mas ao agenciamento dos vestígios no presente.

A noção ampla de vestígio, ao contrário de ser uma profanação da concepção da performance em sua aparição “original”, apresenta as possibilidades de visibilidade das ações. Os vestígios estabelecem uma rede de tessituras fragmentadas entre as ações do passado e as circunstâncias da musealização no presente, assim como a sua salvaguarda em reservas técnicas, centros de documentação, arquivos, bibliotecas, exposições, etc.

O vestígio é um meio de expressão para a exibição de performances ou de si próprio, o que implica problematizar as noções de fontes originais, muito embora se reconheça que os vestígios — conforme será observado nos próximos capítulos — são assimilados e autorizados pelos artistas nas negociações com as instituições. De todo modo, é dado a alguns vestígios um caráter mais crível do que a outros, e este é o caso de fotografias e vídeos, como mencionado anteriormente, em virtude do caráter visual e da inscrição historiográfica a partir da imagem⁸⁹.

Pode-se citar como referência as performances de longa duração de Tching Hsieh, em que as escolhas do artista e os registros realizados atestam a existência das ações (RAHE, 2019). Heish considera os registros como documentos e os expõem em uma instalação (figura 9), narrando a performance como “prova irrefutável”, a exemplo de *Time Clock Piece* (1980-1981)⁹⁰, cujas fotografias são de Michael Shen e Cheng Wei Kuong (*ibidem*, p. 26).

⁸⁹ O MoMA realizou a exposição *Pope. L, 1978-2001*, entre 21 de outubro de 2019 e 1º de fevereiro de 2020. Essa exposição contou com vestígios das ações de Pope. L. (vídeos, fotografias, objetos) adquiridos, em 2019, pelo Departamento de *Media* e Performance da instituição. A expografia apresentava uma relação de contiguidade entre um vestígio e outro, sendo os vídeos e as fotografias expressos como provas, pois mostravam o artista em ação. Para ver mais sobre a exposição acessar o site: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5059?>.

⁹⁰ Para saber mais sobre o trabalho, acessar o site: <https://www.tehchinghsieh.com/oneyearperformance1980-1981>.



Figura 9 - Imagem da Instalação *Time Clock Piece* (One Year Performance 1980-1981)⁹¹, de Tehching Hsieh, na Tate Modern. **Fonte:** Site do Tate Modern.⁹²

[...] a performance prevê que o artista, durante um ano inteiro, irá acordar de hora em hora, bater o cartão no relógio de ponto e tirar uma fotografia de si mesmo ao lado da máquina – a fotografia nesse contexto, acrescenta à ação novas camadas: serve não só como prova de que algo aconteceu, mas como forma de materializar a performance, tornando o tempo visível, pela transformação do artista, e palpável, pelo volume das imagens obtidas no decorrer de 365 dias. (*ibidem*, p. 27)

A autora apresenta sua interpretação sobre a obra de Hsieh, na qual algumas imagens são apenas a documentação do trabalho, enquanto outras são a obra, visto que são mostradas como desdobramento da ação performática, em instalações (*ibidem*, p. 27). Em alguns casos, isto pode ser alterado, como observado na experiência de *Dolendus*, dependendo dos processos e das negociações estabelecidas entre os doadores e a instituição, assim como é possível verificar a adaptação da obra autorizada pelo artista⁹³. Por outro lado, há discordância quanto ao colecionamento desses vestígios e os limites entre ação e materialidade. No caso de Hsieh,

⁹¹ Esta obra faz parte da coleção da Tate Modern, desde 2013. A obra é composta por poster, cartas, fotografias, cartões de ponto, relógio de ponto, uniforme, câmera de película de 16 mm e película de 16 mm (a cores, silenciosa).

⁹² Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hsieh-one-year-performance19duas-possibilidades80-1981-t13875>. Acesso em: 05 maio 2021.

⁹³ A obra *Veste Nu* (2010-) de Daniel Toledo, que integra a coleção Gilberto Chateaubriand, em comodato no MAM-RJ, é uma performance que possibilita a exibição do vestígio após a ativação de Toledo e Ana Hupe por meio da ação. Os macacões utilizados pelos artistas durante a performance podem ser expostos. Nesse caso, essa possibilidade foi acordada entre o artista e a instituição, depois da aquisição da obra pelo colecionador. Em entrevista, o artista expressou a mudança das suas acepções sobre a efemeridade da performance, na linha tênue entre ação e vestígio, alegando que é possível que, após a sua morte, as decisões quanto à exibição das performances sejam alteradas (TOLEDO, 2018).

percebe-se a intenção do artista em estabelecer a documentação como obra, enquanto em outras experiências a adaptação se dá pós-acontecimento, nos processos de musealização do trabalho.

É uma enorme contradição, é claro, que os documentos de performances ‘efêmeras’, ou obras de body art a partir dos anos de 1960 e 1970 sejam vendidos no mercado. Dito isto, a situação é muito complicada. É frequente o caso de o artista não receber nenhum dinheiro por essas vendas (por exemplo, Carolee Schneemann não detém direitos autorais sobre a maioria das imagens que os colegas ou visitantes tomaram de seus primeiros trabalhos e, então, o fotógrafo pode vendê-las para obter lucro e ela não pode fazer nada a respeito disso). (FREY, 2013, n.p.)

O depoimento de Amelia Jones acima atesta esse lugar problemático da assimilação desses vestígios de performance, principalmente em relação ao período histórico apresentado. Para Jones, artistas da década de 1960 e 1970 eram mais críticos do que a geração atual nos usos desses documentos e na relação com o mercado (*ibidem*, n.p.).

A questão de autoria abordada por Jones também é bastante significativa para a discussão sobre a musealização da performance, tanto pela situação mencionada sobre a venda de vestígios sem autorização do artista, quanto pelo apagamento das outras autorias dos vestígios. Isto fica evidente em alguns vestígios em acervos, os quais não possuem quaisquer referências aos outros autores, sendo sempre atribuídos aos artistas que criaram a performance.

Outro aspecto ressaltado na explanação de Jones é a essencialização da linguagem, como mencionado sobre as décadas de 1960 e 1970, quando a autora afirma que os artistas daquela época tinham uma criticidade maior sobre os vestígios se comparados aos atuais, reforçando o caráter “mítico” da performance, do desaparecimento e da materialidade restritiva, que impossibilita o enquadramento da performance. Embora as análises de Jones sejam importantes, essas restringem a releitura da performance, questionando as perspectivas de alteração e adaptação das performances a partir dos vestígios.

Alguns autores, como Teresa Calonje (2014, p. 13), utilizarão o termo *live art* para definir a performance e estabelecer como elemento imprescindível a presença para experienciar as obras. Calonje suscita a seguinte questão: “como pode as obras permanecerem vivas e olharem de volta para o curador, colecionador e espectador enquanto são conservadas em coleções?”⁹⁴ (*ibidem*, p. 15, tradução nossa).

A autora discorre sobre o ato de colecionamento a partir das necessidades de sobrevivência e da ansiedade sobre o tempo, a morte e o desaparecimento (*ibidem*, p. 16). Desse modo, “coleccionar é selecionar algo que foi retirado da sociedade, removido do seu criador e contexto de origem e inserido em outro contexto, reunido a uma série de outras coisas, outros

⁹⁴ Citação original: “How can the works remain alive and gaze back at the curator, collector and spectator while they are preserved in collections?”.

objetos e outras memórias”⁹⁵ (*ibidem*, p. 16, tradução nossa). Calonje (2014, p. 16, tradução nossa) estabelece duas formas distintas de colecionar: mediada e controlada para uma agenda específica; e “orgânica, intangível – involuntária ou inevitável, conectada para sempre com a memória, a imaginação e a renovação por meio da subjetividade”⁹⁶, sendo essa considerada, pela autora, uma forma incerta de colecionamento.

O argumento de Calonje (2014, p. 16) sobre o colecionamento de performance está atrelado à segunda forma citada acima, na qual os processos de recuperação e preservação migraram dos objetos e das imagens para a experiência ao vivo, na adaptação e na criação de espaços para a performance, a exemplo do *The Tanks*⁹⁷, na Tate Modern, e dos programas de performances em outras instituições, como mencionado por Marçal (2019). Contudo, ainda que Calonje expresse a importância da experiência ao vivo, sabe-se que as instituições preservam os vestígios para que essa experiência seja possível.

Colecionadores privados e públicos estão agora tentando preservar o momento original da performance, e isso tem um ganho no valor sobre os seus vestígios. Essas tentativas colocam em jogo questões sobre o original e a cópia, o verdadeiro e o falso, e o papel de autoria/ autoridade do artista.⁹⁸ (CALONJE, 2014, p. 17, tradução nossa)

A autora menciona a abordagem da curadora Catherine Wood, na Tate Modern, quanto às mudanças da instituição, segundo a qual, além dos objetos, a preservação de performances tem relação com o envolvimento humano, sobretudo, pela instituição lidar com um novo tipo de visitante à espera de uma experiência com um evento (*ibidem*, p. 17). Essa mudança sugerida por Calonje faz alusão à realização de eventos, mas não necessariamente ao colecionamento da performance enquanto ação, pois mesmo em instituições como a Tate Modern, o colecionamento de performance não aparenta ser expressivo, apesar de a instituição, como outras no mundo, tornar a performance presente em sua programação.

Para Calonje (2014, p. 17-18, tradução nossa) há duas formas coexistentes de colecionar performances: a primeira está relacionada ao colecionamento de informações e artefatos remanescentes da performance; e a segunda, ao colecionamento da “experiência ao vivo original (paradoxal como pode soar), a fim de lhe dar vida novamente”⁹⁹.

⁹⁵ Citação original: “To collect is to select something that is therefore cut off from society, removed from its creator and context of origination and placed into another context where it joins a number of assembled other things can be other objects or other memories”.

⁹⁶ Citação original: “organic, intangible – involuntary or inevitable, linked forever with memory, imagination and renewal through subjectivity”.

⁹⁷ Para mais informações sobre a obra, acessar o site: <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/tanks>.

⁹⁸ Citação original: “Private and institutional collectors are now attempting to preserve the original live moment of live art, and that has gained value over its material remains. These attempts are bringing into play questions of the original and the copy, the true and fake, and the role and authorship / authority of the artist”.

⁹⁹ Citação original: “live experience (as paradoxical as it may sound), in order to bring it back to life”.

Ambas as formas de colecionar se relacionam com a documentação entregue pelo artista e a produzida pela instituição; mas, considerando que as implicações da documentação estão nas questões quanto a não apresentar a performance e não se pretender o todo de uma obra da linguagem, como essa documentação pode respeitar a performance? (*ibidem*, p. 19). Acerca desse aspecto, Calonje aborda a centralidade do papel do artista na documentação, de modo a garantir a integridade da obra.

A autora menciona a formação de Ana Mendieta em uma escola de arte, onde foi ensinada que todo trabalho artístico possui três elementos: concepção, realização e documentação (*ibidem*, p. 19). A partir dessa formação, Calonje defende a importância do último elemento para Mendieta e outros artistas, frisando a documentação dos trabalhos como parte das estratégias artísticas de circulação e de preservação.

Calonje inscreve a performance como um evento ao vivo, mas reconhece a produção de documentação sobre as ações performáticas como estratégia de preservação, não só das instituições, como também dos integrantes da produção artística, ressaltando o colecionamento dessa documentação. A abordagem da autora aparenta distinguir a performance enquanto ação dos vestígios, no entanto, quando cita Mendieta, expressando a importância da documentação nas práticas artísticas, associa os vestígios às obras. Desse modo, encarar a documentação das obras como vestígios transcrpcionais, possibilita a sua aparição ao vivo.

Em *Performance Now: Live Art for the 21st Century*, Roselee Goldberg (2018, p. 9, tradução nossa) associa a performance ao filme, observando que muitos artistas, no século atual, utilizam o vídeo como parte e extensão do trabalho, por este permitir “focos de close-up no corpo, configurações espaciais e material duracional não narrativo”¹⁰⁰, assim como, apresentar a atmosfera da performance, pois, além de capturar e reimaginar a ação depois do acontecimento, também envolve um processo de edição. A autora menciona, por exemplo, as produções de Pierre Huyghe, em que afirma que “os filmes dele transpõem o evento efêmero da performance para um meio mais permanente”¹⁰¹ (*ibidem*, p. 14, tradução nossa). Ou seja, nesse caso, não há distinção entre a ação filmada e o produto, o filme.

Lágrimas da Artista (2005), de Élle de Bernardini, apresentada de modo mais expressivo no terceiro capítulo, exemplifica esses usos de outros meios e de outras linguagens, por ser um caso que expressa essa relação com vídeo, tanto do ponto de vista de transformação da obra — de uma performance ao vivo para uma videoperformance —, quanto da extensão do trabalho em um diferente meio. Outra artista brasileira que apresenta um trabalho de performance

¹⁰⁰ Citação original: “close up focus on the body, spatial configurations and durational non narrative material”.

¹⁰¹ Citação original: “his films transposed the ephemeral event of performance to a more permanent medium”.

expresso em vídeo é Juliana Notari¹⁰², que não vê diferença entre as performances feitas ao vivo e para o vídeo; enquanto recepção e presença, para Notari (2018) “tudo é performance”.

É preciso destacar que há diferença de como essas videoperformances são assimiladas em acervos, pois a entrada dessas obras já deixa expressa a linguagem, diferentemente de algumas obras de arte da performance. Há experiências em que o colecionamento envolve a materialidade em vídeo, mas apresenta indefinição se é a obra ou apenas o vestígio material do trabalho, como foi observado no Faxinal das Artes, no MAC-PR e em grande parte dos vestígios de performances em acervos de museus brasileiros.

A musealização de performances, em muitos casos, não deixa em evidência a distinção entre a dimensão vestigial e a obra *per se*, assimilando os vestígios como acervo museológico. O potencial dessa assimilação é reconhecer o vestígio como um índice, na dinâmica da musealização da instituição, de modo a provocar reflexões sobre as distinções das aparições da performance e as possibilidades de outras exibições.

Frequentemente, a distinção entre ação e vestígio é elucubrada como paradoxo da diferença, pois o vestígio atesta o desaparecimento da ação e, portanto, não dá conta de narrá-la. Nesse sentido, o vestígio não corresponde ao que desaparece, mas ao que possibilita a distinção do intervalo entre ação e o documento, entre a primeira aparição e a reperformance, ou seja, o vestígio é desdobramento que se atualiza e se altera. Assim, o vestígio é performativo, partindo do pressuposto mencionado na introdução sobre a performatividade de um meio para o outro, de uma aparição para outra.

Os objetos permanecem como evidências, em coleções de museus, porém tais gestos persistem apenas de forma invisível, como rumores artísticos-históricos. Mas, como esses gestos e os gestos de performances subsequentes promovem uma mudança do jogo próprio do museu? De que forma tal ato altera as regras básicas da instituição, a sua distribuição de atenção e a relação entre objetos e corpos, e seus objetivos?¹⁰³
(WOOD, 2014, p. 123, tradução nossa)

Segundo Wood (2014, p. 127), a performance é a ponte entre as intencionalidades dos artistas, curadores, diretores e as manifestações dos objetos. A dificuldade de criar um único protocolo sobre as performances tem relação com as especificidades de acontecimentos da performance como ação, bem como as possibilidades negociadas sobre os vestígios. A curadora

¹⁰² Para conhecer o trabalho da artista, acessar o site: <https://www.juliananotari.com/>.

¹⁰³ Citação original: “The objects remain as evidence, in museum collections, but such gestures persist only invisibly, as art-historical rumours. But how do those gestures, and the gestures of subsequent live works, force a change in the museum's own game? In what ways does such an act change the ground rules of the institution, its distribution of attention and relations between objects and bodies, and its objective?”.

considera que a grande questão sobre o colecionamento de performance está em como, junto aos seus materiais, mudar os processos do museu em como incorporá-la (*ibidem*, p. 143).

O colecionamento de performance, ou sua tentativa, nos levar a refletir sobre os objetos-atores já presentes no museu: somos levados a plantar a 'performance' neste contexto, a compreender qualquer obra não apenas como o resultado de uma ação executada, mas como um pivô potencial, um turbilhão num fluxo de relações sociais ou intersubjetividades. O museu torna-se um campo vivo que pode ser interferido, coreografado, dramatizado e nos leva a ler objetos de novas formas.¹⁰⁴ (WOOD, 2014, p. 143, tradução nossa)

Wood expressa a potencialidade da performance ao ser encarada como um elemento de transformação da instituição, bem como as relações possíveis entre a performance e a coleção. Este aspecto conduz ao olhar contextual dessas performances, nos lugares em que são encontradas na atualidade, por meio dos vestígios que são parte dessas performances, e a partir disso é possível contextualizar os gestos, os intervalos e as temporalidades das ações. Segundo Westerman (2016, p. 199, tradução nossa), “somente procurando o lugar da performance podemos compreender a sua posição na história, e sem a história só podemos repetir o mesmo momento várias vezes, como se fosse a primeira vez”.¹⁰⁵

O posicionamento crítico de Westerman problematiza os estigmas sobre a performance apontados como a sua natureza e propõe o reconhecimento do contexto dessas ações. Esse reconhecimento é uma proposta de interpretação mais aberta, que não use das mesmas chaves e que cause uma transformação em meio à historicização e à musealização de obras no atual contexto, entre a transição de meios — da ação para os vestígios e vice-versa. Esta proposição, entre a análise de contexto e meios, pode ser observada, nos anos de 1990, na abordagem de Kristine Stiles (1998), na ocasião da exposição *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*.

Kristine Stiles (1998, p. 229) inscreve a noção de comissura para pensar a relação e as implicações de sentidos entre objetos e ações. Para a autora, “o termo ‘comissura’ pode nos permitir pensar no espaço de conexão de uma forma mais ampla e teórica que, em última

¹⁰⁴ Citação original: “Collecting live art, or attempting to, lead us to reflect back on the object-actors already there in the museum: we are prompted by planting 'performance' in this context, to understand any artwork not just as the result of performed action, but as a potential pivot, an eddy in a stream of social relations or inter-subjectivities. The museum becomes a live field that can be intervened in, choreographed, dramatised, and lead us to read objects in new ways”.

¹⁰⁵ Citação original: “Only by seeking the place of performance can we understand its position in history, and without history we can only repeat the same moment over and over, as if for the first time”.

análise, implica compromisso, um valor que acredito ser preeminente na arte da performance”¹⁰⁶ (*ibidem*, p. 229-230).

A noção de comissura empregada pela autora tem relação com a união entre as partes, fundamentalmente, com olhar o objeto que está “fora da ação”, onde são produzidos sentidos e articulações entre os objetos e as ações. Portanto, Stiles (1998, p. 230) questiona como esses vestígios podem ser utilizados a fim de conectá-los com essas ações, ou mesmo, de localizar as contingências desses objetos nas performances.

Neste sentido, os objetos da ação tornam-se comissuras, anunciando a sua contingência em significar os atos. Entendidos como comissuras, os objetos oriundos das ações podem clarificar como as ações significam tanto obras de arte em si (como objetos), quanto modalidades de ligação dos espectadores às ações em uma cadeia de interdependência. Pensando nos objetos como conectores, como comissuras, pode-se compreender que essas ações constituem comportamentos artísticos que são feitos para serem vistos da mesma forma que olhamos para o objeto. Como comissuras, esses objetos devem ser entendidos como a ligação aos comportamentos que são feitos para serem vistos. Assim, nas ações artísticas, os objetos são confiados, delegados para atuarem como ligações que retomam conceitos estéticos. Os objetos que saem das ações, vistos como comissuras, devem ser entendidos como sinais de compromisso para com os espectadores, como dados de um desejo em comunicar os atos de artistas.¹⁰⁷ (STILES, 1998, p. 230, tradução nossa)

Mais adiante, Stiles (1998, p. 231, tradução nossa) sugere que esses objetos fora das ações podem descrever “como o que está agora também está ligado ao que vem depois de agora”.¹⁰⁸ A autora pontua, inclusive, que esses objetos transitam entre os diferentes tempos simultaneamente, no entanto, isto não quer dizer que o objeto “rouba” o protagonismo da ação (*ibidem*, p. 231). Pelo contrário, as relações estabelecidas de forma cuidadosa entre objeto e ação podem apresentar pontos de vistas da história e dos processos de interação e recepção. Além disso, Stiles (1998, p. 234) considera a noção de comissura útil para se pensar a comoditização da performance, sendo este um problema acionado em diferentes narrativas de artistas, curadoras e pesquisadoras.

¹⁰⁶ Citação original: “the term 'commissure' may enable us to think about the space of connection in a broader, more theoretical way that ultimately entails commitment, the value that I believe is preeminent in performance art”.

¹⁰⁷ Citação original: “In this sense action-objects become commissures, announcing their contingency to signifying acts. Understood as commissures, the objects that come out of actions can clarify how actions signify both as works of art themselves (as objects), and as modalities bonding viewers back to actions in a chain of interdependence. Thinking of the objects as connected, as commissures, one may grasp that those actions constitute artistic behaviors that are made to be viewed in the same way that we look at the object. As commissures, these objects must be understood as linked to behavior that itself is made for viewing. Thus in art actions, objects are entrusted, delegated to act as connections leading back to aesthetic concepts. The objects that come out of actions, seen as commissures, must be understood as signs of commitment to viewers that are given in a desire for communication about an artist's acts”.

¹⁰⁸ Citação original: “how what is now is also connected to what comes after now”.

Em certa medida, a autora apresenta o objeto de forma performativa ao considerar a relação entre os sentidos produzidos por meio deste e a ação performática, afinal, eles “contêm [são] vestígios da história da ação (vida) desde o passado até ao presente e futuro”¹⁰⁹ (*ibidem*, p. 235, tradução nossa). Há uma linha tênue entre as relações dos vestígios e das ações performáticas, pois é necessário deixar em evidência as distinções, que são oriundas de negociações entre as partes envolvidas, as quais problematizam a fetichização desses vestígios.

Desse modo, constata-se a fetichização de vestígios vinculados às performances, pautada nos agenciamentos, que se configuram a partir da essencialização da linguagem; no reconhecimento do desaparecimento da ação; no interesse mercantil pelo vestígio e pela trajetória do artista; e no reconhecimento do vestígio como o meio possível de visualizar a obra, a exemplo da experiência citada das ações de Pope.L, no MoMA.

Em alguns casos, os vestígios são musealizados e vendidos pelos próprios artistas, que pensam na extensão dos seus trabalhos, na duração e na circulação das obras. Tal qual observado, alguns museus possuem departamentos específicos que articulam as relações com as obras e os vestígios, atestando o caráter vestigial da materialidade, como também, o reconhecimento do vestígio como obra.

Entende-se que a performance, a documentação da ação e os demais vestígios não se distanciam, sendo que estes atestam o desaparecimento da ação como o evento ao vivo, mas se configuram como matéria para produção de sentidos e de narrativas sobre as obras. A documentação, por sua vez, representa o “aqui e agora”, assim como os demais vestígios, que fazem parte do evento performativo e continuamente revivem a performance (RAHE, 2019, p. 149). A perspectiva de Rahe está em sintonia com o problema de como torná-los parte de uma história da arte da performance.

Segundo Wood (2018b, p. 25), em uma perspectiva museológica, muitas instituições se preocupam com a recuperação da história da performance — a curadora menciona o marco de salvaguarda de patrimônios culturais intangíveis pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 2003, e os instrumentos utilizados para documentação dos bens culturais e para historicização da imaterialidade —, entendendo o papel primordial da documentação na preservação, de modo a garantir a leitura dessa intangibilidade no tempo presente. No entanto, a autora problematiza a forma como essa história será apresentada a partir da documentação.

¹⁰⁹ Citação original: “contain the traces of the history of action (life) from the past through the present and into the future”.

O problema museológico de como o período [tempo] da performance pode ser colecionado e exposto está fundamentalmente relacionado com a questão de como este trabalho está incorporado nas narrativas da história da arte, tanto no espaço, quanto no tempo em que o encontramos. Em primeiro lugar, poderá ser necessário nos perder um pouco na ficção sugerida pelos fragmentos, para nos permitir o impacto ao vivo de ver flechas disparadas por meio de telas e esculturas de anéis de fumo em *Gutai Art on the Stage 1957-8*, como se pudéssemos acessá-la por intermédio da informação transparente contida na documentação, que de outra forma — considerada restos de um acontecimento histórico — nos devolve ao material presente. No entanto, a textura dos restos abre modos de olhar para os objetos que vêm de forma diferente, na perspectiva performativa.¹¹⁰ (*ibidem*, p. 25-26, tradução nossa)

O olhar sobre essa documentação torna evidente a leitura performativa dos vestígios sobre as obras, atestando não só o tempo da ação, da documentação, mas, sobretudo, da leitura realizada. Dorothea Von Hantelmann (2017, n.p.) estabelece o performativo em qualquer obra, pois sua noção não está endereçada apenas à arte da performance, como mencionado na introdução desta tese. A autora considera o elemento performativo endereçado à produção da realidade, ou seja, “a noção de performativo permite considerar o impacto dos efeitos, contingentes e difíceis de entender, que envolvem as circunstâncias da arte: ou seja, o contexto espacial e discursivo em que se situa; e a vertente relacional, que se conecta com espectador”¹¹¹ (*ibidem*, n.p., tradução nossa).

A abordagem de Hantelmann, similar à proposta de Westerman, situa a produção de narrativas sobre performances a partir dos contextos. Ademais, ambos os autores estão atentos à compreensão dos vestígios de performance na dimensão do performativo, tendo em vista a construção e a transformação das obras a partir dos agenciamentos dos fragmentos, ou seja, da produção de sentidos sobre as performances alicerçada pelos vestígios, como aborda Wood, no tempo e no espaço da musealização.

Neste sentido, a musealização da performance está inscrita na produção de sentidos sobre esses vestígios. O vestígio torna-se parte contingente para a existência da performance, tanto na reperformance, quanto na exibição da materialidade remanescente, adaptada e atualizada. O desaparecimento da performance é parte da contingência da linguagem enquanto ação, mas não

¹¹⁰ Citação original: “The museological problem of how this period of performance work can be collected and displayed is fundamentally related to the question of how this work is embedded in art historical narratives as much as in the space and time in which we encounter it today. In the first instance, it might be necessary to get a little lost in the fiction suggested by the fragments, to allow ourselves to imagine the live impact of seeing arrows shot through canvases and smoke ring sculptures in *Gutai Art on the Stage 1957-8*, as though we can access it via the transparent information contained in documentation, which otherwise - considered as the remains of a historical event - return us to the material present. Yet the texture of the remnants also opens up ways of looking at objects that come from a different, a performative perspective”.

¹¹¹ Citação original: “La noción de lo performativo permite considerar el impacto y los efectos, contingentes y difíciles de entender, que comportan las circunstancias del arte: es decir, el contexto espacial y discursivo em el que se situá; y la vertiente relacional, que conecta com el espectador”.

a torna irreconhecível em outras temporalidades, afinal, os vestígios permanecem, são parte das performances, e os seus agenciamentos promovem a circulação das obras.

3 (RE)CONHECENDO VESTÍGIOS DE AÇÕES PERFORMÁTICAS

*“Durante 2 meses, 8 horas por dia, 6 dias por semana, eu percorri todos os espaços do Sesc Pompéia a escrever minhas impressões do momento em que estava vivendo com minha máquina de escrever. Durante a performance eu não falava, somente escrevia. A cada lugar que parava escrevia uma página, seja falando sobre o tempo, sobre as pessoas, sobre as outras performances que estavam a acontecer, sobre a exposição, sobre meus sentimentos. Foram 414 horas de performance que resultaram em 1.388 páginas datilografadas”.*¹¹²

Fernando Ribeiro descreve acima a sua performance *O Datilógrafo* (2015) (figura 10), realizada na exposição *Terra Comunal – Marina Abramović + MAI*, no Sesc Pompéia, São Paulo. Nos registros da obra, em vídeo, as vozes captadas são do público lendo os documentos datilografados pelo artista.¹¹³ A partir dos vestígios, a obra se materializa, não se tratando apenas da presença de Ribeiro nos espaços que percorre com a máquina de escrever, mas da experiência com as fotografias, os vídeos e os textos datilografados dias após dias.



Figura 10 - Imagem de Fernando Ribeiro (à esquerda) performando *O Datilógrafo* (2015), na exposição *Terra Comunal – Marina Abramović + MAI*, Sesc Pompéia, São Paulo. **Fonte:** Fotografia de Victor Nomoto (FLAGCX).¹¹⁴

¹¹² Esta descrição e outras informações sobre a obra *O Datilógrafo* (2015), de Fernando Ribeiro, encontram-se no site: <https://fernandoribeiro.art.br/br/artista/performances/o-datilografo>.

¹¹³ Para ver os vídeos, acessar a página: https://www.youtube.com/watch?v=w_BB0mbkcy0.

¹¹⁴ Disponível em: <https://fernandoribeiro.art.br/br/artista/performances/o-datilografo>. Acesso em: 7 maio 2021.

O artista menciona o registro como “documento histórico” e considera que “cada performance que se faz no mundo está, de algum modo, operando uma história. Nesse sentido, o registro torna-se importante para mostrar a marca que a performance deixou no tempo” (RIBEIRO, 2016, p. 222). Embora Ribeiro compreenda a ação como aspecto fundamental para presentificar a performance, principalmente ao público, o artista reconhece a “sedimentação” da performance pós-acontecimento a partir dos registros, e considera que o público organizará “o vivido na memória” e compreenderá a obra (*ibidem*, p. 222).

A produção de Fernando Ribeiro, assim como a de outros artistas da performance, é lida na chave dos vestígios, pois mesmo a memória do público é vestigial, uma vez que a presença na ação não garante a aceção total do trabalho — nem mesmo os vestígios podem dar essa garantia, no entanto, estes podem sedimentar o trabalho, como menciona Ribeiro a exemplo dos textos datilografados, das fotografias e dos vídeos da performance do artista. Assim, o vestígio é o elemento que garante a produção de sentidos e de narrativas de obras de arte da performance no pós-acontecimento para a historicização da linguagem, para a trajetória e a produção do artista, e para a reperformance.

O vestígio é aquilo que resta, que sobra, sinônimo de resquício, do que foi deixado, escolhido para permanecer; pertence a algo que não existe mais, parte de um todo, um recorte; não é algo que apresenta o que foi, mas um fragmento daquilo que existiu e aconteceu. Pode-se enumerar outros tantos significados de vestígio, cujos alcances estão nas circunstâncias em que foram assimilados e como futuramente serão considerados. A transmutação dos vestígios é parte da condição de existência da referência a qual pertencem, seja por serem pouco expressivos, ou por serem elementos simbólicos de uma ação performática.

Em *O vestígio da arte*, Jean-Luc Nancy (2012, p. 289) argumenta sobre o que resta da arte quando encarada de forma vestigial, cujo sentido está atrelado à ideia do que resiste, do que resta de si mesma, como algo que está de passagem. O autor utiliza a metáfora do vestígio de um passo, como um testemunho de “[...] uma marcha, de uma dança ou de um salto, de uma sucessão, de um impulso, de uma recaída, de um ir-ou-vir, de um *transire* [trânsito]. Não é uma ruína, que é o resto sulcado de uma presença, é apenas um toque diretamente no solo” (*ibidem*, p. 304, grifo do autor).

A ideia de um vestígio que não apresenta o passo, mas a evidência de um passo que foi concebido, está vinculada à noção atribuída ao vestígio por Nancy, pois rompe com a perspectiva de uma busca sobre o sentido primeiro de uma obra, para então construir sentidos

a partir dos sucessivos passos, ou seja, das passagens de uma obra de arte. Portanto, a lembrança do passo é a produção de sentidos por meio dos seus vestígios.

A noção de vestígio desta tese extrapola a noção de um sentido primeiro sobre uma performance, explicitado em algumas narrativas como a intenção inicial do artista, tendo em vista a impossibilidade de narrar essa intenção no pós-acontecimento. A noção atribuída está em consonância com a passagem da ação e dos sentidos da performance a partir dos vestígios.

Os vestígios são elementos (i)materiais sobre uma performance, mas não são considerados elementos de integridade da obra, portanto, o seu limite está exatamente no âmbito do rastro, do fragmento, do artefato de uma ação, dos registros documentais no antes, no durante e no pós-acontecimento, em distintos agenciamentos. Desta forma, compreende-se o vestígio como um palimpsesto, algo encarado como elemento de um evento por sua possibilidade de apresentar camadas da ação performática, fundamentalmente, nas sobreposições de noções contextuais e temporais sobre as obras.

Em 2014, o Grupo EmpreZa¹¹⁵ realizou o Serão Performático *Eu como você* — exposição retrospectiva do grupo¹¹⁶ —, no Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro. O Serão contou com uma série de performances do grupo já realizadas e algumas inéditas, assim como obras em outras linguagens¹¹⁷. Em decisão mútua entre o diretor à época, Paulo Herkenhoff, e o grupo, foi decidido que algumas obras e registros dos trabalhos, como reproduções fotográficas, vídeos e objetos utilizados durante as ações¹¹⁸, seriam doados.

¹¹⁵ Grupo de artistas do centro-oeste — Goiânia-GO e Brasília-DF —, fundado em 2001, cujo repertório envolve performances, happenings e produções audiovisuais e fotográficas. Mais informações do grupo no site: <https://www.grupoempreza.com/about>.

¹¹⁶ “A exposição é uma retrospectiva do coletivo que há 13 anos tem se dedicado a pensar o corpo, a performance, construções simbólicas e que atualmente conta com dez componentes — Aishá Kanda, Babidu, Helô Sanvoy, João Angelini, Marcela Campos, Paul Setubal, Paulo Veiga Jordão, Rafael Abdala, Rava e Thiago Lemos. A mostra é composta por duas áreas: *Eu como Você e Sua Vez*. A primeira apresenta a documentação — registros fotográficos e filmagens — de performances que aconteceram ao longo dos treze anos de existência do GE. Essa sala nos ajuda a entender a trajetória do grupo através de uma generosa seleção de seus trabalhos. O espaço *Sua Vez* se propõe a realizar uma experiência inovadora no Museu. Durante o tempo da exposição, a sala será ocupada pelos empregados e empregadas e por grupos e artistas convidados. O público poderá interagir com os artistas e entender o seu processo de criação, como num ateliê coletivo, onde o processo artístico será diariamente construído coletivamente e, portanto, partilhado. Como dá a ver o título da sala, o público é chamado a, como interlocutores e/ou participantes, ter “sua vez” na obra do EmpreZa, bem como em processos ampliados de criação” (Disponível em: <https://www.grupoempreza.com/eucomovoce>. Acesso em: 11 ago. 2020).

¹¹⁷ As obras apresentadas foram: *O banho da musa, Endemias Cotidianas, Espaço aéreo, Não vai ter título, Descarrego, Sopa de Letrinhas, Cheia de Graça, É que esse tempo também é corpo, Itauçu, Impenetráveis, Carma ideológico, Réquiem da vaca, Antropofagia, Sua vez, Joias, Exercício de paisagem, Paisagens destiladas, Tríptico Matera, Com oriente, Impenetrabilidade (é um políptico), Mar & Eros, Monotíпия, Porque eu quis e Vila Rica*.

¹¹⁸ Em entrevista com o Grupo Empreza via whatsapp, em 09 de julho de 2019, os artistas mencionaram a vontade de ter um volume de obras e registros dos trabalhos em uma instituição no Goiás, especialmente, no Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás. Esta instituição possui alguns vídeos do grupo. Até onde pôde ser pesquisado, o MAR possui um volume expressivo de obras e de registros de performances. Durante a entrevista, também foi mencionado o fato de o MAR ter guardado algumas das paredes do Serão Performático, as quais não foram e não serão doadas — caso a instituição tenha interesse, terá que comprar.

A particularidade dessa história é o pós-acontecimento. Após o Serão, a sala permaneceu com os resquícios das ações, e o diretor do museu pediu que tudo aquilo fosse documentado; assim, os profissionais do MAR iniciaram o processo de documentação. Quando o grupo chegou ao local e encontrou pessoas documentando aqueles vestígios — especificamente pedras e lugares onde havia sangue da performance *Vila Rica*¹¹⁹ —, eles decidiram destruir quase todos os objetos, levando alguns consigo. Além daquilo que foi acordado e definido previamente como obras e resíduos¹²⁰ a serem adquiridos pela instituição, muitos vestígios foram documentados e tornaram-se parte do acervo do museu, mesmo com a ação de destruição dos resquícios no local pelo grupo EmpreZa, e sem a sua autorização prévia.

Entre os anos de 2018 e 2019, a instituição e o grupo iniciaram a negociação para estabelecer o que de fato ficaria no museu, e isto incluiu definir especificadamente: a natureza de alguns desses vestígios; se podem ficar na instituição da forma como foram guardados; se alguns vestígios que não eram parte do que fora doado pelo grupo podem ser comprados; se outros devem ser jogados fora; e os modos de apresentá-los. Em uma tabela elaborada no Excel, encontra-se uma listagem criada pelo MAR e verificada pelo grupo, com 44 itens. A negociação encontra-se em curso, mas já é possível visualizar algumas condições estabelecidas pelo EmpreZa¹²¹, a exemplo do que fora doado de *Endemias cotidianas*: na tabela, o grupo enfatiza que não foram doadas nem a performance e nem o residual da ação, mas sim a videoarte, um desdobramento da ação performática.

A instituição salvaguarda a materialidade residual das ações, assim como outras obras que derivam das ações em diferentes meios, como mencionado acima. Antes da renegociação, o MAR salvaguardou essa materialidade sem entender o que seria parte do acervo e o sentido do que foi adquirido, especificamente, os vestígios das ações. Esta é uma questão importante devido à constatação da presença fragmentada das performances nos acervos de museus brasileiros.

A presença da performance se dá a partir dos vestígios musealizados, que, por sua vez, causam dúvidas quanto ao contexto da ação e da assimilação como acervo. Isto se expressa em experiências nas quais os vestígios materiais foram assimilados sem informações ou outros registros que os esclareçam.

¹¹⁹ Informação cedida durante entrevista, em 9 de julho de 2019. Para assistir a ação *Vila Rica*, no Serão Performático, acessar: <https://vimeo.com/310192443>.

¹²⁰ Definição atribuída pela instituição por meio da decisão do diretor à época, Paulo Herkenhoff. A museóloga da instituição, Bianca Marinho (2018), apresentou essa definição durante a visita da pesquisadora ao MAR.

¹²¹ A artista Marcela Campos (2019), integrante do grupo EmpreZa, gentilmente, encaminhou a tabela com os 44 itens para a realização da pesquisa. Portanto, as análises foram geradas a partir do que foi encontrado na tabela mencionada.

Na pesquisa realizada por Caetano (2019), em um universo de 200 itens referentes à performance — mapeados nas instituições pesquisadas —, há 21 performances, 43 videoperformances e uma fotoperformance, sendo os demais itens da lista, vestígios. Este mapeamento pode levar a dois caminhos possíveis: no primeiro, as instituições não adquirem performances regularmente; no segundo, as instituições adquirem vestígios materiais, sendo que a incorporação desses vestígios não necessariamente reconhece, define e separa o que são ou não obras.

Na experiência do MAR com os trabalhos do grupo EmpreZa, há casos como o vestígio da performance *Espaço aéreo*, do qual o grupo pede à instituição o descarte, diferentemente do que ocorre com o vestígio de *Descarrego*¹²² (2014), que tornou-se obra, descrita pela instituição como *madeira, fórmica, grampos, fio de cabelo*.¹²³

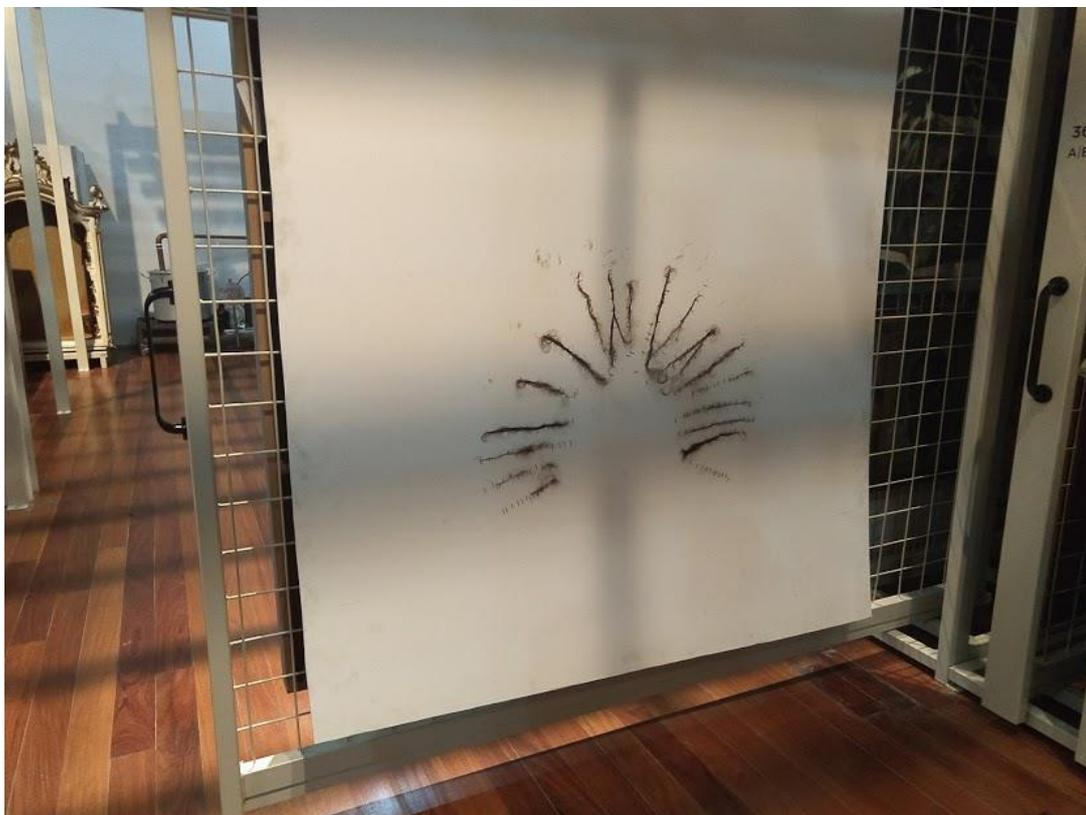


Figura 11 – Imagem do vestígio de *Descarrego*, em trainel, na reserva técnica do Museu de Arte do Rio (MAR).

Fonte: Anna Paula da Silva: Arquivo pessoal da autora (2018).

¹²² Para assistir ao vídeo da ação, acessar: <https://vimeo.com/418232459>.

¹²³ Esta descrição pode ser encontrada no link: <https://colecacao.museudeartedorio.org.br/ficha.aspx?ns=216000&id=2192>.

Neste caso, o vestígio é considerado obra pela intenção do grupo em sua doação e pela institucionalização do vestígio no museu, muito embora haja entre o grupo um dissenso quanto aos vestígios, pois, para alguns, os vestígios não são obras, e para outros, são trabalhos por terem sido produzidos por eles — isto foi frisado durante a entrevista com o Grupo EmpreZa (2019)¹²⁴. O caso do grupo é único nesta tese, tendo em vista aquilo que está institucionalizado se configurar como vestígio material, seja por meio de objetos ou pelos registros das ações.

Os vestígios do Grupo EmpreZa e as demais obras pesquisadas, em acervos de museus brasileiros, evidenciam o paradoxo da institucionalização das performances e dos seus vestígios, frente ao fato de a instituição não possuir a obra, como mencionado no capítulo anterior, pois se considera a obra em seu acontecimento único e impossibilitado de acontecer da mesma forma, ou seja, o que foi entregue à instituição nada mais é do que a materialidade documental¹²⁵ para exibição de vestígios e para reexecução da ação. Portanto, os vestígios entregues para reperformance, por exemplo, são elementos transcrpcionais que se transformam, que podem se tornar outra coisa, na medida em que a performance é reapresentada e a documentação institucional é produzida.

É preciso compreender que há uma transformação de sentidos e narrativas sobre as obras, uma vez que as camadas contextuais vão alterando o que foi o trabalho e o que está em acervo, enfatizando o processual da compreensão do vestígio e da performance. Ademais, compreende-se que aquilo que é entregue para a instituição não é a performance, mas documentos considerados vestígios, roteiros, notações, dossiês para a (re)exibição.

Nesse sentido, as instituições têm o direito aquisitivo de reapresentá-las, como versões vinculadas aos acontecimentos, à outras linguagens e aos vestígios da ação, estabelecendo relações com o que ocorreu e possibilitando outras formas de acontecimentos. Além disso, a instituição pode ter controle sobre o que foi apresentado e o que será exibido, pois foi institucionalizado e conferido ao museu os direitos de salvaguarda dos elementos materiais e transcrpcionais das obras, bem como a sua (re)apresentação. Em alguns casos, os autores possuem a prova de artista, como *Dance with me* (2018-), de Élle de Bernadini, em que a artista não precisa pedir a obra emprestada à Pinacoteca de São Paulo para reperformá-la.

Essas abordagens sobre as obras problematizam as (in)definições do que são os trabalhos e do que são os vestígios, a partir do modo como foram adquiridos, conforme

¹²⁴ Dentre as abordagens do grupo, uma delas frisa, estrategicamente, como o grupo lida com os vestígios, até mesmo por uma questão de trajetória, circulação no sistema da arte e salvaguarda dessas memórias sobre a produção do EmpreZa (GRUPO EMPREZA, 2019).

¹²⁵ Na introdução mencionou-se dois tipos de vestígios, vestígios materiais e vestígios transcrpcionais; ambos são documentais.

mencionado anteriormente, em que algumas experiências se pautam na materialidade evidente das obras para mostrá-las e preservá-las, mesmo em performances que podem ser reperformadas, as quais são pautadas restritamente em dossiês descritivos. Em alguns casos, a materialidade das obras e dos vestígios são inconclusivos, e isto está expresso na pesquisa de Caetano (2019), que ressalta o desconhecimento sobre muitos desses vestígios e as dificuldades encontradas, durante os processos de musealização, na criação de algum vínculo entre as histórias das coleções e dos museus, as histórias das performances no Brasil, a trajetória da produção artística e dos próprios artistas.

Nesse sentido, "o que sabemos, por exemplo, das performances, ações e situações realizadas no Brasil, a partir dos acervos brasileiros?" (FREIRE, 2000, p. 55). O questionamento de Cristina Freire está em consonância com a problematização das obras e dos vestígios, sobretudo, em razão de os museus de arte no Brasil possuírem uma gama de vestígios, que podem ser materiais para o desenvolvimento de uma historiografia sobre as performances no país. No entanto, o limite entre obra e documento, em alguns acervos, é tênue, o que causa controvérsias quanto às formações de coleções, aos processos de musealização e à visualidade dos vestígios enquanto matérias autônomas vinculadas às performances.

[...] o registro de performances fez um uso significativo dos primeiros anos da videoarte. Como obras do instante ou do desenrolar de um processo, as performances podem permanecer no tempo pela documentação fotográfica, pelos vídeos e filmes que perenizam o gesto fugaz. As performances ou suas fotografias e filmes, no museu, indicam claramente uma mudança nos cânones tradicionais. Aí a obra confunde-se com seu registro, sua documentação. O que fica destas ações ou performances são seus registros: filmes e fotos (realizadas pelo próprio artista ou não). (FREIRE, 2000, p. 60).

A partir dessa perspectiva de como a performance pode ser narrada, depara-se com a materialidade em registro, como menciona Freire, pois é por meio dos vestígios que se (re)conhece as ações, que a visualidade dessas obras se dá; logo, o limite entre documento e obra se confundem. As fotografias, por exemplo, são documentos que apresentam a "poética transitória", o que não as torna autônomas, mas sem elas as performances deixariam de existir (*ibidem*, p. 60).

No entanto, essa interpretação da impossibilidade de autonomia dos vestígios constitui a distância entre a ação e a constituição daquela materialidade como prova, pois é impossível mensurar se esse vestígio contempla a ação que se findou, o que aparentemente não permitiria a sua autonomia como referência livre. Apesar disso, uma possibilidade é a inversão dessa noção de "o vestígio como a ação que perdurou", para "o vestígio que contempla a ação".

O vestígio é matéria para reconstituir a ação, isto é, para que seja reperformada, como também pode ser utilizado para uma exposição documental sobre essa. Portanto, o vestígio é acionado sem uma precisão efetiva da ação performática, pois é algo definido no tempo, na dinâmica do acervo de um museu ou de um arquivo, no estabelecimento de sua condição de aparição pelos artistas e instituições, e em uma dinâmica de documentação em uma exposição.

A potência do vestígio não está em alcançar como se deu o evento, mas se caracteriza como elemento que fez parte da intenção do artista, do evento e do pós-acontecimento. Consequentemente, o vestígio é tudo que se tem sobre a obra de arte da performance. A materialidade do vestígio permite o acesso à ação performática de modo a garantir a sua sobrevivência como narrativa, conforme a pulsão de arquivamento do contexto — como é abordado no último capítulo desta tese. Isto quer dizer que o vestígio não é encarado como acervo por seu vínculo restrito com o evento, e também não é algo inexpressivo por não ser a ação, mas é aquilo que temos sobre a ação.

Rebecca Schneider (2001, p. 100-101) problematiza a noção de performance atribuída ao processo de desaparecimento, que é contra os resquícios materiais e está relacionada à lógica ocidental habitual sobre o arquivo. Esta lógica inscreve a performance na impossibilidade de não residir no vestígio, pois o vestígio remete à perda.

A autora afirma que essa lógica está presente há mais de quarenta anos e foi estabelecida pela história da arte (*ibidem*, p. 101). Ademais, quando a performance é analisada em um contexto museológico, torna-se um desafio frente às leituras do status de um objeto e parece recusar a ideia de ser salva como original (*ibidem*, p. 101). Destaca-se o caso da obra *O nome*, de Iânes, apresentada anteriormente, em que as condições presentes nos vestígios transcricionais, estipuladas e negociadas entre o artista e o museu, mantêm a sua originalidade, sendo a exibição da performance em 2013 a primeira versão da instituição, cujos vestígios materiais — no caso, as fotografias — são documentos que servem tanto para esclarecimentos, quanto para a narração da obra.

A performance, assim como outras linguagens e outros objetos em acervos de museus, entra em conflito com a ideia estática de sua condição primeira, sendo que, de forma mais insistente, provoca a desestabilização da noção de único. A isto se deve a argumentação quanto à instituição não ter a obra, e o vestígio ser um elemento de acesso limitado, na medida em que este é delimitado a partir da produção, da salvaguarda e da leitura dos agenciamentos. Mesmo os vestígios transcricionais, compreendidos como a materialidade da obra, são passíveis de interpretação.

Quando Schneider (2001, p. 101) questiona o lugar de desaparecimento, a autora compreende a inscrição dessa noção à performance como uma forma de rompimento da ideia hegemônica de uma suposta estabilização da obra de arte em contextos institucionais. No entanto, a recusa sobre o vestígio ignora qualquer possibilidade de lembrança sobre a performance — a autora utiliza o termo “prisioneiro” para se referir a essa delimitação da performance não ser vista e lida a partir dos vestígios (*ibidem*, p. 101).

Segundo a autora, o vestígio é um ato de permanência, uma forma de reaparição, algo que não está isolado da ação; é definido como performativo (*ibidem*, p. 103), um resquício citacional. No entanto, a mesma enfatiza o cuidado quanto ao hábito de estabelecer o sentido de presença a partir das noções de originalidade e autenticidade (*ibidem*, p. 104) frente à ideia de repetição da ação performativa.

Essa abordagem remete a uma digressão do sentido do que é original, como algo que parte de uma origem, mas que pode ter versões; e do sentido de originalidade, como algo que contém a singularidade, no caso de uma produção artística. A singularidade está inscrita na perspectiva da criação de uma obra por um autor.

Desse modo, sabe-se que a origem de uma ação performática não é possível de ser “capturada”, mas isto não quer dizer que a obra em acervo não seja original. Há dois aspectos sobre essas noções, o primeiro, que a originalidade da performance está vinculada à produção da obra por uma autoria, ou seja, às condições estipuladas e negociadas, as quais permitem a (re)exibição da obra a partir dos vestígios musealizados; e o segundo, que ainda que as instituições tenham apenas vestígios materiais, esses são oriundos da ação original, sendo a originalidade das obras, também, atribuída por meio desses vestígios.

A problematização da autenticidade apresentada por Schneider está na compreensão da presença na ação como algo mais legítimo do que na recriação da ação a partir dos vestígios, afinal, a ação pode ser repetida, mas essa não seria tal qual foi no passado. Questiona-se, então, a ideia de um original vinculado ao tempo único, ou como problematiza Westerman (2016), atribuído ao agora absoluto. As performances em suas aparições desaparecem, mas os agenciamentos continuam produzindo sentidos e narrativas sobre elas, a fim de que sejam reexibidas documentalmente ou como reperformances.

Assim, Schneider aborda a relação de existência do vestígio como elemento que provoca análises e reencenações das ações, opondo-se à ideia de desaparecimento total. A perspectiva da autora revela que algo se perde dessa ação e o que resta, efetivamente, é lidar com o que foi perdido, negligenciado; portanto, a repetição lida exatamente com esses elementos (SCHNEIDER, 2001, p. 104).

Dessa forma, “os vestígios tornam-se eles próprios, também, por meio do desaparecimento”¹²⁶ (*ibidem*, p. 104, tradução nossa). A autora define o vestígio como parte da contingência do desaparecimento da ação, bem como da indexação da performance, sendo o vestígio o seu indício. Esse aspecto pode ser observado a partir da musealização de performances e de vestígios, tendo em vista a aquisição destes entre as aparições e o desaparecimento, a exemplo do vestígio de *Descarrego*, oriundo da ação realizada no Serão Performático, em 2012; ou *O nome*, adquirido em 2015, após a ação realizada em 2013.

O vestígio assegura a memória da ação, como uma forma de pensar a história em perspectivas de rituais de repetição a partir do seu acesso pelos agentes (*ibidem*, p. 105). Esse ato ritual se dá conforme as leituras realizadas, pois não é possível interpretar o vestígio como a ação.

De acordo com esta configuração, a performance não desaparece, mas permanece como um ato ritual — atos rituais por oclusão e inclusão que desaparecem do script/roteiro. Portanto, nós lemos os atos a partir das relações performativas com os documentos e com o estatuto ritual dos documentos na dinâmica de uma cultura que privilegia os vestígios de objetos. Nesse sentido, nós lemos o documento como ato performativo e como lugar da performance.¹²⁷ (*ibidem*, p. 105, tradução nossa).

A autora considera a reverberação do vestígio também como esse ato performativo de repetição, cujo desaparecimento da ação está em negociação a partir da materialidade preservada (*ibidem*, p. 105). O vestígio como a expressão do evento, a partir das materialidades, inscreve a performatividade como elemento importante para a reiteração e o rompimento com a ação performática em seus diferentes contextos de aparição.

Nesse sentido, o vestígio é interpretado como qualquer aspecto material entregue, coletado e assimilado, sendo possível ser um dossiê, fotografias, vídeos, objetos, a documentação realizada pela instituição, a documentação em distintas mostras, etc. Consequentemente, o vestígio apresenta a ação, e é o que pode ser salvaguardado nas instituições. O paradoxo entre o vestígio e a ação performática está em como o vestígio apresenta a performance a partir do seu caráter fragmentário e, ao mesmo tempo, é matéria para a reperformance.

As abordagens de Schneider propõem uma outra relação com a performance, cujo foco está nos vestígios que possibilitam a narração da ação. A proposta da autora incentiva criar

¹²⁶ Citação original: “remains become themselves through disappearance as well”.

¹²⁷ Citação original: “In line with this configuration performance does not disappear, but remains as ritual act — ritual acts which, by occlusion and inclusion, script disappearance. We are reading, then, our performative relations to documents and to documents' ritual status as performatives within a culture that privileges object remains. We are reading, then, the document as performative act, and as site of performance”.

modos de visualização da performance sem a ênfase na perda, mas naquilo que a constitui e possibilita sua narrativa, ou seja, suas citações, seus vestígios.

Mathew Reason (2006) aborda o desaparecimento a partir da produção de sentidos sobre a documentação e a transição da ação performática. O autor considera a documentação de performance como vestígios de representação da obra, que, por sua vez, não são a ação, contudo, podem tornar a performance reconhecível (*ibidem*, p. 3). Reason defende que a documentação tem suas limitações, falhas e omissões, afinal, nenhum dos resquícios dará conta do que foi a ação performática, abordagem essa muito similar à proposta de Cristina Freire sobre o caráter limitado dos registros de performances. Destaca-se que a documentação referida pelo autor é a produzida durante a ação performática.

Reason, como outros autores, aborda estratégias com base na documentação para propiciar modos de ver a performance, de apreender a ação performática a partir das escolhas tomadas pelos agenciamentos. A análise do autor consiste nas relações entre desaparecimento e transitoriedade, documentação e retenção (*ibidem*, p. 8).

A transitoriedade está associada à inscrição de um tempo efêmero e performativo, cuja existência está baseada em uma ideia do agora, na sua primeira e única aparição, tornando-se uma virtude da ação performática, não sendo apenas uma descrição da ação, mas uma declaração ideológica; ou seja, a transitoriedade evidencia o discurso sobre a impossibilidade de ser repetida ou de ser reiterada de forma distinta, uma qualidade essencial da performance (*ibidem*, p. 10).

Portanto, a transitoriedade torna-se característica que define o desaparecimento da performance, o que para alguns a tornará resistente quanto à interpretação dos vestígios como forma de exibi-la, na crítica sobre a comoditização da linguagem quanto à musealização daqueles (*ibidem*, p. 14). Por outro lado, há quem considere a importância de realizar a documentação sobre uma ação, inferindo ser esta uma maneira de torná-la perene, como as experiências da dança com as coreografias.

Deste modo, “[...] se não documentarmos a performance ela desaparecerá; nós a documentamos para que pare de desaparecer”¹²⁸ (*ibidem*, p. 21, tradução nossa). Isto se aplica às possibilidades de notações sobre uma performance e reduz o paradoxo mencionado entre a ação e a documentação da ação, visto que a produção dessas notações surge a partir da documentação, que pode ser utilizada para reiteração da obra.

¹²⁸ Citação original: “[...] if we do not document performance it disappears; we document performance to stop it disappearing”.

Para Reason (2006, p. 26, tradução nossa) não há efemeridade se não há documentação, não há senso de perda sem a memória, “só podemos lamentar o apagamento da história da dança e de performances passadas porque alguns rumores sobre o seu esplendor sobrevivem”¹²⁹, mostrando que o desaparecimento está em consonância à continuidade e à retenção implícita da memória sobre as ações.

No entanto, a lógica aqui deve funcionar em dois sentidos: não pode haver conceito de documentação sem a noção do que não é (ou não pode ser) documentado. Uma documentação que conta a história toda não é documentação, mas a história toda; não é uma gravação, mas a coisa em si. Boa parte da música contemporânea 'gravada', por exemplo, não é uma gravação (não são documentos) no sentido de que não é uma cópia de uma performance que alguma vez aconteceu ou que, na verdade, muitas vezes poderia alguma vez acontecer. Não são gravações ou documentações, mas sim a coisa em si e a coisa toda, sem que nada falte. Em contraste, uma documentação de uma performance ao vivo é parcial e incompleta. Consequentemente, o que está em falta (o não representado, o não representativo e o liminar) reinscreve a ausência contínua da performance efêmera. O discurso da documentação reinscreve continuamente as percepções de efemeridade; o ato da documentação marca e traz à existência o fato do desaparecimento (*ibidem*, p. 27, tradução nossa)¹³⁰.

A abordagem de Reason endossa o desaparecimento como parte da gênese da performance a partir da documentação. Nesse sentido, as narrativas sobre a impossibilidade de a performance ser documentada são contraditórias, na medida em que a evidência do desaparecimento da obra está vinculada à existência de rumores, de vestígios sobre a ação. Portanto, a documentação não impede o desaparecimento, torna-o visível, contendo as memórias da transitoriedade da ação (*ibidem*, p. 27).

Nessa perspectiva, os vestígios podem ser índices da aquisição e, posteriormente, da documentação realizada, possibilitando a visualização dos caminhos traçados sobre a obra. Portanto, salienta-se que os vestígios, mais do que indícios sobre a ação, são rumores sobre o desaparecimento da performance. Assim, Reason destoa da noção de Schneider (2001) por ver o vestígio absorto ao desaparecimento da performance, enquanto a autora se interessa pela qualidade deste, questionando o foco na efemeridade como algo que retrata o fim e a

¹²⁹ Citação original: “[...] We can only lament the erasure of dance history and performances past because some rumours of their splendour survive”.

¹³⁰ Citação original: “However, the logic here must work both ways: there can be no concept of documentation without a sense of that which is not (or cannot be) documented. A documentation that tells the whole story is not documentation, but the whole story; not a recording, but the thing itself. Most contemporary ‘recorded’ music, for example, is not a recording (are not documents) in the sense that it is not a copy of a performance that either did ever happen or indeed often could ever happen. They are not recordings or documentations but instead are the thing itself and the whole thing, with nothing missing. By contrast, a documentation of a live event is partial and incomplete. Consequently, that which is missing (the unrepresented, unrepresentable and liminal) re-inscribes the continuing absence of the ephemeral performance. The discourse of documentation continually re-inscribes perceptions of ephemerality; the act of documentation marks and brings into being the fact of disappearance”.

impossibilidade de reiteração da ação. De todo modo, ambos os autores discorrem sobre o vestígio como uma referência à ação, reconhecendo a sua incompletude.

Lara Shalson (2013) apresenta a análise sobre a resistência e a duração dos documentos frente às performances, tendo como questão o significado do vestígio de uma ação performática. A autora utiliza a noção de redocumentação para pensar a performance e os documentos atrelados à ação, e apresenta a experiência de *Seven Easy Pieces*¹³¹, de Marina Abramović. Shalson explicita a importância e o diferencial de ter acompanhado as ações de Abramović, na medida em que viu a duração das performances e a resistência física da artista.

Em termos de redocumentação, a autora relata a produção de documentação das reperformances, nas filmagens, nas fotografias, nos registros de áudio, no livro-catálogo e no filme produzido por Babette Mangolte (*ibidem*, p. 434). Ademais, a redocumentação estava associada à necessidade explícita de Abramović em fazer o registro do modo em que considerava eficiente, pois para a artista a primeira documentação das performances foi feita de forma inadequada, tornando-as imprecisas (*ibidem*, p. 435). No entanto, essa documentação imprecisa tornou possível as reperformances por Abramović.

Esse aspecto da documentação anterior e da redocumentação a partir das reperformances das obras deixa explícito o desaparecimento das ações realizadas pelos artistas-autores e a ênfase nos vestígios considerados apropriados por Abramović para as reperformances. Nesse sentido, as abordagens de Reason e Schneider contribuem para a análise da reiteração das obras em *Seven Easy Pieces*, reconhecendo tanto o já referido desaparecimento da ação, quanto o uso do vestígio como referência transitória diante da atuação de Abramović. É importante destacar o empenho da artista em constituir uma documentação mais efetiva sobre as performances, na medida em que essa contribui para a preservação da linguagem.

Shalson (2013, p. 436) menciona as considerações do público que assistiu às reperformances quanto à empreitada de Abramović não ter “recuperado” as performances, mas ter fixado uma ideia sobre as ações. A questão que envolve *Seven Easy Pieces* está em como os documentos que a artista utilizou apresentam as contingências das ações passadas e as alterações nas suas reperformances. A artista encara esses documentos como uma busca da

¹³¹ *Seven Easy Pieces* ocorreu entre os dias 9 e 15 novembro de 2005, no Guggenheim Museum. No evento, Marina Abramović reperformou um trabalho de sua autoria *Lip of Thomas* (1975), as obras *Body Pressure* (1974), de Bruce Nauman, *Seebed* (1972), de Vito Acconci, *Action Pants: Genital Panic* (1969), de VALIE EXPORT, *The Conditioning*, primeira ação de *Self-Portrait(s)* (1973), de Gina Pane, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), de Joseph Beuys, e performou uma obra até então inédita, *Entering the Other Side* (2005). Para outras informações, acessar: <http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/>.

precisão do evento original, ainda que tenha afirmado as imprecisões e inadequações dos vestígios. Quando Abramović realiza as ações, ela produz outros sentidos a partir de seu agenciamento, criando um paralelo entre a reperformance e a ação original. Pode-se considerar que a artista manteve a originalidade dos trabalhos a partir da documentação pesquisada, o que permitiu a criação de versões das obras, de modo a garantir a preservação destas.

Nos estudos da performance, o vestígio está vinculado à condição de presença e distância da ação performática, e apesar de, em alguns casos, serem apresentados como referenciais, os vestígios sobre uma ação só são considerados rumores eficientes pelos agentes, em geral, quando são vídeos e fotografias. A experiência com *Descarrego*, do Grupo EmpreZa, destoa dessa perspectiva sobre a eficiência do vestígio, tendo em vista ser uma referência livre, desassociada de outros vestígios, como fotografias e vídeos — esta informação consta na tabela disponibilizada pelo grupo. Contudo, a museóloga Bianca Marinho (2018) admitiu as dificuldades em preservar e comunicar este material, que aparenta estar esvaziado de sentido, representando o desaparecimento da ação, ainda que seja considerado por si só acervo museológico.

O sentido de vestígio está atrelado ao resquício da ação, como a experiência de *Descarrego*, mas também ao que foi produzido e entregue documentalmente pelos artistas, bem como a documentação realizada posteriormente à ação. O sentido de documentação não está associado à ideia fugaz da performance, mas em tudo que a contempla materialmente, tornando possível a reperformance da ação — como observado na experiência de Abramović — e a exibição de vestígios materiais. Portanto, o sentido atribuído ao autêntico como único, especificamente, quanto à presença na ação performática, aparenta ser pouco preciso, visto que os vestígios subvertem esse sentido, por produzirem outras e novas relações com as performances.

Deste modo, os quatro tópicos a seguir abordam a dinâmica dos vestígios, que não necessariamente são pensados em separado, no entanto, a divisão elucida alguns apontamentos sobre a sua natureza: se é sobra ou prova; se tem ou não conexão com a intenção do artista; se pode ser considerado obra ou é somente elemento para reperformance; se compõe a documentação dos trabalhos, etc., tudo isso levando em conta seu caráter performativo e potente nas abordagens das performances e dos seus desdobramentos. A análise insere os vestígios em dinâmicas estabelecidas por pesquisas, por práticas institucionais, como também amplia as suas noções quando associados ou dissociados à ação performática.

As abordagens apresentadas por meio desses tópicos foram as observadas até então, mas não são as únicas, pois a performatividade dos vestígios e da interpretação dos

agenciamentos possibilita reconhecer as performances em seus diferentes contextos. As percepções dos vestígios a partir das narrativas constituem reflexões sobre a conexão destes com as obras de arte da performance. Ademais, sabe-se que os vestígios são narrados como imprecisos. Desse modo, este capítulo apresenta a potência dos vestígios e os modos de agenciamento destes quanto ao desdobramento da performance e à produção crítica e historiográfica da linguagem.

3.1 O VESTÍGIO COMO SOBRA-PROVA DA PERFORMANCE

Alguns referenciais dos estudos da performance tornaram-se fundamentais para o (re)conhecimento das acepções sobre a linguagem, especialmente, quanto aos limites epistêmicos inscritos por pesquisadoras e pesquisadores, conforme abordado por Westerman (2015, 2016), Schneider (2001), entre outros. Em muitos estudos, as contribuições de Peggy Phelan são centrais para a compreensão da performance.

A única vida da performance é no presente. A performance não pode ser salva, gravada, documentada ou participar de qualquer outra forma na circulação das representações de representações: uma vez que o faça, ela se torna algo diferente da performance. Na medida em que a performance tenta entrar na economia de reprodução ela trai e diminui a promessa de sua própria ontologia. O ser da performance, como a ontologia da subjetividade proposta aqui, é alcançado por meio de seu desaparecimento.¹³² (PHELAN, 1993, p. 146, tradução nossa).

A abordagem da autora limita a performance à presença na ação e reconhece o desaparecimento como característica intrínseca da linguagem, como sinalizado no primeiro capítulo sobre as essencializações da performance. Alguns autores, como Reason (2006), se utilizam do pressuposto do desaparecimento para advogar a favor da documentação e dos vestígios, os quais representam essa característica, divergindo da abordagem de Phelan quanto à impossibilidade de a performance ser registrada.

Para Phelan (1993, p. 146), a performance não pode ser repetida integralmente, pois quando ocorre, em outro contexto, a repetição deve ser marcada como distinta. Essa observação da autora converge com a perspectiva de atualização e de alteração das obras, atribuindo o caráter performativo aos agenciamentos das materialidades, que tornam possível, por exemplo, a reperformance.

¹³² Citação original: “Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorder, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performances being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance”.

Quanto aos documentos que se referem à performance, a autora os compreende como uma partícula da memória sobre a ação. O questionamento de Phelan está em torno das considerações sobre os vestígios reproduzirem a performance tal qual ocorreu. Isto fica evidenciado na perspectiva da autora em ser impossível tornar a performance permanente e estática (*ibidem*, p. 146). Corrobora-se com essa perspectiva, tendo em vista que a performance é dinâmica, sobretudo, pelos vestígios serem agenciados.

Em alguns referenciais dos estudos da performance, Phelan ainda se destaca por sua noção ontológica da performance enquanto desaparecimento, contudo, a autora não nega a possibilidade da reperformance e dos vestígios terem alguma memória sobre a ação, ainda que de forma imprecisa. As considerações iniciais de Phelan são fundamentais para a compreensão dos limites empregados acerca da circulação da performance no sistema da arte.

Alguns anos mais tarde, a perspectiva de Phelan (2012) quanto aos vestígios será distinta. A autora explora a fotografia enquanto vestígio, por ser em muitos casos a única imagem da performance (*ibidem*, p. 16), e relata que alguns trabalhos, nos quais a audiência era uma questão secundária, foram realizados primeiramente para a câmera: “[...] Chris Burden, Bruce Nauman, Joan Jonas e Marina Abramović têm lugares seguros na história da arte da performance, por terem criado performances brilhantes e por sua astúcia em fotografar e filmar os seus trabalhos desde o início”¹³³ (*ibidem*, p. 16-17, tradução nossa).

A autora problematiza a relação de autenticidade da fotografia frente à ação, ainda contrária à ideia de comoditização e de que os vestígios possam acessar a performance “original”. Por outro lado, Phelan (2012, p. 18-19) revela o poder da fotografia não apenas no ato de documentar um evento efêmero, mas em produzir, distorcer e criar a obra — a autora menciona a artista Linda Montano e o seu esposo, o fotógrafo Mitchell Payne, na documentação de cada movimento pela fotografia (Figura 12) —; essa relação com a fotografia possibilita a visualização do artista enquanto performer, e torna a performance experiência na linguagem fotográfica.

¹³³ Citação original: “Chris Burden, Bruce Nauman, Joan Jonas, and Marina Abramović have secured central places in the history of performance art; for in addition to creating brilliant live art, they were also astute about photographing and videotaping their work early on”.



Figura 12 - Imagem de Linda Montano (à esquerda) performando *Chicken Dance* (1972), em São Francisco, Estados Unidos.¹³⁴ Fotógrafo: Mitchell Payne. **Fonte:** Blog Linda Mary Montano.¹³⁵

Phelan (2012, p. 22) afirma que a fotografia ainda oblitera determinados momentos, aromas, texturas e energias próprias da performance em si, mas considera importante instituições, como MoMA e Tate Modern, estarem engajadas com a curadoria de reperformances, o que se opõe a uma ideia essencialista sobre o presente de uma ação performática, como inscrita pela autora anos atrás.

Para mim, as refabricações podem criar oportunidades para renovação dos trabalhos de Hesse pelo que está vivo [os vestígios], e podem prover uma arena para ativar a remontagem da memória, aproximação, fracasso e o absurdo total do que eram os elementos-chaves do trabalho da artista como um todo.¹³⁶ (PHELAN, 2012, p. 29, tradução nossa).

¹³⁴ A título de curiosidade, esta obra faz parte do projeto *SiteWorks: San Francisco performance 1969-85*, uma proposta de arquivo de vestígios de obras efêmeras e performances, cujo foco está no local onde ocorreram as ações. A proposta “convida os participantes a tornarem-se agentes da performance e do sítio [...] SiteWorks cria espaços de lembranças, imaginação e intervenção [...]”. Disponível em: <http://siteworks.exeter.ac.uk/>. Acesso em: 17 maio 2021.

¹³⁵ Disponível em: <http://lindamarymontano.blogspot.com/2016/05/chicken-dance-by-mitchell-payne.html>. Acesso em: 17 maio 2021.

¹³⁶ Citação original: “For me, the reafabrications would create opportunities for renewal of Hesse’s work by the living, and would provide an arena for the active reassembly of memory, approximation, failure, and absurdity that were key elements in her work as a whole”.



Figura 13 - Imagem da obra *Nineteen Repetition III*¹³⁷ (1968), de Eva Hesse, em exposição do MoMA. **Fonte:** Site do MoMa.¹³⁸

Os casos apresentados, tanto de Linda Montano — em que a fotografia apresenta os movimentos da artista e é a própria produção artística — quanto de Eva Hesse — em que a materialidade ainda está presente na obra (Figura 13) —, possibilitam a “refabricação” dos seus trabalhos, o que de forma alguma alcança um êxito completo, nas considerações de Phelan, mas ativa as obras, que podem ser narradas de uma forma que não é a original, mas uma atualização. Em certa medida, Phelan muda a opinião quanto a ser impossível uma ação ser representada por um registro, e à presença na ação ser condição essencial para a experiência da performance.

Inegavelmente, Phelan é uma importante referência para a compreensão de performances, sobretudo, as dos anos de 1960 a 1980, considerando a crítica estabelecida por artistas sobre a impossibilidade de os vestígios narrarem as ações, como também, a ênfase na noção de presença nas ações e nas reperformances: de não ser possível torná-las permanentes,

¹³⁷ Esta obra de Eva Hesse é composta de 19 unidades, cuja materialidade envolve fibra de vidro e resina de poliéster. A obra encontra-se no acervo do MoMA. Hesse ficou conhecida por ter produzido obras com materiais não convencionais, como o caso da fibra de vidro, à época. Segundo a instituição, a artista era “consciente da instabilidade de materiais como a fibra de vidro, que se descolorem e deterioram com o tempo, [no entanto,] Hesse disse: ‘a vida não dura; a arte não dura. Não importa’”. (Disponível em: https://www.moma.org/learn/moma_learning/eva-hesse-repetition-nineteen-iii-1968/. Acesso em 18 maio. 2021). Embora a artista encare a efemeridade do trabalho, a instituição, por outro lado, considera a obra transitória em sua materialidade e desenvolve estratégias de preservação do trabalho, afinal, a obra foi musealizada.

¹³⁸ Disponível em: https://www.moma.org/learn/moma_learning/eva-hesse-repetition-nineteen-iii-1968/. Acesso em: 18 maio 2021.

de não serem repetíveis, de serem únicas. Algumas das reflexões da teórica atravessam, inclusive, as análises sobre as performances nos tempos atuais, como também a associação e desassociação do vestígio da performance.

A presença na ação não impede o acúmulo — para alguns — e a salvaguarda — para outros — de vestígios de performances, que se tornam elementos para a narrativa sobre as ações, tornando esse lugar de sobra e de prova que circula pelos acervos questionável, na medida em que são lidos como fragmentos.

Diante do acúmulo dos fragmentos de algum evento artístico passado — as sobras das performances, os cacos e restos de objetos, as ruínas de instalações, os despojos das intervenções, os registros em imagens (as fotografias, os filmes, os vídeos) — diante dessa imensa jazida, desse enorme reservatório onde se sobrepõem camadas de matérias e de memórias (as imagens de tempo em fotografia, filmes e vídeos), como pensar a singularidade da obra de arte se ela não é mais presença objetiva? (COSTA, 2008, p. 390).

Luiz Cláudio da Costa postula sobre esses fragmentos como a matéria sobrevivente da produção artística, visto que em muitos casos não há a obra, mas elementos índices sobre esta. Portanto, o vestígio torna-se protagonista da trajetória da produção artística, o que pode ser observado em algumas exposições.



Figura 14 – Imagem da galeria e do público na Exposição [*Retroperformance*], na Caixa Cultural Rio de Janeiro, em 2017. **Fonte:** Site da produtora multicultural Espaço Líquido.¹³⁹

¹³⁹ Disponível em: <http://novo.espacoliquido.com.br/blog/abertura-da-exposicao-retroperformance-na-caixa-cultural-rj/>. Acesso em: 18 maio. 2021.

Em 2017, a Caixa Cultural Rio de Janeiro exibiu [*Retroperformance*] (Figura 14), sob a curadoria do Grupo Brasil Performance (Grasiele Sousa, Joanna Barros, Lucio Agra e Samira Br), o qual buscou “ativar um zeitgeist”, ou seja, ativar o espírito do tempo de performances dos artistas da geração 80: Aimberê Cesar, Alex H, Márcia X, Dupla Especializada (Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta), Otávio Donasci, 3NÓS3 (Mário Ramiro, Rafael França e Hudinilson Jr), Guto Lacaz, Lucila Meirelles, José Roberto Aguilar, Lenora de Barros e Renato Cohen.

Segundo Bruno Callegari e Rafael Buosi (2017, p. 6) “[...] a curadoria buscou recriar a ambiência [...] na qual emergiram tais ações no período, para além de uma exposição de caráter histórico”. A proposta envolvia evidenciar a ambiguidade e “o deslocamento da noção de ‘obra’ e de seu correlato documental” (SOUSA *et al*, 2017, p. 11).

Na seleção dos trabalhos, há vídeos, fotografias, jornais, cartazes, objetos, croquis e uma variedade de materiais remanescentes de ações dos artistas, demonstrando a indistinção privilegiada pela curadoria entre obra e documentação e o tensionamento de conceitos em torno da produção e recepção da arte, da utilização das mídias e do espaço público, que foram detonados na época e que, ainda hoje, repercutem seus efeitos (CALLEGARI; BUOSI, 2017, p. 6).

Os curadores da exposição entenderam esses vestígios como resquícios das ações, que podem ser levados a posteriori, como uma possibilidade de dar visibilidade às ações performáticas, que “deixaram marcas definitivas em nossa sociedade” (*ibidem*, p. 7). Dentre os argumentos apresentados para pensar os vestígios, a curadoria optou em mostrar as mídias jornalísticas e os meios tecnológicos para a veiculação das ações e produções de vestígios, tendo como exemplo a ação do grupo 3NÓS3 na obra *Ensacamento* (1979) (figura 15), que ensacava estátuas e acionava a imprensa como tática de divulgação do trabalho¹⁴⁰.

¹⁴⁰ “Cerca de 20 estátuas públicas da cidade têm as cabeças ensacadas durante algumas madrugadas. Dentre elas, o Monumento às Bandeiras (1953), do escultor ítalo-brasileiro Victor Brecheret (1894-1955). Ensacamento é a primeira série de ‘intersersões’ do 3NÓS3 e se destaca, além da ação, pela estratégia de divulgação que não parte do registro do trabalho (essas fotos foram feitas com o mesmo espírito clandestino, como memória do grupo). Os integrantes do coletivo ligavam para as redações dos jornais passando-se por moradores dos bairros onde a ação ocorrera e reclamando providências. Dessa forma a imprensa divulgava a “notícia”, dando visibilidade ao experimento” (SOUSA *et al*, 2017, p. 50).



Figura 15 – Registro fotográfico da Intervenção, *Ensacamento* (1979), do 3NÓS3, em São Paulo. **Fonte:** Site da galeria Jaqueline Martins.¹⁴¹

A performance atravessou essas décadas insistindo no efêmero da obra, no evento ao vivo; todavia, o que apresentamos nesta exposição é o que restou do acontecimento e que, talvez, seja possível levar adiante, se liberado da expectativa de reconstrução, do museu como templo da contemplação. Antes, o museu como fórum (construção de conceitos, comunicação). [retroperformance] se produz, então, como camadas de reperformance que aludem às bienais dos anos 80, à possibilidade da exposição e à veracidade do documento, à recuperação de ações a partir de suas instruções e dispositivos, à exibição que supera o impasse do material efêmero. (SOUSA *et al*, 2017, p. 16-17).

Os curadores afirmam o caráter efêmero das ações, a impossibilidade de reconstrução, mas os vestígios ali apresentados fazem alusão às performances dos artistas citados. Esta exposição não é a única, em âmbito nacional e internacional, que se baseia em vestígios para produzir narrativas sobre ações performáticas, estabelecendo essa noção de resquício e de prova do acontecimento.

Em 2001, Cristina Freire foi curadora da exposição (*Quase*) *Efêmera Arte: registro de ações, performances, situações*, no Instituto Cultural de Campinas, em São Paulo. A mostra apresentava ações performáticas dos artistas Artur Barrio, Flávio de Carvalho, Paulo Bruscky e Daniel Santiago, 3NÓS3, Tunga, Michel Groisman, Rubens Mano, Guto Lacaz, Antonio

¹⁴¹ Disponível em: <https://galeriajaquelinemartins.com.br/artista/3nos3>. Acesso em: 18 maio 2021.

Manuel, Cildo Meireles, Regina Silveira, Roberto Evangelista, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Iole de Freitas, Ulises Carrión e Ivald Granato e Vera Chaves Barcellos¹⁴², por intermédio dos vestígios.

Ao registrar ações e situações, a fotografia e, posteriormente, o vídeo tornam perenes projetos transitórios e ocupam, dessa maneira, o lugar intermediário entre a obra e sua documentação. Interrogam o papel das instituições e suas práticas ao embaralhar definitivamente categorias como obra e documento, museu e arquivo e, até mesmo, história e memória. Nas fotografias e filmes de ações e performances, a obra de arte mistura-se com sua documentação, desafiando assim o fetichismo do objeto, afeito às expectativas do mercado e à ideia aceita e naturalizada do que seja a obra de arte, ou seja, aquela que em tudo busca a aura das obras-primas no isolamento de sua pretensa autonomia. (FREIRE, 2001, n.p.).

Como Kristine Stilles (1998) com a noção de comissura, a abordagem de Freire é similar, tendo em vista a análise das obras a partir da documentação, que se situa fora da ação, e a composição de significados entre a combinação dos acontecimentos e dos materiais, de modo a apresentar a obra.

A autora menciona ainda a história dessas obras nos acervos, que estão à margem (*ibidem*, n.p.) e esquecidas pela dicotomia entre obra e documentação. Freire considera os vestígios dos gestos, das situações e das ações como a presença artística no mundo. Ademais, esses vestígios nos acervos contam a história da performance no Brasil.

¹⁴² Para mais informações sobre a mostra, acessar o site: https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/quase_efemera_arte/index.htm.



Figura 16 – Imagem de Flávio de Carvalho (ao centro) rodeado de outros homens, em *Experiência nº 3*, no Centro de São Paulo. **Fonte:** Plataforma on-line FFW.¹⁴³

A curadora apresenta o artista Flávio de Carvalho, que inaugura essas experiências¹⁴⁴ em 1931, quando, executando seu trabalho *Experiência nº 2*, anda no sentido horário ao de uma procissão; e, em 1956, quando realiza a *Experiência nº 3* (figura 16), em São Paulo, na qual caminha pelas ruas com o “[...] ‘vestuário de verão’: um saiote, blusa de mangas fofas, chapéu de organdi de largas abas e meia arrastão” (*ibidem*, n.p.). Freire aborda esses vestígios como parte da trajetória brasileira artística de ações performáticas, e também percebe a relevância dos vestígios para a compreensão das obras — de modo similar à Costa (2008), em suas observações a respeito da sobrevivência da produção artística a partir da documentação.

Em 2011, a Pinacoteca do Estado de São Paulo (Pina) realizou a exposição *Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo*, sob curadoria de Ana Paula Nascimento e Gabriel Moore Forell Bevilacqua, na qual foram apresentadas sessenta fotografias, publicações, cartazes, vídeos e outros documentos sobre ações performáticas ocorridas na instituição entre os anos de 1970 e 1980, revelando a presença de performances no

¹⁴³ Disponível em: <https://ffw.uol.com.br/noticias/arte/historias-da-moda-performance-de-minissaia-de-flavio-de-carvalho-e-relebrada-em-nova-exposicao/>. Acesso em: 18 maio 2021.

¹⁴⁴ A Bienal de São Paulo elaborou um dossiê significativo sobre Flávio de Carvalho, no qual são narradas as experiências. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/368>.

âmbito institucional, como também apresentando vestígios dessas ações como parte de seu acervo.¹⁴⁵

Esta exposição e as outras citadas revelam a presença da performance nos acervos e alguns apontamentos sobre reativar essas obras a partir dos vestígios institucionalizados, seja em reservas técnicas, bibliotecas, centros de documentação ou arquivos. Fica evidente a presença da performance como parte da história das instituições, como a Pina, envolvendo projetos curatoriais e programas públicos.

Um ano antes, em 2010, o Museu Guggenheim realizou a exposição *Haunted: Contemporary Photography, Video, Performance*, sob a curadoria de Jennifer Blessing e Nat Trotman. Os artistas que fizeram parte da mostra foram Marina Abramović, Bernd e Hilla Becher, Sophie Calle, Tacita Dean, Stan Douglas, Felix Gonzalez-Torres, Joan Jonas, Sherrie Levine, Sally Mann, Christina Marclay, Robert Rauschenberg, Cindy Sherman, Hiroshi Sugimoto, Heff Wall e Andy Warhol.

Blessing e Trotman (2010, p. 11) estabelecem o impacto do fotográfico não como uma cópia da realidade, mas como um traço vívido da experiência, uma evidência, um fantasma, memória alusiva sobre a concepção dos trabalhos, tornando-os até novos trabalhos. Segundo as curadoras, “[...] a fotografia com sua obsessiva absorção do passado continua até hoje assombrando a produção de arte” (*ibidem*, p. 13).

Algumas obras são vinculadas à fotografia, como a outros vestígios, pelo caráter documental e pela materialidade destes propiciar a sua interpretação; isto, sem o desejo de estipular verdades sobre a produção artística, mas percebendo que os seus usos constroem uma trama de sentidos possíveis das obras e dos acontecimentos — como abordado ao longo da tese — a partir de exposições, de eventos e de projetos realizados por museus.

Durante o evento *(Re)Presenting Performance*, no Museu Guggenheim, Amelia Jones (2005) apresentou argumento de que não há quebra entre o evento e o documento: o documento é vivo porque circula continuamente, sendo uma forma de experimentar o “ao vivo” (*ibidem*). Na ocasião, alguns interlocutores, tais como Peggy Phelan, questionaram a impossibilidade de considerar essa relação tão próxima do documento com uma ação irrepitível. O argumento de Jones à época, e na atualidade, é considerado insurgente, na medida em que não foca na ação performática em sua primeira aparição, mas naquilo que a apresenta, o vestígio.

Jones (2013a, n.p.) enfatiza que estar no momento da ação, e ter a experiência com os vestígios, são coisas distintas, mas nenhuma delas privilegia a “verdade” sobre uma

¹⁴⁵ Para mais informações, acessar o site: <https://pinacoteca.org.br/programacao/arte-como-registro-registro-como-arte/>.

performance. A autora afirma que “ter contato direto com uma artista que puxa um pergaminho do canal vaginal não garante ‘conhecimento’ da subjetividade nem da intencionalidade dela, assim como olhar um filme ou uma imagem dessa atividade” (ibidem, n.p.).

