

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
LINHA 1 – MUSEOLOGIA E DESENVOLVIMENTO SOCIAL.

CAMILA PAES LOPES

REFLEXÕES SOBRE A MUSEALIZAÇÃO DA ARTE DA PERFORMANCE

Salvador, Bahia

2019

CAMILA PAES LOPES

REFLEXÕES SOBRE A MUSEALIZAÇÃO DA ARTE DA PERFORMANCE

Dissertação para obtenção de grau de Mestre em Museologia.  
Linha 1 – Museologia e Desenvolvimento Social.

Orientadora: Mariela Brázon Hernández

Salvador, Bahia

2019

Paes Lopes, Camila  
Reflexões sobre a musealização da arte da  
performance / Camila Paes Lopes. -- Salvador, 2019.  
195 f. : il

Orientadora: Mariela Brázon Hernández.  
Dissertação (Mestrado - Museologia) -- Universidade  
Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências  
Humanas, 2019.

1. Musealização. 2. Museu de arte . 3. Arte  
Contemporânea. 4. Arte da performance. I. Brázon  
Hernández, Mariela. II. Título.

CAMILA PAES LOPES

REFLEXÕES SOBRE A MUSEALIZAÇÃO DA ARTE DA PERFORMANCE

Dissertação para obtenção de grau de Mestre em Museologia.  
Linha 1 – Museologia e Desenvolvimento Social.

Salvador, Bahia,

BANCA EXAMINADORA

---

PROFESSOR DR. CLÓVIS CARVALHO BRITO

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

---

PROFESSORA DR. LUDMILA DA SILVA RIBEIRO DE BRITTO

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Doutora Mariela Brázon Hernández, orientadora desta dissertação, por todos os encontros, ensinamentos, conversas e sugestões; por tornar o desafio de escrever esta dissertação repleto de aprendizado e conquista.

A Luciana Moniz de Aragão Simões, minha irmã de mestrado, pelo apoio e pela disponibilidade em todos os momentos de dúvidas, pelo incentivo e carinho desde que nos conhecemos no início dessa jornada.

Aos artistas e amigos Arthur Scovino e Tiago Sant'Ana, que colaboraram com informações fundamentais para o desenvolvimento da investigação e enriquecendo a pesquisa com a arte feita e inspirada na Bahia.

À museóloga do Museu de Arte Moderna da Bahia, Sandra Regina Jesus, pelo apoio, disponibilidade e acesso a informações importantes para a pesquisa.

Aos meus amigos que, de perto ou de longe, deram apoio e me encorajaram durante toda a pesquisa.

À minha família, especialmente a Marcelo Paes Lopes, Carolina Paes Lopes e Judith Eny Paes Leite, por tudo o que são e por sempre me apoiarem e incentivarem em todos os projetos.

A Catarina Paes Nascimento, minha filha, por ter me tornado quem sou.

A Rafael Martins Moreno, pelo carinho, companheirismo e dedicação, e por tornar todo o processo um aprendizado em conjunto.

## RESUMO

Esta pesquisa analisa a relação entre a museologia e a arte contemporânea, com foco na arte da performance. A pesquisa tem como base a tríade da musealização (aquisição, pesquisa e comunicação) para estruturar a reflexão das características singulares à performance, ao estar inserida nos museus de arte contemporânea. Em cada etapa do processo museológico, são exploradas particularidades da arte da performance, a fim de compreender as diferenças e as conformidades entre os cenários da museologia e da arte performativa. Esta dissertação deseja reduzir as distâncias e os ruídos surgidos durante a institucionalização da performance ao analisar o procedimento do ponto de vista do artista, em busca de formas que aproximam os campos artístico do museológico e de metodologias museológicas próprias para a sua musealização e, assim, pensar questões que construam a memória da performance colaborando para os campos da arte e da museologia.

Palavras-chave: Performance – Musealização – Museu de arte – Arte Contemporânea  
- Arte da performance.

## **ABSTRACT**

*This research analyzes the relationship between museology and contemporary art, focusing on performance art. The research is based on musealization triad (acquisition, research and communication) to structure the main features of performance art, inserted into contemporary art museums. In each step of the musealization process, the singularities of performance art are explored in order to comprehend the differences and the similarities between museology and performance art scenarios. This Masters dissertation intends to reduce the distance and noise that arise during the institutionalization of performance art as it analyzes the procedure from the artist point of view, searching for ways to approach artistic and museum fields and the specific performance art museum methodologies, and thus thinking about issues to build memory of performance art collaborating for the fields of art and museology.*

*Keywords: Performance Art – Musealization – Art Museum – Contemporary Art - Performance art*

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 - Registro da performance "The Perfect Smile", James Lee Byars, 1994 .....	16
Fotografia 2 - Registro da performance "Dolendus", Adriana Marin e Daniela Marin, 2006. ....	243
Fotografia 3 - Registro da performance "Maleducação", Grupo Empreza, 2002....	265
Fotografia 4 - Registro da performance "Tríptico Matera", Grupo Empreza, 2013 .	276
Fotografia 5 - Registro da performance "Good Feelings in Good Times", Roman Ondak, 2003.....	298
Fotografia 6 - Registro da performance "Bala de Homem = Carne/Mulher = Carne", Laura Lima, 1997 .....	309
Fotografia 7 - Registro da performance "Quadris de homem = carne / mulher = carne", Laura Lima, 1995 .....	3130
Fotografia 8 - da obra "Mamãe Borracha", Julio Tigre, 2012.....	343
Fotografia 9 - Registro da performance "Demonstração Preliminar", Klaus Rinke, 1970. .....	454
Fotografia 10 - Registro da performance "Demonstração Preliminar, masculino - feminino", Klaus Rinke e Monika Baumgartl, 1970.....	465
Fotografia 11 - Registro da performance "Cornucópia: sessão para dois seios", Rebecca Horn, 1970. ....	476
Fotografia 12 - Registro da performance "Don't Believe I'm is a Amazon", Ulrike Rosenbach, 1975 .....	5251
Fotografia 13 - Registro da performance "Performance/Audience/Mirror", Dan Graham, 1977 .....	6261
Fotografia 14 - Registro da performance "Quizera", Arthur Scovino, 2014 .....	665
Fotografia 15 - Registro da performance "Refino #2", Tiago Sant'Ana, 2017.....	687
Fotografia 16 - Registro da performance "Blinks", Vito Acconci, 1969. ....	7170
Fotografia 17 - Frame 15" do vídeo da performance "Baixo", Laura Lima, 2011 .	7271
Fotografia 18 - Frame 12" do vídeo dos fruidores da performance, Laura Lima, 2011 .....	7372
Fotografia 19 - "CadernosLivros" apresenta o registro da performance "4 Dias e 4 Noites", Artur Barrio, 1968.....	8584
Fotografia 20 - Registro da "Series Silueta", Havana, Cuba, Ana Mendieta, 1948.	909
Fotografia 21 - Registro da performance "Xifópagas capilares entre nós", Tunga, 1984 .....	987
Fotografia 22 - Registro da performance e conjunto escultórico Lezart, Tunga, 1989 .....	998
Fotografia 23 - Registro da performance "Lips of Thomas", Marina Abramović, 1975. .....	104103
Fotografia 24 - Registro da reperformance "Lips of Thomas", Marina Abramović, 2005. .....	105104