Destaca-se a importância do conhecimento sobre o artista, a poética e as obras para a produção de sentidos e de narrativas, muito embora esse conhecimento seja inscrito como insuficiente quando se trata da performance, sendo que, para alguns referenciais, quaisquer tentativas de leituras por meio de arquivos parecerão diminutas para a narrativa — como observado nas essencializações da linguagem, no capítulo anterior, e na discussão do capítulo sobre autoria.

Jones (2013a, n.p.) defende que a partir da documentação as obras de arte da performance atingem o “status simbólico no âmbito da cultura”, a exemplo da obra *Ensacamento* (1979), de 3NÓS3, cuja circulação do trabalho está implicada aos registros realizados pela mídia jornalística; ou ainda, quando obras são musealizadas a partir de vestígios, que, por sua vez, tornam-se o capital simbólico da performance. A autora, em seus apontamentos, questiona o lugar do corpo enquanto presença que satisfaz a visualização e a visualidade da ação, pois o interesse de Jones são os critérios de (re)leitura dos vestígios.

Quando compreendido em seu caráter completo de ter fim aberto, a performance ao vivo comete esta contingência, a intersubjetividade do intercâmbio interpretativo, altamente pronunciado e óbvio, já que é possível interferir nas ações do corpo e ele pode ser realinhado de acordo com os corpos/sujeitos da plateia no registro da ação em si; documentos do corpo-na-performance são, no entanto, da mesma maneira contingentes no ponto em que o significado que se acumula a essa ação e ao corpo-na-performance depende totalmente das maneiras em que a imagem é contextualizada e interpretada. (JONES, 2013a, n.p.).

Na (re)interpretação desses vestígios surgem camadas temporais, que podem causar dúvidas quanto ao caráter de prova de que a ação aconteceu, afinal, como mencionado, acima, por Jones (2013a), questiona-se a narrativa sobre a verdade tanto na presença física da ação quanto nos vestígios, que são material de análise de performances. No entanto, a autora enfatiza o olhar para os vestígios como indexadores da ação e vice-versa: “o evento de *body art* precisa da fotografia para confirmar que aconteceu; a fotografia precisa do evento de *body art* como ‘âncora’ ontológica de seu caráter de índice” (ibidem, n.p., grifo nosso).

A complexidade temporal a que me refiro deriva do fato de a documentação ser um ato presente dirigido a um público futuro. Quando o público experiencia a performance a partir da sua documentação, a experiência do público tem lugar no presente (que é o futuro antecipado no momento da documentação), mas também tem

referência ao passado (o momento em que a performance foi documentada)¹⁴⁶ (AUSLANDER, 2018, p. 16-17, tradução nossa).

Diferentemente de Jones, Auslander prioriza o papel da documentação como prova, propondo a documentação como ato performático. A documentação enuncia essa experiência da ação no futuro e inscreve em si a possibilidade de reativação da obra.¹⁴⁷ Dentre as alternativas de interpretação sobre o vestígio, Auslander (2018, p. 17) apresenta reflexões quanto à fotografia como “centelha da contingência” da ação, como uma ponte entre aquele que a produziu no passado e aquele que a visualiza no presente¹⁴⁸. O autor enfatiza a reativação de uma performance a partir de um arquivo, que envolve qualquer pessoa (*ibidem*, p. 19).

Auslander também defende, independentemente de como e onde a ação tenha ocorrido, a importância da documentação das performances, que, segundo ele, em termos de percepção e compreensão, não seria distinta da ação que ocorre na presença do público. Nesse sentido, há convergência entre Jones e Auslander nas concepções quanto à presença na ação e à leitura dos vestígios; no entanto, Auslander potencializa o caráter discursivo da documentação como performance.

Em outras palavras, a presença de um público inicial pode ser importante para os performers, e estar presente num evento pode ser importante para o público, mas estas coisas são meramente incidentais para a performance tal como documentado [...] quando os artistas decidem documentar as suas performances, assumem a responsabilidade perante uma audiência diferente da inicial, um gesto que acaba por evitar a necessidade de uma audiência inicial (que não poderia realmente participar plenamente como audiência no caso de [Gina] Pane, devido às exigências de documentação). A longo prazo, quer houvesse realmente uma audiência presente fisicamente para *Shoot* [Chris Burden] ou qualquer outro número de obras de arte da performance, não faz mais diferença, assim como se alguém viu *Acconci* na Rua Greenwich ou vagueou pelo estúdio enquanto Cindy Sherman filmava um dos seus autorretratos disfarçados. O que faz de um evento uma obra de arte performativa não é a presença inicial de um público, mas o seu enquadramento como performance por

¹⁴⁶ Citação original: “The temporal complexity to which I refer derives from the fact that documentation is a present act directed to a future audience. When the future audience experiences the performance from its documentation, the audience’s experience takes place in the present (which is the future anticipated in the moment of documentation) but also has reference to the past (the moment at which the performance was documented)”.

¹⁴⁷ Auslander (2018, p. 17) utiliza a noção de reativação pautada no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1987) de Walter Benjamin: “Benjamin acreditava que as reproduções poderiam trazer obras de arte de outros tempos e espaços para o presente e na presença do espectador” [Citação original: “Benjamin believed that reproductions could bring artworks from other times and places into the beholder’s present and presence”]. A ideia de reprodução da performance está vinculada ao fato de que a documentação da performance traz a ação até nós, em nosso tempo e espaço, o que é contrário a uma ideia de que somos transportados até às circunstâncias originais (AUSLANDER, 2018, p. 46).

¹⁴⁸ Auslander (2018, p. 17) utiliza a fenomenologia hermenêutica de Hans-Georg Gadamer quanto à presença do passado no presente: “Para Gadamer, não existe um abismo intransponível entre passado e presente; o passado está sempre contido no presente, e as obras do passado pertencem ao presente na medida em que nos falam no agora de uma forma que nos leva a querer envolver-nos com ambos” [Citação no original: For Gadamer, there is no unbridgeable chasm between past and present; the past is always contained in the present, and works from the past belong to the present to the extent that they speak to us now in a way that makes us wish to engage with them”]. O acesso às performances não se dá de modo a ler a ação como uma entidade histórica autônoma, mas em estabelecer uma mediação entre o horizonte da ação performada e o nosso próprio horizonte (*ibidem*, p. 56).

meio do ato performativo de a documentar como tal.¹⁴⁹ (AUSLANDER, 2018, p. 36-37, tradução nossa).

Nesse sentido, Auslander (2018, p. 40) ressalta a visualização dos vestígios não como índice de acesso ao evento do passado, como suscitado por Jones (2013a), mas como a performance, por estar diretamente relacionados ao projeto do artista, sendo os agentes que visualizam a documentação o público atual. Por um lado, questiona-se a abordagem de Auslander na evocação da documentação como performance, afinal os vestígios são materialidades agenciadas, não são autônomos. Por outro, concorda-se com as considerações do autor sobre o documento ser uma forma de representar a ação ausente, sendo a performance representada pela performatividade da documentação (AUSLANDER, 2018, p. 42).

Contudo, mesmo quando defendo uma compreensão da documentação de performances que enfatiza a sua capacidade de proporcionar ao público uma experiência no momento presente, estou ciente da necessidade de honrar a ligação de um documento de performance com o passado. Afinal, ainda que o documento não nos dê acesso a um evento original, que existe significativamente para além das suas representações, a sua ligação ao passado, ao contexto histórico da performance, é importante e, provavelmente, suscitou o nosso interesse no documento em primeiro lugar.¹⁵⁰ (*ibidem*, p. 44, tradução nossa).

Auslander está mais focado na recepção da performance no tempo presente, do que especificamente no tempo em que o vestígio foi produzido, e à vista disso, tece suas considerações quanto à reativação da obra a partir do que se tem sobre a ação. A reativação está vinculada à performance original como uma produção do presente a partir da documentação, e não à reativação da ação do passado, pois “[...] claramente, o contexto original em que uma performance ocorreu a torna significativa para o público pelas documentações”¹⁵¹ (*ibidem*, p. 49, tradução nossa).

¹⁴⁹ Citação original: “In other words, the presence of an initial audience may be important to performers, and being present at an event may be important to spectators, but these things are merely incidental to the performance as documented. As Gina Pane’s statement that I quoted earlier makes abundantly clear, when artists decide to document their performances, they assume responsibility to an audience other than the initial one, a gesture that ultimately obviates the need for an initial audience (which could not really participate fully as an audience in Pane’s case, because of the exigencies of documentation). In the long run, whether there actually was a physically present audience for Shoot or any number of other classic works of performance art makes no more difference than whether someone happened to see Acconci on Greenwich Street or wandered into the studio while Cindy Sherman was shooting one of her disguised self-portraits. What makes an event a work of performance art is not the initial presence of an audience but its framing as performance through the performative act of documenting it as such”.

¹⁵⁰ Citação original: “However, even as I argue for an understanding of performance documentation that emphasizes its ability to provide its audience with an experience in the present moment, I am mindful of the need to honor a performance document’s connection to the past. After all, even if the document does not give us access to an originary event that exists meaningfully apart from its representations, its connection to the past, the performance’s historical context, is important and probably prompted our interest in the document in the first place”.

¹⁵¹ Citação original: “Clearly, the original context in which a performance took place is part of what makes it significant to the audience for its documentations”.

A documentação para o autor é vestígio — o que foi documentado e lido como tal —, sendo também a obra, uma vez que o alcance da ação performática está na produção performativa dessa documentação e na produção de sentidos e de narrativas sobre a obra. Neste caso, o vestígio não é sobra, é prova — escolhida e agenciada —, como também a própria obra, demonstrando uma extensão da performance.

3.1.1 Documentação de performances em museus: Márcia X no MAM-RJ

“Acho que a performance surge a partir de duas coisas. É forte a sensação física, interna, como motor da performance, até mesmo porque eu mesma faço as performances ao invés de um outro fazer. Então é natural que ela parta de uma experiência minha ou de uma ação criada para eu mesma fazer. [...] É, na realidade, um enlouquecimento, uma alucinação a partir destas experiências quase banais, mas que já são estranhas. [...] Há uma ligação, portanto, entre experiência sensorial e uma formalização posterior. Mas na medida que se tornam performances essas experiências passam a ser coletivas.” (MÁRCIA X apud LEMOS, 2013, p. 30).

A produção de Márcia X faz parte da história da performance no Brasil. A artista tornou-se mais conhecida após a sua morte e, atualmente, suas obras, arquivos e documentos encontram-se no MAM-RJ — estes foram doados pela mãe da artista, como mencionado no capítulo anterior. A experiência do MAM-RJ com o acervo da artista é um exemplo de adaptação e de problematização da documentação.

Há consenso de que a documentação de arte contemporânea é um desafio para os museus, principalmente quando se trata de obras inscritas como imateriais, e isto pode ser observado em algumas pesquisas recentes no Brasil (MAGALDI e OLIVEIRA, 2018¹⁵²; CAETANO, 2019; RAHE, 2019; RODRIGUES, 2017¹⁵³), assim como: em iniciativas de instituições, como o Museu de Arte do Rio (MAR), que promoveu encontros do Grupo de

¹⁵² MAGALDI, Monique Batista; OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. Documentação de Arte-Performance em instituições museais: documentação em museus, musealização e documentação de exposições. *Museologia e Patrimônio*, v. 11, 2018, p. 81-101.

¹⁵³ RODRIGUES, Bruno Cesar. *Arte contemporânea, museu e arquivo: desafios da ciência da informação*. 2017. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Trabalho Documentação de Exposições e Performances¹⁵⁴, do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC) e do Conselho Internacional de Museus (ICOM); na realização de entrevistas com artistas pela Pina, a partir de diretrizes e protocolos de projeto vinculado ao *International Network for the Conservation of Contemporary Art*¹⁵⁵ (INCCA); na utilização de modelos de fichas da Tate Modern para o acervo do Museu de Arte da Pampulha (MAP) (BONADIO, 2020); entre outras iniciativas que apresentam a documentação como uma questão a ser observada diante das obras e das possibilidades que cada uma das instituições possui em seus processos.

As obras inscritas como imateriais terão alguma materialidade, ou algo que possa instruir sobre as obras. No caso de performances, as obras terão elementos vestigiais que serão variáveis, desde objetos resquícios da ação, fotografias e vídeos, até partituras, dossiês, entrevistas, etc. Neste tópico, opta-se em mostrar uma experiência que apresenta o caráter múltiplo da documentação e da materialidade doada, cujos elementos poéticos e técnicos não foram decididos explicitamente por Márcia X.

Em termos institucionais, a documentação¹⁵⁶ realizada definirá a obra, seja a produzida pelo artista e aqueles que acompanharam as performances, ou aquela realizada pelos documentalistas de uma instituição a partir dos vestígios entregues na aquisição das obras, sendo estes materiais e transcrionais. A questão por trás dessas inscrições sobre a performance está nas considerações de que muitas dessas obras e dos seus vestígios serão assimilados e interpretados tal qual entregues. As implicações deste aspecto têm a ver com o fato de que obras e vestígios são enquadrados naquela temporalidade, sem uma perspectiva de alteração e adaptação, ou, em muitos casos, são inelegíveis. Mas, há casos em que a decisão é tomada por uma equipe multidisciplinar¹⁵⁷.

Aimberê Cesar, em entrevista para Bianca Andrade Tinoco (2017), afirma: a “performance tem um grande problema: ela é instantânea, acontece no dia e na hora. Não adianta fotografar e filmar porque você não captura. Não captura momentos, emoção, um monte

¹⁵⁴ Para mais informações, acessar o site: <http://museudeartedorio.org.br/programacao/3012/>.

¹⁵⁵ Para conhecer mais sobre a rede do INCCA, acessar o site: <https://www.incca.org/>.

¹⁵⁶ Para Laurie Anderson (2004, p. 7) qualquer documentação de obras de arte da performance, sobretudo, gravações de áudio e vídeo, as transformam em outra forma de arte, sendo a documentação imprecisa quanto à performance. No entanto, sabe-se que alguns artistas utilizam a documentação tanto como registro quanto para criação de novas versões e novas obras.

¹⁵⁷ Segundo Luiz Camillo Osório (2013, p. 51), a catalogação do acervo de Márcia X, antes da assimilação do MAM-RJ, contou com “a museóloga Angelica Pimenta, a restauradora Nice Mendonça e os pesquisadores Julia Pombo, Thais Medeiros, Saul Colares e Lucas Sargentelli. Da parte do MAM participaram a equipe de museologia coordenada por Claudia Calaça e a curadora do Centro de Pesquisa e Documentação, Elizabeth Varela. Eu, Ricardo Ventura e a curadora Beatriz Lemos também participamos das discussões que buscavam definir os parâmetros para catalogação”.

de coisas — captura uma imagenzinha quadradinha, tudo plano”. O artista apresenta uma perspectiva que inscreve a performance na noção do efêmero, do desaparecimento, no entanto, o protagonismo de Aimberê Cesar nas obras de Márcia X é central para a reexibição das obras da artista, pois ele documentou algumas de suas performances. Dentre as materialidades que compõem as obras da artista, estão, no acervo do MAM-RJ, os vídeos¹⁵⁸ de Aimberê Cesar, a exemplo do registro da performance *Lovely Babies* (1993) (figura 17).

Lovely Babies, acho que é da década de 1990, foi um trabalho da Márcia X, em que ela me procurou, queria fazer bonequinhos de brinquedo transando. Eram bonequinhos pequeninhos, e ela queria apresentá-los no [Espaço Cultural] Sérgio Porto — que é um palco ‘imenso’, com uma plateia ‘imensa’, ninguém ia ver os bonequinhos lá. Aí eu propus filmá-los ao vivo, na mesma hora, e exibir as imagens no telão. Ela fazendo performance e eu filmando, nós dois no palco, a ação exposta no telão e no palco ao mesmo tempo (TINOCO, 2017).



Figura 17 – Frame do registro da performance *Lovely Babies* (1993), de Márcia X, realizado por Aimberê Cesar. **Fonte:** Acervo MAM Rio.

As obras *Lovely Babies* (1993), *Pancake* (2001), *Desenhando com Terços* (2000-2003) e *A cadeira Careca* (2004), de Márcia X — esta última em coautoria com Ricardo Ventura —, fazem parte do acervo do MAM-RJ, e são catalogadas como performances.¹⁵⁹ Em mensagens

¹⁵⁸ Para tanto, é necessário que seja cedido o direito de uso da imagem, o qual é um problema atual, tendo em vista que Aimberê Cesar faleceu e não deixou um termo de consentimento; assim, a instituição precisará formalizar esse aspecto junto à família do artista. Até o momento não foi formalizada a declaração de direitos de uso de imagem, como informado pelo Centro de Documentação do MAM-RJ e por Ricardo Ventura (2018).

¹⁵⁹ Segundo texto de Márcia X, em 2002, “*Desenhando com terços, Pancake, Ex-machina, Ação de Graças, Cair em Si* são performances/instalações criadas entre 2000 e 2002 reunindo componentes característicos da religiosidade brasileira e de obsessões culturalmente associadas às mulheres, como sexo, beleza, alimentação, rotina, consumo e limpeza. Nestes trabalhos, imagens e ações habituais parecem contaminadas pela lógica dos

trocadas via e-mail com o Setor de Pesquisa e Documentação do MAM-RJ, na figura da pesquisadora Aline Siqueira, alguns aspectos foram esclarecidos sobre as obras e os vestígios. Segundo Siqueira (2020), o contrato de doação das obras e documentos de Márcia X firma:

O presente contrato tem como objeto a cessão e transferência, a título gratuito e universal, de todas as obras, registros documentais e dos respectivos direitos patrimoniais de autoria da ARTISTA, [...] assim como de todas as obras produzidas em [coautoria] pela referida artista com terceiros, [...] referidas neste instrumento como as OBRAS.

A pesquisa realizada para esta tese focou nas obras *Desenhando com Terços* (figura 18) e *Pancake* (figura 19)¹⁶⁰, ambas descritas no contrato como Performance/ Instalação — enfatiza-se no documento que essas obras adquirem “características específicas de acordo com a situação” em que são realizadas, sendo os vestígios: objetos de instalação¹⁶¹, pasta com fotografias, contatos de pessoas e documentos em papel, e vídeo¹⁶².



Figura 18 – Imagem de Márcia X performando *Desenhando com Terços*, na Casa de Petrópolis, Instituto de Cultura, 2000. **Fonte:** Acervo MAM Rio. Fotografia: Vivia 21 (Laura Lima e Massares).

milagres, contos da carochinha, sonhos e pesadelos. [...] As instalações resultantes da ação das performances permanecem em exposição, sendo simultaneamente o registro desta ação” (LEMOS 2013, p. 59).

¹⁶⁰ A ideia era que em março/abril de 2020 fosse possível verificar pessoalmente as obras citadas de Márcia X, no entanto, não foi possível diante do contexto da Pandemia. Portanto, o material utilizado é parte da pesquisa de campo realizada em 2018 e trocas de e-mail com a equipe do museu em 2020.

¹⁶¹ No caso de *Pancake*, bacia de alumínio, lata de leite Moça de 2,5 kg, 10 pacotes de confeito miçanga (embalagem de 1 kg), marreta pequena, ponteiro, 2 peneiras, 1 par de emborrachado para dedos dos pés, roupas brancas (saia de prega e blusa de manga curta) e 1 par de sandálias; e no caso de *Desenhando com terços*, 1180 terços e camisola branca.

¹⁶² As fotografias de *Desenhando com Terços* são de autoria de Vivia 21 (Laura Lima e Massares) e o vídeo, de Raquel Couto; as fotografias de *Pancake* são de Wilton Montenegro e o vídeo, de Miguel Pachá.



Figura 19 – Imagem de Márcia X performando *Pancake*, em Orlandia, ocupação de uma casa em obras, 2001.
Fonte: Acervo MAM Rio. **Fotógrafo:** Wilton Montenegro.

Neste sentido, a documentação apresentada possui detalhamentos sobre a possibilidade de as obras serem instaladas e performadas, com descrições da ação feita pela artista e pela equipe responsável pelo Projeto Acervo Márcia X¹⁶³, o qual foi realizado a partir de recursos oriundos do Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010, da FUNARTE¹⁶⁴.

Segundo Beatriz Lemos (2013, p. 27), diante da pluralidade de materiais utilizados pela artista, como os registros e o detalhamento escrito das obras, e os livros produzidos por ela mesma — algo também mencionado por Ventura (2018) —, a equipe do projeto tomou decisões quanto ao *status* das obras, tendo em vista os processos da artista e os processos do MAM-RJ, na área de museologia e catalogação. Foram necessários o reconhecimento e a distinção “como acervo de obras ou arquivo documental” (*ibidem*, p. 27), sendo que, em alguns casos, essa

¹⁶³ Para conhecer a documentação das obras de Márcia X realizada pelo projeto citado, acessar o site: <http://marciax.art.br/index.asp>.

¹⁶⁴ Este prêmio “previu catalogação, restauro e doação do acervo e documentos de [Márcia] X. ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, além de exposição na instituição” (LEMOS, 2013, p. 27).

divisão não ficou evidente, mas isso não impossibilita a reexibição das obras e dos vestígios. Assim, verificou-se uma abertura maior de produção de sentidos quanto ao que foi reconhecido como obra e documento.

A documentação do Fundo Márcia X já veio pré-organizada do Projeto Márcia X e não houve seleção dos itens que seriam incorporados ou não no arquivo, nós recebemos tudo o que foi enviado por eles. A única orientação dada pelo Museu durante os trâmites da doação foi a respeito da ficha catalográfica que deveria ser preenchida pelo Projeto para catalogar o material que seria entregue ao arquivo. Nós recebemos inclusive o mobiliário do Projeto para a guarda dessa documentação, então tudo foi mantido da maneira que nos foi entregue (SIQUEIRA, 2020).

Como pôde ser observado, Siqueira menciona o papel da instituição no projeto citado, especificamente, quanto ao modelo de ficha catalográfica utilizada pelo arquivo institucional, à assimilação do que foi doado e ao modo como foi realizado o trabalho. Ademais, fica evidente o caráter vestigial das obras a partir da documentação realizada e entregue pelo projeto, sendo que esta permite à instituição exibir as obras com ou sem registros, como instalação e reperformance.

Nas fichas das obras são especificados alguns direcionamentos, como “apresentar instalação e vídeo juntos”; “possível apresentar apenas vídeo (sem instalação); “possível apresentar apenas instalação (sem vídeo)”; e “apresentar pasta com arquivos”, cujas respostas estão assinaladas dentre as opções: sim, não, obrigatório, preferencial, opcional. De todas as obras mencionadas, *Pancake* foi, até o momento, a única obra reperformada — em 2014, pela atriz Karina Teles, no evento *Processo Carne*, que ocorreu no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB-RJ)¹⁶⁵. Ventura (2018) menciona que, possivelmente, Márcia X não admitiria a possibilidade de que outra pessoa pudesse performar os seus trabalhos, no entanto, o artista reconhece que o acervo doado está sob responsabilidade do MAM-RJ.

[...] cabe frisar que uma questão colocada de início pela equipe que realizava a catalogação era a dificuldade em separar recortes documentais do que poderíamos denominar fragmentos de obras. Dentro de todo aquele conjunto de referências, no interior das pastas, o que seria apenas documento do passado e o que teria capacidade de reverberar relações de sentido deslocadas no tempo e no espaço? Além disso, como as performances da artista traziam sempre uma potência escultórica e instalativa, havia todo um conjunto de materiais guardados que nos cabia avaliar para decidir o que fazer. Como lidar com fragmentos que compuseram outrora uma performance sem reauratizá-los e transformá-los em relíquia ou objeto escultórico? Como guardar sem fixar o sentido na matéria morta? O que cabe preservar em uma performance? (OSÓRIO, 2013, p. 51).

¹⁶⁵ Para conhecer mais sobre o projeto e a reperformance, acessar o site: <https://tempofestival.com.br/instantaneo/carne-pancake-de-marcia-x/>.

Para Osório (2013, p. 52), o MAM-RJ teve a oportunidade de lidar com “questões relativas à conservação e à temporalidade da obra, que põe normalmente em tensão o que é próprio ao estatuto preservacionista da instituição e o que é específico à natureza do acontecimento artístico/performativo”. Embora, Osório (2013, p. 52) reforce a ideia do efêmero nas ações performáticas de Márcia X, o autor reconhece que não é uma questão de aceitar ou recusar os procedimentos museológicos, e sim ter em mente estratégias de como preservar as obras e o “material performático” (*ibidem*, p. 54), percebendo a conservação como interpretação (*ibidem*, p. 52).

Desenhando com Terços e *Pancake* foram exibidas recentemente como instalações na exposição *Ratos e Urubus* (2020), no Centro Cultural São Paulo (CCSP); assim sendo, percebe-se, a partir dessa mostra, possibilidades de exibição dos trabalhos, cujos vestígios são encarados como obras. Nessa exibição, *Desenhando com Terços* foi instalada por Ricardo Ventura¹⁶⁶, sendo também exposto o registro da ação de Márcia X; já em *Pancake*, a curadoria optou por instalar as materialidades, tendo o registro da ação como referencial documental da performance (figura 20).

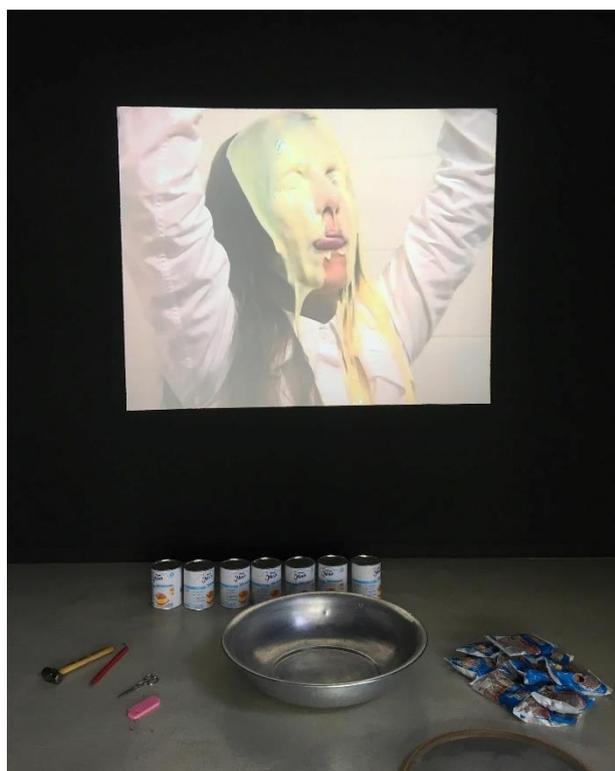


Figura 20 – Imagem da instalação *Pancake* (2001), de Márcia X, na exposição *Ratos e Urubus* (2019-2020), no CCSP, São Paulo. **Fonte:** Página do evento no facebook.¹⁶⁷

¹⁶⁶ A produção de *Ratos e Urubus* realizou registro de Ricardo Ventura instalando e contando alguns aspectos da obra. Vídeo e fotografia de Thiago Sguoti. Disponível em: <https://fb.watch/5BcLpCn3Rw/>. Acesso em: 19 maio 2021.

¹⁶⁷ Disponível em: https://www.facebook.com/Exposi%C3%A7%C3%A3o-Ratos-e-Urubus-101011291373549/?ref=page_internal. Acesso em: 19 maio 2021.

A partir dessa exposição, nota-se que a documentação compilada e realizada pelo projeto contribuiu para a rerepresentação das obras. É importante destacar o quanto o projeto tornou a interpretação das obras adaptável conforme os interesses dos agenciamentos. Esta experiência do Fundo Márcia X, em acervo no MAM-RJ, suscita dúvidas quanto à originalidade da obra, tendo as ações do passado como referência, mas também evocando a alteração e a atualização dos trabalhos da artista na instituição e em futuras exposições.

Em entrevista com a museóloga Verônica Cavalcante (2018), da equipe de Museologia do MAM-RJ, foram discutidos aspectos da documentação da instituição e do papel da documentação sobre o reconhecimento da história do museu, a partir da compreensão das distinções dos procedimentos de documentações atuais e passados.

Cavalcante (2018) informou que o acervo de Márcia X foi doado em 2012, mas institucionalizado, efetivamente, em 2015, com a numeração das peças do acervo, e também salientou que na ocasião surgiram dúvidas, tais como: quais eram os objetos pertencentes a Márcia X? Quais eram os objetos que a artista utilizava? Quais eram os materiais utilizados nas performances? Onde poderiam ser comprados? A museóloga revelou que alguns aspectos estavam documentados, mas outros não, como o caso de não estar evidenciado na documentação se seria possível ou não performar as obras.



Figura 21 - Imagem de Karine Teles na reperformance de *Pancake* (2001), de Márcia X, no *Tempo Festival*.
Fonte: Site oficial do evento.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Disponível em: <https://tempofestival.com.br/instantaneo/processo-carne-pancake-no-mam/>. Acesso em: 19 maio 2021.

No caso da *reperformance* de *Pancake*, realizada por Karine Teles (figura 21), Cavalcante (2018) ressaltou que não foi um empréstimo, pois os vestígios materiais em acervo não foram emprestados. Na época, foi realizado um “pedido de autorização” à gestão do museu por parte do *Tempo Festival*, constando na etiqueta da exposição a definição da obra como reencenação. É importante ressaltar dois aspectos sobre a observação da museóloga: alguns dos objetos que compõem a obra podem ser comprados, como o leite condensado, que, afinal, não seria guardado por ser perecível; o contrato afirma ser uma performance, mas quando se observa a ficha descritiva da obra, esta é caracterizada pela materialidade utilizada por Márcia X e pelas possibilidades de exibição dos vestígios — as fotografias e o vídeo —, com a instalação dos objetos, como ocorreu em *Ratos e Urubus*. Desse modo, a *reperformance* de Teles não foi um empréstimo formal, o que abarcaria todos os procedimentos do MAM-RJ e a materialidade salvaguardada por este, no entanto, constou como obra da instituição citada no festival.

Siqueira (2020) e Cavalcante (2018) ressaltam que a parte documental das obras se encontra no Setor de Pesquisa e Documentação, o que exige dos agentes externos um contato com essa seção — além do setor de museologia —, para a compreensão das obras. As imagens, por exemplo, se encontram no Setor de Pesquisa e Documentação, e podem ser utilizadas a partir de determinados critérios, a exemplo de *Pancake*, cujas fotografias têm um tamanho mínimo de 21x26cm e máximo de 21x30cm; e alguns dos vídeos são considerados obras, pois podem ser exibidos em separado de outros objetos. Esta interpretação sobre os vídeos surgiu no momento em que a instituição realizava a documentação, pautada nas observações descritas no contrato e na documentação do projeto; assim, o MAM-RJ tomou a decisão de que alguns desses vídeos iriam compor o acervo museológico (*ibidem*).

Segundo Cavalcante (2018), a curadoria autoriza a exibição das obras e dos vestígios e a realização da *reperformance*, e o Setor de Museologia da instituição apresenta aquilo que foi musealizado como obras de Márcia X à curadoria. Desse modo, o papel do Setor envolve a salvaguarda e a produção de conhecimento sobre essas obras, mas é a curadoria do MAM-RJ quem autoriza os modos de (re)exibição dos trabalhos. Ao final da entrevista, a museóloga ressaltou a performance como algo particular de cada artista, como obra de tempo limitado, inscrita em uma determinada temporalidade (*ibidem*).

Esta abordagem de Cavalcante está em consonância, mais uma vez, com a ideia de unicidade relacionada ao desaparecimento da performance, inscrita em um tempo específico, o que remete às proposições de Boris Groys (2015) sobre a obra de arte e a documentação de arte. Acerca das materialidades compreendidas como obras e vestígios, na perspectiva da equipe do MAM-RJ e na musealização realizada pela instituição, o ponto de vista de Groys apresenta uma

possibilidade de interpretação, pois, segundo o autor, há um deslocamento do interesse da obra de arte para a documentação de arte, que “[...] por definição, não é arte, apenas refere-se a ela e exatamente dessa forma deixa claro, nesse caso, [que] não está mais presente e imediatamente visível, mas ausente e escondida” (GROYS, 2015, p. 73).

Groys (2015, p. 74) se refere à documentação de arte de “performances, instalações temporárias ou acontecimentos” como intenção de relembrar esses eventos, atentando-se ao fato de que não necessariamente a documentação é um contato direto com o passado, sendo imprescindível a problematização desse contato. O autor enfatiza que há uma produção massiva de documentação de arte, que não propõe “tornar presente qualquer evento artístico do passado”, mas observa que parte dessa produção está atrelada às obras, cuja documentação é necessária para apresentá-las (*ibidem*, p. 74-75).

Consequentemente, essa arte não aparece em forma de objeto — ela não é produto ou resultado de uma atividade ‘criativa’. Ao passo que a própria arte é essa atividade, é a prática de arte como tal. Por conseguinte, documentar a arte não é tornar presente uma arte do passado, nem a promessa de uma obra de arte por vir, mas é a única possível referência a uma atividade artística que não pode ser representada de qualquer outra maneira (*ibidem*, p. 75).

A abordagem de Groys converge, em parte, com as perspectivas de Auslander (2018), quanto à documentação ser referência da ação que ocorreu.¹⁶⁹ Ademais, o autor demonstra interesse no que concerne à documentação ser a única forma de apresentação de algumas atividades artísticas. Nesse sentido, inverte-se a lógica da documentação entregue, por exemplo, pelo Projeto Acervo Márcia X, na medida em que aquela materialidade é vestigial diante das ações performáticas realizadas em outras temporalidades; em contrapartida, aquela documentação entregue, além de apresentar a trajetória da artista e de suas obras, pode constituir outras perspectivas no tempo presente sobre os vestígios, quando agenciada.

Quando Groys (2015, p. 78) aborda a narrativa na noção de vivo e artificial diante da documentação de arte, o autor confere à esta o lugar de narrativa, reconhecendo-a como artificial, mas que se torna viva por apresentar a arte. O autor aponta a “irrepetibilidade do tempo da vida”, isto é, do vivo, como também defende que o artificial pode tornar-se vivo, na medida em que a documentação de arte narra “a história de sua origem, de sua ‘feitura’, ou seja, é a “arte de fazer coisas vivas a partir das artificiais, uma atividade viva a partir da técnica” (*ibidem*, p. 78).

¹⁶⁹ Por outro lado, percebe-se que Groys pondera a relação entre obra e documento com o passado, distinguindo-as, de modo que Auslander institui uma relação de referência com o passado, considerando a documentação como a reativação da obra.

Portanto, a documentação pode apresentar as intenções dos artistas, a aparição das obras e a produção de sentidos por outros agentes. No caso da performance, a documentação de obras pode ser lida na chave do desaparecimento, por representar o tempo esgotado de uma determinada aparição. No entanto, este material, mesmo em sua artificialidade, apresenta a trajetória das obras da linguagem como vida. Nesse sentido, a musealização dessa documentação reconhece as contingências dos contextos atribuídos às obras, em suas distintas aparições e ao longo da vida institucional dos trabalhos.

Quando se atribui os vestígios como parte da contingência de existência da performance, que por sua vez não pode ser mostrada tal qual aconteceu, é possível incorporá-los como essa documentação de arte, que demonstra ser a única possibilidade de visibilidade de algumas obras, e sua artificialidade pode se tornar viva em meio às narrativas (*ibidem*, p. 78). Desse modo, "a vida é entendida como algo narrado e documentado, mas incapaz de ser mostrado ou apresentado. Isso empresta à documentação a plausibilidade de representar a vida, o que uma apresentação visual direta não possui" (*ibidem*, p. 82). Isto problematiza a presença no evento como algo essencial à compreensão de obras de arte da performance.

A abordagem de Groys inscreve a documentação como viva, entretanto, isso não a torna a vida, mas a representação de algo que existiu. Algumas perspectivas separam a documentação da performance da ação performática, por seu caráter fragmentário e pouco preciso, mas como mensurar essa precisão e o lugar mais "autêntico" dessas ações em meio às aparições ao vivo e nos vestígios? A narrativa de Groys pode ser um caminho possível para essa representação, em meio aos gestos e aos intervalos (SCHNEIDER, 2020), e a partir de contextos (WESTERMAN, 2015; 2016) nos quais os vestígios são os únicos elementos visíveis sobre a performance.

3.1.2 A reinvenção da performance



Figura 22 - Imagem de *18 Happenings in 6 Parts* (1959), de Allan Kaprow, na Reuben Gallery, Nova York.
Fotografia: Fred W. MacDarrah¹⁷⁰. **Fonte:** Site do MoMa.¹⁷¹

Michael Ned Holte (2012) narra a sua participação na reinvenção¹⁷² da obra *18 Happenings in Six Parts*¹⁷³ (figura 22), de Allan Kaprow, e a realização da pesquisa para que a obra fosse reperformada a partir de documentos disponibilizados pelo arquivo do Instituto de Pesquisa Getty.¹⁷⁴ O autor aborda o histórico de uma performance como um texto: “como um evento passado, deve ser lido a partir das evidências residuais, o que geralmente inclui fotografias, testemunhos escritos e outros documentos. Qualquer leitura é inevitavelmente uma releitura”¹⁷⁵ (*ibidem*, p. 40, tradução nossa).

Holte (2012, p. 41) considera a reinvenção dessa obra uma versão do trabalho de Allan Kaprow. Para tanto, o autor apresenta a necessidade de realização de pesquisa, pois “qualquer

¹⁷⁰ Além de ter registrado essa obra de Kaprow, Fred W. MacDarrah também registrou os trabalhos (workshops) de Judson Dance Theater, *Cut Piece* de Yoko Ono e muitos outros. Atualmente, o trabalho do fotógrafo encontra-se exposto na galeria 415, *Idea Art*, do MoMA, justamente por ser um espaço que reúne a documentação de ações efêmeras (Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/galleries/5125>). MacDarrah, como outros fotógrafos, foi protagonista da cena artística nova iorquina, sobretudo, nos anos de 1950 e 1960.

¹⁷¹ Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/173009?association=associatedworks&page=1&parent_id=173008&so_v_referrer=association. Acesso em: 20 maio 2021.

¹⁷² O autor utiliza o termo reinvenção ao invés de reperformance ou reencenação.

¹⁷³ Holte (2012) menciona que esta performance ocorreu na galeria Reuben Gallery, em Nova Iorque, em 1959, durante seis noites.

¹⁷⁴ Para ver algumas imagens da reperformance e ler outras informações, acessar o site: <https://florawiegmann.com/archives/portfolio/18-happenings-in-six-parts>.

¹⁷⁵ Citação original: “[...] as a past event, it must be read through residual evidence, often including photographs, written accounts, and other documents. Any such reading is inevitably a re-reading”.

ato de ‘reperformance’ é ao mesmo tempo um ato curioso de um pesquisador” (*ibidem*, p. 41). No caso mencionado, Holte e outros dois colegas se depararam com uma quantidade expressiva de caixas de arquivos pessoais de Allan Kaprow, com muitos documentos, mas sem uma integralidade formal das obras, ou seja, um quebra-cabeça com documentos de diferentes trabalhos. Isto impossibilitou o acesso à origem e à singularidade da obra pesquisada, o que, por sua vez, possibilitou a interpretação e a interpolação deles frente aos vestígios (*ibidem*, p. 42).

Deste modo, a perspectiva de busca por uma origem nesses vestígios é controversa, na medida em que não há como rastrear esse suposto vínculo originário, mas sim construir leituras possíveis sobre aquela ação a partir dos vestígios disponíveis. Na experiência mencionada, esses vestígios apresentam a intenção projetual do artista e sua realização e, em alguns casos, também possibilitam a reperformance, tornando a ação uma versão da obra.

Portanto, os vestígios pesquisados por Holte e os outros agentes são apresentados como sobras, por seu caráter disforme, que não possibilita uma leitura integral da ação; simultaneamente, também são considerados prova da produção artística, sobretudo, por conta dos projetos do artista. A reivindicação de que os vestígios possam dar a ideia de um todo é impossível, seja pelos enquadramentos, pelas leituras ou pelo que foi salvaguardado.

No caso citado, esse quebra-cabeça foi reconstituído a partir desses documentos, possibilitando ensaios antes da reperformance para a compreensão dos vestígios pesquisados. Segundo Holte (2012, p. 42), o artista criou roteiros, sugestões e adereços durante três semanas, em 1959. O autor menciona que a equipe estava atenta a outras reperformances da obra, como a que ocorreu em 2006, em Haus der Kunst, na cidade de Munique, Alemanha, sob direção de Andre Lepecki.

A versão de Lepecki foi meticulosamente pesquisada, mas enfatizou um ideal de exatidão que, em última análise, não era possível: a nossa pesquisa descobriu muitos buracos, contradições e provas soltas do que se presumia ser uma encenação autêntica possível. Em todo caso, nós confiamos na natureza fragmentária do arquivo ao invés de estudar a recriação.¹⁷⁶ (*ibidem*, p. 42, tradução nossa).

Ou seja, a construção dessa versão foi baseada em vestígios que fazem parte desse arquivo fragmentado de Allan Kaprow. Por mais que haja contato com elementos produzidos pelo artista e por outras pessoas que o acompanharam — ou, no caso de Lepecki, que reperformaram a ação —, é evidente a multiplicidade de leituras sobre a obra, encaradas como

¹⁷⁶ Citação original: “Lepecki’s version was meticulously researched but emphasized an ideal of exactitude that was ultimately not possible: our research uncovered too many holes, contradictions, and loose scraps of evidence to presume an authentic reenactment was even possible. In any event, we relied on the fragmentary nature of Kaprow’s archive rather than study the remake”.

reinvenção, que acabam revelando os vestígios escolhidos pela pesquisa. Segundo Holte (2012, p. 43), a audiência teve contato com as manifestações desse encontro com os vestígios por meio da pesquisa realizada.

O autor assume a perspectiva de que existe um original (*ibidem*, p. 43), a ação em sua primeira aparição, o que estabelece as relações distantes e duracionais de uma obra de arte da performance e sua reiteração. Todavia, a ênfase no original não desautoriza a reinvenção da obra em outros contextos, possibilitando a criação de versões.

O nosso objetivo coletivo era mantermo-nos fiéis às intenções de Kaprow, na medida em que essas intenções eram conhecíveis. Era evidente que qualquer coisa que fizéssemos era mais sobre nós e os limites do nosso conhecimento, do que foi para [criado por] Kaprow. A reconstrução de uma obra histórica de performance é necessariamente carregada de questões e, no nosso caso, o processo de geração de respostas foi quase tão difícil (e gratificante) quanto a performance atual. De fato, acredito agora que as conversas durante os nossos ensaios são muito mais ‘o trabalho’ do que os eventos testemunhados pelo público.¹⁷⁷ (*ibidem*, p. 44, tradução nossa).

A perspectiva de Holte aborda a reiteração da obra em um caráter aberto, que envolve a atuação dos participantes do projeto de reperformance, pois o que representava a obra não era propriamente os vestígios de Kaprow, mas os agenciamentos da equipe sob esses vestígios. Além disso, os ensaios são representativos como esses agenciamentos a partir das materialidades arquivadas, representando o trabalho, como mencionado por Holte.

Muito embora o autor apresente a originalidade do evento a partir dos vestígios, ele também menciona o desfoque diante das distâncias entre o acontecimento e a narrativa sobre a ação, quando se refere à sua participação na reperformance da obra e às suas impressões do evento a partir do texto escrito, que estão desfocadas por não darem a precisão sobre o que ocorreu. Nesse sentido, o autor apresenta o paradoxo sobre ter participado do projeto e, ao mesmo tempo, após a reiteração da obra, o seu relato ser impreciso quanto ao acontecimento. Isto mostra os limites de compreensão das obras, tanto na perspectiva de quem esteve na ação, quanto na leitura dos vestígios, como abordado por Amelia Jones (2013a).

Na experiência de Holte com a obra de Kaprow, se manifesta uma ideia de original a partir da ação realizada em 1959, sendo a originalidade expressa no acontecimento do passado e nos vestígios arquivados, que foram encarados como a notação do trabalho. A questão imbricada a essa experiência está na reinvenção da performance, que não essencializa a ação

¹⁷⁷ Citação original: “Our collective goal was to stay true to Kaprow’s intentions, to the extent those intentions were knowable. It was clear that whatever we were going was as much about us, and the limits of our knowledge, as it was about Kaprow. Reconstructing a historical work of live art is necessarily fraught with questions, and in our case the process of generating answers was nearly as difficult (and rewarding) as the actual performance. Indeed, I now believe that the conversations that took place during our rehearsal meetings are as much “the work” as the events witnessed by an audience”.

do passado, reconhecendo os vestígios a partir de uma releitura descompromissada com uma ideia de origem. Evidentemente, a autoria de Kaprow foi fundamental para o projeto, pois os vestígios criados pelo artista “nortearam” as interpretações sobre a obra.

Os vestígios apresentam a ação anterior, estabelecidos pelos agenciamentos como prova, mas não são a obra, independentemente das notações, dos dossiês e de outros documentos salvaguardados sobre a performance. A construção dessa memória do trabalho tem relação com o que foi escolhido, sistematizado, ou não, para um futuro, para o pós-acontecimento. Em muitos casos, as decisões sobre os vestígios são realizadas por artistas, mas também por outros agentes.

No caso de Holte (2012, p. 44) e os outros que reperformaram a obra de Kaprow, esses preferiram criar um livro de regras ao invés de registrarem em vídeo a reperformance, por considerarem mais neutro e verdadeiro; conseqüentemente, essas escolhas têm implicações em como a obra foi relida e poderá ser lida futuramente. Isto não torna a obra menos ou mais autêntica, na realidade, torna o vestígio potente frente às escolhas dos agentes.

A reperformance está completamente comprometida pelas limitações inerentes a qualquer ato de reencenação ou recuperação: o tempo cria distância, a memória desvanece e é falha, e nenhuma quantidade de documentação pode fazer com que a performance volte a estar totalmente presente — pelo menos não da mesma forma duas vezes.¹⁷⁸ (*ibidem*, p. 45, tradução nossa).

O autor apresenta as limitações da performance diante da impossibilidade de ser reperformada tal qual ocorreu, evidenciando o caráter único da ação. Esta abordagem aparenta uma necessidade explícita de expressar o que não pode ser feito e, em alguns casos, não há valor agregado a essa produção, pelas considerações idealizadas sobre o acontecimento do passado.

Holte (2012, p. 46) concebe a reperformance como uma tendência do momento atual, considerando que não é efetiva quanto a apresentar a ação novamente.¹⁷⁹ No entanto, discorda-se dessa perspectiva de efetividade da reperformance, afinal, como apresenta Schneider (2001, p. 102) sobre a reencenação da Guerra Civil Americana, na qual as pessoas envolvidas acreditam que a mantém viva, por exemplo, há uma circulação dessa memória reinventada.

¹⁷⁸ Citação original: “Reperformance is deeply compromised by the limitations inherent to any act of reenactment or recuperation: time creates distance, memory fades or fails, and no amount of documentation can make a performance fully present again — at least not the same way twice”.

¹⁷⁹ A reperformance não é uma tendência atual, como menciona Holte. O termo até pode ser contemporâneo a nós, devido às experiências de exposições e obras, mas artistas da neovanguarda realizavam reapresentações. Segundo Robert Morgan (2010, p. 1, tradução nossa), isso não é um elemento característico apenas da arte da performance dos tempos atuais, mas também em obras de artistas como “Joseph Beys, Joan Jonas, Gina Pane, Vito Acconci, Denis Oppenheim, Nam June Paik, Alison Knowles, Ann Hamilton, ou Carolee Schneeman”, que foram “reproduzidas” em diferentes tempos e lugares dos originais.

Nesse sentido, o projeto do qual Holte participou reinventou a obra de Kaprow, mantendo-a em circulação.

O questionamento quanto aos limites dos vestígios e sua relação com a ação está vinculado à preocupação em determinar a precisão e a autenticidade dos vestígios. Em algumas experiências, o uso do vestígio enquanto memória das ações performáticas é questionado. O paradoxo apresentado por Holte quanto à reperformance de Kaprow, e o impacto dessa ação como releitura a partir dos vestígios diante do sistema da arte, apresentam a performance como uma linguagem que é instável, fugaz. No entanto, são os vestígios que ressaltam a instabilidade das ações e, ao mesmo tempo, são matéria para a reiteração documental e a reperformance.

A separação radical entre obra e documento constitui o paradoxo entre o fim da ação e o que prova que esta existiu, cuja análise de Holte (2012, p. 56) estabelece relação entre a intenção do artista, a perspectiva da efemeridade, o desaparecimento da ação e o que pode ser compreendido e constituído como memória da ação.

Este paradoxo me permite sugerir que a nossa reinvenção de Kaprow pode tornar-se uma versão de tal continuidade. Além disso, poderia tornar-se um modelo para envolver a história contínua da performance ao vivo de forma mais ampla, tanto para os espectadores, quanto para os participantes.¹⁸⁰ (*ibidem*, p. 56, tradução nossa).

O autor apresenta a reinvenção como modo de respeitar a produção artística, sem criar uma relação ilusória de aproximação entre a ação do passado e o que pode ser realizado novamente. A proposta de reinvenção inscreve o contato com os vestígios e as leituras realizadas pelos agenciamentos, sendo, portanto, um quebra-cabeça feito das “sobras” salvaguardadas, de difícil montagem, na qual a reinvenção se desapega, parcialmente, da primeira aparição.

O registro de cada ação é importante e deve ser pensado cuidadosamente em cada caso. Mas eu não vejo o registro como uma obra autônoma, como alguns artistas veem. Um registro de performance, para mim, é um documento histórico, nunca uma obra de arte. Também não penso no registro como algo construído: ele deve ser espontâneo. O fundamental é que ele reúna a maior quantidade de informação possível para aqueles que não puderam viver esse ou aquele trabalho. Em alguns casos, inclusive, prefiro que não sejam feitos registros, forçando uma situação em que apenas a experiência vivida é de fato válida. (IÂNES, 2016, p. 184).

É preciso considerar as condições artísticas sobre os vestígios, como abordado acima por Iânes. O artista se opõe à ideia de os registros das ações serem considerados obras, como foi observado no capítulo anterior. Por outro lado, esses vestígios são matéria para a

¹⁸⁰ Citação original: “This is the paradox that allows me to suggest that our particular Kaprow reinvention might become one version of such a continuance. Moreover, it might become a model for engaging the ongoing history of live performance more broadly as both spectators and participants”.

reperformance das ações: as fotografias de *O nome* são referências para a reiteração da ação, que não está condicionada apenas ao dossiê entregue pelo artista à instituição. Assim, a documentação do artista e outros documentos podem ser usados para a reinvenção de *O nome*, como também observado na experiência de Holte sobre a obra de Kaprow.

Nota-se questionamentos sobre os registros de performances, em como (re)posicioná-los diante da ação, tendo em vista que, por um lado, são narrados como prova, por outro, são utilizados para a reperformance, como o exemplo das fotografias de *O nome*. Em alguns casos, os registros são compreendidos como a obra, como aborda Auslander (2018) e como se observa nos acervos dos museus.

O registro como sobra-prova, além de propiciar a circulação da obra como narrativa, também amplia a produção de sentidos sobre a performance. Segundo Costa (2009, p. 91-92) o registro não impede o encerramento da obra ou faz um evento efêmero perdurar, mas abre os sentidos da obra de arte.

A afirmação de alguns artistas a favor de sua presença e, portanto, contra qualquer autonomia poética do registro, ainda que relativa, foi uma estratégia ideológica contra o status da obra como valor; um protesto contra as convenções institucionais da autoria, do objeto autônomo de arte e da recepção estetizante ou contemplativa, em que o observador está fora dos mecanismos da obra, apreciando e refletindo apenas o espaço-tempo própria a ela. A crítica à autonomia pela afirmação da presença, todavia, pode-se reafirmar a verdade do atual e do único. Ao permitir múltiplas diferenciações atuais (em objetos, eventos, livros etc.), a obra em processo permite ao registro participar de seu vetor discursivo, de sua geração de visibilidades e pensamentos inusitados, fazendo com que a própria obra entre em contato com contextos materiais diverso, ou seja, em perspectivas que, eventualmente, podem inclusive contradizê-la. Dito de outro modo, o registro pode ter função estética porque não é apenas suporte e lugar para a validação da obra. Ao assumir certa autonomia, mesmo que parcial, pois permanece vinculado a eventos que lhe antecedem, o registro tem como propósito não a validação da obra em sua existência institucional, mas sim sua divisão em múltiplas séries e formas de atualização decorrentes de sua condição virtual. (*ibidem*, p. 85).

Costa reconhece a discursividade do vestígio, especialmente, do registro, considerando-o autônomo, em alguns casos, sem um vínculo restrito com a obra, atribuindo um caráter dinâmico a esse vestígio manipulado pelos agenciamentos. A reinvenção das obras a partir dos vestígios também ocorre por meio da exibição documental destes, de modo a reconhecê-los em seu dinamismo, conforme observado por Costa.



Figura 23 – Imagem de *Performance Piece* (1978), de autoria de Harmon Outlaw (conjunto de três fotografias da obra *R.S.V.P.*(1976), de Senga Nengudi), no Museu Guggenheim, em Nova Iorque.

Fonte: Anna Paula da Silva: Arquivo Pessoal (2019).

R.S.V.P (1976) (figura 23) é uma série de obras de Senga Nengudi, na qual corpos realizam uma coreografia interativa com esculturas de meias-calças de nylon dispostas no chão e nas paredes. A intenção da artista está na transferência de energia da performer para o objeto, criando gestos temporais durante a interação com as esculturas, que se deterioram à medida que a performer interage com elas (WALLACE, 2019, p. 135).

A obra é ativada por uma performer que segue os repertórios dos movimentos coreografados por Senga Nengudi, e a interação com a escultura ocorre conforme a manipulação do objeto, em uma negociação entre as matérias — a escultura e o corpo (*ibidem*, p. 136). Segundo Ian Edward Wallace (2019, p. 136, tradução nossa), “a primeira ativação documentada da *R.S.V.P.* realizada por Nengudi ocorreu em seu estúdio. A partir de 1977, ela produziu uma série de fotografias documentando a sua amiga — artista e colaboradora — Maren Hassinger interagindo com as esculturas”.¹⁸¹

O Museu Guggenheim possui três fotografias referentes a *R.S.V.P.* (figura 23), de autoria de Harmon Outlaw, realizadas em 1978, cujo conjunto é intitulado *Performance Piece*. A obra foi ativada por Maren Hassinger, que interage com as meias-calças, dando outras formas

¹⁸¹ Citação no original: “The earliest documented activation of R.S.V.P. was carried out by Nengudi in her studio. Beginning in 1977, she produced a series of photographs documenting her artist friend and frequent collaborator Maren Hassinger interacting with the sculptures”.

para a escultura. Na legenda apresentada pelo museu, a intenção da artista era encarnar a tensão física e elástica dos corpos femininos na interação com a escultura. A partir dos registros, percebe-se um enquadramento da coreografia. O museu nos apresenta esse trabalho por meio desses vestígios materiais, narrados como obra, com duas (co)autorias além de Negundi.

A execução da coreografia está nas “sobras” produzidas pelas fotografias, que também são “provas” da performance executada, sendo indícios da produção da artista.¹⁸² Ademais, os vestígios em acervo inscrevem a produção de Nengudi no sistema da arte, pois são elementos que produzem sentidos sobre *R.S.V.P* e fazem a obra estar em circulação. Assim, o Museu Guggenheim apresenta e reinventa a obra por meio dos vestígios, negociados com a artista.

3.2 O VESTÍGIO COMO INTENÇÃO DO ARTISTA ANTES, DURANTE E NO PÓS-ACONTECIMENTO

Os vestígios de performances são analisados por suas escolhas, intenções e condições. Em muitos casos, as contingências dos vestígios e das análises sobre estes estão relacionadas às escolhas subjetivas do que pode ser realizado. Os artistas têm um papel fundamental na delimitação dos usos ou não usos dos vestígios, os quais estão relacionados às intenções daqueles. De todo modo, a compreensão do vestígio pode ser alterada, atualizada e adaptada, conforme o contexto, e a partir das negociações entre os agentes.

Segundo Jéssica Santone (2008, p. 147, tradução nossa), os artistas não produzem materiais com um senso arquivístico¹⁸³, “[...] no sentido de criar uma encomenda ou uma lógica para um conjunto ou coleção, mas sim para compreender o trabalho que repete e multiplica uma ideia histórica, refletindo a sua imagem através de uma lente nostálgica”.¹⁸⁴ A autora compreende a documentação como um modelo de produção da arte contemporânea e um modelo de interpretação crítica, que se retroalimentam (*ibidem*, p. 147).

A produção de vestígios, intencional ou não, está condicionada ao trabalho do artista e, também, de outros agentes. Santone (2008, p. 147) aponta a perspectiva e o engajamento do documentalista frente à performance, aos documentos e à produção destes — nas escolhas de

¹⁸² Destaca-se que a obra ainda é performada na atualidade. As esculturas são expostas e, em alguns casos, os performers interagem com elas, portanto, a obra se dá tanto como escultura quanto como performance, sendo que os vestígios materiais são produzidos durante a interação, ao passo que as esculturas são alteradas. Nesse sentido, a escultura alterada tem a memória da performance.

¹⁸³ Esta afirmação diverge da perspectiva a ser apresentada no último capítulo da tese.

¹⁸⁴ Citação original: “Their production of materials is not archival in the sense of creating an ordering or logic to a set or collection, but instead comprises work that repeats and multiplies an historical idea, inflecting its image through a nostalgic lens”.

como e o que produzir. Na experiência do MAM-RJ com as obras e os registros de Márcia X, por exemplo, percebe-se que a produção de documentos sobre o material tem como base tanto a descrição da equipe do projeto que o entregou, quanto a interpretação da equipe do museu que o recebeu.

Essa forma de produção de documentação da performance destoa da busca de um sentido de origem, de uma perspectiva purista da ação original, mas se pauta em um desejo de originalidade e na realocação desse desejo conforme as escolhas documentais (SANTONE, 2008, p. 148). Deste modo, os vestígios demonstram por si só a incompletude frente à ação e possibilitam análises das intenções daqueles que o produziram.

Em termos de autenticidade quanto à performance e os seus vestígios, Santone (2008, p. 150) considera que as camadas de documentação estão conectadas à ideia de original, mas que não podem ser lidos em uma dinâmica hierárquica do que é mais ou menos importante. Para a autora, “cada documento toca na raiz de uma ideia de original, e isso depois sai de lá, divergindo de várias formas, ligando-se a outros documentos, e produzindo uma acumulação que é melhor entendida coletivamente”¹⁸⁵ (*ibidem*, p. 150-151, tradução nossa).

No entanto, esse sentido de um todo e de como a documentação está relacionada ao evento original é controversa, na medida em que há uma distância entre a maneira que essa documentação chega até os tempos atuais e os paralelos possíveis que podem ser feitos com a performance em primeira ou única aparição. Santone (2008, p. 151) inscreve a incompletude e a noção de fragmento para os vestígios, que reiteram a perda do original e a leitura a partir das escolhas dessas intenções. Por outro lado, é importante assumir essa distância, que torna a performance um rumor irrepitível, portanto, difícil de mensurar uma ideia de original.

Em entrevista, Chris Burden (1989, n.p.), quando questionado sobre a importância da imprensa em registrar as suas performances para o conteúdo das ações, revela ser isto significativo para que se possa contar algo sobre o que ocorreu, pelo desejo do conhecimento sobre a obra por outras pessoas. O artista pondera a relação entre a fotografia e a performance, no primeiro momento, frisando a importância de estar na ação, mas compreende a fotografia como símbolo fixo, que indica em parte o acontecimento da performance.

Burden (1989, n.p.) era contrário aos vídeos por considerá-los problemáticos, visto que algumas pessoas pensam ter visto a performance ao acessar esses registros, por isso, o artista tinha uma predileção por fotografias, por estas comporem uma seleção enquadrada, realizada

¹⁸⁵ Citação original: “Each document touches at its root the idea of the original, and then moves out from there, diverging in various ways, connecting to other documents, and producing an accumulation that is best understood collectively”.

pelo artista posteriormente à ação. Na mesma entrevista, Burden (1989, n.p.) é questionado quanto ao propósito das fotografias e das relíquias, a exemplo de *Trans-fixed* (1974) (figura 24), cujos pregos que fixaram o corpo do artista no capô de um carro tornaram-se relíquias da ação (figura 25).¹⁸⁶



Figura 24 – Imagem de Chris Burden performando *Trans-Fixed* (1974). Fonte: Site Observer.¹⁸⁷

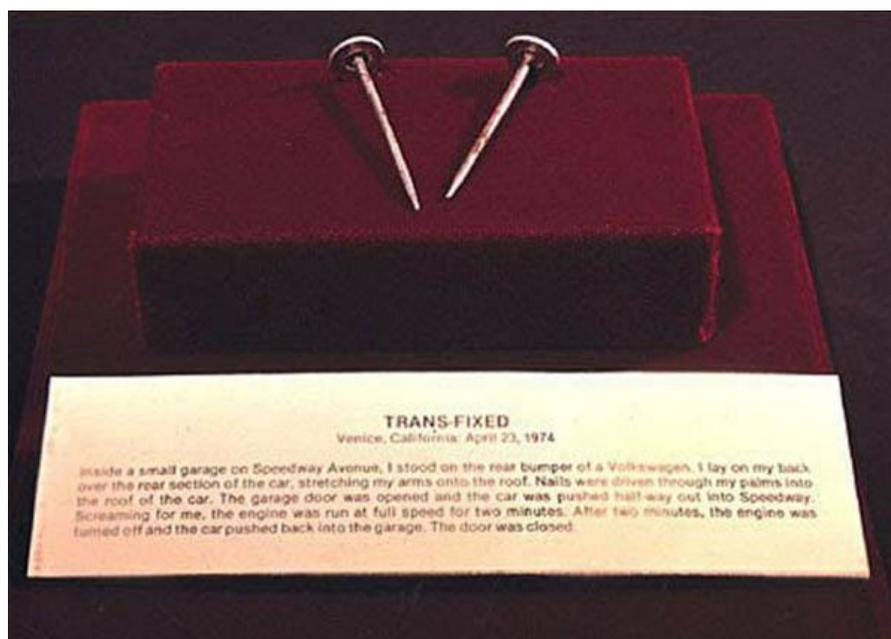


Figura 25 – Imagem de dois pregos com sangue, as relíquias da performance *Trans-Fixed* (1974), de Chris Burden. Fonte: Site de divulgação de obras de arte contemporâneas Arteref.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Para refletir sobre os registros das obras de Burden, recomenda-se a leitura do artigo: RAHE, Marina Ciambra. Chris Burden: da performance para o texto. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 9, n. 18, p. 252–264, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34966>. Acesso em: 21 maio. 2021.

¹⁸⁷ Disponível em: <https://observer.com/2017/04/chris-burden-movie-trailer/>. Acesso em: 21 maio 2021.

¹⁸⁸ Disponível em: <https://arteref.com/arte-contemporanea/conheca-chris-burden-e-o-extremo-do-body-art/>. Acesso em: 21 maio 2021.

Quando estava fazendo a performance, eu não estava pensando em fazer uma relíquia. Acontece que, anos mais tarde, eu estava guardando esses pequenos objetos, como o cadeado da obra *Locker* ou os pregos da *Trans-Fixed* numa pequena caixa na garagem, como souvenirs. Mas eles têm poder como relíquias reais porque foram usadas em uma performance. Mais tarde, tive a ideia de os mostrar, mas essa não era a minha intenção original.¹⁸⁹ (BURDEN, 1989, n.p., tradução nossa).

Para Hal Foster *et al* (2004, p. 568), Burden apresenta a continuação da performance a partir dos vestígios: a fotografia e os pregos. A intenção de Burden, originalmente, não era a seleção desses vestígios, mas, posteriormente, são estes considerados relíquias que fazem o enquadramento da ação, conforme a intenção do artista. Ele decidiu, por meio de sua condição artística e na construção de controle sobre a obra, tornar aqueles vestígios a memória construída sobre a performance.

A intenção do que poderá ser feito com os vestígios é uma decisão de autoria, que envolve a genética da obra, mas também, a condição do tempo, como uma variável que altera e estabelece outras escolhas a partir das materialidades — o próprio Burden assumiu inicialmente não ter intenção sobre aqueles vestígios como algo sobre as ações. No próximo capítulo, discute-se a autoria de forma ampliada, não só dedicada aos propósitos dos artistas.

Anne Bénichou (2010, p. 44) menciona o detalhamento das ações performáticas realizadas por Gina Pane com a colaboração da fotógrafa Françoise Masson; aparentemente, apenas Masson tinha permissão para estar próxima durante as performances, nos anos de 1970. Segundo a autora “[...] as fotografias que ela [Gina Pane] queria eram meticulosamente preparadas antes da ação”¹⁹⁰ (*ibidem*, p. 44, tradução nossa). Os vestígios das performances de Gina Pane apresentam as intenções de visualização no pós-acontecimento.

Na conferência *Fast Forward: How do Women Work*¹⁹¹, que ocorreu na Tate Modern, em 2019, a pesquisadora Alice Maude-Roxby apresentou a comunicação *The collaborative practices of Gina Pane and Françoise Masson*, na qual argumenta as implicações de uma fotógrafa comercial registrando ações radicais como as de Pane. No primeiro momento, a fotógrafa fazia uma sequência de registros e, depois, Pane reunia as imagens, que determinavam a ação performática como prova do acontecimento, o que implicava a produção de registros pensando na recepção do público.¹⁹²

¹⁸⁹ Citação original: “When I was doing a performance, I wasn’t thinking that I was making a relic. It just turned out that years later, I was keeping these little objects, like the lock from the locker piece or the nails from Trans-Fixed in a little box in the garage like souvenirs. But they have power like real relics because they were things used in the performance. Later I got the idea of showing them, but that wasn’t my original intent”.

¹⁹⁰ Citação original: “The pictures that she wanted were meticulously prepared before the action”.

¹⁹¹ Para ler sobre o evento, acessar o site: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/conference/fast-forward-how-do-women-work-2019#:~:text=Through%20a%20call%20for%20papers,contributions%20to%20the%20medium's%20history.>

¹⁹² Para mais informações, acessar o site: <http://eprints.mdx.ac.uk/28435/>. Acesso em: 29 ago 2020.

Segundo Jennifer Blessing (2002), o propósito de Pane não era apenas o registro da ação para a posterioridade, mas algo que solicitasse ao público a compreensão de seu papel na ação. A forma como a artista organizava as imagens em *grids* (figura 26) apresenta a intenção como prova, diante do sequenciamento das imagens.



Figura 26 – Imagem das fotografias (*grids* / *constats*) da performance *Azione Sentimentale* (1973), de Gina Pane. **Fonte:** página do site Wall Street International.¹⁹³

Todas as ações de Pane foram fotografadas, e dez delas foram também gravadas em vídeo. Creio que Pane utilizou a tecnologia de reprodução nas suas ações por duas razões centrais. A primeira, para criar documentos das performances, para as preservar para a posteridade, uma vez que por natureza as ações eram eventos efêmeros, que ela insistiu em encenar apenas uma vez. Pane apresentou este material fotográfico ao público de duas formas, uma foi fornecendo publicações — revistas, livros, jornais — com imagens para acompanhar o texto; a outra foi no contexto de obras de arte independentes, que ela chamou *Constats*, uma palavra francesa que pode ser traduzida como declarações, relatórios ou provas. A segunda razão pela qual ela utiliza a fotografia, diria eu, é colocar em primeiro plano para o público seu estatuto ontológico como testemunha do evento que se realiza antes dele mesmo.¹⁹⁴ (BLESSING, 2002, p. 15-16, tradução nossa).

Blessing (2002, p. 16) afirma que Pane considerava as *Constats* uma forma de estabelecer um paralelo entre a ação e o público. Em diferentes obras, as montagens que a artista

¹⁹³ Disponível em: <https://wsimag.com/art/47244-gina-pane>. Acesso em: 21 maio 2021.

¹⁹⁴ Citação no original: “All of Pane’s actions were photographed, and 10 of them were also videotaped. I believe Pane used reproductive technology in her actions for two central reasons. The first was to create documents of the performances, to preserve them for posterity, since by nature the actions were ephemeral events, which she insisted on enacting only once. Pane presented this photographic material to the public in two ways, one was by providing publications – journals, books, newspapers – with images to accompany text; the other was in the context of independent artworks, which she called *constats*, a French word that can be translated as statements, reports, or proofs. The second reason she use photography, I would argue, is to foreground for the audience its ontological status as witness to the event taking place before it”.

criava, a partir das imagens e de outros materiais de sua produção, incorporavam as *Constats* como um detalhamento da ação, pois, segundo a autora, “Pane organizava diversos blocos de fotografias emolduradas e algumas vezes textos e desenhos [...] os *constats* eram construídos para serem lidos sequencialmente como um texto de um livro [...] eles recordavam a ação ao vivo”¹⁹⁵ (*ibidem*, p. 18, tradução nossa). Esses materiais são evidências vestigiais construídas pela artista para tornar visível e visual a ação performática, como um testemunho. O argumento de Blessing (2002, p. 23, tradução nossa) enfatiza a intenção de Pane quanto à “presença da fotógrafa em nome da ‘autenticidade’”¹⁹⁶, uma forma de provar o acontecimento a partir das imagens criadas e selecionadas.

Alguns artistas, assim como Pane, estabelecem essa ideia de testemunho como extensão da obra, diferentemente de outros que consideram os vestígios apenas a memória documental da ação, tal qual o caso de Maurício Iânes. Há uma diferença, para esses artistas, da experiência na ação, mas há também as escolhas dos vestígios como essa experiência. A intenção implica a decisão de performar para um público ou para uma câmera, assim como a decisão do que pode ser ou não visualizado como vestígio da ação. A questão está na compreensão dessa intenção entre as condições autorais e a ação performática, afinal, isto tem relação com os controles de autoria e das autorizações de narrativas sobre a performance.

Ayrson Heráclito (2016, p. 172), por exemplo, relata que durante algum tempo não enxergava o que fazia como performance, apenas como ações que ativavam situações. Nas ações de Heráclito, elementos sobram, sendo os vestígios para o artista “uma estratégia para estender o tempo da ação”. Heráclito (2016, p. 172) ressalta: “Hoje, para mim, tudo é performance. Não apenas dentro de um modelo clássico, do performer e do público. Muitas coisas que eu faço não tem audiência, são rituais para serem mediados pelos dispositivos tecnológicos”.

Para algumas narrativas, o uso da câmera, tal como de outros dispositivos tecnológicos, é encarado como um dispositivo de controle, diante da necessidade — explicitada por alguns artistas — da experiência física nas ações performáticas, como sugerido por Burden no caso de vídeos, por estes expressarem uma ideia limitante sobre a performance. Portanto, essas abordagens delimitam e restringem a visualidade dos vestígios.

¹⁹⁵ Citação original: “Pane arranged diverse blocks of framed photographs, and sometimes texts and drawings [...] the *constats* are reconstructed to be read sequentially like text in a book [...] they recall the live actions”.

¹⁹⁶ Citação original: “presence of the photographer in the name of ‘authenticity’”.

Há casos como o da artista Françoise Sullivan, que, nos anos de 1947 e 1948, criou a obra *Danse dans la neige*¹⁹⁷ (figura 27) e intencionalmente produziu, junto com seus amigos, registros dessas ações ao ar livre. Segundo Noémie Solomon (2019, p. 218, tradução nossa) a obra é uma improvisação em quatro partes, e cada uma deve ser dançada “[...] em conexão com o espaço, com a estação do ano, pois o movimento responde às texturas de um terreno, tornando-se parte do enredo das particularidades do clima que prevalece e do tempo que passa”¹⁹⁸. A artista contou com dois colaboradores na criação dos vestígios: Jean Paul Riopelle realizou um vídeo, cujo registro desapareceu; e Maurice Perron fotografou a performance, cujas imagens foram redescobertas em 1970, e atualmente disseminam o trabalho (*ibidem*, p. 218). As fotografias citadas fazem parte do fundo de Perron, no Museu Nacional de Belas Artes de Quebec.



Figura 27 – Imagem de Françoise Sullivan performando a obra *Danse dans a neige* (1948). Fotografia de Maurice Perron. **Fonte:** Página sobre a artista no site do Art Canada Institut.¹⁹⁹

O método coreográfico de Sullivan está inscrito em notações, textos, notas e em outros vestígios da performance citada (*ibidem*, p. 220); o trabalho da artista apresenta gestos que inscrevem uma geografia da dança em seu território nativo (*ibidem*, p. 222). A ação de Sullivan é uma performance para a câmera, cuja intenção está em consonância com o espaço e o

¹⁹⁷ É importante ressaltar que o conhecimento sobre esta obra ocorreu durante uma disciplina no PPGAV-UnB, ministrada pelo Professor Biagio D’Angelo. Este gentilmente apresentou uma imagem da obra, o que contribuiu muito para se pensar sobre registros intencionais de performances nos anos de 1940.

¹⁹⁸ Citação original: “[...] connection with a place, a season, the movement responding to the textures of a terrain, becoming, entangled in the particularities of the weather that prevails and the time that passes”.

¹⁹⁹ Disponível em: <https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/francoise-sullivan/oeuvres-phares/danse-dans-le-neige/>. Acesso em: 21 maio 2021.

dispositivo escolhido. Nesse caso, os vestígios são elementos fundamentais para compreender a trajetória da artista e a sua produção como coreógrafa e bailarina. O vestígio intencional apresenta a obra *Danse dans la neige*, cuja intenção está imbricada nas relações de prova do acontecimento, nas imagens que enquadram a coreografia de Sullivan e que também podem ser consideradas notações da obra.

Outra artista que elabora os vestígios de suas obras é VALIE EXPORT. A artista concebeu *Action Pants: Genital Panic* (1969) (figura 28) para ser performada em um teatro, em Munique. Durante anos, muitos acreditaram que a obra havia acontecido da forma narrada por VALIE EXPORT, tendo em vista as imagens disseminadas sobre a ação — as fotografias de autoria de Peter Hassamann, registradas no estúdio do fotógrafo, em Viena-Áustria.

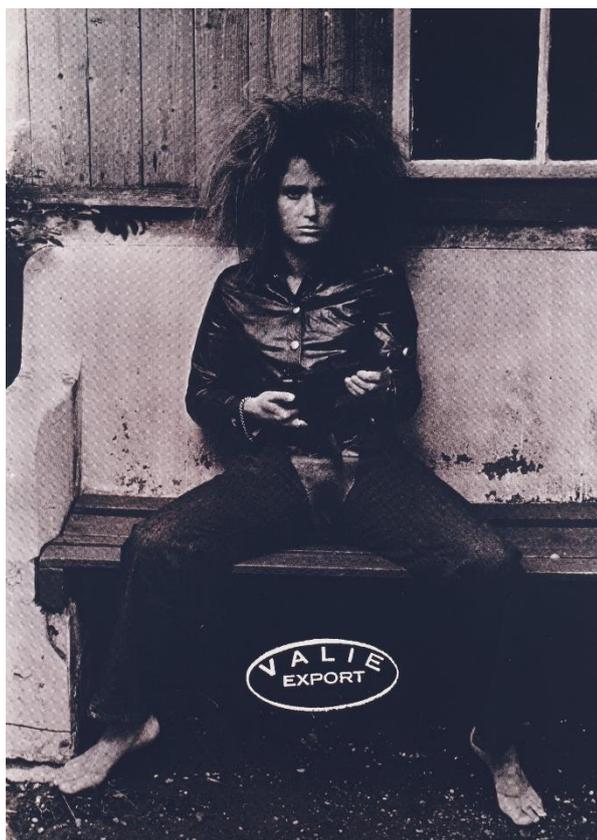


Figura 28 – Imagem da obra *Action Pants: Genital Panic* (1969), de VALIE EXPORT. Fotografia de Peter Hassaman. **Fonte:** Site do MoMa.²⁰⁰

Genital Panic foi apresentada num teatro de Munique que exibia filmes pornográficos. Eu me vesti com uma camisa e uma calça com um rasgo na virilha. Eu portava uma metralhadora. Entre as sessões dos filmes, eu disse ao público que eles tinham vindo a este teatro em particular para ver filmes sexuais. Agora, a verdadeira genitália estava disponível e eles podiam fazer tudo o que quisessem²⁰¹ (VALIE EXPORT *apud* WIDRICH, 2012, n.p., tradução nossa).

²⁰⁰ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/133675>. Acesso em: 21 maio 2021.

²⁰¹ Citação original: “Genital Panic was performed in a Munich theater that showed pornographic films. I was dress in a sweater and pants with the crotch completely cut away. I carried a machine gun. Between films I told

O relato da artista, apresentado por Mechtild Widrich, inscreve a obra nos enquadramentos das imagens em circulação. No entanto, 20 anos depois, VALIE EXPORT revela não ter performado a ação da forma que inicialmente havia narrado, tendo em vista que seria barrada e até mesmo presa se estivesse portando uma arma (*ibidem*, n.p.). Widrich problematiza a noção de autenticidade dessas imagens, na medida em que há uma tentativa por parte de alguns em situar a fotografia no evento original. Contudo, a autora reconhece o potencial da fotografia como um elemento que privilegia a performance, no sentido de ser um documento sobre o passado que, ao mesmo tempo, persiste para a realização de reperformances (*ibidem*, n.p.).

A abordagem de Widrich questiona a falha da perspectiva de Philip Auslander sobre a documentação, devido ao autor não considerar a oscilação do performativo a partir dos documentos das ações performáticas. Nesse sentido, a autora apresenta o caráter dinâmico desses materiais, considerando as imagens, por exemplo, como palimpsestos, ou seja, como camadas que vão sendo inscritas e sobrepostas.

Pode-se acrescentar que a história continua a ser construída por meio dos palimpsestos de discurso e de imagem, que continuam, inexoravelmente, a partir do momento [em que a performance começa e passa a fazer parte do sistema cultural de representação] — incluindo críticas, entrevistas e declarações de artistas, textos históricos-artísticos, exposições e ensaios de catálogo, e uma gama de enunciados performativos e imagens visuais dos documentos do artista, do suposto evento original para as reproduções posteriores das imagens e recriações.²⁰² (*ibidem*, n.p., tradução nossa).

A partir dos vestígios que circulam, assume-se que VALIE EXPORT teve intenção em narrar a performance como narrou e construir uma trama de sentidos do evento. As imagens vinculadas à performance são lidas como índices metafóricos da ação imaginária, que indica que o evento aconteceu, na narrativa produzida pela artista, dando as circunstâncias fictícias e visíveis no enquadramento das imagens (*ibidem*, n.p.).

A experiência de *Action Pants: Genital Panic*, de VALIE EXPORT, apresenta dúvidas quanto aos vestígios, uma vez que as imagens que circulam ocorreram em uma situação diferente da narrada inicialmente, mas provam a intenção da artista na realização da ação. As imagens são lidas como a realização da performance, não é à toa que anos depois Marina

the audience that they had come to this particular theater to see sexual films. Now, actual genitalia was available, and they could do anything they wanted do it”.

²⁰² Citação original: “One could add that history continues to be built through palimpsests of discourse and image that continue inexorably from this moment – including critical reviews, interviews and artist’s statements, art historical texts, exhibitions and catalogue essays, and a range of performative enunciations and visual images from the artist’s documents of the supposed original event to later reproductions of these images and re-enactments. How can we then bind this reception history to the performative force of the images?”

Abramović escolheu essa obra como uma referência à História da Arte da Performance e a reperformou.

Em *Siluetas* (1973-80), a artista Ana Mendieta apresenta uma série de obras, as quais são conhecidas por meio de fotografias. Em *Imagen de Yagul* (1973) (figura 29), obra que compõe a série, a artista aparece deitada no chão com o corpo nu coberto por flores. A ação foi realizada na tumba ancestral zapoteca, em Oaxaca, no México (SALTZMAN, 2010, p. 126), e suas fotografias encontram-se em algumas instituições, tornando-se, a partir da intenção da artista, vestígios da ação, como também, a obra. Segundo Lisa Saltzman (2010, p. 126), Mendieta não deixa na paisagem os vestígios visíveis, a obra está impressa de forma duradora no negativo da fotografia. Obras como as de Mendieta são realizadas para a câmera, cuja perspectiva estende o seu alcance ao torná-la visível em outros contextos, como também se observou nos trabalhos de Gina Pane e de Françoise Sullivan.

As fotografias, que tanto documentam quanto compreendem as *Siluetas* de Mendieta, preservam os seus projetos impermanentes e dão acesso, embora tardiamente, ao que de outra forma não teria sido visto. Como tal, as fotografias são algo paradoxal, a prova visual de um projeto estético dedicado ao desaparecimento. Testemunhando um conjunto de performances e instalações escultóricas temporárias específicas no local, as fotografias contrariam a lógica acelerada de evanescência do projeto, prendendo e registrando, ainda que para o arquivo artístico-histórico, o simples fato de terem ocorrido. Preciosos restos de esforço artístico de outro modo destinados ao esquecimento, as fotografias são também lembranças pungentes da promessa probatória de que nos é dado vislumbrar as obras fugitivas de Mendieta. A câmera dá testemunho do acontecimento na paisagem; as fotografias são o seu testemunho mudo. E, no final, as fotografias são tudo o que temos.²⁰³ (*ibidem*, p. 126, tradução nossa).

²⁰³ Citação original: “The photographs that both document and comprise Mendieta's *Siluetas* preserve her impermanent projects and provide access, albeit belatedly, to what would otherwise have remained unseen. As such, the photographs are something of a paradox, the visual evidence of an aesthetic project otherwise dedicated of disappearance. Bearing witness to a set of performances and temporary site-specific sculptural installations, the photographs counter the project's accelerated logic of evanescence, arresting and recording, if only for the art-historical archive, the simple fact of their having been. Precious remainders of artistic endeavor otherwise destined for oblivion, the photographs are also poignant reminders of the the evidentiary promise that we are afforded a glimpse of Mendieta's fugitive pieces. The camera bears witness to the event in the landscape; the photographs are its mute testimony. And, in the end, the photographs are all we have”.



Figura 29 – Imagem da obra *Imagem de Yagul* (1973), de Ana Mendieta. **Fonte:** Página do blog Arte y Naturaleza.²⁰⁴

Os registros de Mendieta se aproximam das imagens de Gina Pane, tendo a fotografia um papel de testemunho das ações de ambas as artistas. Nesse sentido, as suas intenções provocam reflexões quanto ao vestígio ser prova do evento, como também convertem, intencionalmente, as imagens em obra, como pôde ser observado nas produções de VALIE EXPORT, Gina Pane, Ana Mendieta e Françoise Sullivan. Em muitas experiências, o artista delimita as possibilidades sobre esses vestígios, e essa escolha pode ser assimilada com base na intencionalidade.

Em outros casos, essa escolha não está evidente porque o artista não a delimitou, ou não o fez completamente, o que implica a decisão de outras autorias quanto ao vestígio e à obra. Este aspecto pode ser evidenciado nas obras de Márcia X, a exemplo de *Pancake* (2001) e de *Desenhando com Terços* (2000/2001), incorporadas contratualmente como performances e instalações, no entanto, em suas descrições, os vestígios causam dúvidas quanto à definição do caráter de obra ou de documento. Deste modo, considera-se importante a assimilação da produção artística com base nos vestígios, reconhecendo as intenções e a originalidade da obra, mas também, a possibilidade de adaptação, atualização e alteração da interpretação sobre um trabalho, afinal, a vida de uma obra está sob agenciamento.

²⁰⁴ Disponível em: <https://arte-y-naturaleza.net/2015/03/10/ana-mendieta/>. Acesso em: 21 maio 2021.

3.3 O VESTÍGIO COMO OBRA



Figura 30 – Imagem da galeria com a performance/instalação *Onde Estão as Minhas Obras?* (2017), de Bruno Faria, no MAMAM. **Fonte:** Site oficial do artista.²⁰⁵

Em entrevista, o artista Bruno Faria (2020) contou sobre a produção de *Onde Estão as Minhas Obras?*²⁰⁶ (2017) (figura 30), a qual faz parte do acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM). Faria narrou que o convite para a produção da performance-instalação — que deveria dialogar com o acervo, a história e a memória do MAMAM — foi feito pela direção da instituição.

Os vestígios neste trabalho de Faria podem ser pensados a partir de duas perspectivas. Na primeira, a concepção da obra seria fundada a partir da história das obras extraviadas de Arthur Omar, em 1999, na ocasião da exposição *Antropologia da Face Gloriosa*. Ocorre que as obras se perderam e não chegaram à exposição, mas “[...] na abertura o artista surgiu indignado, e num ato de protesto pichou a sala onde aconteceria a exposição com a frase ‘Onde Estão as Minhas Obras?’”²⁰⁷. Faria explora essa história e utiliza os vestígios desse evento, seja a frase pichada por Omar na parede, ou os registros da instituição e da imprensa, criando uma performance que instala esses vestígios. Para a realização da ação, uma empresa de montagem é contratada, sendo os profissionais da empresa e da instituição os performers da obra.

²⁰⁵ Disponível em: <https://www.brunofaria.org/onde-estao>. Acesso em: 21 maio 2021.

²⁰⁶ Para outras informações sobre a obra, acessar o link: <https://www.brunofaria.org/onde-estao>.

²⁰⁷ *Idem*.

Na segunda perspectiva, o que permanece na sala expositiva após a performance também é a obra. Nesse sentido, o trabalho é a montagem da instalação a partir dos vestígios pesquisados e coletados pelo artista, dispostos em vitrines, bem como o texto da parede, sendo, ao mesmo tempo, vestígios da performance, afinal, a ação performática é a instalação dos vestígios mencionados. Portanto, quando se observa a galeria montada sabe-se que ocorreu uma ação.

O artista também frisou que essa performance-instalação só pode acontecer no MAMAM, caso ocorra uma retrospectiva sobre a sua produção em outro lugar — a condição estipulada por Faria é a criação de um espaço tal qual o que existe no MAMAM. Portanto, o artista trabalha duplamente com o vestígio, tanto quando realiza essa pesquisa sobre Arthur Omar no MAMAM, quanto na permanência dos vestígios pela performance, criando uma instalação. Nesse sentido, os vestígios na produção de Bruno Faria são também a obra.

O trabalho mencionado é interessante pelo uso que faz dos vestígios como potência de narrativa sobre uma história, e a criação de uma nova obra. Alguns vestígios em museus são mostrados como obras, compreendidos como novas produções por não serem a ação à qual estão vinculados, ou interpretados como uma matéria documental sobre uma ação — como foi observado no primeiro tópico quanto aos vestígios serem alusivos a uma performance no tempo passado.

Determinadas exposições são representativas para se pensar os sentidos atribuídos aos vestígios vinculados às ações performáticas, para além do sentido de sobra e prova. Dentre os casos internacionais, podemos citar *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979* (1998) sob a curadoria de Paul Schimmel, no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (MOCA), que é um caso expressivo dessas relações entre performance e vestígios como obra.

Essa [exposição] representa uma exploração das artes visuais, das pinturas, esculturas, instalações, objeto e documentação que formam o resíduo, a obra de arte, que resultou de performances. Esta não é uma história ilustrada da arte da performance. É, contudo, uma pesquisa internacional que reúne artistas das décadas de 1950, 1960 e 1970, cujos trabalhos foram inegavelmente alterados pela sua associação com ações performativas.²⁰⁸ (SCHIMMEL, 1998, p. 11, tradução nossa).