Fotografia 25 - Registro da performance "The conditioning, first action of self-portrait(s)", Gina Pane, 1973. ....	106
Fotografia 26 - Registro da reperformance realizada por Marina Abramović "The Conditioning" de Gina Pane, 2013. ....	108107
Fotografia 27 - Registro da performance "Imponderabilia", Marina Abramovic e Ulay, 1977 .....	1109
Fotografia 28 - Registro da reperformance "Imponderabilia", Deborah Wing-Sprout, 2005. ....	1110
Fotografia 29 - Registro da performance "Transmutação da carne" marcação a ferro, Ayrson Heráclito, 1994. ....	11312
Fotografia 30 - Registro da reperformance "Transmutação de Carne" na rua central do SESC Pompeia, Ayrson Heráclito, 2015. ....	11413
Fotografia 31 - Registro da performance "Limite Zero", Berna Reale, 2012.....	12423
Fotografia 32 - Registro da performance "Rhythm 0", Marina Abramović, 1974 ....	126
Fotografia 33 - Registro da performance "Interior Scroll", Carolee Schneemann, 1975. ....	130

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
2	<b>AQUISIÇÃO DA PERFORMANCE NOS MUSEUS DE ARTE</b> .....	15
2.1	A EFEMERIDADE E A AQUISIÇÃO DA PERFORMANCE .....	187
2.2	A MATERIALIDADE NA AQUISIÇÃO DA PERFORMANCE .....	398
3	<b>PESQUISA DA PERFORMANCE NOS MUSEUS DE ARTE</b> .....	5453
3.1	A ESPACIALIDADE E PESQUISA DA PERFORMANCE .....	565
3.2	A TEMPORALIDADE DA PERFORMANCE NO MUSEU.....	7574
4	<b>COMUNICAÇÃO DA PERFORMANCE NOS MUSEUS DE ARTE</b> ....	9291
4.1	A COMUNICAÇÃO E CORPOREIDADE DA PERFORMANCE .....	9493
4.2	A COMUNICAÇÃO E FRUIÇÃO DA PERFORMANCE .....	11514
5	<b>CONCLUSÃO</b> .....	135
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	140
	APÊNDICE — Verbete de obras e artistas.....	149

## 1 INTRODUÇÃO

O museu cria constantemente formas de preservar, pesquisar e expor objetos e manifestações culturais importantes historicamente. Ao longo desse caminho, os teóricos da museologia, como por exemplo Desvallées e Mairesse, precisaram encontrar a maneira de musealizar, mantendo as características fundamentais do objeto institucionalizado. É o que tem acontecido em relação à arte da performance. Desde o momento em que as práticas performáticas passaram a fazer parte dos circuitos institucionalizados, foi necessário evidenciar suas propriedades intrínsecas, para que, dentro do museu, suas características e singularidades fossem preservadas.

O museu é um espaço em constante mudança e é uma parte ativa do meio sociocultural em que se insere, que também não é estático (CURY, 2005). Mesmo consistindo-se como um lugar de transformação, o museu se vê estimulado a preservar e comunicar as diferentes formas de produção cultural. A arte contemporânea é um exemplo de desafio para o museu que acolhe obras como a performance, que demandam abordagens específicas. Assim como a arte performativa tem valores próprios em seu sistema simbólico, a museologia formula suas técnicas, meios e recursos específicos no processo de musealização.

Este trabalho trata da relação entre a performance e o museu, dando ênfase a cada etapa do processo da musealização ancorado em algumas particularidades e singulares das práticas performativas, dentre as quais selecionei: a efemeridade, a materialidade, a espacialidade, a temporalidade, a corporeidade e a fruição. Com isso, esta dissertação propõe refletir sobre as relações que se tecem entre a arte da performance e os processos museológicos. Aborda a maneira pela qual a mesma passa a fazer parte do museu de arte contemporânea, como se desenvolvem sua preservação e sua pesquisa, assim como as formas possíveis de expô-la para o público.

O tema foi escolhido a partir de inquietações que surgiram durante minha graduação em Artes Visuais, após vivenciar performances como artista e como público. No coletivo MiZera no qual fiz parte, junto com Gabriel Guerra, Arthur Scovino e Caroline Santana, durante a graduação na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), foram criadas e executadas performances em espaços

públicos e na universidade, nos fazendo refletir sobre o lugar dessa obra contemporânea e efêmera no campo das artes e da museologia. Passei a perceber que as características próprias da performance podem levá-la ao esquecimento, correndo-se o risco de perder suas qualidades ontológicas, bem como seu espírito dinâmico e transgressor. Em vários momentos, observadora dos possíveis impactos que a performance poderia causar no processo museológico, questionei-me sobre o papel da museologia e dos artistas na preservação desta manifestação artística.

A maioria das performances individuais e coletivas que executei na Escola de Belas Artes não foi registrada ou documentada; as que se preservaram pelo registro ou por documentos, perderam-se pela falta de um sistema organizacional. O esquecimento dessas obras me fez pensar sobre o papel da conservação, da documentação e da pesquisa, preocupação recorrente até hoje em artistas e em museus de arte contemporânea.

Com o olhar de artista, busquei pesquisar e entender os fluxos que orientam a museologia em relação a obras de arte como a performance, para, de alguma maneira, contribuir com os dois campos do conhecimento em busca da preservação, do estudo e de uma comunicação cada vez mais eficazes.

Ao entender a performance como um processo, que pode ou não resultar em um objeto, surge a necessidade de abordar aspectos importantes da obra em determinadas etapas da musealização. Estas particularidades das práticas performáticas levantam dúvidas a respeito dos desdobramentos que podem vir a ocorrer ao institucionalizar a performance. Imprecisões surgem na etapa de aquisição, por exemplo, na definição dos fragmentos / vestígios da performance. Atualmente, o tema é um ponto de divergência entre artistas, curadores, museólogos e teóricos da área que classificam o vestígio como parte de uma performance – da obra em si –, assim como há pesquisadores como Peggy Phelan que o reconhecem como uma obra nova, diferente da original.