Independentemente da narrativa curatorial quanto à proposta de não “ilustrar” a história da arte da performance, é inegável o papel dessa exposição ao estabelecer a pesquisa sobre as

²⁰⁸ Citação original: “It represents an exploration into the visual arts, and the paintings, sculptures, installations, objects, and documentation that form the residue, the work of art, that resulted from their performance work. This is not an illustrated history of performance art. It is, however, an international survey that brings together the artists of the 1950s, 1960s and 1970s whose work was undeniably altered by their association with performative actions”.

ações performáticas e os desdobramentos em outras obras. Schimmel (1998, p. 11) considera que grande parte desses trabalhos, a partir desses objetos considerados frágeis, estão relacionados às performances que os criou.

O curador apresenta o exemplo da obra *Leap into the void* (1960) (figura 31), de Yves Klein, que está relacionada à intenção do artista em (re)criar o mito de um pulo no vazio e à produção de imagens, o que compõe a fotomontagem realizada por Harry Shunk, na qual foram retirados o trampolim e as pessoas que seguravam o artista para que este pudesse pular, produzindo a obra em questão (*ibidem*, p. 36). Deste modo, foram necessárias a intenção e a ação dos agentes para que a obra de Klein, a fotomontagem, se realizasse como obra.



Figura 31 – Imagem da obra *Leap Into the Void* (1960), de Yves Klein. **Fonte:** Site do The Metropolitan Museum of Art.²⁰⁹

Os indícios de sua ocorrência possibilitam encarar os vestígios sobre a ação: os rumores, a atuação do fotógrafo e dos que estavam lá para que a imagem circulasse da forma como circula. Evidentemente, o caso de Klein, visto que foi uma produção intencionalmente montada, se distingue de ações que são reconhecidas por fotografias e vídeos, as quais tornam-se a obra, como o trabalho mencionado de Senga Nengudi. Ambas as obras são registros das

²⁰⁹ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266750>. Acesso em: 21 maio 2021.

ações dos artistas, no entanto, são reconfiguradas quando ocorre a sua manipulação ou quando, após a ação, tornaram-se parte do acervo

Segundo Costa (2009, p. 89), o registro é uma forma de circulação das obras, além de ser matéria da documentação de instituições para a produção de sentidos; também, se configura como uma potência para gerar outras produções e outras interpretações. Isto se aplica a muitas obras oriundas de performances, cujos vestígios fazem parte de acervos de museus.

O registro pode potencializar a plasticidade e as ações de um trabalho artístico no mundo pela diferenciação, ao inscrevê-lo na imagem como uma de suas 'situações de visibilidade'. E isso a ponto de causar uma variação temporal no trabalho inicial, ou seja, fazendo com que sua localização na linha do tempo, como origem das séries, diminua de importância e o interesse pela capacidade de divisão e serialização dos diferentes estágios da obra se intensifique. (*ibidem*, p. 89).

Costa considera a potencialidade do registro algo que intensifica o conhecimento da produção artística, mas não delimita temporalmente as diferenças entre a obra inicial e o que está posto na atualidade. Para o autor, o registro faz parte de uma cadeia crítica da obra, em que é possível visualizar as narrativas, os sentidos, os contextos (*ibidem*, p. 90).

O autor também considera o papel do registro em duplicar o evento artístico, o seu caráter de transferência em distintos contextos de aparição, de visualização por diferentes públicos, e de separação entre os contextos (*ibidem*, p. 90). Costa enfatiza o caráter constitutivo do vestígio como parte da obra atual, como também observa Schimmel (1998) a partir de obras oriundas de performances, que também estão na chave do vestígio.

[...] obras ativistas, criadas em reação a um contexto sociopolítico específico e não passível de ser repetido ou representado; e ainda performances que têm estado particularmente ausentes dos esforços de aquisição e incorporação por parte de museus. Nesses casos, com algumas exceções, a documentação toma forma da obra de arte quando esta é institucionalizada. (MARÇAL, 2019, p. 71).

A abordagem de Hélia Marçal sobre obras de arte da performance está vinculada ao caráter ativista dos trabalhos, que não podem ser repetidos e, portanto, não são adquiridos pelos museus. Nesse sentido, em algumas experiências, devido ao caráter ativista e único, as instituições adquirem os vestígios das obras, especialmente os registros em vídeo e fotografias da ação.

A autora considera falha a apresentação da documentação como a performance, no sentido de permitir o acesso à ação em perspectivas limitadas (*ibidem*, p. 72). Nessa interpretação, Marçal está em consonância com Phelan (1993) quanto ao desaparecimento da ação, mas reconhece os vestígios como uma possibilidade limitada de conhecer a performance, como também de realização de reperformance.

Há dois elementos que podem ser considerados, o primeiro, que os vestígios são a possibilidade de visibilidade e visualidade da ação performática, portanto, em inúmeros casos serão esses vestígios que apresentarão as performances, possibilitando a sua circulação e a sua produção crítica (COSTA, 2008); e o segundo, é a concepção enquadrada do vestígio, pautada numa perspectiva da produção de narrativas em alguns ângulos sobre ação, pois nem mesmo com a presença física é possível extrair todas as possibilidades da ação em seu acontecimento.

A discussão da relação entre obra e vestígio pode ser limitada, conforme a abordagem dos agentes. Nesta tese, encara-se a performatividade do vestígio, por apresentar os limites do recorte e as possibilidades de criar sentidos e narrativas sobre a ação. Percebe-se, então, o caráter dinâmico do vestígio e da atualização sobre a ação. Sabe-se que a abordagem idealizada sobre esta limita a inserção do vestígio como obra.

Philip Auslander apresenta uma relação distinta quanto às implicações dos limites do vestígio — conforme mencionado acima, o autor defende o vestígio como obra. Auslander (2013, n.p.) atribui duas categorias possíveis para a leitura das obras de arte da performance, a documental e a teatral.

A categoria documental refere-se às obras consideradas tradicionais, na qual a relação entre a performance e a documentação produzida tanto é registro, quanto possibilita a reconstrução da obra (*ibidem*, n.p.). Além disso, o autor considera os vestígios como prova de que a ação aconteceu, e que essa categoria expressa boa parte das ações ocorridas nos anos de 1960 e 1970 (*ibidem*, n.p.). O exemplo apresentado por Auslander para abordar a categoria documental é a obra *Shoot*²¹⁰ (1971), de Chris Burden, justamente pela possibilidade de reconhecimento da obra apenas pelos registros realizados: fotografias, vídeos e relatos do artista.

Na categoria teatral, Auslander (2013, n.p.) menciona trabalhos de “fotografia performada”, como *Leap into the Void*²¹¹ (1960), de Yves Klein. Esta é interpretada pelo autor

²¹⁰ Narrativa de Chris Burden sobre a obra: “F Space, Santa Ana, Califórnia, Estados Unidos, 19 de novembro de 1971. Às 19h45, eu fui baleado no braço esquerdo por um amigo. A bala revestida de cobre era para um rifle longo .22. Meu amigo estava a cerca de 15 metros de mim” (AUSLANDER, 2013). Atualmente, algumas fotografias de *Shoot* podem ser encontradas no Metropolitan Museum, em Nova Iorque. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/642959>.

²¹¹ *Leap into the void* é uma fotografia produzida por Yves Klein, no dia 27 de novembro de 1960, para o seu jornal de um único dia (The Newspaper of Single Day), “um homem no espaço, um pintor do espaço saltando no vazio (tradução nossa)” [“A man in space! The painter of space leaps into the void!”]. Para mais informações, acessar: <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/643/leap-into-the-void/>. Yves Klein não saltou de um prédio, abaixo dele existia um trampolim aparado por sete pessoas, enquanto Harry Shunk e Jean Kender realizavam a série de fotografias. Após o evento, Klein e seus colegas realizaram uma manipulação das imagens para constituir a fotografia que vemos. Para mais informações, acessar: <https://artlead.net/content/journal/modern-classics-yves-klein-leap-into-the-void-1960/>.

como uma obra que existe apenas no lugar de documento, uma vez em que o seu acontecimento foi forjado pelo artista e não tinha plateia. No entanto, Auslander (2013, n.p.) considera aberta a questão, visto que havia pessoas ajudando Klein na empreitada. Quanto à imagem forjada, Auslander considera que o que se vê é um “[...] evento que nunca aconteceu, a não ser na foto mesmo”, diferentemente da perspectiva de Schimmel (1998), o qual apresenta a ação de Klein e dos outros agentes como o que reverbera na fotomontagem, como a obra.

As categorias apresentadas são a base para a teoria de Auslander quanto à representação da performance em seu pós-acontecimento, em que as imagens criadas são potenciais para a ação performada ou, no caso de Klein, forjadas para a criação da fotomontagem. Para o autor, tanto as obras na categoria documental quanto na teatral “foram encenadas para a câmera” (*ibidem*, n.p.).

Fica claro, então, que trabalhos de performance e *body art* tão arquetípicos como os de Burden e Pane não são performances autônomas, em que a documentação suplementa e fornece acesso a um evento originário. Ao invés disso, esses eventos foram encenados para serem documentados, pelo menos no tocante ao que seria visto pela plateia. Como observa Pane, às vezes o processo de documentação realmente interfere na habilidade inicial da plateia de perceber a performance. Nesse sentido, a peça documental é encenada unicamente como um fim em si mesma: a performance está sempre num nível de matéria-prima para documentação, o produto final através do qual circulará e com o qual será inevitavelmente identificado. (*ibidem*, n.p.).

Nesse sentido, o papel da documentação é promover a circulação da obra, ou, segundo Auslander, ser a obra, como nos casos citados de Pane e Burden. Destaca-se, especialmente, contextos em que os artistas performaram “sem plateia”, sabendo que aqueles que estiveram na ação também são o público.

Segundo Auslander (2013, n.p.), a documentação de performance não pode ser compreendida como um elemento constatativo, que prova verdades e farsas. O autor propõe a análise da performatividade da documentação das performances, sendo o ato de documentar o que constitui a performance, pois “[...] não gera simplesmente imagens/afirmações que descrevem a performance autônoma e mostra o que ocorreu; elas produzem o evento como uma performance” (*ibidem*, n.p.).

O autor é contrário a uma relação de indexação dessa documentação frente à ação, em que os documentos convergem com o “[...] projeto estético de um artista e para o qual nós somos o público presente” (*ibidem*, n.p.). No entanto, é preciso pensar sobre as atribuições estabelecidas aos vestígios, na medida em que alguns desses salvaguardados são poucos compreensíveis. Auslander apresenta casos de documentação em que há uma densidade de documentos e são obras reconhecidas pelo sistema da arte.

A perspectiva de Auslander está atenta às obras, cuja discursividade dos vestígios as apresentam. Nesse sentido, a abordagem do autor atende algumas obras e alguns vestígios. Este não é o caso do trabalho *Sem título*²¹² (1985) (figura 32), de Hamilton Viana Galvão, do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) (CAETANO, 2018). Caetano narra como o Núcleo de Acervo da instituição citada compreendia a obra de Galvão:

[...] Viana Galvão apresentou uma performance em 1985, durante sua exposição individual no MARGS, em que nu, simulava beber tinta, a qual se derramava sobre seu corpo e se acumulava no chão, onde havia sido estendido um retângulo de tela de pintura. Ao final do evento, a tela de tinta acrílica teria sido deixada pelo artista e recolhida pelo museu. (*ibidem*, p. 126).



Figura 32 – Imagem da tela, vestígio da performance *Sem título* (1985), de Hamilton Viana Galvão. **Fonte:** (CAETANO, 2018, p. 126)

A tela encontrava-se na instituição sem ser considerada acervo museológico. Somente quando Gaudêncio Fidelis tornou-se o diretor, a equipe descobriu que a tela era um vestígio da performance, sendo assimilada apenas naquele momento como obra da coleção, mas sem um termo de doação e outros documentos sobre o trabalho (*ibidem*, p. 26).

As dúvidas que surgiram, devido à tela ser o único registro sobre a ação, provocaram na equipe incertezas quanto à aquisição da obra (*ibidem*, p. 26), sendo a sua descrição na documentação: “acrílico sobre tela de algodão”. No Núcleo de Pesquisa e Documentação, Caetano (2018, p. 127) se deparou com outros documentos da trajetória e das exposições do

²¹² “Entro com uma tela enrolada em baixo do braço, em um lugar já demarcado, encontram-se 4 latas de tintas de 1/4, nas cores azul, amarela, vermelha e branca, uma lata grande (galão) vazia, abro a tela branca no chão, tiro o calçado e vou para cima da tela, a cada peça de roupa tirada uma lata de tinta é colocada dentro da lata grande, ao término da última peça coincide com a última lata tinta, pego a lata grande que está cheia e começo a beber a tinta, como a lata é muito grande o excesso cai pelo lado da boca e desliza pelo corpo até chegar a tela, a lata grande vazia volta para o lugar onde estava, junto com as latas pequenas (lado direito da tela que está no chão) ficando exposta no mesmo lugar onde foi apresentada (quando o ambiente permite), quando não, recolhe-se na hora e não fica o registro” [Depoimento de Hamilton Viana Galvão à pesquisadora Juliana Pereira Sales Caetano, no dia 11 de agosto de 2018] (*ibidem*, p. 129).

artista — que podem ser atribuídos às reflexões sobre a tela —, como também conseguiu contatar Galvão para os esclarecimentos da obra em questão.

Sem título é uma obra de longa duração, cuja trajetória está inscrita entre os anos de 1983 e 1986, com diferentes adaptações de materiais e espaços: o artista realizou a performance no Espaço Alternativo Funarte no Rio de Janeiro, no Parque Lage no Rio de Janeiro, no Ciclo Nacional de Performance de São Paulo e no MARGS, durante o 9º Salão de Artes Plásticas. As imagens apresentadas por Caetano permitem a visualização da obra com densidade, e isto não quer dizer que a tela salvaguardada não possa ser um elemento vestigial e não possa narrar a ação. Mas, todos os elementos apresentados pela autora constroem uma trama melhor sobre a obra.

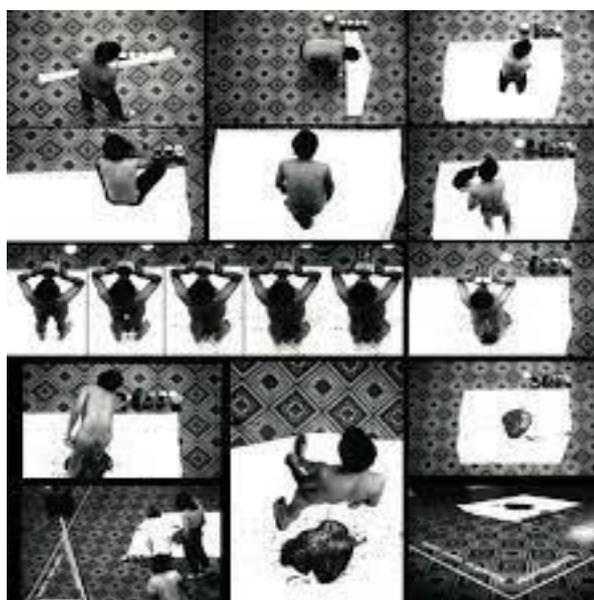


Figura 33 – Imagem da performance *Sem título*, de Hamilton Viana Galvão, no MARGS, em 1986. Fotografia de Eduardo Vieira da Cunha. **Fonte:** (CAETANO, 2018, p. 130).

A abordagem de Caetano enfatiza o papel da instituição na produção de pesquisas sobre as obras, problematizando as aquisições passadas, mas entendendo o caráter performativo do que está em acervo e foi assimilado como obra. Portanto, os vestígios não apresentam a completude da ação, mas possibilidades de visualização da ação. Nesse sentido, a coleta de informações sobre a obra com Galvão mostrou outras possibilidades sobre a tela e a trajetória da obra.

A obra poderia ser reperformada, como afirma Caetano (2018, p. 132), no entanto, a condição do vestígio — a tela — e dos demais documentos, tanto da instituição quanto aqueles coletados pela pesquisadora com o artista, não necessariamente precisam estar vinculados

apenas à ideia de reperformance. A atividade mais complexa era estabelecer uma rede interpretativa sobre a tela, e foi exatamente o que autora propôs a partir da pesquisa e do artigo.

É necessário que o vestígio esteja vinculado a outros elementos, para que de alguma forma a ação seja ativada documentalmente ou como reperformance, no entanto, este parece ser um desafio, tendo em vista as lacunas dos próprios vestígios, da documentação das instituições e da dificuldade de realização de pesquisa. As instituições museológicas brasileiras, em sua maioria, contam com uma equipe de profissionais reduzida, sendo difícil realizar pesquisas contínuas, de modo a garantir a atualização e a adaptação das obras e dos vestígios em acervos.

Os vestígios materiais das obras de Galvão e do Grupo EmpreZa — este último abordado no início do capítulo — apresentam desafios às instituições, tendo em vista que a produção de sentidos e de narrativas não podem estar vinculadas apenas às materialidades em acervo, mas também aos outros elementos discursivos sobre as obras, dentre eles a documentação da instituição. Consequentemente, essa documentação tem um papel fundamental para a produção de sentidos e narrativas das obras, pautados na pesquisa sobre estas. A partir disso, outros agenciamentos podem constituir interpretações sobre a produção artística.

Sophia Yadong Hao (2011, p. 46, tradução nossa) foi curadora do programa *Notes on a return*, na Laing Art Gallery, em Newcastle, Inglaterra, cuja proposta era refletir em “[...] como as obras de arte da performance poderiam ocupar o espaço da instituição, como ato crítico e como manifestação de uma presença intangível, mas reconhecida”²¹³. Os vestígios utilizados foram de obras realizadas entre os anos de 1985 e 1987, dos artistas Anne Bean, Rose English, Mona Hatoum, Bruce McLean e Nigel Rolfe. A curadora se deu conta de que esses trabalhos estavam inscritos sob a noção de ausência (*ibidem*, p. 47).

A minha intenção também não era abordar ou tentar revelar as razões deste vazio na história da arte e na história do Laing, mas antes, aproveitar esta ausência como uma oportunidade para formular, examinar criticamente e decretar uma metodologia de documentação ou memória que mantenha a performance após o seu desaparecimento como uma performance, sem se refugiar no beco sem saída de insistir na apresentação de provas materiais ou encenações.²¹⁴ (*ibidem*, p.47, tradução nossa).

²¹³ Citação original: “[...] how performance artworks could occupy the space of institution, as critical acts and as manifesting an intangible but acknowledged presence”.

²¹⁴ Citação original: “My intention was also not to address or to attempt to reveal the reasons for this void in art history and the history of the Laing, but rather to take this absence as an opportunity to formulate, critically examine, and enact a methodology of documentation or memory which maintains the live act after its demise as a live act, without retreating into the blind alley of insisting on the presentation of material evidence or reenactments”.

Hao propõe pensar os vestígios em uma perspectiva de descontinuidade, entre o vazio e a ausência, e a partir do que a instituição possui sobre as obras. Neste sentido, os artistas foram convidados a usar os materiais considerados arquivísticos e a instituição teve a oportunidade de dialogar com eles sobre as suas memórias e performances (*ibidem*, p. 47).

A exposição fez instalações com os vestígios, e também ocorreram conversas entre os artistas que produziram as ações na década de 1980 e os jovens artistas, que por sua vez os interrogavam sobre a realização dos trabalhos. Segundo Hao (2011, p. 50), a intenção, na ocasião, foi criar um processo de debate e troca que não se reduzisse a uma ideia estática de arquivo e de ação do passado.

Essa manipulação dos vestígios inscritos em um arquivo apresenta a produção de sentidos a partir da ativação destes, desassociando-os da ideia de que só existem enquanto aquilo que se refere ao evento passado. As camadas temporais sobre a ação estão inscritas nos vestígios a partir dos agenciamentos, sendo que o vínculo com a ação não restringe a potencialidade do vestígio no pós-acontecimento.

[...] o registro não pode perder de vista sua autonomia relativa e sua capacidade de transmediação (inscrição, diferenciação e deslocamento), esteja o trabalho prévio mais vinculado ao corpo (ações e performances) ou a ambiente sociais. Ambos devem ser reinscritos e contextualizados no processo de transferência das impressões: inscrição, arquivamento e serialização. (COSTA, 2009, p. 91).

Costa apresenta o vestígio como expressão da produção artística, conforme a proposta de Hao, e se propõe a debater a ressonância do vestígio a partir da ação, mas também a partir da ativação no pós-acontecimento. A inscrição do vestígio é mediada por essas relações construídas entre o passado e o presente, evocando a dinâmica dos agenciamentos quanto à produção de sentidos para a circulação das obras. Na atualidade, a dinâmica do vestígio, como registro e como obra, atravessa a obra de artistas como Amalia Ulman.

Em tempos instantâneos e de imagens que podem ser copiadas, Amalia Ulman performa em sua conta pessoal do Instagram. *Excellences & Perfections*²¹⁵ (2014), performada durante cinco meses, foi capturada e preservada pelo projeto Rhizome²¹⁶, uma organização de

²¹⁵ A artista compartilhava fotos de suas transformações e de seu estilo de vida, como uma usuária corriqueira da rede social, devota e necessitada de seus seguidores. Ulman fabricou uma história e testou a rede social como o espaço de compartilhamento de temas em comuns, atestando as implicações de alteração, construção e manutenção da imagem, a partir de gostos atrativos e suscetíveis. A artista utiliza de seu perfil na rede social para apresentar uma *it girl* [uma garota que apresenta e produz tendências]. Ulman usa o próprio corpo e a ferramenta *photoshop* para performar a rotina de uma mulher entre cirurgias plásticas e o seu estilo de vida. Neste trabalho, Ulman problematiza questões quanto ao gênero, classe, sexualidade, identidade e os hábitos sociais em rede. Para conhecer mais sobre a obra, acessar: <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/>.

²¹⁶ Para conhecer o projeto, acessar o site: <https://rhizome.org/>.

novas mídias da arte, vinculada ao New Museum, em Nova Iorque (FARKAS, 2018, p. 6). Até o momento, a obra encontra-se no Instagram, com livre acesso para o público.

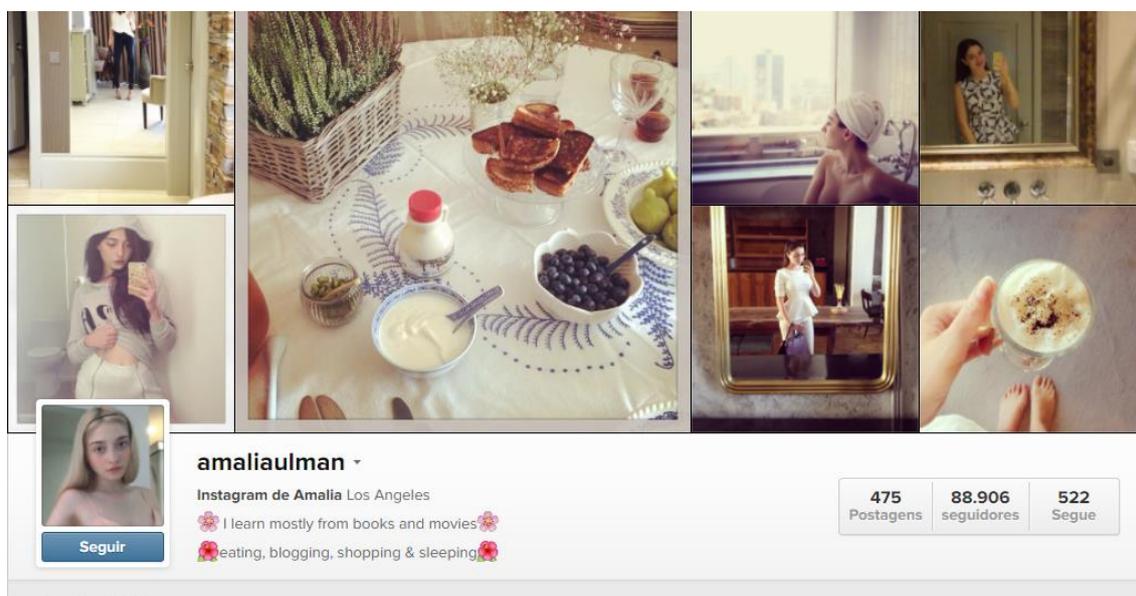


Figura 34 – Print Screen do perfil — obra *Excellences & Perfections* (2014), de Amalia Ulman. **Fonte:** Página oficial da obra no Rhizome.²¹⁷

Segundo Rózsa Farkas (2019, p. 6), Ulman subverte a ideia tradicional de presença na ação performática, uma vez que, em seu trabalho, a presença existe fora do corpo da artista e está nos registros, nos documentos disponíveis na rede social. Em síntese, “os documentos, as postagens ao vivo circulando, recapturadas, afirmando uma narrativa mais longa através da sua abundância e amálgama, continuam a agir, continuam a falar — o trabalho está lá, ao vivo, não catalogado pós-parto”²¹⁸ (*ibidem*, p. 7, tradução nossa).

A obra de Ulman apresenta uma outra possibilidade de performance, que no caso é fazê-la em uma rede social, além de propiciar uma sobreposição entre o vestígio e a obra, pois as postagens realizadas pela artista como essa persona, *it girl*, se confundem entre o tempo de ocorrência e a manutenção do vestígio, tanto pelo Instagram quanto pela Rhizome, que armazenam a obra. Consequentemente, a performance não se resume às postagens feitas durante os cinco meses, mas é composta pelo material que continua armazenado, que se configura, ao mesmo tempo, como vestígios e como obra.

²¹⁷ Disponível em: <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/amaliaulman>. Acesso em: 21 maio 2021.

²¹⁸ Citação original: “The documents, the live posts circulating, recaptured, asserting a longer narrative through their abundance and amalgamation, continue to act, continue to speak - the work is up there live, not catalogued post-partum”.

3.4 O VESTÍGIO PARA REPERFORMANCE

As reperformances fazem parte do contexto e da história da arte da performance, e são anteriores à exposição-evento *Seven Easy Pieces*, de Marina Abramović: tem-se a já mencionada obra *Sem título* de Hamilton Viana Calvão (CAETANO, 2018), reperformada pelo próprio artista em diferentes ocasiões, e outros casos similares à experiência de Abramović, em que há a reperformance de obras de outras autorias por outros artistas.



Figura 35 – Imagem com frames da obra *Remake* (1994), de Luiz Felipe Ortega e Daniel Guzman. **Fonte:** Retirado de uma página on-line.²¹⁹

Os artistas Luis Felipe Ortega e Daniel Guzman criaram a obra *Remake*²²⁰ (1994) (figura 35) reperformando seis obras de Terry Fox, Bruce Nauman e Paul McCarthy. Segundo Barbara Clausen (2010, p. 19, tradução nossa), a intenção dos artistas era gerar as suas próprias versões da história da performance, “[...] por meio da apropriação do que estava de fato disponível para eles como vestígios e fragmentos”²²¹.

Quando nós fizemos *Remake*, nós procurávamos dados de artistas da década de 70... nós só tínhamos referências fotográficas, e no melhor dos casos descrição do trabalho: o contexto, os materiais usados e a duração. Essas referências eram oriundas de revistas e livros americanos e europeus de amigos. Para nós do México, a maioria dos vídeos, os quais, para outros países, eram muito familiares, para nós eram desconhecidos. Por essas razões, nós decidimos refazer algumas das ações...

²¹⁹ Disponível em: <http://www.ziqqurat.org/ultimo%20numero/img1/Cover%20theory%204.htm>. Acesso em: 21 maio 2021.

²²⁰ Segundo Alexis Salas (2016, p. 27), são ações registradas e editadas em um vídeo de dez minutos. A obra fez parte da exposição *Terror en la Montaña Rusa*, no espaço cultural Temístocles 44, no México. As ações envolvem o limite físico: bater o corpo em uma quina de uma parede, simular masturbação, cuspir jorro de água, arrastar o corpo em uma tinta branca fresca, pressionar o rosto contra um vidro, entre outras ações. Para ver o vídeo, acessar o site: <http://luisfelipeortega.com/projects/remake>.

²²¹ Citação original: “[...] through the appropriation of what was in fact only available to them as traces and fragments”.

interpretação, apropriação de algumas informações e geramos a nossa versão particular.²²² (ORTEGA *apud* CLAUSEN, 2010, p. 19, tradução nossa).

Nesse sentido, a pesquisa dos artistas possibilitou a criação de versões dos trabalhos, cujos “arquivos” pesquisados servem de inspiração, conforme sinalizado no título do texto de Bárbara Clausen. Segundo a autora, cada ação que os artistas remontam “[...] afirmam um senso de série e repetição”²²³; há uma proximidade com o original, todavia, a proposta dos artistas não era fazer uma cópia autorizada das obras, mas criar a sua própria versão dos trabalhos (*ibidem*, p. 19).

Os artistas se apropriam dos vestígios e restituem as obras em uma versão própria. Esse caráter de restituição tem relação com a possibilidade do contato com as obras a partir dos vestígios — como mencionado nos tópicos anteriores —, seja como prova, sobra, intenção ou não do artista. No caso de Ortega e Guzman, a reperformance só foi possível por meio da interpretação dos vestígios, e as ações realizadas por eles tornaram-se obras autorais.

[...] se você acredita na autenticidade sagrada do original, então, por definição, nenhuma repetição poderia ameaçá-la; se pensa que a performance sempre é mediada, então os corpos ao vivo são uma forma de representação como qualquer outra. Mais interessante do que reperformances serem histórica e artisticamente corretas, é o que lhes é pedido que façam — se fecham ou abrem o potencial da performance.²²⁴ (LAMBERT-BEATTY, 2010, p. 211, tradução nossa).

Carrie Lambert-Beatty problematiza a noção atribuída à performance no sentido restrito de original sob a impossibilidade de ser realizada novamente. A autora defende a reperformance como uma leitura mais aberta sobre o potencial da performance, como pode ser observado em *Remake*, de Ortega e Guzman. Nesse sentido, Lambert-Beatty não nega a importância da performance em sua primeira aparição, sendo a reperformance contrária a uma busca pelo original.

Discorda-se de Lambert-Beatty quanto à originalidade, tendo em vista que essa particularidade está presente nos vestígios, sejam estes materiais ou transcrpcionais. Na experiência de Ortega e Guzman, por exemplo, percebe-se a interpretação dos artistas dos

²²² Citação original: “When we made *Remake*, we had been searching data from some 70’s performance artists... We just had photographic references, and in the best of cases, descriptions of the work: the content, the materials used and duration. Those references came from American and European magazines and books of friends. For us in Mexico, most of those videos, which for other countries are very familiars [sic], were unknown. or that reasons [sic] we decided to re-make those actions in our own... interpretation, appropriating for ourselves some information and generating our particular version”.

²²³ Citação original: “[...] affirms a sense of seriality and repetition”.

²²⁴ Citação original: “If you believe in the sacred authenticity of the original, then by definition no redo could threaten it; if you think performance is always already mediated, then live bodies are as much a form of representation as any other. More interesting than whether reenactments are art-historically correct is what they are asked to do — whether they close down or open up the potentiality of performance”.

vestígios materiais, transformando-os em vestígios transcrpcionais, por serem notacionais na medida em que são indícios das ações, possibilitando interpretações dos artistas para criarem as versões. Portanto, ao analisar os vestígios das obras de ações do passado, como a versão de Ortega e Guzman, percebe-se a originalidade como parte da reiteração dos trabalhos.

Abramović (2010) declarou que se perguntassem, em 1970, sobre a possibilidade de reperformance de suas obras, ela jamais permitiria. Em 2010, o espírito do tempo muda para a artista, e a sua ênfase está no contexto das obras, em como tornam-se diferentes quando reperformadas, e isto está presente na proposta de *Seven Easy Pieces*.

Percebe-se uma nostalgia sobre a ação em sua primeira aparição, ou seja, uma nostalgia sobre o passado, como também há uma exigência quanto à autorização de quem pode ou não reperformar as ações (ABRAMOVIĆ, 2010).

Em *Seven Easy Pieces*, Abramović (2010) afirma que a proposta era recuperar e apresentar as histórias das performances, como uma forma de honrar esse legado. As obras reperformadas são consideradas imateriais pela artista, mas foi possível experienciar essas performances a partir da (re)construção das ações, por meio da pesquisa da documentação existente. Segundo Santone (2008, p. 148, tradução nossa), Abramović “[...] se engajou não meramente com as performances em si, mas mais (como Abramović não tinha visto as obras performadas por Nauman, Acconci, VALIE EXPORT, Pane ou Beys) com os documentos das ações”²²⁵.

A artista tornou-se autora na criação de versões e de novos registros das obras, como também leu e interpretou esses documentos, tornando-se pesquisadora da história da arte da performance (*ibidem*, p. 148). Santone defende que os documentos pesquisados por Abramović reverberam as ações originais. O caráter performativo da leitura realizada pela artista e da nova documentação dos trabalhos demonstram à Santone as camadas de recordação desse contato entre *Seven Easy Pieces* e as ações passadas (*ibidem*, p. 148). A autora sugere que a artista consegue recapitular a essência de alguns dos trabalhos.

Considera-se questionável essa abordagem de essência como um lugar de acesso ao original, pois o ponto crucial está no desejo de original de Abramović, especialmente quando decidiu reperformar as ações e atribuiu à sua autoria uma potência: a de saber exatamente como realizar novamente as performances.

O que foi angustiante, porém, foi a forma como tentou restringir a ideia de reperformance. *Seven Easy Pieces* foi explicitamente enquadrada como um protocolo

²²⁵ Citação original: “Abramović engages not merely with the performances themselves, but more (as Abramović did not see the pieces performed by Nauman, Acconci, VALIE EXPORT, Pane or Beuys) with their documents”.

normativo para a reperformance. Abramović propôs que a reperformance adequada requer o estudo da documentação existente, reinterpretação ou alteração suficientes para marcar a nova obra como distinta, pagamento monetário ao artista original, e permissão do artista ou do seu estado. Abramović reformula a performance como *score* [notação], mas fecha a iterabilidade, que é a implicação mais significativa da *score* [notação].²²⁶ (LAMBERT-BEATTY, 2010, p. 212, tradução nossa).

Lambert-Beatty critica o domínio expresso por Abramović sobre aquelas ações, estabelecendo um controle sobre como performar e reperformar, interpretando a documentação encontrada de modo estático, ao invés de propor a iterabilidade das performances, dinamizando os vestígios e reconhecendo a alteração na reiteração das obras.

Nos relatos de Abramović, fica evidente a sua autoria mandatária de como realizar as ações e de como cancelar o saber-fazer de sua autoria para realizá-las. No entanto, em termos de reparação, Santone (2008, p. 151, tradução nossa) defende que Abramović oferece:

[...] repetições de fragmentos de performances originais, como reparações confusas, mas frutuosas, das obras históricas. A reperformance propõe um documento dinâmico e vivo como solução para o desaparecimento do passado; permite (re)experiências da obra numa perspectiva temporal, corpórea e meio efêmera, e disponibiliza novas experiências de memória e o escape da perda da performance.²²⁷

A abordagem de Santone ressalta o papel de Abramović para a história da performance a partir da realização de reperformance. Por sua vez, Lambert-Beatty considera a atuação da artista restrita aos documentos e pouco criativa na reiteração das obras, por não evidenciar possíveis alterações e adaptações dos trabalhos nas reperformances. Nesse sentido, as considerações de Lambert-Beatty atestam as perspectivas autorais de Abramović, a qual considera a realização de reperformances a partir da leitura rigorosa da documentação existente, tentando ser fidedigna à ação do passado.

Carrie Lambert-Beatty (2010, p. 213) também questiona as reperformances na exposição *The Artist is Present* (2010) — retrospectiva de Abramović no MoMA —, considerando-as “absurdas” pela manipulação das formas de aparição das obras e por privilegiar a presença da artista, tendo em vista que Abramović inscreve uma série de padrões para que as ações sejam reperformadas, como uma forma de proteger o trabalho e sua autoria.

²²⁶ Citação original: “What was distressing, however, was the way it tried to constrict the idea of the redo. Seven Easy Pieces was explicitly framed as a normative protocol for reenactment. Abramović proposed that a proper reenactment requires study of extant documentation, enough reinterpretation or change to mark the new works as distinct, monetary payment to the original artist, and permission from the artist or her state. Abramović recasts the performance as a score but shuts down the iterability that is the score’s most significant implication”.

²²⁷ Citação original: “repetitions of fragments of the original performances as messy but fruitful reappearances of the historical works. Re-performance proposes a dynamic, living document as a solution to the past’s disappearance; it allows a reexperiencing of the work in a time-based, body-based, ephemeral medium and makes available new experiences of memory and the slipping of performance into loss”.

Para ser clara, não tenho qualquer problema em que um artista ganhe a vida fazendo performances ou vendendo os seus documentos, artefatos ou mesmo essências. (Se conseguir que um museu compre uma performance, mais poder para si.) Mas, as restrições propostas por Abramović retiram exatamente o que torna a performance interessante — a sua propensão para se espalhar — e enfatizam exatamente o que torna a 'arte da performance' chata: a glorificação da artista.²²⁸ (*ibidem*, p. 212, tradução nossa).

A problemática apresentada por Lambert-Beatty coloca em questão a autoria e a impossibilidade de desassociar as obras dos artistas, a exemplo de Abramović e de outros, que estabelecem condições restritas para as versões, tanto das ações quanto das interpretações sobre as performances, que estão sob suas autorizações. Tino Sehgal tem sido um caso muito referenciado por seu controle quanto à documentação dos seus trabalhos, mas também da liberdade da produção de vestígios sobre as obras por outros agentes que não sejam parte da instituição.

Os vestígios sobre as ações de Sehgal têm relação com a forma como o público dissemina a obra, afinal, as imagens encontradas de seus trabalhos foram criadas por esses agentes e estão disponíveis na internet, sendo impossível qualquer controle do artista. Ademais, o fato de a instituição não ter ou não disponibilizar outras informações sobre as obras tende a torná-las mais abertas para a produção de sentidos e de narrativas, bem como para a sua circulação.

Deste modo, independente das condições artísticas, a dinamicidade do vestígio demonstra a sua potência como um espaço referente à ação performática, e a depender de como é acionado, as ações performáticas podem ser recriadas, reinventadas, reperformadas, como em alguns casos citados anteriormente.

[...] se os documentos (fotografia, vídeos, documentos técnicos ou legais, ou até narrativas escritas) existem como traços materiais do evento, práticas de re-enactment podem ser consideradas corporalizações da obra; considerando que são todos 'textos' (no sentido derridiano) ou interpretações, nenhum meio ou narrativa tem uma perspectiva privilegiada sobre o evento — ambos partilham da subjetividade inerente a qualquer processo de interpretação. A diversidade de interpretações que pode surgir com as práticas de re-enactment é, contudo, potenciada pela corporalização — de facto, uma mesma imagem fotográfica pode permitir diversas interpretações, mas diversas corporalizações podem potencializar ainda mais o fluxo interpretativo que faz parte do tecido da obra. (MARÇAL, 2019, p. 73).

Esse fluxo de informações possibilitado pelo vestígio apresenta a performance como uma linguagem aberta às versões e ao híbrido, tendo em vista que não há uma busca pelo

²²⁸ Citação original: "To be clear, I have no problem with an artist making a living by doing performance or by selling his or her documents, artifacts, or even essences. (If you can get a museum to buy a performance, more power to you.) But Abramović's proposed restrictions take away exactly what makes performance interesting — its propensity to spread — and emphasize exactly what makes 'performance art' boring: its glorification of the artist".

original. Portanto, concorda-se com Marçal quanto à impossibilidade de realizar a ação da mesma forma, sendo o mais importante, não a celebração de uma ação em seu primeiro momento, mas a possibilidade da releitura, da reinvenção, da reperformance dessa ação, reconhecendo que as ocorrências das ações possuem similitudes.

Em entrevista para Chris Thompson e Katarina Weslien, Abramović (2006) narrou a sua experiência no evento *(Re)presenting Performance Symposium* (2005), que ocorreu antes da exposição *Seven Easy Pieces*, no Museu Guggenheim. Na ocasião, Abramović expunha os desafios que a reperformance provocava e institucionalizava. Assim, o simpósio tinha como objetivo discutir os desafios, os limites e as possíveis estratégias para preservar e reapresentar ações performáticas.

Abramović (2006, p. 38, tradução nossa) explicita que o simpósio não atendeu às suas expectativas quanto a entender as opiniões de diferentes pesquisadores, artistas de sua geração e artistas mais jovens, fundamentalmente, nas questões: “nós temos permissão para fazer isso? Há algo de novo? E se vamos fazer, é correto fazermos isso como uma obra que já foi realizada uma vez e que talvez poderia não ser repetida? E se decidirmos repeti-la, quais são as condições que precisam realmente ser seguidas?”.²²⁹

A artista relata, por exemplo, que os artistas mais jovens estavam muito mais interessados em seus próprios trabalhos. Contudo, a abordagem de Lena Carol Stringari — profissional que atua até hoje no Setor de Conservação do Museu Guggenheim — chamou a atenção de Abramović sobre a preservação do trabalho de Eva Hesse, em que grande parte da obra deve ser destruída.

Eva Hesse não deixou nenhuma instrução durante a sua vida sobre como conservar as suas obras, caso estivessem em péssimas condições. Então, agora eles têm que fazer escolhas e ter compromissos quanto às obras. Isto é algo delicado, pois como podemos ir longe quanto ao compromisso de conservação sem mudar nada do significado do trabalho; e quanto aos artistas vivos, precisam estar atentos e dar instruções precisas para a preservação deste tipo de trabalho, se possível. Qual é a nossa responsabilidade, se não estamos lá?²³⁰ (ABRAMOVIĆ; THOMPSON; WESLIEN, 2006, p. 39, tradução nossa).

Abramović discorre sobre a negociação e a atribuição dos artistas quanto ao que deve ser preservado, principalmente quanto aos parâmetros de como as obras podem ser reexibidas.

²²⁹ Citação original: “Are we allowed to do it? Is it something new? And if we are doing it, is it correct to do the piece that has been done once and maybe should not be repeated? And if we decide to repeat it, what are the conditions under which it must be done?”.

²³⁰ Citação original: “Eva Hesse didn’t give any instruction during her lifetime about how the conservation should be done if the work is in bad condition. So now they have to make the choices and they have to make the compromises. That’s such a delicate thing, how far you can go in the compromise without changing the meaning of the work, and how much living artists have to be aware of that and give as close instructions for preservation of that kind of work as possible. What is our responsibility once we are not there?”.

Evidentemente, a artista tem como foco a autoria artística e em como isso ressoa na salvaguarda das obras.

Carol Stringari (2005), conservadora citada por Abramović, frisou, durante o evento, as questões quanto ao léxico da conservação e da importância de preservar o patrimônio cultural, em que sua atuação profissional está no nível de investigação. Stringari cita o projeto *Variable Media*²³¹, realizado no museu, como um exemplo que mostra a importância da investigação pelos profissionais da instituição.

A conservadora mencionou o reconhecimento do comportamento das obras e a criação de parâmetros conforme as suas mudanças (STRINGARI, 2005). Nesse sentido, enfatizou o repensar e o reinterpretar os trabalhos, pois a todo momento a instituição lida com mudanças. Também, propõe que sejam repensados a expansão da noção de autenticidade, a importância da documentação do original, o reconhecimento da deterioração dos trabalhos e a contribuição do diálogo com os artistas para o futuro; ou seja, todos esses elementos podem prolongar a vida da obra.

Em algumas situações, a questão da documentação se confunde com a obra, como é o caso de trabalhos da artista Ana Mendieta, mencionada acima; portanto, como apresentar essas obras ou a documentação dessas obras? Para Stringari (2005), a documentação é contínua e possibilita o reconhecimento dos porquês.

A abordagem de Stringari é relevante, sobretudo, para reconhecer a alteração e a adaptação das obras, ainda que alguns profissionais da área de conservação proponham modos de atuação tradicionais, em torno das questões de originalidade e autenticidade. De todo modo, a narrativa de Stringari apresenta maior abertura sobre a preservação de uma obra de arte, ressaltando os diferentes elementos que a compõem, a importância das pesquisas e as interpretações dos agenciamentos.

Outro aspecto interessante ressaltado por Abramović na entrevista é sobre o papel dos agentes que realizam os registros das obras (ABRAMOVIĆ; THOMPSON; WESLIEN, 2006) — como Babette Mangolte²³² —, especificamente, quanto às escolhas e às formas de filmar um evento, que são distintas das perspectivas do artista na ação, e em como isso se difere durante

²³¹ Projeto realizado entre os anos de 1999 a 2004, no Museu Guggenheim, e posteriormente promovido pelo *Forging the Future*, cuja proposta é a “estratégia de preservação não convencional baseada na identificação de formas em que as obras possam durar mais do que em seu meio original” (disponível em: <https://variablemedia.net/e/index.html>). Para outras informações sobre a metodologia e as obras estudadas, basta acessar o link anterior, como também o site do projeto Forging the Future (disponível em: <http://variablemediaquestionnaire.net/>).

²³² Babette Mangolte (1941-) nasceu na França, é diretora experimental e fotógrafa. Dentre os filmes realizados por ela, estão *Seven Easy Pieces by Marina Abramović*, premiado em 2007, no Festival de Filme de Berlim; dois pequenos curtas de coreografias de Yvonne Rainer, *AG Indexical* (2007) e *RoS Indexical* (2008); entre outros.

o evento, apresentando perspectivas e enquadramentos do público, além dessa filmagem se configurar, posteriormente, como documentação da ação.



Figura 36 - Imagem do registro da obra *Organic Honey's Vertical Roll* (1973), de Joan Jonas, por Béatric Heiligers. Na imagem estão Babete Mangolte (à direita) filmando a performance, e Joan Jonas (à esquerda) performando para câmera. **Fonte:** Página on-line.²³³

Para Barbara Clausen (2018, p. 96), em *Organic Honey's Vertical Roll* (1973), de Joan Jonas, Mangolte, assim como registra, também performa enquanto filma Jonas. Esse aspecto torna-se uma evidência a partir da fotografia realizada por Béatrice Heiligers, que na imagem em questão está fora do enquadramento (*ibidem*, p. 96).

[...] suas costas estão voltadas para o espectador enquanto ela olha através das lentes para Jonas; ela não é apenas parte da configuração tecnológica, mas também é parte integrante do evento. Ela também é central para a composição da fotografia, assumindo o papel de uma figura narrativa em sua função e papel de cinegrafista.²³⁴ (CLAUSEN, 2018, p. 96, tradução nossa).

Durante o simpósio citado, Babette Mangolte participou de uma das mesas e mencionou a sua atuação como cineasta no que ela considera a reconstituição de uma das obras seminais de performance, *Four Pieces*, de Robert Morris²³⁵, realizado em 1993 para a retrospectiva de

²³³ Disponível em: <https://art21.org/gallery/joan-jonas-artwork-survey-1970s/#3>. Acesso em: 22 maio 2021.

²³⁴ Citação original: “her back is turned towards the spectator as she looks through the lens at Jonas; she is not only part of the technological setup, but also an integral part of the event. She is also central to the composition of the photograph, taking on the role of a narrative figure as she acts out her function and role as a cameraperson”.

²³⁵ Esta informação foi coletada durante a pesquisa nos arquivos do Museu Guggenheim, em Nova Iorque, sob supervisão da arquivista da instituição Joey Cabrera, entre os dias 3 e 6 de dezembro de 2019. A pesquisadora teve contato com os vídeos dos eventos: *Preserving the Immaterial* (2001), *Thinking Performance Symposium* (2010),

Morris no Museu Guggenheim, em 1994 (MANGOLTE, 2005). Em suas primeiras versões, a obra ocorreu nos anos de 1963 a 1965. Atualmente, o vídeo produzido por Mangolte encontra-se na coleção do Museu Guggenheim.

Dentre as abordagens de Mangolte (2005), a cineasta menciona a problemática em torno da reconstituição da performance em vídeo, considerando as diferenças e as semelhanças entre a ação nos anos de 1960 e os registros da ação. Para Mangolte (2005), o seu papel é um direcionamento possível, o qual não possui uma visão periférica e atesta a sua autoria na reconstituição por vídeo. Na ocasião, a proposta envolvia a recriação do trabalho com elementos que não existiam à época, em termos de tecnologia. Uma das questões fundamentais para a cineasta era representar o senso de tempo daquela geração²³⁶, que era de longa duração (MANGOLTE, 2005).

Robert Morris, quando questionado por Jon Ippolito a respeito do resultado da filmagem de Mangolte, responde que a obra foi transmutada para o filme e que o espaço do vídeo é distinto do espaço da performance, visto que há controle daquela que realiza o registro (MORRIS; IPPOLITO, 2001). O artista enfatiza que a autoria do filme é mais de Mangolte do que dele (*ibidem*). Além do filme ser considerado obra, Morris afirmou considerar o filme um registro da ação, pois caso haja uma reperformance, o registro poderia ser consultado (*ibidem*).

A abordagem de Morris apresenta um paradoxo, pois ao tempo que a obra, na atualidade, seja um filme, e que ele não considera a possibilidade de a obra ser reperformada, o próprio artista vê o registro como material de consulta, caso exista algum interesse em reperformance da ação no futuro. Portanto, as filmagens de Mangolte, seja de *Seven Easy Pieces* ou *Four Pieces*, são vestígios das obras reperformadas, mas também são vídeos-obra, na medida em que a autoria de Mangolte está inscrita nos enquadramentos e nas edições dos materiais criados por ela e sua equipe.

No mesmo simpósio sobre representação e apresentação da performance, Schneider (2005) menciona que a reencenação é anacrônica, na medida em que não é a ação, mas uma possibilidade de retorno ao evento. A pesquisadora questiona a linearidade temporal e propõe a noção de tempo síncope — composto por diferentes camadas —, e o desaparecimento de uma ideia de todo.

Para Schneider (2005), a performance questiona tanto a nossa lógica arquivística quanto a antítese do salvamento, visto que os vestígios negociam a transmissão da ação, as ideias sobre

Collecting the Uncollectable (2001), *(Re)Presenting Performance* (2005), *Marina Abramović Lecture* (2009), *Opie & Performance: Identity and its Aftermaths* (2008).

²³⁶ Para outras informações, acessar o site: <https://babettemangolte.org/film1993.html>.

a perda e o desaparecimento, a alimentação de arquivos, a vulnerabilidade e a possibilidade do aparecimento por meio deles. A reperformance constrói uma relação entre o que foi e o que pode ser. Segundo Abramović (2005), a ação é essencial enquanto acontecimento, e a documentação não pode ser incorporada como aquele episódio, mas, por sua vez, ela é passível de releituras e até mesmo de ser material para a realização de reperformances, como o caso de *Seven Easy Pieces*.



Figura 37 – Imagem da reperformance *Action Pants: Genital Panic*, de VALIE EXPORT, realizada por Marina Abramović em *Seven Easy Pieces*, no Museu Guggenheim, em 2005. **Fonte:** Site da Artforum.²³⁷

A perspectiva de Widrich (2012, n.p., tradução nossa) sobre a reperformance estabelece que “[...] o corpo em público tornar-se-á legível como monumento ao evento passado, participando do desdobramento performativo do evento original em vez de oferecer uma repetição tardia”²³⁸. Para a autora, Abramović utiliza as imagens como recordação, cuja leitura e interpretação alteram a performance “original”. Ademais, quando a artista reperforma *Action Pants: Genital Panic* (figura 37) torna-se um monumento instaurado na rotunda do museu, onde o público não interagia com a performer, diferentemente da proposta de VALIE EXPORT.

Na reperformance de Abramović, documentos e memórias fundiram-se num monumento performativo que fez referência ao passado, reinstalando-o no presente. Abramović agiu para um público historicamente informado, [...] ouviu ou leu sobre a ação (ou irá ouvir ou ler sobre nas publicações do Guggenheim). História e memória,

²³⁷ Disponível em: <https://www.artforum.com/print/201005/staged-presence-25444>. Acesso em: 22 maio 2021.

²³⁸ Citação original: “In my Reading of re-performance, the body in public will become legible as monument to past eventness, participating in the performative unfolding of the so called original rather than offering a belated repetition”.

ou, para ser mais exata, memória cultural baseada na experiência mediada foram encarnadas igualmente na performer e no público.²³⁹ (ibidem, n.p., tradução nossa).

Para Widrich, os vestígios tornam-se a referência da ação pela decisão tomada pela artista em reperformatar, como também, pelas leituras do público desses vestígios. A artista e o público constroem essa rede de significados sobre a performance do passado no presente.

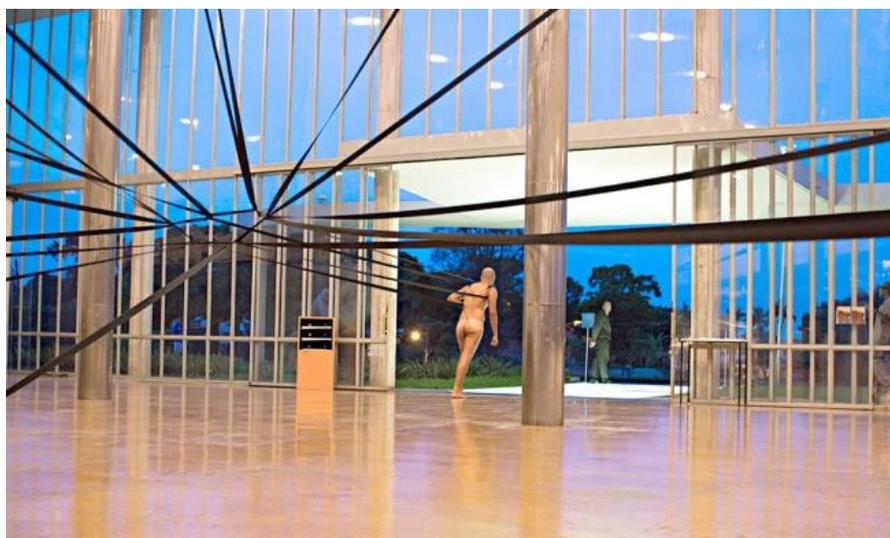


Figura 38 – Imagem da performance *O puxador* (2002), de Laura Lima, no Museu de Arte da Pampulha. **Fonte:** Site de notícias Hoje em Dia.²⁴⁰

Dentre os casos brasileiros de reperformance está a obra *O puxador*²⁴¹ (Figura 38), de Laura Lima, que faz parte do acervo do Museu de Arte da Pampulha (MAP), desde 2002. Esta obra é considerada uma performance delegada, pois a artista não performa a obra, mas a orquestra externamente, ou a instituição instaura a ação conforme os critérios estabelecidos pela artista.

No caso específico da obra no MAP, a instituição conta com os seguintes vestígios: a materialidade das alças pretas (figura 39); o termo de autenticidade da obra; o catálogo e o vídeo da exposição *Outra Presença* (2013), ocorrida no museu com algumas imagens da reperformance; e duas fotografias do ano em que foi adquirida.

²³⁹ Citação no original: “In Abramović’s re-enactment, documents and memories merged into a performative monument that refers to the past by re-instantiating it in the present. Abramović acted for a historically informed public, not because its member might have been presented at the event in the Munich cinema, but rather because they heard or read about it (or will hear or read about it in the Guggenheim publications). History and memory, or to be more exact, cultural memory based on mediated experience, were embodied equally in the performer and audience”.

²⁴⁰ Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/apesar-de-ser-uma-arte-crescente-mercado-de-performances-ainda-%C3%A9-restrito-1.380884>. Acesso em: 22 maio 2021.

²⁴¹ “[...] Em *Puxador* (1998), um homem vestindo uma peça com longas alças luta incessantemente para ‘puxar’ a arquitetura do museu — sua luta, porém, está fadada ao fracasso” (LAGNADO, 2014, p. 46).



Figura 39 – Imagem da materialidade, nylon, tecido e espuma, utilizada na performance *O puxador*, de Laura Lima, sendo manipulada pela conservadora do MAP, Luciana Bocadio. **Fonte:** Anna Paula da Silva (2018).

Segundo Caetano e Oliveira (2020, p. 190), a instituição não possui um dossiê ou um documento detalhado sobre como reexibir a obra. Laura Lima, na ocasião da reperformance realizada na exposição *Outra Presença*, foi consultada, e as duas fotografias da ação que ocorreu em 2002 foram essenciais para a realização das amarrações nas colunas do museu. Nesse sentido, “o museu continua a não possuir informações diretas e objetivas do que é preciso considerar sobre as possibilidades de rerepresentação do trabalho e de outras formas de comunicação museológica” (*ibidem*, p. 191).

Em síntese, Caetano e Oliveira (2020) defendem que toda a documentação produzida sobre a obra seja anexada à documentação institucional, visto que isso apresenta a trajetória de *O puxador* no MAP. A obra foi reperformada apenas na ocasião da exposição *Outra Presença*.

[...] existe um protocolo de instruções, ou seja, Laura Lima delega boa parte da responsabilidade da realização do trabalho, assumindo o perigo de que o outro sempre traduz e interpreta, obedecendo e desobedecendo. No meio do trajeto, poderá um acontecimento descarrilar os planos da artista? Sim e não [...]. No lugar de um projeto programático, que permitiria repetir um padrão, sua metodologia incorpora os acidentes, valorizando talvez mais suas premissas ou intuições do que uma forma acabada. (LAGNADO, 2014, p. 21).

Lisette Lagnado enfatiza as instruções de Laura Lima, ao mesmo tempo em que considera a responsabilidade da execução daquele que performa a ação, visto que no acontecimento podem acontecer imprevistos envolvendo o performer, o espaço e o público.

Por outro lado, Laura Lima (2010, p. 12) ressalta a importância das tarefas a serem seguidas durante as ações: “[...] tem as tarefas, como fazer, e depois os museus vêm comprar a obra e eles têm um monte de regras que têm de seguir, porque senão aquilo não é minha obra.

Dou aqueles *modus operandi* gigantesco, e não pode mudar nem uma coisinha sequer” (LIMA, 2010, p. 12). Para a artista é uma “responsabilidade histórica” da instituição (*ibidem*, p. 13).

Embora a artista tenha um posicionamento que delinea a ação por meio de tarefas, no caso do MAP, a instituição não possui as instruções. Caetano e Oliveira (2020, p. 192) questionam os limites sobre a obra informados pelo certificado de autenticidade, por apresentá-la como “instalação” e técnica/material como “nylon, tecido e espuma”, o que parece destoar do que é a ação.

No entanto, essa materialidade salvaguardada pela instituição é interpretada como a obra; os vestígios que a compõe, independente se são considerados escassos e não oferecem uma totalidade da obra, constroem uma trama de interpretações para que *O Puxador* seja reperformado. Conforme os autores citados, evidencia-se a necessidade de um dossiê que instrumentalize a instituição e possa apresentar a obra com um melhor detalhamento.

Diferente do que Lima expressa quanto ao controle da sua produção, fica evidente, no caso de *O puxador*, que o trabalho acontece em meio à imprevisibilidade e com aquela materialidade salvaguardada. A materialidade (figura 39) é fugaz, mas é guardada como elemento que compõe a obra — em suas duas edições, o tecido foi utilizado. Nesse sentido, o anexo de outros vestígios pode garantir a sobrevivência da obra e a sua atualização.



Figura 40 – Imagem da performance *Mirror Piece I* (1969), de Joan Jonas. **Fonte:** Site do Mount Holyoke College Art Museum.²⁴²

Em 2010, Joan Jonas foi convidada para reperformar *Mirror Piece I* (figura 40), uma obra que inicialmente havia sido produzida durante um ano, no final da década de 1960. Na

²⁴² Disponível: <https://artmuseum.mtholyoke.edu/event/mirror-piece-i-ii-reconfigured-19692018-2019-joan-jonas-58>. Acesso em: 22 maio 2021.

mesa sobre *Mirror Piece I*, no evento *Thinking Performance Symposium*, no Museu Guggenheim, uma das questões quanto à sua reperformance era até que ponto o documento apresentava uma memória lúcida do trabalho. Jonas (2010) explicou para Chrissie Iles que não havia vídeos da performance, apenas fotografias, como também não havia instruções. Para a reperformance (figura 41), a artista utilizou as fotografias como instruções e fez algumas alterações: por exemplo, alguns movimentos da coreografia que não podiam ser executados pela artista, devido à sua idade, foram realizados por outra performer.



Figura 41 – Imagem da performance *Mirror Piece I* (2010), de Joan Jonas. Na imagem aparecem duas performers segurando espelhos, sendo Joan Jonas à direita. **Fonte:** Rede de compartilhamento de imagens online Pinterest.²⁴³

A artista disse que trabalhou durante três semanas para o preparo da reperformance, envolvendo um workshop realizado com pessoas que se inscreveram por e-mail. Jonas enfatizou que não poderia reperformar a obra do mesmo modo, pela falta de registros da performance anterior, mas para ela a reperformance foi uma forma de ver a obra naquele presente, em que pôde também assistir à obra externamente (JONAS; ILES, 2010).

Jonas afirmou ser um alívio a não existência de registros, por considerar que poderiam ocorrer dificuldades ou mesmo insistências em estabelecer algumas relações específicas com o original (*ibidem*). Por outro lado, Jonas reconheceu que a performance é irrepetível, sendo a reperformance uma outra coisa (*ibidem*). A artista também mencionou que, se não tivesse sido convidada a refazer a obra, certamente não o teria feito.

Essa noção [sincrônica] é profeticamente prefigurada no mix de meios de Joan Jonas: as suas performances ao vivo criam a simultaneidade com o imediato da ação ao vivo

²⁴³ Disponível em: <https://www.pinterest.it/pin/799811215069830378/>. Acesso em: 22 maio 2021.

e falam com a transmissão de vídeo ou um mito antigo, a sua atitude perante a recuperação ou *remaking*²⁴⁴ das próprias performances e instalações passadas é um processo que as mantém abertas ao tempo presente.²⁴⁵ (WOOD, 2018a, p. 85, grifo nosso, tradução nossa).

Catherine Wood enfatiza a relação simultânea de Jonas com a sua produção, incorporando-as no tempo, e as suas inúmeras possibilidades de aparição, seja pela reperformance, ou como parte de alguma instalação da artista. As reperformances passam a ser a conexão estabelecida entre a produção anterior e a recente de Jonas, a qual tem a oportunidade de revisitar os lugares imprecisos das ações a partir de vestígios.

O vestígio como reperformance inscreve versões de uma obra, ou mesmo uma nova obra, atribuindo outros sentidos às ações performáticas, reconhecendo a impossibilidade de repetição, alterando e atualizando os sentidos entre o passado e o presente da performance.

3.5 O VESTÍGIO PERFORMATIVO

Os tópicos anteriores estão associados às condições estabelecidas sob os vestígios em meio às aquisições e às decisões tomadas pelos artistas e pelas instituições. O caráter performativo do vestígio está vinculado aos sentidos documentais e à criação de reperformances. Em algumas circunstâncias, os vestígios possuem, por si só, uma cadeia de significados, basta que exista intenção em localizá-los como acervo e estabelecer narrativas sobre a sua potência, conforme explicita-se sobre os seus agenciamentos.

Em grande parte dos referenciais, os vestígios são lidos como elementos pouco expressivos, denotando uma ideia de resto, marcando a impossibilidade de representarem a ação performática. No entanto, quando se observa a abordagem de autoras e autores na utilização de termos como registro, documentação, fotografia, vídeo, estes podem ser interpretados como vestígios, assim como todo o material entregue, adquirido, documentado pela instituição e por outros agentes, entendendo a performance a partir da performatividade do encontro com esses vestígios.

A visão convencional é que as performances acontecem e são testemunhadas diretamente por um público que tem uma experiência privilegiada da ação; a

²⁴⁴ Pode-se traduzir como reperformance, mas preferimos manter a expressão original, tendo em vista que a artista, quando se refere à realização de performances anteriores, prefere a expressão *remaking*. Para Jonas, a utilização de *reenactment* — reencenação — tem relação com ações de reencenar eventos históricos, tais como batalhas/guerras (WOOD, 2018a, p. 88).

²⁴⁵ Citação original: “And it is a notion that is prophetically prefigured in the mixed mediums of Joan Jonas: in her lives performances, which create a simultaneity of the immediacy of live action and spoke word with video transmission or ancient myth, and her attitude to the retrieval or ‘remaking’ of her own past performance and installation work as a process which keeps it open to the present tense”.

documentação procura captar este evento de alguma forma, mas aqueles que conhecem a performance apenas pela documentação a conhecem de forma empobrecida, se comparado com o público que experienciou em primeira mão. Eu sou contrário a este ponto de vista, pois proponho o evento da performance não como algo constituído pela presença do público na ação, mas sim por meio do ato de documentação em si. Eu sugiro que tais atos possam ser comparados com locuções performativas no sentido de que documentar um evento como a performance é o ato que o constitui enquanto tal.²⁴⁶ (AUSLANDER, 2018, p. 16, tradução nossa).

A noção de Auslander é compatível com a pesquisa estabelecida nesta tese sobre o sentido performativo do vestígio, todavia, a documentação não é compreendida como a obra. Assim sendo, considera-se o vestígio como a materialidade existente da performance.

As abordagens sobre o vestígio como prova, obra, elemento para reperformance, com intenção ou não dos artistas, não se vinculam à noção de efemeridade — característica de algumas perspectivas dos estudos da linguagem —, por esta não atender às análises sobre as obras, pois, inevitavelmente, alguma materialidade permanece. Deste modo, o caráter performativo do vestígio proporciona aos agentes a produção de sentidos e de narrativas a partir das materialidades da performance.

Quando Auslander (2018) defende a performance como o efeito da produção da documentação, sendo a presença vinculada ao vestígio performativo, diferentemente de uma perspectiva de desaparecimento, o autor estabelece o vestígio como elemento que impulsiona a reaparição da obra.

Quando abordamos a performance não como aquilo que desaparece (como se espera no arquivo), mas como um ato que permanece e um meio de reaparecer e participar novamente (embora não a partir de uma metafísica da presença), quase imediatamente somos forçados a admitir que os restos não têm de ser isolados do documento, do objeto [...].²⁴⁷ (*ibidem*, p. 43, tradução nossa).

Por um lado, Auslander afirma que o vestígio não se desprende da performance, por outro, o autor enfatiza a autonomia deste como experiência sobre a ação, pois, segundo ele, “[...] a documentação de performance não se limita a fornecer informações secundárias sobre

²⁴⁶ Citação original: “The conventional view is that performances happen and are witnessed directly by an audience that has a privileged experience of the performance; documentation seeks to capture this event in some way, but those who know the performance only from its documentation know only an impoverished version of it, compared with the experience of the audience who witnessed it firsthand. I argue against this view by proposing that events are constituted as performances not through the presence of an audience but, rather, through the act of documentation itself. I suggest that such acts can be compared with performative locutions in the sense that documenting an event as a performance is the act that constitutes it as such”.

²⁴⁷ Citação original: “When we approach performance not as that which disappears (as the archive expects), but as both the act of remaining and a means of re-appearance and “reparticipation” (though not a metaphysics of presence) we are almost immediately forced to admit that remains do not have to be isolated to the document, to the object [...]”.

performances. Os eventos ao vivo e registros ou documentos igualmente, embora de forma distinta, fornecem experiências das performances”²⁴⁸ (2018, p. 43, tradução nossa).

Quanto à performatividade do vestígio, Auslander (2018, p. 72) inscreve nessa noção a descrição ou a imagem identitária de uma ação performática, não se vinculando apenas ao sentido da materialidade que a instaura, mas conforme as circunstâncias e os contextos de produção de sentidos sobre a performance. É perceptível que o autor estabelece uma relação próxima entre a ação — em sua primeira aparição — e o vestígio, no entanto, essa relação só ocorre por meio da documentação existente sobre a obra.

De modo similar, Nancy Spector (2010) propõe que os documentos, especialmente os registros, estendem a obra. A curadora apresenta o seguinte questionamento: como um trabalho pode ser visto de uma forma performativa? (*ibidem*). O caráter performativo está em como a performance expressa as temporalidades a partir dos vestígios, ou seja, em como os vestígios expressam os contextos da performance, sobretudo, as suas alterações e atualizações.

Priscila Arantes (2015, p. 117) problematiza a redução da produção artística à produção de vestígios, mas diante desses processos produtivos, são os vestígios que apresentam a dinâmica dos contextos nos quais a obra de arte está em circulação. Em certa medida, a abordagem de Arantes se opõe à perspectiva de Auslander (2018) e Spector (2015), por desconsiderar a potência dos vestígios e inscrevê-los em um limite restrito, ainda que reconheça o caráter “arquivístico” desses para a produção crítica e historiográfica das obras (*ibidem*, p. 117).

Portanto, amplia-se a noção de vestígio, considerando-o performativo por ser indexador, índice, material, transcricional, elemento referencial para a reiteração das obras de arte da performance. Assim, a perspectiva de Costa considera o vestígio performativo, por apresentar o caráter duplo dos registros em “[...] fazer passar para que algo permaneça e ser uma potência virtual para seu próprio desdobramento” (COSTA, 2009, p. 83).

O registro evidencia um problema crucial na arte contemporânea, o da repetição e das séries, isto é, da origem e do tempo. Ela contesta a noção de não reprodutibilidade ou indivisibilidade da obra de arte, condicionada pela reprodutibilidade técnica. Toda vez que um evento se divide, muda de natureza. Ao se dividir em registros diversos, um evento em lugar específico não é mais o mesmo, ou seja, deixa de proporcionar as mesmas questões, a despeito da transferência de inscrições de suas impressões para novos suportes de arquivamento. (*ibidem*, p. 94).

²⁴⁸ Citação original: “[...] performance documentation is not limited to providing secondary information about performances. Live events and recordings or documents equally, though differently, provide experiences of performances”.

O interessante desta perspectiva é a compreensão do vestígio externo à ação performática, que tem o tempo próprio e inscreve a ação na dinâmica escolhida para a produção de sentidos sobre a obra. O vestígio não é desvio da performance, é parte dela, mas figura como elemento escolhido por alguma narrativa. A performatividade do vestígio e a performatividade da leitura sobre o vestígio que interessa, na medida em que é transicional, reitera, e não repete do mesmo modo, mas se transforma a cada ativação.

Portanto, o vestígio é dobra da obra, que quando utilizado para reiteração permite que o tempo passe e, ao mesmo tempo, dure, razão pela qual a temporalidade do registro é simultânea ao acontecimento artístico, vinculando-se tanto ao presente do acontecimento, quanto ao seu futuro como abertura reflexiva (COSTA, 2009, p. 96).

A exposição *Not to play with dead things* (2008), que ocorreu na Villa Arson, em Nice, França, sob curadoria de Eric Magion e Marie de Brugerolle, é uma experiência que apresenta o vestígio performativo, mas de modo mais autônomo. Segundo Eric Magion (2010, p. 11, tradução nossa), o desafio da exposição era mostrar “[...] objetos desvitalizados, retirados do seu contexto original. Foi isso que me interessou mais do que tudo. Eu queria testar a sua resistência no contexto de uma exposição quando mostrados isoladamente”.²⁴⁹ Portanto, os curadores propunham um teste sobre os limites entre o objeto, a performance e a produção de sentidos.

A exposição evidenciava os objetos como relíquias, não em uma proposta de manipulação destes pelo público, mas para demonstrar como esses materiais, por si só, evocavam os gestos das ações performáticas, similar à *Out of Actions*. Para Magion (2010, p. 14, tradução nossa), “todas as obras tiveram o seu momento de estar vivas por meio de um gesto ou de uma ação. Mas, esse momento está terminado, já não estamos a jogar. O jogo está terminado. São apenas relíquias”.²⁵⁰

Pensar o objeto cênico [objeto de palco] após a sua manipulação circunstanciada é pensá-lo num lugar fora do palco, como um espaço de tempo alternativo da obra de arte. Neste segundo espaço de tempo, mostra-se o que se torna a obra de arte, como ela existe em si mesma, e se opõe a uma resistência. O que quero dizer com ‘objetos cênicos’ são coisas que foram concebidas para serem representadas. Uma cadeira, por exemplo, como a *Event Chairs*, de George Brecht, mantém a sua aspiração como assento, mas também se torna uma escultura com a narrativa. O ato, então, é a

²⁴⁹ Citação original: “[...] devitalised objects, taken out of their original context. That's what interested me most of all. I wanted to test their resistance in the context of an exhibition and when shown isolated”.

²⁵⁰ Citação original: “All the pieces featured have had their moment of being alive through a gesture or an action. But this moment is now over. We are no longer playing. The game is finished. They are only relics”.

mudança em si e o museu torna-se um palco potencial.²⁵¹ (BRUGEROLLE, 2010, p. 33, tradução nossa).

A noção de objeto cênico ou objeto de palco apresentada por Brugerolle pode ser um caminho possível para entender os vestígios oriundos de gestos — ainda que autônomos —, cujos significados podem ser construídos em espaços como museus. Aparentemente, a exposição citada não estabilizou os objetos, apresentando-os como indícios temporais de performances, em sua natureza vestigial. Assim, a proposta de *Not to Play with Dead Things* aparenta ser ainda mais ousada que, por exemplo, *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, por assumir o vestígio como autônomo, sem diretamente vinculá-lo a uma performance

Pôde-se observar anteriormente a importância do vestígio de performance, contanto que este seja portador de informações que facilitem a interpretação e a produção de sentidos sobre obras. No entanto, a abordagem escolhida neste capítulo sobre os vestígios apresenta diferentes dimensões de como estes são interpretados, assimilados e vinculados às ações performáticas. Muito embora as diferentes percepções sobre o vestígio possam ampliar as discussões e criar estratégias para sua assimilação e compreensão, sabe-se da dificuldade da musealização da performance, se restringindo a algumas narrativas dos estudos da linguagem, que se opõem ao vestígio ou têm concepções restritas a seu respeito.

Isto nos remete às reflexões de Rebecca Schneider na conferência *Making Time: Across Gallery* (2012), no Centro de Pesquisa da Universidade da Califórnia, em Berkeley. A autora narra o incômodo que sentiu quando Sabine Breitweiser, à época curadora chefe de Mídia e Performance Arte do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), se referiu ao colecionamento de performance da seguinte forma: “[...] ‘se as obras de arte da performance forem coletadas corretamente, acredito que podem adquirir uma pátina ao longo do tempo’²⁵² (BREITWEISER *apud* SCHNEIDER, 2016, p. 96, tradução nossa).

Schneider problematiza a ideia de pátina frente às considerações dos estudos da performance sobre o entendimento de a performance ser algo vivo, em detrimento do que a pátina significa, como algo que se encrusta e oxida. No entanto, a autora se sentiu provocada

²⁵¹ Citação no original: “To think out the stage object after its circumstanced manipulation, to think it out in an off stage place is the alternate time space of the work of art. In this second time space, to show what becomes of the work of art, how it exists in itself, and opposes a resistance. What I mean by ‘stage objects’ are things that have been designed to be acted out. A chair for example, like the one in *Event Chairs* by George Brecht, which retains its function as a seat but also becomes a sculpture bearing a narrative. The act is the shift itself and the museum space becomes a potential stage (grifo da autora)”.

²⁵² Citação original: “If live artworks are collected correctly, I believe they can acquire a patina over time”.

com a colocação e produziu narrativa sobre essa noção de pátina como intervalo, um intervalo que é dissenso (*ibidem*, p. 97).

Tomemos, por exemplo, o intervalo de troca entre um evento ao vivo e algo que normalmente imaginamos como documento desse evento (quer o documento venha antes como guia ou depois como traço, ou o traço venha de novo como guia). Haverá uma materialidade nos intervalos que entrelaçam os atos e as suas consequências, de outra forma imaginados como sendo discretos? Se é possível 'adquirir' uma performance como colecionador, será necessário adquirir os intervalos em que a sua patinação pode acumular? Uma pele patinada sobre bronze torna-se parte da obra de arte e, de fato, muitas vezes contribui consideravelmente para o seu valor. O que se acumula, ou o que é adquirido por meio do intervalo, e seria esse intervalo a própria performance? Como é que se toca no intervalo, se vê o intervalo, ou se reconhece o intervalo? Se os intervalos são importantes para as ações performáticas de alguma forma, pode um intervalo ser propriedade de um intervalo? Reproduzido?²⁵³ (*ibidem*, p. 99-100, tradução nossa).

A autora ressalta que a resposta seria simplesmente negativa, porque não há materialidade no intervalo entre a ação e a reperformance, por exemplo (*ibidem*, p. 100). No entanto, pensar o intervalo para obras de arte da performance em acervos de museus é compreender a vida da obra institucionalmente, pois a obra não é só obra quando é exibida.

Destaca-se a diferenciação de Schneider (2016, p. 100) dos intervalos no teatro — que são os breus entre uma cena e outra — dos vinculados às performances em museus, onde as obras estão nos acervos como scripts, notações e outras materialidades. Consequentemente, a autora questiona as acepções quanto à presença viva na performance, uma vez que se pode considerar a presença da vida dessas ações nos vestígios.

²⁵³ Citação original: “Take, for example, the interval of exchange between a live event and something we commonly imagine as a nonlive document of that event (whether the document comes before as script or after as trace, or trace comes round again as script). Is there a materiality to the intervals that interlace acts and their aftermaths, otherwise imagined to be discreet? If one can 'acquire' a performance as a collector, must one acquire the intervals in which its patination might accrue? A patinated skin on bronze becomes part of the artwork and in fact often contributes considerably to its value. What accrues, or what is acquired in or by way of interval, and is that interval itself performance? How do we touch interval, see interval, or otherwise acknowledge interval? If intervals are important to actions of performance in any way, can an interval be owned? Replayed?”.



Figura 42 – Imagem de *Performance Still* (1985-1995), de Mona Hatoum. **Fonte:** Site do Tate Modern.²⁵⁴

Os vestígios compõem os intervalos da obra quando agenciados na produção de sentidos sobre as ações, com caráter performativo, apresentando as transformações da obra, como o exemplo apresentado por Schneider (2016, p. 104-105) da obra *Roadworks* (1985), de Mona Hatoum. A análise do intervalo está entre a performance — Mona Hatoum caminhou descalça com as botas amarradas em seus pés, em Brixton, Londres, durante uma hora — e a fotografia *Performance Still* (figura 42).

Segundo Schneider (2016, p. 105) há outros vestígios: um vídeo e mais fotografias da ação. A autora se questiona quanto aos limites e às falhas desses vestígios; a iteração destes como a ação; e como o intervalo pode gerar essa relação entre ação e vestígio. É importante ressaltar que uma das fotografias (figura 42) do trabalho mencionado de Mona Hatoum faz parte da coleção da Tate Modern.

Eu estou curiosa sobre este intervalo como uma coisa não só entre a performance e o documento, mas também entre os próprios documentos, como sugerido pela Tate Modern os intervalos estão claramente fazendo algo, entre instâncias de uma performance como *Roadworks* e as suas possíveis iterações ao vivo como uma ação, bem como entre performances e documentos e entre os próprios documentos.²⁵⁵ (*ibidem*, p. 107, tradução nossa).

Deste modo, a relação entre o intervalo da ação e o documento está no que Schneider estabelece como a conexão entre a patina e o intervalo, cuja compreensão é de que se trata de um processo de preservação e alteração. Isto fica visível na experiência apresentada de Mona

²⁵⁴ Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/mona-hatoum>. Acesso em: 22 maio 2021.

²⁵⁵ Citação original: “I am curious about this interval as a thing not only between the performance and the document and the document but also between documents themselves, as suggested by the Tate Modern. Intervals are clearly *doing* something here, among instances of a performance such as *Roadworks* and its possible live iterations as an action, as well as among performances and documents and among the documents themselves (grifo da autora)”.

Hatoum, cuja fotografia em acervo, ao mesmo tempo em que é obra, também é vestígio da ação que se findou, sendo essa manipulação representativa do intervalo entre a ação e o documento.



Figura 43 – Imagem de púlpito centralizado, objeto vinculado à obra *Now Speak!* de Amália Pica, na exposição *Women Take the Floor*, no Museu de Belas Artes de Boston (MFA). **Fonte:** Anna Paula da Silva: Arquivo Pessoal (2019).

Em *Women Take the Floor* (2019-2020) exposição de curta-duração do Museu de Belas Artes de Boston (MFA), a obra *Now Speak!* (2011) (figura 43), de Amalia Pica, esteve exposta, e consistia em um púlpito de concreto à espera de alguém na realização de um discurso. Na legenda da obra, a proposta descrita é aproximar e entregar discursos de diferentes indivíduos que tenham ideologias distintas, sem que isso os distanciem.

Essa performance faz parte da coleção do MFA, e o que chama atenção é que a obra tanto é o vestígio, pois são anexados informações e relatos de acontecimentos anteriores, quanto também se configura como um objeto a ser acionado para a reperformance de quem desejar.

Até o momento, não se sabe as condições negociadas entre a artista e a instituição sobre como apresentar a obra, mas é visível a performatividade do vestígio em um objeto estático, revelando uma performance delegada, que pode ser acionada: basta apenas que alguém leia a

legenda e o documento que se encontra no púlpito, caso contrário, ali estará um vestígio documental da ação de Amália Pica.

Em uma outra possibilidade de reativação de discursos, Mark Tribe, em *The Port Huron Project*, desenvolveu a reencenação de seis discursos de ativistas antiguerra (Angela Davis, Cesar Chavez, Stokely Carmichael, Paul Potter, Howard Zinn e Coretta Scott King) vinculados aos protestos da esquerda ocorridos entre 1965 a 1971. As performances foram orquestradas por Tribe, nas quais atores e atrizes realizaram as reencenações nos lugares onde os discursos ocorreram originalmente, como também esses novos discursos se encontram em vídeos, fotografias e publicações (SCHNEIDER, 2010, p. 21).

A proposta de Tribe está associada ao deslocamento desses discursos para os tempos atuais, evidenciando a potência destes para as questões contemporâneas urgentes. Segundo Tribe (2010, p. 9-10), foram utilizados os textos dos discursos originais, os áudios e as transcrições, e os performers não deveriam soar como os ativistas, deveriam usar suas próprias vozes, sendo a intenção de Tribe realizar a ideia do discurso em seu tempo, sem teatralizar as performances e sem propor uma ilusão de retorno do passado.

A obra de Amalia Pica e o projeto de Tribe possuem semelhanças como poéticas, mas sobretudo, se aproximam porque seus vestígios são encarados como a materialidade a ser utilizada para acionar a obra. Os discursos como vestígios estão no mundo, ativam as subjetividades das pessoas e a relação entre o tempo passado e o tempo presente. Portanto, os vestígios transitam nas noções sobre as obras, nos discursos, possibilitando outras construções sobre os trabalhos. Os vestígios performativos são matéria para compreensão do que aconteceu e do que pode ser feito, afinal, em meio às intenções e às decisões tomadas, eles é que são colecionáveis, e não as performances.

4 AS AUTORIAS NA PERFORMANCE

“1. Se as composições Fluxus ultrapassarem numericamente ou excederem em duração outras composições não-fluxus, em qualquer concerto, todo o concerto deve ser chamado e publicitado como FLUXCONCERT.

2. Se as composições Fluxus não excederem as composições não-fluxus, o seguinte aviso deve seguir cada composição: permissão do Fluxus ou peça [obra] do Fluxus.

[...]

O não cumprimento de qualquer uma das condições aqui mencionadas, pelo(s) produtor(es) e/ou performer(s), fará com que seja(m) responsabilizado(s) por meio de um processo em tribunal para a recuperação dos montantes mencionados na condição alternativa.”²⁵⁶ (MACIUNAS, 1965, tradução nossa).

Este trecho faz parte do documento *Conditions for Performing Fluxus Published Compositions, Films & Tapes*, editado por George Maciunas²⁵⁷. O registro pormenoriza algumas obras de artistas vinculados ao Fluxus, que só poderiam ser realizadas ou exibidas conforme as condições descritas acima. É interessante notar que, apesar das narrativas sobre o Fluxus o constituírem como um movimento crítico ao sistema da arte em vigência à época, percebe-se três aspectos a partir desse documento: o primeiro, a garantia de que determinadas obras, produzidas por determinados artistas, têm a chancela Fluxus; o segundo, a possibilidade de que outras pessoas pudessem realizar as obras, desde que respeitassem as condições estipuladas; e o terceiro, a divisão da autoria das obras entre o Fluxus e os artistas que as produziram. Isto fica evidente nas exposições onde há acervo Fluxus, a exemplo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA)²⁵⁸.

²⁵⁶ Citação original: “1. if Fluxus compositions outnumber numerically or exceed in duration other, non-fluxus compositions in any concert, the whole concert must be called and advertised as FLUXCONCERT.

2. If Fluxus compositions do not exceed non-fluxus compositions, the following notice must follow each fluxus composition: by permission of fluxus or flux-piece [...] Non compliance with any of the heretofore mentioned conditions by the producer (s) and/ or performer(s) will make him, her or them liable to a suit in court of Law for the recovery of amounts mentioned in alternate condition”.

²⁵⁷ Esse material faz parte da coleção da Fundação Bonotto, em cujo site podem ser encontrados, digitalizados, tanto este documento quanto outras cópias inscritas, a exemplo de *Fluxnewsletters*, editado por George Maciunas, em Nova Iorque, entre 1965-1976. (Disponível em: <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/maciunasgeorge/6/1490.html?from=1477>).

²⁵⁸ Atualmente, no quarto andar da instituição (sala 410), na exposição *At the Border of Art and Life* (Coleção de 1940s-1970s) , encontram-se obras de George Brecht, Bruce Conner, Alberto Greco, Yoko Ono, Geoffrey

Para Clive Phillpot (1988, p. 12), essas condições de autoria beneficiavam o grupo como todo e não apenas um único artista; para ilustrar, o autor cita a correspondência enviada por George Maciunas à Tomas Schmit: “[...] eventualmente destruiríamos a autoria de obras e as tornaríamos totalmente anônimas — eliminando assim o ‘ego’ do artista — [o] autor seria ‘Fluxus’”²⁵⁹ (*apud* PHILPOT, 1988, p. 12, tradução nossa). No entanto, sabe-se que essas autorias são associativas, pois, por um lado, algumas das obras realizadas por esses artistas são atribuídas ao movimento Fluxus; por outro, essa autoria também se configura na individualidade de cada um deles, como Maciunas e tantos outros artistas que desenvolveram obras entre as décadas de 1960 e 1970 — sendo a divulgação de Maciunas central para promover o Fluxus, e isso se expressa tanto na compreensão do movimento, na produção de documentos sobre as definições e concepções Fluxus, e nas obras realizadas e exibidas, quanto nas narrativas posteriores sobre ele e os demais artistas.

Segundo Robert C. Morgan (2010, p. 7, tradução nossa), é creditado à Maciunas a arquitetura do movimento Fluxus, no qual “artistas realizaram ações corpóreas abreviadas ou durante um longo período de tempo, utilizando objetos subversivamente carregados, ideias, e outras substâncias naturais”²⁶⁰. Para Walter Zanini (2004, p. 11-12), Maciunas “pretendia [...] uma arte feita de simplicidade, antintelectual, que desfizesse a distância entre artista e não-artista, uma arte em estrita conexão com a normalidade da vida e segundo princípios coletivos e finalidades visceralmente sociais”.

Esses aspectos pontuados por Zanini apresentam as narrativas do Fluxus, presentes no Manifesto de 1963, no *FluxManifesto* (1965) e em outros documentos, todos escritos e/ou organizados por Maciunas. Esses documentos promoveram o Fluxus e o tornaram referência nas artes visuais, especificamente devido a algumas noções, tais como *Fluxus Art-Amusement*, descrita no documento *Manifesto of Art/ Fluxus Art Amusement*²⁶¹ (1965, tradução nossa):

Para estabelecer o *status* não profissional do artista na sociedade, ele deve demonstrar a dispensabilidade e inclusividade [inclusão] do artista, deve demonstrar a autossuficiência do público, deve demonstrar que tudo pode ser arte e qualquer pessoa pode fazê-lo. Por conseguinte, a arte do divertimento deve ser simples, divertida, despreziosa, preocupada com a insignificância, não exigir perícia ou inúmeros ensaios, não ter qualquer mercadoria ou valor institucional. O valor da arte de divertimento deve ser reduzido, tornando-a ilimitada, produzida em massa, passível de obtenção por todos e, eventualmente, produzida por todos. Fluxus Arte de

Hendricks e Nam June Paik, todos associados ao Fluxus (Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/galleries/5121>).

²⁵⁹ Citação original: “eventually we would destroy the authorship of pieces and make them totally anonymous – thus eliminating artist' 'ego' - [the] author would be 'Fluxus'”.

²⁶⁰ Citação original: “artists performed corporeal actions either as abbreviated or over an extended duration of time, using subversively charged objects, ideas and other natural substances”.

²⁶¹ *Idem*.

Divertimento é a retaguarda sem qualquer pretensão ou desejo de participar no concurso 'individualista de uma vanguarda'. Esforça-se pelas qualidades mono estruturais e não-teatrais de um simples evento natural, um jogo ou uma mordação. É a fusão de Spikes Jones, Vaudeville, mordação, jogos para crianças e Duchamp.²⁶²

A repercussão dessas narrativas sobre o Fluxus estão presentes em algumas obras de arte contemporânea e em algumas referências que discorrem sobre a autoria, a produção de obras e a presença dessas em coleções. Em parte destas, questiona-se a presença de obras Fluxus em museus, justamente pelos artistas do movimento terem tensionado essa presença, na forma de materialidade, na autoria única, na comoditização de obras, e por terem problematizado o sistema da arte na chancela dessa produção²⁶³.

Nesse sentido, é importante destacar o quanto as narrativas autorais ainda estão vigentes na compreensão das obras e do próprio Fluxus, e o quanto constituem um elemento de essencialização para as interpretações, como algo permanente e sempre associado à figura do artista.

Em entrevista para Larry Miller, em 1978, George Maciunas afirmou que o Fluxus não fazia parte da *High Art*; revelou também que poucos são os colecionadores que adquiriram objetos do Fluxus e que não era possível encontrar Fluxus em museus, com exceções à época, como a coleção de documentos do Fluxus no Centro George Pompidou (MILLER, 1998, p. 197).

Percebe-se que há alteração dos sentidos sobre as obras Fluxus, uma vez que grande parte das produções, dos documentos e das proposições foram institucionalizados, ao mesmo tempo que as narrativas atribuídas à produção Fluxus se mantêm quanto às temporalidades e aos contextos inscritos nessas narrativas e nas próprias obras. Entretanto, essas narrativas também são questionáveis, na medida em que os documentos Fluxus direcionam para as autorias de determinados artistas, e isto aparece nas coleções, demonstrando alterações frente às proposições do movimento e à inserção dessas obras em uma coleção.

²⁶² Citação original: "To establish artist's nonprofessional status in society, he must demonstrate artist's dispensability and inclusiveness, he must demonstrate the selfsufficiency of the audience, he must demonstrate that anything can be art and anyone can do it. Therefore, art-amusement must be simple, amusing, unpretentious, concerned with insignificances, require no skill or countless rehearsals, have no commodity or institutional value. The value of art-amusement must be lowered by making it unlimited, massproduced, obtainable by all and eventually produced by all. Fluxus art-amusement is the rear-guard without any pretention or urge to participate in the competition of 'on-upmanship with the avant-garde. It strives for the monostructural and nontheatrical qualities of simple natural event, a game or a gag. It is the fusion of Spikes Jones, Vaudeville, gag, children's games and Duchamp".

²⁶³ Alguns exemplos de produções acadêmicas sobre Fluxus no Brasil são: a tese de Ana Paula Felicissimo de Camargo, *Fluxus em museus: museus em fluxus* (2009), na qual a autora questiona a institucionalização de registros, proposições, memórias, na década de 1980, em museus, pois essa prática não está consonância com as ideias do Fluxus; e a dissertação, *Influxus: ressonâncias Fluxus no acervo do MAC-USP* (2011), de Emanuelle Schneider Atania, que analisa a documentação e as 116 obras de autoria de artistas Fluxus, na coleção do MAC-USP.

O caso Fluxus demonstra o caráter vestigial das obras e atesta a autoria como um fator determinante para creditá-las, apresentando a importância das autorias unívocas e compartilhadas para a historicização do próprio Fluxus e das obras produzidas na temporalidade do movimento. Essa análise converge com a autoria na performance, tanto na perspectiva da autoria unívoca, do artista que produziu uma obra, quanto na variação das autorias, consideradas compartilhadas, conforme as obras são ativadas, reinterpretadas e exibidas.²⁶⁴

A performance apresenta a autoria compartilhada, devido a diversos fatores: por algumas ações tornarem o público parte da obra; pelos registros realizados não só pelo artista, mas também por interlocutores; pela escolha, apresentação e narrativas dos vestígios em exposições; pelas performances delegadas; e pela aquisição das notações, scripts, dossiês e programas de performances pelos museus, tornando-os coautores da ativação da performance. Neste sentido, a partilha na performance problematiza a unicidade da autoria, questionando a percepção exclusiva do artista sobre uma obra de arte.

Assim, a noção de autoria é ampliada no contexto da performance, tendo em vista as suas aparições, e pode ser observada de modo distinto nas diferentes artes performativas, como no teatro, na música e na dança, que produzem noções de autoria compartilhada a partir da relação de obras, notação, texto, script, autor, companhias, realizando adaptações e releituras, dinamizando esta noção nos contextos das obras e dos sujeitos.

Nas artes visuais, a concepção autoral da performance está endereçada ao artista, sendo este considerado aquele que define os limites entre o que é ou não a obra. No entanto, a autoria unívoca do artista é questionável, dado que as obras performáticas constroem outras dinâmicas na recepção pelo público, bem como naqueles que realizam registros fotográficos e videográficos, e na própria instituição, quando musealiza os vestígios materiais e transcricionais da performance e os reexibem. Nesta tese, a noção de autoria é analisada em escala, pois a performance expande essa noção a partir dos agenciamentos, sendo a autoria não só atribuída ao criador da ação performática, mas também àqueles que produzem outros sentidos sobre as ações.

Isto não difere de outras linguagens artísticas, em termos de deslocamentos contextuais das obras. No caso da performance, percebe-se uma releitura sobre o que se considera autoria, por existir uma tensão temporal sobre a presença das obras, numa dinâmica delimitadora entre o contexto original e o pós-acontecimento, ou seja, entre o contexto da ação, as ideias de

²⁶⁴ Optou-se em separar a autoria em duas dimensões: a unívoca, admitindo apenas o artista como autor; e a compartilhada, que envolve o artista e os coautores.

originalidade e de autenticidade, e a autonomia da obra e dos seus vestígios, em um movimento paraláctico de sua inscrição, assimilação e reexibição.

Enfatiza-se que o pensamento da autoria unívoca, que inscreve uma ideia única sobre a obra, é contraditório, sobretudo quando se refere à performance, tendo em vista as suas diferentes aparições únicas a cada momento. Este também é o caso dos vestígios que são realizados e ativados por autorias compartilhadas, e situados diante de perspectivas distantes e próximas das ações performáticas.

No entanto, a musealização e a própria recepção das obras estão em busca da intencionalidade da autoria, como se na obra residisse uma aceção unívoca. Hans Ulrich Gumbrecht (1998) faz analogia às máscaras para pensar a crença sobre a intencionalidade da autoria, atribuída a distintas temporalidades e corporalidades. Para o autor, as máscaras reiteram o papel do autor na tentativa de assegurar o sentido das obras na recepção.

Segundo Gumbrecht (1998), fazendo alusão ao período entre a Idade Média e os tempos atuais, a noção de autor a partir das máscaras se transforma ao longo do tempo, tendo a imprensa como marco na transformação moderna de autoria. A autoria seria a tentativa de assegurar os sentidos a partir da leitura dessa intencionalidade determinada e escolhida pelo autor.

Parece-me, portanto, que o novo interesse que manifestamos pelo tema da máscara assinala uma ruptura com a obsessão ‘moderna’ de furar as máscaras a fim de chegar à plenitude do sentido que elas dissimulam. Antes, começamos a ressentir a nostalgia de sua materialidade e de sua sensualidade, e somos levados a desarticular a instância do autor, garantia da instabilidade significante, para reencontrar atrás dele uma corporalidade opaca e uma temporalidade confusa que haviam sido recalçadas durante séculos (*ibidem*, p. 106).

Gumbrecht considera distinta a compreensão de máscaras e de papel do autor na atualidade, dissociando a ideia de um sentido unívoco sobre a obra, reafirmando as máscaras como essa instabilidade da autoria. Desta forma, não se trata apenas da assimilação do sentido imbricado pela autoria, mas como se dá o encontro com essa, de forma a pluralizar os sentidos visualizados e a criação de outros.

De modo similar, Roland Barthes (2004, p. 58) aborda o fato contado com fins intransitivos como algo intransmissível sobre si mesmo, pois “fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa”. Como Gumbrecht, Barthes desarticula a ideia do sentido pleno na autoria, e adensa a discussão quando entende a morte do autor como dar lugar ao leitor, não só desarticulando a autoria, mas compreendendo a produção de sentidos a partir das leituras realizadas sobre a obra.

A performance aparenta ter essa expressividade intransitiva sobre a relação única da ação, mas também sobre suas diferenças quando reperformada ou quando narrada a partir dos vestígios. No entanto, a presença da autoria unívoca é reivindicada como o espaço que delimita o que é a obra. A autoria na performance é também personalizada — como aponta Barthes (2004, p. 58) em relação à literatura no ocidente — na medida em que a obra é lida como a expressão da subjetividade da autoria.

Barthes (2004, p. 61-62) questiona a noção de origem atribuída à autoria, inscrevendo a perspectiva não mais de expressão, e sim de inscrição, pois a noção de texto concebida por Barthes é “[...] espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura”. Com isso, a ideia de uma reapresentação mais legítima da performance é contestável, na medida em que esta ocorre de modos distintos quando reperformada e/ou exibida em forma de vestígios, justamente pelos agenciamentos, pelas autorias compartilhadas. Essa relação fica ainda mais pungente tendo em vista que as autorias são inscritas ou obliteradas nas camadas contextuais ativadas, na percepção daquele que l[v]ê.

A obra é o lugar da partilha das autorias da performance, uma vez que não se trata apenas da autoria unívoca do artista, e torna-se, em certa medida, autônoma, quando algumas condições são negociadas entre os agentes e estes não a imobilizam. A princípio, essa relação poderia ser considerada como o limite expresso por uma autoria única, no entanto, na performance, as condições estabelecidas podem criar um lugar autônomo da obra assim que esta é ativada, no momento em que é lida e se transforma.

A noção da autoria de Barthes também está vinculada à ideia de cópia, como salienta o autor sobre os copistas e o significado da recriação de um gesto: “[...] o escritor pode apenas imitar um gesto anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas” (BARTHES, 2004, p. 62). Isso está em consonância com a performance, diante das condições das autorias compartilhadas para exibir a ação e os vestígios, onde não há como reconstituir a ideia de um original, de uma ação inicial, mas sim apresentar algumas conexões entre as aparições, sendo o público (co)protagonista tanto na ação quanto no pós-acontecimento, e também na produção de sentidos sobre as obras.

O destino da obra é partilhado entre o autor e o leitor, portanto, a autoria artística produz e estabelece sentidos sobre a obra, e o público agencia esses sentidos a partir das interpretações e dos sentidos de originalidade atribuídos à ela, compartilhando da autoria na produção de

outros sentidos e outras narrativas, e questionando, por vezes, alguns sentidos que aparentam imobilizar, ou imobilizam, de fato, a obra.

Edson Luiz André de Sousa e Luciano Assis Mattuela (2012, p. 233) questionam a ideia fixa de uma autenticidade na autoria, sobretudo, porque entendem a criação da autoria a partir da narrativa, sendo que “o autor encontra-se consigo mesmo ao final da realização da obra, mais ainda, na desmontagem de sua obra: mas isso tão somente para perceber que ele não é a soma das partes dela, mas sim o próprio efeito de sua desmontagem”.

Nessa noção de autoria, pode-se implicar o autor em um “gesto final”, encerrado nos limites do que foi e do que se tornou uma ação performática. Se uma obra está atrelada a uma autoria, a sua inscrição ocorre por meio desses limites da criação, da exibição, do pós-acontecimento, fundamentalmente, na produção de sentidos e a partir desses elementos.

[...] o autor se produz justamente no corte de um discurso, ali onde a lâmina da linguagem é mais precisa. Como sujeitos e, portanto, como autores, estamos sempre por um fio. Um autor não se produz em um ato consciente e voluntário de ação sobre o mundo, ele é tão — somente — e aí reside a força de sua fragilidade — o efeito de um discurso. Assim, o autor está por um fio em dois sentidos: primeiro, porque depende de um corte que interrompa o fluxo contínuo de um discurso esvaziado de sentido verdadeiro, porque supõe a impossibilidade de um discurso esgotar-se em uma lógica meramente comunicativa; segundo, porque o autor não pode ser encontrado coagulado em nenhuma expressão ou tropos, ele está indicado — em ausência — no próprio fio do desfile significante. É neste fio que se sustenta toda a capacidade narrativa, neste frágil fio tencionamos aquilo que traz a marca de humanidade (SOUSA; MATTUELA, 2012, p. 234).

A perspectiva de Sousa e Mattuela estabelece o autor a partir de um discurso, não se restringindo apenas ao que este definiu sobre uma obra. Ademais, a comunicação da obra não se restringe ao autor, evidenciando sua ausência, na medida em que a obra não é a autoria, e muito menos o discurso autoral se configura como a verdade sobre um trabalho. Isto, quando relacionado à performance, pode contribuir com as reflexões sobre o posicionamento do artista frente à obra, tanto nos discursos sobre o trabalho, na originalidade oriunda de intenções iniciais e durante a ação, quanto na distância dessas intenções e no desdobramento da obra a partir de autorias compartilhadas. Evidentemente, atribui-se uma autoria a um trabalho, no entanto, a obra se dispersa dessa autoria unívoca para ser reiterada por outras.

Percebe-se, então, que não se trata apenas da intenção da autoria artística, mas de como os sentidos serão ativados e criados a partir da recepção da obra — em meio aos vestígios materiais e transcrpcionais —, considerando que esta também compõe o lugar da autoria. Dentre os casos de ativação de obras narradas como ações e interpretadas por instituições como performances, pode-se citar *Parangolé* (figura 44), de Hélio Oiticica. Quando esta obra é ativada, presume-se que são utilizadas indicações da autoria do artista, cuja narrativa de

ativação do trabalho implica a participação do público. Oiticica considerava o público ativador, participador, autor de *Parangolé*.

A descoberta do que chamo Parangolé marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa mesma experiência, o ‘objeto plástico’, ou seja, a obra (OITICICA, 1986 [1964], p. 65).



Figura 44 - Imagem de homem performando a obra *Parangolé*, de Hélio Oiticica. **Fonte:** Site Cultura Genial.²⁶⁵

O artista defendia o *Parangolé* como uma “arte ambiental”, cujo espectador tem uma “participação ambiental”, sendo ele a movência e a transformação da obra (*ibidem*, p. 67):

o espectador ‘veste’ a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que dance, em última análise. O próprio ‘ato de vestir’ a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição (*ibidem*, p. 70).

Para o artista, o ato de vestir se contrapõe ao de assistir (*ibidem*, p. 71), sendo o espectador parte estruturante da obra: “esses núcleos participador-obra, ao se relacionarem num ambiente determinado (numa exposição, p. ex.), criam um ‘sistema ambiental’ Parangolé, que por sua vez poder ser ‘assistido’ por outros participantes de fora” (*ibidem*, p. 72). Oiticica considerava simples as instruções de como proceder com a obra, que por sua vez, é uma expressão coletiva, personalizada, conforme o uso da materialidade da vestimenta, passível de transformação (*ibidem*, p. 82), na medida em que é ativada.

²⁶⁵ Disponível em: <https://www.culturagenial.com/helio-oiticica-obras-compreender-trajetoria/>. Acesso em: 27 maio 2021.

Desse modo, o artista reconheceu, a partir dos *Parangolés* — na denominação de noções sobre a arte ambiental e a participação ambiental —, a coautoria do público, pois “[...] são estes quem ‘decidem’ o rumo que a atividade irá tomar, a partir de seu grau de envolvimento” (BASBAUM, 2014, p. 2).

Parangolé, como outras obras performáticas, é narrada com base em seus vestígios, portanto, se aproxima desta pesquisa a partir da sua visualização e da produção de sentidos dos agenciamentos, que buscam as intenções de Oiticica, causando distinções nas aparições da obra em diferentes mostras, como também na compreensão sobre o trabalho nas coleções.



Figura 45 - Imagem de um grupo de pessoas performando a obra *Parangolé*, de Hélio Oiticica, na Tate Modern, em 2007. **Fonte:** Site da Tate.²⁶⁶

A simplicidade das instruções de *Parangolé* torna possível a sua reativação, como ocorreu na Tate Modern (figura 45), em 2007. A obra foi um dos estudos de caso do Projeto *Performance at Tate: Into the Space of Art*²⁶⁷, ativada antes da retrospectiva do artista na instituição, e foi reformulada com base no que eles consideraram “o trabalho original de Oiticica”²⁶⁸, que envolve capas feitas de “materiais deliberadamente baratos e efêmeros”²⁶⁹, usadas por espectadores, que dançaram ao som de samba (EPPS, 2016, n.p., tradução nossa).

Para a ativação da obra, foram realizadas oficinas de samba. Durante as oficinas, o público foi convidado a responder aos questionamentos “Como o Parangolé muda a sua forma

²⁶⁶ Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/helio-oiticica>. Acesso em: 27 maio 2021.

²⁶⁷ As especificações tanto do projeto quanto da obra de Oiticica encontram-se no link: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/helio-oiticica>.

²⁶⁸ Citação original: “Oiticica’s original work”.

²⁶⁹ Citação original: “deliberately cheap and ephemeral materials”.

de se mover? Como a sua forma de se mover muda o Parangolé?”²⁷⁰, e a assistir ao “vídeo de uma performance histórica de Parangolés”²⁷¹ (*ibidem*, n.p., tradução nossa).



Figura 46 – Imagem de *P16 Parangolé Cape 12 “From Adversity We Live”* 1965, de Hélio Oiticica.
Fonte: Site do MoMA.²⁷²

Em outro contexto, no MoMA, a obra *Parangolé* é interpretada a partir da materialidade da capa e intitulada *P16 Parangolé Cape 12 “From Adversity We Live”* 1965 (figura 46); esta foi reconstruída em 1992, para uma exposição do artista no Witte de With Center for Contemporary Art, em Roterdã, Holanda. Em 2016, a obra foi doada por Patricia Phelps de Cisneros ao MoMA²⁷³. Algumas imagens disponibilizadas no site da instituição mostram como *Parangolé* foi exibida, recentemente, na exposição *Sur moderno: Journeys of Abstraction — The Patricia Phelps de Cisneros Gift* (2020)²⁷⁴ (figura 47), junto a algumas fotografias, um vídeo da ação e a obra *Red Monochrome* (1959), também de Oiticica..

²⁷⁰ Citação original: “‘How does the parangolé change the way you move?’ and ‘How does the way you move change the parangolé?’”.

²⁷¹ Citação original: “video of a historical performance of Parangolés”.

²⁷² Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/205970>. Acesso em: 27 maio 2021.

²⁷³ Para ler outras informações, acessar o site da instituição: <https://www.moma.org/collection/works/205970>.

²⁷⁴ *Idem*.



Figura 47 – Imagem da galeria com obras de Hélio Oiticica, na exposição *Sur moderno: Journey of Abstraction — The Patricia Phelps de Cisneros Gift*, no MoMA, em 2020. **Fonte:** Site do MoMA.²⁷⁵

Nos dois contextos apresentados, a obra foi reiterada a partir da ativação por meio da ação, da participação do público, da materialidade vestigial existente e da atuação das instituições. O potencial dos dois contextos reforça a autoria de Oiticica, ao mesmo tempo em que evoca as coautorias para ativação do trabalho, seja pela busca de uma aferição de original, ou na subversão das indicações iniciais de Oiticica, provendo a visualidade da obra a partir dos vestígios, situando-os em um contexto específico. Não há como aferir se um contexto é mais legítimo que o outro, mas sim como a autoria do artista é compartilhada com outras autorias sob sua obra.

As obras *Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não* (2020), derivadas da performance *Aquele que diz sim, aquele que diz não*²⁷⁶ (2020) (figura 48), de Renan Marcondes, tornaram-se parte da coleção do Museu de Arte do Rio (MAR); nestas, a autoria de Marcondes apresenta a autonomia da instituição e de si mesmo na apresentação, na execução da performance e na exibição da fotografia e do objeto.

O projeto como um todo se intitula ‘aquele que diz sim, aquele que diz não’. ‘Aquele que diz sim’ é o título das fotografias de registro com tiragem de P.A. + 10. ‘Aquele que diz não’ é o título do objeto-pódio em tiragem de P.A. + 6, que em sua compra/aquisição acompanha o projeto da performance ‘Aquele que diz sim, aquele que diz não’. O museu, portanto, recebeu a edição 1/10 da foto e 1/6 do objeto + performance. Portanto, é um projeto onde a performance não é única, mas se torna

²⁷⁵ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/205970>. Acesso em: 27 maio de 2021.

²⁷⁶ “O projeto de Renan Marcondes consiste em um performer que caminha, de quatro, ao redor de espaços expositivos e institucionais, levando em suas costas um pódio feito de madeira. Ao invés de subir no pódio, a/o performer apenas o carrega, como um animal de carga a levar o objeto para outro humano. Seu caminho, porém, é uma regressão constante, apontando criticamente para demandas de competição e disputa que existem também no campo da arte e para uma ideia de progresso. Estando sempre fora dos espaços institucionais, aponta também para a ausência da performance em coleções de arte”. Texto disponível no site do artista: <https://www.renanmarcondes.com/simnao>.

seriada. Mais 5 pessoas/instituições além de mim e do MAR poderão ainda ter a performance (MARCONDES, 2020).

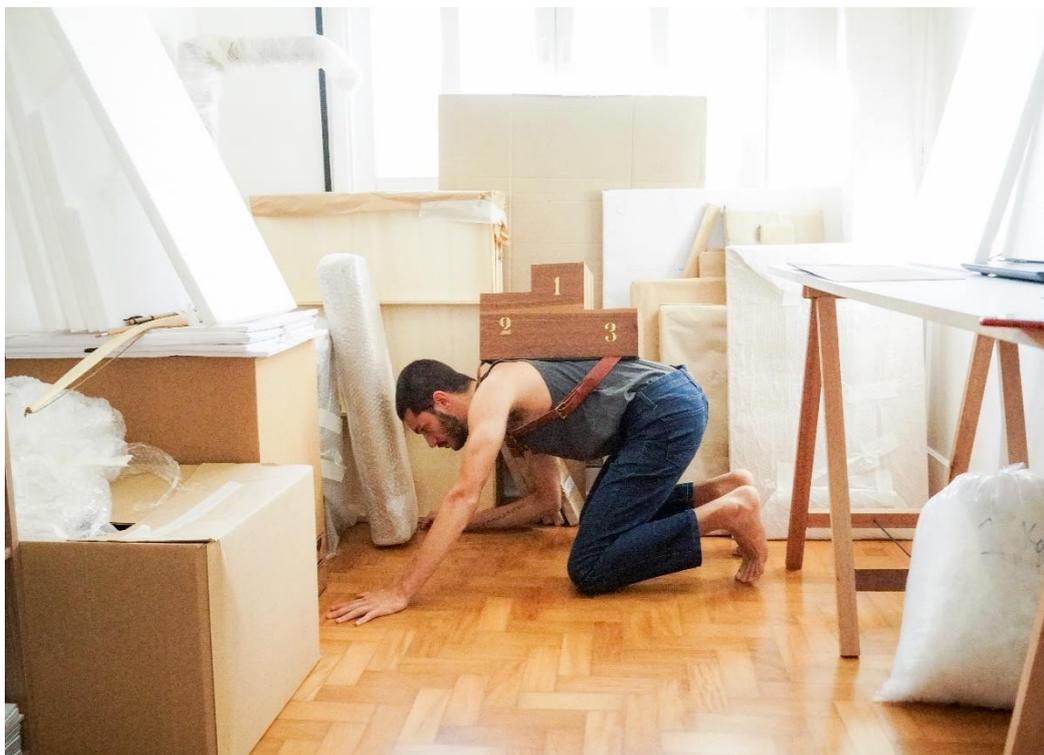


Figura 48 – Imagem da obra *Aquele que diz sim, aquele que diz não* (2020), com Renan Marcondes, em seu estúdio, carregando o objeto-pódio nas costas. **Fonte:** Arquivo pessoal de Renan Marcondes (2020).

A partir do relato de Marcondes, percebe-se a autonomia da instituição, mencionada nas possibilidades de exibição que a mesma possui, tendo em vista que não há necessidade da presença do artista para a execução da obra; e, simultaneamente, a autonomia de Marcondes, que pode realizar a obra sem pedir a autorização da instituição, por ter a Prova de Artista. Há uma única condição irrevogável até o momento: “o objeto pode ser exibido dentro do museu, mas a performance precisa sempre se dar fora dele” (*ibidem*) — essa exigência está expressa no programa da performance entregue pelo artista à instituição. É importante destacar que, para aqueles que possuem o objeto-pódio, isto já é a garantia de que possuem a performance (*ibidem*).

As especificações do programa de performance endossam a autoria de Marcondes, mas também desassocia essa autoria de um controle de estabilização da obra, pois, para o artista, o programa é um “roteiro com indicações e de demandas básicas para sua execução”, revelando que o museu tem autonomia, por exemplo, na escolha do performer (*ibidem*).

- Um/a intérprete contratada/o e remunerada/o pelo MAR leva o pódio para a área externa do museu, saindo por uma de suas entradas principais.

- Ao pisar na área externa no museu, veste o pódio e se posiciona sobre quatro apoios e, lentamente, caminha de marcha-ré, sempre olhando em direção ao chão. Não responde ou olha para o público ao longo da performance.

- Realiza no mínimo uma volta completa no perímetro externo do museu.

- O tempo mínimo e máximo de ação deverá ser determinado entre quem performa e o museu.

Recomenda-se que sejam contratados/as intérpretes com experiência prévia em performances de longa duração e resistência física, possivelmente com formação em yoga, contato-improvisação e/ou dança contemporânea. Recomenda-se também o uso de joelheiras para a performance, de acordo com o chão do espaço externo do museu. O artista pode colaborar com a seleção ou recomendação das/dos intérpretes, caso necessário (*ibidem*).

A abordagem de Marcondes está em consonância com a partilha da autoria de obras colecionadas, permitindo a produção de sentidos das três obras do artista pelo MAR. Diferentemente das intenções Fluxus e mesmo das instruções dos *Parangolés* de Hélio Oiticica²⁷⁷, Marcondes já apresenta as variações das obras, de modo a discutir a institucionalização da presença da performance, de seus elementos vestigiais e a ausência de um corpo em ação.

O objeto sempre foi central na minha pesquisa, sempre compreendi que eram objetos que moldavam e construíam corpos. Agora compreendo que eles também podem ser um dispositivo de entrada ‘a forceps’ nas instituições, que irão querer com muito mais facilidade um objeto. Aí junto dele, de forma quase rasteira, a performance entra junto. Eu sinto que, como o objeto é um pódio de madeira, ele por si só diz respeito às condições de pertencimento da performance no museu... porque só uma classe muito específica de artistas da performance consegue ter uma performance institucionalizada aqui no Brasil. Justamente por isso, quando se veste o objeto, sempre se veste fora. O objeto entra, a ação não (ao menos de forma poética). (*ibidem*).

Em entrevista anterior realizada com Marcondes (2019), essa relação com o objeto já havia sido abordada. Na época, o artista revelou que as suas perspectivas sobre performance mudaram a partir das exposições *Hélio Oiticica — Museu é o Mundo* (2010), no Itaú Cultural, e *Rebecca Horn — Rebelião em Silêncio* (2010), no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo (CCBB-SP), pois algumas das obras apresentadas geraram reflexões sobre a possibilidade das materialidades das coisas e do corpo exibirem as performances de Horn e Oiticica (*ibidem*).

Essas reflexões também são apontadas por Marcondes (2014) na análise da validação, nomeação e transformação de *O corpo é a obra* (1970), de Antonio Manuel. As camadas de sentidos atribuídas a esta obra — como a crítica de Mário Pedrosa —, são tensionadas por

²⁷⁷ É preciso lembrar que, no contexto histórico das criações dos artistas Fluxus e de Oiticica, a relação com as instituições e a reexibição de obras era muito distinta daquela que nos acompanha nas últimas três décadas.

Marcondes na análise do contexto e nas implicações desses sentidos na percepção e na compreensão da obra, aqui entendidos como outras autorias que a atravessam. Como pesquisador dos estudos da performance, Renan Marcondes questiona o que está por trás dessas produções, partindo da acepção das narrativas e das materialidades, que ocorre anos depois da ação — fundamentalmente, a ausência do corpo e a visualização de objetos de citação da obra.

A perspectiva de Marcondes instaura o objeto como parte contígua da ação performática e das obras consideradas performativas, como se observa no trabalho do artista e nas suas considerações teóricas. No primeiro capítulo, foi mencionada a efemeridade como parte da performance ou das narrativas sobre a performance nas artes visuais, associada à ação que ocorreu e que não pode ser rerepresentada a partir dos vestígios, ou mesmo, reperformada do mesmo modo. A análise de Marcondes questiona, em certa medida, a experiência da performance apenas enquanto ação, sendo a sua visualidade ampliada para a citação da performance a partir da matéria; esta, por sua vez, é como um palimpsesto, que narra uma obra e cria outras.

Laurie Anderson (2004, p. 6, tradução nossa), no prefácio do livro *Performance: live art since the 60s*, de Roselee Goldberg, inscreve a performance como efêmera, pois “uma vez performada, tende a se tornar mito e algumas poucas fotos e registros”²⁷⁸. Segundo a autora, os artistas apresentados no livro por Goldberg reconstruíram os seus trabalhos por terem eles mesmos os performado, considerando que as obras foram criadas para seus corpos e vozes, porque não havia companhias de performance que poderiam rerepresentar os trabalhos; e, ainda sim, a rerepresentação dessas obras é um “ato de imaginação, [...] mas mesmo que nunca se tenha visto nenhum destes trabalhos, as imagens falam. Os cenários, as fotografias e as performances são instantâneos vívidos de uma forma de arte que resiste à documentação” (*ibidem*, p. 6, tradução nossa).²⁷⁹

A artista apresenta estes apontamentos sobre a performance por ser integrante de um grupo norte-americano estadunidense que construiu essas noções sobre a efemeridade da performance, e sobre a resistência à documentação e à ação estarem relacionadas a uma autoria unívoca. No entanto, percebe-se em sua narrativa considerações sobre os vestígios das obras, tendo em vista o contexto dos artistas e da produção à época.

Ao mesmo tempo em que a performance é efêmera, a ação também produz resíduos: os vestígios. Neste sentido, Anderson salienta sobre as imagens “falarem”, e a materialidade ser

²⁷⁸ Citação original: “Once performed, it tends to become myth and a few photos and tapes”.

²⁷⁹ Citação original: “act of imagination [...] But even if you've never seen any of this work, the images speak. The sets, stills and performance shots are vivid snapshots of an art form that resists documentation”.

um instantâneo da linguagem que, supostamente, se propõe resistente a qualquer ato de registro. Além disso, as observações dos artistas, em muitas experiências, atestam a necessidade de autorização da autoria, sendo esta o que determina os limites entre a ação performática e os vestígios, e como esses apresentam a performance.

Inicialmente, Anderson não estava preocupada em realizar a documentação de seu trabalho, no entanto, percebeu que havia “distorções, associações e elaborações” realizadas pelo público, e isso fez com que ela mudasse de opinião quanto aos documentos (*ibidem*, p. 6-7). Neste caso, a narrativa da artista enquanto autora de uma obra revela a sua autoridade autoral como o elemento fundamental para a compreensão e precisão do seu trabalho, para que este não seja mal interpretado.

Anderson (2004, p. 9, tradução nossa) também considera que a performance “não tem suporte e não é gravada por meios de comunicação em massa. Vivemos em uma época que tudo é capturado, processado e feito para caber em caixas e categorias. Esta é uma tarefa difícil com a *live art*”²⁸⁰. A artista identifica a “evolução” e a reinvenção da linguagem, mas ainda defende a impossibilidade de a performance ser interpretada a partir do registro, por seu caráter efêmero.

As abordagens de Anderson geram questionamentos sobre a performance a partir das noções narradas, sobretudo, quanto à crença da intenção autoral ditar o que é a obra, na tentativa de prover sentidos singulares sobre a visualidade da performance e, assim, essencializar as intenções iniciais como modos de compreender os trabalhos.

Já Marcondes apresenta questões acerca de as autorias compartilhadas possibilitarem a divagação sobre os sentidos imbricados da obra, o que, em alguns casos, rompe com as perspectivas empregadas pela autoria artística unívoca, pelo que se vê do trabalho, do que está por trás dos vestígios da performance e da ampliação das autorias, tornando o outro — público, profissionais de museus, pesquisadores — coautor que constrói sentidos sobre a obra.

Catherine Lépront (2014, p. 8) apresenta o ato de criação diante do silêncio e a obra, sendo esse entre-lugar o que a constitui, a partir de documentos, materiais, narrativas e discursos. A autora assume que, ao encarar a obra, apoiada em seus elos e rupturas, é possível compreender os elementos que a compõem de forma mais aprofundada (*ibidem*, p. 9). Lépront parte do pressuposto de uma obra acabada, citando produções de literatos e pintores, e a articulação dos documentos que constituem ou que fazem parte da história de criação de determinados trabalhos.

²⁸⁰ Citação original: “It isn’t supported by the mass media and is not recorded by it. We live in a time in which everything gets captured and processed and made to fit into boxes and categories. This is a difficult task with live art”.

O estudo de Lépront está em consonância com a crítica genética e aponta aspectos de compreensão e de fabricação das obras. A abordagem da autora contribui para o entendimento dos processos de feitura de determinadas produções, da escolha e da resistência de alguns documentos a permanecerem como evidência da criação. Todavia, a questão não é localizar uma origem, mas investigar como alguns desses vestígios foram escolhidos por autorias — não necessariamente só pelo criador da obra —, e como estão arquivados; afinal, no ato de arquivar existe uma intenção, como veremos no próximo capítulo.

Todos esses documentos, quando confrontados com o resultado final, igualmente dão mostras da dupla operação de triagem drástica e da formidável metamorfose que se identifica em relação às notas abundantes, porém em estilo telegráfico, feitas *in loco*, às margens e obras etc., e de seu desenvolvimento na escrita e por ela. Elas dão informações sobre as fontes, sobre os modelos, mas também sobre as resistências que a obra opôs ao artista aqui e ali, no decorrer do processo criativo, sobre as surpresas desagradáveis por ela reservadas, sobre os materiais a que o criador teve de renunciar, sobre as panes, os remorsos, os erros, as mudanças de opinião. (*ibidem*, p. 9).

Lépront (2014, p. 10), no entanto, considera que esses elementos não devem constar na obra “final”, ainda que esses documentos sejam “de grande interesse genético, e ainda mais preciosos hoje pelo fato de que provavelmente estão fadados a desaparecer”. Neste aspecto, discorda-se da autora em relação à inviabilidade desses elementos, considerados vestigiais, por não estarem visíveis ou por se tornarem visíveis, pois, como ela afirma, são parte constituinte do que é a obra. Esta discussão está em consonância com a criação de um arquivo performativo, tendo em vista a produção de sentidos sobre as intenções iniciais, a produção, a execução e o pós-acontecimento de uma ação performática; isto também não seria diferente em outras linguagens.

A crítica genética da obra não a constitui como um plano autoral exato, mas analisa os indícios dessa autoria em sua produção. Lépront (2014, p. 11) menciona a impenetrabilidade desses espaços, sejam em meio aos documentos, ou em ateliês, pois não há como perseguir a exatidão da obra a partir de como foi criada e do que a constitui.

Essa ideia de “resultado final” ou de “obra acabada” parece não atender à arte contemporânea, em especial à performance, e por isso a efemeridade é um elemento a ser considerado quando a obra é entendida como ação, na perspectiva do seu pós-acontecimento em meio aos vestígios e às possibilidades de reperformance. Concorda-se com Lépront quanto aos elos desses documentos selecionados para abordar a obra, mas estes não se esgotam em si mesmos, tendo que ser ativados conforme o desejo das autorias.

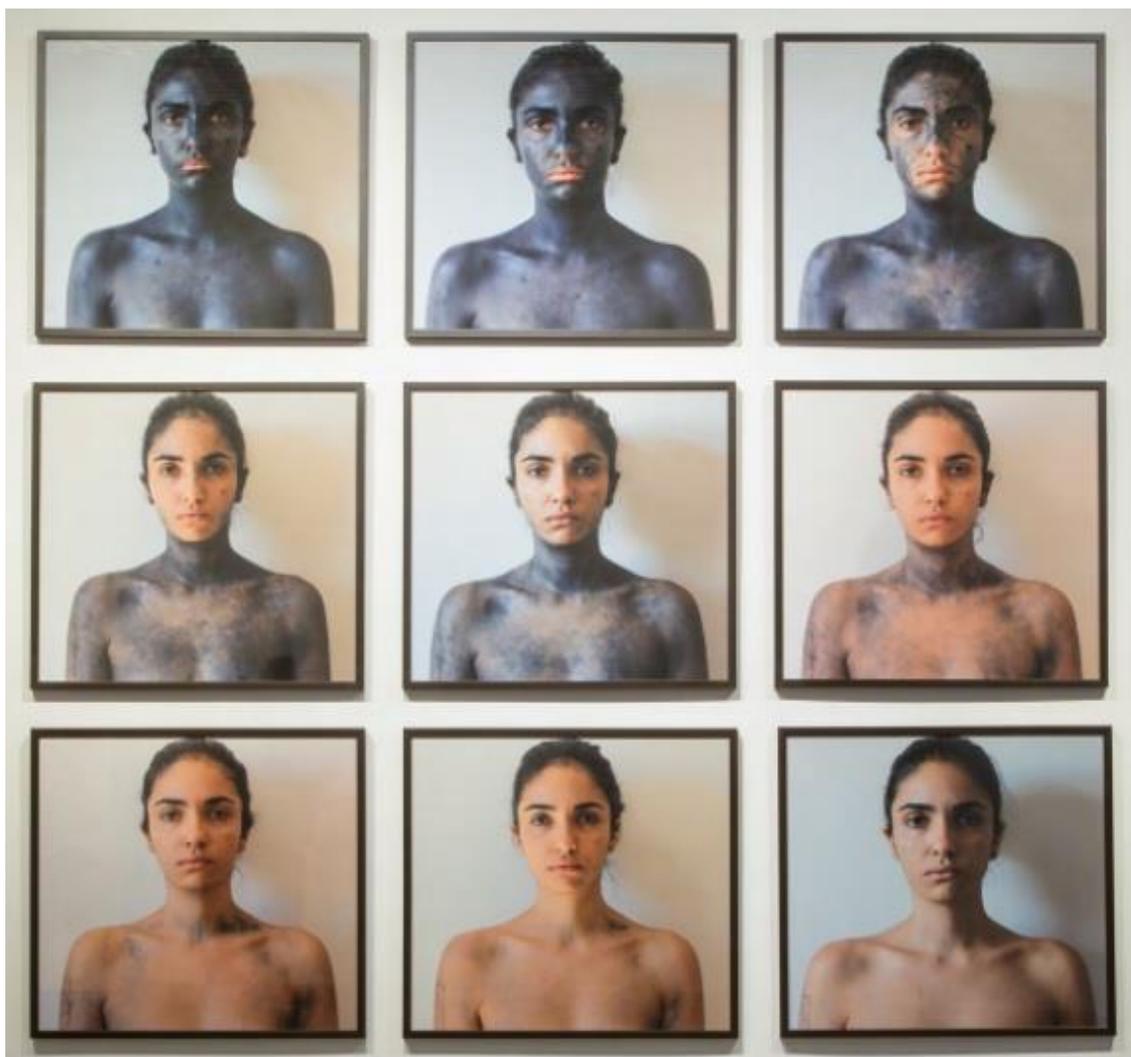


Figura 49 – Imagem das nove fotografias, registros da performance *Jenipapo: ou como transpor fronteiras afetivas* (2014), de Maria Eugênia Matricardi, na exposição *Rumor* (2020), curadoria de Yana Tamayo, na Caixa Cultural Brasília. **Fonte:** (MORI *et al*, 2020, p. 55).

Esse é o caso de *Jenipapo: ou como transpor fronteiras afetivas* (2014) (figura 49), de Maria Eugênia Matricardi, narrada como uma performance com duração de quinze dias, cujos registros são da artista.

A ação é iniciada com a pintura completa do corpo com nódoa de jenipapo, permanecendo impregnada na pele durante quinze dias desde a total pigmentação até a descoloração da tinta. Durante este período passo por situações singulares: aversões, violências simbólicas, lugares de humor, curiosidade e desejo. As situações, diferenças, discursos e perguntas foram coletadas como dados de uma etnografia poética afim de transpor um pouco dos lugares de encontros. O registro foi feito a partir de uma foto tirada por dia para evidenciar o processo de decomposição da cor/corpo.²⁸¹

²⁸¹ Informação disponível no portfólio on-line da artista, disponível em: <http://mariaeugeniamatricardi.com/jenipapo---2014.html>.

A autoria da performance estabelece a visualidade da obra, a começar pelo relato de Matricardi, que afirma ser uma ação que durou quinze dias, com diversas situações vividas pela artista, e também com o registro como parte da condição da matéria no corpo e como evidência do que aconteceu. Na exposição *Rumor* (2020), são posicionadas nove fotografias, 60x80 cm, dos registros realizados por Matricardi. No catálogo da exibição citada, além da imagem acima, há uma outra com a presença de um espectador, o que possibilita ver a escala da obra no espaço da exposição; e, por fim, há um texto sobre a ação performática, explicitando os procedimentos realizados durante os dias da ação (MORI *et al*, 2020, p. 55-56).

A qualidade empregada à autoria, por meio do relato e dos vestígios, está intrinsecamente relacionada à compreensão do que é a obra. É a partir desse elo, entre a materialidade e as narrativas da autoria unívoca, que a performance se constitui, bem como o compartilhamento dessa autoria com a curadoria na seleção, na narrativa e no posicionamento da obra no espaço e em relação às outras obras²⁸². Essa outra (co)autoria se conecta à autoria artística ao posicionar as fotografias, os registros de performance como a obra, levando em consideração a autoria da criadora e a transição da obra entre linguagens.

A impressão da autoria sobre a obra aparenta conter uma ideia de obra pronta, e por isso a autoria unívoca, tradicionalmente, reivindica o lugar singular de criação e questiona quaisquer alterações que não tenham sido acordadas previamente. No caso da performance, a ideia de uma obra acabada não converge com a simultaneidade de seu acontecimento e das possibilidades de reativação e reperformance, no entanto, tem em seus agentes porta-vozes da perspectiva de singularidade da obra determinada pelas autorias, sobretudo, a autoria do artista.

A performance, encarada como ação que se faz presente, como um acontecimento do aqui e agora, possibilita, após o seu acontecimento, um acúmulo dos elementos que a constituem, para além daquilo concebido pelo artista e entregue para o museu. É preciso considerar as escolhas desses elementos e a produção de outros vestígios sobre a obra: os materiais e os transcrpcionais.

O objetivo perseguido, pois, para além a fabricação da obra, também é que, uma vez acabada, em sua qualidade de objeto — livro, quadro — a obra retorne ao real, ou pelo menos possa produzir um suficiente ‘efeito real’ para que se opere uma espécie de coincidência ou de reencontro com dois mundos, aquele o artista terá pintado

²⁸² No texto do catálogo, a curadora Yana Tamayo narra: “muitos desses trabalhos não tocam a realidade de maneira literal; exigem de nós que possamos destacar as coisas de seus contextos e reimaginá-las como formas nunca vistas, como ações no tempo, manchas ou construções” (MORI *et al*, 2020, p. 8). A perspectiva da curadora apresenta essa construção a ser feita, quase como se o olhar fosse completamente autônomo para a criação das situações realizadas pelas artistas a partir das obras no espaço expositivo. No entanto, sabe-se que a autoria da curadoria apresenta direcionamentos ao olhar; este, por sua vez, é acionado pelas experiências das subjetividades do público e fricciona as fronteiras entre a recepção, a autoria curatorial e a autoria das obras em exposição.

porque ele o habitava, tendo sido projetado para fora dele, e o centro do mundo que lhe é externo. (LÉPRONT, 2014, p. 23).

Lépront tem a obra como foco, mas também considera as relações em torno de quem a criou e da dinâmica de sua recepção, nas quais são considerados os elementos de sua criação e são incorporadas outras camadas de sentidos, outras interpretações, que revelam a derivação de outras (co)autorias, apresentando distorções e conformações sobre a autoria artística. Neste sentido, olhar para a obra e situá-la no tempo presente, ou seja, construir uma rede de significados a partir das temporalidades e contextos inscritos, pode associá-la a outras dinâmicas para além daquela singularizada na autoria unívoca do artista.

A abordagem de Gérard Genette (2001) sobre os modos de existência das obras de arte contribui para as perspectivas de autoria, especificamente, no que tange aos regimes autográficos e alográficos. Em suma, o autor explicita que o regime autográfico implica a unicidade de objetos materiais e eventos físicos, enquanto o regime alográfico é atribuído aos múltiplos. O autor utiliza como exemplos para o primeiro regime, a pintura, e para o segundo, a literatura e a música, dando ênfase ao caráter notacional das duas últimas (*ibidem*, p. XVIII).

Genette (2001, p. XIX) questiona o modo de existência da obra condicionada às perspectivas do criador, para ele “[...] atrelar o destino da obra de arte à existência fugaz do artista, é negar a ela qualquer capacidade efetiva de comunicação intersubjetiva”; o autor também tensiona a ideia de original em oposição à autenticidade de cópias, tendo em vista o histórico da produção e os “exemplares válidos da obra” (*ibidem*, p. XXIII), a exemplo de partituras, esculturas e gravuras. A performance se encaixa nessa proposição de Genette, por não conformar uma ideia de original; por outro lado, essa acepção depende da obra e de como a autoria unívoca autoriza a sua existência.

[...] um objeto físico (um quadro, uma catedral, um exemplo de um texto ou de uma partitura) pode mudar parcialmente de identidade específica sem mudar de identidade numérica: um livro ou um quadro podem-se queimar, uma catedral pode desabar; o monte de cinzas ou de pedras que disso resultará será uma transformação, ou o que resta desse volume e não de outro, desse edifício e não de outro etc. E que, inversamente, um objeto ideal (um texto, uma partitura) não pode mudar, por menos que seja, de identidade específica, sem se transformar em outro objeto ideal: um outro texto, uma outra partitura. Assim, digamos que, sem aqui nos alongarmos na descrição do contraste, os objetos de imanência autográfica são suscetíveis de transformação, e que os objetos de imanência alográfica não podem ser transformados sem alteração, ou se, sem se transformar em outros. (*ibidem*, p. XXX).

Nesse sentido, interessa a relação expressa por Genette sobre o único, que se transforma, e o múltiplo, que não se transforma, mas é executado inúmeras vezes. Este pode ser o caso da performance, que se situa em um ponto limítrofe entre o regime autográfico e o regime

alográfico, quando observada em um acervo, e as implicações da autoria unívoca contingenciam esses limites.

O autor reconhece que há “casos mistos” e, no caso das artes performáticas, evidencia o seu caráter ambíguo, pois “são autográficas na identidade numérica de cada apresentação singular, e alográficas na identidade específica comum a todas as instâncias de uma mesma série [...]” (*ibidem*, p. XXXIV); as performances se transformam em outra coisa e se distinguem do que foram nas primeiras aparições.

Essa transformação da obra está endereçada às intenções do artista, mas, sobretudo, aos seus interlocutores. Marcel Duchamp (2008 [1957], p. 74), nas suas perspectivas sobre o ato criador, apresentou outras formas de aceção entre obra, autor e recepção, especialmente quanto ao papel do público nessa experiência, na determinação do “peso da obra de arte na balança estética”, acrescentando “sua contribuição ao ato criador”.

[...] com sua estratégia *ready-made*, convenhamos, Marcel Duchamp não apenas desmistificou as ideias de ‘aura’, ‘autoria’, ‘trabalho manual’ e ‘virtuosismo técnico’, o que já seria muito, como sobretudo demonstrou a situação de arbítrio presente em todo processo de nomeação e validação das obras de arte (FREITAS, 2013, p. 28, grifo do autor).

Duchamp tornou-se referência para a compreensão de processos, trajetórias e inscrições artísticas no sistema da arte, principalmente, nas questões de autoria na manufatura, na experiência e na produção de sentidos sobre as obras. Portanto, as proposições de Duchamp estão vinculadas às intenções do ato criador, que se transformam na medida em que as obras são recepcionadas, estendendo as noções de autoria, não as reduzindo exclusivamente à figura do artista.

Ricardo Basbaum (2014, p. 4) destaca a produção dos sentidos que ecoam da própria obra, uma “obra aberta”, que se configura “[...] a partir do ‘outro’, do público ou do espectador colocados como mediadores ativos, pontos de suporte do processo de funcionamento do objeto de arte — que parece confirmar, assim, sua independência em relação ao autor”, o que somente é requisitado no que concerne à circulação da obra.

Evidentemente, a autoria do artista faz parte da existência da obra no sistema da arte e é um dos aspectos que delimitam essa existência e a propagação de alguns sentidos sobre os trabalhos artísticos. Nesse sentido, a autoria possui um papel fundamental para a compreensão dos limites e das transformações da obra ao longo do tempo.

Segundo Michel Foucault (2009, p. 273) a autoria²⁸³ exerce um papel no discurso, na medida em que o autor “assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros”.

o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer ‘isso foi escrito por tal pessoa’, ou ‘tal pessoa é o autor disso’, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (*ibidem*, p. 273).

Conforme as ponderações de Foucault, sabe-se que a creditação das autorias de trabalhos artísticos estabelece mecanismos de associação entre as obras produzidas por determinado agente, partindo da ideia de que há características intrínsecas nas produções, associadas ao ato criador de um sujeito. Na performance, podem ser citadas obras de Tino Sehgal, que possuem características semelhantes entre si, desde a criação de situações em instituições museológicas a partir dos acervos e da atuação institucional, até a forma notacional em que os performers atuarão, passando pela negação da realização da documentação. A autoria de Sehgal é ressaltada a partir dos elementos apresentados acima.

A noção de autoria de Foucault (2009, p. 274) está atrelada também à singularidade apontada por determinado discurso, cuja função é um “modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”. O teórico utiliza quatro critérios de autenticidade sobre autorias, oriundas da “exegese cristã”, dos quais interessa, a esse estudo, ressaltar a função do autor em relação ao que se considera: o poder criador; o lugar da origem; o representante de um estilo; e o fazer parte de um tempo e contexto específico (*ibidem*, p. 276-277).

o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações (e isso pela biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação do seu projeto fundamental). (*ibidem*, p. 278).

De forma similar à abordagem de Lépront, Foucault também explicita a autoridade da autoria unívoca diante das evidências, onde essa autoria apresenta e constrói sentidos sobre uma

²⁸³ Foucault (2009, p. 280) esclarece que a noção de autoria empregada por ele está restrita ao “autor de um texto, de um livro ou de uma obra ao qual se pode legitimamente atribuir a produção”. No entanto, a abordagem de Foucault atende às questões de autoria de obras de arte, tendo em vista os discursos e a própria concepção dessas obras, que são vetores de produção de sentidos atrelados aos diferentes tempos, agentes e agências. Ainda que Foucault (2009, p. 281) faça uma distinção entre a produção de teóricos — como Sigmund Freud e Karl Marx — e escritores de romance, essa diferença não é tão evidente, tendo em vista que a literatura também instaura discursividade distintas a partir de uma única obra.

obra. As exposições *Seven Easy Pieces* (2005) e *The Artist is Present* (2010), de Marina Abramović, explicitam a ampliação da dimensão autoral como elemento propositivo de sentidos, apresentando narrativas sobre as contingências das obras e os motivos para a realização de determinada forma.

Nesses dois casos, há uma produção de documentos que compila os relatos da artista²⁸⁴ para a elucidação das escolhas e das obras ali expostas. Além disso, são exposições que apresentaram questões para os estudos da performance, especialmente quanto à reperformance de obras de outras autorias; à adaptação e à alteração de obras de Abramović, reperformadas por outros sujeitos; e à presença da artista, em ação direta e de longa duração com o público, coautor em uma exposição. Portanto, ambas as exposições são propositivas na transformação de formas expositivas da performance, a partir das curadorias e da artista.

Considera-se os elementos na produção e na exibição de obras em transformação, assim como pontuado por Foucault (2009, p. 278), quando afirma que os elementos do texto não são coisas inertes, da mesma forma que os elementos das obras são parte da condição de sua existência. O autor atrela o texto aos interlocutores e aos contextos espaciais e temporais (*ibidem*, p. 278), sendo as autorias um desses elementos de compreensão e redimensionamento da obra.

As proposições de Foucault (2009, p. 283-284) discorrem também sobre a discursividade a partir da obra de um autor e das condições inscritas por essa autoria. Esta pode limitar o reconhecimento de alguma obra, caso este derive da “primeira” proposição e a versão posterior seja contrária às condições pré-estabelecidas, que, por sua vez, constituem critérios de validade quanto ao que foi proposto pelos autores — ou pelos instauradores, conforme intitula Foucault.

A discursividade textual tem relação com uma espécie de perseguição de uma origem, da busca das primeiras proposições da autoria e da compreensão das camadas genéticas de uma obra. Essa discursividade pode ser elucidada a partir das experiências de obras Fluxus e do *Parangolé*, visto que são produções que foram assimiladas apenas por causa da materialidade, e pelas condições estabelecidas pelos artistas propositores não terem sido seguidas rigorosamente; como também, a partir da experiência de Abramović nas duas exposições

²⁸⁴ Além das exposições, foram realizados dois documentários: *Seven Easy Pieces by Marina Abramović* (2007), direção de Babette Mangolte — citado no capítulo anterior —; e *Marina Abramović – A artista está presente* (2012), direção de Matthew Akers. Os dois documentários enfatizam a autoria de Abramović como estratégia de divulgação da artista e do seu lugar na arte da performance, apresentando narrativas sobre a relação do seu protagonismo com a história da performance. Também se evidencia a autoria dos diretores na construção da persona Abramović e da arte da performance.

citadas, especificamente, quando a artista foi questionada sobre a veracidade, a fidedignidade e o rigor na reperformance de obras de outras autorias e de obras de autoria própria, suscitando reflexões sobre autenticidade e originalidade.

A artista propôs o entendimento da originalidade a partir da utilização da documentação existente para a realização da reperformance, bem como instruiu a autenticidade segundo a interpretação da documentação, o seu saber-fazer e as orientações a serem seguidas, pautadas nos vestígios disponíveis e na persona dela enquanto atuante e conhecedora da linguagem.

As experiências de Abramović, sobretudo em *Seven Easy Pieces*, indicaram a ausência das autorias nas cinco performances de outros autores “instauradores” reperformadas pela artista, de modo como propõem Sousa e Mattuela (2012); há também uma inscrição discursiva (FOUCAULT, 2009) na enunciação dessa ausência e, ao mesmo tempo, no retorno dessas obras seminais a partir da ativação feita por Abramović.

O ato de instauração, de fato, é tal em sua própria essência, que ele não pode não ser esquecido. O que o manifesta, o que dele deriva é, ao mesmo tempo, o que estabelece a distância e o que o mascara. É preciso que esse esquecimento não acidental seja investido em operações precisas, que se podem situar, analisar e reduzir pelo próprio retorno a esse ato instaurador. O ferrolho do esquecimento não foi acrescentado do exterior, ele faz parte da discursividade de que se trata, é esta que lhe dá sua lei; a instauração discursiva assim esquecida é ao mesmo tempo a razão de ser do ferrolho e a chave que permite abri-lo, de tal forma que o esquecimento e o impedimento do próprio retorno só podem ser interrompidos pelo retorno. Por outro lado, esse retorno se dirige ao que está presente no texto, mais precisamente, retorna-se ao próprio texto, ao texto em sua nudez e, ao mesmo tempo, no entanto, retorna-se ao que está marcado pelo vazio, pela ausência, pela lacuna do texto. Retorna-se a um certo vazio que o esquecimento evitou ou mascarou, que recobriu com uma falsa ou má plenitude e o retorno deve redescobrir essa lacuna e essa falta; daí o perpétuo jogo que caracteriza esses retornos à instauração discursiva — jogo que consiste em dizer por um lado: isso aí estava, bastaria ler, tudo se encontra aí, seria preciso que os olhos estivessem bem fechados e os ouvidos bem tapados para que ele não seja visto nem ouvido; e, inversamente: não, não está nesta palavra aqui, nem naquela palavra ali, nenhuma das palavras visíveis e legíveis diz do que se trata agora, trata-se antes do que é dito através das palavras, em seu espaçamento, na distância que as separa). Resulta que, naturalmente, esse retorno, que faz parte do próprio discurso, não cessa de modificá-lo, que o retorno ao texto não é um suplemento histórico que viria se juntar à própria discursividade e a duplicaria com um ornamento que, afinal, não é essencial; é um trabalho efetivo e necessário de transformação da própria discursividade. (*ibidem*, p. 284-285).

A perspectiva de Foucault quanto aos retornos do texto inscreve as modificações da obra, o que pode estabelecer um paralelo com as produções e os eventos artísticos mencionados nesta tese, reconhecendo essas alterações e adaptações de obras a partir das intenções das autorias. A discursividade das autorias não seria algo circunscrito ao tempo de criação da obra, mas às narrativas e aos discursos que a circunscrevem no tempo e no espaço em que ela se encontra.

Nesse sentido, a obra é modificada; todavia, a história continua, e são agregados outros elementos. Foucault (2009, p. 285) considera a modificação da obra sobre o que se lê ou o que se entende sobre ela, apresentando suas topologias, na compreensão dos “[...] modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos [...]” (*ibidem*, p. 286).

Amanda Cifuentes (2012, p. 42-43) referencia o texto citado de Foucault como forma de situar o artista em sua singularidade, entre a função autoral e a biografia, construindo “uma verdade sobre aquilo que se lê”; no entanto, o desaparecimento dessa autoria “como modo de desvanecer o controle do discurso” garante “a liberdade da existência da obra”.

A autoria artística não é suprimida, afinal, é parte da imbricação dos sentidos da obra, mas não detém o domínio dos fatos sobre um trabalho. Desta forma, conforme pontua Cifuentes, a garantia da liberdade de existência de uma obra se dá por meio do desaparecimento do controle autoral sobre ela. Aparentemente, a performance, em sua condição efêmera enquanto ação, propõe explícitas transformações da obra, se for considerado o desaparecimento de um controle da discursividade da autoria do artista sobre a ação, especialmente no pós-acontecimento e, também, na inscrição de outras autorias na obra, transmutada ou traduzida em outras linguagens e materialidades.

Além disso, a compreensão da autoria na performance pode desmistificar a noção de que seja vinculada à originalidade, especificamente, na consideração da autoria unívoca revelar o original. Um dos espaços que discute essa noção e, em alguns casos, problematiza a centralidade autoral dos propositores, é o museu. Segundo Boris Groys, os museus de arte se estabeleceram a partir da ideia de original, construindo as suas coleções com base na noção de único, e apenas no século XX, com Duchamp e os *ready-mades*, por exemplo, ocorrem rupturas com a noção de originais únicos (SPIEKER, 1999, n.p.).

No Programa Público do Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires (MALBA), Boris Groys retoma a ideia de originalidade quando questionado sobre o que considera um contexto original, tendo em vista a sua abordagem sobre a reconstrução de obras e exposições a partir da compreensão de contextos específicos e originais inscritos por artistas e curadores. Groys compreende esses contextos como artificiais e a nostalgia como elemento paradoxal para visualização destes, entre noções de verdadeiro ou falso, entre a condição de construção interpretativa de algo que aconteceu e de um evento que nunca existiu. O argumento do filósofo refere-se à tomada de decisão do que é um contexto original, fundamentalmente realizado pelo artista, diante do espaço das ações realizadas por ele, sendo, portanto, algo ideológico²⁸⁵.

²⁸⁵ Evento realizado no dia 10 de dezembro de 2020. Para mais informações, acessar: <https://www.malba.org.ar/evento/programas-publicos-encuentro-con-boris-groys/>.

Groys refere-se à escolha de um contexto original, quando esta é imposta na interpretação da performance, especificamente, quando as obras são parte de uma coleção ou são reexibidas, o que pode gerar reflexões sobre a impossibilidade de atestar a originalidade em uma ideia restrita a um contexto inerte. Como abordado no primeiro capítulo, a instituição não musealiza a performance, mas sim os vestígios materiais e transcrpcionais, tendo o direito de executar novamente a ação, em alguns casos.

Quando as performances se tornam parte de coleções de museus, os vestígios são acionados, seja por sua materialidade ou por seu caráter transcricional. Visualiza-se, então, a potência da produção de sentidos por autorias compartilhadas, instituindo contextos originais, que são escolhas intencionais, revelando a originalidade da obra nos agenciamentos.

Os agenciamentos causam o retorno das obras a partir da discursividade e da autoria, como abordado por Foucault, o qual compreende o retorno como transformação, como tentativa de impedir o esquecimento, sendo o próprio retorno a modificação, o deslocamento do texto. De modo similar, as proposições de Benjamin (2008), baseadas na noção de tradução, também reconhecem a extensão da vida e as mudanças do texto, conforme as escolhas dos contextos específicos.²⁸⁶ Esta abordagem se aproxima da escolha do contexto original proposto por Groys, para a extensão e circulação da obra.

Walter Benjamin (2008, p. 69) refere-se à tradução²⁸⁷ como algo relacionado ao reconhecimento de uma obra, e é a partir dela que “a vida do original, alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento”. Segundo Márcio Seligmann-Silva (2019, p. 9), a teoria da tradução de Benjamin aborda a “sobrevida das obras”, ou seja, a vida após a morte dos trabalhos. Esta perspectiva também está presente nas discussões sobre arquivamento da performance no próximo capítulo.

Benjamin (2008, p. 70) considera a tradução a aproximação entre as línguas, entre referências e atualizações, cujo objetivo alusivo àquela constitui os sentidos diante do original e a impossibilidade de qualquer imitação. A tradução por si só modifica o original e, conforme outras traduções são realizadas, ajustes são imbricados sob o original (*ibidem*, p. 70-71)²⁸⁸.

²⁸⁶ Segundo Márcio Seligman-Silva (2019, p. 7), para Benjamin, a tradução é uma forma de interação “lúdica” com o outro, que não se reduz a algo secundário, que deriva de um original. A abordagem de Benjamin sobre a reprodutibilidade em relação ao original, especialmente, na fotografia, aponta caminhos de “corte da tradição”, ou seja, do “fim da aura e o fim da tradição” (*ibidem*, p. 8), na produção de cópias que apresentam as obras, tornando possível sua circulação, e mesmo sua atualização.

²⁸⁷ Segundo Seligmann-Silva (2019, p. 9), “o dispositivo tradutório é não só uma técnica ao mesmo tempo profundamente dialógica e desconstrutora de contextos. À tradução vincula-se sempre uma necessária atualização, uma apropriação [...]”.

²⁸⁸ Nesse texto, Benjamin (2008, p. 73) infere, sobre a tradução de obras, a não pretensão de perdurar, e disso se diferenciar da arte, ainda que a tradução transforme a linguagem e amplie o alcance do original. Isto converge com as reflexões sobre os vestígios, no entanto, essa noção de tradução pode ser aplicada a uma perspectiva de autoria

[...] cada tradução de uma obra representa, a partir de um determinado período da história da língua e relativamente a determinado aspecto de seu conteúdo, tal período e tal aspecto em todas as outras línguas. A tradução transplanta, portanto, o original para um âmbito — ironicamente — mais definitivo da língua, mais definitivo ao menos na medida em que o original não poderá ser transferido dali para parte alguma por nenhuma outra tradução; poderá somente ir sendo elevado para dentro dele, começando sempre de novo e em outras partes. (*ibidem*, p. 74).

A partir dessas perspectivas de Benjamin sobre a tradução, retoma-se a ideia de comissura de Kristine Stiles (1998, p. 230) como a conexão entre a ação performática e o vestígio, que, por sua vez, não é o original, mas se conecta a ele. Mesmo a performance musealizada como ação não consegue ser exatamente da mesma forma que em sua primeira aparição, mas é atravessada por essa, na medida em que contingencia alguns sentidos, intenções e escolhas das autorias compartilhadas.

Benjamin (2008, p. 75) compreende a tarefa do tradutor no encontro entre as línguas, no despertar dos ecos do original a partir da intenção do que se quer traduzir. A tradução “chama o original para que adentre aquele único lugar, no qual, a cada vez, o eco é capaz de reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra da língua estrangeira” (*ibidem*, p. 75).

A tradução como a transposição de algo apresenta as ressonâncias das escolhas sob o original, ou seja, o sentido da ação de traduzir seria a compreensão do que é um contexto original escolhido como tal. A performance está justamente nessa relação de transposição, afinal reexibi-la como ação e/ou a partir de vestígios, é mudá-la de lugar, de tempo, de contexto. Nesse tocante, a tradução é sempre uma forma de interpretação, fundando ação reflexiva, extensiva, e propondo um contínuo e positivo embate interpretativo.

Estabelecer esse paralelo entre a performance e a tradução tem relação com a extensão da ação a partir das (re)interpretações da obra e dos vestígios, entre consensos e dissensos de origem, original e originalidade. Além disso, pode-se pensar a noção de iteração da performance por meio do que se considera o caráter performativo da “vida após a morte”²⁸⁹ (STEINHÄUSER; MACDONALD, 2018), no que se refere à ação original.

A noção de vida após a morte recebe seu tratamento mais elaborado nas reflexões de Benjamin sobre a tradução em ‘A Tarefa do Tradutor’, onde é abordada para repensar

da performance, conforme as narrativas sob um original, quando algumas obras são reperformadas em um contexto temporal distante da primeira aparição.

²⁸⁹ Os autores citados relacionam a noção de “‘vida após a morte’ [Nachleben]” de Walter Benjamin com “o movimento de reiteração necessário à transformação” na relação entre “obras de arte ‘originais’ para as diversas modalidades de sua transformadora sobrevivência” (STEINHÄUSER; MACDONALD, 2018, p. 1). Nesse sentido, a abordagem da reiteração revela a alteração de obras a partir da tradução. As obras traduzidas não são as mesmas que as originais, mas a vida do original se estende a partir das traduções, ou seja, existe uma vida após a morte. É interessante destacar que as palavras iteração e reiteração têm como sinônimo a palavra repetição, que no caso estudado nesta tese, de forma similar à abordada por Benjamin e pelas interpretações de outros autores de Benjamin, não significa mesmidade.

a relação de uma tradução com o que ela ‘transporta’, ‘transfere’ [...] de uma obra original. A mudança decisiva no repensar a relação entre o original e a tradução é encontrada na tentativa de conceber a possibilidade de tradução como uma característica intrínseca do trabalho original, independente de um contexto particular de sua realização. Benjamin designa a possibilidade tão necessária e estrutural de tradução como a ‘traduzibilidade’ da obra original.²⁹⁰ (*ibidem*, p. 2, tradução nossa).

Nesse sentido, a ideia de original tem a ver com a singularidade da obra em seu acontecimento, ao mesmo tempo que envolve a repetição a partir da sua condição de traduzibilidade²⁹¹ (*ibidem*, 2018, p. 4), que se dá de forma distinta de sua origem; lida-se, então, com uma ideia de incompletude. Os vestígios seriam os elementos que estendem e transpõem a ação, lidos e reinterpretados para a narração da performance por distintas autorias.

Um dado que deve ser levado em conta quando de futuras exposições deste material performático de Márcia X. é o fato da artista ter deixado uma nota escrita afirmando sua vontade de não ver suas performances reencenadas por outra pessoa ou performer. Daí vem uma série de perguntas: seria esse desejo um imperativo? Qual a autonomia da instituição para propor novas encenações? Como ser respeitoso sem ser submisso aos desígnios da artista? Todas estas perguntas só fazem sentido uma vez que o estatuto dessas obras está sendo posto em discussão e, conseqüentemente, a noção de autoria e autenticidade também passa a ser requalificada. A vontade da artista não seria soberana sobre a vontade da obra — mesmo sabendo-se que esta é passível de interpretação e a outra é mais objetiva e verificável documentalmente, cabe abrir o devir da obra para a experimentação inerente a sua própria salvaguarda. Ou seja, o sentido é fluxo e se mantém inacabado. Não se trata de abandonar ou desconsiderar a vontade do artista, mas devemos tentar separar esta vontade daquela que seria a da própria obra, ou seja, assumir uma sobrevida poética que se descola dos desígnios do próprio autor, tendo em vista a discussão sobre a procura de uma autenticidade da experiência que viria junto ao embate interpretativo. (OSORIO, 2013, p. 54-55).

A abordagem de Luiz Camillo Osorio problematiza a relação intrínseca entre criadora e obra, tendo em vista que Márcia X é falecida e que o seu acervo foi doado para o MAM-RJ por sua mãe. Osorio apresenta o fato de a artista ter deixado em vida a indicação de que as performances não fossem reperformadas²⁹²; isto também foi mencionado por Ricardo Ventura (2018), em entrevista, na qual afirmou que muito provavelmente a artista não aprovaria a reperformance de seus trabalhos.

No entanto, Osorio posiciona a obra como autônoma, propondo a dissociação da vontade da artista de sua obra, que se perpetua independente das intenções prévias e produzidas

²⁹⁰ Citação original: “The notion of afterlife receives its most elaborate treatment in Benjamin’s reflections on translation in ‘The Task of the Translator’, where it is put to work in an effort to rethink the relation of a translation to what it ‘transports’, ‘transfers’ or ‘carries across’, namely, an original work. The decisive shift in rethinking the relation between original and translation is to be found in an attempt at conceiving of the possibility of translation as an intrinsic trait of the original work, independent of a particular context of its realisation. Benjamin designates such a necessary, structural possibility of translation as the original work’s ‘translatability’”.

²⁹¹ Segundo Thiago André dos Santos Veríssimo (2014, p. 156), a traduzibilidade para Benjamin refere-se à “aceitação da diferença como possibilidade de tradução, e não, de impedimento [...]”.

²⁹² Até o momento dessa pesquisa, não foi encontrada a nota escrita citada por Luiz Camillo Osorio. As equipes do museu, tanto do Setor de Pesquisa e Documentação quanto do Setor de Museologia, não encontraram o documento.

por Márcia X. Por um lado, se reconhece a autoria de Osorio como curador e crítico de arte, no reposicionamento e na produção de sentidos sobre as obras, por outro, sabe-se que as obras são acionadas a partir das autorias compartilhadas, que não estão restritas à criadora. Portanto, a abordagem de Osorio revela que as obras têm uma dinâmica de existência no sistema da arte, capturadas e ativadas pelas (co)autorias, que podem ser contrárias à ideia de uma autenticidade relacionada à autoria artística, lembrando que a obra é capturada pela recepção, revelando a importância da artista, mas sendo autônoma conforme é assimilada, interpretada e exibida.

Como mencionado anteriormente, a performance nas artes visuais é compreendida como ação efêmera a partir das noções de originalidade e autenticidade, no acontecimento do aqui e agora. O caso de Márcia X, e supostamente do seu não desejo de reperformance, tem a ver com a compreensão da singularidade do acontecimento e o caráter único e exclusivo da ação ser realizada apenas por ela. Em entrevista, Ventura (2018) mencionou, quando a artista já se encontrava doente, a sugestão dela de que ele reperformasse um trabalho em uma exposição, mas Ventura questionou essa possibilidade, tendo em vista a obra ser de autoria de Márcia X.

A ação performática é concebida pelo desaparecimento no contexto do acontecimento, no entanto, a reivindicação de autêntico e de original na ação efêmera, conforme a compreensão da performance nas artes visuais, é criticada, pois as performances são interpretadas a partir dos vestígios materiais e transcrpcionais, sendo esses o acesso à performance para a reexibição.

Assim, o que está em jogo é como as autorias definem as obras e os vestígios, que independem dessa relação de acontecimentos originais e autênticos, distantes e próximos da suposta intenção do artista, afinal, há alterações, atualizações e adaptações das obras a partir das autorias compartilhadas. Portanto, as noções de autoria apresentadas possibilitam criar perspectivas sobre as autorias na performance, que levam à compreensão do papel da autoria na discursividade entre a obra e o criador (FOUCAULT, 2009 [1969]); à problematização da produção de sentido unívoco da autoria sobre uma obra (GUMBRECHT, 1998); à análise dos elos que indexam a obra e o autor (LÉPRONT, 2014); ao tensionamento dos limites da compreensão da obra sob a noção de autoria, evidenciando a morte do autor e a ascensão do leitor (BARTHES, 2004 [1967]); ao questionamento dos modos de existência da obra atribuídos à autoria (GENETTE, 2001); ao estabelecimento de que a narrativa cria a autoria e postula a ausência dessa (SOUSA; MATTUELA, 2012); à inscrição da contribuição do público como parte do ato criador (DUCHAMP, 2008 [1957]); e à proposta da transposição de um texto, de mudança e escolha dos sentidos de original, na perspectiva de tradução de Walter Benjamin (2008 [1923]).

A partir dessas abordagens, segue-se discutindo sobre essas noções de autoria, refletindo sobre as autorias autorizadas, a coautoria dos museus, as autorias compartilhadas dos vestígios, e em como essas alteram e atualizam as obras. Essas reflexões apresentam os limites que a autoria unívoca artística impõe às obras, às negociações com as instituições, às autorias compartilhadas dos vestígios para a visualidade de performances ou sobre a sua história, e às adaptações e atualizações das obras realizadas pelos agenciamentos, enfatizando a performance como uma linguagem que ressoa em outras linguagens, materialidades e que apresenta a partilha das autorias, conforme a (re)exibição das obras e dos vestígios.

4.1 AUTORIAS AUTORIZADAS: AUTORIDADE DAS AUTORIAS

Abordar autorias significa abordar as decisões sobre uma obra, que não se conformam a uma única intencionalidade, mas também à validação e creditação de outras autorias para que a obra seja (re)vista. Além do mais, as autorias alteram as obras, apontam para outras possibilidades de exibição, como veremos no último tópico deste capítulo.

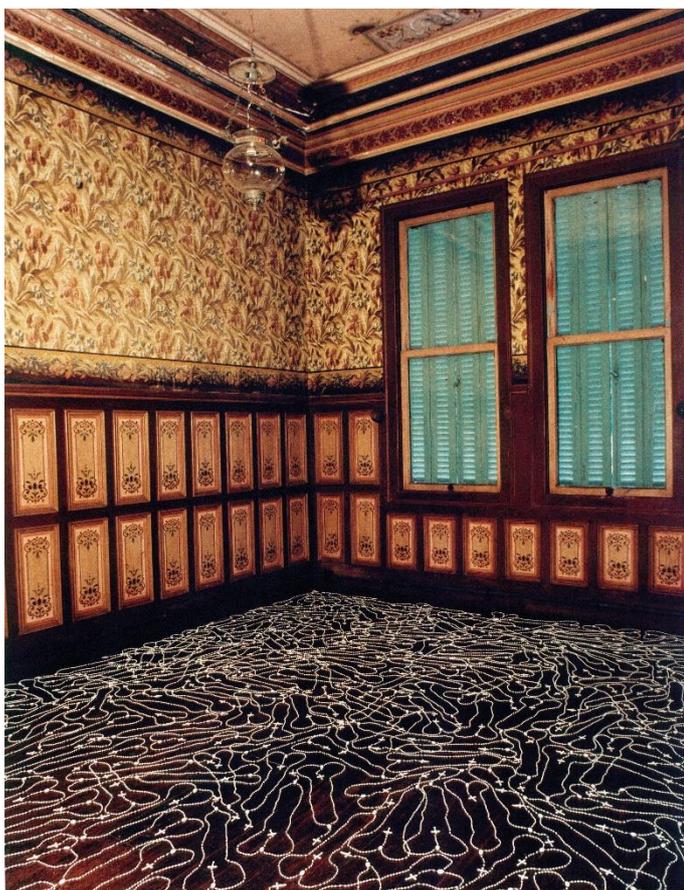


Figura 50 – Imagem dos terços instalados da performance *Desenhando com Terços* (2000), de Márcia X, na Casa de Petrópolis, Instituto de Cultura. **Fonte:** Acervo MAM Rio.

A partir da documentação de *Desenhando com Terços* (2000), disponível no MAM-RJ, é possível ver que Márcia X já delimitava a obra como performance/instalação. No documento descritivo da obra, salienta-se que o público acompanha a instalação dos terços, sendo possível, também, a exibição conjunta do vídeo e da instalação, ou só da instalação, ou só do vídeo, bem como a apresentação da pasta com os arquivos da performance realizada no ano 2000 (figura 51).

A artista inscreveu o trabalho como performance/instalação, tendo em vista que os terços se mantêm no espaço, como observado na imagem acima. A obra foi exposta em outras ocasiões, a exemplo das exposições *Erótica* (2005) e *Ratos e Urubus* (2020), sendo, na primeira, a exibição de fotograma dos terços, e na segunda, Ricardo Ventura²⁹³ foi convidado a recriar a instalação no Centro Cultural São Paulo (CCSP).

Como mencionado no capítulo anterior, a ativação mais recente da obra foi realizada por Ventura. Além do mais, quem possui os direitos patrimoniais do trabalho é o MAM-RJ²⁹⁴, que faz empréstimos da obra, cuja documentação²⁹⁵ se abre para algumas possibilidades expositivas, não necessariamente tendo que ser ativada por meio da performance, o que possibilita a obra ser ativada de diferentes formas por outras autorias.

A obra se torna autônoma da intenção inicial de Márcia X, no sentido de que a artista não é a única pessoa a ativar a obra, o que expressa o direito autoral da instituição na autorização de como esta será exibida e ativada. A documentação é o alicerce para a tomada de decisão e o que facilita a atuação de outras autorias: tanto aqueles que ativam a obra direta ou indiretamente, quanto a curadoria de uma exposição.

As obras de Márcia X no MAM-RJ são um caso expressivo para esta tese, por não estarem restritas à autoria da artista. Evidentemente, são creditadas como suas obras, mas as possibilidades de reexibição apresentam diferentes formas para a exposição da performance, pois não são mostrados apenas os vestígios materiais da ação.

²⁹³ No documento descritivo da obra é mencionado o nome de Ricardo de Ventura e de Bruno Jacomino para esclarecimentos de dúvidas sobre a montagem da obra.

²⁹⁴ Segundo a pesquisadora Aline Siqueira (2020), do Setor de Pesquisa e Documentação do MAM-RJ, “O primeiro parágrafo da cláusula primeira do contrato, referente ao objeto da cessão, afirma que: ‘O presente contrato tem como objeto a cessão e transferência, a título gratuito e universal, de todas as obras, registros documentais e dos respectivos direitos patrimoniais de autoria da ARTISTA, [...] assim como de todas as obras produzidas em co-autoria [sic] pela referida artista com terceiros, [...] referidas neste instrumento como as OBRAS’”. No contrato, constam as especificações das obras doadas ao MAM-RJ.

²⁹⁵ A instituição assimilou *Desenhando com Terços* a partir dos vestígios materiais (fotografias, vídeos, objetos de instalação) e do vestígio transcricional (um documento descritivo realizado pelo Projeto Acervo Márcia X). Este último é o que possibilita a reexibição da obra e as distintas possibilidades expositivas. Ambos os vestígios mencionados podem ser entendidos como materiais e transcricionais.

Os vestígios materiais que a instituição possui dessa obra, como das outras performances de Márcia X, apresentam os elos entre a produção da artista e as obras. No entanto, a documentação disponível, ao mesmo tempo em que apresenta o elo entre a ação anterior e os vestígios, também dissocia os vestígios, a ação anterior e as supostas intenções da artista, como abordado acima por Osório (2013), na continuidade e na ruptura entre a vontade da artista e a sobrevida da obra.

Em grande parte dos casos, as proposições instrucionais dos artistas inscrevem as formas como essas obras serão apresentadas, narradas, e há problemáticas sobre como coleções e colecionadores lidam com as obras a partir dessas instruções.

A obra *Litanisa*, mostrada em sua primeira exposição individual em Nova York, constituía-se de uma caixa coberta de chumbo contendo um buraco de fechadura e um molho de chaves — para sempre fora do alcance um do outro (e assim apreendendo algo do caráter poético associado aos primeiros objetos enigmáticos produzidos por artistas como Duchamp, os surrealistas e, mais tarde, Jasper Johns). A obra foi comprada por Philip Johnson, que, no entanto, atrasou o pagamento, dando a Morris, com isso, a oportunidade de inverter a estratégia duchampiana de conferir um status de arte a objetos originalmente produzidos para outros fins. Morris construiu uma peça formada de duas partes: do lado direito, uma impressão plana em chumbo das Litanias, tirada a partir de dois ângulos, frontal e lateral (como uma fotografia reservada para arquivos policiais), à qual ele deu o nome de ‘Objeto exposto A’. À esquerda da fotografia, mas encerrada na mesma moldura que circundava a obra como um todo, havia uma folha datilografada, assinada por Morris e com firma reconhecida por um tabelião. Sobre o papel, lia-se: ‘O abaixo assinado, Robert Morris, no papel do construtor da estrutura de metal intitulada Litanias, descrita no Objeto Exposto A anexo, por meio desta revoga em relação à referida estrutura qualquer qualidade e conteúdo estéticos e declara que, a partir dessa data, a referida estrutura não tem tais qualidades e conteúdo. Datado 15 de novembro de 1963’. (WOOD, 2002, p. 27).

Este caso de Robert Morris elucida questões relacionadas à autoridade do artista sobre a obra, sendo que a ação do artista suscita reflexões sobre quem delimita o que é ou não é a obra. Pode-se inferir questões sobre os contratos, os acordos prévios ou posteriores à aquisição, envolvendo aspectos de direitos autorais e direitos de propriedade. Para Martha Burkisk (2005, p. 2, tradução nossa), o caso de Morris apresenta a seguinte questão: “que poder o artista continua a ter sobre uma obra de arte depois desta ter deixado a sua posse; em particular, até que o ponto o artista pode alterar o estatuto da obra sem alterar fisicamente o objeto em si [?]”²⁹⁶.

Isto apresenta aspectos sobre a aquisição de obras e como a autoria do artista acompanha essa assimilação, ou seja, o quanto a discursividade da obra está vinculada às intenções do artista e se é passível de alteração conforme a existência tanto da obra quanto do artista. Na

²⁹⁶ Citação original: “What power an artist continues to have over a work of art after it has left the artist's possession; in particular, to what degree the artist can change the status of the work without physically altering the object itself”.

tradição ocidental, a relação entre obra e criador perdura e é, aparentemente, indissociável. No entanto, percebe-se que, muito embora exista uma necessidade de atribuir sentidos à obra a partir da autoria unívoca, isso se desdobra de outras formas, conforme o contexto em que as obras se encontrem.

Outra história similar à de Morris, que elucida problemáticas entre o artista e o colecionador, é o caso de Donald Judd, o colecionador Giuseppe Panza²⁹⁷ e a Ace Gallery. Ao lado de uma obra exposta, atribuída a Judd, foi apresentado um texto explicitando o ocorrido:

‘No outono de 1989, na exibição de escultura, na Ace Gallery, em Los Angeles, foi exibida uma instalação atribuída erroneamente a Donald Judd. A fabricação da obra foi autorizada por Giuseppe Panza, sem aprovação ou permissão de Donald Judd’. O texto anuncia, portanto, uma retirada muito mais abrangente, que não engloba somente a qualidade estética e o conteúdo da autoria na sua totalidade. A disputa dizia respeito a uma obra de propriedade de Giuseppe Panza, de 1974, e instalada em sua vila, em Varese, Itália [...].²⁹⁸ (BUSKIRK, 2005, p. 2, tradução nossa).

Buskirk (2005, p. 3) narra que Panza autorizou a refabricação da obra de Judd pela galeria, mas o artista não foi consultado, e foi criada outra versão da obra, ou uma obra similar à de Judd. A autora indaga sobre os motivos que teriam levado o colecionador e a galeria a realizar uma cópia não autorizada como uma substituta de uma “obra de arte ausente”²⁹⁹, e se a própria obra sugeria “que a cópia poderia ser um substituto adequado para o objeto original”³⁰⁰ (*ibidem*, p. 3, tradução nossa).

A autora analisa algumas obras, especialmente as de artistas do *Minimalismo*, como passíveis de serem copiadas, indagando-se sobre a noção de originalidade dessas obras, devido às suas características materiais e instrucionais, sendo a sua tese que “a remoção da mão do artista, em vez de diminuir a importância da autoria artística, torna a ligação, evidente, entre a obra e o artista, muito mais significativa”³⁰¹ (*ibidem*, p. 3, tradução nossa).

²⁹⁷ Além da situação mencionada, há outros casos que envolvem o artista e o colecionador, e as questões de autoria, de direitos de propriedade e de direitos autorais. O museu Guggenheim junto à Iniciativa da Coleção Panza (PCI) realizou estudos sobre a coleção no museu, abarcando as obras; as entrevistas com fabricantes, galeristas e outros interlocutores; os documentos decorrentes das negociações entre Judd e Panza, e o que pode ser realizado na atualidade sobre essa coleção. Para outras informações, acessar: <https://www.guggenheim.org/conservation/the-panza-collection-initiative/donald-judd>. Há outros casos abordados por Marthar Buskirk no livro referenciado nesta tese, como também, outras situações, além da de Judd, que foram estudadas pelo PCI, disponíveis em: <https://www.guggenheim.org/conservation/the-panza-collection-initiative>.

²⁹⁸ Citação original: “The fall 1989 show of sculpture at Ace Gallery in Los Angeles exhibited an installation wrongly attributed to Donald Judd. Fabrication of the piece was authorized by Giuseppe Panza without the approval or permission of Donald Judd’. The ad therefore announces a much more comprehensive withdrawal, on that encompasses not just aesthetic quality and content by authorship in its entirety. The dispute concerned a 1974 work owned by Giuseppe Panza and installed in his villa in Varese, Italy”.

²⁹⁹ Citação original: “[...] absent work of art”.

³⁰⁰ Citação original: “[...] that the copy could be a suitable stand-in for the original object”.

³⁰¹ Citação original: “[...] the removal of the artist’s hand, rather than lessening the importance of artistic authorship, makes the sure connection between work and artist that much more significant”.

Por um lado, a criação de múltiplos, versões ou mesmo de cópias, possibilita modos de existência e a exibição da obra em outros contextos, atrelada à autoria do artista; por outro, as delimitações estipuladas pela autoria unívoca, quando não seguidas, podem criar algo que não seja a obra instrutivamente estipulada pelo artista e gerar dúvidas. Portanto, os aspectos a serem pensados são: como estabelecer limites e possibilidades para a reexibição de obras que envolvam autorias compartilhadas, a transposição de sentidos de originalidade e até onde a autoria do artista modula a compreensão e a exposição da obra.