Ao longo da sua história, a arte performativa tem sido vivenciada, a maioria das vezes, por um público limitado em momentos determinados. Esta situação não mudou substancialmente no decorrer da história, mesmo com a crescente visibilidade da performance nos espaços institucionalizados de arte contemporânea. Após apresentada ao vivo, a fruição da obra passa a ser possível graças à sua conservação, documentação e pesquisa, que analisam e estudam formas de comunicá-la sem que

se percam suas características fundamentais. Assim, na maioria das vezes, a vivência passa a acontecer<sup>12</sup> a partir dos registros e vestígios.

A metodologia adotada neste trabalho abrangeu a revisão de bibliografia básica dos campos museológico e da arte contemporânea, o estudo de performances históricas e atuais bem como a importância de preservar sua singularidade, especialmente em relação ao contexto social e cultural que as obras foram criadas, assim como a atuação da museologia nesse cenário.

Perceber que as particularidades das práticas performáticas não se enquadram nas funções do museu tradicional, e que necessitam de metodologias próprias nos leva a entender que o desejo de adaptar a performance aos moldes convencionais e de tratá-la como se tratam objetos artísticos clássicos provoca alterações no seu status e na sua singularidade. A partir dessas problemáticas surgiu a ideia de basear a dissertação na tríade da musealização: aquisição, pesquisa e comunicação.

Esta dissertação aborda problemas que surgem ao adquirir, pesquisar, documentar, preservar e comunicar a performance. O conceito hegemônico do campo da museologia apresentado pela *Reinward Academie* (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 22-23) que fala sobre as funções museais: aquisição, que se inicia a partir de um “olhar museológico” sobre as coisas materiais ou imateriais, na valorização seletiva, até a transformação do objeto em documento. A pesquisa, a documentação e a conservação, são as fases que possibilitam um estudo aprofundado da obra e suas particularidades, ao tempo que engloba a comunicação, entendida como projeção, divulgação e exposição daquilo que faz parte do acervo de um museu, assim como as exposições temporárias.

Considerações como essas me levaram a perceber que as particularidades da obra demandam do museu de arte especificidades de tratamento, e que me fizeram refletir sobre a maneira como a performance foi, é, e deveria ser tratada nos aspectos da sua conservação, pesquisa e documentação, desde que passa a fazer parte do acervo do museu até que se geram ações de Comunicação (a exposições e as atividades de mediação).

No primeiro capítulo, intitulado “Aquisição da Performance no Museu de Arte”, reflito sobre o momento em que a obra passa a fazer parte do espaço museológico e sobre os problemas que surgem a partir dessa ação. Questiono a descontextualização da obra no museu, problema recorrente em inúmeros objetos musealizados, e como

essa descontextualização pode afetar as configurações da obra. No primeiro subcapítulo da dissertação, “A Efemeridade e a Aquisição da Performance”, discuto o modo como se adquire uma obra que não existe como objeto e os métodos de objetificação desta manifestação artística. Reflito sobre o desafio que significa para o museu entender os conceitos que estruturam a obra e os motivos pelos quais se adquire performances, bem como a maneira como se constrói um acervo de arte performativa. Neste subcapítulo, é apresentado o conceito de Partitura, que contribui para a padronização de documentos durante o processo de musealização. No segundo subcapítulo, intitulado “A Materialidade na Aquisição da Performance”, discuto quais são os aspectos materiais presentes nas práticas performáticas, os recursos criativos usados pelos artistas na construção da obra e as formas como o museu passa a perceber e fazer uso dessas materialidades como estratégia museológica.

No segundo capítulo, intitulado “Pesquisa da Performance nos Museu de Arte”, abordo a realização de estudos sobre formas de documentar e preservar a obra e suas especificidades, metodologias específicas de análises, direcionadas às obras pertencentes ou que passaram pelo museu, dialogando com a espacialidade e a temporalidade do museu e da performance. O subcapítulo 2.1, “A Espacialidade e Pesquisa da Performance”, disserto sobre problemas referentes aos espaços onde a obra é executada e como esses espaços podem dificultar ou favorecer o acesso do fruidor à obra. Discuto, também, a importância da espacialidade na contextualização da performance e na preservação das suas características, assim como a espacialidade afeta tanto a obra e o fruidor. Conceitos museológicos sobre o Espaço revelam como a espacialidade pode potencializar os discursos, promover interações de diferentes naturezas com os visitantes além de preservar a singularidade poética das obras. No subcapítulo 3,2 “A Temporalidade da Performance no Museu”, analiso os contextos socioculturais da obra e seus diálogos com o museu, dando ênfase na preservação e na maneira como a institucionalização afeta a construção da história da performance. Também é discutida a importância da documentação e a pesquisa da obra, tanto para o museu quanto para a produção do artista, ao perceber como a fruição das suas obras e suas reverberações podem influenciar seu processo criativo.

No terceiro capítulo, intitulado “Comunicação da Performance nos Museu de Arte” são expostas formas de apresentação, com ênfase na corporeidade, não só dos artistas / *performers*, mas também dos fruidores, característica predominante nas obras de arte performativa. No subcapítulo 4.1, “A Comunicação e Corporeidade da Performance”, apresento as formas de Comunicação da performance e a potência da Corporeidade tanto em práticas performáticas que envolvem a presença do artista, como na exposição dos documentos da obra nos museus de arte contemporânea, além de expor as problemáticas que envolvem a originalidade da performance em função da sua reprodutibilidade e a importância da sua rerepresentação. O último subcapítulo, “A Comunicação e Fruição da Performance”, trata dos espectadores, ponto de interesse do campo da museologia. Partindo do conceito de “fato museal” exposto por Waldisa Russio (GUARNIERI), amplio o mesmo para a arte da performance, passando a chamá-lo “fato performativo”, reconhecendo assim especificidades da fruição dessa manifestação artística. A análise da fruição feita neste subcapítulo está direcionada para as obras que acontecem ao vivo assim como para performances mais íntimas registradas pela fotografia e / ou pelo vídeo permitindo sua fruição, ressaltando-se que para cada forma de comunicação há uma fruição diferente.

## 2 AQUISIÇÃO DA PERFORMANCE NOS MUSEUS DE ARTE

É o fim da cultura material e a mercantilização da arte. Não é mais apenas comprar uma pintura e pregá-la na parede.  
Marina Abramović<sup>1</sup>.