Entende-se que a autoria artística é parte contingente da obra, expressando os limites do que é a própria obra nas narrativas, as condições para a exibição e até mesmo para o colecionamento, sendo a autoria do artista parte das acepções do sistema da arte.³⁰² As estratégias dos artistas de como as obras serão assimiladas interessa, na medida em que a sobrevivência da obra se perpetua dentro dessas delimitações e indicações, como o caso das obras de Renan Marcondes, o qual articulou a performance, o objeto e a fotografia, sendo parte de um todo e podendo ser apresentados em separado.

Os mecanismos pelos quais tal autoria é regulamentada podem variar desde o entendimento assumido até instruções escritas detalhadas, certificados e até mesmo arranjos contratuais. As práticas artísticas recentes, envolvendo objetos que não trazem provas inerentes de autoria artística, têm exigido novas convenções para designar e manter sua categorização como obras de arte. Entretanto, existe um precedente na importância de uma sólida proveniência que confirma a avaliação do conhecedor, demonstrando uma cadeia histórica de conexões com o tempo e o local de produção de uma obra. Tais histórias ajudam a autenticar e, portanto, garantir o valor de mercado, mesmo quando os laboratórios de conservação continuam a buscar ferramentas cada vez mais precisas para estudar e avaliar os traços materiais ou intrínsecos da autoria. As evidências que são externalizadas, entretanto, também deixam claro o grau em que a construção da autoria depende de divisões que são fundamentalmente arbitrárias, no sentido de que tal autoria é baseada em toda uma série de decisões específicas, separáveis, e às vezes até negociadas.³⁰³ (BUSKIRK, 2005, p. 4-5, tradução nossa).

³⁰² Segundo Stéphane Huchet (2018, p. 278), desde o século XIX, o crescimento da importância do artista é “exponencial”. Para o autor, o artista é encarado como mito, como uma “instituição social e simbólica insubstituível” (*ibidem*, p. 278). Huchet (2018, p. 282) problematiza a instituição, a exemplo dos artistas da década de 1960, tais como “Yves Klein, Piero Manzoni, Gilbert and George, Allan Kaprow, Andy Warhol etc., em vez de desmantelar a ‘soberba’ do artista como figura social de destaque, acabaram, na hora de produzir e propor como arte algumas extremas tomadas de posição simbólicas, por reforçar seu próprio poder de distinção?”. Ademais, o autor infere sobre o encontro do “artista do mercado” e do “artista anti-mercado”, a partir das seguintes questões: “Até quando a desvalorização da ética, no cinismo mercadológico, e a desvalorização da tradição, num ativismo desativador do legado, conseguirão manter ileso a rocha do mito? Até quando as meras causas sociais permitirão que o artista seja ainda considerado como artista mesmo quando não apresenta causa ou proposta ou embasamento plásticos e linguagéticos consistentes, coerentes e convincentes? Sabendo como todos os materiais da arte foram potencialmente esgotados pela experimentação infinita das possibilidades de expressão na arte do século XX, será que o último material, o artista, resistirá sempre?” (*ibidem*, p. 286).

³⁰³ Citação original: “The mechanisms by which such authorship is regulated can range from assumed understanding to detailed written instructions, certificates, and even contractual arrangements. Recent artistic practices involving objects that do not carry inherent evidence of artistic authorship have necessitated new conventions for designating and maintaining their categorization as works of art. However, there is a precedent in

Essas observações de Burskirk revelam que a questão da autoria não se restringe à proveniência de determinado artista, mas tem a ver com o que está em negociação e como alguns artistas circulam no sistema da arte. Por isso, as negociações e as condições estipuladas por artistas, como Tino Sehgal, provocam alterações na dinâmica do sistema e do mercado de arte, sobretudo, quando obras são incorporadas em coleções de determinadas formas por se tratar de uma autoria específica.

No caso de Judd, o desejo de ter a palavra final e expressar a autoridade de aprovar ou desaprovar o trabalho apresentado com sua autoria coloca em questão como se dá essa transferência entre a autoria e a execução da obra, uma vez que em alguns casos há instruções. Desse modo, como esse processo se torna ou não autônomo da autoria artística? “Quem tem autoridade para realizar o trabalho com base nos planos? O poder em si de delegar a realização dos planos é a única opção, ou a transferência desse poder é parte da transferência da obra de arte?”³⁰⁴ (BUSKIRK, 2005, p. 6, tradução nossa).

Nesse sentido, é possível perceber que a autoria designa, mas também redefine, os modos de atuação sobre as obras, bem como, que o direito de propriedade de uma instituição compartilha a autoria com o artista, por ter autonomia quanto ao como e o que será exibido, a depender da obra — um exemplo é a obra *O nome*, de Maurício Iânes.

Na experiência citada, a instituição tem autonomia por se tratar de uma obra delegada, sem a necessidade da presença do artista, justamente, pelas instruções estabelecidas e entregues por ele. Algumas dúvidas sobre os detalhamentos da obra foram sanadas pela equipe da instituição, especialmente, a possibilidade de empréstimo, a reperformance em outros espaços, e o fato de Iânes não possuir a prova de artista³⁰⁵.

the importance of a sound provenance that confirms the assessment of connoisseurship by demonstrating a historical chain of connections to the time and place of a work's production. Such histories help authenticate and therefore secure market value, even as conservation labs have continued to search for ever more precise tools to study and evaluate the material or intrinsic traces of authorship. Evidence that is externalized, however, also makes clear the degree to which the construction of authorship depends on divisions that are fundamentally arbitrary, in the sense that such authorship is based on a whole series of specific, separable, and sometimes even negotiated decisions”.

³⁰⁴ Citação original: “Who has the authority to realize a work on the basis of plans? Is the power to delegate the realization of plans itself a one-time option, or is the transfer of that power part of the transfer of the work of art?”.

³⁰⁵ A prova de artista na performance funciona de modo similar às de gravuras, esculturas, fotografias e outras linguagens que podem ser múltiplos.

Diferentemente, como citado no primeiro capítulo, a obra *Refus*³⁰⁶ (2014) (figura 51), do mesmo artista, na Coleção do Centro Nacional de Artes Plásticas da França (CNAP)³⁰⁷, tem outra dinâmica estipulada pela autoria, exigindo a presença do artista na performance.



Figura 51 – Imagem de dois homens sentados conversando na performance *Refus* (2014), no Palais de Tokyo, Paris, França; à direita, de roupa preta, está Maurício Iânes. **Fonte:** Arquivo Pessoal do Artista.

Iânes (2018) ressalta a importância de sua presença em *Refus*, e isto fica evidente quando revela as negociações da aquisição com a equipe de conservação do CNAP, que demonstrou preocupação sobre a preservação da obra, que envolveu aspectos sobre a conservação da

³⁰⁶ “Com quem se dispõe a conversar, o homem troca impressões sobre a exposição e sobre os caminhos da arte contemporânea, até apresentar uma questão: você gostaria de receber de volta o valor do seu ingresso? Se a pessoa diz não, ele apresenta argumentos para que ela repense sua posição. Se a resposta do interlocutor é sim, ele expõe motivos para que o reembolso não ocorra. Quando o visitante sustenta sua posição, ele entrega o voucher para a troca na bilheteria, com uma condição: que o participante escreva em uma folha a justificativa para a devolução do dinheiro e assine. A negociação, descrita aqui em linhas gerais, é o cerne da performance *Refus* [Recusa], de Maurício Iânes, criada especialmente para a mostra [Des Choses en Moins, Des Choses en Plus] e apresentada diariamente, do meio-dia à meia-noite” (TINOCO, 2018, p. 34).

³⁰⁷ Para ver informações sobre a obra, acessar o site: <https://www.cnap.fr/mauricio-ianes-%C2%AB-refus-%C2%BB-2014>.

materialidade utilizada pelo artista durante a performance, como também a possibilidade de um seguro de saúde para Iânes, uma vez que apenas ele pode reperformar a obra.

A premissa apresentada pelo artista, para que apenas ele possa performar a obra, tem relação com a pesquisa das leis específicas do país³⁰⁸ e os argumentos a serem formulados por ele durante a interação com o público, o que reforça a condição autoral do artista e, ao mesmo tempo, cria uma situação “impeditiva” da autonomia da obra em outras versões, e da instituição que a musealizou. Caso essa condição se mantenha e o artista venha a óbito, a obra pode até deixar de existir ou ser recordada e exibida a partir de vestígios materiais.

[...] a liberdade de recorrer a múltiplas fontes também pode ser vista como uma forma de pressão, uma vez que, sob essas circunstâncias, nenhum artista pode escapar da obrigação de ter que tomar uma série de decisões conscientes sobre questões que incluem formato, meio, contexto, conteúdo, aparência, duração e relação com precedentes, sendo cada uma lida como uma escolha consciente e nenhuma decisão que possa ser tomada como assumida ou dada. A complexidade parece ser oposta em muitas formas de arte contemporânea. Estes pares ligados incluem original/cópia, performance/documento, objeto/contextos, alto/baixo, representação/abstração, ou permanência/transitividade, com cada assunto/tema em combinações e sobreposições sutis, assim como um processo contínuo de redefinição.³⁰⁹ (BUSKIRK, 2005, p. 12, tradução nossa).

As duas obras de Iânes citadas acima apresentam as condições estipuladas pelo artista, mas não restringem a mutabilidade dessas condições, tendo em vista as aparições das obras, as mudanças do pensamento do artista e as alterações dos sentidos dos vestígios. O colecionamento pode aparentar uma ideia imutável da obra e das condições delimitadas quando esta é adquirida, sendo a performance uma linguagem que possibilita pensar na impermanência e, sobretudo, na mutabilidade da obra a partir dos vestígios materiais e transcrpcionais.

Buskirk (2005, p. 12) questiona a compreensão das obras de arte a partir do seu colecionamento e da atribuição de qualidades como originalidade, unicidade, habilidade artística, toque, longevidade e materialidade. Conforme o tempo, a obra se transmuta, adquirindo outros sentidos, e isto foi observado nos dois primeiros capítulos, principalmente quando se examina a performance em determinados contextos e temporalidades,

³⁰⁸ Segundo Bianca Tinoco (2018, p. 35), o artista realiza uma “extensa pesquisa das leis do local onde a obra será exibida para dispor de argumentos convincentes contra ou a favor do resgate do valor do ingresso”. O artista pesquisa leis que envolvem a cultura, as instituições culturais e o envolvimento com corporações (IÂNES, 2018).

³⁰⁹ Citação original: “The freedom to draw from multiple sources can also be seen as a form of pressure, however, since under these circumstances no artist can escape the obligation of having to make a series of self-conscious decisions about issues that include format, medium, context, content, appearance, duration, and relationship to precedents, with each read as a conscious choice and no decision that can be taken as assumed or given. The complexity apparent opposites running through many forms of contemporary art. These linked pairs include original/copy, performance/document, object/context, high/low, representation/abstraction, or permanence/transience, with each subject to subtle combinations and overlays as well as a continuing process of redefinition”.

problematizando o que de fato foi e está musealizado, e constatando como os vestígios dinamizam a compreensão sobre as obras.

Para muitas obras produzidas nas últimas quatro décadas, as lacunas temporais se abrem ao nível da produção. Para outras, estas começam a aparecer mais tarde na vida da obra, a qual tem que ser ajustada ou mesmo refeita para um novo contexto. Esta fenda pode aparecer em muitos lugares onde as experiências espaciais e temporais são as mais importantes, como objetos que dependem de uma uniformidade não marcada são marcados com os sinais da idade, como as performances que são conhecidas através de documentos e relatos parciais, e como obras inicialmente instaladas ou arranjadas com a participação direta do artista são cada vez mais interpretadas por outros.³¹⁰ (*ibidem*, p. 14, tradução nossa).

Desta forma, algumas obras apresentarão, temporal e contextualmente, lacunas, justamente por estarem em coleções e, em algum momento, poderão ser ativadas a partir daquilo que se tem delas. O aspecto significativo dessas alterações e adaptações é o reconhecimento dessas escolhas e da produção de sentidos sobre essas, como pontuado por Marcondes (2019) sobre os vestígios e as narrativas que inscrevem ações/obras do passado no presente, e como recai a análise de Westerman (2016) quanto ao realocar contextual e temporalmente a performance.

Inevitavelmente, a performance, mesmo em sua dinâmica impermanente, tem em algumas narrativas o lugar da impossibilidade perene, endossadas por algumas autorias na relação que estipulam entre a noção de efemeridade e a noção de original, nas quais os vestígios materiais não dão conta da especificidade espacial e temporal da performance.

A musealização contém a ideia de perene, e esta ideia é sobre o contínuo e não sobre o permanente imutável. Para compreender a musealização de performance considera-se a adaptação da obra no tempo e no espaço, com ressalvas da autoria do artista no reconhecimento dos limites dos vestígios materiais e transcrpcionais, que são os elementos incorporados e materialmente musealizados.

Quando o MAM de São Paulo adquiriu essas obras — foi em 2000 — houve um estardalhaço nos jornais de lá: ‘Museu brasileiro compra pela primeira vez performances’, que eram as minhas obras. Por um lado, era interessante você ver a instituição tentando lidar consigo mesma, saindo da inércia e se atualizando, mas, por outro, o glossário ainda era o mesmo, o instrumental era sempre o mesmo, e eu nem usava a denominação performance. Então corri para organizar, porque já fiquei preocupada, e 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

³¹⁰ Citação original: “For many works produced in the last four decades, temporal gaps open up at the level of production. For others they begin to appear later in the work’s life, as it has to be adjusted or even remade for a new context. This rift may appear in the very places where spatial and temporal experiences are the most important, as objects that depend on an unmarked uniformity are marked with the signs of age, as performances are known through partial documents and accounts, and as works initially installed or arranged with the artist’s direct participation are increasingly interpreted by others”.

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. (LIMA, 2010, p. 14).

A narrativa de Laura Lima é similar à de Laurie Anderson quanto ao controle da autoria sobre as obras, sendo perceptíveis dois aspectos em seu relato: primeiro, a artista reconhece que há “fragilidades” no detalhamento das obras realizado por ela; e segundo, o não reconhecimento da obra por meio de uma imagem, revelando imperativamente que aquela não era a sua criação.

A artista se contradiz quanto ao detalhamento e às instruções da obra na instituição, pois ao mesmo tempo que discorre sobre as fragilidades desse detalhamento, reforça a necessidade das instruções, que precisam ser seguidas, e afirma que “a instituição sabe como é porque tem todo esse *modus operandi* estruturado. Mas a obra foi feita para se independe de mim” (*ibidem*, p. 15). Portanto, a autoria unívoca expressa por Lima apresenta esse limiar do que é a sua intenção transposta nas obras da coleção do MAM-SP e a autonomia da instituição em exibí-las, afinal o museu possui os vestígios transcrpcionais para realização das ações.

Quando perguntada sobre reconhecer até onde pode controlar a situação, Lima (2010, p. 16) responde que a todo momento está nesse processo de aprendizagem e reconhece que ainda não atualizou os detalhes que precisam ser encaminhados ao museu³¹¹. É interessante notar que a artista frisa a autonomia da instituição pelas obras independem dela, no entanto, prevê alterações nos trabalhos por perceber fragilidades.

Destaca-se a relação da artista com a instituição, possibilitando atualizações das obras, entretanto, até que ponto a artista pode realizar tais alterações de forma que a autoria dela não se sobreponha ao que foi anteriormente acordado e às possibilidades da instituição em realizar as ações?

Outro aspecto ressaltado por Lima é a compreensão da documentação como um conjunto de informações limitadas sobre as suas obras, sendo contra a sua exibição como uma representação, uma vez que tais vestígios não podem substituir a ação performada.

Não reconheceria minha obra numa documentação exposta numa exposição de arte. E eu me refiro a todas essas obras que são construídas e vividas com pessoas. Do ponto de vista poético, eu precisava vivenciar todas aquelas coisas, aquela anima. Me acharia cara de pau, como se usasse numa festa um vestido que não foi feito para mim; morreria de vergonha. Simplesmente a obra não é uma fotografia dela e não teria como defender a ideia, não saberia nem como começar a primeira frase. As imagens fotográficas ou em vídeo são documentações seja para publicação ou para entrar no acervo como informação, mas não me serviriam nem quando aplico o *modus operandi*. A não ser que construa uma obra nesses suportes mencionados, e isso é outra coisa, diferente das obras a que me refiro agora. Eu nem uso vídeos de meus

³¹¹ Na entrevista realizada com a artista, Laura Lima (2018) mencionou que ela e sua equipe estavam atualizando as informações das obras da coleção do MAM-SP.

trabalhos para mostrar como funciona quando estou conversando com uma pessoa=carne, nem mesmo uma foto. Se ele tiver me ‘gugado’ (de Google) antes, é uma coisa; mas na hora da conversa é diferente. Ou seja, eu chego para fazer os Quadris, que é uma obra de que já falamos aqui, e não mostro nenhuma foto e nem um vídeo; só o aparato que vão utilizar. Senão vou dizer ao cara como aquele corpo tem que ser no corpo de outra pessoa. Uma massa viva nunca é igual a outra. A questão da autoria apresenta os velhos dilemas sobre originalidade, autenticidade, associação com a poética, com a ação. (*ibidem*, p. 17).

A artista questiona a documentação, mas referiu-se anteriormente a uma imagem que, em sua opinião, retratava o trabalho de modo equivocado, pois os rostos dos performers não condiziam com a obra; ou seja, a partir dessa abordagem, a artista usa essa imagem para autorizar e desautorizar a presença da obra, conferindo à imagem um estatuto de re(a)apresentação.

Há um paradoxo na relação com a documentação, inclusive, porque este material não é a obra, mas torna possível a sua reaparição. No caso de Laura Lima, a artista não concebe a documentação como acesso da transposição de um vestígio que se adequa às subjetividades dos corpos, pois para ela cada corpo é um corpo na obra, mas foi a partir da documentação — a imagem citada — que a artista percebeu algo diferente do que foi concebido por ela e que acreditava estar na instituição.

Além do mais, quando a artista assume a autoria a partir dos “velhos dilemas”, ela se coloca nesse lugar de uma busca da sua intenção na obra, convergindo com os pressupostos de originalidade, autenticidade e associação entre obra e poética. Lima (2010, p. 37) ressalta a importância da atualização das informações das obras, inscrevendo a possibilidade de sua autoria estar junto à instituição no processo da obra musealizada. A artista cita o caso das obras de Márcia X, no MAM-RJ, problematizando as questões de permanência do trabalho, conforme a intenção inicial de Márcia X (*ibidem*, p. 38), entretanto, é preciso considerar essas atualizações circunscritas pela autoria unívoca e pela partilha da autoria com a instituição, tendo em mente que a permanência na musealização é um elemento de continuidade, e não de algo estabilizado.

Ao que tudo indica, obras como as de Laura Lima, por terem instruções, podem apresentar uma estabilidade de exibição para a instituição, por não ser necessária a presença da artista, e por ser possível contratar pessoas para a realização da performance, garantindo alguma liberdade na gestão da obra pela instituição. Ainda assim, como pontuado acima, Laura Lima se posiciona como autora na exibição/execução da obra.

As performances delegadas parecem mais plausíveis de serem colecionadas, pois envolvem “o ato de contratar não profissionais ou especialistas em outros campos, para realizar o trabalho de estar presente e performar em um determinado momento e lugar em nome do

artista, e seguir as suas instruções”³¹² (BISHOP, 2012, p. 219, tradução nossa), o que permite a sua repetibilidade, seja como um evento ou como vídeo (*ibidem*, p. 230).

Bishop (2012, p. 224) apresenta Tino Sehgal como uma importante referência para performances delegadas, ainda que o artista questione o termo “performance” na denominação de suas obras, preferindo a expressão “situações construídas”, assim como Laura Lima utiliza “instaurações”. Ressalta-se que, independentemente do termo usado por eles, as obras institucionalizadas dos dois artistas são interpretadas como performances³¹³. Para além disso, Sehgal estabelece notações para os seus trabalhos, tendo todas as suas condições e poéticas atreladas à dança e à economia (*ibidem*, p. 224).

Segundo Bishop (2012, p. 224, tradução nossa) o artista controla toda a experiência, a exemplo da obra *This Objective of That Object* (2004)³¹⁴: “assim que você entra na galeria, cinco performers, de costas para você, te incitam a participar de uma discussão sobre subjetividade e objetividade”³¹⁵. O controle estabelecido por Sehgal envolve contratar estudantes de Filosofia, cujo diálogo desenvolvido por eles é semiestruturado, “despersonalizado” e mecânico, sendo pouco eficiente qualquer tentativa de contribuição do público, impossibilitando quaisquer alterações, demonstrando a estrutura notacional rígida da obra (*ibidem*, p. 224).

Embora Sehgal faça questão de renunciar à reprodução fotográfica, os seus trabalhos parecem destruir ativamente qualquer equação entre vivacidade e autenticidade; na verdade, o próprio fato de o seu trabalho ocorrer continuamente no espaço durante uma exposição, realizada por um número de intérpretes, corrói qualquer ligação residual à ideia de uma performance original ou ideal.³¹⁶ (*ibidem*, p. 224, tradução nossa).

A autoria de Sehgal está expressa nas notações seguidas rigorosamente, sendo que a negação do registro não impossibilita a existência de elos entre a ação anterior e uma próxima,

³¹² Citação original: “the act of hiring non-professionals or specialists in other fields to undertake the job of being present and performing at a particular time and a particular place on behalf of the artist, and following his/her instructions”.

³¹³ No caso de Laura Lima, o MAP e o MAM-SP classificaram sua obra como performance, enquanto as obras de Tino Sehgal, no Walker Art Center, em Minneapolis, Estados Unidos, e no Magasin III, museu de arte contemporânea em Estocolmo, Suécia, são classificadas como situações construídas. O Magasin III possui a obra *This is new* (2003), edição 8/11; para mais informações, acessar o site: <https://www.magasin3.com/en/artwork/this-is-new-2/>.

³¹⁴ Em 2008, essa obra foi adquirida pelo Walker Art Center. Para informações sobre a obra, acessar: <https://walkerart.org/collections/artworks/this-objective-of-that-object>.

³¹⁵ Citação original: “as you enter the gallery, five performers with their backs turned to you urge you to join in a discussion on subjectivity and objectivity”.

³¹⁶ Citação original: “Although Sehgal makes a point of renouncing photographic reproduction, his works seem actively to tear apart any equation between liveness and authenticity; indeed, the very fact that his work runs continually in the space for the duration of an exhibition, performed by any number of interpreters, erodes any residual attachment to the idea of an original or ideal performance”.

pois a notação é a conexão entre as versões, mas não tem pretensão de rastreio³¹⁷. No entanto, mesmo com a existência de imagens geradas pelo público, a ideia desses vestígios não é a celebração de uma ação que se findou, mas sim da experiência vivida que não se esgota no contexto em que ocorreu, ou seja, não há um acontecimento mais ou menos autêntico e original entre as aparições da obra. A autoridade da autoria de Sehgal, na discursividade entre poética e obra, articula que a aparição do trabalho anterior não se esgota em si mesmo.

Nesse sentido, as obras delegadas podem prover uma autonomia entre as aparições, reconhecendo que todas são a obra, e no caso de Sehgal, até o momento, a documentação é renegada a um papel instrutivo de um passado, cabendo somente ao público alimentar a curiosidade sobre a existência das obras do artista. Por outro lado, quando Sehgal estipula essas condições, ele cria uma chancela de autenticidade e originalidade sobre o seu nome, e isso é cooptado pelo sistema da arte, fundamentalmente, pelo mercado, que incorpora os procedimentos autorais de Tino Sehgal como parte do acordo. Isto inviabiliza a autonomia da instituição frente à obra, afinal, as obras do artista só poderão ser delegadas por ele ou por alguém da equipe³¹⁸.

4.2 (CO)AUTORIAS DO MUSEU

No site do *Pew Center for Arts & Heritage*, Filadélfia, Estados Unidos, são apresentados entrevistas, conversas e artigos de artistas e curadores, embasados no questionamento “Como a performance pode ser integrada aos espaços dos museus?”³¹⁹. Em suma, são exibidas narrativas que abrangem questões sobre as artes visuais, a dança, a literatura, a música, a notação, o público, a curadoria e o papel do museu enquanto espaço de contemplação da performance.

³¹⁷ No episódio 18 do documentário *Live Art* (2018), o diretor Heinz Peter Schwerfel apresenta narrativas sobre as obras *This Progress* (2006) e *These Associations* (2012), de Tino Sehgal, no Palais de Tokyo, a partir de entrevistas com o artista, os performers, os curadores e o público. O discurso empregado no documentário é que a reprodução sobre as obras se dá por meio da oralidade, e o público se torna responsável pela experiência. Para assistir ao episódio, acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=0TC0iSWCCjM>.

³¹⁸ No documentário citado, Tino Sehgal, quando aborda a obra *These Associations* (2012, tradução nossa), afirma: “durante a performance eles decidem tudo. Eu não”. Isto expressa que existe um limite do controle do artista, expresso na notação da obra. Para Hans Ulrich Obrist, também neste documentário, as obras de Sehgal não são performances, pois para o curador performance tem início e fim, uma vez que as obras dos artistas são realizadas “no horário de funcionamento do museu”. No entanto, Obrist limita a noção de performance à duração, tendo em vista que existem outros artistas e outras obras que realizam ações similares à prática de Sehgal.

³¹⁹ Para conhecer mais sobre a instituição, e o que esta determina como “questões práticas, acessar: <https://www.pewcenterarts.org/featured-posts/performance-museums>.

Dentre as narrativas apresentadas, há a do curador Carlos Basualdo (2017), o qual propõe a contemplação do museu como uma partitura. O curador afirma que a ideia de um museu como um arquivo estático não leva em consideração a atualidade, onde “o contexto cultural atual, no qual a duração, baseada em eventos, obras experimentais, exposição e experiências, se torna mais prevalente”³²⁰ (*ibidem*, n.p., tradução nossa).

A instituição, na qualidade de autora, assume o protagonismo em criar espaços e lidar com as obras de forma mais autônoma, convergindo com autorias compartilhadas para suscitar esses experimentos. Para compreender a instituição como espaço de ativação, Basualdo (2017, n.p., tradução nossa) cita um trecho de Platão: “É desse modo que tudo o que é mortal se preserva; não para manter exatamente algo da mesma forma, como o divino, mas substituindo algo que parte ou é antiquado por algo novo, na aparência do original”³²¹.

A abordagem do curador é que a instituição possui obras que estão em contínua transformação, questionando uma ideia de originalidade limitada a um tempo. Deste modo, a performance apresenta de forma direta essas transformações, na espera de ser performada e ser distinta conforme exibida. A leitura de Basualdo (2017, n.p.) sobre partitura tem como base a linguagem da musicologia, considerando a partitura como o mapeamento do tempo, “[...] comprimindo-o e expandindo-o, dobrando-o sobre si mesmo. Uma partitura musical acabada é uma arquitetura provisória do tempo feita com sinais abstratos que significam sons”³²²; quando observada para a performance, a partitura tem uma temporalidade específica e agenciada conforme os interesses que envolvem instituição, curadoria e público.

Desse modo, o curador ressalta a importância da experiência em uma cultura que considera performativa, problematizando a ideia de posterioridade do museu frente à autonomia dessas obras e do que é narrado como instabilidade para a missão da instituição (*ibidem*, n.p.). Sua proposta advoga sobre a missão do museu, reimaginada a partir dessas materialidades e partituras de obras que sobreviveram e que possam ser reexibidas (*ibidem*, n.p.).

Essa abordagem inscreve as obras entre o tempo passado e o tempo presente, nos quais a vida dos criadores é efêmera, mas os trabalhos preservados são contínuos, ativados, ainda que de forma intermitente. O museu como partitura atesta o seu lugar de (co)autor, tendo em vista

³²⁰ Citação original: “today’s cultural context in which durational, event-based, and experimental artworks, exhibitions, and experiences are becoming more prevalent”.

³²¹ Citação original: “Every mortal thing is preserved in this way; not by keeping it exactly the same for ever, like the divine, but by replacing what goes off or is antiquated with something fresh, in the semblance of the original”.

³²² Citação original: “the score maps time, compressing it and expanding it, folding it upon itself. A finished musical score is a provisional architecture of time made with abstract signs that stand for sounds”.

a musealização processual, que acompanha a vida das obras e produz sentidos, além de possibilitar que outras autorias atuem sobre essas.

Na entrevista com o Grupo EmpreZa (2018), uma das interlocutoras, Daniela Labra, discorre sobre as implicações da realização de obras de arte da performance, tendo em vista as negociações entre artistas e instituições, as materialidades a serem utilizadas e as possibilidades de execução do trabalho. Labra apresenta o caso de uma performance em que utilizou uma matéria perecível, e o estado de decomposição da matéria em questão impossibilitou a duração da obra, ocasionado a redução do tempo de exposição, dando ênfase de que isso poderia ser considerado uma espécie de fracasso da ação ou mesmo da atuação da instituição (GRUPO EMPREZA *et al*, 2018, p. 30).

Os artistas não reagiram muito bem com a necessidade da remoção, e assim emergiu todo um discurso contra a instituição, no sentido desta ser autoritária e do ambiente da arte precisar ser sempre asséptico. Por outro lado, havia toda uma outra questão também com o bem-estar dos funcionários de limpeza, da segurança, dos trabalhadores que pediram a remoção daquela matéria devido ao cheiro que impregnou o ambiente. Além disso, era uma exposição com mais de 50 trabalhos e a gente não podia interditar tudo por conta desse problema com uma obra. [...] No entanto, a instituição em geral sempre reage mal ou com receio. Sobre algo fracassar, dentro desse cenário de limites e de quebra deles, quando algo não sai como planejado é o corpo treinado que responde a uma substância, uma situação, que não poderia, institucionalmente falando, estar ali. (*ibidem*, p. 30-31).

O espaço institucional negocia as condições para exibição das obras, o que apresenta questões sobre a viabilidade e a permissividade da instituição quanto à presença de alguns trabalhos. Em alguns casos, isso pode ser encarado como censura, em outros, como afirma Labra, é uma questão de escolhas em prol dos profissionais e do público. A instituição é coautora na dinâmica de visualidade e visibilidade de uma obra, não só no espaço expositivo, mas em todos os processos de musealização, como observado ao longo desta tese.

Em resposta à Daniela Labra, o Grupo EmpreZa (2018, p. 32) afirma:

Não é, nós não somos anti-institucionais, a gente quer colaborar com a instituição, a gente quer transformar. Nós, como artistas contemporâneos, fazemos questão de instituições contemporâneas, de instituições que nos abriguem e não que queiram que nós nos tornemos do tamanho delas. Eu acho que o papel da instituição que abriga a arte não é formatar a arte e sim ganhar o formato que a arte naquele momento tem... E quanto a essa questão, eu não acho que esteja tão pacificada, a presença dessas substâncias, e de determinadas atitudes dentro das instituições, contrariando o que foi dito aí. [...] Sim, talvez seja necessário haver um combate. Porque se a instituição toma uma atitude autoritária em relação ao trabalho do artista, isso, mais do que criticado, tem que ser combatido.

O ponto de vista do Grupo EmpreZa acirra os questionamentos de autoridade, autorização, autoria sob a autonomia e o cerceamento da obra, e isso quer dizer que a negociação entre as partes, a respeito das condições das obras, revela que não é uma situação

pacífica, afinal, com a negociação, ou o trabalho é ajustado ou a instituição se ajusta para que este seja exibido.

No capítulo dois desta tese, foram mencionados os ajustes dos vestígios e das obras do grupo citado, no MAR. A equipe do museu e os artistas informaram que a negociação ocorreu posteriormente. A hipótese sobre os motivos da instituição não ter, junto ao grupo, realizado previamente uma estruturação sobre as obras e os vestígios é que a curadoria à época optou por uma forma mais experimental de trabalho, possibilitando o *Serão Performático* do EmpreZa. No entanto, após o evento, as condições implicadas não foram devidamente detalhadas pelo grupo, o que acarretou, anos depois, em problemas para a instituição e para o EmpreZa acerca do que, efetivamente, fora adquirido pelo museu. Nesse sentido, percebe-se a decisão unilateral da instituição em musealizar os vestígios; todavia, o próprio grupo não verificou, imediatamente após o Serão, o que estava sendo incorporado por ela.

A perspectiva do grupo revela os desejos implícitos da autoria dos criadores, onde se assume que a instituição é provocada a ter outros formatos. No entanto, é preciso entender qual é o papel da autoria artística nesses “novos formatos”, principalmente, quando alegam inaptações da instituição frente à materialidade e às ações propostas.

Quando você ocupa uma instituição dessas, você está lidando com tudo isso ao mesmo tempo. Nunca o sistema foi tão controlado, tão vigiado, tão asséptico, você tem o trabalho especializado da museologia, e quando se faz um convite ao EmpreZa, que trabalha com materiais naturais e perecíveis, é uma abertura ao confronto. Estamos lidando com instituições que não estão, de jeito nenhum, preparadas para lidar com estes materiais perecíveis ou com o corpo nu. O museu não está preparado para isso, em toda a nossa experiência institucional nós não topamos com nenhuma instituição preparada para esse tipo de ação e aí se começa o embate, se começa as negociações [...]. (GRUPO EMPREZA *et al*, 2018, p. 33).

O grupo reconhece a importância das negociações, no entanto, ainda destacam o despreparo da instituição frente às obras de sua autoria a serem exibidas. Quanto às obras que podem causar mal-estar ao público, o grupo afirma ser contrário às situações autoritárias, e que se preocupa em ter respeito com as pessoas que estão na exibição (*ibidem*, p. 36). Nota-se o quanto a autoria produz sentidos sobre as obras, mas também enfatiza a sua atuação diante das circunstâncias que circunscrevem a obra em determinados contextos.

Segundo Boris Groys (2015, p. 120), “hoje em dia, um autor é alguém que seleciona, que autoriza. Desde Duchamp, o autor tornou-se um curador. O artista é, antes de tudo, curador de si mesmo, porque seleciona sua própria arte. E também seleciona outros: outros objetos, outros artistas”.

Pode-se considerar a seleção e a autorização elementos de uma autoria não só reservada àquele que produz uma obra, mas às outras instâncias, como as instituições, pois há uma

partilha, entre o artista-autor e a instituição, da seleção de uma obra específica, o que torna a instituição coautora nos processos dessa obra. Evidentemente, a autoria artística e as condições estipuladas por essa são enfatizadas, entretanto, há críticas sobre o posicionamento da autoridade dessa autoria.

Hoje, cada vez mais, protestamos contra o culto tradicional da subjetividade artística, contra a figura do autor e contra a assinatura autoral. Essa rebelião, normalmente, se vê como uma revolta contra as estruturas de poder do sistema de arte, que encontra sua expressão visível na figura do autor soberano. Repetidamente, críticos tentam demonstrar que não há um gênio artístico e, conseqüentemente, que a condição autoral do artista em questão não pode derivar do suposto fato de ele ser um gênio. Ao contrário, atribuição de autoria é vista como uma convenção utilizada pela instituição, mercado e críticos de arte, estrategicamente, construir estrelas e, então, lucrar comercialmente com elas. A luta contra a figura do autor é, assim, compreendida como a luta contra um sistema antidemocrático de privilégios arbitrários e hierarquias infundadas que, historicamente, representou interesses comerciais básicos. Naturalmente, essa rebelião contra a figura do autor termina com os críticos à autoria sendo declarados autores famosos, exatamente porque eles destituíram a figura tradicional do autor de seu poder”. (*ibidem*, p. 122-123).

Para o autor, a figura soberana da autoria não existe mais, a análise de Groys recai nas exposições de arte, onde há autorias múltiplas (*ibidem*, p. 123). A exposição é a presença de obras selecionadas por artistas e curadores, que, por sua vez, são “selecionados e financiados por uma comissão, uma fundação ou uma instituição; assim, essas comissões, fundações e instituições também possuem responsabilidade autoral e artística pelo resultado final” (*ibidem*, p. 123). Groys posiciona a autoria, além das diferentes escolhas de obras, de artistas e de curadores, também na escolha de espaços.

Se a escolha, a seleção e a decisão no que se refere à exposição de um objeto são destinadas a ser reconhecidas como ações de criação artística, logo, cada exposição individual é o resultado de vários processos de decisão, escolha e seleção como este. Essa circunstância resulta em autorias múltiplas, discrepantes e heterogêneas que se combinam, se sobrepõem e se cruzam sem que seja possível reduzi-las a uma autoria individual e soberana. Essa sobreposição de múltiplas camadas de autorias heterogêneas é a característica de qualquer grande exposição dos últimos anos e, com o tempo, torna-se cada vez mais clara. (*ibidem*, p. 123).

Amplia-se essa noção ao museu, aos diferentes agentes que produzem sentidos sobre as obras, em especial, as performances, que estão presentes em acervos por meio dos vestígios materiais e transcrpcionais, cujas camadas de sentidos não estão apenas sob a autoria de artistas, mas, também, na produção de sentidos pela instituição, pelas curadorias de exposições, e pelo público; ou seja, a soberania do artista é problematizada, na medida em que a obra também tem uma vida dissociada da sua. Groys (2015, p. 124) estabelece a semelhança da autoria de filmes, músicas e peças de teatro com a atual concepção de autoria nas artes visuais, em que “nesse

novo regime de autoria, o artista já não é mais julgado pelos objetos que tenha produzido, mas pelas exposições e projetos de que participou”.



Figura 52 – Imagem da performance *Ofélia* (2018), de Ana Mazzei e Regina Parra, na qual uma mulher segura uma placa com os dizeres “Tanto maior o meu engano”, no mezanino do Museu de Arte de São Paulo (MASP), na exposição *Histórias feministas: artistas depois de 2000* (2019). **Fonte:** Acervo pessoal de Ana Mazzei e Regina Parra.

*Ofélia*³²³ (figura 52), de autoria de Ana Mazzei e Regina Parra, é uma performance/instalação que faz parte da coleção do MASP, sendo a primeira ação performática adquirida pela instituição. As artistas mencionaram que a sugestão de doação foi da equipe do museu, e ocorreu após a exposição *Histórias feministas: artistas depois de 2000* (2019), com curadoria de Isabella Rjeille (MAZZEI; PARRA, 2020). Esse fato endossa a abordagem de

³²³ “Ofélia é uma personagem ficcional da peça *Hamlet*, escrita por William Shakespeare (1564 -1616) entre os séculos 16 e 17, cujo nome dá título à performance e instalação de Ana Mazzei e Regina Parra. A figura de Ofélia tornou-se símbolo de uma feminilidade frágil e irracional, sendo utilizada como referência à também fictícia doença da histeria, criação do médico francês Jean-Martin Charcot (1825 -1893) no século 19, responsável pelo famoso Hospital da Salpêtrière, em Paris. Ela tornou-se a imagem exemplar da mulher ‘louca’, em oposição à suposta racionalidade dos personagens masculinos da tragédia shakespeariana. Na peça, Ofélia é uma jovem nobre, apaixonada pelo protagonista Hamlet, e que se vê em meio a disputas políticas e afetivas que flagelam sua mente e seu espírito, levando-a à degradação mental e a um icônico suicídio ornamentado por flores e águas — cena amplamente representada na história da arte. Mas para Mazzei e Parra, não é a imagem mórbida do corpo feminino levado pelas águas o que interessa na história de Ofélia, mas os fragmentos de seus monólogos e diálogos, índices do esgarçamento progressivo de sua subjetividade pela condição de brinquedo ao qual foi submetida pelos homens de sua vida. Partindo desse referencial simbólico, as artistas realizam uma passeata silenciosa, na qual nove mulheres carregam peças de madeira como placas, nas quais estão inscritos fragmentos selecionados das falas de Ofélia do início ao fim da tragédia. Retiradas de seu contexto original, essas frases confundem-se com palavras de ordem, ameaças ou indícios de submissão e dependência. Nessa espécie de cortejo silencioso, as peças de madeira fazem as vezes ora de estandartes, ora de escudos de batalha. Algumas mulheres exibem pequenos objetos que recordam armas brancas, na permanente iminência de um confronto com o público. A performance encontra-se no limiar entre o teatro — uma das principais referências das artistas — e uma manifestação política, na qual a figura da Ofélia é reencenada não mais como uma personagem alienada e passiva, mas como uma presença que retorna para perturbar a ordem patriarcal vigente”. (PEDROSA; RJEILLE; LEME, 2019, p. 248).

Groys quanto aos artistas serem “julgados” a partir das exposições que participam — ressalta-se também a importância de ter uma obra no acervo da instituição citada.

Mazzei e Parra (2020) informaram que a doação envolveu a entrega das placas e do dossiê com “indicação da performance, movimento e figurinos”³²⁴. Quando perguntadas sobre ser uma performance e/ou instalação, as artistas enfatizaram que “é uma performance composta pela ação e pelos objetos”, mas entendem que como o MASP “já apresentou a performance, poderia agora exibir os objetos — como resquícios do que já foi ativada pelas performers e do que ainda pode ser ativado em um momento futuro” (*ibidem*) (figura 53).



Figura 53 – Imagem de vista geral das nove peças no espaço, placas da performance *Ofélia* (2018), de Ana Mazzei e Regina Parra. **Fonte:** Arquivo pessoal de Ana Mazzei e Regina Parra.

As nove placas podem ser exibidas, conforme informado pelas artistas, mas Mazzei e Parra (2020) ressaltam que não pensam “em exibir apenas os objetos sem nenhuma performance associada”, como também não consideram “a documentação em vídeo ou fotografia [...] eficiente para captar ou traduzir o que acontece na performance”. Segundo Bianca Saijo (2020), da equipe do acervo do MASP, a instituição possui a performance e a instalação, e o fato de a obra ter sido performada na instituição possibilita a montagem e a exibição das placas; “[...] contudo, as artistas entendem o trabalho como performance e não como instalação”, — informação essa enviada por Paula Coelho Magalhães de Lima (2020), integrante da respectiva equipe.

Destaca-se que as artistas reconhecem a obra como performance delegada, ressaltando a autonomia da instituição, por esta ter as orientações na documentação, de forma a permitir a realização da obra sem a presença das artistas (MAZZEI; PARRA, 2020). Nesse sentido, essa autonomia converge com a noção de autorias múltiplas de Groys (2015), principalmente, pelas artistas considerarem a documentação entregue ao MASP como orientações, o que possibilita a leitura da instituição sob os vestígios transcrpcionais. No caso de *Ofélia*, percebe-se uma flexibilidade das indicações das artistas, diferentemente de algumas das “situações construídas” de Tino Sehgal, nas quais há necessidade da presença do artista.

No dossiê de *Ofélia*³²⁵, Mazzei e Parra apresentam o detalhamento da performance, na qual são necessárias “9 performers que se identificam com o gênero feminino, idade variada”. Há especificações para cada uma de acordo com a placa que segura, tais como gestos, movimentação e velocidade, características sugeridas para a performer (como ser de um signo específico), páthos durante a ação e trajeto. Por exemplo, na figura 52, na qual a “performer 2” segura a placa “tanto maior o meu engano”, as indicações do dossiê são: gesto “a ‘flecha’ central na altura do coração apontando para fora”; movimentação e velocidade com “ritmo mais lento e constante”; características sugeridas para a performer “fisionomia séria mas calma” (signo sagitário); páthos durante a ação, a performer precisa passar a ideia de “decidida”, mantendo “a mesma cadência e ritmo”; e o trajeto deve ser um “percurso mais longo (se possível em algum mezanino)”.

As informações apresentadas contêm subjetividades, dando ao museu uma autonomia na leitura dos vestígios ali salvaguardados, uma vez que não há necessidade da presença das artistas para a execução da performance. Nesse sentido, essa “documentação é a obra”, o que dialoga com as perspectivas de Groys (2015, p. 126) a respeito da documentação artística ser apresentada como obra e isso permitir reflexões quanto a esse material, para além de sua exibição, pois quando musealizado, postula as autorias múltiplas, permitindo (re)leituras e “[...] continua a se multiplicar e a proliferar; e o local para essa proliferação e multiplicação da autoria é o museu da atualidade”.

A arte da performance como linguagem suscita a partilha das autorias e está circunscrita na perspectiva de adaptação a partir das leituras, tendo o museu como um coautor, que além de salvaguardá-la como vestígios, ativará e permitirá a ativação, por outras autorias, desses vestígios materiais e transcrpcionais.

³²⁵ As artistas gentilmente encaminharam, por e-mail, o dossiê da obra para ser utilizado como referência nesta tese.

4.3 AUTORIA DOS VESTÍGIOS

Nesta tese, a compreensão dos vestígios é fundamental para a repercussão e a ativação de obras de arte da performance. Neste sentido, os vestígios funcionam como uma partitura, por serem matéria para a produção de sentidos, e como elos, quando empregados pela autoria artística e pela autoria de outros sujeitos que os criaram.



Figura 54 – Frame do vídeo de Aimberê Cesar da performance *Lovely Babies* (1993), de Márcia X, trajada com roupa branca, segurando dois bonecos nas mãos. **Fonte:** Acervo MAM Rio.

Fiz vários trabalhos com Márcia X. que eram dela: eu filmava, participava, dava palpite, mas a ideia básica era dela, a onda era dela. E ela me ajudou em vários trabalhos que fiz. Mauricio também. Até hoje ele me ajuda o tempo todo, a gente chega a perder a autoria, apesar de certas coisas serem obviamente de cada um. Porque ele é que puxa, eu não iria puxar aquilo, então eu ajudo, participo, mas claramente o negócio é dele, com minha participação. Com Alex, foi a mesma coisa, certas coisas ele puxou e nós ajudamos. Mauricio e eu continuamos nos ajudando. Não faço nada com Alex há um tempão. (TINOCO, 2017, n.p.).

No trecho da entrevista acima, Aimberê Cesar suscita reflexões sobre a autoria dos vestígios materiais de uma performance. O artista menciona a relação colaborativa entre ele, Márcia X, Alex Hamburger e Maurício Ruiz, e isto fica evidente, por exemplo, em *Lovely Babies*³²⁶ (1993 [?], 1994-1995) (figura 54), de autoria de Márcia X, cujo registro e edição do vídeo da performance é de Cesar.

As questões sobre as autorias de vestígios de performances problematizam as considerações sobre a autoria soberana do artista, tendo em vista a visibilidade e a visualidade

³²⁶ “Bonecos movidos a pilha desempenham múltiplos papéis em 7 movimentos/falas: ‘Lovely Babies’, ‘Inveja do Pênis’, ‘Inveja do Útero’, ‘Strip Tease’, ‘Camisinha’, ‘Kaminhas Sutrinhas’ e ‘Bonequinho da Mamãe’. As imagens deste vídeo eram captadas e exibidas durante a apresentação, em um telão instalado no palco. Gravação realizada em 1994, no CEP 20.000, evento mensal de poesia e performance organizado pelos poetas Chacal e Guilherme Zarvos, no Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro. Performance que deu origem à instalação *Os Kaminhas Sutrinhas*” (LEMOS, 2013, p. 78, grifo da autora).

de algumas performances estarem endereçadas a outras autorias, como os registros de Betsy Jackson de Vito Acconci, na obra *Following Piece* (1969); as fotografias de Harry Shunk e Jean Kender para a montagem de *Leap into the Void* (1960), de Yves Klein; os registros de Peter Hassamann de VALIE EXPORT, em *Action pants: Genital Panic* (1969); as fotografias de Hirosuke Kitamura de *Experimentando o vermelho em dilúvio, processo I* (2014), de Musa Michelle Mattiuzzi; entre muitos outros casos.

O número de participantes de cada performance realizada entre 1968 e 1972 era restrito, uma vez que a percepção interpessoal intensa só é possível em um pequeno grupo de pessoas. Em cada uma das situações, não devem surgir barreiras entre espectadores passivos e artistas ativos. Só deve haver participantes. Cada performance tem uma figura central que funciona como um foco para todas as atividades. Essa figura fornece um instrumento de comunicação para os participantes. Esse foco central, a concentração da atenção de todos nesse único corpo, cria a sensação de um ritual de iniciação.

A performance real é precedida por um processo de desenvolvimento do qual o artista escolhido participa. Os desejos, ideias e projeções do artista determinam a maneira como ele se apresenta. A ‘vestimenta’ é construída e ajustada ao corpo de quem a veste. Por meio do ato de ajustá-la e vesti-la uma vez após a outra, começa a evoluir um processo de identificação que é um fator essencial para a performance. Durante a performance, a pessoa é isolada, separada de seu ambiente cotidiano, a fim de encontrar formas ampliadas de autopercepção. Rebecca Horn, 1972. (CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL RIO DE JANEIRO, 2010, p. 26).

O relato acima consta no catálogo da exposição, *Rebecca Horn: Rebelião em Silêncio* (2010), e estabelece reflexões da artista sobre os procedimentos realizados nas ações performáticas, informando a participação de outras pessoas e o caráter intimista dessas performances, como *Unicorn*³²⁷ (1970-1972).

Conforme pontuado por Renan Marcondes, o interesse sobre a materialidade de uma performance é apresentada no tempo presente, e nessa exposição específica, o artista foi interpelado pela representação das obras a partir dos vestígios. Desta forma, os vestígios reconhecidos de *Unicorn*, por exemplo, apresentam a autoria da artista, os elos com uma ação do passado, mas também, evidenciam outras autorias, como o fotógrafo Achim Tode³²⁸ (figura 55), que realizou os registros. Além disso, a Tate Modern tem em seu acervo a indumentária e o desenho da indumentária³²⁹, entendendo ambos como obra³³⁰.

³²⁷ A performance é uma mulher caminhando por um campo “durante 12 horas com o objeto” /a escultura no corpo (tradução nossa). Para informações sobre a obra, acessar o site: <http://www.medienkunstnetz.de/works/einhorn/images/2/>.

³²⁸ Outros registros de obras de Rebecca Horn pelo fotógrafo foram encontrados no site do Museu de Artes de Harvard: <https://www.harvardartmuseums.org/collections/person/60743?person=60743>.

³²⁹ Para ver o desenho, acessar: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-unicorn-t12783>.

³³⁰ Para outras informações da obra, acessar: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-unicorn-t07842>.



Figura 55 – Imagem de uma mulher, em um campo, vestida com indumentária de cor branca, na performance *Unicorn* (1970-1972), de Rebecca Horn. Fotógrafo: Achim Thode. **Fonte:** Site de Martha Garzon.³³¹

É importante notar que *Unicorn* é vista e analisada a partir dos vestígios, que em muitos casos são os elementos que estabelecem um paralelo com a ação anterior, considerados a obra ou registros da obra. Sabe-se também que algumas autorias dos vestígios não são mencionadas nas exposições, mesmo quando adquiridos, além de não constarem nas descrições de outras participações, como o caso de Horn no relato acima.

Assume-se que a autoria soberana é da artista, mesmo nos filmes *Performance I* (1972) e *Performance II* (1973), que contêm um agrupamento de performances realizadas de forma colaborativa. As outras autorias e participações são parte dessa narrativa que estabelece o vínculo da autoria de Horn nas obras. No caso das imagens do fotógrafo Thode, é a partir delas — e também, dos desenhos e da indumentária — que são construídos sentidos sobre a performance, como partes de uma partitura.

No segundo capítulo, foi mencionada a parceria entre Gina Pane e Françoise Masson, sendo as fotografias de Masson parte contingente das obras de Pane, principalmente, no uso das fotografias para a criação das *Constats*. Segundo Blessing (2002, p. 19), Pane considerava a produção fotográfica de Masson uma forma de traduzir a ação por meio de imagens.

³³¹ Disponível em: http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2012/07/rebecca-horn-body-art-performance-installations. Acesso em: 29 jan. 2020.

Além disso, a artista enfatizava que as ações definiam os registros fotográficos a serem assimilados nas *Constats*, e não o contrário. Pane definia as instruções previamente com Masson, ou seja, “a fotografia era parte integrante da performance, enquanto, ao mesmo tempo, a criação das fotografias estava a serviço da eventual construção das *Constats*”³³² (*ibidem*, p. 19, tradução nossa). Para Blessing (2002, p. 19) mesmo com as instruções apontadas por Gina Pane à Masson, ou mesmo na seleção das imagens consideradas “mais significantes” para a artista, a presença da fotógrafa define a experiência da ação a partir das imagens que indexam a performance.

Em alguns casos similares, como nas obras de *Élle* de Bernardini, a artista contrata fotógrafos e negocia os direitos autorais, de forma que a autoria é restrita a ela, enquanto eles são apenas prestadores de serviço, sendo previstas as condições em um contrato assinado entre as partes³³³ (BERNADINI, 2018; 2020). Apesar disso, na produção de alguns desses registros, sobretudo, dos registros em vídeo e fotografia, não consta apenas a direção artística de Bernardini, mas também as escolhas visuais do fotógrafo, que compartilha dessa autoria, como ocorre nas obras de fotoperformances *Dance with me* (2018-) e *Imperatriz* (2018-) — essas obras são parte dos acervos da Pinacoteca de São Paulo, Museu de Arte do Rio (MAR) e Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC).

Inclusive, no caso de Bernardini, se amplia ainda mais a noção de autoria, tendo em vista que essas imagens são a obra, pois não são vestigiais *stricto sensu*, como no caso de Rebecca Horn, e não têm um elo com uma ação performática que se findou pela linguagem escolhida pela artista. No entanto, sabe-se que por trás das fotoperformances ocorreram ações da artista, registradas por um fotógrafo. Por um lado, é reforçada a ideia de Bernardini como autora, pois criou a obra e a performou, por outro, essas imagens produzidas se tornam a obra, na linguagem fotoperformance, que são registros desse outro autor que acompanha a artista.

Assim, as questões sobre as autorias dos vestígios não são impassíveis, pelo contrário, revelam que a performance é uma linguagem complexa, dado que a sua existência depende dos vestígios materiais e transcrpcionais, e das autorias múltiplas; e ainda, que a compreensão da produção autoral de outros agentes possibilita também a historicização da performance e a existência da obra.

³³² Citação original: “photography was an integral part of the performance while at the same time the creation of photographs was in the service of the eventual construction of the *Constats*”.

³³³ Durante entrevista, via WhatsApp, Bernardini (2020) mencionou o exemplo da fotoperformance *Imperatriz* (2018-), que foi realizada no Palácio do Itamaraty, em Brasília. Após a realização e entrega das imagens, a artista pediu ao fotógrafo que destruísse os arquivos. Além disso, a artista proíbe, contratualmente, a utilização das imagens em portfólios e em exposições dos fotógrafos contratados.

4.4 ALTERAÇÃO E ATUALIZAÇÃO NAS AUTORIAS

*“Bem, as minhas performances são totalmente ensaiadas. [...] uma ação pode ser uma citação de uma obra anterior. [...] E a repetição, gradualmente, altera a ação e ela se transforma por meio da repetição. Então, eu não improviso, na frente do público, mas o faço de modo privado [...] quando estou fazendo um trabalho. Eu uso a improvisação como um modo — todo mundo faz isso — de descobrir as coisas”.*³³⁴ (JOAN JONAS, 2020).

As obras de Joan Jonas se situam nesse lugar de imbricação entre o ensaio, a citação de outras obras e a repetição. Dentre os artistas de 1960 e 1970 que realizaram performances, Jonas é, certamente, uma artista que utiliza de diferentes recursos e linguagens para atualizar e adaptar as suas obras.

As obras *Mirror Piece I*³³⁵ (1969) e *Mirror Piece II*³³⁶ (1970), de Jonas, foram performadas em Nova York; a primeira, na Universidade de Nova York, e a segunda, no Templo Emanu-El. Jonas utiliza o espelho nas obras mencionadas como uma forma de mostrar que as imagens não são fatos: os seus reflexos são imaginações e suposições individuais refletidas entre si e nos outros. A artista compreende o espelho como uma metáfora, como uma câmera, um suporte de distorção das noções de espaço, do performer-sujeito, do público e do objeto. Essas obras já foram reperformadas em diferentes lugares, a exemplo do Museu Guggenheim de Nova York (2010) e da Tate Modern (2018); os trabalhos se tornaram séries e sua notação ocorre por meio da revisitação de fotografias, narrativas e relatos, como citado no capítulo dois.

Para além da historicização das obras e da biografia de Jonas, as atualizações e as alterações tornam as obras flexíveis e possíveis de se adaptarem aos distintos contextos, afinal,

³³⁴ Esta citação é parte do relato de Joan Jonas, disponibilizado no Instagram @bienalsaopaulo. Para saber mais, acesse: <http://34.bienal.org.br/artistas/7341>.

³³⁵ “Um grupo, em sua maioria de performadoras, se move devagar, coreografando padrões [estipulados pela artista], enquanto seguram espelhos longos em frente aos seus corpos. Dois homens andam entre as mulheres, periodicamente interrompendo os movimentos delas no ato de levantar, segurar e depositar os espelhos em diferentes posições. Os espelhos revelam continuamente o reflexo do público, evidenciando a complexidade da relação entre espectador e espetáculo” (tradução nossa) [“a group of mostly women performers moved in slow, choreographed patterns while holding oblong mirrors in front of their bodies. Two men walked among the women, periodically interrupting their movements to lift, carry, and deposit them in different positions. Facing out, the moving mirrors continuously revealed the reflections of the audience, complicating the relationship between and spectacle” (citação original)] (Disponível em: <https://artmuseum.mtholyoke.edu/event/mirror-piece-i-ii-spectatorreconfigured-19692018-2019-joan-jonas-58>. Acesso em: 24 maio 2019).

³³⁶ “Os performadores carregavam espelhos pesados e pedaços de vidro, mostrando o ritmo dos seus movimentos e criando um senso de risco e vulnerabilidade dos seus corpos” (tradução nossa) [“the performers carried heavier mirrors and pieces of glass, slowing the pace of their movements and creating a sense of risk and vulnerability to their bodies” (citação original)]. (Disponível em: <https://artmuseum.mtholyoke.edu/event/mirror-piece-i-ii-reconfigured-19692018-2019-joan-jonas-58> Acesso em 24 maio 2019).

esse movimento de adaptação, como atualização e alteração, propõe uma circulação e outras visualidades para obra.

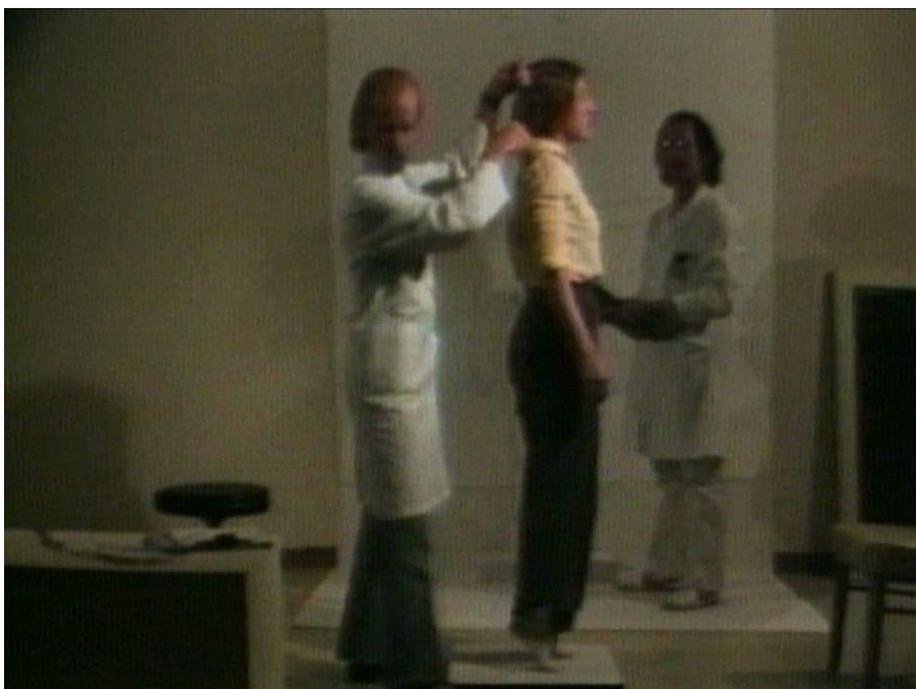


Figura 56 – Imagem do frame do vídeo da obra *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1974-1977), de Martha Rosler. **Fonte:** Site do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA).³³⁷

Este também é o caso da obra *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1974-1977), de Martha Rosler (figura 56). Inicialmente, a obra foi uma performance realizada na Universidade da Califórnia, em 1974, cuja ação envolveu o exame médico de cada parte do corpo da artista, mas “em 1977, Rosler reformula o projeto e o transforma em um vídeo apresentado como uma ópera em três atos”³³⁸.

Há dois aspectos relevantes sobre a obra de Rosler: o primeiro, que a partir de uma obra se criou um outra obra; e o segundo, que o vídeo é um vestígio da ação performática. Portanto, é perceptível a alteração do trabalho, na derivação de uma obra para outra, e na atualização desse vestígio de uma ação, que igualmente se torna matéria para uma outra obra, sendo um movimento da autoria de adaptação. A obra se encontra nas coleções do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), do MoMA e do Electronic Arts Intermix (EAI).

³³⁷ Disponível em: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/rosler-martha/vital-statistics-citizen-simply-obtained>. Acesso em: 29 maio 2021.

³³⁸ Citação original: “In 1977, Rosler reformulated the project and turned it into a video piece presented as an opera in three acts” (Disponível em: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/rosler-martha/vital-statistics-citizen-simply-obtained>).

Um caso brasileiro é a obra *As Lágrimas da Artista*³³⁹ (2015), de Élle de Bernardini, que passou por alterações no título; anteriormente, era intitulada *As Lágrimas do Artista*. Ademais, a obra abarca diferentes suportes/técnicas (BERNADINI, 2020), portanto, é performance (figura 57), fotografia (figura 58) e videoperformance (figura 59), sendo esta parte de uma outra obra da artista, *Ponto Limítrofe* (2016).



Figura 57 – Imagem da artista Élle de Bernardini performando *As lágrimas da Artista* (2015), no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). **Fonte:** Arquivo Pessoal de Élle de Bernardini.



Figura 58 – Fotografias de Élle de Bernardini, na performance *As lágrimas da artista* (2015). **Fonte:** Arquivo Pessoal de Élle de Bernardini.

³³⁹ “No Memorial da América Latina em São Paulo, no espaço da galeria Marta Traba, no dia 07 de maio de 2015, chorei calada e sentada em uma cadeira. Em segunda apresentação, no dia 25 de junho de 2015, novamente sentei e chorei durante a abertura da exposição *Caro, Cara, Retratos Correspondentes no Acervo MARGS e Artistas Convidados*, com curadoria de André Venzon, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul em Porto Alegre” (BERNARDINI, 2018). Esta informação consta na ficha catalográfica enviada pela artista, por e-mail, em 19 agosto de 2018.

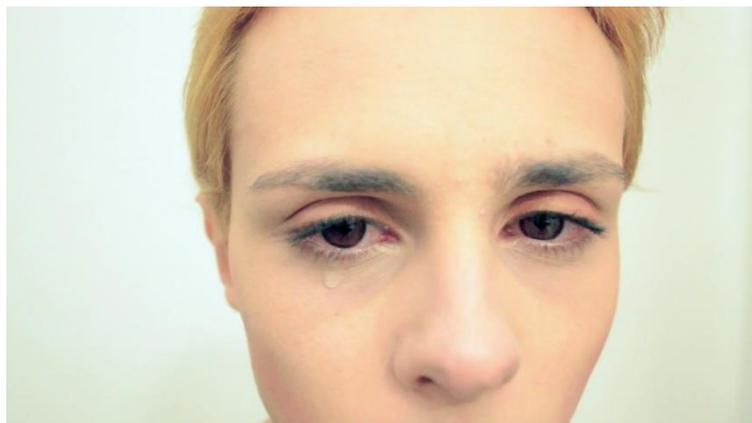


Figura 59 – Frame da videoperformance *As lágrimas da artista* (2015). **Fonte:** Arquivo Pessoal de Élle de Bernardini.

A performance ocorreu em diferentes espaços, como informado pela artista, e a videoperformance (figura 59), que deriva da ação performática, tornou-se parte do acervo do MARGS. A artista explica que foram realizados apenas registros fotográficos da ação no espaço do museu e, após a exposição, foi negociada a doação da obra, mas no formato de videoperformance, sendo que esta foi gravada em um estúdio. Atualmente, a artista comercializa as fotografias (figura 58) da obra, em tiragem de 1/3, e ela possui duas provas de artista.

Bernardini (2020) não distingue o título das versões de *As lágrimas da artista*, ressaltando que é a mesma obra, o que se altera é o suporte/técnica, tendo diferenças no valor e na forma como serão exibidas. A artista afirma que, todas as vezes que a obra for ativada, ela precisa ser avisada pela instituição (*ibidem*). Em 2019, a obra *Dance with me* (2018-), de Bernardini, foi incorporada à coleção da Pinacoteca, a performance e um díptico. Neste caso, o díptico é considerado registro de performance.

Percebe-se, então, que a artista utiliza de sua autoria para posicionar as obras, de forma a ampliar o repertório para a exposição, a circulação e a aquisição do trabalho por instituições e colecionadores. Quando Bernardini inscreve uma única obra em diferentes meios e linguagens, acaba por atualizá-la e adaptá-la, explorando possibilidades de circulação e visualidade de seus trabalhos. Esta atualização de uma obra em diferentes versões enfatiza a sua autoria e a articulação da materialidade a partir das escolhas e narrativas da artista. Bernardini insubordina uma ideia de originalidade da ação a partir dos outros meios empregados para a obra.

Isto é similar às atualizações de obras que são adaptadas por motivos singulares, como a morte do artista, a exemplo de Márcia X; a mudança de perspectivas dos artistas frente às possibilidades expositivas, como o caso de *Veste Nu* (2010-), de Daniel Toledo; a intenção de

causar transformações no espaço do museu, de modo que este se abra para a performance, como abordado pelo Grupo EmpreZa (2019); e também, como ocorreu com este grupo, as diferentes concepções de seus membros a respeito do que é obra e do que é vestígio. Todas essas perspectivas podem atualizar e alterar algumas acepções sobre os trabalhos no tempo.

A obra também é atualizada e adaptada conforme os interesses de outras (co)autorias, como acontece com o *Parangolé* de Oiticica. Há casos como de Renan Marcondes, no qual este usa de sua autoria para definir as aparições possíveis de sua obra. Em outras situações, há adaptações da obra em diferentes meios, como sucede com Bernardini e Matricardi. Nessas aferições das adaptações, que envolvem atualizações e alterações das obras, as autorias são compartilhadas e alteram as obras, diante das escolhas de contextos originais.

Desta forma, essa partilha de autorias, entre o artista e os coautores frisa a importância do autor, a extensão da obra ao criador, mas também, a autonomia da obra diante das leituras de outras autorias, e os elos dos contextos espaciais e temporais de sua aparição. Diferentemente das observações sobre a performance não conter autorias na dinâmica do sistema da arte, verifica-se que os agentes endossam as intenções autorais, principalmente, na especificação dos elos genéticos da obra e na captação das intenções do artista, nas quais as narrativas negociam e expandem os sentidos sobre as (co)autorias.

A performance não é um caso isolado para pensar a ideia de uma autoria unívoca e autorias compartilhadas. O papel da autoria está na produção de sentidos, que não se encerra na figura de um autor soberano, pois, a partir das autorias compartilhadas e múltiplas, a obra circula, conferindo ao artista, ao público, ao museu coautor e às curadorias, protagonismo na ativação das obras.

5 ARQUIVOS PERFORMATIVOS

“No sistema da arte, a exposição de um documento é suficiente para dar-lhe vida, bem como o arquivo de arte é especialmente adequado para ser o arquivo desses tipos de projetos que foram realizados em algum tempo no passado ou que serão no futuro, mas acima de tudo para ser o arquivo de projetos utópicos que jamais poderão ser completamente realizados. Estes, fadados ao fracasso na atual realidade política e econômica podem ser mantidos vivos na arte, à medida que a documentação desses projetos muda constantemente de mãos e de autores”. (GROYS, 2015, p. 127)

Boris Groys aborda a presença, em arquivos, de projetos já executados ou que nunca foram realizados, como uma documentação que se mantém disponível e possibilita a sua ativação por diferentes agentes. A abordagem do autor converge com as reflexões sobre o arquivo nesta tese, sobretudo, no que se considera arquivo performativo.

Nos três primeiros capítulos, foram apresentadas discussões sobre a presença da performance em instituições, os vestígios enquanto elementos de visualização e visualidade das performances — ou seja, aquilo que é efetivamente musealizado —, e a atuação de diferentes autorias sobre as obras e os vestígios. Todos esses aspectos abordados culminam com a proposta de encarar a história da performance e as narrativas sobre as trajetórias dos artistas, as intenções iniciais, as obras e os vestígios em arquivos.

Considera-se, inclusive, as experiências em que as performances fazem parte de uma coleção e são reperformadas, pois o arquivo apresenta-se como um espaço de salvaguarda e de narrativas das contingências da ação, devido ao seu caráter contínuo e incompleto.

A abordagem de Groys coincide com a perspectiva da incompletude e da compreensão da documentação presente em arquivos, a partir do manuseio dos vestígios, da fomentação da visibilidade e da visualidade de obras, e da produção artística, curatorial, teórica, crítica e historiográfica da performance por diferentes autorias. Para o autor, como mencionado no segundo capítulo, as questões sobre a documentação da arte são da ordem de representação da vida (GROYS, 2013, n.p.), uma vez que a documentação passa a ser, artificialmente, a vida de projetos e de obras.

Isto porque cada ato de documentação e arquivamento pressupõe uma certa escolha de coisas e circunstâncias. No entanto, tal seleção é determinada por critérios e valores que sempre são questionáveis, e necessariamente assim permanecem. Mais ainda, o processo de documentar algo sempre abre uma disparidade entre o documento em si e os eventos documentados, uma divergência que não pode ser superada ou apagada. Mas mesmo se conseguíssemos desenvolver um procedimento capaz de reproduzir a vida em sua totalidade e com total autenticidade, nós novamente acabaríamos não

tendo a vida em si mas a sua máscara mortuária, já que é a singularidade da vida que constitui sua vitalidade. É por esse motivo que nossa cultura é marcada hoje por um profundo desconforto em relação à documentação e ao arquivo, e mesmo por um clamoroso protesto contra o arquivo em nome da vida. Os arquivistas e burocratas encarregados da documentação são amplamente considerados os inimigos da vida verdadeira, favorecendo a compilação e administração de documentos mortos em lugar da experiência direta da vida. Em particular, o burocrata é visto como agente da morte que empunha o assustador poder da documentação para tornar a vida cinza, monótona, repetitiva e insípida — em resumo, mórbida. Da mesma forma, uma vez que o artista também começa a se envolver com documentação, ele corre o risco de ser associado com o burocrata, sob a suspeita de ser um novo agente da morte. (GROYS, 2013, n.p.).

O autor reforça as narrativas sobre a oposição entre o arquivamento e a vida. Quando essas reflexões são inscritas na concepção de obras de arte da performance, pautadas na intenção inicial do acontecimento e, posteriormente, do pós-acontecimento, constata-se, então, que o acontecimento é a vida da obra. No entanto, o autor problematiza os limites entre obra e documentação, principalmente, quanto à reiteração das obras, à manipulação da documentação e à visualidade dos trabalhos por meio desta.

Além disso, o arquivamento envolve escolhas, que são tensionadas à medida que a documentação da obra, documentada em seu acontecimento, é salvaguardada, permitindo a reiteração do trabalho a partir daquilo que consta no arquivo. Para Groys (2013, n.p.), “o arquivo é o lugar onde o passado e o futuro se tornam reversíveis”, portanto, estes registros são passíveis de alteração e atualização, sendo o arquivo um espaço de transformação daquela documentação, daqueles vestígios preservados por instituições e manipulados por diferentes agentes.

Isso se amplia para as obras de arte da performance por dois motivos, o primeiro, pelas narrativas inscritas como ontológicas sobre a linguagem (PHELAN, 1993), que enfatizam o caráter efêmero e único do acontecimento, podendo as obras serem reiteradas, de modos distintos, a partir da reperformance; e segundo, porque muitas dessas obras são (re)conhecidas pela documentação, sendo essa a reiteração da obra.

Na abordagem de Dorothea von Hantelmann (2017), citada na introdução, a noção de performativo refere-se à produção de realidade de uma obra de arte e às contingências que a envolvem, no contexto temporal e espacial, com os diferentes públicos, com as instituições e com o sistema da arte como um todo. Amplia-se esta noção considerando o performativo não só vinculado à obra em presença, mas ao vestígio e ao arquivo.

Nesse sentido, o arquivo performativo é lugar de produção de sentidos sobre as obras e os vestígios, por apresentá-los e ser retroalimentado, usufruído e acionado por diferentes (co)autores. A atuação desses agenciamentos nos arquivos direciona para a compreensão sobre

os processos e os métodos de arquivamento, ou seja, as escolhas realizadas e as formas que os arquivos podem ser e são utilizados.

Assim, o arquivo é compreendido como um espaço determinado por aqueles que produzem, entregam, selecionam e organizam os vestígios — levando em consideração a temporalidade da existência do arquivo e as tomadas de decisões —, e por aqueles que (re)ativam, (re)constituem e (re)constroem narrativas sobre obras e vestígios arquivados.

Dentre os modos e as práticas de arquivamento, as acepções de Hal Foster (2004) sobre o arquivo, especificamente, ao que o autor denomina *Archival Art*, interessam pelo impulso arquivístico expresso em algumas práticas artísticas, cujos criadores (re)interpretam fragmentos³⁴⁰.

A arte de arquivo é tanto pré-produção quanto pós-produção: preocupa-se menos com origens absolutas do que com traços obscuros (talvez o ‘impulso anarquivo’ seja a frase mais apropriada); esses artistas são frequentemente atraídos por começos não preenchidos ou projetos incompletos — tanto na arte quanto na história —, que podem oferecer pontos de partida novamente.³⁴¹ (*ibidem*, p. 5, tradução nossa).

Percebe-se a apropriação e o manuseio desses arquivos — incompletos e contínuos, como também observado por Groys —, que podem indicar formas de atuação diante de outros tipos de arquivos. A perspectiva de impulso arquivístico proposta por Foster engloba a produção de alguns artistas que transformam os vestígios e criam obras a partir dessa manipulação.

Para Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (2010, p. 12) a noção de impulso arquivístico de Foster (2004) tem “a vontade de conectar o que não pode ser conectado”. Ademais, Meneses (*ibidem*, p. 12) considera essa vontade como um ato de transgressão, sendo a existência do arquivo integrada à “apropriação do ‘usuário’ [...] que se transforma em coautor, capaz de dialogar, reconfigurar, reorientar [...]”.

De modo similar à Groys, Meneses endossa a inscrição da incompletude no arquivo, como também sugere uma atualização da concepção de arquivo histórico, distinta de uma noção anterior feitichizada, na qual o arquivo era regulatório (MENESES, 2010, p. 12). A partir disso, considera-se o caráter discursivo dos documentos:

³⁴⁰ No início do texto, Foster (2004, p. 3) afirma que esse impulso arquivístico em práticas artísticas não está endereçado apenas aos artistas contemporâneos do século XXI, mas pode ser localizado no período pré-guerra, a exemplo de “arquivos de fotos de Alexander Rodchenko e nas fotomontagens de John Heartfield”, como também no período pós-guerra, em “Robert Rauschenberg por meio de Richard Prince, e nas estruturas informacionais da Arte Conceitual, da crítica institucional e arte feminista”. [Citação original: “in the photofiles of Alexander Rodchenko and the photomontages of John Heartfield”; “Robert Rauschenberg through Richard Prince, and the informational structures of Conceptual art, institutional critique, and feminist art”].

³⁴¹ Citação original: “Archival art is as much preproduction as it is postproduction: concerned less with absolute origins than with obscure traces (perhaps “anarchival impulse” is the more appropriate phrase), these artists are often drawn to unfulfilled beginnings or incomplete projects—in art and in history alike—that might offer points of departure again”.

Ora, ainda que existam documentos programáticos, qualquer vetor sensorial (imagem, som, artefato, espaço) pode funcionar como documento se for capaz de responder à pergunta do pesquisador. É na operação epistemológica que se institui o documento e não a priori, em sua natureza imanente. (*Ibidem*, p. 12).

Meneses explora o uso do arquivo a partir da intenção empregada pelo agenciamento, convergindo com as acepções de Foster sobre a manipulação dos fragmentos/documentos/vestígios e a criação de obras pelos artistas. O vestígio arquivado é adaptado aos interesses desses agenciamentos.

Foster (2004, p. 5, tradução nossa) menciona o artista arquivista, que produz arquivos e cria materiais, na dinâmica de documentos “[...] encontrados ainda não construídos, factuais, mas fictícios, públicos, mas privados”³⁴²; o artista os organiza, utilizando de “uma lógica quase-arquivística, uma matriz de citação e justaposição”³⁴³, como também os apresenta em “plataformas, estações, quiosques”³⁴⁴.

Essa prática artística arquivística pode propor engajamento em discussões, como o caso de Thomas Hirschhorn, cujo trabalho envolve a exposição de “arquivos alternativos” ao público, em uma proposta de trocas afetivas, na recuperação e produção de narrativas sobre pessoas e assuntos, como a morte da princesa Diana³⁴⁵ (FOSTER, 2004, p. 7). No caso de Tacita Dean, diferentemente de Hirschhorn, que “recupera figuras radicais em seu trabalho de arquivamento”³⁴⁶, a artista “recorda-se de almas perdidas”³⁴⁷, utilizando diferentes meios, como desenhos, registros de áudio e filmes, criando narrativas à parte³⁴⁸ (*ibidem*, p. 11-12, tradução nossa).

Sam Durant é o outro artista citado por Foster, cuja prática se assemelha à de Tacita Dean, mas é empregada de forma menos meticulosa. Foster (2004, p. 17) o considera “ecclético”, pela mistura e interrelação de diferentes temas e materiais, “no enquadramento de um período histórico como uma episteme discursiva”³⁴⁹, especificamente, na utilização de arquivos da cultura americana estadunidense pós-guerra como “o design modernista tardio dos anos de 1940

³⁴² Citação original: “[...] as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private”.

³⁴³ Citação original: “quasi-archival logic, a matrix of citation and juxtaposition”.

³⁴⁴ Citação original: “platforms, stations, kioskis”.

³⁴⁵ Para ver algumas imagens da obra, no Palais de Tokyo, em Paris, acessar: <https://www.contemporaryartdaily.com/project/thomas-hirschhorn-at-palais-de-tokyo-paris-8448>.

³⁴⁶ Citação original: “recovers radical figures in his archival work”.

³⁴⁷ Citação original: “recalls lost souls”.

³⁴⁸ Foster cita a obra *Girl Stowaway* (1994), de Tacita Dean, um filme de oito minutos em preto e branco. Segundo Foster (2004, p. 12), Dean cria essa obra a partir da fotografia de uma garota australiana, chamada Jean Jeinnie, que embarcou em um navio com destino à Inglaterra, em 1928, e esse navio naufragou. Ademais, o autor frisa a prática arquivística associativa de Dean com outras histórias na produção de suas obras. Para ver a imagem de *Girl Stowaway*, acessar: <https://migrosmuseum.ch/en/works/3336>.

³⁴⁹ Citação original: “the framing of a historical period as a discursive episteme”.

e 1950 [...] e o início da arte pós-modernista dos anos de 1960 e 1970”³⁵⁰, oferecendo “uma perspectiva crítica tanto sobre o original quanto sobre suas repetições”³⁵¹ (*ibidem*, p. 17, tradução nossa).

Para Foster (*ibidem*, p. 17, tradução nossa), Hirschorn, Dean e Duran apresentam “os materiais de arquivo como ativos, mesmo instáveis-abertos à retornos eruptivos e colapsos entrópicos, reembalagens estilísticas e revisões críticas”³⁵². Desse modo, destaca-se o caráter reversível das temporalidades no arquivo, como apontado por Groys, cuja reversibilidade, no caso dos artistas citados por Foster, está no manuseio dos materiais e no direcionamento destes a partir das poéticas e das intenções dos artistas. Há duas questões nessa abordagem de arquivo, a primeira, que o arquivo não é estático, uma vez que a sua movência se relaciona ao tempo e ao espaço em que é acionado; e a segunda, mencionada anteriormente, que a articulação do arquivo ocorre por meio de agenciamentos.

Se um arquivo é um registro [espaço] composto de objetos materiais, pareceria, então, que o arquivo rejeitaria a arte da performance ou que a arte da performance, inerentemente, rejeitaria ser arquivada. Entretanto, um arquivo é, essencialmente, evidência de coisas passadas que desapareceram. Portanto, se a arte da performance pode ser documentada, então, ela pode ser arquivada.³⁵³ (MANZELLA; WATKINS, 2011, p. 30, tradução nossa).

Anteriormente, alguns pressupostos foram explorados a respeito da recusa da performance em ser documentada e interpretada a partir das narrativas sobre os vestígios, a fim de problematizar a essencialização da linguagem. Como foi possível observar, com base nos vestígios, a performance pode ser (re)iterada. Para Christina Manzella e Alex Watkins (*ibidem*, p. 30), se há uma materialidade documentada e preservada da performance, é possível o seu arquivamento.

Se o arquivo versa sobre a incompletude, a performance tem aderência às dinâmicas de arquivamento, extrapolando as intenções iniciais dos artistas, as interpretações quanto às recusas da linguagem e, também, conformando algumas decisões quanto às características definidas pelos artistas e pelas instituições; isto ocorre, por exemplo, em *O nome*, de Maurício Iânes, cujo arquivamento envolve imagens, entrevista com o artista e atualização das

³⁵⁰ Citação original: “late modernist design of the 1940s and '50s and early postmodernist art of the 1960s and '70s”.

³⁵¹ Citação original: “a critical perspective on both the original and its repetitions”.

³⁵² Citação original: “archival materials as active, even unstable-open to eruptive returns and entropic collapses, stylistic repackagings and critical revisions”.

³⁵³ Citação original: “If an archive is a record comprised of material objects, it would seem then that an archive would reject performance art or that performance art, inherently, would reject being archived. However, an archive is, essentially, evidence of things past, of what has disappeared. Therefore, if performance art can be documented, then it can be archived”.

informações sobre a obra, não se restringindo apenas ao dossiê inicial entregue e salvaguardado em reserva técnica.

Em oposição à abordagem do dossiê ser a representação material da obra em acervo, o arquivamento realizado das outras materialidades vestigiais contraria a ideia unívoca daquela representação, indicando o caráter contínuo de atualização da performance, sendo o arquivamento o mecanismo para que isso aconteça. Portanto, refuta-se a noção de efemeridade como o desaparecimento da ação, afinal o arquivamento da performance está imbricado na proveniência e na atuação da instituição, e, continuamente, nos agenciamentos. Cada um dos elementos anexados à performance no arquivo será parte da vida da obra, como indica Groy.

No capítulo anterior, foi abordada a concepção de “vida após a morte”, de Walter Benjamin, atrelada à origem de uma obra e sua tradução (STEINHÄUSER; MACDONALD, 2018). Considerando essa perspectiva, Swen Steinhäuser e Neil Macdonald (2018, p. 3-4, tradução nossa) apresentam duas noções entre o arquivo e a performance, a primeira, vinculada à História da Arte, considera “o arquivo como ativo, inventivo e performativo”³⁵⁴; e a outra, vinculada aos estudos culturais e aos estudos da performance, prioriza a “presença pura do evento performativo”³⁵⁵, colocando em jogo a sua reminiscência no futuro.

Os autores ressaltam a importância da mudança de foco, pois dada a “[...] impossibilidade de recuperar o evento de seu arquivo, este último pode ser visto, cada vez mais, empregando uma concepção de performance como encenação de sua própria vida após a morte, no sentido de uma inscrição do futuro no presente”³⁵⁶ (*ibidem*, p. 4, tradução nossa). Apesar de Steinhäuser e Macdonald focarem na reperformance da obra, ou seja, na reiteração da ação a partir do arquivo, esse foco também pode ser expandido para a exibição de vestígios.

Manzella e Watkins (2011, p. 30-31) atribuem ao vestígio, ou documento de performance, questões já referenciadas sobre origem, autoria e autenticidade e, também, questões referentes aos documentos tornarem-se novas obras. Além disso, os autores abordam o arquivo de performance de forma similar à Steinhäuser e Macdonald, a partir da repetição e da reperformance, no que tange à “integridade do original” (*ibidem*, p. 31). Aparentemente, a análise desses autores inscreve o impulso arquivístico empregado à documentação de performances, seja do ponto de vista de atestar o acontecimento, do desejo de narração do pós-

³⁵⁴ Citação original: “the archive as itself active, inventive, performative”.

³⁵⁵ Citação original: “the pure presence of the performative event”.

³⁵⁶ Citação original: “impossibility of retrieving the event from its archive, the latter can increasingly be seen to employ a conception of performance as staging its own afterlife, in the sense of an inscription of the future in the present”.

acontecimento, ou, ainda, da própria reformulação dos vestígios, posteriormente, nos arquivos e reservas técnicas.

Nesses enfoques, percebe-se o arquivo como uma utopia de recuperação de uma memória, reconhecendo as falhas desta e as respectivas práticas de forjamento, no sentido de construí-las e reconstruí-las. Foster (2004, p. 22), ao considerar a dimensão utópica da arte de arquivo, propõe uma mudança de cenários, a “construção de sítios” ao invés de “sítios de escavação”, sugerindo a alteração de uma “cultura melancólica”, para outra menos pautada em uma história traumática.

O vínculo que se estabelece entre a memória e o arquivo, principalmente, quanto ao arquivo ser o reflexo de memórias, pode ser relacionado ao que Jacques Derrida (2001, p. 22) afirma ser o “lugar de falta originária e estrutural da chamada memória”. A memória é polissêmica, sua origem é imprecisa, e quando materializada no arquivo, torna-se parte da semântica dos processos de arquivamento e das narrativas sob a materialidade ali preservada.

A tentativa de informar o arquivo como um lugar estabilizador advoga contra o seu sentido de existência, uma vez que o arquivo transmuta os sentidos do que preserva e os seus procedimentos são alterados e atualizados, demonstrando ser um lugar de convergências, divergências e interesses que são atendidos de acordo com as necessidades dos agenciamentos. Para Derrida (2001, p. 22), “não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior”.

O arquivo é hipomnésico. E notemos de passagem um paradoxo decisivo sobre o qual não teremos tempo de nos deter mas que condiciona sem dúvida toda essa proposta: se não há arquivo sem consignação em algum lugar exterior que assegure a possibilidade de memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão, então lembremo-nos também que a própria repetição, é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte. Portanto, da destruição. Consequência: diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo a priori o esquecimento e arquiviolítica no coração do monumento. No próprio ‘saber de cor’. O arquivo trabalha sempre a priori contra si mesmo. (*ibidem*, p. 22-23).

Essa noção de hipermnésia tem relação com essa compulsão de arquivar e de não deixar que nada seja esquecido, com a necessidade de conter, congelar e guardar tudo. Isto envolve a retórica da perda, a ideia fixa de que é preciso evitar o desaparecimento dos materiais, e para que isso não aconteça, o arquivo é elencado como o lugar de salvaguarda, que conterà essa perda. Isto pode significar, já, a própria morte das coisas, uma vez que estas, salvaguardadas, não existem em termos de origem, de singularidade. Portanto, o arquivo inscreve, repete e redimensiona os vestígios, e, embora insista em manter a existência de materialidades vinculadas às memórias para evitar o desaparecimento e o esquecimento, reconhecendo a

incompletude dos vestígios enquanto representantes da finitude de algo, também inscreve, de forma ambivalente, a sua atuação como espaço de “vida após a morte”.

Jacques Derrida apresenta as transformações de noções de arquivos e seus suportes para elucidar as possíveis mudanças que teriam acarretado a história da psicanálise. Para o autor, o arquivo é “impressão, escritura, prótese ou técnica hipnótica”, é local que estoca e conserva o que foi arquivado, sendo que a “estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (DERRIDA, 2001, p. 29).

Além disso, a concepção de arquivo de Derrida problematiza a relação com o passado, afinal, o arquivo atua no presente e contém elementos do passado, selecionados e interpretados segundo os diferentes “agoras”. A perspectiva da retórica da perda está vinculada à constituição desse arquivo para o futuro, como afirma o autor quanto à responsabilidade sobre o amanhã como promessa e resposta: “o arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca” (*ibidem*, p. 50-51).

A atribuição de valores quanto ao que se encontra nos arquivos se estabelece pelo caráter fragmentário dos vestígios, ou seja, do que se tem e de como esses são analisados nas perspectivas do inacabado e da incompletude. Como, então, usá-los para compreender o todo possível?

[...] o arquivo reserva sempre um problema de tradução. Singularidade insubstituível de um documento a interpretar, a repetir, a reproduzir, cada vez em sua unicidade original, pois um arquivo deve ser idiomático, e ao mesmo tempo ofertada e furtada à tradução, aberta e subtraída à iteração e à reprodutibilidade técnica. (*ibidem*, p. 118).

Embora Derrida considere a unicidade do documento e os desafios de manipulá-lo, o autor não limita a compreensão do arquivo à preservação da singularidade de cada um dos vestígios. Percebe-se os paradoxos entre um documento original e a reprodutibilidade deste, como também a noção de original frente à possibilidade de tradução; ainda assim, a tradução acontece, no sentido de (re)interpretação, de reiteração e de reprodutibilidade de documentos. Esse sentido empregado aos documentos retoma a noção de discursividade de autoria de Foucault (2009) e o caráter discursivo dos documentos nos agenciamentos, como suscitado por Meneses (2010). Segundo Anna María Guasch (2011, p. 10), o arquivo é um “sistema discursivo ativo” atrelado às relações de temporalidade entre passado, presente e futuro, e conjugado no “futuro perfeito”. A autora cita Derrida no que tange à compreensão do arquivo

como uma questão do futuro, explicitando o papel deste nas ações do presente, que definem e dão forma ao passado (*ibidem*, p. 10).

De acordo com Guasch (2011, p. 303, tradução nossa), o arquivo, “mais que um lugar esquecido e empoeirado, se dirige a um entendimento cultural mais amplo, evidentemente compromissado com uma ‘memória coletiva’”³⁵⁷. A autora ainda enfatiza a “transversalidade da comunicação, com informações constantemente em estado de reciclagem”³⁵⁸, não dando tanta importância ao conteúdo (*ibidem*, p. 303, tradução nossa).

Para Guasch (2011, p. 303), pautada na abordagem de Derrida, o arquivo é um espaço de prospecção, sendo local de inspiração, sobretudo, para os materiais de artistas estudados pela autora. Destaca-se a relação com o futuro e a prospecção do arquivo, que por sua vez “seria um repositório para o futuro, um ponto de partida, não um ponto final”³⁵⁹ (*ibidem*, p. 303).

Portanto, o verdadeiro arquivo depende do futuro, do que está por vir, um processo no qual o arquivo pode receber o inesperado, o imprevisível, o instável, o inutilizável, o não apresentável e o não representativo: uma abertura para o desconhecido que orienta o arquivo para as atualizações e inscrições que virão. E isso dentro de uma estrutura infinita e interminável, que possibilita que o arquivo receba novas contextualizações, recepções ou inscrições.³⁶⁰ (GUASCH, 2011, p. 303-304, tradução nossa).

Além disso, Guasch (2011, p. 304) considera o arquivo como um espaço interessado em acontecimentos e com a “descontinuidade historiográfica”, sendo estabelecido a partir do espírito do tempo de sua constituição.

O arquivo também pode ser encarado como uma ruína — utilizando a metáfora de uma escavação arqueológica —, composta de camadas sobrepostas por distintas temporalidades. Nesse sentido, é possível elucubrar sobre a existência e a (im)permanência das coisas, o que não seria apenas realizar uma escavação, mas pensar o arquivo em construção, como suscitado por Foster.

Isso pode evidenciar o arquivo como um lugar de projeção de genealogias criadas a partir do arquivamento dos vestígios e narradas conforme os agenciamentos. Além disso, o arquivo contém e produz as contingências do que ali se encontra. A abordagem de Derrida sobre o arquivo e as incongruências desse espaço converge com a de Foucault (1971) quanto à

³⁵⁷ Citação original: “más que un lugar olvidado y polvoriento, se dirige a un más amplio entendimiento cultural con una clara apuesta por una 'memoria colectiva’”.

³⁵⁸ Citação original: “transversalidad de comunicación, con una información constantemente en estado de reciclaje”.

³⁵⁹ Citação original: “seria um repositório para el futuro, un punto de partida, no un punto final”.

³⁶⁰ Citação original: “De ahí que el verdadero archivo dependa del futuro, de lo que está por venir, un proceso en el que el archivo puede recibir lo inesperado, lo no programable, lo no predecible, lo no presentable y no lo representable: una abertura hacia lo desconocido que orienta el archivo hacia actualizaciones e inscripciones venideras. Y ello dentro de una estructura infinita e interminable que hace posible que el archivo reciba nuevas contextualizaciones, recepciones o inscripciones”.

representação das genealogias, se opondo à ideia de origem e explorando as noções de descendência/proveniência e derivação de um evento. Dessa forma, os vestígios podem até ser lidos de forma estratificada, mas o ponto de partida é a sua causalidade, ser parte de um todo, como podem ser propostos e como projetam a ação performática.

Trabalhando no e por meio do arquivo, os artistas poderiam desviar a memória histórica de tropas de 'escavação' para tropas de 'construção', redefinindo efetivamente o arquivo como local performativo, onde as fronteiras entre público e privado, exclusão e inclusão, inércia e desejo eram negociadas com cada ato de acesso renovado. Ao trazer à tona e problematizar os vários efeitos do arquivo — juntamente com sua múltipla, e nunca neutra, constituição — a arte de arquivo poderia contribuir para uma recuperação parcial das demandas utópicas, uma recuperação do 'devir', um senso de noção para o futuro esculpido das possíveis alternativas vislumbradas no processo de refazer um arquivo. Isso poderia repolitizar a memória e a história por meio de atos produtivos de 'revisão' e 'reescrita', a fim de superar a síndrome do 'fim da história', característica da virada do século XXI. Em outras palavras, a arte de arquivar apresentava uma esperança de um retorno à história, tanto como uma construção quanto como uma oportunidade de conexões: um retorno à história.³⁶¹ (PUSTIANAZ, 2013, p. 466, tradução nossa).

O caráter performativo do arquivo explicitado por Marco Pustianaz (2013) está naquilo que provém de retornos e no impulso arquivístico sob os vestígios. O autor cita Foster (2004) quanto à compreensão do arquivo como local que rastreia, inscreve e representa as reminiscências, ao mesmo tempo que é questionada a sua suficiência. É notável que o arquivo proposto por Foster se distancia de uma ideia melancólica do passado, possibilitando reflexões quanto à noção de retrospectiva voltada para o futuro (*ibidem*, p. 468); nesse sentido, há concordância com a concepção dos vestígios arquivados para o futuro, como sugere Derrida.

Segundo Marco Pustianaz (2013, p. 471-472, tradução nossa), “todo retorno ao arquivo é em parte uma promessa de revelar o lado oculto do passado (tornando visível ou atribuindo voz a frações do arquivo em off), [é] em parte um restabelecimento do arquivo como forma apropriada, especialmente como narrativa”³⁶². O autor é contrário à ontologia proposta por Phelan (1993), pois o impulso arquivístico continua registrando e assimilando as performances.

³⁶¹ Citação original: “Working in and through the archive, artists could turn historical memory away from tropes of 'excavation' to ones of 'construction', effectively redefining the archive as a performative site where the boundaries between public and private, exclusion and inclusion, inertia and desire were negotiated with each renewed act of access. By bringing to the fore, and problematizing, the various effects of the archive — together with its multiple, never neutral, constitution — archival art could contribute to a partial recovery of utopian demands, a retrieval of 'becomingness', a sense of notion towards the future carved out of the possible alternatives glimpsed in the process of remaking an archive. It could repoliticize memory and history through productive and creative acts of 'revision' and 'rewriting' in order to overcome the 'end of history' syndrome characteristic of the turn of the twenty-first century. In other words, archival art held out a hope for a return to history, both as a construct and an opportunity for connections: a return to history-making”.

³⁶² Citação original: “Every return to the archive is partly a promise to reveal the hidden side of the past (making visible or assigning voice to fractions of the off-archive), partly reinstatement of the archive as appropriate form, especially as narrative”.

Pustianaz (2013, p. 476) endossa o impulso por possibilitar uma contra-memória na construção de um arquivo oposto ao arquivo hegemônico patriarcal.

Para Diana Taylor (2016, p. 186), o arquivo é um espaço de preservação e acesso da documentação de uma performance. Ademais, a autora considera que o arquivo também performa; como exemplo, há casos em que a “documentação em vídeo e fotografia torna-se parte de uma nova performance”³⁶³ (*ibidem*, p. 187, tradução nossa).

O vivo e o arquivado, creio eu, interagem constantemente, de muitas formas. Qualquer performance pode ser efêmera, excedendo a capacidade do arquivo de capturar o ‘ao vivo’. Uma fotografia ou um vídeo de uma performance não é a performance, mas isso não significa que o arquivo esteja ‘morto’ ou que contenha materiais sem vida. O acervo do arquivo — os vídeos que vemos exibidos, as fotos, os artefatos, etc. — pode trazer a vida de volta. Eles transmitem um sentido do que as performances significaram em seu contexto e momento específicos, e o que eles podem significar agora.³⁶⁴ (TAYLOR, 2016, p. 137, tradução nossa).

É importante diferenciar o papel do arquivo na leitura dos vestígios arquivados, para apresentar o contexto de uma performance e suscitar a reperformance, e na constatação de que os vestígios não são a ação performática. A partir dessas considerações, há dois pontos a serem retomados, o primeiro, que os vestígios são arquivados e musealizados, sejam eles materiais e/ou transcrpcionais, revelando que as instituições não possuem a performance como ação; e o segundo, que a performance é documentada, portanto, pode ser arquivada (MANZELLA, WATKINS, 2011).

Essa discussão do arquivamento e do papel do arquivo para a performance traz à tona as narrativas dos estudos da performance sobre a efemeridade da linguagem. Taylor (2015, p. 153, tradução nossa) questiona a noção de efemeridade da performance, na medida em que expressa um posicionamento colonialista, sobretudo, quando se refere às práticas de grupos sociais dissidentes do ocidente: “nós do ocidente temos privilegiado a escrita a tal ponto que somente a palavra escrita, supostamente, tem poder legitimado. Todo resto ‘desaparece’”³⁶⁵.

Essas reflexões da autora se associam à sua participação na criação das diretrizes da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial³⁶⁶ (2003), tendo ciência da

³⁶³ Citação original: “video and photographic documentation become part of a new performance”.

³⁶⁴ Citação original: “The live and the archived, I believe, constantly interact in many forms. Any given performance may be ephemeral, exceeding the archive's capacity to capture the 'live'. A photograph or video of a performance is not the performance. But this does not mean that the archive is 'dead' or holds lifeless materials. The holdings in the archive — the videos that we see displayed, the photos, artifacts, and so on — can bring back to life. They convey a sense of what the performances meant in their specific context and moment, and what they might mean now”.

³⁶⁵ Citação original: “Nosotros en el occidente hemos privilegiado la escritura a tal grado que sólo la palabra escrita, supuestamente, tiene poder legitimante. Todo lo demás 'desaparece’”.

³⁶⁶ Esse documento fomenta a salvaguarda, o respeito, a conscientização, a cooperação e a assistência internacional quanto ao patrimônio imaterial. A convenção foi criada na 32ª Conferência Geral da Organização das Nações

complexidade em salvaguardar o “ao vivo”, da distinção entre proteger o ato e/ou a ação de um grupo, e mostrá-los em outro momento para outros públicos, questionando o que “[...] estava sendo ‘salvo’? A forma? O conteúdo? O significado? E para quem estávamos salvando?”³⁶⁷ (TAYLOR, 2016, p. 188, tradução nossa).

Outra noção articulada ao futuro da performance, frente à concepção de arquivo de Taylor, é o repertório, que “tem a ver com a memória corporal que circula por meio de performances, gestos e narrativa oral”³⁶⁸ (TAYLOR, 2015, p. 155, tradução nossa). Portanto, são atos encarnados, especialmente, sob trabalhos considerados efêmeros, cujo conhecimento não seria reproduzível (TAYLOR, 2016, p. 188).

O repertório envolve a presença das pessoas e a transmissão do conhecimento sobre a performance a partir dos corpos, utilizando os vestígios arquivados; ou seja, o repertório e o arquivo trabalham de forma complementar, e as ações não permanecem as mesmas (*ibidem*, p. 188-189). Isso se aplica à reperformance, a qual só pode ser realizada a partir de uma noção de original³⁶⁹ (*ibidem*, p. 189-190).

Essa noção de original remete à perspectiva de Groys sobre a escolha do contexto original, mencionada no terceiro capítulo, que vai de encontro às finalidades, às diretrizes e aos questionamentos de salvaguarda do patrimônio imaterial. A partir dos critérios do que se tem e de como pode ser narrado, ou seja, dos agenciamentos que envolvem os vestígios e as escolhas, observa-se que há uma assimilação de um original, que é passível de alteração e de atualização, para a visualização e a visualidade de uma obra, de um patrimônio.

Nesse sentido, as autorias mencionadas no terceiro capítulo têm em suas dinâmicas essa delimitação de original, que não se restringe apenas aos artistas, mas conforma o domínio e o manuseio dos vestígios, que envolve os contextos espaço-temporais de diferentes agentes. Assim, o arquivo performativo é o espaço de produção e articulação de sentidos sobre a performance.

O arquivo pode ser compreendido também como meio de apresentar elementos da ação performática, além de ser interpretado como uma extensão do trabalho artístico (ROMS, 2013, p. 36). Esta abordagem considera a preservação do legado da performance a partir do arquivo.

Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em Paris, no ano de 2003. Para ler o documento, acessar o site: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por.

³⁶⁷ Citação original: “was being 'saved'? The form? The content? The meaning? And who are we saving it for?”.

³⁶⁸ Citação original: “[...] tiene que ver con la memoria corporal que circula através de performances, gestos, narración oral”.

³⁶⁹ Para Taylor (2016, p. 189), a reperformance é diferente quando analisada na perspectiva de suas aparições — essa ênfase está atrelada à ideia de origem da ação performática. No entanto, a autora reconhece que a performance nunca é realizada pela primeira vez e “ainda assim nunca [é] a mesma duas vezes, resiste à noção de um ‘original’ — um marcador de valor agregado do mundo da arte comercial” (*ibidem*, p. 189).

O foco de Heike Roms (2013, p. 36, tradução nossa) é em como os “[...] vestígios abordam a performance como um projeto artístico que se sustenta sobre um corpo de trabalho, e, às vezes, sobre toda a vida profissional de um artista”³⁷⁰, distinto da abordagem de questionar se os vestígios podem ou não compor o passado da performance.

O sentido apresentado por Roms (2013, p. 37) sobre o legado da performance no arquivo está nas atribuições de autorias e autoridades sobre os vestígios. Como Groys, Roms (2013, p. 37) constitui reflexões sobre essas autorias no arquivo, sobretudo, de artistas e pesquisadores, tendo em vista a modulação e a escala desse arquivo, que, por sua vez, é inscrito como o espaço do “espectro da intenção autoral”³⁷¹, sendo possível encarar a intenção artística a partir dos vestígios ali preservados (*ibidem*, p. 37, tradução nossa). No entanto, o autor problematiza a busca por essa intenção e posiciona os vestígios como pontos de acesso à obra (*ibidem*, p. 37).

Assim, ao invés de lamentar o ‘passado’ inevitável da performance, o arquivo nos incentiva a explorar a presença contínua da performance em nosso encontro com essas ideias. Isto não quer dizer que a qualidade de tais encontros, no contexto de um arquivo, seja a mesma daqueles em uma situação de performance ao vivo. Mas, leva em conta o nosso desejo evidentemente forte do retorno aos documentos de performances passadas, e de fazê-lo de forma repaginada. O arquivo oferece um local potencial para engajamento, que mesmo a mais abrangente crítica acadêmica ou reimaginação artística nunca pode esgotar completamente.³⁷² (ROMS, 2013, p. 37, tradução nossa).

Roms dinamiza a exploração e a produção de sentidos sobre uma performance a partir do arquivo, considerando a distinção entre o encontro com a performance nesse espaço e no ao vivo. O caráter de engajamento proposto por Roms remete à abordagem de Derrida e de Guasch quanto ao sentido de projeção de futuro do arquivo, e à qualidade da performance em ser arquivada, como abordado por Manzella e Watkins.

Segundo Gunhild Borggreen e Rune Gade (2013, p. 9), a noção de arquivo e a noção de performance foram naturalizadas como opostas, tendo em vista o caráter efêmero da performance e o caráter de estabilidade do arquivo. No entanto, os autores afirmam que as narrativas ontológicas têm sido alteradas.

[...] a noção de arquivo se expande da ideia de espaço de armazenamento físico, que preserva objetos e documentos, para arquivos virtuais de coleta de dados acessado por

³⁷⁰ Citação original: “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”.

³⁷¹ Citação original: “spectre of authorial intent”.

³⁷² Citação original: “So, instead of lamenting performance's inevitable 'pastness,' the archive encourages us to explore performance's continuing presence in our encounter with these ideas. This is not to say that the quality of such encounters in the context of an archive is the same as that of those in a live performance situation. But it takes account of our evidently strong desire to return to the documents of past performances, and to do so repeatedly. The archive offers a potential site for engagement that even the most comprehensive scholarly critique or artistic reimagining can never fully exhaust”.

meio de telas de computador, memória coletiva engajada em reinterpretações da história, ou dimensões políticas de arquivos investidos com questões de acessibilidade e poder.³⁷³ (*ibidem*, 2013, p. 9, tradução nossa).

Mais uma vez, o arquivo é referenciado como um espaço de engajamento, cujo impulso envolve diferentes atores e reinterpretações, interagindo com as noções de reiteração, legado e armazenamento, mas de forma dinamizada.

Julie Louise Bacon (2013, p. 74, tradução nossa) propõe a revisitação da noção de arquivo visando “‘olhar em face’ do que já está lá e ‘conceber’ de outra forma”³⁷⁴, encarando o “arquivo como um corpo, como uma entidade viva”³⁷⁵, lido e analisado no presente. Além de ser um espaço onde eventos e histórias são narrados, o arquivo se configura nas relações de poder e define parâmetros de percepção (*ibidem*, 2013, p. 77).

Bacon enfatiza a representação e o agenciamento presentes na noção de arquivo, a fim de pontuar as nuances da noção e de situar as diferentes práticas como formas de preservação de obras, vestígios e histórias. Ademais, Bacon (2013, p. 84) ressalta os diferentes graus mercantis do arquivamento em pesquisas e projetos artísticos financiados para a construção de um status comercial do artista, gerando a sua visibilidade, a mercantilização dos vestígios, a economia da reperformance na construção de vestígios e a participação do artista nessa construção do arquivo, tomando os vestígios como *commodities*.

Essas diferentes apropriações do arquivo diante do sistema da arte envolvem propostas diversas, como pontuado por Bacon. E a partir dessas propostas, a noção e o espaço do arquivo são rearranjados e criam outras visualidades para obras, autorias, vestígios, instituições e narrativas.

Paul Clarke (2013, p. 364) relata a produção científica sobre as narrativas da história da arte a partir dos arquivos, sendo este o foco de pesquisadores na análise do documento como evidência do passado. O autor, assim como outros estudiosos, tem explorado diferentes modelos para pensar o arquivo, principalmente os usos do documento no futuro (*ibidem*, p. 364).

Clarke (2013, p. 364) faz parte da *Performance Re-enactment Society* (PRS), um coletivo que envolve pesquisadores, artistas e arquivistas, tendo como objetivo reavivar

³⁷³ Citação original: “the notion of archives expand from the idea of physical storage space that preserve objects and documents to virtual archives of data collection accessed through computer screens, collective memory engaged in reinterpretations of history, or political dimensions of archives invested with issues of accessibility and power”.

³⁷⁴ Citação original: “look in the face of what is already there and 'conceive of otherwise”.

³⁷⁵ Citação original: “archive as a body, as living entity”.

experiências de arte, a partir de documentos e memórias, para criar e transformar as experiências em novos eventos³⁷⁶.

No projeto *Untitled Performance Stills* da PRS, Clarke (2013, p. 365) menciona que o trabalho realizado envolveu trocas de mensagens no Facebook e conversas entre teóricos e artistas, tendo como foco a relação entre a performance e os documentos de arquivo. Um dos comissionamentos do projeto foi *The Pigs of Today Are the Hams of Tomorrow* (2009), curada por Paula Orrell e Marina Abramović.

Para *The Pigs of Today*, nós realizamos um trabalho baseado em processos que permitiu ao público participante pensar, por meio de suas interações, sobre a relação entre memória e arquivo, performance e seus documentos; e sobre questões de preservação, linhagem e como a influência passa por gerações. Isso foi parte de um trabalho de performance participativo e procede de um projeto de colaboração curatorial — que fez perguntas sobre originalidade, direitos de propriedade intelectual, derivação e onde se encontra a autoria. Nós pensamos no trabalho como uma performance duracional de arquivamento e a longa duração da fotografia.³⁷⁷ (*ibidem*, p. 365, tradução nossa).

Clarke (2013, p. 365) define o processo do projeto citado como “a coleção das recollections [lembranças] de eventos de *live art*”³⁷⁸. Cada um dos participantes trabalhou com performances pretéritas a partir dos arquivos do PRS, e, com base nestes, criaram áudios e *stills* de imagens que representassem a memória própria do evento; alguns até utilizaram objetos para reconstruir momentos, registrados pelo fotógrafo Hugo Glendinning (*ibidem*, p. 365-366).

O foco de Clarke está na reperformance, tendo o arquivo como ponto de partida para a sua realização, compreendendo a nova execução da performance em diferentes temporalidades, nas quais os vestígios, especialmente, as fotografias, mantêm conexões com a ação performática. Além disso, o autor apresenta interesse na disseminação da performance a partir

³⁷⁶ No site da artista Clare Thornton, que também atuou nesta sociedade, está descrito: “Performance Re-enactment Society (PRS) é um coletivo ocasional de artistas, arquivistas e pesquisadores, que usa documentos de arquivo e as memórias do público para reavivar experiências de arte passadas e cria-las de novo”, o interesse deles estava “[...] nas formas em que esta vertente da história da arte recente pode ser conservada, comunicada e compreendida por meio de gerações, e como podemos fazer história da arte da performance através da prática” (tradução nossa) [citação no original: “Performance Re-enactment Society (PRS) is an occasional collective of artists, archivists and researchers, who use archival documents and audience’s memories to revive past art experiences and create them anew. [...] in the ways in which this strand of recent art history can be conserved, communicated and understood across generations and how we might do performance art history through practice”. Disponível em: <http://clarethornton.com/prs>. Acesso em: 19 fev. 2021.

³⁷⁷ Citação original: “For *The Pigs of Today* we staged a process-based work that enabled public participants to think, through their interactions, about the relationship between memory and the archive, performance and its documents; and about issues of preservation, lineage, and how influence passes through generations. It was part participatory performance work and part collaborative curatorial project — which asked questions about originality, intellectual property rights, derivation, and where authorship lies. We thought of the work as durational performance of archiving and endurance photography”.

³⁷⁸ Citação original: “collection of recollections of live art events”.

da *Creative Commons*³⁷⁹ (*ibidem*, p. 379), ou seja, fontes abertas e acessíveis para disseminação de obras e de vestígios, realocando os sentidos de autoria.

Para além desse engajamento com o arquivo para a reperformance, a musealização e o arquivamento de vestígios da performance operam em uma dinâmica de legado da ação performática, como expresso por Roms. Os casos brasileiros apresentados ao longo da tese, especialmente, *O nome*, de Maurício Iânes; *A lágrima da Artista*, de Élle de Bernardini; *Pancake* e *Desenhando com Terços*, de Márcia X; *Ofélia*, de Ana Mazzei e Regina Parra; e os diferentes materiais de vestígios e obras derivadas de performances do Grupo EmpreZa, revelam semelhanças quanto à materialidade preservada pelas instituições. Embora algumas dessas obras sejam ações performáticas, há um volume significativo de vestígios oriundos de diferentes ativações que reverberam na produção de sentidos sobre os trabalhos.

Mesmo em casos como o de Bernardini ou o do Grupo EmpreZa, em que as obras são definidas como registros, videoarte e videoperformances, os trabalhos contam com outras materialidades das ações, oriundas de diferentes contextos espaciais e temporais e, em alguns casos, referentes às ações ocorridas na instituição que possui a obra. No caso de *Ofélia*, o dossiê descritivo entregue pelas artistas apresenta imagens da obra em seu primeiro acontecimento no MASP, que estão arquivadas pela instituição. Já em *O Nome*, os registros da performance estão arquivados no Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo. No contexto de *Pancake* e *Desenhando com Terços*, as materialidades estão distribuídas no Centro de Documentação e Pesquisa, e na Reserva Técnica do MAM-RJ, sendo que parte considerável dos vestígios se encontra no primeiro.

Essas observações abordam o arquivamento dos vestígios como parte da musealização da performance, sendo algo que expressa os processos de preservação da linguagem em instituições. Isso fica evidente em alguns dos casos apresentados e pode gerar certas dúvidas, como acontece com as obras de Márcia X, das quais não se tem uma definição peremptória de como os vestígios podem ser usados, sendo estes, ao mesmo tempo, materiais e transcrionais, e muitas vezes reexibidos como a obra. Consequentemente, a musealização da performance identifica as materialidades arquivadas como índices das aparições da obra e das vigências autorais, tanto do artista quanto de outros agentes, na produção de narrativas sobre as obras.

Essa manifestação da performance no arquivo é transgressora, na medida em que rompe com a impossibilidade de registro e de arquivamento desta, ao mesmo tempo que explora o sentido da ação externa e anterior à sua musealização. Na entrevista realizada com Groys (1999,

³⁷⁹ Para conhecer mais sobre Creative Commons, acessar: https://creativecommons.org/licenses/?lang=pt_BR.

n.p, tradução nossa), Spieker o interpela sobre as ambivalências da transferência da obra para a instituição, descrevendo-a como dinâmica e inovadora, uma vez que “ela [a obra] não estabelece estabilidade para si mesma em nenhum lugar, muito menos no museu”³⁸⁰.

De minha parte, não creio que a história seja uma narrativa, seja ela factual ou fictícia. A história ocorre em um espaço entre o arquivo e a vida, entre o passado que está sendo coletado e a realidade, entendida como tudo o que não foi coletado. Contudo, esta zona onde a história ocorre não se desintegra simplesmente, ela não se torna ficcional. Pelo contrário, ela se torna cada vez mais homogênea porque os arquivos — em parte por meio da mídia eletrônica — se fundem gradualmente para formar um grande arquivo mundial, uma memória universal formalizada. O que chamamos de história é a questão depois de tudo que existe no mundo, mas que ainda não foi incorporado a essa memória universal. O processo dinâmico da história é a busca do que é novo — ‘novo’ não no sentido de uma narrativa, mas no sentido de que ela ainda não foi incluída no arquivo. A inclusão no arquivo redescobre imediatamente a fronteira entre o arquivo e seu exterior, e exige a arquivização do que permanece fora de seus limites. O passado não é ‘memória’, mas o próprio arquivo, algo que está factualmente presente na realidade. O futuro, por outro lado, é a tarefa de expandir o arquivo. Finalmente, o presente é aquele do qual se sabe que ainda não foi incluído no acervo do arquivo. A história segue uma lógica formal onde o passado, o presente e o futuro não são pensados psicologicamente, nem historicamente, no sentido clássico da palavra, nem existencialmente, ou de forma hegeliana, mas de forma puramente formal, do ponto de vista da inclusão e exclusão arquivística.³⁸¹ (*ibidem*, n.p., tradução nossa).

A resposta de Groyes às abordagens de Spieker discorre sobre o arquivo como o passado que está materialmente no presente, e o processo de arquivamento como a expansão para o futuro, uma vez que o presente selecionado se torna passado. A análise da obra de arte pautada nesse ponto de vista apresenta a escolha do que foi musealizado e arquivado, considerando inclusões e exclusões, e os perfis institucionais, dos artistas e de outros agentes.

Acrescenta-se a essa abordagem de Groyes a redefinição e o reposicionamento do impulso arquivístico do arquivo, dos vestígios e da própria obra, o que configura o engajamento proposto nas análises de Foster e de Roms. Embora o arquivo signifique inclusões e exclusões,

³⁸⁰ Citação original: “It does not establish stability for itself anywhere, least of all in the museum”.

³⁸¹ Citação original: “For my part, I do not think that history is a narrative, whether it be factual or fictional. History occurs in a space between the archive and life, between the past that is being collected and reality, understood as everything that has not been collected. Yet this zone where history occurs does not simply disintegrate, it does not become fictionalized. On the contrary, it becomes more and more homogeneous because the archives — partly through the electronic media — gradually merge to form one large world archive, a formalized universal memory. What we call history is the question after everything that is in the world but has not yet been incorporated into this universal memory. The dynamic process of history is the search for what is new — ‘new’ not in the sense of a narrative but in the sense that it has not yet been included in the archive. The inclusion into the archive immediately redraws the boundary between the archive and its exterior and demands the archiving of what remains outside of its limits. The past is not ‘memory’ but the archive itself, something that is factually present in reality. The future, on the other hand, is the task to expand the archive. Finally, the present is that of which one knows that it has not yet been included in the archival collection. History follows a formal logic where the past present and future are not thought of psychologically, not historically in the classical sense of the word, not existentially, and not in a Hegelian way but in a purely formal way, from the point of view of archival inclusion and exclusion”.

a sua leitura, enquanto indício das formas e dos meios utilizados para o arquivamento, se dá no tempo presente, suscitando ideias quanto às escolhas realizadas.

Acima, mencionou-se a concepção de Derrida (2001), na qual a tradução seria parte da logística do arquivo, o que converge com a noção de tradução de Benjamin (2008), discutida no capítulo 3, que aborda as perspectivas de autoria em meio à ideia de um original e das traduções que o transformam. Em perspectiva similar, André Lepecki (2016, p. 115-116, tradução nossa) cita a narrativa de Benjamin, na qual a tradução muda o original e carrega a obra para “[...] uma vida após a morte, além dos limites originais do trabalho, [que] também se reflete de volta no original, mudando-o para sempre”³⁸².

Mais uma vez, é preciso levar em consideração duas noções de original, a primeira, relativa ao acontecimento da obra, que apresenta originalidade, independentemente de quantas vezes ocorre; e a segunda, de Groys, que se refere à escolha de um contexto original, aqui atribuído ao arquivo e às escolhas no arquivamento.

Lepecki (2016, p. 120, tradução nossa) propõe a análise do arquivamento de modo a propiciar que a reperformance não se fixe em uma noção de singularidade originária da obra, mas que seja encarada como uma forma de “[...] destravar, liberar e atualizar o compassível e o incompassível de uma obra”³⁸³, o que seria, para o autor, uma reserva disponível do acontecimento originário, que está arquivada no corpo.

O autor considera o arquivo como corpo, ou seja, o corpo é o arquivo, referindo-se às reencenações da dança, como a obra *Self-Obliteration # 1*, performada por Ron Athey em *The Sky Remains the Same*, de Julie Tolentino, e o arquivamento de Tolentino da obra de Athey, quando este a reperforma³⁸⁴ (*ibidem*, p. 122-123); a obra *Urheben Aufheben*³⁸⁵ (2008), de Martin Nachbar, um encontro com a obra *Affectos Humanos* (1962/64), de Dore Hoyer, em um filme de 1967, sendo a ênfase de Nachbar a compreensão do ato de reperformar como o ato de arquivar, expressando o seu próprio passo a passo sobre a obra de Hoyer, na assimilação do arquivo por meio do seu corpo (*ibidem*, p. 124-125); a obra *Product of Other Circumstances*³⁸⁶

³⁸² Citação original: “[...] to an afterlife beyond the work's original limits, also reflects back into the original, changing it, forever”.

³⁸³ Citação original: “[...] to unlock, release, and actualize a work's many (virtual) com- and impossibilities”.

³⁸⁴ Em consonância às reflexões do último capítulo sobre a autoridade da autoria, Lepecki (2016, p. 124) considera a reperformance como a suspensão de uma economia da autoridade do autor, que deseja romper com a “prisão domiciliar” da obra. Portanto, “reencenar significaria disseminar, espalhar sem esperar um retorno ou um lucro”. [citação original: “to reenact would meant to disseminate, to spill without expecting a return or a profit”] (*ibidem*, p. 124, tradução nossa).

³⁸⁵ Para ver vídeo da performance, acessar: <https://vimeo.com/74015952>.

³⁸⁶ Para ler sobre a obra, acessar: <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=5ff3b0bfa8cfe85dab0293c2ce0dd7ca7be0a037&lg=en>.

(2009), baseada nos arquivos da dança Butoh, e a obra *Retrospective*³⁸⁷ (1994-2010), de Xavier Le Roy, uma compilação de vários trabalhos solos do artista, performada e exposta por meio de arquivos em um computador, em diferentes espaços, considerada uma obra na qual os dançarinos tornam-se o arquivo (*ibidem*, p. 130); e a obra *Martha@Mother*³⁸⁸ (1996-), de Richard Move, na qual o artista reperforma algumas coreografias de Martha Graham³⁸⁹, sendo o corpo de Move a “matéria fantasmagórica”³⁹⁰ de Graham, incorporando um “arquivo que contrariava as economias da autoridade autoral”³⁹¹ (*ibidem*, p. 136, tradução nossa).

A abordagem de Lepecki agrega a vontade de arquivar determinados elementos e o retorno dos vestígios, a fim de recuperar e transformar a ação performática a partir da dinâmica entre coreógrafos, dançarinos e outros profissionais, na qual as obras estão em movimento pelas decisões tomadas. O corpo é o arquivo das trocas, especialmente, pelo fato de o autor considerar o corpo como disseminador das ações, colocando em evidência que não se trata de uma repetição da coreografia. Esta abordagem relaciona-se às considerações de Taylor sobre o repertório, principalmente, na transmissão das trocas entre os agentes.

Levando em conta essa noção do corpo enquanto arquivo, os trabalhos apresentados anteriormente, como os de Márcia X e de Renan Marcondes, são experiências de corpos de artistas criadores a partir dos gestos instrutivos deles, que estão materializados nos vestígios musealizados e arquivados.

No caso de Márcia X, a decisão de reexibir as obras parte da instituição e das possibilidades e escolhas curatoriais, sendo os vestígios da obra transcrpcionais para a reperformance. Há também situações nas quais os vestígios são lidos de modo material e documental, em que a exibição se pauta na documentação e na criação de instalações, como sucedeu com *Pancake*, na exposição *Ratos e Urubus*, no CCSP.

Já a obra *Aquele que diz sim e Aquele que diz não*, de Marcondes, foi performada primeiramente por ele, sendo que o capital simbólico da performance está nas fotografias —

³⁸⁷ Para ler sobre a obra acessar: <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=2d6b21a02b428a09f2ebd3d6cbaf2f6be1e3848d&lg=en>.

³⁸⁸ Para conhecer mais sobre o trabalho de Richard Move, acessar: <http://www.move-itproductions.com/martha/herstory.html>.

³⁸⁹ Richard Move recebeu uma carta dos advogados da companhia de Martha Graham acusando-o de violar os direitos autorais da artista e enganar o público: “as primeiras performances de Martha Graham realizadas por Move coincidiram com o início de um longo período em que um litígio feroz sobre o repertório de Graham estava sendo desencadeado” [citação original: Move's first performances as Martha Graham coincided with the beginning of a long period where a fierce litigation over Graham's repertoire was being unleashed] (LEPECKI, 2016, p. 136, tradução nossa). Entre os anos 2000 e 2004, qualquer repertório de Graham performado seria considerado ilegal (*ibidem*, p. 137). É importante destacar que para Lepecki (*ibidem*, p. 138), Move tornou-se o arquivo de Graham, passando a ser orientado e chancelado por diferentes agentes que conheciam a artista.

³⁹⁰ Citação original: “ghostly matter”.

³⁹¹ Citação original: “archive that countered authoritative economies of authorship”.

pois o corpo dele aparece —, e tem nessas e nas outras notações estipuladas pelo artista e entregues para a instituição a possibilidade de reperformance. Em *Ofélia*, de Mazzei e de Parra, há uma distinção se comparada às obras dos dois artistas citados acima, uma vez que os corpos das artistas não estão evidentes, afinal, são outras pessoas que performam. Ainda assim, o dossiê entregue pelas artistas constitui o gesto, especificamente, nas descrições de como os corpos das performers precisam se comportar na ação. Ademais, as fotografias presentes no dossiê de *Ofélia* terão uma função delimitadora do olhar sobre aqueles corpos de 2018, para uma ação futura.

Ambos os trabalhos podem ser analisados na chave do corpo como arquivo, que dissemina as ações, a partir das ações realizadas pelos artistas ou por outros performers, e dos vestígios. Nos casos citados, as fotografias são referenciais que apresentam esses corpos e podem ser os elementos da ativação posterior. Isso pode apresentar a atualização e a transformação da obra por meio de outro corpo, entre o passado e o presente.

Outra consideração sobre o arquivo de performance é a compreensão deste como um palimpsesto, que surge dos traços da memória relacionados aos *site-specific performance* (WARRIGTON, 2011). Lisa Warrigton (2011, p. 207-208, tradução nossa) considera a memória como um arquivo escondido, e o arquivo em si como um “[...] repositório de documentos, artefatos e outros registros associados aos eventos; como tal, pode fornecer um ponto de partida para a reconstrução de um evento em particular”³⁹², mas não é um espaço neutro, por se concretizar a partir de escolhas.

A perspectiva de Warrigton (2011, p. 208, tradução nossa) sobre a memória e o arquivo tem implicação nos locais onde performances teatrais ocorreram, sendo a noção de palimpsesto empregada aos espaços, pois “o local é sempre o mesmo, carregando consigo quaisquer sementes de história, ou costumes, ou significados arquitetônicos acumulados naquele local, sobre o qual foi inscrito (ou talvez reinscrito) um ato performado”³⁹³. Nesse sentido, a proposta da autora é a revisitação das ações a partir de arquivos e memórias orais das experiências em determinados espaços, “seja literal ou virtualmente (por meio de fotografias, internet ou um ato de memória), evocando tanto o passado, quanto, imediatamente, o próprio ato visto”³⁹⁴ (*ibidem*, p. 208, tradução nossa).

³⁹² Citação original: “repository of documents, artefacts or other forms of records associated with events; as such, it can provide a starting point for the reconstruction of a particular event”.

³⁹³ Citação original: “the site is always itself, carrying with it whatever seeds of history or custom or architectural significance accrue to that place, over which has been inscribed (or perhaps reinscribed) a performed act”.

³⁹⁴ Citação original: “either literally or virtually (via such means as photographs, internet or an act of memory) evokes both the past and more immediately, the viewed act itself”.

Além disso, Warrigton (2011, p. 210) atribui o palimpsesto às funções do teatro enquanto espaço, sendo este o que se mantém em sua estrutura arquitetônica, mas também o que sofre uma reconfiguração a depender do texto, dos performers e do desenho de cena, sendo o teatro um espaço que configura o status do evento; contudo, em alguns casos, as performances não ocorrem no espaço de um teatro. Warrigton discute este aspecto e a noção de palimpsesto a partir das performances *Lines of Fire* (2006), *Hotel* (2007) e *Tracey and Traci* (2008), cujos espaços estavam ligados à vida cotidiana, como uma estação de trem, um hotel ou um prédio de uma firma de contabilidade, questionando “que tipos de vestígios deixa cada uma dessas performances, no espaço da performance e na memória?”³⁹⁵ (*ibidem*, p. 2013, tradução nossa).

A autora propõe (re)construir as narrativas sobre os eventos a partir da sua presença nas obras *Lines of Fire* e *Tracey and Traci*; e construir e ativar as ações a partir dos arquivos, das memórias orais e do facebook, no caso de *Hotel*. Nesta experiência, a autora nunca visitou presencialmente o hotel onde se passou a performance, tendo apenas uma experiência virtual (*ibidem*, p. 220). No caso de *Tracey and Traci*, a autora menciona que a sua memória não consegue reconstruir toda a obra, tendo em vista a sua presença em alguns pontos da ação (*ibidem*, p. 225).

Tanto as memórias reais quanto virtuais dos encontros com os locais discutidos exploram a noção de memória do lugar como um repositório de arquivos escondidos. Em cada caso, os vestígios da performance, diretamente experimentados ou imaginativamente reconstruídos, comportam-se como uma espécie de palimpsesto, no qual memórias, ações e vestígios são estratificados, se alimentando e iluminando uns aos outros.³⁹⁶ (*ibidem*, p. 227, tradução nossa).

Essa abordagem dialoga com a perspectiva de Westerman (2015, 2016) sobre o contexto espacial e temporal de uma performance, sendo o foco deste autor a reconstituição da ação pretérita a partir dos vestígios; e se relaciona também à perspectiva de Widrich (2012) sobre a constituição da história da performance a partir dos palimpsestos, compreendidos como os vestígios.

O arquivo e o seu uso possuem uma dinâmica polifônica, englobando distintas formas de apropriação, atualização e alteração de obras, conforme a proveniência e os gestos referentes aos agenciamentos. Neste sentido, o arquivo performativo enfatiza a reiteração das obras, levando em consideração os vestígios, os repertórios, os contextos e os agentes.

³⁹⁵ Citação original: “what kinds of trace do each of these performances leave, in the space of the performance, and in the memory?”.

³⁹⁶ Citação original: “Both real and virtual memories of encounters with the sites discussed do explore the notion of memory of place as a hidden archival repository. In each case, the performance traces, whether directly experienced or imaginatively reconstructed, behave as a kind of palimpsest, in which memories, actions and traces are layered, feeding and enlightening one another”.

Suely Rolnik (2011, p. 17-18) propõe um arquivo menos preocupado com a técnica arquivística e mais endereçado à “força poética que o próprio dispositivo proposto é capaz de veicular”, ou seja, à “aptidão para fazer com que as práticas inventariadas tenham a possibilidade de ativar experiências sensíveis no presente, necessariamente diferentes das que foram originalmente vividas, mas com um mesmo teor de densidade crítica-poética”. Em linhas gerais, Rolnik (*ibidem*, p. 18) preconiza a criação do arquivo para a experiência artística, e não para tratar sobre ela.³⁹⁷

A aceção de Rolnik sugere o arquivo como o que mostra a obra, apresentando a ativação das poéticas a partir do dispositivo, reconhecendo a distinção da obra entre o exterior e o interior ao arquivo. O ponto de vista da autora suscita o arquivamento como uma via de apresentação e experiência com as obras.

Gabriella Giannachi (2016, n.p., tradução nossa) compreende também o arquivo como dispositivo³⁹⁸, “que não pode ser lido isolado, mas é relacional, afeta diretamente nossos comportamentos, ações e pensamentos, e forma uma parte intrínseca de nossa economia”³⁹⁹. A autora sugere que “projecemos o arquivo como o dispositivo pelo qual queremos ser produzidos”⁴⁰⁰ (*ibidem*, n.p., tradução nossa).

A abordagem de Giannachi (2016, n.p.) leva em consideração o arquivo no sentido de formação de coleção, mas também o seu envolvimento em paralelo nas mudanças de atitude acerca da sociedade, da filosofia, da política, da cultura e da forma como interagimos em nossos espaços privados e públicos. A autora utiliza a pesquisa de Derrida, a partir do arquivo de Freud, quanto aos métodos de transmissão da informação moldarem o conhecimento a ser produzido no arquivo.

³⁹⁷ Essa abordagem faz parte das considerações da autora a respeito do projeto de ativação da memória corporal da poética de Lygia Clark. No projeto, foi desenvolvida uma publicação contendo vinte DVDs com entrevistas em vídeo gravadas no Brasil, nos Estados Unidos e na França, sobre a trajetória da artista. Outra importante iniciativa, anterior à esta, mas relacionada ao projeto, foi a exposição *Lygia Clark, do Objeto ao Acontecimento: nós somos o molde, a vocês cabe o sopro*, que ocorreu em 2005, no Musée des Beaux-Arts de Nantes, com uma versão adaptada em 2006, na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

³⁹⁸ Essa aceção se constitui a partir da noção de dispositivo de Giorgio Agamben, constituída pelo autor com base em leituras de Michel Foucault. Agamben (2005, p. 13) compreende o dispositivo como “[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e — porque não — a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata — provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam — teve a inconsciência de se deixar capturar”. O autor considera a relação do ser humano com o dispositivo vinculado ao desejo de felicidade, e esse vínculo “constitui a potência específica do dispositivo” (*ibidem*, p. 14).

³⁹⁹ Citação original: “the archive cannot be read in isolation, but rather that is relational, that is directly affects our behaviors, actions and thoughts, and that it forms an intrinsic part of our economy”.

⁴⁰⁰ Citação original: “we design the archive as the apparatus we want to be produced by”.

Ao adotar diferentes pontos de vista, pretendo produzir uma mudança na atenção do leitor entre o arquivo como um conjunto de objetos (onde o arquivo opera como substantivo) e o arquivo como um processo gerador de conhecimento ou laboratório (onde o arquivo é um verbo), e chamar a atenção para o crescente significado do usuário do arquivo, que cada vez mais é também seu criador nos dias de hoje.⁴⁰¹ (*ibidem*, n.p., tradução nossa).

A autora discute tanto a proveniência e a aquisição dos vestígios, quanto os processos de arquivamento e de produção de sentidos, entendendo os agentes como autores nos processos. Giannachi não privilegia apenas o arquivo institucional tradicional, mas também arquivos de artistas, seja na criação de obras ou quando o arquivo é a própria obra, de modo similar à perspectiva de Hal Foster. A autora cita as obras *La boîte-en-Valise* (1941), de Marcel Duchamp, *Card File: July-December 31* (1962), de Robert Morris e *Times Capsules* (1975), de Andy Warhol, para abordar a constituição desses arquivos-obras, nas criações de métodos de arquivamento particulares ou partilhados, com envolvimento do público, e nas reconfigurações de categorias e objetos (GIANNACHI, 2012, n.p.).

Outro aspecto pontuado por Giannachi (*ibidem*, n.p., tradução nossa) é a capacidade do arquivo em “[...] facilitar a produção e a transmissão de nossa presença, o nosso presente e a nossa identidade, [o que] mostra também como o arquivo revela”⁴⁰² questões discursivas. Além da discursividade estar endereçada ao arquivo e aos vestígios, também está inserida na interpretação e na construção de realidades a partir do arquivo.

o dispositivo do arquivo é uma estratégia para o estabelecimento do nosso presente, do presente e da nossa identidade, para a criação da memória e a marcação da transformação, uma ferramenta para a estetização, o tratamento genômico e até mesmo uma forma de indústria. [...] o dispositivo do arquivo é a rede de estratégias que usamos para mapear tudo, tanto no espaço quanto no tempo, precisamente para que possamos encontrar o que ainda está em nossas vidas.⁴⁰³ (*ibidem*, n.p., tradução nossa).

Diante de algumas acepções anteriores sobre o arquivo, onde este é o passado materializado (DERRIDA, 2001), espaço de prospecção para o futuro (GUASCH, 2011), analisado no presente (BACON, 2013) e/ou passível de ser performado (TAYLOR, 2016), Giannachi inscreve o arquivo na construção da presença dos agentes, da temporalidade em que

⁴⁰¹ Citação original: “In adopting different view points, I aim to produce a shift in the reader's attention between the archive as a set of objects (where the archive operates as noun) and the archive as a knowledge-generating process or lab (where archive is a verb) and draw attention to the growing significance of the user of the archive who more and more often is nowadays also its creator”.

⁴⁰² Citação original: “facilitate the production and transmission of our presence, our present, and our identity, showing also how the archive reveals”.

⁴⁰³ Citação original: “the apparatus of the archive is a strategy toward the establishment of our present, the present, and our identity, toward memory creation and the marking of transformation, a tool for aestheticization, genomic treatment, and even a form of industry. [...] the apparatus of the archive is the network of strategies we use to map everything in both space and time precisely so that we may find what is as yet in our lives”.

se deparam com o arquivo, e como estratégia de mapeamento das realidades no presente. A autora enfatiza o presente, tendo em vista o seu próprio contato com os arquivos, no entanto, essa proposta aparenta ingenuidade quanto ao mapeamento e ao que se encontra no arquivo, sobretudo, quando se considera as questões de inclusão e exclusão. Seria mais relevante pensar nesse mapeamento como criação de realidades, tal qual proposto por Hantelmann (2017).

A partir da possibilidade de mapeamento proposto por Giannachi, e ao mesmo tempo, o quanto isso revela escolhas, o arquivo de performance tem desafios para preservar e reconstituir a história da linguagem. Quando se pensa na arte da performance, especificamente, no reconhecimento da ação a partir dos vestígios, são evidenciadas duas perspectivas: de um lado, a imprecisão desse reconhecimento, afinal, o vestígio não substitui o acontecimento; do outro, a constatação de que não há um ângulo ideal de visualidade da performance. Então, o arquivo é performado a partir das escolhas do que foi e do que é coletado, continuamente, e daqueles que produzem narrativas sobre o que está arquivado.

Se considerarmos a performance como ‘de desaparecimento’, se pensarmos no efêmero como aquilo que ‘desaparece’, e se pensarmos na performance como a antítese da preservação, será que nos limitamos a uma compreensão da performance pré-determinada por um hábito cultural à lógica patriarcal, identificada (indiscutivelmente branca-cultural) do arquivo?⁴⁰⁴ (SCHNEIDER, 2012, tradução nossa).

Retoma-se Schneider, em sua elaboração sobre a relação entre a performance e o arquivo, questionando a associação da efemeridade ao desaparecimento, propondo, à época, uma nova abordagem do pós-acontecimento da performance no arquivo. A autora considera a impossibilidade de preservação da performance como reforço à tradição do arquivo no ocidente (SCHNEIDER, 2001, p. 101), de forma similar abordada por Roms e Taylor quanto às dissidências não serem arquivadas.

Pôde-se observar, no segundo capítulo, as convergências e as divergências conceituais quanto ao vestígio de performance e, em alguns casos, a relutância em considerá-los na (re)apresentação da linguagem. Nesse sentido, Scheneider (2012, n.p.) problematiza os sentidos empregados aos vestígios: os vestígios são para ou sobre? O que é assimilado pelo arquivo é um vestígio documentado ou que se torna documento? (*ibidem*, n.p.). Para a autora, a performance é sobre o que resta, mas também sobre reaparecimento e reparação (*ibidem*, n.p.).

⁴⁰⁴ Citação original: “If we consider performance as ‘of disappearance, if we think of the ephemeral as that which ‘vanishes,’ and if we think of performance as the antithesis of preservation, do we limit ourselves to an understanding of performance predetermined by a cultural habituation to the patrilineal, West-identified (arguably whitecultural) logic of the archive?”.

Baseada nisso, Schneider questiona a singularidade do evento e propõe, a partir do vestígio, reconhecer o encontro perdido e as suas reverberações (*ibidem*, n.p.)

Desse modo, a autora posiciona os vestígios nos arquivos, problematizando a impossibilidade da experiência com a performance a partir desses. A própria lógica de arquivamento reafirma esse desaparecimento, mesmo quando o arquivo se propõe a preservar a performance, com base na “longa história de anti-teatralização, rebaixada, se não mesmo temida, como destrutiva da idealidade imaculada de todas as coisas marcadas como ‘originais’”⁴⁰⁵ (SCHNEIDER, 2001, p. 101-102, tradução nossa).

Assim, o enfoque de Schneider tem confluência com a noção de arquivo performativo, na perspectiva de performar o arquivo e o que está arquivado. A autora menciona outros métodos de arquivamento, que foram criados e utilizados por alguns grupos sociais, por exemplo, a história oral, no registro de práticas relacionadas às culturas populares. Schneider (2001, p. 102, tradução nossa) cita as reencenações da Guerra Civil Americana, mencionando que a motivação tem relação com a desconfiança do documento, e aqueles que reencenam a performance consideram uma forma de manter a memória viva, “garantindo que ela não desapareça”⁴⁰⁶. Essas práticas, além de utilizarem vestígios, também produzem resquícios, deixam resíduos (*ibidem*, p. 102).

A relação de divergência da performance com o arquivo é justamente na chave de que os vestígios não podem apresentar o original, como uma ideia mítica de semelhança a ser verificada no arquivo (*ibidem*, p. 102). Em algumas experiências, a lógica do arquivo reitera a narrativa sobre essa mítica. Isso foi observado em algumas instituições brasileiras, nas quais a retórica sobre os vestígios se pauta na impossibilidade de estes serem o original, a performance, a obra, a ação⁴⁰⁷.

Segundo Schneider (2001, p. 103), “a prática da performance tem sido, historicamente, repudiada como prática histórica”⁴⁰⁸. No entanto, a lógica de arquivo ainda vigente impulsiona questionamentos: o que não está arquivado desaparece? O que não for visível ou habitável em um arquivo desaparece? (*ibidem*, p. 103). Considera-se a performance arquivável, embora se reconheça as narrativas que questionam as formas de musealização e arquivamento da linguagem. No entanto, essas narrativas, no que se refere à impossibilidade de determinadas

⁴⁰⁵ Citação original: “long history of anti-theatricalism, debased if not downright feared as destructive of the pristine ideality of all things marked 'original'”.

⁴⁰⁶ Citação original: “making sure it does no disappear”.

⁴⁰⁷ Isto foi observado nas experiências do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), do Museu de Arte do Rio (MAR) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

⁴⁰⁸ Citação original: “Performance practice has been, historically, disavowed as historical practice”.

formas de arquivamento e musealização, podem ser a causa e o efeito do desaparecimento da linguagem e das dificuldades em historicizá-la.

O arquivo performa a instituição do desaparecimento, com os vestígios como índices de desaparecimento e com a performance como dado para desaparecer. Se, na formulação de Derrida, é na domiciliação, na 'prisão domiciliar', que 'os arquivos acontecem', somos convidados a pensar nesse 'acontecimento' como contínuo, na prisão domiciliar como performativa.⁴⁰⁹ (*ibidem*, p. 105).

Schneider constata o desaparecimento da performance, mas isso não inviabiliza a sua reiteração a partir do arquivo performativo, em seu ato contínuo de possibilitar aos vestígios da performance serem agenciados para exposições documentais, obras e reperformances, etc.

O arquivo não só tem uma estética própria, mas também proporciona uma experiência estética singular *sui generis*. O que em última análise define a experiência do arquivo, ou o arquivo como experiência, são experiências de espaço interior e exterior, identidade e tempo. O arquivo se expande, corrige, confirma, eleva ou mina o trabalho. O arquivo questiona o trabalho publicado, exibido. Ele demonstra que, ao lado do regime do visível e do predeterminado, há um regime do invisível, do incerto, do incompleto. É devido ao seu status incerto que o arquivo não pode ser atribuído a uma espécie específica. O que se esconde por trás de cada obra é um material infinito que, num sentido sentimental, é anterior à obra, cuja integridade e significação hermenêutica ele garante.⁴¹⁰ (THALER, 2012, p. 39, tradução nossa).

Jügen Thaler propõe o arquivo como o contato com o original, e em algumas experiências, o arquivo contém elementos da obra criados anteriormente, como esboços, desenhos, objetos e outros vestígios. Portanto, a abordagem do autor aponta outro direcionamento sobre vestígio, não só em uma lógica do acontecimento da obra, no caso de performances, ou da obra pronta, mas aos outros elementos anteriores, que apresentam a produção do artista previamente à ação. Desse modo, o arquivo compila algumas materialidades relativas ao antes, ao durante e ao depois da obra.

A partir disso, pode-se pensar em como algumas instituições têm se mobilizado para desenvolver práticas de preservação da performance, pensando no acontecimento, na ação, mas também na proveniência, nas informações, na produção de conhecimento, na recepção e nos

⁴⁰⁹ Citação original: “The archive performs the institution of disappearance, with object remains as indices of disappearance and with performance as given to disappear. If, in Derrida's formulation, it is in domiciliation, in 'house arrest', that 'archives take place' we are invited to think of this 'taking place' as continual, of house arrest as performative”.

⁴¹⁰ Citação original: “Not only does the archive have an aesthetics of its own, it also provides a singular aesthetic experience *sui generis*. What ultimately defines the experience of the archive, or the archive as experience, are experiences of space, interior and exterior, identity and time. The archive expands, corrects, confirms, elevates, or undermines the work. The archive questions the published, exhibited work. It demonstrates that, next to the regime of the visible and the predetermined, there is a regime of the invisible, the uncertain, the incomplete. It is due to its uncertain status that the archive cannot be attributed to a specific species. What lies concealed behind every work is an infinite material which, in a sentimental sense, its prior to the work, whose wholeness and hermeneutical signification it warrants”.

diferentes espaços em que a linguagem ocupa, por exemplo, em arquivos e reservas técnicas de uma instituição museológica.

O projeto *Documentation and Conservation of Performance*⁴¹¹, da Tate Modern, coordenado por Louise Lawson, entre 2016 e 2021, representa uma das iniciativas de criação de estratégias para documentação e conservação de obras de arte da performance. Nos capítulos anteriores, mencionou-se outros projetos expressivos vinculados às outras instituições, como MoMA e Museu Guggenheim de Nova Iorque.

A iniciativa da Tate Modern surgiu a partir do grupo de trabalho e pesquisa *Collecting the Performative* (2012-2014), cuja proposta envolveu responder “[...] os desafios emergentes dos diferentes tipos de obras da performance”⁴¹², pautada na *The Live List*⁴¹³, produzida nos encontros do grupo. A lista foi criada com base em:

[...] modelos emergentes para a conservação e a documentação da performance dos artistas, e se baseou nas práticas de dança, teatro e ativismo para identificar paralelos no conceito de obra e noções relacionadas à autoria, autenticidade, autonomia, documentação, memória, continuidade e vivacidade.⁴¹⁴

O documento é um questionário que prevê uma série de acordos, entendimentos e parâmetros na relação com a coleção da instituição, diante das necessidades para produção da performance em sua próxima exibição: os adereços, as contratações, os papéis dos agentes, a documentação e a recepção da obra pelo público.⁴¹⁵ Dentre os aspectos pontuados na lista, é interessante notar, em relação aos parâmetros, o questionamento sobre a obra ter mais de uma forma, enquanto elemento vivo ou arquivado.⁴¹⁶ A indagação pressupõe o arquivo como local de encerramento da obra e/ou um outro espaço para a obra. A parte vinculada à documentação suscita aspectos quanto à vida institucional e à divulgação da obra:

Que formas de documentação estão disponíveis? O que precisa ser documentado e com que propósito? Existe uma entrevista com o artista? Em caso afirmativo, quem o conduziu e o que abrange? Que tipo de acordo precisa ser documentado? Por exemplo, contratos de licença, contrato de aquisição, contrato de propriedade, contrato de direitos autorais etc. Quais categorias de documentação estão presentes e são necessárias para esse trabalho? Por exemplo, instruções, declaração do artista, documentação de arquivo de performances anteriores, experiência do público. Como a performance em si deve ser documentada? Como o trabalho deve ser expresso

⁴¹¹ Para saber mais sobre o projeto, acessar o link: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance>.

⁴¹² *Id.* Citação original: “the challenges emerging from different types of performance-based artworks”.

⁴¹³ Para conhecer a lista, acessar: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative/live-list-what-consider-when-collecting-live-works>

⁴¹⁴ *Id.* Citação original: “emerging models for the conservation and documentation of artists’ performance and drew upon the practices of dance, theatre and activism in order to identify parallels in the concept of a work and related notions of authorship, authenticity, autonomy, documentation, memory, continuity and liveness”.

⁴¹⁵ *Id.*

⁴¹⁶ *Id.*

publicamente quando não está sendo executado? Por exemplo, por meio de imagem em movimento, fotografia, declaração do artista? O áudio deve ser incluído? Existem restrições? Com que frequência a documentação deve ser revisada? Como é utilizada a documentação na reativação da obra? Existe valor em produzir um testemunho da performance cada vez que ela é realizada? Por exemplo, de cada intérprete, como uma crítica ou avaliação do artista, como uma revisão da performance. A documentação pode ser compartilhada — por exemplo, os documentos de trabalho podem ser digitalizados e amplamente disponibilizados? Quem detém os direitos? Qual é o status da documentação? Pode representar o legado da obra? Pode ser mostrado com o trabalho no futuro?⁴¹⁷

As perguntas mencionadas endossam a importância da documentação da linguagem, oriunda dos agenciamentos, das escolhas e das possibilidades de revisão dos acordos e parâmetros preestabelecidos em outros contextos. A Tate demonstra o seu impulso arquivístico na criação de projetos como esse, possibilitando a prospecção da performance ao futuro.

Levando em conta os acordos, as condições estipuladas podem mostrar as variações das performances conforme as especificidades de cada um dos trabalhos. Embora o projeto e a iniciativa do grupo de trabalho e pesquisa sejam tomadas de decisões diante das especificidades da obra, e aparentem condicioná-la às decisões das autorias artísticas, percebe-se também uma interação entre agentes de diferentes áreas para a formalização dos acordos.

Esse é um dos exemplos dentre muitos para compreender a institucionalização da performance, tendo o arquivo performativo como espaço que compila e circula informações das ações performáticas, levando em consideração as subjetividades envolvidas no contexto. O arquivo distingue e especifica os vestígios, com base nas proveniências, nos processos institucionais e na ativação dos diferentes (co)autores.

O arquivo é aberto, contínuo, a sua incompletude não prevê uma noção única da performance, da obra, do vestígio, levando em consideração o devir destes e o seu próprio devir. No Brasil, legalmente, os vestígios podem ser lidos em duas chaves: a da musealização, fundamentada na lei nº 11.904, Estatutos de Museus (BRASIL, 2009), se forem considerados bens culturais em acervos, sendo que, em alguns casos, são tidos como “patrimônio

⁴¹⁷ *Id.* Citação original: “What needs to be documented and for what purpose? Is there an artist interview? If so, who conducted it and what does it cover? What types of agreement need to be documented? For example, license agreements, acquisitions agreement, ownership agreement, copyright agreement etc. What categories of documentation are present and needed for this work? For example, instructions, artist statement, archival documentation of previous performances, audience experience. How should the performance itself be documented? How should the work be publicly expressed when not being performed? For example, through moving image, still photography, artist statement? Should audio be included? Are there any restrictions? How often should the documentation be reviewed? How is the documentation used in the reactivation of the work? Is there value in producing a testimony of the performance each time it is performed? For example, from each performer, as a critique or evaluation from the artist, as a review of the performance. Can the documentation be shared — for example, can the working documents be digitised and made broadly available? Who owns the rights? What is the status of the documentation? Might it represent the work’s legacy? Can it be shown with the work in future?”.

arquivístico” — quando se referem aos registros e inventários, a lei não se aplica aos arquivos —; e a da documentação de caráter permanente, quando estão em acervos de arquivos, levando-se em consideração a lei nº 8.159, Política Nacional de Arquivos Públicos e Privados (BRASIL, 1991), por seu caráter “histórico, probatório e informativo” e seus aspectos “inalienáveis e imprescritíveis”.

Como mencionado previamente, a musealização da performance envolve o arquivamento dos vestígios. A questão em torno do arquivo está em como o vestígio é assimilado pela instituição. Há casos em que o vestígio permanece no arquivo institucional ou no centro de documentação, e em outros casos o vestígio é salvaguardado na reserva técnica. Além disso, há experiências em que essa questão de alocação não está definida. Teoricamente, as leis mencionadas se aplicam à dinâmica do vestígio na reserva ou em um arquivo convencional, portanto, as instituições precisam delimitar se o vestígio é parte do acervo museológico ou do acervo arquivístico. Essa diferenciação não diminui a condição política do vestígio na reiteração da performance, pois, em alguns casos, esses vestígios em arquivo podem até migrar para o acervo museológico.

Essa migração pode ser exemplificada a partir da recuperação e da reconstituição de performances das décadas de 1960 a 1990, em âmbito internacional. Observa-se esse movimento no Brasil, especialmente, em algumas exposições que recuperam narrativas sobre a história da performance no país.

A instabilidade do vestígio, enquanto algo que dá conta da ação performática, tem no arquivo a possibilidade de ser matéria para a (re)construção de narrativas, como parte de sua condição política. O vestígio navega entre problema-solução e problema-defeito, uma vez que é a partir dele, no arquivo, que se (re)conhece uma performance, e, ao mesmo tempo, se constata o desaparecimento parcial da linguagem. Assim, a defesa do vestígio no arquivo elucida a dimensão de escolhas, no que diz respeito ao contexto original, à visualidade da obra, aos agenciamentos e às ontologias da performance.

As abordagens apresentadas integram essa defesa da presença da performance nas instituições, enquanto vestígios, tendo o arquivo como o espaço ideal das transições de contextos temporais e espaciais e dos agenciamentos, não sendo essa proposta de arquivo a usual, que se ancora em documentos correntes, intermediários e permanentes, a partir de normas, mas sim a de um arquivo aberto, performativo, em processo, construído a partir de especificidades das obras de arte da performance.

As referências abordadas prospectam o arquivo para o futuro, tomando o impulso arquivístico como parte do arquivo performativo, da performance documentada e arquivável,

cuja materialidade está no repertório do corpo, em adereços utilizados antes e durante a produção da obra, em registros de vídeos e fotografias e na produção documental da instituição ao longo da vida de alguns dos trabalhos.

Nos tópicos a seguir, são apresentadas algumas experiências e as relações com os referenciais abordados, tendo em vista a produção de sentidos contínua de um arquivo performativo. Desse modo, são abarcados: experiências com vestígios e obras de coleções de instituições que os reiteram; a criação de notação sobre as obras a partir de rumores, sendo os rumores vestígios preexistentes e (re)formulados; o fluxo contínuo dos arquivos diante dos vestígios e da produção de sentidos sobre esses; e o museu como um espaço-arquivo, que em sua configuração tradicional tem a reserva técnica como espaço de salvaguarda de obras. A proposta, então, é evidenciar o museu como um arquivo performativo, ou como um espaço que possibilite o arquivo para performance, tendo em vista as premissas para os processos de preservação de obras nos diferentes setores e a atuação dos profissionais.

5.1 ARQUIVOS EM EXPOSIÇÃO

Algumas exposições foram apresentadas ao longo deste trabalho como referências à aparição de algumas obras e vestígios, destacando a relevância de algumas dessas mostras na narração da performance e na reconstituição de obras. Nesse sentido, as exposições citadas rastreiam a linguagem, a sua presença em instituições e as formas encontradas para lidar com a arte da performance.

Além disso, as exposições suscitam reflexões quanto à criação de arquivos e de como expô-los, demonstrando o impulso arquivístico de autorias e as alternativas de arquivamento escolhidas, que institucionalizam a performance.

De um lado, reencontramos uma suspeição a respeito da documentação e uma reivindicação do *reenactment* enquanto forma viva da transmissão das performances do passado. Desconfiamos da cultura arquivística, do domicílio dos documentos que ela opera, da fixação dos seus sentidos, do controle da sua difusão. Alguns associam o documento aos poderes políticos, econômicos, midiáticos, à autoridade do autor aos quais as práticas de retomada que privilegiam o corpo teriam a capacidade de resistir. Do outro lado, rejeitamos o *reenactment*, ao benefício da exposição dos documentos e dos arquivos e de um restabelecimento das modalidades da sua apresentação. Recusamos os fenômenos de anacronismo que o *reenactment* induz, sua participação no quadro institucional, a mercadoria e o ‘espetáculo’ das práticas performativas; criticamos ainda sua propensão em criar repertórios lá onde os artistas não o entendiam sempre assim. (BÉNICHOU, 2015, p. 11, grifo nosso).

Bénichou apresenta as problemáticas no que diz respeito às reperformances, às impossibilidades postuladas das práticas, que privilegiam o corpo e a presença, e ao

arquivamento da performance, o qual é criticado pelo caráter mercantil e espetacular. Na perspectiva da autora, essas acepções inviabilizam as possibilidades de criação de repertórios, que prospectam a circulação de obras performáticas.

Desse modo, Bénichou (*ibidem*, p. 12) menciona a incorporação da dança no museu como uma ruptura da disparidade entre documento, reperformance e presença, apresentando fricções e dissensos sobre a assimilação da linguagem. Para a autora, o arquivo possibilita a reinvenção das obras e a criação de versões, sendo a incorporação de vestígios — objetos, vídeos, fotografias, notações, partituras, ou seja, repertórios para a exibição de obras —, o que viabiliza essa reinvenção e criação.

Essas experiências de retorno às obras do passado articulam estreitamente o *live*, o arquivo e o diagrama; elas tendem igualmente a aproximar os arquivos do diagramático porque nele, os documentos estão pensados não mais como marcas, mas como componentes de partituras. Desde então, eles reencontram um uso que freia os processos de fetichismo operados pelas instituições oriundas das belas-artes. (BÉNICHOU, 2015, p. 14, grifo nosso).

Essa perspectiva do arquivo como diagrama e do vestígio como partitura é correlata às abordagens sobre a mudança de foco da performance, a partir do arquivo e dos vestígios, para a reiteração (STEINHÄUSER e MACDONALD, 2018), e para o legado da performance (ROMS, 2013). Esses pontos de vista constituem uma reavaliação crítica sobre as obras, compreendendo a polissemia da performance e a articulação dos agenciamentos a partir do arquivo.

Algumas experiências referenciais sobre o engajamento do arquivo e a reiteração de performances ocorreram no Musée de La Danse⁴¹⁸, em Rennes, França, geridas por Boris Charmatz durante dez anos. O protagonismo de Charmatz é ressaltado por sua compreensão acerca da dança, que abarca desde a criação coreográfica até a noção de arquivo, o qual é vivo, questionando as convenções sobre as impossibilidades de reativação de obras (BÉNICHOU, 2015, p. 15). A autora menciona a atuação expressiva de Charmatz na exposição *Moments. A history of Performance in 10 Acts*⁴¹⁹ (2012), no ZKM | Museu de Arte Contemporânea, em Karlsruhe, Alemanha, cuja proposta envolveu discutir o arquivo e a performance com curadores, artistas, coreógrafos, performers e público.

⁴¹⁸ Para conhecer as atividades do museu, acessar: <http://www.museedeladanse.org/en.html>.

⁴¹⁹ A exposição ocorreu de 8 de março a 29 de abril de 2012. Para outras informações sobre a exposição, acessar: <http://moments.zkm.de/?lang=en-EN>.

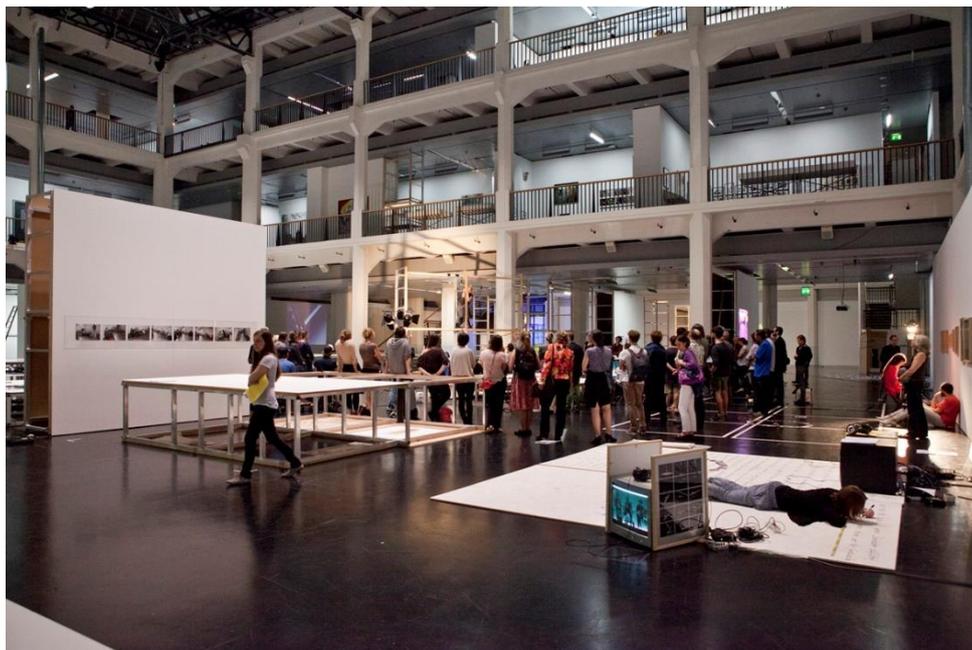


Figura 60 – Imagem da exposição *Moments. A history of Performance in 10 Acts*, no ZKM | Museu de Arte Contemporânea, Karlsruhe, Alemanha. **Fonte:** Site de Boris Charmatz.⁴²⁰

Moments foi significativa para a produção de sentidos sobre a história da performance, a partir da exibição de vestígios e da realização de reperformances. Além do que já se tinha sobre as obras, desde o início foi instaurado “um processo ininterrompido de fabricação de novos documentos” (BÉNICHOU, 2015, p. 20). A exposição problematizou a relação com os vestígios, especialmente, os oriundos das ações, que no contexto da performance têm um valor artístico atribuído, mas, quando expostos como documentos, não têm status artístico (GAREIS; SCHÖLLHAMMER; WEIBEL, 2013, p. 355).

Segundo Sigrid Gareis, Georg Schöllhammer e Peter Weibel (2013, p. 356), o foco da exposição foi no período “heroico” da performance, com obras produzidas entre os anos de 1960 e o início dos anos de 1980 por artistas mulheres pioneiras, nas artes visuais e na dança: Marina Abramović, Graciela Carnevale, Simone Forti, Anna Halprin, Lynn Hershman Leeson, Reinhild Hoffmann, Chana Horwitz, Sanja Iveković, Adrian Piper e Yvone Rainer. O projeto se desmembrava em quatro fases, com a participação de diferentes agentes, cujos testemunhos manifestavam opiniões diversas e particulares de especialistas, performers e do público em geral, bem como criava um espaço crítico de reformulação da história da performance:

Dez artistas de performance e dança desse período, algumas das quais estiveram presentes na exposição (*Fase I: Ato*), e se reuniram com um grupo de colegas mais jovens, o *Lab Artists*. O coreógrafo francês e cocurador da exposição, Boris Charmatz, convidou artistas e cientistas de várias disciplinas para se apropriarem, de forma performativa, do material referente à documentação artística, durante uma fase de laboratório de duas semanas (*Fase II: Reagir*). Este processo, por sua vez, foi

⁴²⁰ Disponível em: <https://www.borischarmatz.org/?moments#gallery-5>. Acesso em: 05 jun. 2021.

comentado pela cineasta Ruti Sela por meio de um filme, que acabou sendo integrado à exposição sob o título *A Testemunha (Fase III: Pós-produção)*. Durante toda a duração da exibição, um seleto grupo de estudantes de universidades e escolas de arte internacionais — as testemunhas — observaram ativamente os eventos. Nas fases finais da exposição foi dada a eles a maior liberdade possível para agir dentro da exposição e efetivá-la (*Fase IV: Rememorando o Ato*). A comunicação do museu ZKM esteve envolvida no planejamento desde uma fase muito inicial, e assim pôde realizar numerosas oficinas e ações para vários públicos-alvo dentro do contexto de *Moments*. Consequentemente, durante todos os dias da exposição, os processos e os eventos multicamadas exibiram, documentaram, mediarão e reescreveram o histórico da performance.⁴²¹ (*ibidem*, p. 355, tradução nossa).

As metodologias utilizadas partiam dos interesses de diferentes profissionais das artes visuais e da dança, sendo as “[...] questões voltadas para a exibição e a reperformance, a formação de repertório da performance, de arquivos materiais e imateriais, na figura do testemunho histórico e da teoria do evento”⁴²² (*ibidem*, p. 356, tradução nossa).

O que propunha a concepção da transmissão *Moments*? Ela opera segundo o regime do repertório que se apoia sobre a tríade seguinte: um fenômeno de apagamento por acumulação de adicionais; um deslocamento do arquivo ao diagramático; um lugar central dedicado ao corpo, ao vivo e aos afetos. (BÉNICHOU, 2015, p. 22).

As diferentes fases do projeto podem ser analisadas na chave do repertório (TAYLOR, 2015, 2016), pela proposta de circulação e engajamento de diferentes agentes. Bénichou discorre sobre o apagamento das obras⁴²³, todavia, discorda-se da perspectiva de o apagamento ser ocasionado pela acumulação de outros elementos agenciados, o que pode ter ocorrido foi

⁴²¹ Citação original: “Ten performance and dance artists of this period, some of whom were present at the exhibition (Phase I: Act), and met with a group of younger colleagues, the Lab Artists. French choreographer and co-curator of the exhibition Boris Charmatz had invited artists and scientists from various disciplines to performatively appropriate the artistic documentation material during a two-week laboratory phase (Phase II: React). This process, in turn, was commented by the film-maker [filmmaker] Ruti Sela by way of film, that was ultimately integrated into the exhibition under the title *The Witness (Phase III: Post-production)*. Throughout the entire duration of the exhibition, a select group of students from international universities and art schools — the witnesses — actively observed the events. In the final phases of the exhibition, they were given as much freedom as possible to act within and effect the exhibition (Phase IV: Remembering the Act). The ZKM | Museum Communication had been involved in the planning from a very early stage onwards and was thus able to realize numerous workshops and actions for various target groups within the context of *Moments*. Consequently, during every day of the exhibition multilayered processes and events exhibited, documented, mediated, and rewrote performance history”.

⁴²² Citação original: “questions turning to display and re-performance, the formation of repertoire performance, of material and immaterial archives, on the figure of historical witness and the theory of the event”.

⁴²³ Segundo a autora, “[...] as performances do passado afastam-se pouco a pouco, quando os documentos, as narrativas e as reativações acumulam-se e se sobrepõem cada vez mais. Esse fenômeno de apagamento por acumulação consiste em que Rosalind Krauss e Amelia Jones chamam o ‘suplemento documental’; a primeira em relação à documentação do Land Art, a segunda sobre as performances e os documentos do ‘body art’”. (KRAUSS, 1993; JONES, 1997 apud BÉNICHOU, 2015, p. 22). A perspectiva da autora fixa a documentação ao encerramento das ações, mesmo quando menciona Jones e Krauss quanto ao acúmulo a partir da suplementação documental, e pode até privilegiar o momento inicial como determinante para essas obras, uma vez que a documentação as recorta. No entanto, a paralaxe sob a obra não está endereçada ao que foi, mas ao que se tem, tornando difícil a mensuração de sobreposições entre os acúmulos e os recortes do trabalho, a partir da documentação. Como discutido anteriormente não se privilegia nesse trabalho a presença na ação ou os vestígios da ação, intenta-se discutir a circulação da performance a partir dos vestígios materiais e transcrpcionais tanto para a reperformance quanto para as exposições documentais.

uma justaposição, e até uma comparação entre os elementos pré-existentes e a criação de novos vestígios, afinal a perspectiva de diagrama, como um rastreio, foi um dos elementos para essa criação.

Bénichou (2015, p. 14), de forma análoga à Lepecki (2016), considera o corpo “portador da memória das obras”, evidenciando, a partir de *Moments*, as repetições do gesto artístico. Contudo, ainda que a exposição tenha se dedicado ao corpo, ao vivo e aos encontros entre os agentes envolvidos, esses aspectos foram relacionados ao arquivo e aos vestígios.

Na primeira fase da exposição, algumas das dez artistas criaram as instalações-arquivos das performances no espaço expositivo. No catálogo da exposição estão as biografias e as entrevistas com algumas das artistas, contando os contextos em que criaram as obras e o que pensam sobre a proposta de *Moments*. Na segunda fase, o *Artist Lab* tinha como objetivo discutir e desenvolver “[...] estratégias e métodos para apropriação e reinterpretação das performances históricas disponibilizadas na exposição”⁴²⁴ (CHARMATZ; GAREIS; SCHÖLLHAMMER, 2013a, p. 433, tradução nossa), e os artistas jovens foram convidados a instalar os seus trabalhos na exposição e ainda participar do filme de Sela (CHARMATZ, 2013, p. 433). Na fase 3, pós-produção, Sela⁴²⁵ tinha como interesse “explorar o papel da testemunha e suas possibilidades de reformular a situação em que estava presente ou para o qual ela é responsável”⁴²⁶, e a partir disso, a cineasta registrou as intervenções do grupo, explorando narrativas, aparições, presenças, vestígios, etc (SELA, 2013, p. 439, tradução nossa). Na última fase, dez testemunhas tinham como função serem observadas “[...] durante todo o processo de exposição, em todas as suas fases, e como mediadores ativos do público nesse processo”⁴²⁷,

⁴²⁴ Citação original: “strategies and methods of appropriation and reinterpretation of those historical performances made available by the exhibition display”.

⁴²⁵ Quando questionada por Joana von Mayer Trindade, “Então, você brinca com o fato de ser uma testemunha atrás da câmera durante e após a filmagem?” [citação original: “So you play with the fact that you are a witness behind the camera — during and after the shooting?”], Ruti Sela responde “sim, eu não acredito que exista uma verdade. Não existe um documento real. Você sempre pode cortar um determinado frame, escolher o que está no frame e o que você quer mostrar. Mesmo que o que você mostre seja verdade — se estiver desconectado do contexto é uma mentira. Eu não acredito em documentos e não acredito em documentários. Acredito que há parte da verdade, parte de alguma coisa. Entretanto, não há testemunha real, há apenas alguém que vê algumas partes da situação. Mas, há muitas versões das mesmas partes em si” [citação original: “yes, I do not believe there is a truth. There is no real document. You can always cut a certain frame, choose what is in the frame and what you want to show. Even if what you show is true — if it is disconnected from the context, it is a lie. I do not believe in documents and I do not believe in documentaries. I believe that there is part of the truth, part of something. However, there is no real witness, there is only someone who sees some parts of the situation. But there are many versions of the same partes themselves”]. (TRINDADE; SELA, 2013, p. 441, tradução nossa). O ponto de vista de Sela coloca em evidência as questões de autoria e as escolhas dos vestígios, ou seja, a produção de sentidos sobre algo a partir dessas autorias, que cooptam esses vestígios para as suas narrativas.

⁴²⁶ Citação original: “to explore the role of witness and his possibilities of reshaping the situation in which he is present or for which he is accounting for”.

⁴²⁷ Citação original: “throughout the entire exhibition process in all its phases, and as active public mediators of this process”.

sendo estas, ao final, “os principais atores da exposição” (CHARMATZ; GAREIS; SCHÖLLHAMMER, 2013b, p. 442, tradução nossa).

Destaca-se que a noção de performatividade atribuída ao evento não está condicionada à reperformance da ação ou propriamente ao que se considera a obra enquanto ação, mas aos vestígios, que documentam e caracterizam o evento (GAREIS; SCHÖLLHAMMER; WEIBEL, 2013, p. 356). Em vista disso, o projeto de *Moments* pode ser considerado um arquivo performativo.

No centro da investigação crítica está, entretanto, a relação entre a autoria e os processos de recepção estética, o que pressupõe uma assimetria entre trabalho e evento. O que está em questão é principalmente a coleção — em outras palavras, menos a obra, e muito mais seus vestígios e documentação em arquivos materiais e imateriais. Aqui, a obra é entendida não apenas no contexto do acervo museal ou do arquivo, mas também é considerada como parte do repertório das artes performativas.⁴²⁸ (*ibidem*, p. 356, tradução nossa).

Há dois aspectos nessa construção que dialogam com as proposições de Derrida (2001) acerca do arquivo ser produtor e registrar o evento, sendo também produto de repertórios a partir das autorias; e de Guasch (2011), no que concerne à preocupação com os processos, do que propriamente com o conteúdo, que gradativamente é atualizado e até alterado. Assim, a documentação da obra como processo é o que estabelece a sua vida na instituição e nas exposições.

O arquivo em exposição apresenta a história da performance, sendo em *Moments* uma modulação das obras a partir da atuação dos agenciamentos, diferentemente de *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979* (1998), cuja proposta envolveu apresentar o arquivo documental de performances. *Moments* se aproxima mais da proposta de *Seven Easy Pieces*, no que diz respeito às pesquisas realizadas e aos vestígios como notações para reperformances. No entanto, a diferença de *Seven Easy Pieces* e *Moments* é o foco do engajamento com os materiais, no caso da primeira, associado restritamente à autoria de Abramović.

⁴²⁸ Citação original: “At the center of the critical investigation is however the relationship between authorship and the processes of aesthetic reception, which presupposes an asymmetry between work and event. What is under question is primarily the collection — in other words, less the work but far more its traces and documentation in material and immaterial archives. Here, the work is understood not only in the context of the museal collection or of the archive, but is also considered as part of the repertoire of performing arts”.



Figura 61 – Imagem da exposição *100 Years of Performance Art*, no MoMA PS1, Nova Iorque, Estados Unidos.
Fonte: Fotografia Summer Kemick. MoMA PS1 Blog.

*100 Years of Performance Art*⁴²⁹ (2009-2010) (figura 61) sob a curadoria de Roselee Goldberg e Klaus Biesenbach, é também uma importante exposição que narra a história da performance a partir de arquivos. A proposta surgiu dos estudos de Goldberg sobre a performance, não sendo à toa que o marco da história apresentada na exposição inicia com o Futurismo e o Dadaísmo.

As narrativas de Biesenbach e Goldberg⁴³⁰ sobre a performance estão atreladas à preocupação dos artistas com o processo, e não com o produto, no uso de diferentes meios, em como a linguagem polemiza e discute algumas dinâmicas da sociedade, e a incompletude da performance. Os curadores realizaram durante a exposição discussões com público, artistas e outros profissionais a partir dos materiais expostos.

Goldberg (2010) problematiza a ausência da performance na história da arte, conseqüentemente, a exposição se propôs a apresentar essa história ao propiciar outros estudos sobre a linguagem, além de destacar o crescimento e a expansão do arquivo exposto. Independentemente da compreensão dos curadores sobre a performance a partir da perspectiva das autorias dos artistas, especificamente, na dimensão de obras processuais, o uso do arquivo

⁴²⁹ A exposição teve duas versões, a primeira no PS1 Contemporary Art Center, no Queens, Nova Iorque, Estados Unidos, e a segunda no Garage Center for Contemporary Culture, em Moscou, Rússia. Para ter acesso às informações sobre as mostras, acessar os sites: https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/05/100-years-a-history-of-performance-art/ e <https://garagemca.org/en/exhibition/100-years-of-performance>.

⁴³⁰ Para assistir a entrevista com os curadores, acessar: <https://www.nowness.com/story/100-years-of-performance-art>.

para a narração das obras deu ênfase à construção da história da arte da performance, bem como questionou o desaparecimento, como proposto por Schneider (2001, 2012).

Harry Weil (2011, p. 65) também menciona a proposta da curadoria de *100 Years* em construir a história da arte da performance. Na mesma época, ocorreu a exposição *Off the Wall: Part 1 – Thirty Performative Actions*, no Whitney Museum of American Art, também dedicada à história da linguagem (*ibidem*, p. 65).