A aquisição é a etapa da musealização que inicia o percurso do objeto rumo a sua legitimação, transformando-o em museália, isto é, em “objeto de museu”. Musealizar é uma das missões do museu, que ao adquirir a obra confirma sua importância para a sociedade. Na aquisição, a obra é inserida no espaço institucional, amplificando o significado e o status do lugar, do artista e do objeto, por isso, os efeitos da musealização ultrapassam as paredes do museu. Um objeto de museu é mais do que apenas um objeto que está em uma instituição, pois quando passa a fazer parte do espaço museal afirma sua importância na sociedade, convertendo-se em fonte de estudo e de comunicação (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57).

Segundo Desvallées e Mairesse (2013), a política de aquisição é um elemento fundamental do funcionamento dos museus. Os meios para o museu adquirir patrimônio material e imaterial levantam problemas específicos e demandam técnicas particulares de conservação. É o caso da performance, manifestação que não se enquadra nos moldes tradicionais, requerendo métodos e procedimentos específicos que se direcionem a uma arte efêmera e interativa.

A política de aquisição de práticas performáticas iniciou em 1994, na Alemanha, no Museum Ludwig. “*The Perfect Smile*” (1994) foi criada e doada para o museu pelo artista James Lee Byars<sup>2</sup>. O objetivo de Byars foi colaborar com o setor de pesquisas sobre performance, núcleo que faz parte do museu, o qual investiga, documenta e explora assuntos relacionados com as obras musealizadas, objetos que pertencem ao seu acervo e objetos expostos temporariamente. James pediu que sua obra tivesse

---

<sup>1</sup>ABRAMOVIC´ apud HARRIS, 2010. Disponível em: <https://www.ft.com/content/ef939b02-d19f-11df-b3e1-00144feabdc0> acessado 12/03/2019. (tradução nossa)

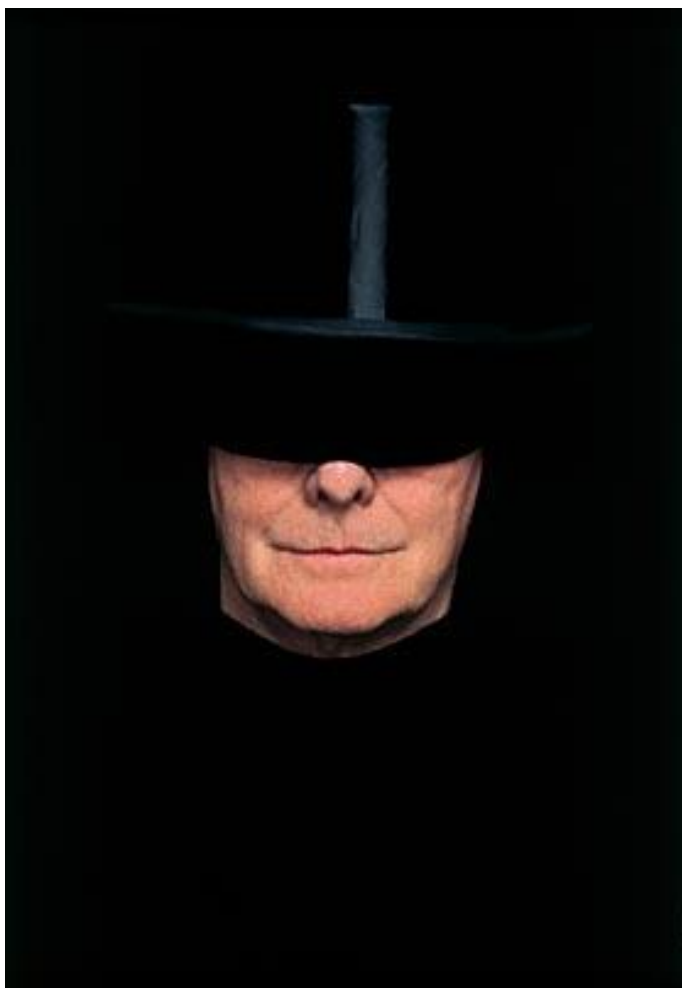
<sup>2</sup>James Lee Byars. Byars (Detroit, 1932 - Cairo, 1997) produziu trabalhos de inúmeras técnicas e performances ao vivo - que se esforçaram para dar forma à sua busca pela beleza na procura do que ele chamou de “a primeira filosofia totalmente interrogativa”, ele tentou delinear os limites de nosso conhecimento enquanto promulgava um desejo por algo mais. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/performance/1459> acessado 12/03/2019.



o mesmo tratamento que as outras pertencentes ao acervo, tanto nas políticas de comunicação, quanto nas de empréstimo.

“*The Perfect Smile*” (fotografia 1) aconteceu na cerimônia de entrega do Prêmio *Wolfgang Hahn*, em 1994. Na ação, Byars apareceu vestido completamente de preto com os olhos cobertos, e lançou ao público um breve sorriso. A palavra “*perfect*”, apresenta uma conotação duplamente fascinante que se repete nos trabalhos de Byars, e que para ele indica: perfeito, sim, mas uma coisa do passado<sup>3</sup>.

Fotografia 1 - Registro da performance “The Perfect Smile”, James Lee Byars, 1994



Fonte: VALE (p. 45)

A obra de Byars é um marco na trajetória da performance nos museus. Ao adquirir “*The Perfect Smile*”, o Ludwig pôde pesquisar e comunicar uma obra performativa a partir de suas características e da sua reverberação, que neste caso

---

<sup>3</sup>No final desta dissertação consta uma breve descrição de cada performance e artista citado.

foram captadas pela via do registro fotográfico. Registrar uma ação efêmera gera inúmeras discussões sobre a preservação da performance em particular e da arte contemporânea em geral.

Neste capítulo, propus a reflexão sobre aquisição discorrerá a partir de duas características da performance: a efemeridade e a materialidade. É importante perceber que a uma obra performativa, mesmo sendo uma arte efêmera, se nutre também da materialidade. Por isso, será discutida a maneira como as práticas performáticas são tratadas no processo de musealização diante dessas características, consideradas importantes, principalmente, na etapa da aquisição, por ser o momento em que a obra passa a fazer parte do museu.

## 2.1 A EFEMERIDADE E A AQUISIÇÃO DA PERFORMANCE

Vivemos em tempos líquidos. Nada foi feito para durar.  
Zygmunt Bauman

O conceito de efemeridade vincula-se à durabilidade dos objetos, da vida, dos sentimentos, da memória e da arte. É apontado por Gilles Lipovetsky<sup>4</sup> como elemento necessário para a compreensão da sociedade contemporânea, que, segundo ele, cria “uma cultura sem rastro, sem futuro, feita para existir no presente vivo” (LIPOVETSKY, 1989, p.210). Sendo assim, a efemeridade é base da sociedade contemporânea, que funda sua cultura no presente, e não mais no passado ou no futuro.

Zygmunt Bauman<sup>5</sup>, um dos expoentes da chamada Sociologia Humanística<sup>6</sup>, diz que a efemeridade é parte da modernidade líquida<sup>7</sup> e que é uma qualidade do tempo presente. A escolha do termo “líquido” está atrelada à fluidez e à mudança, algo que não se conserva por muito tempo. Segundo Bauman a pós-modernidade<sup>8</sup> é um momento que não se espelha no velho, mas que também ainda não deu forma ao novo. Para ele, na pós-modernidade não existem mais ideologias que deem sentido à vida. Enquanto a modernidade interessava-se pela estabilidade e a permanência, a pós-modernidade tem como palavra de ordem a descontinuidade e a efemeridade.

Segundo David Harvey<sup>9</sup>, nas dimensões individuais e sociais da pós-modernidade a compreensão temporal e espacial é variada. Essa instabilidade acentua a efemeridade não só dos objetos como também dos processos de trabalho, das ideias, das ideologias e dos valores que constroem novos sistemas de signos e representações. O valor simbólico não está mais atrelado apenas à durabilidade material, ele se sobrepõe ao material e amplia o que entendemos ser a efemeridade.

---

<sup>4</sup>Teórico da hipermodernidade e da pós-modernidade, é considerado um intelectual de referência para os temas da moda e do consumo.

<sup>5</sup>Zygmunt Bauman (1925-2017) foi um sociólogo e filósofo polonês.

<sup>6</sup>A Sociologia Humanista é um domínio da sociologia que se originou principalmente do trabalho do filósofo Florian Znaniecki. É um estudo sobre os humanos, como compostos de valores e sistemas de valores.

<sup>7</sup>O termo “modernidade líquida”, é usado por Bauman por considerar o termo “pós-modernidade” um conceito ideológico.

<sup>8</sup>O termo “pós-modernidade” foi popularizado em 1979 pelo pensador francês Jean-François Lyotard (1924-1998).

<sup>9</sup>Geógrafo marxista trabalha com diversas questões ligadas à geografia urbana.

Os princípios da cultura pós-moderna, como a velocidade e fluidez da vida, mudam o olhar da sociedade sobre a arte e o conceito sobrepõe o objeto. O tempo pós-moderno é o período em que as visões de mundo e suas narrativas entram em crise.

As vanguardas artísticas do século XX tornaram a efemeridade uma questão central que passou a estar presente nas temáticas, nos valores intrínsecos às produções e nos questionamentos que inquietavam tanto os artistas quanto a sociedade. De acordo com Maria Beatriz de Medeiros (2005, p. 165) o artista, a própria performance e o público são três elementos estéticos da arte performativa, sendo o quarto elemento o tempo. Segundo Medeiros, a efemeridade da prática performática é uma condição, um componente-chave carregado de complexidade e significado.

A performance privilegia a ideia em detrimento à matéria (GOLDBERG, 2007) Ela foi criada, inicialmente, para não ser comprada ou vendida. Esse distanciamento dos espaços culturais favorecia a liberdade expressiva dos artistas, que reconhecem a performance como um modo específico de expressão. A multiplicidade de recursos expressivos acentuou a natureza interdisciplinar da obra, mantendo-se em um setor híbrido, entre linguagens. Essa particularidade dificultou a compreensão e aceite da performance pela sociedade e pelos espaços culturais.

Segundo Neves (2012), as obras performativas criadas no período dos movimentos modernistas, no início do século passado, imprimiram um tom subversivo na arte, abrindo caminhos às gerações futuras que se manifestaram através de ações anti-institucionais. Essas ações davam ênfase à efemeridade, agudizando as dificuldades de aquisição das obras por museus e galerias.

Para Elisa Noronha (2013), os artistas contemporâneos mudaram os museus de arte no sentido de provocar desafios a respeito de manifestações artísticas completamente novas. Ela divide a história dos museus de arte contemporânea em duas fases. A primeira, é marcada pela reprodução das práticas já consolidadas, um período em que a museologia começa a demandar novos direcionamentos e uma necessidade de mudança ao perceber o distanciamento dos artistas que trabalhavam com arte experimental e transgressora. Situação muito diferente dos museus que privilegiavam a tradição acadêmica vigente até pelo menos o início do século XX. Sem dúvida, assim começava a ficar claro que o museu “alterava a relação do artista com sua própria obra, com a História da Arte e com a História” (BOLAÑOS 2008, p.198 apud NORONHA, 2013, p. 135). Na segunda fase, Noronha destaca a reflexão dos

museus, que percebem que as práticas que os consolidavam precisavam ser revistas. Os próprios artistas passam a colaborar para que o museu se torne um espaço de contestação, criando obras que problematizam as estruturas e os discursos museológicos. A musealização passa a ser integrada aos processos poéticos, de criação, unida às estratégias dos curadores e / ou diretores com propostas que transformem o museu em um lugar possível para a produção e exibição de arte que acontece ao vivo.

A ação ao vivo e sua efemeridade são características intrínsecas a maioria das performances, não só no que diz respeito a impermanência dos objetos ou pela curta durabilidade da ação, mas também pela natureza das relações que se desenvolvem durante o evento. O museu passa a estar ciente da qualidade das práticas performáticas de comunicar e expressar uma arte viva em constante mutação, na qual a ação do tempo é parte integrante da obra. Assim, se faz preciso levar em consideração consequências do caráter efêmero da performance, para construir um plano de aquisição e conservação da obra que permitirá futuras comunicações da mesma em momentos e lugares diferentes da apresentação original, isto é, estratégias de preservação, a partir do vestígio, da fotografia, do relato do artista, dentre outros, e pesquisa que melhor se adequem à obra.

Pela interatividade que se estabelece entre o artista, o espaço social e o espectador, a performance não pode ser tratada como um produto estático a ser contemplado (JONES, 2013). A falta de um objeto no sentido material da palavra, faz com que a ideia aja como força matriz da obra. Deste modo, a estratégia de musealização das práticas performativas deve ser direcionada ao conceito da obra, mesmo quando a ação constrói ou usa um objeto. A documentação da performance unida à escuta da palavra do artista sobre a obra são as maneiras mais eficazes de integrar a Performatividade das obras às coleções dos museus.

São diversos os obstáculos que surgem no momento de adquirir uma performance. O desafio do museu passa a ser a valorização da experiência em detrimento a ações voltadas aos objetos. Segundo Vale (2014), é importante questionar o que está sendo adquirido, quais elementos fazem parte da obra, em qual coleção pode ser integrada e quais seriam os métodos para sua conservação e comunicação.