Weil (2011, p. 65) discorre sobre a estruturação linear da história da linguagem criada por Goldberg e Biesenbach em *100 Years*: uma linha azul impressa no espaço, com datas e descrições vinculadas aos momentos históricos, às questões políticas, sociais e culturais, partindo do futurismo como movimento que constitui a genealogia da linguagem para os curadores. Ademais, na primeira sala havia uma “versão condensada” do livro, *Performance Art: From Futurism to the Present*, de Goldberg (*ibidem*, p. 66).

A curadoria inscreveu a arte da performance como campo ampliado, a partir da inserção de obras de dança, teatro e música, e de artistas como John Cage, Martha Graham, Merce Cunningham e Meredith Monk (*ibidem*, p. 66). O espaço continha fotografias, cartazes e televisões, que foram usadas para transmitir os mais de 200 vídeos de várias performances, apresentando um “escopo da performance, uma vez que ela passou a contar com as tecnologias cinematográficas nos anos de 1960”⁴³¹ (*ibidem*, p. 66, tradução nossa). Para Weil (2011, p. 66, tradução nossa) “o valor da exposição está nos objetos incluídos, não no valor que os curadores lhe deram”⁴³².

Discorda-se quanto à afirmação sobre a curadoria e o arquivo exposto, afinal como mencionado pelo autor, uma parte da exposição tem relação com o livro de Goldberg, e a própria linha do tempo sugerida pelos curadores expressam os valores e tornam visível o escopo da proposta a partir da seleção exposta. A perspectiva de outros agentes diante da exposição, com as discussões sobre a materialidade evidente na mostra, possibilitam a reconstituição das obras a partir desses agenciamentos, se aproximando da última fase de *Moments*, sendo que a performance do arquivo pelos curadores norteou os outros agentes.

Na exposição do Whitney Museum, curada por Chrissie Iles, o foco era a história americana da arte da performance (WEIL, 2011, p. 69), no caso, majoritariamente estadunidense. Em *Off the Wall*, a “primeira” obra abordada é um filme surrealista, *Meditation on Violence* (1948) (figura 62), de Maya Deren, uma performance dos anos de 1940, que

⁴³¹ Citação original: “scope of performance as it came to rely on film technologies in the 1960s”.

⁴³² Citação original: “the worth of the exhibition is in the included objects, not on the value curators have given them”.

demonstra a necessidade de ser mediada por meio da tecnologia (*ibidem*, p. 69). Em comparação à *100 Years*, a curadoria de *Off the Wall* expressa enfaticamente a articulação da linguagem com os meios tecnológicos para a circulação das obras.



Figura 62 – Frame do vídeo *Meditation on Violence* (1952-1959), de Maya Deren. **Fonte:** Site do MoMA.⁴³³

Weil (*ibidem*, p. 69) comenta as escolhas da curadoria de artistas consideradas feministas, tais como Hannah Wilke, Martha Rosler e Dara Birnbaum, e a disposição de obras como *Grapefruit* de Yoko Ono, a partir do livro e das notações, sendo possível o público folhear e, até mesmo, levar a publicação. Esse aspecto mencionado tem relação com o destaque da exposição na disseminação das obras, a exemplo de obras Fluxus (*ibidem*, p. 70), como também pode ser observado em *100 Years*.

Off the Wall contou com duas partes, a primeira focou em apresentar “ações que utilizam o corpo em performances ao vivo, em frente à câmera, ou em relação a uma superfície fotográfica ou impressa, ou desenho”⁴³⁴ e a segunda teve como foco a reperformance de sete obras de Trisha Brown, de 1970⁴³⁵, sendo uma delas *Walking on the Wall*, performada no Whitney Museum, em 1971⁴³⁶.

Para Weil (2011, p. 71, tradução nossa), “*100 Years* e *Off the Wall* iniciaram um discurso necessário sobre como essa história pode e será moldada por museus, que serão responsáveis

⁴³³ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/173365>. Acesso em: 05 jun. 2021.

⁴³⁴ Citação original: “actions using the body in live performance, in front of the camera, or in relation to a photographic or printed surface, or drawing”.

⁴³⁵ Dentre as obras exibidas em *Off the wall*, o filme da artista de 1971, *The Rehearsal*, tornou-se parte do acervo do Whitney Museum em 2014. Disponível em: https://whitney.org/artists/12822?q%5B%5D=sort_date%20desc.

⁴³⁶ Disponível em: <https://whitney.org/exhibitions/off-the-wall-part1#exhibition-about>. Acesso em: 17 abr. 2021.

por recontar as origens das artes performáticas, avaliando seus esforços e afirmando sua presença”⁴³⁷.

Um caso brasileiro similar a *100 Years*, mas com o foco apenas em dois coletivos de artistas, foi a exposição *Obra e Documento: Arte/Ação e 3NÓS3* (2012), sob curadoria de Maria Adelaide do Nascimento Pontes⁴³⁸, no CCSP. Essa exposição surge das reflexões de Pontes (2011, p. 2194) sobre o papel da documentação nas obras dos grupos Arte/Ação e 3NÓS3⁴³⁹: “[...] um expediente constante no trabalho de ambos, exercendo função privilegiada devido ao caráter efêmero e clandestino de suas propostas”.

Essa exposição apresentou os vestígios das obras salvaguardados no arquivo do CCSP. Segundo Mario Ramiro (2017, p. 10), a instituição possui parte do acervo do 3NÓS3, sendo “responsável por guardar grande parte de catálogos, entrevistas e documentos do grupo no Arquivo Multimeios”⁴⁴⁰. Ramiro (2017, p. 15) considera a documentação fundamental para que a ação se torne permanente, especialmente, quando se refere aos registros fotográficos. O artista menciona também a importância da produção gráfica de alguns trabalhos, bem como a participação de agentes, tais como jornalistas, fotógrafos, diretores de museus, amigos, críticos de arte, historiadoras artes, professores, artistas, produtores culturais, entre outros, na produção de sentidos sobre as obras e o grupo (*ibidem*, p. 12).

A produção dos grupos mencionados, especialmente, a do 3NÓS3, considera a produção documental tanto dos artistas quanto de outros agentes. Em *Obra e Documento: Arte/Ação e 3NÓS3*, a curadoria explorou essa dimensão documental como parte da dimensão poética dos artistas. Portanto, o impulso arquivístico está inscrito nas práticas dos grupos, cujo arquivamento extrapola a dinâmica interna de suas produções.

⁴³⁷ Citação original: “100 Years and Off the Wall began a necessary discourse in how any such history can and will be shaped by museums that will be responsible for recounting performance arts origins, assessing its endeavors and affirming its presence”.

⁴³⁸ A curadora da exposição defendeu, no mesmo ano, a dissertação *A documentação nas práticas artísticas dos grupos Arte/Ação e 3NÓS3*, pelo Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, em São Paulo.

⁴³⁹ Mario Ramiro, Hudnilson Jr e Rafael França, antes de encerrarem as atividades do 3NÓS, pensaram em publicar um catálogo com os trabalhos realizados entre os anos de 1979 e 1982. No entanto, não foi possível por falta de recursos e o protótipo do projeto se perdeu (RAMIRO, 2017, p. 9). Finalmente, em 2017, parte da produção do grupo foi publicada no livro *3NÓS3: Intervenções Urbanas 1979-1982*, organizado por Mario Ramiro e editado pela Ubu Editora.

⁴⁴⁰ Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/11/3nos3-e-a-arte-clandestina/>. Acesso em: 17 abr. 2021.



Figura 63 – Imagem da exposição *Vestígios – memória e registro de performance e site-specific*, no MAM-SP.
Fonte: Blog de Karina Sérgio Gomes.⁴⁴¹

Em *Vestígios – memória e registro de performance e site-specific* (2014) (figura 63), exposta no MAM-SP e elaborada por estudantes do Laboratório de Curadoria, ministrado por Tobi Maier, as obras selecionadas — de Alex Vallauri, Amílcar Packer, avaf, Cildo Meireles, Hudinilson Jr., Jarbas Lopes, Jorge Menna Barreto, Laura Lima, Márcia X e Michel Groisman — fazem parte do acervo da biblioteca da instituição, tendo, “em comum, o corpo como suporte”⁴⁴². Além da equipe da biblioteca, o projeto contou com as equipes do educativo, da curadoria e da produção do museu (MAIER, 2014, n.p.).

Vestígios – memória e registro de performance e site specific é uma exposição de curadoria coletiva cujo objetivo é discutir obras que estão na fronteira entre acervo e biblioteca e sua importância na construção da memória do museu que, aliado ao acervo, conserva, produz e recolhe informações de obras e exposições já realizadas dentro do MAM e em outras instituições, nos concentramos em reunir trabalhos que se situam entre a documentação e a obra em si. Pensando no momento em que a obra perde sua materialidade, o museu discute constantemente como arquivar trabalhos *de performances e site-specific*. O que é preservado depois da ação e em qual setor cabe integrar esses vestígios? (EQUIPE DO CURSO CURADORIA E PROJETO, 2014, n.p., grifo do autor).

As reflexões da equipe se relacionam às perspectivas de Groys (2013, 2015), pelo arquivamento de obras que aconteceram e pela documentação ser a memória da obra,

⁴⁴¹ Disponível em: <https://karinasergiogomes.com.br/2012/12/01/vestigios-memoria-e-registro-de-performance-e-site-specific/>. Acesso em: 05 jun. 2021.

⁴⁴² Disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/vestigios-memoria-e-registro-da-performance-e-do-site-specific/>. Acesso em: 17 abr. 2021.

notadamente, quando expressam “o espectador terá à sua disposição uma espécie de arqueologia de projetos já realizadas dentro e fora do MAM” (EQUIPE DO CURSO CURADORIA E PROJETO, 2014, n.p.). No entanto, a abordagem sobre a perda de materialidade parece incongruente quanto à pesquisa realizada para o projeto.

Desse modo, essa suposta perda está vinculada às narrativas contrárias à materialidade ao apresentar a obra — a própria curadoria reforça essa abordagem quando prioriza o caráter imaterial das obras —, apesar disso, as obras, cujas materialidades são sobre o antes, o durante e o depois do acontecimento, são passíveis de serem arquivadas, concretizando parte da proposta da curadoria de *Vestígios*.

Como mencionado, a perspectiva da curadoria endereça o caráter imaterial às obras, por sua curta-duração, “materializadas em publicações, documentos, cartazes, vídeos e livros dos artistas colecionados pela biblioteca”, estabelecendo “diálogos entre diversas mostras e instalações feitas em diferentes épocas no museu”⁴⁴³. Nesse sentido, a curadoria levou em consideração o impulso arquivístico da instituição.

A partir de obras apresentadas nesta tese, sabe-se que as instituições salvaguardam vestígios em diferentes setores e, em alguns casos, os vestígios são encarados como obras e/ou como notações para novas realizações das obras. No caso de *Vestígios*, a pesquisa da curadoria partiu do acervo da biblioteca, evidenciando tanto a memória de obras a partir da documentação quanto o local onde se encontra. Nesse sentido, a equipe do projeto performou o arquivo disponível e construiu a sua própria percepção da memória das obras.

*Up Till Now – Reconsidering Historical Performances and Actionist Art from the Former German Democratic Republic (GDR)*⁴⁴⁴ (2013) (figura 64), sob curadoria Julia Kurz e de Anna Jehle, exposta no Museu de Arte Contemporânea de Leipzig, Alemanha (KURZ, 2019, p. 250), tem proposta similar à *Moments e 100 Years*, na apresentação e discussão do arquivo. A curadoria considerou a performance como “um processo temporal e espacial que ocorre entre pessoas”⁴⁴⁵, e a exposição como “espaço para eventos, um palco, um laboratório, um workshop e um arquivo de pesquisa, assim como um espaço para apresentar obras”⁴⁴⁶ (*ibidem*, p. 250, tradução nossa).

⁴⁴³ *Idem*.

⁴⁴⁴ Para outras informações da exposição, acessar: <https://gfzk.de/en/2013/up-till-now/>.

⁴⁴⁵ Citação original: “a temporal and spatial process that occurs between people”.

⁴⁴⁶ Citação original: “a space for events, a stage, a laboratory, a workshop, and a research archive, as well as a space to present art works”.



Figura 64 – Imagem da instalação-arquivo de *Up Till Now*, no Museu de Arte Contemporânea de Leipzig, Alemanha. **Fonte:** Site do Museu de Arte Contemporânea de Leipzig.⁴⁴⁷

Segundo Kurz (2019, p. 251, tradução nossa), o foco da exposição foi em programas públicos, com “palestras, exibição de filmes, mesas de discussão, workshops e blog [448], mais seis novas obras comissionadas, que foram desenvolvidas durante o período de exposição [...]”⁴⁴⁹, sendo que esses trabalhos estiveram na galeria durante as últimas semanas, “algumas delas permaneceram como instalações, algumas somente deixaram traços, que foram parcialmente reutilizados em diferentes eventos, e alguns simplesmente desapareceram”.⁴⁵⁰

Quanto às obras pretéritas, Kurz (2019, p. 252) apresenta a preocupação e a dificuldade da curadoria em estabelecer formas de interpretar, ler e usar alguns dos trabalhos, sobretudo, por terem sido produzidos na Alemanha oriental, cujo material disponível envolvia entrevistas e textos, revelando as condições dessa produção artística no regime socialista, o que muitas vezes levou os artistas a serem investigados pelo serviço secreto da GDR, a Stasi. Ademais, a autora aponta dificuldades para obter informações e descrições das obras, sendo necessária uma pesquisa mais aprofundada (*ibidem*, p. 252).

⁴⁴⁷ Disponível em: <https://gfzk.de/en/2013/up-till-now/>. Acesso em: 05 jun. 2021.

⁴⁴⁸ O blog da exposição encontra-se no link: <https://research-uptillnow.tumblr.com/>.

⁴⁴⁹ Citação original: “lectures, film screenings, table talks (*Tischgespräche*), workshops, and a blog, plus six new commissioned art works, which were developed during the exhibition period [...]”.

⁴⁵⁰ Citação original: “some of them remained as installations, some only left traces, which were later partly reused for a different set of events, and some just disappeared”.

Tentamos explorar novas formas de expor e documentar a arte da performance, e de integrar performances em exposições. Como eu disse, o nosso foco foi a transferência de performances históricas para um discurso contemporâneo, a fim de solicitar novamente esse material. Uma coisa que realmente me intrigou, por exemplo, foi a observação de que, após a queda do Muro de Berlim, em 1989, vários artistas performáticos descreveram seus trabalhos como 'brincadeiras' ou 'experimentos lúdicos'. A maioria deles, assim parecia, não se referia realmente às suas obras como trabalhos de arte 'sérios'. Mas, era realmente assim, ou as obras simplesmente não se encaixavam no discurso do novo sistema político e econômico? E não foi muito mais interessante perguntar o que fez com que o artista se sentisse assim em relação às suas obras? Desta forma, *Up Till Now* se tornou um processo de reencontro das obras de arte, sem predeterminar certas narrativas e — em relação ao resultado da exposição — certos objetivos e expectativas.⁴⁵¹ (*ibidem*, p. 252, tradução nossa).

A narrativa sobre essa exposição apresenta indagações similares a todas as exposições citadas anteriormente, notadamente, como aponta Kurz (2019, p. 253) quanto a criar metodologias e estratégias para lidar com materiais de arquivo, no exercício de imaginar “o arquivo performativo”, considerado “polifônico e flexível”, na tentativa de estendê-lo na exposição e em todo espaço institucional — apontamento esse similar à *Vestígios*. Dentre os exemplos citados por Kurz (2019, p. 253), ocorreram, durante a exposição, reperformances dos anos de 1970 e 1980, realizadas pela artista Barbora Klímová, como o evento *Encontrando Performance*, no qual o público era convidado a dialogar com artistas participantes do projeto. As estratégias narradas são muito semelhantes às realizadas em *Moments*, principalmente, no caráter colaborativo.

Conforme Kurz (2019, p. 254-255, tradução nossa), “*Up Till Now* foi direcionado muito mais para ser uma transformação consciente dos trabalhos, em vez de ter a ambição de reencenar ou reperformar em estreita semelhança com o original”⁴⁵², sendo a ênfase no “uso, reuso e apropriação”⁴⁵³ dos vestígios, artefatos e documentos, como a reinterpretação das obras a partir destes e da recepção (*ibidem*, p. 255). A autora utiliza o termo “constelações” ao compreender o papel da exposição em evidenciar, como parte dela, o público e os objetos (*ibidem*, p. 256). Assim, *Up Till Now* e as demais exposições (re)contextualizam a performance, colocando em questão noções cristalizadas sobre obras e vestígios.

⁴⁵¹ Citação original: “We tried to explore new ways of exhibiting and documenting Performance Art, and how to integrate performances into exhibitions. As I said, our focus was the transfer of historical performances into a contemporary discourse in order to re-question this material. One thing that really puzzled me for example was the observation that after the fall of the Berlin Wall in 1989, a number of performative artists described their works as 'joking around' or 'playful experiments.' Most of them, so it seemed, did not really refer to their works as 'serious' art pieces. But was it really like that, or did the works simply not fit into the discourse of the new political and economic system? And was it not much more interesting to ask what made the artist feel that way about their pieces? In this way, *Up Till Now* became a process of re-encountering the artworks, without predetermining certain narratives and — in respect to the outcome of the exhibition — certain goals and expectations”.

⁴⁵² Citação original: “*Up Till Now* was aimed much more toward being a conscious transformation of works, rather than having the ambition to restage or re-enact in close resemblance to the original”.

⁴⁵³ Citação original: “use, reuse, and appropriation”.



Figura 65 – Imagem da exposição *Arte acción en México*, Museu Universitário Arte Contemporâneo da Universidade Nacional Autônoma do México (MUAC/UNAM). **Fonte:** Site da *Artishock Revista*.⁴⁵⁴

No Museu Universitário Arte Contemporâneo da Universidade Nacional Autônoma do México (MUAC/UNAM), ocorreu a exposição *Arte acción en México* (2019) (figura 65), com curadoria de Cristina Aravena, Sol Henaro, Alejandra Moren e Brian Smith. A exposição foi construída a partir do acervo do Centro de Documentação Arkheia, composto de vestígios da prática da performance entre os anos de 1970 e 2014.

Composta por diversos materiais, como registros fotográficos e de imagens em movimento, objetos e adereços, esboços, roteiros, notas de jornal e convites, a exposição propõe alguns itinerários para delinear uma possível narrativa sobre esta prática artística, também conhecida como performance.⁴⁵⁵

A proposta de delinear esses itinerários abarca o que os curadores consideraram um “exercício genealógico” de criação de repertórios, a localização de alguns agentes na produção da linguagem da performance no México (ARAVENA *et al*, 2019, p. 8), a socialização desse acervo, a multiplicação e a continuação da construção coletiva dos relatos (*ibidem*, p. 20).

A exposição propõe oito itinerários para ordenar os registros e resíduos convocados [seleccionados] em um esforço para distinguir alguns impulsos e afinidades entre produções e impulsos heterogêneos: ritual e catarse; irrupções no público; sair da carne: próteses e acessórios; corporalidades e disputas de gênero; parasitar os meios; gozo e transbordamento; iniciativas e convergências; o outro como meio ou fim. Ademais, incluimos uma estação de consulta que disponibiliza aos diversos públicos

⁴⁵⁴ Disponível em: <https://artishockrevista.com/2019/07/22/arte-accion-en-mexico-registros-y-residuos/>. Acesso em: 05 jun. 2021.

⁴⁵⁵ Citação original: “Integrada por diversos materiales como registros fotográficos y de imagen en movimiento, objetos y utilería, bocetos, guiones, notas hemerográficas e invitaciones, la exposición propone algunos itinerarios para esbozar un posible relato sobre esta práctica artística, también conocida como performance”. Disponível em: <https://muac.unam.mx/exposicion/arte-accion-en-mexico>.

elementos, materiais e ferramentas para ampliar o conhecimento e a complexidade dessa prática no México.⁴⁵⁶ (*ibidem*, p. 9).

A partir do arquivo, a curadoria pôde esboçar “um relato possível [...] sobre a performance no México”, expressando a ambiguidade da linguagem e o “seu caráter indeterminado”⁴⁵⁷. De modo análogo à *Vestígios e Obra e Documento: Arte/Ação e 3NÓS3*, que envolvem o impulso arquivístico da instituição, a curadoria de *Arte Acción* preocupou-se em estabelecer os itinerários, ou seja, apresentar as estratégias poéticas e o próprio arquivamento a partir do arquivo institucional.

Recentemente, o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) realizou a exposição *Acción. Una historia provisional de los 90*⁴⁵⁸ (figura 66), entre 10 de julho de 2020 e 7 de fevereiro de 2021, cuja curadoria é de Ferran Barenblit e Aída Roger. A exposição apresentou os anos de 1990 como a retomada de “experiências conceituais de décadas anteriores [...] práticas relacionadas com o corpo humano, as quais, conjuntamente, denominamos de arte de ação”⁴⁵⁹, na Espanha.

⁴⁵⁶ Citação original: “la exposición plantea ocho itinerarios para ordenar los registros y residuos convocados en un afán por distinguir algunos impulsos y afinidades entre producciones y pulsiones heterogéneas: Ritual y catarsis; Irrupciones en lo público; Salir de la carne: prótesis y accesorios; Corporalidades y disputas de género; Parasitar los medios; Goce y desbordes; Iniciativas y convergencias; El otro como medio o fin. Además incluimos una estación de consulta que pone a disposición de los diversos públicos elementos, materiales y herramientas para extender el conocimiento y la complejidad que tiene esta práctica en México”.

⁴⁵⁷ Disponível em: <https://artishockrevista.com/2019/07/22/arte-accion-en-mexico-registros-y-residuos/>. Acesso em: 18 abr. 2021.

⁴⁵⁸ Em nota para a imprensa, consta a informação de publicação de um catálogo, a ser feita posteriormente. Esse catálogo contará com texto da curadoria, artigos referentes às apresentações do seminário, resumos das entrevistas e imagens de obras (MACBA, 2020, p. 13).

⁴⁵⁹ Citação original: “experiencias conceptuales de décadas anteriores [...] prácticas relacionadas con el cuerpo humano a las que conjuntamente denominamos arte de acción”. (Disponível em: <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/accion>).



Figura 66 – Imagem da exposição *Acción. Una historia provisional de los 90*, no MACBA. **Fonte:** Blog do EGM Qualityimage.⁴⁶⁰

As práticas conceituais citadas estão endereçadas aos artistas das décadas de 1960 e 1970 (MACBA, 2020, p. 1). Ademais, a instituição referenciou as ações performáticas dos anos de 1990 como influência para a produção da geração mais jovem de artistas (*ibidem*, p. 3). A exposição contou com uma vasta documentação das ações, entrevistas com artistas e outros agentes⁴⁶¹, como também incluiu um seminário e um programa de ações e ativações, “com artistas e coletivos protagonistas da mostra como de novas gerações de criadores convidados” (*ibidem*, p. 1).

Essa exposição também se pautou no arquivo institucional para narrar a história da performance na Espanha. *Acción* teve como foco a exibição de vestígios do arquivo de obras que influencia a geração atual de artistas do país. Essa perspectiva aponta o legado da performance na Espanha e a prospecção desse arquivo performativo contínuo sobre a linguagem. *Acción* se assemelha às propostas de *Moments*, *Arte Acción* e *Up till Now*, na consagração de determinadas artistas da linguagem e suas obras.

No Brasil, nos últimos anos, performances e vestígios de performances têm aparecido constantemente em mostras, como, por exemplo, *Outra Presença* (2013), no Museu de Arte da

⁴⁶⁰ Disponível em: <http://blog.egm.es/accion-una-historia-provisional-de-los-90/>. Acesso em: 05 jun. 2021.

⁴⁶¹ As entrevistas enfatizaram “a oralidade como uma das estratégias de preservação mais apropriada para a performance e facilitam o diálogo direto com seus autores para revisar quais deveriam ser as formas ampliadas de abordar, caso por caso, a preservação e apresentação dessas práticas” (MACBA, 2020, p. 10, tradução nossa).

Pampulha (MAP); *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (2018), na Pinacoteca de São Paulo (Pina); *Histórias Afro-Atlânticas* (2018) e *Histórias Feministas: artistas depois de 2000* (2019), no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Em 2020, o MASP teve como tema e itinerário a dança, apresentando obras, vestígios e artistas, com as exposições *Histórias da Dança*, *Sala de Vídeo: Mathilde Rosier*, *Hélio Oiticica: A dança na minha experiência*, *Trisha Brown: coreografar a vida*, *Senga Nengudi: Topologias* e *Sala de Vídeo: Babette Mangolte*.

É importante também ressaltar a produção de videoarte no Brasil e a relação dessa produção com as performances para a câmera, como mencionado no primeiro capítulo sobre o protagonismo de Letícia Parente e de Anna Maria Maiolino. A exposição *Vídeo_MAC*⁴⁶² (2020-), sob curadoria de Roberto Moreira S. Cruz, apresenta o acervo produzido entre os anos de 1977 e 1978, a partir do projeto Núcleo de Criação Experimental de Vídeo, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), à época gerida por Walter Zanini. Segundo o curador, “a exposição *Vídeo_MAC* é uma oportunidade de lançar luz sobre esses trabalhos e reelaborar a história da videoarte brasileira em seus primeiros anos”⁴⁶³.

Muitos outros exemplos poderiam compor a ideia sobre o arquivo performativo em exposição, suscitando indagações sobre ser este um espaço de rastreamento da performance, da constatação de que há arquivos da linguagem, afinal, todas as exposições citadas partiram de um arquivo, demonstrando o legado e os vestígios de produção da obra e sobre a obra. Assim, as exposições podem ser lidas como arquivos performativos, uma vez que surgem de arquivos institucionalizados, em alguns casos, já performativos.

5.1.1 Arquivo rumor-testemunho⁴⁶⁴

“# 13 Composition for Paik (1964)

Selecione uma plataforma ou qualquer grande quadrado ou área retangular, que é separada ou elevada acima da sala. Meça esta área, usando Paik como assistente, encontrando seu centro. Em seguida,

⁴⁶² A curadoria da exposição “[...] é resultado de um projeto de pós-doutorado desenvolvido no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, sob supervisão de Cristina Freire. O projeto beneficiou-se, não só da pesquisa consolidada por Freire com o acervo de arte conceitual ao longo de décadas, como também da doação da Biblioteca de Walter Zanini ao Museu”. Disponível em: <http://video.mac.usp.br/>. Acesso em: 18 abr. 2021.

⁴⁶³ *Idem*.

⁴⁶⁴ Optou-se pela criação da palavra composta rumor-testemunho como qualidade do arquivo, a partir da exposição *La historia como rumor: Performances de movimiento múltiple*, citada abaixo. A divisão proposta por essa exposição alude o rumor como o contato com a performance a partir de um vestígio, e o testemunho, como o contato “direto” de alguém que assistiu a ação performática.

coloque um fio de prumo do teto até esse ponto. Encontre o centro dessa distância e marque o barbante com giz. Construa uma plataforma para Paik até este ponto, para que ele possa sentar-se lá durante a performance.

*Estreou em 16 de novembro de [1964], no Café au Go Go*⁴⁶⁵.

Acima temos o *score*, a notação de uma das obras de Alison Knowles, disponível em seu site. Nesse espaço, há outras notações de ações criadas e performadas, entre os anos de 1961 e 1965, por Knowles e outros performers. O MoMA possui parte desse acervo, descrito como folhas de papel “com cópia a carbono, máquina de escrever, tinta, lápis azul e grafite, com adições de Dick Higgins e mãos desconhecidas”⁴⁶⁶.

A partir dos espaços onde se encontram as notações, percebe-se o arquivamento das obras no site da artista e do museu, que apresentam os vestígios, o legado de Knowles, as relações existentes com a artista e outros agentes, e, ainda, a perspectiva de rumor nos vestígios. Isso é verificável no site da artista, que contém informações sobre os anos de criação das obras e de execução das performances, os locais onde ocorreram, alguns detalhes sobre as reperformances, a interação com outros artistas e performers, e as alterações das obras; e também no site do MoMA, em que a instituição informa alguns detalhes dos vestígios, como a escrita de Dick Higgins.

Extrapolando-se a visualização do rumor endereçada apenas aos vestígios, alcançando as considerações sobre o arquivo em exposição como (re)contextualização, e os manuseios dos agenciamentos, reiterando as obras a partir dos vestígios. Em vista disso, a noção de rumor constitui algumas considerações sobre performances, sobretudo, por seu caráter de boato, de murmúrio, de contínuo e de notação, tanto para a reconstituição das obras quanto para abordá-las. Nesse sentido, o rumor também implica a atualização e a alteração de alguns trabalhos.

⁴⁶⁵ Citação original: “#13 Composition for Paik (1964). Select a platform, or any large square or rectangular area that is set apart, or raised above the room. Measure this area, using Paik as assistant, finding its center. Then drop a plumb line to this point from the ceiling. Find the center of this distance and mark the string with chalk. Build Paik a platform up to this point so that he may sit there for the duration of the performance. Premiered Nov 16th, 64 at Café au Go Go”. Disponível em: <https://www.aknowles.com/eventscore.html>. Acesso em: 18 abr. 2021.

⁴⁶⁶ Essa descrição encontra-se no site da instituição, disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/127405>.



Figura 67 – Imagem da exposição *Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo*. Fonte: Site da Pina.⁴⁶⁷

A exposição *Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo*⁴⁶⁸ (figura 67), já citada no primeiro capítulo, contempla essa acepção de arquivo como rumor. Segundo Adrienne de Oliveira Firmo (2016, p. 4), a proposta da exposição foi “reconstituir a história do museu com relação às performances” e recuperar material de “natureza fragmentário” de obras.

A exposição era acompanhada de uma plataforma virtual de acesso à informação e abertura para discussão, que dispunha de documentos, fotos, vídeos e depoimentos, permitindo a percepção da ação ampla dos pesquisadores envolvidos na reconstrução do histórico da incursão de performances na Pinacoteca, e o enfrentamento das dificuldades relativas ao material disponível, como registros de época, os mais variados, como cartazes, fotos e vídeos, bem como à documentação. (*ibidem*, p. 4).

Segundo Ana Paula Nascimento (2011), a exposição foi realizada por meio da parceria entre o Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca (Cedoc) e o Núcleo de Pesquisa e Crítica em História da Arte, em que constatou-se a existência de lacunas documentais no Cedoc. Desse modo, foram realizadas, além de um mapeamento dos documentos, entrevistas com diretores e artistas à época, a “coleta de material junto aos artistas, a pesquisa em outras instituições (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Museu da Imagem e do Som de São Paulo e Centro Cultural São Paulo), [e] consultas formais com outros personagens do período” (*ibidem*).

Nesse caso, como no de outras exposições, as entrevistas e as coletas ressoam na produção de sentidos sobre a obra, pois, além do impulso arquivístico da instituição no passado,

⁴⁶⁷ Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/programacao/arte-como-registro-registro-como-arte/>. Acesso em: 05 jun. 2021.

⁴⁶⁸ A tese *A documentação sobre exposições em museus de arte: a musealização dos processos, a história da exposição e a museografia* (2017), de Monique Batista Magaldi, aborda essa exposição, explicitando o papel da Pinacoteca frente à performance, bem como o trabalho de documentar exposições como esta.

a instituição reestabelece esse impulso a partir do contato com outros agentes, a fim de dar continuidade ao arquivamento de obras e de vestígios. Assim, a exposição torna-se um arquivo rumor-testemunho, que inscreve a história das obras, da linguagem e da própria instituição.

Há experiências como a da Electronic Arts Intermix (EAI), organização artística sem fins lucrativos, cujo arquivamento distribui e preserva, nos últimos 45 anos, mais de 3500 obras de videoarte para exposições e aquisições de museus e colecionadores, e também conta com programas públicos, programas de preservação, catálogo on-line e sala de visualização.⁴⁶⁹ Destaca-se que a EAI surgiu no ano de 1971, o que demonstra a preservação desse acervo desde essa época.

A coleção da EAI abrange meados da década de 1960 até o presente, e é reconhecida como uma das coleções de videoarte mais extensas do mundo. As obras da coleção vão desde vídeos seminais de figuras pioneiras, como Nam June Paik, Bruce Nauman, Martha Rosler e Joan Jonas, até novas obras digitais de artistas emergentes, incluindo Seth Price, Paper Rad, Cory Arcangel e Takeshi Murata.⁴⁷⁰

A documentação sobre as obras disponível no site relaciona a pesquisa e a indexação da EAI a dados biográficos e bibliografia dos artistas e das obras, ano, duração, programas públicos onde a obra foi exibida, imagens e outros documentos. O arquivamento realizado pela instituição suscita a compilação de materiais sobre a obra, que são rumores de suas aparições em coleções e exposições.

La historia como rumor: Performances de movimiento múltiple (2020-2021), exposição do Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), sob a organização de Gabriela Rangel, é a mostra mais recente, na América Latina, que discute os rumores das performances *El Cuerpo de Giulia-no* (1972), de Jorge Eielson; *Dos Amerindios no descubiertos em Buenos Aires* (1994), de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña; *Destierro* (1998), de Tânia Bruguera; *Cuando la fe mueve montañas* (2002), de Francis Allÿs; *Helado de agua de mar Caribe* (2002), de Quisqueya Henríquez; *El gran retorno* (2019), de Regina Galindo; *Las Poetisas* (1990), de Batato Barea; *Lección de acuarela (La escuela)* (1987), de Carlos Leppe; e *Xifópagas Capilares entre Nós* (1984), de Tunga.

O objetivo da exposição é “documentar e contextualizar um conjunto de performances que ocorreram em distintos momentos e lugares da América e do Caribe, em uma transição

⁴⁶⁹ Disponível em: <http://www.eai.org/about-eai-faq>. Acesso em: 18 abr. 2021.

⁴⁷⁰ *Idem*. Citação original: “The EAI collection spans the mid-1960s to the present, and is recognized as one of the most comprehensive video art collections in the world. The works in the collection range from seminal videos by pioneering figures — such as Nam June Paik, Bruce Nauman, Martha Rosler and Joan Jonas — to new digital works by emerging artists, including Seth Price, Paper Rad, Cory Arcangel and Takeshi Murata”.

marcada pelo fim da Guerra Fria e o início da internet”⁴⁷¹. A exposição encontra-se on-line⁴⁷², disponibilizando os rumores de cada uma das obras. No site, os rumores estão divididos em *Ação*, *Testemunha*, *Rumor* e *Arquivo*, contendo textos, vídeos com diferentes agentes — artistas, curadores, críticos de arte, performers, jornalistas e outros públicos —, fotografias e outros documentos⁴⁷³.

La historia como rumor produz movimentos nos vestígios encarados como rumores e testemunhos, que incluem: reconhecer essas obras como performances; atestar a existência dessas em um contexto temporal e espacial; produzir a história da performance na América e Caribe; prospectar o arquivo dessas obras; e mostrar a polissemia de narrativas sobre essas obras. Além do mais, a exposição localiza algumas dessas produções em outras linguagens, como vídeo e fotografia, e apresenta os vestígios como parte da condição de circulação desses trabalhos.

Nesse sentido, a exposição é um arquivo on-line, similar ao da EAI, mas em debate, como menciona a curadora Rangel a respeito da incompletude da performance e da retórica de seu desaparecimento:

As ações e as performances costumam gerar uma mitologia coletiva que começa com o depoimento de testemunhas oculares, se contamina com a doença do arquivo e se espalha ao longo do tempo com o rumor dos especialistas, o que eventualmente pode (ou não) se tornar uma ficção. Mas sua matéria instável e volátil sempre consegue atrapalhar a ordem das palavras e das coisas.⁴⁷⁴

Rangel menciona a influência dos diagramas de Ulises Carrión para a exposição, pois esses diagramas “traçavam caminhos intersubjetivos e coletivos que a informação segue em

⁴⁷¹ Citação original: “documentar y contextualizar un conjunto de performances que ocurrieron en distintos momentos y lugares de América y el Caribe, en una transición histórica marcada por el fin de la Guerra Fría y el inicio de internet”. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/encuentro-online-el-prado-imaginario-2/>. Acesso em: 19 abr. 2021.

⁴⁷² Para visitar a exposição, acessar: <https://www.malba.org.ar/rumor/en/>.

⁴⁷³ No site do MALBA, especifica-se como a exposição é realizada: “A partir de um esquema de trabalho colaborativo com curadores convidados e diversos museus e instituições internacionais, a cada mês será apresentado um projeto de pesquisa que permitirá atualizar a leitura de um conjunto de ações e performances que marcaram a produção de seu tempo e que estabelecem um diálogo direto ou oblíquo com problemas do presente. Por meio de um registro em vídeo de testemunhas oculares que viram as performances, e de especialistas de diferentes disciplinas que opinam sobre elas, será produzido um arquivo que inclui a história oral de cada projeto” [Citação original: A partir de un esquema de trabajo colaborativo con curadores invitados y diferentes museos e instituciones internacionales, cada mes se presentará un proyecto de investigación que permitirá actualizar la lectura de una serie de acciones y performances que marcaron la producción de su tiempo y que entablan un dialogo directo u oblicuo con problemáticas del presente. A través de un registro en video de testigos presenciales que vieron las performances y expertos de diferentes disciplinas quienes opinan sobre ellas se producirá un archivo que comprende una historia oral para cada proyecto]. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/encuentro-online-el-prado-imaginario-2/>. Acesso em: 19 abr. 2021.

⁴⁷⁴ *Idem*. Citação original: “Las acciones y performances suelen generar una mitología colectiva que empieza con el testimonio de testigos presenciales, se contagia con la enfermedad del archivo y se disemina en el tiempo con el rumor de los expertos, y que eventualmente puede llegar (o no) a constituir una ficción. Pero su materia inestable y volátil siempre logra perturbar el orden de las palabras y las cosas”.

fofocas, rumores, escândalos e calúnias”, sendo que o foco do artista no rumor refere-se à fabricação do mito e se este se torna ficção ou não.⁴⁷⁵ Deste modo, a proposta ressalta a efemeridade das ações, ao mesmo tempo que possibilita a sua reiteração a partir dos vestígios ou apresenta as versões das obras.



Figura 68 - Imagem da performance *El Gran Retorno* (2019), de Regina Galindo. **Fonte:** Site de Regina Galindo.⁴⁷⁶

*El gran retorno*⁴⁷⁷ (2019) (figura 68), de Regina Galindo, aparece em *La historia como rumor*, a partir da expressividade de cada um dos vestígios da ação, reconstituída por diferentes autores. Em *Ação*, há o vídeo da performance e dois textos escritos, de Idurre Alonso e Arnoldo Gálvez Suárez, contextualizando a obra; em *Testemunha*, há o relato em vídeo da jornalista Stef Arreaga, que cobriu a ação; em *Rumor*, há as narrativas em vídeo, de Avelino e Eguenio Merino, sobre como realizaram um dossiê a partir do vídeo da obra, os relatos em vídeo da curadora Rossina Cazal e do músico e professor José Luis Ovalle, que performou a obra junto à Galindo; e, em *Arquivo*, há antecedentes e tradições relacionadas às bandas marciais e à história da

⁴⁷⁵ Disponível em: <https://www.malba.org.ar/rumor/en/>. Acesso em: 19 abr. 2021.

⁴⁷⁶ Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/el-gran-retorno/>. Acesso em: 5 jun. 2021.

⁴⁷⁷ “Uma banda com 45 músicos profissionais marchou pra trás pelas ruas da Cidade da Guatemala enquanto tocava marchas militares” [Citação original: “A band of forty-five professional musicians marched backward through the streets of Guatemala City while playing military marches.”]. Regina Galindo foi a maestra da ação. Entre os rumores está o texto de Luis de León, que influenciou a artista a realizar a performance: “E quando se lembraram de tudo, começaram a caminhar para frente” [citação original: “y quando recordaron todo empezaron a caminar para adelante”]. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/rumor/en/regina-jose-galindo/>. Acesso em: 19 abr. 2021.

Guatemala, com vídeos, partituras e músicos, a documentação da obra, com imagens do ensaio e da ação, esboços e ideias, as publicações em redes sociais e no jornal *El Periódico*, e outra obra da artista, *Hilo de Tiempo* (2012), cuja poética está conectada à *El Gran Retorno*.

Em todas as obras apresentadas nessa exposição, o rumor não é apresentado apenas como o excedente da ação, mas também se origina de outros documentos que produzem a obra (THALER, 2012). Fica evidente o impulso arquivístico do MALBA com outras instituições e agentes, como também o impulso arquivístico de Regina Galindo e dos outros artistas, que, em algumas experiências, prospectam a obra para outra linguagem, e dinamizam os vestígios a dar a ver a performance no pós-acontecimento.

Essa experiência do MALBA, até o momento, configura-se como um importante marco, sobretudo, para a América Latina, na produção de uma exposição que historicize a performance na região. A escolha de cada um dos artistas, que representam diferentes países, demonstra a pesquisa sobre a linguagem, como afirma a diretoria artística do MALBA, tendo como ponto de partida, além dos diagramas de Carrión, a organização do *Primeiro Colóquio Latino-Americano sobre Arte não Objetual e Arte Urbana*, no Museu de Arte Moderna de Medellín, Colômbia, organizada pelo curador Alberto Sierra.⁴⁷⁸

O legado da performance pode ser contemplado a partir das escolhas realizadas pelos artistas e por outros agentes, como a experiência da obra citada de Galindo. A noção de rumor expressa pela curadoria de *La historia como rumor* se opõe ao desaparecimento, constata a efemeridade e produz outros sentidos sobre a performance, oferecendo uma metodologia para abordar a história da linguagem a partir da criação de arquivos das obras.

Nas análises sobre a historicização da performance, Amélia Jones (2013b, p. 60) cita a artista Suzanne Lacy, especificamente, seu livro *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1995), e os processos de documentação e historicização de seus trabalhos. Segundo Jones (*ibidem*, p. 60), Lacy cria um modelo de como narrar os trabalhos passados, articulando a temporalidade da obra com o encontro entre artista e público, no qual as obras são sempre sociais e políticas.

E sua atenção à produção de materiais de arquivo desde o início da obra — que visa, em grande parte, atrair a atenção da mídia durante sua performance inicial e permanecer 'visível' para histórias futuras por meio destes mesmos materiais — é exemplar (todos os trabalhos são documentados extensivamente em seu site [⁴⁷⁹], proporcionando uma possível compreensão de seu significado contínuo no presente). O projeto de Lacy é produzir situações performativas que convoquem os indivíduos, ativando suas necessidades e desejos em relação a outros assuntos, a fim de mudar os significados sociais — tanto no momento da performance inicial do trabalho quanto

⁴⁷⁸ Disponível em: <https://www.malba.org.ar/rumor/en/>. Acesso em: 19 abr. 2021.

⁴⁷⁹ Para conhecer as obras e sua documentação, acessar: <https://www.suzannelacy.com/performance-installation>.

ressoando em momentos futuros, como 'hoje', quando escrevo este ensaio.⁴⁸⁰ (*ibidem*, p. 60-61, tradução nossa).

A experiência de Suzanne Lacy cria um arquivo próprio sobre as obras, que subsidia a produção de narrativas. Essa dinâmica amplia a noção de impulso arquivístico de Foster (2004), que não opera apenas diante da poética, mas também com os repertórios dos agenciamentos e a documentação da obra, considerada processual por Lacy.



Figura 69 – Imagem da exposição *VALIE EXPORT. Archiv*, em Junsthaus Bregenz, Áustria. **Fonte:** Divisare Site.⁴⁸¹

Outra experiência de exibição de arquivo de artista é a exposição *VALIE EXPORT. Archiv*⁴⁸² (2011-2012) (figura 69), concebida a partir do trabalho conjunto de Yilmaz Dziewior,

⁴⁸⁰ Citação original: “And her attention to producing archival materials from the very inception of the piece — which is aimed largely at garnering media attention during its initial performance, and remaining 'visible' for future histories through these same materials — is exemplary (all the works are documented extensively on her website, providing one possible understanding of their continued significance in the present). Lacy's project is to produce performative situations that call upon individuals, activating their needs and desires in relation to other subjects in order to shift social meanings — both at the time of the work's initial performance, and resonating into future moments such as 'today', when I write this essay”.

⁴⁸¹ Disponível em: <https://divisare.com/projects/181982-kuehn-malvezzi-valie-export-archive>. Acesso em: 05 jun 2021.

⁴⁸² Para outras informações da exposição, acessar: https://www.kunsthau-bregenz.at/fileadmin/html/welcome00.htm?aus_valie_export.htm. Há também o *press release* [comunicado à imprensa], no link: https://www.kunsthau-bregenz.at/fileadmin/presse_valie_export/Presseinformation_EXPORT_E.pdf.

diretor à época da Kunsthaus Bregenz, na Áustria, e a artista VALIE EXPORT. Esta foi a primeira iniciativa de expor o arquivo da artista⁴⁸³ para o público (DZIEWIOR, 2012, p. 21).

Em 57 grandes vitrines, materiais de seu arquivo foram organizados de acordo com obras e temas, desdobrando um panorama que não apenas expõe a obra do núcleo multifacetado da artista, mas também fornece um relato eloquente da arte experimental dos anos de 1970 por meio de correspondência, reportagens e textos.⁴⁸⁴ (*ibidem*, p. 21, tradução nossa).

Alguns dos materiais expostos eram “bases de copos de cerveja, pacotes de cigarro, artigos de jornais e outras recordações, em que a palavra ‘Export’ pode ser lida”⁴⁸⁵. Essa coleção começou no início da carreira de VALIE EXPORT, que, a partir desse colecionismo, adotou o seu nome artístico (*ibidem*, p. 21, tradução nossa).

Para Thaler (2012, p. 34, tradução nossa) o fato de alguns trabalhos da artista serem efêmeros corrobora a documentação realizada e preservada, que assegura a “[...] inclusão de materiais como desenhos, documentos, etc., em seu arquivo”⁴⁸⁶, e atesta o arquivo “[...] como um gesto pelo qual a natureza artística do trabalho de VALIE EXPORT é enfatizada, e sua transmissão, assegurada”⁴⁸⁷.

Segundo o curador, a forma como as obras e os vestígios estavam expostos apresentava a “gênese [dos trabalhos] por meio dos significados de desenhos conceituais preparatórios, declarações e colagens, além de fotos”⁴⁸⁸ (DZIEWIOR, 2012, p. 21, tradução nossa), constituindo “dramaturgicamente” a intencionalidade de tematizar os “saltos temporais” da produção da artista (*ibidem*, p. 22).

Essa proposta de expor partes/conjuntos do arquivo da artista⁴⁸⁹ narra as estratégias e os métodos de VALIE EXPORT no arquivamento dos vestígios, na interação, na relação desses

⁴⁸³ Segundo Jürgen Thaler (2012, p. 36), “de acordo com estimativas aproximadas, [o arquivo] consiste em aproximadamente 100.000 documentos individuais, incluindo esboços, rascunhos, roteiros de filmes, fotografias e vídeos, correspondências, cartazes, artigos de jornal e muito mais. Em termos de escopo, o arquivo está em pé de igualdade com os grandes arquivos de artistas contemporâneos” [Citação original: “According to rough estimates, it consists of approximately 100,000 individual documents, comprising sketches, drafts, film scripts, photographs and videos, correspondence, posters, newspaper articles, and much more. In terms of scope, the archive is on a par with the large archives of contemporary artists.”].

⁴⁸⁴ Citação original: “In 57 large display cases, materials from her archive have been arranged according to works and themes, unfolding a panorama that not only lays out the artist's multifaceted core oeuvre, but also provides an eloquent account of experimental art from the 1970s through correspondence, newspaper clips, and texts”.

⁴⁸⁵ Citação original: “beer coasters, cigarette packs, newspaper articles, and other memorabilia on which the word ‘Export’ can be read”.

⁴⁸⁶ Citação original: “[...] inclusion of materials such as drawings, documents, etc. in to her archive”.

⁴⁸⁷ Citação original: “[...] as a gesture by which the artistic nature of VALIE EXPORT’s work is emphasized, and its transmission, secured”.

⁴⁸⁸ Citação original: “genesis by means of preparatory conceptual drawings, statements, and collages, as well as photos”.

⁴⁸⁹ Atualmente, o arquivo da artista encontra-se no VALIE EXPORT Center Linz: Research Center for Media and Performance Art, em Linz, Áustria, e seu objetivo é avaliar, propiciar estudos, contextualizar e mediar o legado da artista. Para pesquisa e outras informações, acessar o link: <https://www.valieexportcenter.at/en>.

com as obras, e no emprego desses elementos nas gênesis de cada um dos trabalhos (DZIEWIOR, 2012, p. 22).

Thaler (2012, p. 37) menciona a interação entre diferentes materiais do arquivo, a exemplo da obra *Leiter*⁴⁹⁰ (1972), que, segundo o autor, é uma “[...] realização fotográfica de desenhos, continuamente implementada, reproduzida e reexecutada; os esboços e rascunhos em papel devem muito de sua imponência ao seu caráter histórico”⁴⁹¹ (*ibidem*, p. 37, tradução nossa). Essa interação pode ser interpretada como a “constelação de arquivo” (*ibidem*, p. 37), apresentando as possibilidades experimentadas pela artista ao mostrar a sua produção, alterando, em certa medida, o status da obra e dos vestígios. Esse aspecto é similar ao da exposição do MALBA, que faz uso do arquivo rumor-testemunho para atestar o acontecimento e, concomitantemente, produzir versões e outras obras.

A exposição *VALIE EXPORT. Archiv* apresenta o autoarquivamento de VALIE EXPORT (Büscher, 2015, p. 2), no entanto, problematiza-se a primazia da autoria da artista no evento, tendo em vista que a autoria de registros e documentações de outros agentes foi desconsiderada ou não foi mencionada (*ibidem*, p. 3). Nesse aspecto, esta exposição se diferencia da exposição do MALBA por ter a autoria da artista como foco, algo bastante comum na linguagem quando se observa os usos dos vestígios das obras pelos artistas e pelas instituições.

A exposição nos permite lidar com questões que formaram fundamentalmente a relação entre performance, arte de ação e suas documentações e registros. O último termo refere-se aos vestígios, relíquias e artefatos, assim como diagramas, instruções e documentos conceituais — em outras palavras, materiais que precederam o evento. As questões que desejo examinar incluem o status dos artefatos mostrados ou retratados, sua caracterização como transformações mediais e suas qualidades referenciais específicas; que percepções eles permitem sobre eventos passados, como eles são (re)apresentados e como são encenados.⁴⁹² (*ibidem*, p. 2, tradução nossa).

Barbara Büscher demonstra interesse nas remontagens de obras a partir dos vestígios, e em como estes se conectam ao evento transcorrido. No entanto, o próprio arquivo, em sua

⁴⁹⁰ Para ver imagens da obra, acessar os links: https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=2190 e https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=4080.

⁴⁹¹ Citação original: “[...] photographic realization of the drawings, is continuously implemented, reproduced and executed anew, the sketches and drafts on paper owe much of their impressiveness to their historical character”.

⁴⁹² Citação original: “The exhibition allows us to deal with questions that have fundamentally formed the relationship between performance and action art and its documentations and recordings. The latter term refers to traces, relics, and media artifacts, as well as diagrams, instructions, and concept papers — in other words, to materials that preceded the event. The issues I wish to examine include the status of the artifacts shown or depicted, their characterization as medial transformations, and their specific referential qualities; what insights they allow into past events, how they are (re)presented, and how they are staged”.

incompletude enquanto rumor-testemunho, é impreciso sobre o passado, ainda que as remontagens demonstrem a reversibilidade entre o passado e o futuro, como aborda Groys (2013).

As experiências narradas como rumores posicionam a performance para além de um evento pretérito, produzindo sentidos no presente, a partir de exposições e arquivos de instituições e artistas. O impulso arquivístico dos artistas torna-se uma referência para especular sobre as intenções iniciais e para analisar as manipulações dos vestígios realizados por eles e outros agentes. Assim, os arquivos possuem rumores e testemunhos sobre as obras, sem o caráter de estabelecer uma definição sobre elas, como observa-se nas exposições citadas.

5.1.2 Arquivos em fluxos

O arquivo é contínuo, se constitui a partir da produção de narrativas, das materialidades dos vestígios e da análise da imaterialidade inscrita nestes. Nesse sentido, o arquivo é fluxo, está em curso, apresenta trajetos e itinerários das contingências de obras e de autorias.

Julia Kurz (2019, p. 251) se pauta no arquivo do futuro⁴⁹³, de Manuela Zechner, para pensar a exposição *Up Till Now*, citada anteriormente. Esse arquivo é um projeto audiovisual e performativo-pedagógico, criado em 2005, com entrevistas, encontros e uma plataforma web.

O jogo que ele [arquivo] propõe — imaginar-se em um futuro desejável cerca de 20-30 anos à frente, e lembrar o presente a partir daí — é simples e divertido. Este método simples nos ajuda a aprender sobre as possibilidades e os limites de nosso presente, nossa imaginação e nossos desejos. Ele pode nos ajudar a falar sobre projeções, fantasias e medos enquanto brincamos. O arquivo do futuro é também um sério projeto de pesquisa sobre imaginários do futuro, tanto em um nível situado como em um nível mais histórico. O futuro, naturalmente, não existe, é o que imaginamos ainda não existir, o que pensamos que está por vir. É nosso presente atravessado e estendido por esperanças, desejos, medos, projetos e [projeções].⁴⁹⁴

A metodologia empregada inclui uma conversa entre um grupo de duas ou mais pessoas, ou um monólogo⁴⁹⁵; em alguns casos, são usados materiais como “óculos escuros, fitas para delinear uma zona futura dentro do presente”⁴⁹⁶; a sessão pode ser gravada e o futuro a ser

⁴⁹³ Para conhecer o projeto, acessar: <https://thefuturearchiveblog.wordpress.com/>.

⁴⁹⁴ Citação original: “The game it proposes – to imagine oneself in a desirable future some 20-30 years ahead, and to remember the present from there – is simple and fun. This simple method helps us learn about the possibilities and limits of our present, our imagination and desires. It can help us talk about projections, fantasies and fears whilst playing. The future archive is also a serious research project on imaginaries of the future, at a situated level as well as at a more historical level. The future of course doesn’t exist, it is what we imagine to not yet exist, what we think is to come. It’s our present crossed and extended by hopes, desires, fears, project(ion)s”. (Disponível em: <https://thefuturearchiveblog.wordpress.com/about-2/>. Acesso em: 04 abr. 2021)

⁴⁹⁵ Disponível em: <https://thefuturearchiveblog.wordpress.com/methodology/>. Acesso em: 04 abr. 2021.

⁴⁹⁶ Citação original: “[...] sunglasses, ribbons to delineate a future zone within the present [...]” (*idem*).

imaginado deve ser um lugar onde a pessoa gostaria de viver, pois a proposta é fazer uma viagem no tempo⁴⁹⁷.

Essa metodologia torna contínuo o fluxo do arquivo a partir das experiências das autoras. Percebe-se o teor fabril dessa organização a fim de posicionar o arquivo não como um mero receptáculo de documentos, mas como um espaço que forja e/ou contribui para a produção de sentidos sobre uma obra.

A concepção de um arquivo depósito é rechaçada na perspectiva de algumas teóricas dos estudos da performance, historiadoras e outras pesquisadoras da arte, como Julia Antivilo Peña (2015, p. 21), cujas considerações atestam a ativação e a reativação do arquivo para a recuperação da memória. Peña (2015, p. 21) pesquisa a produção e a práxis das artistas visuais feministas latino-americanas, e uma das constatações da autora sobre os arquivos dessa produção é que “a memória documental dessas ações foi relegada, em muitos casos, à esfera privada de seus protagonistas, embora muitas lutas tenham ocorrido, principalmente, no espaço público”⁴⁹⁸ (*ibidem*, p. 21, tradução nossa).

A autora aborda os seguintes arquivos em seu livro: Archivo Ana Victoria Jiménez (AVJ), Archivo Histórico del Movimiento Lésbico Feminista em México de Yan María Yaoyólotl Casto e Archivo de Pinto mi Raya. Além disso, Peña (2015, p. 31-32) menciona a importância dos repositórios artivistas na internet, ou seja, a digitalização desses acervos, como os arquivos citados, as redes de atuação de associações e sociedades civis e o Seminário Historia del Arte y Feminismo (2012-2013).

Para além das iniciativas que envolvem grupos, percebe-se o impulso arquivístico de artistas específicos, como os já mencionados VALIE EXPORT, Regina Galindo, Suzanne Lacy, Alison Knowles e tantos outros, cujos arquivamentos se relacionam à poética.

Martha Barratt (2016) aborda a prática arquivística de Carolee Schneemann como uma experiência autobiográfica e uma construção do tempo, ao documentar as performances e ao incorporar essa documentação em outras obras da artista. A autora menciona a fascinação de Schneemann diante dos “efeitos da documentação”, principalmente, quanto aos perigos e às necessidades em documentar as obras (*ibidem*, p. 288). Barratt (2016, p. 288, tradução nossa) também afirma que Schneemann convidava outras pessoas para documentar as suas performances “[...] e constantemente percorre [percorria] as vastas coleções desses registros

⁴⁹⁷ *Idem*.

⁴⁹⁸ Citação original: “a memoria documental de esas acciones ha quedado relegada, en muchos casos, al ámbito privado de sus protagonistas, aunque muchas luchas se dieron principalmente en el espacio público”.

como parte de seu processo de trabalho, editando, reestruturando e incorporando a documentação em novas obras”⁴⁹⁹.



Figura 70 – Imagem da obra *Correspondence Course* (1980), de Carolee Schneemann. **Fonte:** Site da Artsy.⁵⁰⁰

*Correspondence Course*⁵⁰¹ (1980) (figura 70) apresenta essa “obsessão arquivística” da artista entre imagens, diários, cadernos, mensagens da secretaria eletrônica e cartas trocadas entre Schneemann e seus interlocutores (*ibidem*, p. 299). Barratt (2016, p. 301) considera a prática arquivística da artista como a afirmação dos seus direitos, estendendo-os às outras mulheres, colocando em questão a ideia patriarcal do arquivo suscitada por Derrida, refutando a neutralidade e a ordem de apresentação dos documentos, que por sua vez são alterados, reeditados e acrescentados em outros documentos e obras.

De forma similar, Büscher (2015, p. 4, tradução) aborda o arquivo de VALIE EXPORT como uma coleção física, mas que simultaneamente está em constante fluxo, “porque a artista-arquivista reordena o seu inventário ou muda o status dos artefatos”⁵⁰², oscilando entre o documento “explanatório” e o trabalho individual. A autora menciona esse autoarquivamento como “gesto assertivo de reter a autoridade interpretativa e o controle de sua própria história” (*ibidem*, p. 4, tradução nossa)⁵⁰³.

⁴⁹⁹ Citação original: “and constantly cycles through the vast collections of these records as part of her working process, editing, reframing, and incorporating the documentation into new pieces”.

⁵⁰⁰ Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/carolee-schneemann-correspondence-course-triptych>. Acesso em: 05 jun. 2021.

⁵⁰¹ *Correspondence Course: An Epistolary History of Carolee Schneemann and Her Circle* (2010) é um livro editado pela própria artista e por Kristine Stiles. Para ler mais sobre o livro, acessar o site: <https://www.dukeupress.edu/correspondence-course>.

⁵⁰² Citação original: “because the artist-archivist reorders her inventory or changes the status of artifacts”.

⁵⁰³ Citação original: “assertive gesture of retaining interpretative authority and control over one’s own history”.

Essa abordagem se relaciona à perspectiva de Giannachi (2012), na qual o arquivo expressa a presença, como nos casos de Schneemann e de VALIE EXPORT, cujos arquivos são encarados como dispositivos que permitem o rastreamento das poéticas, das contingências das obras e dos repertórios das artistas. Afinal, a presença dos agentes nesses arquivos ressalta as escolhas frente aos vestígios, ao mesmo tempo que trazem à tona os itinerários dos arquivamentos e das outras autorias.

Outro caso significativo para pensar o arquivamento, mas em uma dinâmica de produção de obra, é o trabalho *Roberta Breitmore* (1973-1978), de Lynn Hershman Leeson. Segundo Amelia Jones (2018, p. 152), os arquivos dessa obra são diversos e possuem diferentes versões, inclusive uma versão virtual no *Second Life*, criada em 2006. As diferentes versões, tanto dos vestígios na década de 1970 quanto a versão *Second Life* da obra, foram adquiridas pela galeria Whitworth Art Gallery, da Universidade de Manchester, em 2008 (*ibidem*, p. 152).

Em 1973, Hershman Leeson começou uma performance particular como uma personagem fictícia, Roberta Breitmore. O primeiro ato de Breitmore foi chegar de ônibus em São Francisco e dar entrada no Hotel Dante. Nos anos seguintes, ela empreendeu atividades da vida real, como abrir uma conta bancária, obter cartões de crédito, alugar um apartamento, consultar um psiquiatra e se envolver em ocupações da moda, tais como EST e Weight Watchers. Breitmore colocou anúncios em jornais locais em busca de um colega de quarto. Esta ação resultou em 43 respostas. Ela buscou interações com 27 desses indivíduos. Roberta tinha suas próprias roupas, maquiagem, caminhada, gestos, maneirismos de fala e caligrafia. As suas atividades foram documentadas em 144 desenhos e fotografias de vigilância, assim como outros artefatos, incluindo cheques, cartões de crédito e uma carteira de motorista. Durante o quarto ano de sua atuação, Breitmore se multiplicou em quatro outras pessoas que apareceram em seu disfarce. A performance terminou em 1978, no Palazzo dei Diamanti, em Ferrara, Itália, em um ritual de exorcismo realizado na cripta de Lucrezia Borgia, durante o qual Breitmore foi transformada por meio dos elementos fogo, água, ar e terra. Hershman Leeson encarregou Espanha Rodriguez, um artista de Zap Comix, de documentar as escapadas de Roberta Breitmore em um romance gráfico.⁵⁰⁴

⁵⁰⁴ Citação original: “In 1973, Hershman Leeson began a private performance as the fictional character, Roberta Breitmore. Breitmore’s first act was to arrive by bus in San Francisco and check into the Dante Hotel. In the following years, she undertook real-life activities such as opening a bank account, obtaining credit cards, renting an apartment, seeing a psychiatrist, and becoming involved in trendy occupations, such as EST and Weight Watchers. Breitmore placed ads in local newspapers seeking a roommate. This action resulted in 43 responses. She pursued interactions with 27 of those individuals. Roberta had her own clothing, signature makeup, walk, gestures, speech mannerisms, and handwriting. Her activities were documented in 144 drawings and surveillance photographs, as well as other artifacts, including checks, credit cards, and a driver’s license. During the fourth year of the performance, Breitmore multiplied into four other people appearing in her guise. The performance ended in 1978 at the Palazzo dei Diamanti in Ferrara, Italy in an exorcism ritual held in the crypt of Lucrezia Borgia, during which Breitmore was transformed through the elements of fire, water, air, and earth. Hershman Leeson commissioned Spain Rodriguez, a Zap Comix artist, to document the escapades of Roberta Breitmore in a graphic novel”. Disponível em: <https://www.lynnhershman.com/project/roberta-breitmore/>. Acesso em: 28 mar. 2021.



Figura 71 – Imagem de *Roberta's Construction Chart 1* (1975), obra *Roberta Breitmore*, de Lynn Hershman Leeson. **Fonte:** Site de Lynn Hershman Leeson.⁵⁰⁵

Esta obra pode ser comparada às performances de Amelia Ulman no Instagram, tanto na perspectiva da criação poética de personas e a atuação dessas em diferentes espaços quanto no processo de arquivamento, especialmente na versão *Second Life*, de Roberta Breitmore, e em *Excellences and Perfections*, de Ulman. É importante destacar, nessas experiências, o arquivo em fluxo das obras, primeiro, pela duração das performances, e segundo, pela característica contínua dessas obras nas plataformas citadas.

Simone Osthoff (2009) analisa os trabalhos de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Paulo Bruscky e Eduardo Kac junto aos respectivos arquivos artísticos, abordando o arquivo como obra, o arquivo e as obras participativas, e a atuação dos artistas na performance do arquivo. Osthoff (2009, p. 24-25) menciona o “estúdio-arquivo” de Bruscky (figura72), que dispõe de uma quantidade expressiva de obras, jornais, livros, poemas, etc., e ressalta a importância que o artista dá a esse acervo e à sua preservação, tendo em vista a sua trajetória, sobretudo durante a ditadura militar no Brasil, quando algumas de suas obras foram destruídas. Nesse espaço de dois quartos, em um apartamento em Recife, Bruscky cria um arquivo-trajetória, mas também um arquivo-obra, uma vez que o artista não desassocia a sua vida pessoal da biblioteca, do arquivo e da produção artística (*ibidem*, p. 24).

⁵⁰⁵ Disponível em: <https://www.lynnhershman.com/project/roberta-breitmore/>. Acesso em: 05 jun. 2021.



Figura 72 – Imagem do arquivo-ateliê de Paulo Bruscky. **Fonte:** (BRITTO, 2011, p. 17).

No caso de Eduardo Kac, a autora aborda a produção escrita do artista, como também a sua obra-exposição *Rabbit Remix* (figura 73), na qual Kac coopta os meios de comunicação e a recepção do público de *GFP Bunny* (2000) (figura 74) em vários outros trabalhos (OSTHOFF, 2009, p. 39).



Figura 73 – Imagem de relógio com *Rabbit Remix*, série *Rabbit in Rio*, no Rio de Janeiro, em 2004. **Fonte:** Site do Eduardo Kac.⁵⁰⁶

⁵⁰⁶ Disponível em: <http://ekac.org/gfpbunny.html>. Acesso em: 6 jun 2021.



Figura 74 – Imagem da obra *GFP Bunny* (2000). **Fonte:** Site de Eduardo Kac.⁵⁰⁷

Os arquivos de Bruscky e os novos livros de Kac são mais do que coleções de objetos ou textos a serem consultados, posteriormente, por um pesquisador isolado. A difusão ativa e pública dos arquivos e livros desses artistas têm um papel direto no tipo de arte que esses artistas fazem e no espaço em que as obras circulam, já que as obras envolvem, topologicamente, múltiplos espaços institucionais. As relações únicas criadas entre os arquivos de Bruscky e os escritos de Kac e suas respectivas produções artísticas — que na maioria das vezes têm eventos privilegiados em tempo real, processos indexados, intervenções ao vivo e (no caso de Kac) criações da vida — são exemplos das complexas questões envolvidas na escrita da história da arte contemporânea, na qual as fronteiras entre trabalho, escrita, documentação e recepção são frequentemente fluidas e incluem os múltiplos espaços institucionais que os artistas ajudam a transformar⁵⁰⁸ (OSTHOFF, 2009, p. 40-41, tradução nossa).

A perspectiva de Osthoff direciona para a documentação da arte implicada na circulação das obras e para a importância dos arquivos no legado de movimentos e de linguagens dos artistas, nos quais estão inseridos. As experiências de Kac e Bruscky têm relação com a prospecção do arquivo e da memória construída por eles, principalmente, pelo caráter em fluxo do arquivamento e da circulação das obras.

⁵⁰⁷ *Idem.*

⁵⁰⁸ Citação original: “Bruscky's archives and Kac's new books are more than collections of objects or texts to be consulted at a later time by an isolated researcher. The active and public diffusion of these artists' archives and books plays a direct role in the kind of art these artists make and the space in which the works circulate, as the works engage multiple institutional spaces topologically. The unique relations created between Bruscky's archives and Kac's writings and their respective artistic productions — which for the most part have privileged real-time events, indexical processes, live interventions, and (in Kac's case) life creations — are examples of the complex issues involved in writing history of contemporary art, in which the boundaries between work, writing, documentation, and reception are often fluid and include the multiple institutional spaces that artists help transform”.

Osthoff (2009, p. 136, tradução nossa) também aborda o arquivo de obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, mencionando a “natureza fugaz” dos trabalhos desses artistas, que, por esse motivo, demandam “sua reprodução para diferentes exposições, criando múltiplos ‘originais’, abrindo também o arquivo à possibilidade de recombinação”⁵⁰⁹, localizando o arquivo como um banco de dados, diferentemente de um arquivo baseado em uma ideia de obras de arte únicas.

Por um lado, a perspectiva de Osthoff engloba a poética e as condições estipuladas em vida pelos artistas, no que se refere à efemeridade e à plasticidade das obras, oposta a uma ideia material. Por outro, alguns fatores, também mencionados pela autora, favorecem a assimilação dos artistas no mercado da arte, onde os vestígios materiais e transcrpcionais são usados para a produção de narrativas das obras e das trajetórias de Clark e Oiticica. O caso desses artistas é similar ao de Márcia X, tendo em vista que as obras são adaptadas, atualizadas e alteradas conforme o interesse dos agentes do sistema da arte, os quais, em algumas situações, constroem narrativas destoantes da condição poética inicial e das modificações realizadas por esses artistas em vida.

O desenvolvimento do arquivo de obras de arte efêmeras, em um banco de dados — como as máscaras e adereços de Lygia Clark para experiências sensoriais, ou as instruções do projeto de Oiticica para suas instalações Cosmococa, que nunca foram realizadas em sua vida —, sugere uma comparação com outra importante transformação do arquivo, baseada em uma abordagem científica e estatística da informação, que permite a permutação.⁵¹⁰ (OSTHOF, 2009, p. 137, tradução nossa).

Essa noção de permutação tem a ver com a alteração das obras para uma outra recombinação, o que para Osthoff (2009, p. 137) significa que esse arquivo — base de dados — possibilita outros usos dos vestígios e, conseqüentemente, a mudança ontológica sobre o arquivo. Considera-se, portanto, esse arquivo vivo, em fluxo, independente de uma ideia inicial restrita.

Nesse sentido, leva-se em conta a atuação do artista, ou seja, a sua proposta de arquivamento, como também, o arquivo criado por outros agentes, conforme pôde ser observado em algumas exposições e projetos. Assim, os procedimentos que envolvem a preservação da arte nos arquivos, especialmente da performance, são performados por

⁵⁰⁹ Citação original: “their reproduction for different exhibitions, creating multiple "originals" while also opening the archive to the possibility of recombination”.

⁵¹⁰ Citação original: “The development of the archive of ephemeral artworks into a database — such as Lygia Clark's masks and props for sensorial experiences, or Oiticica's blueprint instructions for his Cosmococa installations, which were never realized in his lifetime — suggests a comparison with another important transformation of the archive based upon a scientific and statistical approach to information that allows for permutation”.

arquivistas, pesquisadores, artistas e todos aqueles que contribuem e criam, colaborativamente, meios de preservação dos vestígios (ROMS, 2013, p. 38).

Há muitas outras experiências de arquivamento que se propõem a historicizar obras, artistas, linguagens, etc. Pode-se citar o *Re. Act. Feminism: a Performing Archive*, “um arquivo de performance em contínua expansão, temporário e vivo, que viajou por seis países europeus, de 2011 a 2013”⁵¹¹, e que até hoje se mantém on-line; o *Medien Kunst*⁵¹², também on-line, cuja proposta é oferecer um conteúdo denso de obras e documentação de obras relacionadas aos projetos *Estética do digital*, *Som e Imagem*, *Corpos Ciborgues*, *Fotografia/Byte*, *Ferramentas Generativas*, *Arte e Cinematografia*, *Mapeamento e Texto* e *Esfera Pública*⁵¹³, nos quais a indexação da iniciativa inclui obras e artistas como Rebecca Horn, Joseph Beuys, George Brecht, Giselle Beiguelman, entre outros⁵¹⁴.

A partir dessas duas iniciativas e todas as outras mencionadas, é possível verificar o arquivamento de obras: em algumas das experiências, a forma que os arquivos criados são expostos caracterizam os vestígios como rumores e testemunhos, contínuos e/ou em fluxo, garantindo a visualização e a visualidade de obras. Estas perspectivas direcionam, aos estudos da performance, o arquivo como ponto de partida da narração da linguagem no pós-acontecimento, demonstrando a possibilidade do seu arquivamento, a sua presença institucionalizada e a sua historicização.

5.2 MUSEU-ARQUIVO

Quando a performance é adquirida, tanto por seus vestígios materiais quanto por seus vestígios transcricionais, a proposta de um arquivo parece ser estratégica para a visualidade e visibilidade da obra, uma vez que esses vestígios podem constituir uma dinâmica de ativação da performance a partir do arquivo.

Reforça-se que os vestígios indexam as ações performáticas (SCHNEIDER, 2001; JONES, 2013a; DELPEAUX, 2018). Para Clausen (2018, p. 98, tradução), “projetado ao futuro, o material documental que resta da performance não é apenas uma prova visual de um evento, mas constitui a capacidade de compreender a imagem como um índice de suas várias

⁵¹¹ Citação original: “a continually expanding, temporary and living performance archive that travelled through six European countries from 2011 to 2013”. Disponível em: <http://reactfeminism.de/about.php>. Acesso em: 19 abr. 2021.

⁵¹² Para conhecer mais sobre a iniciativa, acessar: <http://www.mediaartnet.org/mediaartnet/>.

⁵¹³ Para acessar os projetos da iniciativa, acessar: <http://www.mediaartnet.org/themes/#theme1>.

⁵¹⁴ Ver em: <http://www.mediaartnet.org/index/names/>.

formas futuras de existência como imagem, traço e objeto”⁵¹⁵, bem como os demais vestígios, para além da imagem. O arquivo performativo é uma compilação contínua desses índices.

O caso de Hamilton Viana (CAETANO, 2018), apresentado no segundo capítulo, dialoga com esse aspecto de indexação dos vestígios e a presença destes em diferentes setores da instituição, causando, em algumas experiências, divergências quanto à leitura e à trajetória da obra. Nesse sentido, o arquivo pode compilar aquilo que está em acervos, nos diferentes setores, como também nas descobertas realizadas por pesquisadores. O arquivo performativo está aberto às diferentes proveniências das obras e dos seus vestígios.

Pode-se pensar na presença das obras *Ofélia*, *Lágrima da Artista*, *O nome*, *Aquele que diz sim*, *aquele que diz não*, *Desenhando com Terços*, *Pancake*, entre outras apresentadas ao longo da tese, a partir das condições estipuladas na musealização e no arquivamento, que são pautadas nos vestígios provenientes dos artistas e nos vestígios produzidos por outros agentes, especialmente, os realizados por profissionais da instituição.

Robert Morgan (2010, p. 12) utiliza o termo “arquivismo” para se referir às práticas preservacionistas dos museus, no que tange à reperformance, citando os happenings de Allan Kaprow, a exemplo de *18 Happenings in 6 parts* (1959), obra realizada novamente em 1988⁵¹⁶. Para Morgan (2010, p. 12), esse *arquivismo* é perceptível a partir da coleta e da manutenção de algumas obras.

Como resultado, temos agora notas de artistas, arquivos eletrônicos, esboços e declarações sendo catalogados juntamente com todo tipo de fotografias, cartazes, panfletos, cartões, relíquias, propriedades, vestígios, menus de voo, kits de imprensa, recortes, resenhas, ensaios e publicações, agora legitimados como categoria institucional de arte performática. Dada a expansão dos departamentos de arquivo em várias instituições de prestígio, como o Museu de Arte Moderna de Nova York, os arquivistas perseguem obstinadamente a aquisição de documentos, enquanto organizam entrevistas e simpósios ao estilo smithsoniano com artistas de performance, empresários, curadores, teóricos acadêmicos, organizadores, angariadores de fundos e — se o orçamento permitir — críticos de arte. (*ibidem*, p. 12, tradução nossa).

Morgan, assim como Peggy Phelan, Amelia Jones e outros estudiosos da performance, problematiza o caráter mercantil desse *arquivismo*, a partir das reperformances e da modulação dos vestígios para a narração das ações. Em certa medida, essas abordagens implicam na essencialização da linguagem, mas há uma questão de cunho prático sobre esse arquivamento,

⁵¹⁵ Citação original: “Projected into the future, the documentary material that remains from the performance is not just a visual proof of an event, but constitutes the ability to comprehend the image as an index of its various future forms of existence as image, trace, and object”.

⁵¹⁶ Segundo Morgan (2010, p. 14), em 1988, a obra foi reperformada em diferentes locais, com patrocínio da Universidade do Texas, e em Nova York, com parte do patrocínio da Galeria Zabriskie. Em 2007, a Performa patrocinou a recriação da obra, em Nova York (*ibidem*, p. 14).

principalmente, pelas escolhas realizadas. Isso se expressa em algumas instituições internacionais que possuem setores específicos para a performance, conforme mencionado por Morgan. Diferentemente, no Brasil, até onde foi pesquisado, não há relatos de setores, mas sim a realização de programas públicos de performance.

O arquivismo pode salvar a arte do desaparecimento? Depende do que realmente queremos fazer, e do que esperamos alcançar. Qual é o lado positivo de ter museus virtuais? Precisamos realmente salvar todos os objetos, ações e documentos para que eles possam ser programados instantaneamente para uma nova performance no futuro? Isto está, é claro, dentro do reino das possibilidades. Mas, a questão, que ainda permanece, é se alguém se importaria o suficiente para recuperá-los. Em muitos aspectos, essa é uma questão maior do que a arte, mas que é inevitável para que a arte permaneça como repositório de experiências das pessoas das gerações futuras que viverão, amarão, cuidarão, trabalharão, pensarão e se divertirão, muito parecidas conosco.⁵¹⁷ (*ibidem*, p. 15, tradução nossa).

A semântica da performance está vinculada ao impulso arquivístico estimulado por diferentes setores do sistema da arte, que se expressa na quantidade de vestígios nas coleções, nos arquivos e em outros setores das instituições, nos arquivos dos artistas, e também na possibilidade de que os vestígios musealizados propiciem o contato com as ações performáticas e assegurem a sua historicização.

Segundo Mathew Reason (2006, p. 36, tradução nossa), “o valor do arquivo está na ação de arquivamento, no ato de deter o desaparecimento e preservar para o futuro; a promessa dos arquivos é que, ao se deter o desaparecimento, o passado — aqui as performances do passado — será acessível no futuro”⁵¹⁸. O autor aborda as noções de desaparecimento e de efemeridade da performance para discutir o arquivamento de vestígios, na constituição de um “repositório de performances do passado”, considerando que o que é arquivado não é a obra em si, mas a sua extensão (*ibidem*, p. 36-37).

A problemática desse aspecto está entre as ideias de retenção do arquivo e do desaparecimento da performance, no que concerne à reconstrução e à reativação de obras (*ibidem*, p. 38). Como observado no início do capítulo, pode-se aferir que a performance é arquivável (MANZELLA; WATKINS, 2011) e que o arquivo tanto registra quanto produz o

⁵¹⁷ Citação original: “Can archivism save art from disappearing? It depends on what we really want to do, and on what we hope to achieve. What is the positive side to having virtual museums? Do we really need to save all the objects, actions, and documents so they can be instantly programmed for re-performance in the future? This is, of course, within the realm of possibility. But the question still remains whether anyone would care enough to retrieve them. In many ways, this is a question larger than art, but one that is unavoidable if art is to remain the repository of experience by people in future generations who will live, love, care, work, think, and play, very much like ourselves”.

⁵¹⁸ Citação original: “The value of the archive is in the action of archiving, in the act of halting disappearance and preserving for the future; the promise of the archives is that, in halting disappearance, the past — here the performances of the past — will be accessible to the future”.

evento (DERRIDA, 2001). Desse modo, o arquivo tanto compila os vestígios como também os produz, possibilitando a reconstituição da linguagem a partir dos agenciamentos.

Nas experiências de projetos que envolveram performance e arquivo, pode-se perceber o intuito de produção de conhecimento, atestando o caráter de pesquisa de algumas das instituições museológicas, a exemplo das exposições *Vídeo_MAC, Obra e Documento: Arte/Ação e 3NÓ3* e *Vestígios – memória e registro de performance e site-specific*, oriundas de pesquisa internas e externas às instituições.

Quando se reconhece a aquisição das performances por meio dos vestígios, o arquivo pode ser um espaço de salvaguarda, (re)formulação, ativação e atualização das obras. Pode-se criar um arquivo, por exemplo, da obra *O Nome*, de Maurício Iânes, justamente pelo arquivamento realizado pela instituição, pela falta de informações acessíveis sobre a obra e pelo fato de ser possível a reperformance: um arquivo mostraria as variações e atualizações da obra, continuamente. Desse modo, o conhecimento sobre a performance de Iânes não se cristalizaria às aparições na Pinacoteca, mas se constituiria na presença da obra em um arquivo performativo.

Assim, a proposta é pensar premissas de arquivos performativos para a performance no museu, como uma intervenção contínua sobre as obras. Anne Dekker (2018) menciona o projeto *Performing the Data Drive*⁵¹⁹, organizado por ela e Suzanne Mulder, no Het Nieuwe Instituut, em Roterdã, Holanda. Dekker menciona o impulso arquivístico da “gestão de dados e criação de coleções, interfaces e infraestruturas”, que se desdobram em compartilhamento e disseminação do conhecimento⁵²⁰.

Neste sentido, a disseminação e o compartilhamento apresentados por Dekker revelam a “impossibilidade de prever” as necessidades, assim, a autora propõe a constituição de um arquivo especulativo⁵²¹, ou seja, o que interessa é a produção de narrativas dos interlocutores no arquivo. Essa seria, então, a primeira premissa (i)⁵²² para a constituição do arquivo performativo: reconhecer essas distintas interações e produções de autorias sob os vestígios.

Percorrendo *The Warp and Weft of Memory* [⁵²³], um arquivo on-line do armário da artista Gisèle van der Gracht, Renée [Turner] e Cristina [Cochior] discutirão a fronteira porosa entre enumeração e narração. Entendendo o banco de dados como uma forma de escrita, elas farão a leitura de elementos do site e narrarão a construção do arquivo. A chave para sua abordagem é a linguagem da tecelagem e o uso Semântico do MediaWiki para criar uma tapeçaria narrativa. A urdidura e a trama da

⁵¹⁹ Para conhecer mais sobre o projeto, acessar: <http://aaaan.net/performing-the-data-drive/>.

⁵²⁰ *Idem*.

⁵²¹ *Idem*.

⁵²² A partir daqui, as premissas serão sistematizadas em numerais romanos.

⁵²³ Site do projeto *The Warp and Weft of Memory* disponível em: <http://www.warpweftmemory.net/#/foreword>.

memória foram iniciadas por Renée Turner e contou com contribuições de André Castro, Cristina Cochior, Manufactura Independente, Cesare Davolio, Kate Pullinger e Frans-Willem Korsten.⁵²⁴

Essa é uma das iniciativas que são discutidas pelo projeto de Dekker e Mulder: a possibilidade de arquivos serem lidos e gerarem outras aferições, levando-se em conta as necessidades daqueles que o pesquisam. Renée Turner revela o desafio ético de narrar os vestígios de Gisèle van der Gracht a partir do escopo do projeto — os vestígios escolhidos pela equipe foram as roupas de Gracht —, apontando os limites das intervenções e do que é permitido nas associações e recombinações dos vestígios, com base nos objetos pessoais da artista, ou seja, adquiridos por ela, e pela atuação de cada um dos membros do projeto⁵²⁵.

a forma de seu corpo [...] as roupas marcavam a ausência de um ator [...] refletiam suas viagens [...] refletiam padrões em suas pinturas e imitavam as texturas dos tecidos que cobriam seus móveis [...] ao contrário das cartas, fotografias e obras de arte de Gisèle, que foram cuidadosamente arquivadas e contabilizadas, suas roupas foram deixadas para trás e não encontraram seu registro. [...] Embora esses objetos sejam os mais próximos de seu corpo, seu status é ambíguo.⁵²⁶

A ambiguidade a qual Turner se refere é a ausência de produção documental sobre as roupas, em que a produção de sentidos sobre essas é atribuída aos interesses dela e dos demais da equipe. Retoma-se a ideia de engajamento sobre os vestígios e o arquivo, revelando, mais uma vez, a intervenção realizada pelos agenciamentos.

O Instituto de Estudos Culturais em Artes da Universidade de Artes de Zurique (ZHdK), na Suíça, desenvolveu o projeto *Archiv Performativ: a Model Concept for the Documentation and Reactivation of Performance Art*⁵²⁷, entre abril de 2010 e junho de 2012. O objetivo do projeto era conceber o arquivo como um meio de transmissão de performances a partir da relação entre a documentação e a transcrição. Para tanto, os colaboradores criaram um modelo para atribuir às práticas artísticas uma maior importância do que usualmente e tradicionalmente os arquivos institucionais devotam a elas.

Nessa perspectiva, tem-se duas premissas para a constituição do arquivo performativo: transmitir a performance a partir da documentação existente e transcrevê-la (ii), e atribuir outras

⁵²⁴ Disponível em: <http://aaaan.net/performing-the-data-drive/>. Acesso em: 19 abr. 2021.

⁵²⁵ Renne Turner relata a sua interação com o arquivo de Gracht, no painel de discussão Framing and Reframing Archives. Disponível em: <http://www.fudgethefacts.com/panel-discussion-framing-and-reframing-archives/>. Acesso em: 19 abr. 2021.

⁵²⁶ Citação original: “the shape of her body [...] the clothes marked the absence of an actor [...] it reflected her travels [...] reflected patterns in her paintings, and mimicked the textures of textiles covering her furniture [...] Unlike Gisèle’s letters, photographs, and artworks that have been carefully archived and accounted for, her clothes were just left behind and had not found their register. [...] Although these objects have been the nearest to her body, their status is ambiguous”. Disponível em: <http://www.warpweftmemory.net/#/notes>. Acesso em: 19 abr. 2021.

⁵²⁷ Para ler mais sobre o projeto, acessar : <http://archivperformativ.zhdk.ch/index.php%3Fid=37683.html>.

abordagens à prática artística (iii). Outra premissa abordada no projeto é sobre o instante documentado simultaneamente à tradução de um meio utilizado (iv), sendo que a transcrição desses meios dá origem, conseqüentemente, aos artefatos, que nesta tese são compreendidos como vestígios.

A noção estabelecida de artefato é o que fora “usado ou produzido na preparação da performance, assim como os materiais e a mídia usados durante a performance, e todas as mídias de registro criadas durante a performance, que tornam possíveis a recepção e a transcrição”⁵²⁸, estabelecendo outra premissa quanto aos processos de documentação serem a produção de conhecimento sobre a linguagem (v). O método adotado pela equipe do projeto utilizava a comparação entre diferentes materiais, vídeos, fotografias, áudios, objetos, relatos escritos e orais, e mapeamentos de terminologias da arte da performance para criar formas de lidar e produzir os artefatos.

O projeto estabeleceu o arquivo de performance como um sítio de transmissão e transcrição. Algumas das recomendações sugeridas, listadas a seguir, podem ser compreendidas como premissas, como argumentos para a existência do arquivo: (vi) os arquivos, as coleções e o acúmulo de artefatos de performance devem estar acessíveis e visíveis ao público, pois de outra forma não estarão performando a sua função; (vii) o arquivo deve refletir a sua própria natureza e fazer do seu processo de seleção transparente; (viii) o arquivo de performance não deve ser uma coleção passiva, mas sim o resultado de procedimentos e ações performativas; (ix) uma possível estratégia para manutenção vital e visível dos arquivos pode ser a utilização deles retrospectivamente e futuramente, em um projeto que oriente e que seja colaborativo; (x) o caráter fragmentado e heterogêneo de um artefato pode ser visto de forma positiva, lido e incitado por diferentes leituras e na construção de outras histórias da performance⁵²⁹; (xi) a combinação de vários artefatos sobre uma performance pode trazer apreciações distintas sobre as obras; (xii) os artefatos devem ser lidos com a utilização de diferentes referenciais, artistas, curadores, acadêmicos, etc.; (xiii) é necessário perceber que, mesmo sendo considerados frágeis para a compreensão da obra, esses documentos são fundamentais para a construção de análises e para a recepção do público, formando base para a representação e a transcrição das obras; (xiv) os artefatos individuais e os materiais incompletos são suficientes para a transcrição artística, desde que os artistas possam ter se inspirado nos detalhes; e (xv) ter cuidado quanto

⁵²⁸ Citação original: “[...] used or produced in preparing a performance as well as materials and media used during a performance and all medial recordings created during the performance, which then make reception and transcription possible”. Disponível em: <http://archivperformativ.zhdk.ch/index.php%3Fid=40482.html>. Acesso em: 10 jul. 2018.