Os museus passaram a adquirir a performance a partir de diferentes vias. O formato mais comum é a obra apresentada ao vivo, devido sua estrutura original na qual a experiência e relação entre público e artista é o foco central. A performance pode também fazer parte do acervo do museu a partir do registro da ação pelo uso da fotografia ou do vídeo. Pode ser inserida como objeto, consequência dos seus vestígios; e como programa de pesquisa, estudo e discussão direcionada às suas características. Segundo Vale (2014), essas formas de inserção da performance no museu são interessantes por manter a obra ativa e por gerar estratégias de comunicação variadas.

#### Coleção de performances.

De acordo com Julian Bell (2009), a efemeridade das performances dos anos 60 do século XX dificultou o trabalho dos historiadores da arte. Por isso, nos anos 90 os museus passaram a se interessar pela obra performativa em busca do preenchimento das lacunas nas narrativas históricas da arte. Para ele, o interesse dos artistas em documentar seus trabalhos colaborou ainda mais para a inserção das performances nos museus.

Colecionar performances pode ser complicado, devido às suas características de efemeridade e imaterialidade, especialmente as que acontecem ao vivo. Para adquirir uma performance, o museu precisa compreender as múltiplas formas de produção dessa manifestação artística. No caso das obras performativas realizadas ao vivo, o conceito que está por trás da ação é muito mais representativo que os objetos associados à mesma, assim como os vídeos e fotografias.

Diversos são os métodos de aquisição da prática performática. Segundo Costa (2006, p.32 *apud* LIMA, 2007 p.9), a aquisição pode acontecer a partir de coleta, legado, empréstimo, troca e doação. A aquisição e o colecionismo de performances podem ser feitos através de vídeos, fotografias, desenhos, objetos, vestígios, gravações de som e até a memória do artista. Isso vai depender do diálogo consensual entre o artista e a instituição. Daí a importância do Conselho Consultivo, que analisa as peças recebidas, formado por curadores e promotores da pesquisa, coleção e comunicação da performance (COSTA, 2006). É preciso reconhecer a importância do

momento em que a obra começa a fazer parte da coleção de um museu, já que ela passa a ser legitimada, tornando-se reconhecida na história da arte e do museu.

Ao selecionar uma performance para adquiri-la, o museu a separa do mundo, modificando seu status. É certo que as obras de arte têm um status diferenciado em relação aos objetos comuns do dia a dia. No entanto, depois de passar pela seleção e se tornar museália, a obra de arte sai do seu estado natural para se amplificar no museu.

As performances históricas, que aconteceram na década de 60 e 70 do século XX, já legitimadas pelo campo das artes e do museu, se fizeram presentes nas coleções desde a última década do século XX. Foi só no século XXI que departamentos de performance foram criados nos museus em busca de um tratamento direcionado especialmente a esse acervo (VALE, 2014. p.43/44). Neles, são incorporados e estudados imagens, desenhos, projetos e textos da performance. No caso de obras contemporâneas, abre-se um diálogo com o artista criador a respeito das possíveis alterações que possam ocorrer na obra e a melhor maneira de preservá-la.

Harris (2010) explica, por exemplo, que o artista performer Tino Sehgal (1976)<sup>10</sup> exige que sua obra seja mantida como ação ao vivo. Sehgal vende suas obras mediante transações verbais, na presença de um advogado, sem um contrato escrito. Na transação, Sehgal instrui sobre como encenar suas obras, e dá ordens estritas de nunca fotografar ou filmar. Suas performances podem ser rerepresentadas a depender da decisão de quem a adquiriu, respeitando os procedimentos e o *copyright*<sup>11</sup>.

Nancy Spector, diretora artística do Museu *Guggenheim*<sup>12</sup>, acredita que as novas gerações podem começar a pensar sobre o *copyright* de suas performances, diferente dos artistas da década de 1970, que se posicionavam contra o mercado. Um

---

<sup>10</sup>Nascido em Londres em 1976, o artista Tino Sehgal constrói situações que desafiam as relações convencionais de arte e espectador, concentrando-se nos gestos fugazes e sutilezas sociais da experiência vivida, e não em objetos materiais. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/tino-sehgal> acessado 19/08/2019.

<sup>11</sup>Refere-se aos direitos autorais. É um conjunto de prerrogativas conferidas por lei à pessoa física ou jurídica criadora da obra intelectual, para que ela possa usufruir de quaisquer benefícios morais e patrimoniais resultantes da exploração de suas criações.

<sup>12</sup>Nancy Spector atualmente é diretora artística do Museu *Guggenheim* e supervisora da programação criativo do Museu e de suas afiliadas em todo o mundo. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/staff/nancy-spector> acessado em 07/05/2019.

exemplo é o trabalho de Chris Burden<sup>13</sup> “*Shoot*” (1971), ação performativa em que o artista é baleado no braço. Burden não permite que outros artistas reencenem essa obra, mantendo assim a aura da performance original. Assim como Burden, Carolee Schneemann<sup>14</sup> “supõe que nenhum dos pioneiros da década de 1970 quer repetir suas peças” (HARRIS, 2010) exceto em casos excepcionais. Grande parte dos primeiros artistas da performance, não tem interesse na reexibição de obras executadas no início de suas carreiras.

Mais recentemente, esse diálogo ainda se faz ausente como é o caso da performance “*Dolendus*” (2006) (fotografia 2) das artistas Adriana Marin e Daniela Marin, que faz parte do acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA. Na obra, apresentada no 14º Salão da Bahia<sup>15</sup>, Daniela caminha lentamente usando um vestido de linho repleto de alfinetes enquanto Adriana grava seus passos.

---

<sup>13</sup>Christopher Lee Burden (1946 - 2015) foi um artista americano que trabalha na arte da performance, escultura e instalação. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/chris-burden-6319> acessado em 12/03/2019.

<sup>14</sup>Carolee Schneemann (Pensilvânia, EUA, 1939 - Nova Iorque, 2019), artista multidisciplinar. Transformou a definição de arte, especialmente discurso sobre o corpo, sexualidade e gênero.

<sup>15</sup>14º SALÃO DA BAHIA, instituído pelo Governo do Estado através de decreto, foi realizado no MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, no período de 17 de dezembro de 2007 a 17 de fevereiro de 2008. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/saloese premios/archives/001421.html> acessado 24/08/2019.



Fotografia 2 - Registro da performance “Dolendus”, Adriana Marin e Daniela Marin, 2006.