⁵²⁹ Esta premissa tem relação com a premissa (i).

aos efeitos imediatos dos artefatos produzirem significados da subjetividade e da poética dos artistas como forma de autenticidade⁵³⁰.

O projeto é inspirador para a compreensão dos vestígios enquanto acervo, possibilitando a visualidade da performatividade de obras na produção discursiva e historiográfica da arte da performance e na proposição de outras formas de existência dos trabalhos. Esse projeto possibilita assimilar o arquivo na reconstituição das trajetórias, e também problematizar o encerramento de obras de arte da performance.

A proposta tinha como intuito criar “uma plataforma de mediação que deveria estender os resultados e recomendações do projeto preliminar, tematicamente e metodologicamente, a todas as artes performativas”⁵³¹ (GRAU *et al*, 2019, p. 10, tradução nossa). No entanto, ainda que permaneça on-line, não foi dada continuidade ao projeto por falta de financiamento. Na época, pretendia-se realizar um arquivo em colaboração com o Departamento de Artes Cênicas da Universidade citada e com o Tanzarchiv Zürich, Arquivo de Dança de Zurique (*ibidem*, p. 10).

O grupo de trabalho *Performative Archives* do PANCH⁵³² (Performance Art Network CH), Zurique, Suíça, criado em 2016, tem como proposta discutir o arquivamento e a transmissão da arte da performance. Em 2017, o grupo formulou iniciativas para essa discussão, delimitada em cinco momentos: Arquivo do Efêmero e Base de dados; Arquivo do Efêmero e Políticas; Arquivos “Selvagens”; Simpósio; e Projeto de Avaliação e Estratégia da Política Cultural (GRAU *et al*, 2019). As discussões abarcaram artistas, especialistas de diferentes áreas e o público interessado, e tiveram como pauta:

Aspectos como a dispersão e a falta de sistemática e, portanto, a difícil acessibilidade e recuperação de documentos e informações sobre a arte da performance, a lacuna entre gerações e a integração de artistas emergentes e dos seus temas, práticas artísticas colaborativas ou o potencial de espaços e de arquivos de arte digital alternativos, [que] foram reconhecidos como *desiderata*.⁵³³ (*ibidem*, p. 8, grifo nosso).

A principal premissa estabelecida pelo grupo de trabalho inclui o debate com o artista (xvi) (*ibidem*, p. 8), sendo este o ponto de partida para o arquivamento de obras (*ibidem*, p. 11). Ademais, há a premissa de que o arquivo do efêmero tenha como propósito a pesquisa (*ibidem*,

⁵³⁰ Para mais informações, acessar: <http://archivperformativ.zhdk.ch/index.php%3Fid=40518.html>.

⁵³¹ Citação original: “platform that was to extend the findings and recommendations of the preliminary project thematically and methodologically to all performative arts”.

⁵³² Para conhecer as propostas do grupo, acessar: <https://panch.li/panch-activities/performative-archives>.

⁵³³ Citação original: “Aspects such as the scattered and unsystematic and therefore difficult accessibility and retrievability of documents and information on performance art, the generation gap and the integration of emerging artists and their subject matters, collaborative artistic practices or the potential of alternative and digital art spaces and archives were recognized as *desiderata*”.

p. 9), conforme mencionado no projeto *Archiv performativ* quanto à produção de conhecimento a partir da documentação arquivada⁵³⁴.

Em cada um dos cinco momentos mencionados, foram apresentadas questões iniciais aos artistas e aos especialistas, a serem respondidas de acordo com as experiências e os debates posteriores aos relatos, e na sugestão de modos de atuação e de criação de arquivos de artes performativas.

As questões iniciais do *Arquivo do Efêmero e Base de Dados*⁵³⁵ suscitaram a relação entre a performance, a documentação e o arquivo (*ibidem*, p. 13), de forma similar ao projeto *Archiv performativ* — inclusive, uma das responsáveis pelo projeto citado participou desse momento. Além disso, o grupo enfatizou o uso do arquivo como arquivo vivo.

Em *Arquivo do Efêmero e Políticas* foram apresentadas as seguintes questões iniciais:

Quais artefatos da arte da performance passam a fazer parte dos arquivos? Quais são os desafios? Como eu gostaria de me encontrar como artista no arquivo? Qual é o caminho a seguir? Quais as exigências que os materiais de arte performativa arquivados representam para a acessibilidade? Quais necessidades dos usuários podem ser cobertas pelas instituições através do fornecimento dos materiais? Que estrutura mínima deve ser preenchida para que a diversidade tenha espaço? O que significa ter uma base ampla como um arquivo? Quais filtros são / devem / têm que ser sobrepostos?⁵³⁶ (GRAU *et al*, 2019, p. 18, tradução nossa).

A partir dessas indagações, pode-se observar três premissas: (xvii) o profissional ser capacitado para a realização do tratamento adequado para a conservação das obras; (xviii) os materiais precisam ser acessíveis e o direito de uso precisa estar evidente; (xix) e todos os materiais arquivados e disponibilizados podem representar a obra (*ibidem*, p. 19). Essas abordagens prospectam o futuro do arquivo e dos vestígios.

Em *Arquivos “Selvagens”*, as questões iniciais, abaixo, foram direcionadas ao arquivo dos artistas, especialmente, às formas de autoarquivamento realizado por esses⁵³⁷, propiciando

⁵³⁴ No caso é a premissa (v).

⁵³⁵ As questões foram: “Como a arte da performance pode ser descrita e/ou tornada acessível de um ponto de vista arquivístico? Como podem ser moderados (metadados) os modelos de arquivamento? Qual é a estrutura de rede anterior / futura para e entre arquivos que abrigam a arte da performance?” (GRAU *et al*, 2019, p. 12, tradução nossa) [Citação original: “How can performance art be described and / or made accessible from an archival point of view? What could moderate (metadata) models of archiving look like? What is the previous / future network structure for and between archives housing performance art?”.]

⁵³⁶ Citação original: “Which artifacts of performance art become part of archives? What are the challenges? How would I like to find myself as an artist in the archive? What is the way there? What requirements do archived performance art materials pose for accessibility? Which needs of the users can be covered by the institutions through the provision of the materials? Which minimal structure must be fulfilled in order for diversity to have space? What does it mean to be broadly based as an archive? Which filters are / should / have to be superimposed?”.

⁵³⁷ Meneses (2010, p. 18) enfatiza a produção de conhecimento do museu de arte contemporânea quanto aos arquivos artísticos. O autor aborda os arquivos dos artistas, que suscitam ao museu “[...] a obrigação de providenciar sua documentação e análise” (*ibidem*, p. 18). Amplia-se essa noção de arquivos dos artistas, para uma noção de arquivos que se refere às obras de arte da performance.

caminhos possíveis para atuar e produzir o arquivo performativo conforme as estratégias criadas e realizadas.

Que histórias os arquivos não institucionais ou 'selvagens' contam sobre a arte da performance? Qual é o seu potencial em comparação com as narrativas dos arquivos institucionais? Que estratégias podem ser elaboradas para preservar arquivos 'selvagens' ou partes deles ao longo prazo? Que atividades devem ser empreendidas para este fim? Que estrutura organizacional pode ser encontrada em arquivos 'selvagens'? O que os arquivos institucionais podem aprender com isso? Mas também vice-versa: O que os arquivos 'selvagens' podem apreender das instituições para sua própria prática de preservação?⁵³⁸ (GRAU *et al*, 2019, p. 20, tradução nossa).

A partir disso foi discutido o impulso arquivístico dos artistas e das instituições, estabelecendo possibilidades de intercâmbios entre a atuação deles, tendo em vista a abundância de materiais e as acumulações dos arquivos. Nesse sentido, foram verificadas mais quatro premissas: (xx) o engajamento e o compromisso individual (*ibidem*, p. 20), os quais envolvem a pesquisa; (xxi) a reescritura da performance a partir dos vestígios, na produção de uma contra história⁵³⁹ (*ibidem*, p. 20-21); (xxii) a atualização do arquivo; e (xxiii) a aprendizagem mútua, compartilhada e colaborativa no processo (*ibidem*, p. 21).

Após esses três momentos, foi realizado um simpósio para discutir todas essas questões e experiências. A partir desse evento, é possível indicar outra premissa: (xxiv) as questões artísticas e as questões teóricas são tratadas de modo igualitário (*ibidem*, p. 24).

No decorrer das discussões, o foco mudou sucessivamente de questões pragmáticas de viabilidade (Como o efêmero pode ser arquivado?) e do potencial da performance em vários formatos de arquivamento e documentação (Que meio é propício ao arquivamento e até que ponto?) para aspectos de acesso e mediação, reutilização e atualização. Além disso, era claramente perceptível que a arte da performance, mesmo em seu estado arquivado, quer ser mantida viva, lembrada e executada novamente. Isto exige que as comunidades reflitam e estejam dispostas a estabelecer interfaces publicamente acessíveis que permitam a continuação do discurso, bem como a ação artística performativa. Por esta razão, microfones abertos (microfones abertos) foram organizados com antecedência, por meio dos quais o público pôde falar sobre suas experiências, críticas e reflexão imediatamente após as apresentações, de forma relacionada à performance.⁵⁴⁰ (*ibidem*, p. 25, tradução nossa).

⁵³⁸ Citação original: “What stories do non-institutional or 'wild' archives tell about performance art? What is their potential in comparison to the narratives of institutional archives? What strategies can be devised to preserve 'wild' archives or parts of them in the long term? What activities must be undertaken to this end? Which organizational structure can be found in 'wild' archives? What can institutional archives learn from this? But also vice versa: What can 'wild' archives learn from institutions for their own preservation practice?”.

⁵³⁹ Nessa abordagem, os autores mencionam o perigo desse conhecimento ser alterado nos arquivos institucionais (GRAU *et al*, 2019, p. 21), no entanto, se o arquivo performativo é passível de atualização, isso pode indicar possíveis alterações.

⁵⁴⁰ Citação original: “In the course of the discussions, the focus shifted successively from pragmatic questions of feasibility (How can the ephemeral be archived?) and the performance potential of various archiving and documentation formats (Which medium is conducive to archiving and to what extent?) to aspects of access and mediation, re-use and updating. Furthermore, it was clearly noticeable that performance art, even in its archived state, wants to be kept alive, remembered and performed again. This requires the communities to think along and

O objetivo do grupo de trabalho é criar estratégias e políticas culturais e de arquivo para as artes performativas, reforçando o caráter arquivável da arte da performance, o diálogo e o trabalho colaborativo entre diferentes agentes para a criação de arquivos performativos, e sensibilizar o governo da Suíça para o estímulo às iniciativas e à criação de políticas públicas voltadas às artes performativas (*ibidem*, p. 27).

Ademais, as ações do grupo reforçam e postulam ainda outras premissas, tais como (xxv) o papel ativo do artista⁵⁴¹ (*ibidem*, p. 30); (xvi) o tipo de linguagem e o tipo de documentação e sua relação com a qualidade de transmissão e da escolha do artista⁵⁴²; (xxvii) a preocupação do artista com os métodos de documentação⁵⁴³; (xxviii) o contexto da performance e de todos os documentos, que podem ser assimilados e apropriados pelos arquivos; (xxix) a produção de novas formas de historicização, exposição e catalogação, a partir das especificidades da obra; (xxx) a acessibilidade e a visibilidade das coleções como parte do papel do arquivo; (xxxi) a inclusão do artista e das suas formas de arquivamento, evidenciando a performatividade e a vivacidade das obras (*ibidem*, p. 31); (xxxii) a comunicação transparente entre a concepção e os procedimentos da coleção com processamentos do arquivo; (xxxiii) evitar uma impressão passiva sobre os vestígios⁵⁴⁴; (xxxiv) intercâmbios entre instituições (*ibidem*, p. 32); (xxxv) necessidade de redes digitais de trabalho (*ibidem*, p. 36); e (xxxvi) reconhecer que sempre existirão lacunas.

Algumas das premissas mencionadas podem ser encontradas em programas de performance de instituições, pelo caráter investigativo e propositivo de arquivo, alguns destes, on-line. Esse é o caso do Museum of Modern Art in Warsaw (MUZEUM), Varsóvia, Polônia, cujo programa inclui eventos, pesquisa e o desenvolvimento do arquivo polonês de arte da performance⁵⁴⁵.

Os projetos da Tate Modern são uma referência para pensar a musealização e o arquivamento da performance, tais como *Performance at Tate: Collecting, Archiving and Sharing Performance and the Performative*⁵⁴⁶ (2014-2016) e *Reshaping the Collectible: When*

to be willing to set up publicly accessible interfaces that allow for the continuation of the discourse as well as artistically performative action. For this reason, open microphones (open mics) were organized in advance, into which the audience could speak about their experiences, criticism and reflection immediately after the presentations in a performance-related manner”.

⁵⁴¹ Esta premissa tem relação com a premissa (xvi).

⁵⁴² *Idem*.

⁵⁴³ *Idem*.

⁵⁴⁴ Esta premissa tem relação com a premissa (viii).

⁵⁴⁵ Para conhecer o programa, acessar: <https://artmuseum.pl/en/performans>.

⁵⁴⁶ Para conhecer o projeto, acessar: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/performance-tate-collecting-archiving-and-sharing-performance-and-performative>.

*Artworks Live in the Museum*⁵⁴⁷, este, em vigência. No caso do primeiro projeto, foi criada uma publicação on-line, *Performance at Tate: Into the Space of Art*⁵⁴⁸, que funciona como o arquivo do projeto e das abordagens da instituição. Destaca-se as quatro dimensões sugeridas pela equipe para pensar a performance na Tate, Efemeridade + Arquivo, Ação + Ideia, Colaboração + Afastamento, e Realidade + Representação, que se referem a obras criadas entre os anos de 1962 e 2014.

O projeto em vigência também trabalha com algumas obras da coleção, analisando-as pelos desdobramentos e por suas múltiplas formas, pois os trabalhos estudados “desafiam as fronteiras entre obras de arte, registros e arquivos, e dependem de redes complexas de pessoas, competências e tecnologias fora do museu”⁵⁴⁹.

Reshaping the Collectible é o primeiro projeto de pesquisa na Tate a ter um pesquisador da equipe da Biblioteca e do Arquivo, permitindo que a gerência de registros tenha um papel ativo em ajudar a entender como a Tate coleta obras de arte indisciplinadas. A capacidade da Tate de tornar esses momentos invisíveis visíveis para o público, depende da documentação da coleção e, portanto, de suas práticas institucionais de manutenção de registros. Um método de testar os registros institucionais da Tate e sua capacidade de capturar suas práticas de coleta é olhar a 'espessura' de um registro. Neste contexto, a 'espessura' se refere à indisciplina de uma obra de arte, o que implica que quanto mais grosso o registro, mais complicada e interessante a vida da obra de arte teve no museu. No entanto, eu argumentaria que a espessura nem sempre tem que significar complexidade; exposições repetidas e empréstimos gerariam múltiplos registros, o que significa que a espessura também poderia representar o valor de uma obra de arte para o museu e a popularidade junto ao público.⁵⁵⁰ (HAYLETT, 2019, n.p., tradução nossa).

O projeto citado não se configura propriamente como um arquivo performativo, mas apresenta algumas premissas sobre o papel do arquivo, principalmente, quando Sara Haylett (2019) menciona o papel do projeto em encontrar outras narrativas sobre as obras, a interação entre os setores da instituição, a utilização de diferentes referenciais e a reconsideração sobre a gestão dos registros dos trabalhos em coleção.

⁵⁴⁷ Para conhecer o projeto, acessar: <https://www.tate.org.uk/research/reshaping-the-collectible>.

⁵⁴⁸ Para conhecer a publicação, acessar: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate>.

⁵⁴⁹ Citação original: “these challenge the boundaries between artwork, record and archive and rely on complex networks of people, skills and technologies outside of the museum”. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/reshaping-the-collectible#how-are-we-approaching-this-research>. Acesso em: 20 abr. 2021.

⁵⁵⁰ Citação original: “Reshaping the Collectible is the first research project at Tate to have a researcher situated within the Library and Archive team, allowing records management to take an active role in aiding the understanding of how Tate collects unruly artworks. Tate’s ability to make these invisible moments visible to audiences is dependent on the collection documentation, and therefore its institutional record-keeping practices. One method of testing Tate’s institutional records and their ability to capture its collecting practices is to look at a record’s ‘thickness’. In this context ‘thickness’ refers to an artwork’s unruliness, the implication being that the thicker the record, the more complicated and interesting a life the artwork has had in the museum. However, I would argue that thickness does not always have to mean complex; repeated exhibition and loans would generate multiple records, meaning that thickness could also represent an artwork’s value to the museum and popularity with audiences”.

Haylett relata duas questões-chaves consideradas para o desenvolvimento do projeto, a primeira, respectiva à delimitação do status de determinados vestígios de obras, quando esses “[...] embaçam os limites estabelecidos entre arte, registro e arquivo” e, a segunda, contida na pergunta “que tipos de registros precisamos preservar a fim de capturar a vida de uma obra de arte complexa dentro do museu?”⁵⁵¹ (*ibidem*, n.p., tradução nossa). Essas questões evocam o status e o *modus operandi* da instituição, na criação de projetos que não estão endereçados apenas às obras, mas aos processos e às materialidades que as compõem.

O museu atual, ao contrário, torna-se gradualmente similar aos outros arquivos, pois a documentação de arte que ele coleciona não aparece para o público necessariamente como arte. A exposição permanente do museu já não é mais — ou pelo menos é com menos frequência — apresentada como estável e ininterrupta. Em vez disso, o museu é cada vez mais, um lugar onde exposições temporárias são mostradas. A unidade entre coleção e exposição que definia a natureza particular do museu tradicional desmoronou. A coleção de museu é vista como material cru de documentação que o curador pode utilizar em cominação com um programa de exposição que ele tenha desenvolvido para expressar sua atitude individual, sua estratégia particular para lidar com a arte. Junto com o curador, no entanto, o artista também tem a oportunidade de moldar espaços de museu, como um todo, ou em parte, conforme seu gosto pessoal. Nessas condições, o museu é transformado em depósito, em arquivo de documentação artística que não é mais essencialmente diferente de qualquer outra forma de documentação e, também, em local público para a execução de projetos artísticos privados. (GROYS, 2015, p. 126).

Groys apresenta a instituição como um espaço de agenciamento da documentação da obra de arte, sendo essa abordagem relacional às premissas de um arquivo performativo, principalmente, quanto à transmissão da obra a partir da documentação, à produção de conhecimento dos trabalhos, à combinação de diferentes vestígios e à interação e produção de distintas autorias sob os vestígios. Essas premissas sob a performance dialogam com a noção de repertório, de legado da linguagem, de impulso arquivístico e de reiteração da performance de forma documental e pela reperformance.

Em *Performing Arts in Transition: Moving Between Media* (2019), Susanne Foellmer, Maria Katharina Schmidt e Conerlia Schmitz discutem os paradigmas da efemeridade e da permanência da performance a partir de alguns autores, especialmente, Rebecca Schneider, Amelia Jones e Philip Auslander.

[...] alguns desses esforços em compreender a relação precária entre a performance e as suas extensões (documentais), continuam o dualismo da efemeridade versus permanência ou tentam promover o documento como igual ou, pelo menos, como suficiente para a compreensão do que ocorreu. Isto não quer dizer que as teorias que tentam fazer a ponte entre o pensamento tradicional da performance ‘versus’ documentos não estejam há muito atrasadas, especialmente quando se trata das

⁵⁵¹ Citação original: “[...] blur the established boundaries between artwork, record and archive, how is the status of this material determined? What kinds of records do we need to preserve in order to capture the life of a complex artwork within the museum?”.

reflexões críticas das dualidades ontológicas aplicadas a ambos. Até que ponto as modalidades da experiência de presença devem ser contornadas de forma diferente pela perspectiva de estratégias de permanência, é uma questão levantada em todas essas discussões. Ao mesmo tempo, os próprios materiais deslocam-se para o centro das atenções: os vestígios de performances passadas, que, por exemplo, mudam as disposições da performance teatral para o contexto do museu, ou, aqueles descobertos em arquivo e heranças são reincidentes na circulação da apresentação (artística)⁵⁵² (*ibidem*, n.p., tradução nossa).

A publicação citada apresenta reflexões de diferentes pesquisadores, que surgiram na conferência *On Remnants and Vestiges: Strategies of Remaining in the Performing Arts* (2016), em experiências “das artes performativas e as suas múltiplas formas de transferir os meios dos seus vários momentos de permanência” (*ibidem*, n.p., tradução nossa), encarando o vestígio como o ponto de partida de difusão da performance, uma vez que é possível deslocá-lo e posicioná-lo em diferentes meios e contextos, como também encará-lo como partícipe da atualização da obra. Este é o caso de *The Crystal Quilt*, de Suzanne Lacy.



Figura 75 – Imagem da obra *The Crystal Quilt* (1985-1987), de Suzanne Lacy. **Fonte:** Site de Suzanne Lacy.⁵⁵³

⁵⁵² Citação original: “[...] some of these efforts to grasp the precarious relation between performance and its (documentary) extensions either continue the dualism of ephemerality versus permanence or try to promote the document as being an equal or at least sufficient to grasp what has happened. This is not to say that theories that try to bridge the traditional thinking of performance 'versus' documents have not been long overdue, especially when it comes to the critical reflexion of the ontological dualities applied to both. To what extent modalities of experiencing presence should be contoured differently by the perspective of strategies of remaining is a question that is raised in all of these discussions. At the same time, the materials themselves shift into the centre of attention: the remains from past performances that, for example, change dispositifs from performance of theatre into the museum context, or, those discovered in archive and inheritances are re-infuse into the circulation of (artistic) presentation”.

⁵⁵³ Disponível em: <https://www.suzannelacy.com/the-crystal-quilt/>. Acesso em: 09 jun. 2021.

Em entrevista, Catherine Wood menciona a aquisição da obra *The Crystal Quilt* (1985-1987), de Suzanne Lacy:

[...] constituiu também um desafio, pois a obra assumiu a forma de ‘arquivo’, mas não seria adequado colocá-la no arquivo da Tate, uma vez que era um paralelo artístico perfeito de uma obra ao vivo, e, mais do que isso, a ‘documentação’ fora sempre imaginada por Lacy como um amplificador estratégico de ação ao vivo que tivera lugar em Mineápolis em 1985: através da disseminação de fotografias de imprensa e da transmissão ao vivo na televisão” (COUTINHO, 2017, p. 135-136).

Na abordagem de Wood, se expressa o impulso arquivístico presente na poética de Lacy, como suscitado também por Jones, e a maneira como a instituição considera as premissas da preocupação da artista para refletir se os métodos de documentação dos materiais arquivados e disponibilizados representam a obra, e pensar a atualização do trabalho e a possibilidade de reescritura da história da obra conforme a observância dos contextos temporais e espaciais em que ocorreu e onde se encontra.

O arquivo performativo se constitui como plataformas, sites, grupos de trabalhos, exposições, projetos, programas públicos e ações realizadas nos procedimentos das instituições. As premissas abordadas para a sua existência são recomendações, cujos argumentos envolvem a oposição à essencialização da performance a partir da efemeridade e do desaparecimento.

O projeto *Archiv Performativ* e o produto *Performance Art Into Space* são referenciais para a criação de um arquivo performativo em plataforma, observando as premissas apontadas sobre o engajamento de distintas autorias, atuação de profissionais de diferentes áreas, uso de diversos referenciais, aprendizagem colaborativa, novos métodos para reescritura da história da performance e a consideração das especificidades de museus, de artistas, de obras e de nacionalidades. Assim, o arquivo performativo constitui espaço de ativação, alteração e atualização das obras, sendo estratégico para a incorporação da linguagem em diferentes instituições, bem como prevê as diferentes tessituras das histórias da performance.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado”. (BENJAMIN, 1984, p. 67-68).

Os itinerários desta tese exploraram a ambivalência da performance, questionando as acepções que a essencializam enquanto linguagem artística. De modo paralático, explorou-se características, noções, processos da arte da performance em torno da musealização, das potencialidades dos vestígios, das (co)autorias múltiplas e (com)partilhadas, e das premissas para um arquivo performativo. A citação de Benjamin, acima, apresenta sua abordagem sobre a impossibilidade de correlatar o sentido de origem ao que se originou, aproximando-se das percepções sobre a performance, cuja “instabilidade” constrói perspectivas de “origem” a partir do que se tem e do que deixou de existir.

A ambivalência da performance entre a concepção, o acontecimento e o pós-acontecimento está na ordem do incompleto e do inacabado, dessa forma, as concepções de Benjamin sobre um originário corroboram com os limites da visualidade da performance, a qual não se reduz ao momento do acontecimento, muito menos, aos vestígios. Portanto, a potência da linguagem, como expresso por Maurício Iânes e por outros, é de nunca ser a mesma ainda que reperformada, ainda que inscrita nos vestígios.

Destacou-se que o legado da performance não se encontra em sua performance, mas deriva dos vestígios materiais e transcricionais. A economia da linguagem e de sua circulação tem gradativamente se alterado, ainda que existam estudiosos da performance que a condicionem à presença na ação. Isso pode ser observado com os artistas que utilizaram/utilizam tecnologias para realizar as ações, como câmeras de vídeo e/ou redes sociais, tal qual Amália Ulman; com a aquisição e a preservação de vestígios materiais da linguagem, a partir das décadas de 1960 e 1970; com a institucionalização de ações performáticas em museus nacionais e internacionais; com a criação de programas, projetos e setores dedicados à linguagem em instituições; com as exposições que produzem sentidos e

narrativas sobre as performances e os seus vestígios; com a poética de alguns artistas, que compreendem, de modo mais irrestrito, a performance e as possibilidades dos usos dos vestígios; e com projetos que enfatizam a importância do arquivamento das ações performáticas.

Em grande parte das abordagens sobre a arte da performance, o foco está no artista e na busca sobre as intenções originais; na fotografia e no vídeo, como vestígios mais precisos sobre a ação; e na presença e no contexto temporal em que esta ocorre, sendo, portanto, narrada a partir de uma inscrição do tempo, um presente absoluto, como analisado por Westerman (2016). No entanto, contrariando as perspectivas essencialistas, a performance é musealizada e arquivada, conforme evidenciado ao longo da tese, demonstrando que não existe uma contradição entre ação e vestígios. As questões são de outra ordem, relacionadas ao processo, que envolve as contingências e as escolhas realizadas, de como produzir sentidos sobre a performance a partir dos vestígios, e recriá-la.

A partir das perspectivas de Cauquelin (2008), pude compreender a institucionalização da obra de arte, sobretudo, os limites e os critérios para que seja assimilada pelo sistema, ou seja, a sua economia de circulação, demonstrando a semântica da linguagem e a sintaxe oriunda das abordagens realizadas por diferentes (co)autorias, nas exposições, nas reservas técnicas, nos arquivos, nos centros de documentação, nos arquivos dos artistas, etc.

Desse modo, os vestígios tornaram-se centrais para a compreensão da musealização e do arquivamento da performance, enfatizando a medialidade e os estatutos desses, que influenciam a forma como a performance é lida e apresentada. Isso pôde ser observado em diferentes exemplos, tais como *O corpo é a obra*, de Antonio Manuel, e a circulação deste trabalho a partir de termos, noções e narrativas de outros agentes.

Aparentemente, algumas das obras, irreconhecíveis de imediato ou não conhecidas, têm nos vestígios a possibilidade de narração. Inegavelmente, isso demonstra a intervenção e a fabulação sobre os trabalhos artísticos. Na medida em que o tempo passa, algumas dessas obras têm em seus vestígios a possibilidade de realização, de alterações e de atualizações de sentidos, negociando esses entre-lugares da intenção original, do que se tem sobre aquela obra, do que é possível ser realizado, de quem fará essa narrativa e do papel das instituições na preservação de obras e de vestígios.

O contexto espaço-temporal em que ocorreu a ação performática pretérita precisa ser levado em consideração, como nas obras *Pancake* e *Desenhando com Terços*, de Márcia X, em que a primeira ocorreu em uma casa em obras, e a segunda, na Casa de Petrópolis - Instituto de Cultura; ou *Ofélia*, de Anna Mazzei e Regina Parra, performada no Museu de Arte de São Paulo

(MASP). Os vestígios resultantes das produções das artistas, durante as ações e no pós-acontecimento, compilam essa aparição, ao mesmo tempo que não priorizam essa existência relativa ao acontecimento passado de forma melancólica. A própria Márcia X estabelecia, após as performances, a importância das instalações resultantes das ações, que permaneciam no espaço e eram consideradas o registro da performance.⁵⁵⁴

Dessa forma, pode pensar nas distintas perspectivas sobre uma obra de arte da performance, não me atentando apenas à aparição enquanto ação, mas também aos outros elementos que a circulam. A experiência de *Ofélia*, por exemplo, está circunscrita a uma exposição, ao desejo da instituição em colecioná-la e às condições estipuladas para a sua reaparição. Desta forma, reconheci essas camadas das obras a partir do sistema da arte, sobretudo, na historicização das obras, das linguagens e das trajetórias dos artistas na produção da narração.

Consequentemente, pude refletir acerca das narrativas sobre a performance no tempo presente, sobretudo, ao olhar para as inscrições da ação de um tempo passado e suas historicidades, afinal “o passado se oferece a nós como uma mina de metáforas com a ajuda das quais, indefinidamente, nós nos dizemos” (ZUMTHOR, 2018, p. 89). Conforme Zumthor, pude pensar sobre o passado das ações performáticas e a leitura realizada sobre esse, especialmente quanto à musealização, ao arquivamento e à recepção, sendo os agenciamentos os produtores de sentidos e de narrativas sobre a performance.

Assim, a linguagem está subscrita nas autorias múltiplas e (com)partilhadas, que interagem entre si, evidenciando também a recepção como coautoria, na produção de significados e sentidos para as ações. Este aspecto pôde ser observado em projetos, exposições e arquivos sobre materialidades e imaterialidades a partir dos agentes, dinamizando as experiências com obras e vestígios. A tese buscou apresentar as diversas formas que as performances são interpretadas diante dos agenciamentos.

As experiências apresentadas estão em consonância à noção de *inter-relacionalidade*, para a compreensão do que circunscribe a obra: na análise individual de cada um dos projetos e obras pontuais, com suas especificidades nos corpos e nos espaços, problematizando a presença e a ausência para historicização das obras no sistema da arte; nas escolhas de alguns trabalhos pela história da arte convencional; na captura de algumas obras como marcas da linguagem para o mercado; e no acesso a essas no presente (JONES, 2013b, p. 68).

⁵⁵⁴ O texto da artista sobre as performances está disponível no site: <http://marciart.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=26>. Acesso em: 24 abr. 2021.

A noção de performativo é um dos elementos que compõe a economia da linguagem das ações performáticas, especialmente, ao que Jones e outros autores consideram ser o caráter efêmero e único das ações. No entanto, também é atrelada ao performativo a possibilidade de análise após o acontecimento, sendo preciso uma materialidade expressiva para uma análise contundente, especificamente, imagens (JONES, 2013b).

Questiono a abordagem de Jones quanto à expressividade da materialidade, tendo em vista a subjetividade dos vestígios e das leituras. Os vestígios coletados, musealizados e arquivados podem sustentar uma análise específica de obras, de projetos e de arquivos, fundamentada nos interesses dos agentes. Conforme apresentado no segundo capítulo da tese, essas perspectivas estão em consonância às compreensões do vestígio enquanto obra, prova, obra, material para reperformances, registro produzido intencionalmente e, fundamentalmente, elemento cujo caráter performativo permite que seja modulado conforme os interesses poéticos e institucionais.

As noções de vestígio dialogaram com as problematizações de Rebecca Schneider (2012), no que se refere às narrativas de pesquisadores dos estudos da performance sobre a recusa da linguagem em permanecer e resistir a um “hábito cultural ocular”, cujas abordagens ignoram outros modos de existência da performance e de acesso às obras.

Como abordado por Benjamin, a compreensão da origem se dá a partir do que se originou e se extinguiu, sendo o rastreio vinculado ao seu caráter polissêmico, na medida em que a “mensuração da origem” está conectada aos vestígios e à discursividade sobre estes. Quando se analisa a performance a partir dessa perspectiva de origem polissêmica, se reconhece a necessidade de considerar a intenção inicial dos artistas, ao mesmo tempo que se assume as possibilidades de alteração e atualização das obras, redefinindo o original e corroborando com a ideia de originalidade vinculada às (co)autorias e à preservação das obras. Para Clausen (2018, p. 111), existem ecos da performance, sendo possível manter a originalidade da obra a partir de suas iterações infinitas no futuro.

Nesse sentido, o arquivo performativo se apresenta como um espaço em que a originalidade da obra é mantida e ativada. Levando-se em conta as 36 premissas apresentadas sobre o arquivo performativo, pode-se cogitar o arquivo tanto como um espaço de guarda das materialidades quanto um espaço de exposição. Ademais, essas premissas envolvem uma relação entre artista, instituição, profissionais e público, de modo a construir possibilidades de reperformance, mas também, de visibilidade dos vestígios, como outras obras, documentação das ações e a história da linguagem.

No Brasil, experiências como a exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (2018) revelam arquivos performativos. Nesse caso, a mostra apresentou um arquivo performativo, na exibição de documentação de ações performáticas e ações para vídeos vinculadas à proposta da curadoria⁵⁵⁵, e na indexação e discussão da produção artística de mulheres latino-americanas, das linguagens utilizadas e das propostas ativistas vinculadas às linguagens.⁵⁵⁶

Nesse sentido, essa experiência, como outras apresentadas na tese, advoga sobre as experiências com obras de arte da performance a partir dos vestígios e das autorias. Algumas das obras apresentadas, conforme mencionado em nota de rodapé, são ações para câmeras, que têm uma função dupla de ser a obra e ser a documentação, a qual relata uma experiência realizada em determinado contexto com uma tecnologia específica. Isto é um elemento importante para a compreensão da performance e dos meios tecnológicos utilizados pelos artistas, principalmente, nas décadas de 1960 a 1980, uma vez que muitas dessas obras são classificadas como registros e pouco exploradas como ações performáticas, ou mesmo analisadas a partir das diferenças entre a produção de vídeo e outras produções narradas como performances. Este aspecto pode ser ainda mais investigado em pesquisas futuras, tendo em vista a quantidade expressiva desses vídeos em museus, arquivos e centros de documentação.

Para alguns pesquisadores, artistas e profissionais de museus, a reperformance é a forma mais legítima de salvaguardar a obra, sendo o arquivo, em muitos casos, o espaço que possibilita isso. No entanto, nem todas as performances podem ser reperformadas, algumas até serão reperformadas após algum tempo por outros artistas, como o caso de *Seven Easy Pieces*, e outras estão inscritas na dinâmica entre arquivo, vestígio e agenciamento. Portanto, a tese reforçou a importância das especificidades das obras e a compreensão das possibilidades de alteração e de atualização, desde que o sentido de originalidade não seja desconsiderado para a (re)exibição.

A tese também considerou dois aspectos: o artista muda de opinião e a obra pode ser alterada. A musealização e o arquivamento de performances viabilizam a produção de sentidos

⁵⁵⁵ Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta (2018, p. 17), curadoras da exposição, relatam que a pesquisa começou em 2010, cuja proposta envolvia a exposição após dois anos, “no entanto, a escala e a complexidade do projeto cresceram de tal forma que foram necessários sete anos para rever os arquivos, viajar para conhecer e entrevistar as artistas e para selecionar, por meio de um processo ao mesmo tempo rígido e estimulante, os trabalhos a serem incluídos”.

⁵⁵⁶ Isto pôde ser observado a partir de obras como: *Para um corpo nas suas impossibilidades* (1985), de Martha Araújo; *La comida* (1983), de Sybil Britrup e Magali Meneses; *Popsicles* (1982-1984), de Gloria Camiruaga; *Acción de encierro* (1968), de Graciela Carnevale; *O eu e o tu: Roupa-corpo-roupa* (1967), de Lygia Clark; *Cambiantes* (1976), de Analívia Cordeiro; *Homenagem a George Segal* (1984), de Lenora de Barros; *Celofane Motel Suíte / Não-Roupas* (1985-1986), de Márcia X e Alex Hamburger; entre outras (FARJADO-HILL; GIUNTA, 2018).

sobre as obras e os vestígios em processo contínuo. Nesse sentido, a abordagem de Cauquelin (2008) sobre as escalas dos agenciamentos, os quais envolvem a seleção, a preservação e a produção de narrativas sobre as obras, possibilitou entender as convergências e as divergências sob as obras, problematizando os limites de atualização e alteração dos trabalhos e dos seus sentidos.

Percebo na literatura dos estudos das performances três linhas de abordagens, a primeira, uma ontologia sobre os limites da ação efêmera como desaparecimento, cujos registros são limitados, tendo em vista as críticas sobre o mercado de arte e a utilização dos vestígios como *commodities*; a segunda, a documentação como a visualidade e visibilidade da ação performática, sendo materialidade para a historicização da linguagem; e a terceira, pouco explorada, a não preocupação com o sentido de “origem” da performance, mas com os meios utilizados que a transpõe no tempo presente, se aproximando das premissas de arquivo performativo.

As discussões sobre a performance estão majoritariamente vinculadas aos sentidos de presença para a preservação da linguagem e às atribuições sob os vestígios expressarem uma proximidade de qualidade das ações. Essa presença na ação e o contato com os vestígios ainda persegue um ideal de “origem”, e, nesta perspectiva, o dissenso sobre a linguagem é oportuno, na medida em que problematiza algumas características inscritas sobre a performance. Sabe-se que a performance não está na mesma escala de colecionamento de outras linguagens, e isso pode estar subordinado à essencialização da linguagem, dificultando a sua assimilação em instituições.

Algumas instituições criam estratégias por meio de projetos, programas de performance, arquivos que discutem a presença e os vestígios preservados, e ativação de determinadas obras em acervo. Desse modo, pude compreender essas estratégias como a economia da linguagem e os modos de circulação atuais. Mas, ainda percebo uma ênfase no caráter efêmero das performances, portanto, a tese problematizou esse aspecto como determinante, a fim de considerar outras estratégias de visualidade da performance, que não estejam apenas condicionadas à ação performática.

Também foi problematizada a autoridade do artista na manutenção dos sentidos das obras, uma vez que as instituições têm o direito de execução, sendo coautoras na reperformance e na produção de documentação sobre os trabalhos. Isto pôde ser verificado a partir das experiências com as obras de Márcia X, Renan Marcondes, Maurício Iânes, Ana Mazzei e Regina Parra, principalmente por serem obras delegadas, pelos vestígios salvaguardados e pela

produção de informação da vida dos trabalhos na instituição; em certa medida, as instituições redefinem as obras, conforme os agenciamentos.

Essas redefinições são importantes para a performance, e isso pôde ser observado a partir das poéticas, das curadorias e de outras atuações de profissionais de instituições. As experiências de Marina Abramović junto aos curadores de instituições, como MoMA e Museu Guggenheim de Nova Iorque, alteraram a circulação e a assimilação da performance no sistema da arte, como também as experiências de Tino Sehgal, que recusa a documentação e qualquer tipo de materialidade em relação aos seus trabalhos. No Brasil, Laura Lima inaugurou a aquisição de performances enquanto ações, assim como curadores, em feiras de artes e em museus, que constituem espaços para o colecionamento da linguagem. Desse modo, algumas experiências endossam o desaparecimento da performance enquanto outras rompem com os limites ontológicos.

De modo geral, percebo o colecionamento pouco expressivo da linguagem e a lógica de circulação restrita ao caráter efêmero e às condições do artista, como também pude reconhecer a quantidade expressiva de vestígios materiais, para além dos transcrionais que viabilizam a reperformance.

Em algumas entrevistas realizadas com equipes de museus, como as do Museu de Arte da Pampulha (MAP), Museu de Arte do Rio (MAR) e Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), constatou-se que os vestígios materiais presentes nas reservas técnicas e nos arquivos são oriundos de eventos realizados pela instituição ou por iniciativas culturais das regiões. Esses vestígios, em alguns dos casos, são indefinidos, por não terem sido estipuladas as suas condições entre as curadorias e os artistas, e por afirmarem uma relação restrita entre a performance e a ação. Há casos, também, em que os artistas não detalham a obra e atribuem ao museu a função de tomar as decisões cabíveis sobre o trabalho.

A ausência de debate causa instabilidades sobre os acervos museológicos e arquivísticos, ao mesmo tempo que as decisões tomadas possibilitam reconhecer alterações e atualizações — que inicialmente não foram previstas — conforme as necessidades de (re)conhecimento sobre o que está em reserva técnica e em arquivo, sendo necessário que as instituições estipulem estratégias para lidar com os vestígios. É preciso, por um lado, pensar sobre as responsabilidades institucionais em salvaguardar as obras e os vestígios, por outro, entender a responsabilidade do artista frente à institucionalização de suas obras.

Há outro aspecto importante das materialidades institucionalizadas sobre as performances, que são as autorias múltiplas e (com)partilhadas, as quais possibilitam a (re)exibição das obras. As autorias foram reconhecidas como partilhadas, entendendo a

intenção inicial dos artistas, mas também daqueles que realizam registros durante a ação e no pós-acontecimento, como os profissionais de alguma instituição.

Alguns interlocutores inscrevem a performance no sistema da arte, como Babette Mangolte, cujo protagonismo é importante para a compreensão da história da performance, sobretudo, nos Estados Unidos. Ressalta-se, então, a realização de pesquisas futuras sobre esses interlocutores, que, embora criem os vestígios e inscrevam as performances, ainda são obliterados das histórias da linguagem. Esse aspecto tem relação com a necessidade de atribuir a explicação da obra a quem a criou (BARTHES, 2004, p. 58). Nesse sentido, a tese propõe uma liberdade de interpretação sobre a performance, admitindo a finitude da ação, mas considerando outras autorias e a potência dos vestígios para a sua narração.

As ponderações de Tino Sehgal reverberam nas considerações sobre a produção de sentidos e de narrativas sobre as performances: “eu realmente não gosto de falar sobre os meus trabalhos, porque eu penso que o nome do jogo, quando se trata de arte, é quando o artista faz sugestões e o observador [público] cria a sua própria história a partir disso”⁵⁵⁷. Evidentemente, como mencionado no terceiro capítulo, Sehgal estabelece controles sobre suas obras, de modo a inibir quaisquer alterações pela instituição, mas fica evidente o papel do público como (co)autor, revelando que as obras de Sehgal são experienciadas dentro de um contexto temporal e espacial.

Desse modo, a recepção é outro aspecto que pode gerar futuras pesquisas sobre o papel do público na formulação das histórias da linguagem. Algumas experiências foram apresentadas, como em *Moments*, na qual uma etapa do projeto envolvia a observação do público interagindo com os arquivos exibidos. Há casos como as obras de Ian Wilson, que envolvem a oralidade, sem uma materialidade enquanto trabalho artístico, apesar da coleção de Giuseppe Panza ter documentos sobre as discussões realizadas entre ele e Ian Wilson⁵⁵⁸. O caso desse artista é interessante, pois valida a perspectiva de atualização, por ser possível realizar o trabalho novamente e por demonstrar a constante alteração de ponto de vista e de autenticidade de uma performance (CLAUSEN, 2018, p. 94).

Foram observadas características e termos-chave para a compreensão da performance na tese, como materialidades, temporalidades, efemeridade, imaterialidade, valor estético-poético, valor mercadológico, documentação dos artistas, documentação da instituição,

⁵⁵⁷ Citação original: “I don’t like actually talking about the works because I think that the name of the game when it comes to art is that the artist makes a suggestion, and the observer makes their own story out of it”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZWfM71KsPTY>. Acesso em: 23 abr. 2021.

⁵⁵⁸ Para visualizar os documentos, acessar o link: <https://panzacollection.org/en/artisti/dettaglio/157/Ian/Wilson/>.

contexto temporal e espacial, comissura, comoditização, vestígios, indícios, autoridade do artista, autoridade das curadorias, dimensão documental, dimensão vestigial, autonomia sob os vestígios, vestígios como expressão da produção artística, redocumentação, refabricação, reencenação, reperformance, recuperação, original, testemunho, autenticidade, plasticidade do registro, registro duplicando o evento, a documentação como a performance, tempo síncope, vestígio como validação da ação, intervalo entre a performance e o documento e a não redução da performance aos vestígios. Outras possibilidades poderiam ser descritas e narradas sobre a performance, questionando as impossibilidades inscritas sobre a musealização e o arquivamento desta linguagem.

Assim, o desejo após a escritura desta tese é o mapeamento de vestígios de performances em museus brasileiros a partir de projeto de pesquisa, para que se possa ampliar algumas noções sobre musealização, autoria, arquivo e vestígios, em obras das artes visuais, da dança, da música e do teatro, analisando as similitudes e as diferenças entre as artes performáticas.

Desse modo, este desejo também se configura na vontade de (re)constituição de versões sobre a história da arte da performance no Brasil a partir de experiências nacionais e internacionais. As experiências apresentadas de projetos, programas, musealização e arquivamento de obras e de vestígios tornam possível a narração dessa história, contribuindo para os estudos da performance, no mapeamento, documentação e comunicação do trabalho no Brasil e em outros países.

Assim, nesta tese, a ambivalência da performance e a produção de sentidos e de narrativas sobre a linguagem a partir de agenciamentos apontam caminhos distintos dos vigentes, revelando a musealização e o arquivamento dos vestígios, e a partilha das (co) autorias, sendo as premissas para um arquivo performativo o ponto de partida para proposições de preservação e de criação de outras histórias da performance. A ação desaparece, mas os vestígios continuam perpetuando a linguagem, sendo vetores para a reaparição das obras. Nesse sentido, o desejo dessa tese foi e é de (re)formulação das histórias da arte da performance.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVIĆ, Marina; THOMPSON, Chris; WESLIEN, Katarina. Pure Raw: Performance, Pedagogy, and (Re)presentation. *PAJ – A Journal of Performance and Art* – . vol 28, Issue 1, jan 2006, p. 29-50. Disponível em: <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/152028106775329660>. Acesso em: 13 ago. 2020.
- ABRAMOVIĆ, Marina. *061810 - Part 3 - PP - Thinking Performance Symposium 2* [2010]. Arquivos do Museu Solomon R. Guggenheim, arquivista responsável Joey Cabrera, visita técnica entre 3-6 dez. 2019.
- AGRA, Lucio. Arte ao vivo: vídeo, performance e subterrâneos dos anos 1980 até hoje. *Festival Performance Arte Brasil*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 22 a 27 de março de 2011. Disponível em: https://www.artesquema.com/wp-content/uploads/2020/06/festival_performance_artebrasil.pdf. Acesso em: 7 out. 2020.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *Outras travessias* – Revista de Literatura | PPGL | UFSC, n 5, 01 jan. 2005, p. 9-16. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/%25x>. Acesso em: 31 mar. 2021.
- ALMEIDA, Juliana Gisi Martins de. A entrevista com artistas como dispositivo de embate e a disputa discursiva dos anos 1960 e 1970. *Porto Arte*, Porto Alegre, v 22, n 33, jul/dez 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.80134>. Acesso em: 09 set. 2020.
- ANDERSON, Laurie. Foreword. In: GOLDBERG, Roselee. *Performance: Live Art since the 60s*. Londres: Thames and Hudson, 2004, p. 6-7.
- ARANTES, Priscila. *Re/escrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- ARAVENA, Cristian et al. Arte acción en México: Registros y resíduos. In: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporaneo, UNAM. *Arte acción en México: Registros y resíduos* [Catálogo]. Ciudad de México: MUAC/UNAM / Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 2019, p. 6-22.
- ATANIA, Emanuelle Schneider. *Influxus: Ressonâncias Fluxus no Acervo do MAC-USP*. 2011. 239f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- AUSLANDER, Philip. A Performatividade da Documentação de Performance. *eRevista*

Performatus, Inhumas, ano 2, n. 7, nov 2013.

AUSLANDER, Philip. *Reactivations: Essays on Performance and Its Documentation*. Michigan: University of Michigan Press, 2018.

BACON, Julie Louise. Unstable Archives: Languages and Myths of the Visible. In: BORGGREEN, Gunhild; GADE, Rune. *Performing Archives: Archives of Performance*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press/ University of Copenhagen, 2013, p. 73-93.

BAPTISTA, Vera Viana. Re: Re: performances no acervo do MAC/PR [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <anna.silva@ufba.br> em 31 jan. 2018.

BARRATT, Martha. Autobiography, Time, and Documentation in the Performances and Auto-Archives of Carolee Schneemann. *Visual Resources*, vol 32, n. 3-4, set./dez., 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/01973762.2016.1229386>. Acesso em: 31 out. 2019.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BASBAUM, Ricardo. Performance: a questão da autoria. *Concinnitas*. 2014, vol 1, n 24, jul 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/13267>. Acesso em: 09 jan. 2020.

BASUALDO, Carlos. Contemplating the Museum as Score. *Question of Practice: Performance in Museums*, 11 jul. 2017. Disponível em: <https://www.pewcenterarts.org/post/contemplating-museum-score>. Acesso em: 28 jan. 2021.

BELTING, Hans. A história da arte no novo museu: a busca por uma fisionomia própria. In: _____. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 173-198.

BÉNICHOU, Anne. Performance Images, Image Performances. *Ciel variable*, n 86, Automne 2010, p. 40-57. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/cv/2010-n86-cv1520126/63740ac/>. Acesso em: 27 maio 2019.

BÉNICHOU, Anne. Coreografar Histórias da arte da performance: Moments. A History of Performance in 10 Acts. *Visualidades*. Goiânia, v 13, n 2, p. 11-29, jul-dez 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/40723>. Acesso em: 6 ago. 2020.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura: Obras Escolhidas*, vol 1. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 165-196.

_____. A tarefa do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castello (Org). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p. 66-81.

BERNARDINI, Élle de. Re: Pesquisa de doutorado: entrevista [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <anna.silva@ufba.br> em 19 maio 2018b.

_____. [Entrevista]. WhatsApp. 29 set. 2020. 9h04-10h54.

BERNSTEIN, Ana. Marina Abramović conversa com Ana Bernstein. *Caderno Videobrasil*, n 1, Associação Video Brasil | Sesc SP, 2005, p. 8-22.

BISHOP, Claire. Delegated Performance: Outsourcing Authenticity. In: _____. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres/Nova Iorque: Verso, 2012, p. 219-240.

BLESSING, Jennifer. Gina Pane's Witnesses: The Audience and Photography. On *Archives and Archiving* (Routledge: Taylor & Francis Group). Vol 7, n. 4, dec 2002, p. 14-26.

BLESSING, Jennifer; TROTMAN, Nat. *Haunted: Contemporary Photography, Video, Performance*. Nova Iorque: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2010.

BONADIO, Luciana. *Luciana Bonadio*: entrevista. Entrevistadora: Anna Paula da Silva. Google Meet, 6 abr. 2020 (0h57m).

BORGGREEN, Gunhild; GADE, Rune. *Performing Archives: Archives of Performance*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press/ University of Copenhagen, 2013.

BRASIL. Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 9 jan.

1991, ratificada em 28 jan. 1991. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18159.htm. Acesso em: 15 abr. 2021.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 15 jan. 2009. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2009/lei/11904.htm. Acesso em: 15 abr. 2021.

BRITTO, Ludmila. O Ateliê / Arquivo de Paulo Bruscky: Um acervo vasto de quase tudo. *Revista Ohun*, n. 5, 2011, p. 14-23. Disponível em:
<http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ludmila.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2021.

BRUGEROLLE, Marie de. The stage object in the age of commodity fetichisation. In: MARION, Erig; BRUGEROLLE, Marie de. *Not to play with dead things*: catálogo. Zurique: JRP|Ringier, 2010, p. 32-41.

BRULON, Bruno. Pesquisa em museus e pesquisa em museologia: desafios políticos do presente. In: MAGALDI, Monique B.; BRITTO, Clóvis Carvalho. *Museus & Museologia*: desafios de um campo interdisciplinar. Brasília: FCI-UnB, 2018, p. 19-36.

BURDEN, Chris. Chris Burden: entrevista. *Flash Art International* 144. Entrevistador: Marc Selwyn. Jan-fev, 1989. Disponível em: <https://flash---art.com/2015/05/chris-burden-i-thinkmuseum-function-the-way-churches-function-to-religion-its-the-place-where-you-go-to-doit/>. Acesso em: 27 maio 2019.

BURSKIRK, Martha. *The contingent object of contemporary art*. Massachusetts: MIT Press, 2005.

BÜSCHER, Barbara. Traces and Documents as Medial Transformations or: How To Access Performance Art History. *Stedelijk Studies*, Issu 3# – The Place of Performance, 2015. Disponível em: <https://stedelijkstudies.com/journal/traces-and-documents/>. Acesso em: 18 ago. 2020.

CAETANO, Juliana Sales Pereira. *Performances de arte em museus brasileiros: documentação, preservação e reapresentação*. 2019. 196 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

_____. O esquecimento da performance: “Sem título” (1985?) de Hamilton Viana Galvão no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. In: II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2018, Goiânia. *Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018. p. 123 - 134

CAETANO, Juliana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. Série e versões na documentação e preservação de performances em arte: Os puxadores. *Em questão*, Porto Alegre, v 26, n 1, jan / abr 2020, p. 186-209. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/88578>. Acesso em: 18 ago 2020.

CALLEGARI, Bruno; BUOSI, Rafael [Espaço Líquido]. Apresentação. In: *[Retroperformance]*: Catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2017, p. 6-7.

CALONJE, Teresa (Org.). *Live Forever: Collecting Live Art*. Londres: Koenig Books, 2014.

CAMPOS, Marcela. Fwd: urgente - Agendar Reunião Grupo [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <annapaulasilva.86@gmail.com> em 9 jul. 2019.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais*: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CAVALCANTE, Verônica. *Verônica Cavalcante*: entrevista. Entrevistadora: Anna Paula da Silva. 1 arquivo, mp3. 2 abr. 2018 (1h08m12s).

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL RIO DE JANEIRO (CCBB-RJ). *Rebecca Horn*: Rebelião em Silêncio [Catálogo], exposição de 21 de maio a 18 de julho de 2010. Rio de Janeiro: CCBB-RJ, 2010.

CHARMATZ, Boris; GAREIS, Sigrid; SCHÖLLHAMMER, Georg. Phase II: Re-Act: Interpretative Appropriation in the Artistic Laboratory. In: GAREIS, Sigrid; SCHÖLLHAMMER, Georg; WEIBEL, Peter (Ed.). *Moments: Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Karlsruhe: ZKM/ Museum für Neue Kunts, 2013a.

_____. Phase IV: Remembering the Act: The Performative Presentation and Mediation by Artistic Witnesses. In: GAREIS, Sigrid; SCHÖLLHAMMER, Georg; WEIBEL, Peter (Ed.). *Moments: Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Karlsruhe: ZKM/ Museum für Neue Kunts, 2013b.

CIFUENTE, Amanda. Autor e biografia: relações entre vida e obra nas artes. *Ouvirouver*, v 8, n 1-2, jan. / jun. – ago. / dez. 2012, p. 36-42. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/28101>. Acesso em: 11 jan. 2021.

CLARKE, Paul. Performing the Archive: The Future of the Past. In: BORGGREEN, Gunhild; GADE, Rune. *Performing Archives: Archives of Performance*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press/ University of Copenhagen, 2013, p. 363-385.

CLAUSEN, Barbara. Archives of Inspiration. *Ciel Variable*. n. 86. Performance. Fall 2010. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/63737ac>. Acesso: 5 mar. 2019.

_____. Performing the Archive and Exhibiting the Ephemeral. In: GIANNACHI, Gabriella; WESTERMAN, Jonah. *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*. London/New York: Routledge/ Taylor & Francis Group, 2018, p.93-114

CONDURU, Roberto. Índices negros: entre o (in)visível e o futuro: c. In: Catálogo. São Paulo, Caixa Cultural São Paulo, 2017, 144 p.: *Negros Indícios: performance, vídeo e fotografia*. São Paulo: Caixa Cultural São Paulo, 2017.

COSTA, Luiz Cláudio da. Registro e arquivo na arte: disponibilidade, modos e transferências fantasmática de escrituras. *17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP): Panorama da Pesquisa em Artes Visuais*. Florianópolis: ANPAP, 19 a 23 ago 2008, p. 388-397. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/037.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2018.

_____. O registro na arte contemporânea: inscrições de visibilidades, discursos e temporalidades como séres de obra. In: _____ (Org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009, p. 79-100.

COUTINHO, Liliana. Documenting Performance or Activating Social Relationships? *Revista de História da Arte – Série W, Performing Documentation*, n 4, 2015, p. 47-54. Disponível em: <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>. Acesso em: 30 set. 2020.

_____. Quando a performance encontra o museu: em diálogo com Catherine Wood. In: PAIS, Ana. *Performance na Esfera Pública: Ensaios e Páginas de Artistas*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017, p. 129-138.

D'AGOSTINO, Fernanda; OLIVEIRA, Gabriela Pessoa. *Fernanda D'Agostino e Gabriela Pessoa Oliveira: entrevista*. Entrevistadora: Anna Paula da Silva. Skype, 8 abr. 2020 (1h08m43s).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2 ed. São Paulo: editora 34, 2010.

DELPEUX, Sophie. O corpo-câmera: o performer e sua imagem. *Revista Visuais* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UNICAMP –. n 6, v 4, 2018, p. 86-100. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/visuais.v4i6.12117>. Acesso em: 16 set. 2019.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOMINGUEZ-RUBIO, Fernando. Preserving the unpreservable: docile and unruly objects at MoMA. *Theory and Society*, ago 2014. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/9qr4d9qx>. Acesso em: 10 nov. 2020.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 71-74.

DZIEWIOR, Yilmaz. VALIE EXPORT: Archive. In: _____ (Ed.). *VALIE EXPORT. Archiv*. Austria: Kunsthaus Bregenz, 2012, p. 21-22.

EPPS, Philomena. 'Hélio Oiticica, Parangolés 2007', case study, Performance At Tate: Into the Space of Art. *Tate Research Publication*, 2016. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/helio-oiticica>. Acesso em: 18 jan. 2021.

EQUIPE DO CURSO CURADORIA E PROJETO. Memória da Arte. In: MAIER, Tobi (Coord.). *Vestígios: memória e registro de performance e site-specific*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo [MAM-SP], 2014, n.p. Disponível em: https://issuu.com/ksergiogomes/docs/vestigios_port. Acesso em: 18 abr. 2021.

FARIA, Bruno. *Bruno Faria: entrevista*. Entrevistadora: Anna Paula da Silva. WhatsApp. 17 de janeiro de 2020 (0h39m53s).

FARJADO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FARKAS, Rózsa. Foreword. In: ULMAN, Amalia. *Excellences & Perfections: catálogo*. Munique/Londres/Nova Iorque: Prestel Verlag, 2018.

FIRMO, Adrienne de Oliveira. Fotografia e performance no ambiente museal: arquivo e exposição. *Anais do 5º Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus: Fotografia e Memória*, 2016. Disponível em:

https://arquimuseus.arq.br/seminario2016/resumos/e01/e01-adrienne_de%20oliveira_firmo.html. Acesso em: 23 mar. 2021.

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. *October*, vol 110, Autumn, 2004, p. 3-22. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3397555>. Acesso em: 31 out. 2019.

FOSTER, Hal *et al.* *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. Londres: Thames & Hudson Ltd, 2014.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. 10 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992 [1971].

_____. 1969 – O que é um Autor? In: MOTTA, Manoel Barros da. *Michel Foucault: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. [Coleção Ditos e Escritos III]. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição crítica. *Concinnitas*, ano 9, vol 2, n 13, dez 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2008.55510>. Acesso em: 10 fev. 2021.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Editora Iluminas, 1999.

_____. Do perene ao transitório na arte contemporânea: impasses. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 11, p. 51-65, maio 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27877>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. *(Quase) efêmera arte: registros de ações, performances, situações: catálogo*. Campinas: Instituto Cultural de Campinas, 2001.

FREITAS, Artur. Obra expandida: as vanguardas e o regime alográfico. *ARS* (São Paulo), vol.11, n.21, 2013, p.18-31. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.64435>. Acesso em: 6 jan. 2021.

FREY, Tales. Diálogos com Amelia Jones: Avaliações sobre Identidade, ‘Body Art’ e Documentação de Ações Performativas. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 1, n. 5, jul. 2013. Disponível em: <https://performatus.com.br/entrevistas/ameliajones/>. Acesso em: 6 out. 2020.

FOELLMER, Susanne; SCHMIDT, Maria Katharina; SCHMITZ, Cornelia. *Performing Arts in Transition: Moving between Media*. Londres/Nova Iorque: Routledge/ Taylor & Francis Group, 2019.

GAREIS, Sigrid; SCHÖLLHAMMER, Georg; WEIBEL, Peter. Introduction. In: _____ (Ed.). *Moments: Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Karlsruhe: ZKM/ Museum für Neue Kunts, 2013, p. 354-356.

GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa: Ensaio de Método*. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. *A obra de arte volume I: Imanência e Transcendência*. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

GIANNACHI, Gabriella; KAYE, Nick; SHANKS, Michael. Introduction: Archaeologies of Presence. In: _____ (Ed.). *Archaeologies of Presence: Art, Performance and Persistence of Being*. Abington: Routledge/Taylor & Francis Group, 2012, n.p. Ebook Kobo.

GIANNACHI, Gabriella. *Archive Everything: Mapping the Everyday*. Cambridge: The MIT Press, 2016, n.p. Ebook Kobo.

GIGUÈRE, Amélie. Collectionner la performance: un dialogue l'artiste et le musée. *Museologies*. vol 7, n 1, 2014, p. 169-185. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1026653ar>. Acesso em: 24 jul. 2020.

GISI, Juliana. *60/70: As fotografias, os artistas e seus discursos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2015.

GOLDBERG, Roselee. 100 Years: A History of Performance Art. *Inside out*, a MoMA PS1 Blog, abr. 2010. Disponível em: https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/05/100-years-a-history-of-performance-art/. Acesso em: 17 abr. 2021.

_____. *A arte da performance do futurismo ao presente*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

_____. *Performance Now: Live Art for the 21st Century*. Londres: Thames and Hudson, 2018.

GRAU, Pascale *et al.* *Archives of the Ephemeral: Thinking, Practicing, Interconnecting and Continuing*. Zurique: PANCH – AG Performative Archives, 2019.

GROYS, Boris. A solidão do projeto. *Periódico Permanente*. v. 2, n. 3, 2013. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/temporada-de-projetos-na-temporada-de-projetos/textos/a-solidao-do-projeto>. Acesso em: 25 maio 2020.

_____. A arte na era da biopolítica: da obra de arte à documentação de arte. In: _____. *Arte, Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 73-82.

_____. Autoria Múltipla. In: _____. *Arte, Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 119-128.

GRUPO EMPREZA *et al.* Entrevista Grupo Empreza. *Concinnitas*, ano 19, n 33, dez. 2018, p. 4-62. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/39844/27918>. Acesso em: 11 jan. 2021.

GRUPO EMPREZA. *Grupo Empreza*: Entrevista. Entrevistadora: Anna Paula da Silva. Skype. 09 jul. 2019 (44m53s).

GUASCH, Anna María. *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Madri: Ediciones Akal, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Autor como máscara: contribuição a uma arqueologia do impresso. In: _____. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 97-108.

HANTELMANN, Dorothea Von. *Cómo hacer cosas con arte: el sentido de la performatividad artística*. Bilbao: Consonni, 2017.

HAO, Sophia Yadong. Memory is not transparent. *Art Journal*. Vol 70, n 3, fall 2011, p. 46-50. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41430740>. Acesso em: 03 out. 2019.

HERÁCLITO, Ayrson. MAI apresenta oito performances. In: VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Júlia (Org.). *Terra Comunal: Marina Abramovic + MAIS*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016, p. 172-181.

HIGGINS, Dick. Intermedia. *Leonardo*, vol 34, n. 1, fev. 2001, p. 49-54. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/19618>. Acesso em: 5 jan. 2021.

HOLTE, Michael Ned. Happening Again: Reinventing Allan Kaprow. In: PHELAN, Peggy. *Live Art in LA: Performance in Southern California, 1970-1983*. Londres: Routledge, 2012, p. 39-60.

HUCHET, Stéphane. In fine: o artista é a derradeira instituição da arte. *Concinnitas*, ano 19, v. 1, n. 32, ago. 2018, p. 277-286. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/40981/28473>. Acesso em: 29 maio 2021.

IÂNES, Maurício. MAI apresenta oito performances. In: VOLS, Jochen; REBOUÇAS, Júlia (Org.). *Terra Comunal: Marina Abramovic + MAIS*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016, p. 182-191.

_____. *Maurício Iânes: entrevista*. Entrevistadora: Anna Paula da Silva. 1 arquivo. mp3. 23 mar. 2018. (1h53m38s)

JESUS, Sandra Regina. Sandra Regina Jesus [mensagem pessoal]. Entrevistadora: Anna Paula da Silva. WhatsApp. 30 nov. 2017 (horário 19h31).

JONAS, Joan; ILES, Chrissie. *061710 - Part 1 - PP - Thinking Performance Symposium - Joan Jonas & Chrissie Iles 2* [2010]. Arquivos do Museu Solomon R. Guggenheim, arquivista responsável Joey Cabrera, visita técnica entre 3-6 dez. 2019.

JONES, Amelia. *805366 – (Re) Presenting Performance*, abr. 2005. Arquivos do Museu Solomon R. Guggenheim, arquivista responsável Joey Cabrera, visita técnica entre 3-6 dez. 2019.

_____. ‘Presença’ ‘in absentia’: a experiência da performance como documentação”. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 1, n. 6, set. 2013a. Disponível em: <https://performatus.com.br/traducoes/presenca-in-absentia/>. Acesso em: 28 maio 2019.

_____. Unpredictable Temporalities: The Body and Performance in (Art) History. In: BORGGREEN, Gunhild; GADE, Rune. *Performing Archives: Archives of Performance*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press/ University of Copenhagen, 2013b, p. 53-72.

_____. Archive, repertoire and embodied histories in Nao Bustamante’s performance practice. In: CLARKE, Paul *et al.* *Artists in the Archive: Creative and Curatorial*

Engagements with Documents of Art and Performance. Abingdon/New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2018, p. 151-175.

JUDD, Donald. Specific Objects. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artist's Writings*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1996, p. 144-117.

KRAUSS, Rosalind. Notes on the Index: Seventies Art in America. *October*, vol 3, Spring, 1977, p. 58-81.

KURZ, Julia. Re-enact History? Performing the Archive! In: DAVIDA, Dena *et al* (Ed.). *Curating Live Arts: Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice*. New York/ Oxford: Berghahn Books, 2019, p. 250-257.

LABRA, Daniela (Org.). *Performance Presente Futuro*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Automática, 2008.

LAGNADO, Lisette. Laura Lima, on_off. In: LAGNADO, Lisette; CASTRO, Daniela. *Laura Lima on_off*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p. 17-64.

LAMBERT-BEATTY, Carrie. Against Performance Art. *Artforum*. Nova Iorque: May 2010. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/201005/against-performance-art-25443>. Acesso em: 29 ago 2020.

LAURENSEN, Pip; SAAZE, Vivian van. Collecting Performance-based Art: New Challenges and Shifting Perspectives. In: REMES, Outi; MACCULLOCH, Laura; LEINO, Marika (Org.). *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*. Oxford: Peter Lang, 2014, p. 27-41.

LEMOES, Beatriz (Org.). *Márcia X*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

LEPECKI, André. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. London/New York: Routledge/ Taylor & Francis Group, 2016.

LÉPRONT, Catherine. *Entre o silêncio e a obra*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo. *Fluxus em museus: museus em fluxus*. 2009. 296f. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

LIMA, Laura. Eu nunca ensaio. *Arte & Ensaios* | PPGAV/EBA/UFRJ, n 21, dez 2010, p. 6-41. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21_ficcoes.pdf. Acesso em: 05 ago. 2020.

LIMA, Laura. Entrevista no dia 27 de abril de 2018. 1h07m48s.

LIMA, Paula Coelho M. de. Re: Pesquisa de doutorado: Ofélia, de Ana Mazzei e Regina Parra [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <anna.silva@ufba.br> em 16 nov. 2020.

LIPPARD, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Objetc from 1966 to 1972*. Berkeley e Los Angeles, California: University of California Press, 1973.

MACBA, Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. *Acción: Una historia provisional de los 90* [Notas de Prensa/Exposiciones]. Barcelona: MACBA, 2020. Disponível em: <https://www.macba.cat/es/sobre-macba/area-prensa/buscador>. Acesso em: 20 ago. 2020.

MACPR, Museu de Arte Contemporânea do Paraná. *Faxinal das Artes – Programa de Residência de Artistas Contemporâneos*: Catálogo. Paraná: MACPR, 2002.

MAIER, Tobi (Coord.). *Vestígios: memória e registro de performance e site-specific*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo [MAM-SP], 2014, n.p. Disponível em: https://issuu.com/ksergiogomes/docs/vestigios_port. Acesso em: 18 abr. 2021.

MAIOLINO, Anna Maria. “Tudo começa pela boca” – Entrevista com a artista Anna Maria Maiolino. *Arte & Ensaios* | Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n 29, jun. 2015, p. 6-25. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/10223>. Acesso em: 15 out. 2020.

MAGION, Eric. Interview with Raphaële Giangreco: The Fetish-Making Finish of Performance Art. In: MARION, Erig; BRUGEROLLE, Marie de. *Not to play with dead things*: catálogo. Zurique: JRP|Ringier, 2010, p. 10-31.

MANGOLTE, Babette. 805366 – (Re) Presenting Performance, abr. 2005. Arquivos do Museu Solomon R. Guggenheim, arquivista responsável Joey Cabrera, visita técnica entre 3-6 dez. 2019.

MANUEL, Antonio. O corpo é a obra. In: BUENO, Guilherme. *Antonio Manuel Eis o saldo: textos, depoimentos e entrevistas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2010, p. 93-96.

MANZELLA, Christina; WATKINS, Alex. Performance Anxiety: Performance Art in Twenty-First Century Catalogs and Archives. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol 30, n 1, 2011, p. 28-32. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27949564>. Acesso em: 31 out. 2021.

MARCONDES, Renan. Espaços de Ajuste, Corpos em Ajuste: Validação, Nomeação e a Transformação de um Corpo em Obra. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 9, mar. 2014. Disponível em: <https://performatus.com.br/estudos/antonio-manuel/>. Acesso em: 19 jan. 2021.

_____. *Renan Marcondes*: entrevista. Entrevistadora: Anna Paula da Silva. 1 arquivo. mp3. 8 abr. 2019 (1h35m41s).

_____. Pesquisa de doutorado: obras "Aquele que diz sim" e "Aquele que diz não" [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <anna.silva@ufba.br> em 6 nov. 2020.

MARÇAL, Hélia. Re-enactment como prática de resistência no museu. In: MADEIRA, Cláudia; OLIVEIRA, Fernando Matos; MARÇAL, Hélia (Coord.). *Práticas de Arquivo em Artes Performativas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019, p. 65-82.

MARIN, Adriana; MARIN, Daniela. *Adriana Marin e Daniela Marin*: entrevista. Entrevistadora: Anna Paula da Silva. 1 arquivo. mp3. 25 mar. 2018 (1h47m43s).

MARINHO, Bianca. *Bianca Marinho*: entrevista. Entrevistadora: Anna Paula da Silva. 1 arquivo. mp3. 28 mar. 2018 (1h21m52s).

MARTINS, Daniela Félix Carvalho. *A novidade da performance art: explorações em sociologia associativa*. 2017. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

MATTOS, Daniela. Experiência Curatorial como Ação Performativa. *Festival Performance Arte Brasil*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 22 a 27 de março de 2011. Disponível em: https://www.artesquema.com/wp-content/uploads/2020/06/festival_performance_artebrasil.pdf. Acesso em: 7 out. 2020.

MAZZEI, Ana; PARRA, Regina. Re: Pesquisa de doutorado: Performances em Museus: Ofélia (MASP) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <anna.silva@ufba.br> em 8 nov. 2020.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Arquivos de artista, museus e pesquisa: reflexões de um historiador. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). *Anais do I Seminário Internacional de Arquivos de Museus e Pesquisa*. São Paulo: MAC USP, 2010, p. 10-21.

MILLER, Larry. Transcript of the Videotaped Interview with George Maciunas, 14 March 1978. FRIEDMAN, Ken (Org.). *The Fluxus Reader*. Hoboken/Nova Jersey: John Wiley & Sons, 1998, p. 183-198.

MORGAN, Robert C. Thoughts on Re-Performance, Experience and Archivism. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol 32, n 3, September 2010, p. 1-15. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40856573?seq=1>. Acesso em: 10 mar. 2019.

MORI, Cecilia *et al.* *Rumor*. Brasília: Universidade de Brasília/ Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2020.

MORRIS, Robert; IPPOLITO, Jon. Entrevista: Case Study: Robert Morris. *Preserving the Immaterial: A Conference on Variable Media: Session on Performative Artworks*. Nova Iorque: Solomon R. Guggenheim Museum, 31 mar. 2001. Disponível em: https://variablemedia.net/e/preserving/html/var_pre_session_two.html. Acesso em: 16 ago. 2020.

NANCY, Jean-Luc. Os Vestígios da Arte. In: HUCHET, Stéphane (Org.). *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: EDUSP, 2012, p. 289-306.

NASCIMENTO, Ana Paula. Arte como registro, registro como arte: Performances na Pinacoteca de São Paulo (2011): estudo de caso 4. *Curso de Capacitação para Museus – Sisem: Módulo Curadoria*, abr. 2021. Disponível em: https://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2012/04/Arte-como-registro-registro-como-arte_PESP_caso4_APN.pdf. Acesso em: 23 mar. 2021.

NORONHA, Elisa. *Discurso e Reflexividade: Um Estudo sobre a Musealização da Arte Contemporânea*. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória | Edições Afrontamentos, Ltda, 2017.

NOTARI, Juliana. *Juliana Notari*: entrevista. Entrevistadora: Anna Paula da Silva. 1 arquivo. mp3. 24 abr. 2018 (1h24m51s).

PARENTE, André. ALÔ, É A LETÍCIA?. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. Disponível em: <https://performatus.com.br/estudos/leticia-parente/>. Acesso em: 6 out. 2020.

OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé. In: _____. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1986, p. 70-83.

OSÓRIO, Luiz Camillo. MÁRCIA X MAM: como guardar o efêmero?. In: LEMOS, Beatriz (Org.). *Márcia X*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013, p. 51-56.

OSTHOFF, Simone. *Performing the archive: The transformation of the archive in Contemporary art from repository of documents to art medium*. New York/ Dresden: Atropos Press, 2009.

PEDROSA, Adriano; LEME, Marina; RJEILLE, Isabella. *História das Mulheres, Histórias Feministas* [Catálogo]. São Paulo: MASP, 2019.

PEÑA, Julia Antivilo. *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldias: Arte feminista latinoamericano*. Bogotá: Ediciones desde abajo, 2015.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1993.

_____. Violence and Rupture: Misfires of the Ephemeral. In: _____ (Org.). *Performance in Southern California: 1970-1983*. Oxon e Nova Iorque: Routledge, 2012, p. 1-30.

PHILLPOT, Clive. Fluxus: Magazines, Manifestos, Multum in Parvo. In: PHILLPOT, Clive; HENDRICKS, Jon. *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1988, p. 9-16.

PONTES, Maria Adelaide do Nascimento. A documentação nas poéticas conceituais dos anos 70 no Brasil. *Anais do 20º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011, p. 2188-2199.

PUSTIANAZ, Marco. Um/Archive. In: BORGGREEN, Gunhild; GADE, Rune. *Performing Archives: Archives of Performance*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press/ University of Copenhagen, 2013, p. 465-480.

RAHE, Marina Ciambra. *Performance e suas sobras: da ideia ao registro*. São Paulo, 2019. 200 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2019.

RAMIRO, Mario. Apresentação. In _____ (Org.). *3NÓS3: Intervenções Urbanas 1979-1982*. São Paulo: Ubu, 2017, p. 9-18.

REASON, Mathew. *Documentation, Disapperance and the Representation of Live Performance*. Londres: Palgrave Macmillan, 2006.

RIBEIRO, Fernando. MAI apresenta 8 performances. In: VOLS, Jochen; REBOUÇAS, Júlia (Org.). *Terra Comunal: Marina Abramovic + MAIS*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016, p. 222-231.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*: Tomo I. Campinas: Papirus, 1994

ROMS, Heike. Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?. In: BORGGREEN, Gunhild; GADE, Rune. *Performing Archives: Archives of Performance*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press/ University of Copenhagen, 2013, p. 35-52.

ROLNIK, Suely. A que vem esse arquivo? In: _____. *Arquivo para uma obra-acontecimento*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2011, p. 17-42.

SAIJO, Bianca. Re: Pesquisa de doutorado: Ofélia, de Ana Mazzei e Regina Parra [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <anna.silva@ufba.br> em 12 nov. 2020.

SALAS, Alex. Neither here nor there, hacia una práctica artística de la articulación entrecruzada. In: ORTEGA, Luis Felipe. *Before the Horizon*. Coyoacán: Turner, 2017.

SALTZMAN, Lisa. What Remains: photography and Landscape, Memory and Oblivion. In: BLESSING, Jennifer; TROTMAN, Nat. *Haunted: Contemporary Photography, Video, Performance*. Nova Iorque: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2010, p. 126-137.

SANTIAGO, Daniel. Daniel Santiago: entrevista. Entrevistadora: Anna Paula da Silva. 1 arquivo. mp3. 15 ago. 2018 (0h53m04s).

SANTONE, Jessica. Marina Abramovic's "Seven Easy Pieces": Critical Documentation

Strategies for Preserving Art's History. *Leonardo*. vol 41, n 2, 2008, p. 147-152. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/20206555?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 31 out. 2019.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve História da “Performance Art” no Brasil e no Mundo. *Revista Ohun*, ano 4, n 4, p. 1-34, dez. 2008. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/revista4.html>. Acesso em: 6 out. 2020.

SCHIMMEL, Paul (Org.). *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art/ Thames and Hudson, 1998.

SCHNEIDER, Rebecca. Performance Remains. *Performance Research*. Taylor & Francis Ltd. 6(2), 2001, p. 100-108. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13528165.2001.10871792>. Acesso em: 30 out. 2019.

_____. 805366 – (Re) Presenting Performance, abr. 2005. Arquivos do Museu Solomon R. Guggenheim, arquivista responsável Joey Cabrera, visita técnica entre 3-6 dez. 2019.

_____. Protest Now and Again. In: TRIBE, Mark. *The Port Huron Project: Reenactments of New Left Proteste Speechies*. Milão: Charta, 2010, p. 20-25.

_____. Performance Remains Again. In: GIANNACHI, Gabriella; KAYE, Nick; SHANKS, Michael (Ed.). *Archaeologies of Presence: Art, Performance and Persistence of Being*. Abington: Routledge/Taylor & Francis Group, 2012, n.p. Ebook Kobo.

_____. What Happened; or, Finishing Live. *Representations*. vol 136, issue 1, Fall 2016, p. 96-111. Disponível em: <https://doi.org/10.1525/rep.2016.136.1.96>. Acesso em: 25 out. 2019.

_____. Taking up Instructions for Becoming. In: FERDMAN, Bertie; SKOVIC, Jovana (Org). *The Methuem Drama Companion to Performance Art*. Londres/Nova Iorque: Methuem Drama/ Bloombury Publishing Pic, 2020, p. 81-92.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Eu é um outro?: A tradução como criação e encontro festivo. *Santa Barbara Portuguese Studies*, vol 3, 2019, p. 1-15. Disponível em: https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/10_Seligmann.pdf. Acesso em: 29 maio 2021.

SHALSON, Lara. Enduring Documents: Re-Documentation in Marina Abramovic’s Seven Easy Pieces. *Contemporary Theatre Review*. Vol 23, n 3, 25 ago 2013, p. 432-441. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10486801.2013.810148>. Acesso em: 29 ago. 2020.

SILVA, Anna Paula da. O transitório nas obras de arte contemporânea: discussões sobre a (não) perenidade nos museus. *VI Coletivo da Pós-Graduação em Arte*, 2015, Brasília. [Pluri, trans, multi, inter] indisciplinaridade, 2015, p. 119-129. Disponível em: <http://www.anaisdocoma.unb.br/component/phocadownload/phocadownloadcat/44?layout=edit>. Acesso em: 18 nov. 2020.

SIQUEIRA, Aline. Re: Pesquisa de doutorado: obras Pancake e Desenhando com Terços de Márcia X [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <anna.silva@ufba.br> em 5 maio 2020.

SOLOMON, Noémie. The Extemporary Dance of Françoise Sullivan. In: CHARBONNEAU, Chantal. *Françoise Sullivan*: Catálogo. Montreal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2019, p. 217-224.

SOUSA, Edson Luiz Andre de; MATTUELLA, Luciano Assim. O autor por um fio: sobre Gilete Azul, de Miriam Chnaiderman. *Organon – Revista do Instituto de Letras da UFRGS*, v 27, n 53, jul-dez 2012, p. 231-242. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2238-8915.34115>. Acesso em: 01 nov. 2020.

SOUSA, Grasielle *et al* [Grupo Brasil Performance]. [Retroperformance: o X da Geração X. In: *[Retroperformance]*: Catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2017, p. 8-17.

SPECTOR, Nancy. *061810 - Part 3 - PP - Thinking Performance Symposium 2* [2010]. Arquivos do Museu Solomon R. Guggenheim, arquivista responsável Joey Cabrera, visita técnica entre 3-6 dez. 2019.

SPIEKER, Sven. Boris Groys: The logic of Collecting [Entrevista]. *Art Margins online: Contemporary Art Across the Evolving Global Peripheries*, 15 jan. 1999. Disponível em: <https://artmargins.com/boris-groys-the-logic-of-collecting/>. Acesso em: 25 jan. 2021.

STEINHÄUSER, Swen; MACDONALD, Neil. Introduction: Performative Afterlife. *Parallax*, Issue 1: Performative Afterlife, vol 24, 2018, p. 1-10. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13534645.2017.1415266>. Acesso em: 29 out. 2019.

STILES, Kristine. Uncorrupted Joy: International Art Actions. In: SCHIMMEL, Paul (Org.). *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art/ Thames and Hudson, 1998, p. 227-329

STRINGARI, Carol. 805366 – *(Re) Presenting Performance*, abr. 2005. Arquivos do Museu Solomon R. Guggenheim, arquivista responsável Joey Cabrera, visita técnica entre 3-6 dez. 2019.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2015.

_____. *Performance*. Durham/ London: Duke University Press, 2016.

TEJO, Cristiana; GILBERT, Zanna. *Daniel Santiago \ de que é que eu tenho medo?* [Exposição realizada de 14 de maio a 5 de agosto de 2012]. Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 2012.

THALER, Jürgen. Archival Constellations: VALIE EXPORT. In: DZIEWIOR, Yilmaz (Ed.). *VALIE EXPORT. Archiv*. Austria: Kunsthhaus Bregenz, 2012, p. 33-40.

TINOCO, Bianca. Entrevista com Aimberê Cesar. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. Disponível em: <https://performatus.com.br/entrevistas/aimbere-cesar/>. Acesso em: 6 out. 2020.

_____. Um corpo para uma imagem: o impasse na compra da performance Refus, de Maurício Ianês. In: II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2018, Goiânia. *Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018, p. 33-41.

TOLEDO, Daniel. *Daniel Toledo*: entrevista. Entrevistadora: Anna Paula da Silva. 1 arquivo. mp3. 29 mar. 2018 (1h26m34s).

TRIBE, Mark. *The Port Huron Project*: Reenactments of New Left Proteste Speechies. Milão: Charta, 2010.

TRINDADE, Joana von Mayer; SELA, Ruti. Truthful Images. An Interview with Ruti Sela. In: GAREIS, Sigrid; SCHÖLLHAMMER, Georg; WEIBEL, Peter (Ed.). *Moments: Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Karlsruhe: ZKM/ Museum für Neue Kunts, 2013, p. 440-441.

WALLACE, Ian Edward. Used Bodies. In: WEBER, Stephanie; MÜHLING, Matthias. *Senga Nengudi*: Topologies: Catálogo. Munique: Hirmer, 2019, p. 134- 141.

WARRINGTON, Lisa. Performance as palimpsest: Leaving a trace memory in site-specific performance. In: MCGILLIAVRAY, Glen (Ed.). *Scrapbooks, Snapshots and Memorabilia: Hidden Archives of Performance*. Bern: Peter Lang, 2011, p. 207-228.

WEIL, Harry. Reviewed Work(s): 100 Years (version # 2, ps1, nov 2009), Off the Wall: Part 1—Thirty Performative Actions. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol 33, n 2, may 2011, p. 65-71. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41309708?seq=1>. Acesso em: 10 nov. 2020.

WESTERMAN, Jonah. Between Action and Image: Performance as “Inframedium”. *Tate Research Feature*, jan. 2015. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/features/between-action-and-image>. Acesso em: 4 out. 2020.

_____. The Place of Performance: A Critical Historiography on the Topos of Time. In: REASON, Matthew; LINDELOF, Anja M. *Experiencing Liveness in Contemporary Performance: Interdisciplinary Perspectives*. Nova Iorque/Oxon: Routledge, 2016, p. 188-200.

WIDRICH, Mechtild. Can Photographs Make It So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT’S Genital Panic since 1969. In: Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Org). *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol/Chicago: Intellect, 2012, n.p. Ebook kindle.

WOOD, Catherine. In Advance of the Broken Arm: Collecting Live Art and the Museum’s Changing Game. In: CALONJE, Teresa (Org.). *Live Forever: Collecting Live Art*. Londres: Koenig Books, 2014, p. 123-145.

_____. Joan Jonas’s Performance: The Mythology of Remaking. In: *Joan Jonas: Exhibition*. Itália: Himer, 2018a, p. 84-98.

_____. *Performance in Contemporary Art*. Londres: Tate Publishing, 2018b.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

XAVIER, Janaina Silva. *Os MACs brasileiros e a musealização da arte contemporânea: uma discussão sobre a documentação das performances e instalações*. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas, 2019, 286 p.

_____. Faxinal das Artes: a constituição de um acervo museológico a partir de uma residência artística. *MODOS – Revista de História da Arte*, Campinas, v. 4, n. 1, p.20-34, jan. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i1.4381>. Acesso em: 6 out. 2020.

VALENTE, Mariana G.; PAVARIN, Victor. *Política de Direito Autoral do Acervo Artístico da Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

VENTURA, Ricardo. Ricardo Ventura: entrevista. Entrevistadora: Anna Paula da Silva. 1 arquivo. mp3. 29 mar. 2018 (1h57m54).

VÖLCKERS, Hortensia; FARENHOULTZ, Alexander. Preface. In: GAREIS, Sigrid; SCHÖLLHAMMER, Georg; WEIBEL, Peter (Ed.). *Moments: Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Karlsruhe: ZKM/ Museum für Neue Kunts, 2013.

ZANINI, Walter. A atualidade de Fluxus. *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 10-21, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202004000300002>. Acesso em: 04 jan. 2021.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.