Fonte: Catálogo do 14º Salão da Bahia, 2007/2008

Segundo a atual museóloga do MAM-BA Sandra Regina Jesus, “não foi especificado pelas artistas, nem houve interesse dos gestores do Museu em refazer a performance até a presente data”<sup>16</sup>. Por enquanto, ficam na reserva técnica do museu um vestido cravejado de alfinetes e o vídeo da ação registrado por Adriana Marin, chamados por Sandra Regina de “residual da performance”. Assim, podemos observar que temas como a rerepresentação, a documentação e os direitos autorais ainda não são suficientemente discutidos entre o artista e o colecionador no momento da aquisição de uma obra de arte performativa.

---

<sup>16</sup>Informações retiradas da entrevista realizada com a museóloga Sandra Regina Jesus, via e-mail no dia 11/06/2019.

Nicholas Logsdail, fundador da *Lisson Gallery*<sup>17</sup> acredita, assim como Marina Abramović<sup>18</sup>, que as performances devem ser tratadas como partituras, ou seja, como interpretações definidas sem ir muito além do que aconteceu na ação original. No entanto, Logsdail afirma que é preciso que ideias a respeito das reinterpretações não sejam completamente fixas, e que possibilitem uma liberdade ao artista que as reinterpreta, caso contrário a história da arte performativa se perderá.

A complexidade em torno do colecionismo da performance não tem impedido que museus, galerias e colecionadores a adquiram, o que não significa que as dificuldades em torno da aquisição, conservação e comunicação tenham desaparecido. Harris (2010) relata o caso da obra “*Light / Dark*” (1977)<sup>19</sup> de Marina Abramović, cujos atuais donos afirmam entender que se trata de um novo tipo de arte, a ser tratado mais como experiência visual do que como objeto a ser exposto e contemplado. Assim, o colecionador não se apossa de um objeto, mas, de uma ação, e, conseqüentemente, a aquisição da performance é pensada de maneira diferente.

No Brasil, o colecionador Sérgio Carvalho adquiriu em 2015 as performances, “*Maleducção*” (2002)<sup>20</sup> (fotografia 3) e “*Tríptico Matera*” (2013)<sup>21</sup> (fotografia 4) do Grupo EmpreZa<sup>22</sup>. O novo dono levou para casa uma série de orientações que definem as futuras apresentações das obras. Algumas restrições são estipuladas pelo

---

<sup>17</sup>A Galeria Lisson é uma galeria de arte contemporânea com filiais em Londres e Nova York, fundada por Nicholas Logsdail em 1967.

<sup>18</sup>Marina Abramović (Belgrado - 1946) é pioneira da arte da performance. Usa seu próprio corpo como sujeito e meio, trazendo a resistência como parâmetro para seus trabalhos, ao explorar os limites físicos e mentais.

<sup>19</sup>“*Light / Dark*” é uma performance na qual Marina Abramović e Ulay, seu parceiro de atuações em performances, estão sentados um em frente ao outro, iluminados apenas por duas fontes de luz, em um cenário escuro. Eles batem um no outro, primeiro devagar, depois mais, até que, depois vinte minutos um deles decide parar. A performance foi apresentada ao público em 1977 no Kunstmarkt Köln, e repetida um ano depois em Amsterdã para ser capturada em filme.

<sup>20</sup>“*Maleducção*” é uma performance que consiste em um jantar no qual os convidados estão com próteses que dificultam a mastigação fazendo com que eles se sujem e derramem comida e bebida em si e no espaço expositivo.

<sup>21</sup>“*Tríptico Matera*” é uma performance que dura cerca de 25 minutos e é realizada por três pessoas que escolhem três matérias relacionadas com a cidade na qual a performance será apresentada. Esses materiais são processados dentro de baldes de metal e aplicados sobre a cabeça dos *performers*.

<sup>22</sup>Fundado em 2001, inicialmente como grupo de estudo e pesquisa em performance arte, o Grupo EmpreZa (GE) possui hoje um vasto repertório de ações performáticas, *happenings* e produções audiovisuais e fotográficas. Disponível em: <https://www.grupoempreza.com/about> acessado 21/03/2019.

Grupo Empreza, que só permite que a reapresentação das obras performativas seja realizada por eles, enquanto criadores ou por alguém indicado por eles. Para a performance "Maleducação" a ação só pode acontecer com, pelo menos, cinco membros do grupo, além disso todos devem estar no local da exposição cinco dias antes da apresentação. Nos documentos, o grupo determina um limite de apresentações, deixa explícita a possibilidade de impedimento, caso haja divergência política ou moral referente à exibição da obra, e define a proibição da comercialização dos registros fílmicos e fotográficos da mesma<sup>23</sup>.

Fotografia 3 - Registro da performance "Maleducação", Grupo Empreza, 2002



Fonte: Prêmio Pipa (2015)<sup>24</sup>

<sup>23</sup>RAHE, Nina, 2016 -Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1759017-mesmo-timida-venda-de-performances-cresce-no-mercado-de-arte-brasileiro.shtml> acessada 25/02/2017.

<sup>24</sup>Disponível em: <http://www.premiopipa.com/2015/05/leia-entrevista-do-grupo-empreza-cedida-ao-instituto-marina-abramovic/> acessado 07/09/2019.

Fotografia 4 - Registro da performance “Tríptico Matera”, Grupo Empreza, 2013.



Fonte: Performance Corpo Política<sup>25</sup>

Galerias e museus procuram entender e resolver os dilemas que envolvem a práticas performáticas. O *Museum of Modern Art - MoMA* em Nova Iorque iniciou os estudos sobre performance com uma série de *workshops* para artistas, museólogos e curadores, no ano de 2008. No mesmo ano o *MoMA* iniciou sua coleção de performances no Departamento de Mídia e criou um grupo de estudo sobre as políticas de aquisição, conservação e exibição da arte performativa. Este departamento desenvolve documentos específicos e formulários para compreender melhor as práticas performáticas e suas reverberações no museu. Debate também a documentação e a aquisição com os próprios artistas criadores<sup>26</sup>.

Em paralelo, desde a sua fundação em 1976, o *MoMA PS1*<sup>27</sup> oferece ao público um extenso programa de performance ao vivo. Em 2012 iniciou a série *VW Sunday Sessions*<sup>28</sup>, que desenvolve e apresenta projetos de artistas, estabelecidos e

---

<sup>25</sup>Disponível em: <http://performancecorpopolitica.net/?gallery=empreza> acessado 07/09/2019

<sup>26</sup>Goldberg, R. (2012). *The performance era is now*. Performa Magazine. Disponível em: <http://ec2-79-125-124-178.eu-west-1.compute.amazonaws.com/articles/The-performance-era-is-now%20/27883> acessado 27/09/2017.

<sup>27</sup>O MoMA PS1 é uma das maiores instituições de arte dos Estados Unidos dedicada exclusivamente à arte contemporânea. Ele está localizado no bairro de Long Island City, no bairro de Queens, em Nova York.

<sup>28</sup>O programa *VW Sunday Sessions* tem esse nome por causa do patrocínio da empresa Volkswagen of America.

emergentes, acadêmicos, ativistas e outros instigadores culturais da performance. Direcionado a artistas que quebram os limites tradicionais do gênero, a série abrange as comunidades de Nova Iorque que criam e sustentam a prática artística<sup>29</sup>. Esse tipo de movimentação, com projetos e estudos direcionados a performance, tem enriquecido significativamente as estratégias de sua aquisição e comunicação.

Assim como o *MoMA PS'1*, no ano de 2012 o *Tate Modern* anunciou o programa *BMW Tate Live*, que durou quatro anos. O projeto estava direcionado a performance incluindo performances ao vivo com transmissão *online*. No mesmo ano o *Tate Modern* inaugurou um espaço para a arte performativa, tornando-se um dos primeiros espaços culturais a ter um local dedicado à arte feita ao vivo (VALE, 2014).

O projeto chamado *Collecting the Performative*, também do *Tate Modern*, que já dura cinco anos, visa adquirir performances das décadas de 1960 e 1970 e contemporâneas, além de instalações com forte elemento performativo. O *Tate* considera o projeto um desafio à missão do museu já que, tradicionalmente, a aquisição de uma obra pressupõe que ela passa a ter uma existência independente do artista, algo incompatível com muitas práticas performáticas. As relações entre o artista e sua performance são mais fortes do que nos gêneros mais tradicionais, o que faz com que seja necessário o contato do artista com as instituições colecionadoras, especialmente nas re-exibições<sup>30</sup>. O processo de aquisição do *Tate* busca criar vínculos com os artistas que são entrevistados para que detalhem o conceito central que define a performance, para as futuras reapresentações e a preservação da obra.

Em 2005, o *Tate* adquiriu sua primeira performance: “*Good Feelings in Good Times*” (2003) de Roman Ondak<sup>31</sup>, que se desenvolve ao redor da criação de uma fila. De acordo com o *Tate*, a ação pode acontecer tanto no museu quanto na rua, ao redor do espaço da exposição. A fila pode se formar em um ponto de ônibus, local em que ter uma fila faria sentido, ou em locais onde seria extraordinária sua formação, o que acabaria intensificando seu efeito. Os participantes da “*Good Feelings in Good Times*” (fotografia 5) são voluntários ou atores contratados pelo museu. A indumentária deve

---

<sup>29</sup>Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/programs/79> acessado 12/03/2019.

<sup>30</sup>Disponível em: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative> acessado 12/03/2019.

<sup>31</sup>Artista contemporâneo (1966, Žilina, Slovakia) que joga com ideias de realocação, representação e duplicação de experiências, deslocando e aguçando a atenção do espectador para a vida cotidiana. Disponível em: <http://www.kurimanzutto.com/en/artists/roman-ondak> acessado 19/03/2019.



estar de acordo com a situação, usando adereços pessoais para parecer pessoas comuns fazendo fila, como se esperassem que algo acontecesse. Caso um expectador lhes pergunte sobre a fila, o *performer* não pode divulgar nada sobre a performance e sim, encorajar o expectador a participar da obra, o que faz com que a performance crie novas situações a cada apresentação.

Fotografia 5 - Registro da performance “Good Feelings in Good Times”, Roman Ondak, 2003.



Fonte: Tate Modern (2017)<sup>32</sup>

Ciente das novas tipologias, o museu vai se aperfeiçoando junto aos artistas para a musealização da arte performativa. No Brasil, duas performances da artista Laura Lima<sup>33</sup>, “Bala de Homem = carne / mulher = carne” (1997) (fotografia 6), e “Quadrís de homem = carne / mulher = carne” (1995) (fotografia 7) foram adquiridas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo no ano 2000, iniciando a política de aquisição e pesquisa museológica da prática performática no Brasil. Em 2008, o MAM

<sup>32</sup>Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/tate-exchange/performance/good-feelings-good-times> acessado 07/09/2019.

<sup>33</sup>Laura Lima (1971, Governador Valadares, Minas Gerais) é uma artista visual também formada em filosofia. Ela constrói suas obras explorando as fronteiras entre o cotidiano e o absurdo. Desde o início da década de 1990 tem usado o corpo humano como meio. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/pag/artistas/laura-lima/> acessado 12/03/2019.

- SP adquiriu mais uma performance de Laura Lima chamada “Palhaço com buzina reta – monte de irônicos” (2007).

Fotografia 6 - Registro da performance “Bala de Homem = Carne/Mulher = Carne”, Laura Lima, 1997.



Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo (1997) <sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup>Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/2000-441-lima-laura/> acessado 07/09/2019.

Fotografia 7 - Registro da performance “Quadris de homem = carne / mulher = carne”, Laura Lima, 1995.



Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo (1995) <sup>35</sup>.

Laura Lima não se inclui na apresentação das suas obras. Ela cria roteiros que explicam sua ideia e especifica as exigências referentes à obra que orientam sua exibição. A maneira como Lima apresenta suas performances é uma decisão particular, não existe, de modo geral, um manual ou um roteiro que especifique que identifique as necessidades e as condições das performances, nem mesmo a forma como serão adquiridas por museus ou galerias.

De acordo com João Angelini, um dos integrantes do Grupo EmpreZa, comercializar uma obra performativa exige inúmeras reflexões e decisões, “são muitas questões envolvidas. Se fôssemos esperar para resolver todas antes de vender, não venderíamos”<sup>36</sup>. Essa afirmação só reforça a necessidade de um sistema organizacional que oriente tanto as instituições quanto os artistas, e que colabore no

<sup>35</sup>Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/2000-442-lima-laura/> acessado 07/09/2019.

<sup>36</sup>RAHE, Nina, 2016 -Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1759017-mesmo-timida-venda-de-performances-cresce-no-mercado-de-arte-brasileiro.shtml> acessada 25/02/2017.



processo de aquisição, documentação e futuras apresentações. Nesse sentido, a Partitura é apresentada como modelo facilitador na comunicação entre os artistas e os novos donos das obras.

### Partitura da performance

A incorporação da performance no museu é um grande desafio a se conquistar. Estudos direcionados ao tema procuram a maneira de musealizar a prática performática de maneira que preserve sua singularidade, causando o menor impacto sobre a obra. Não se pode pensar na performance como uma obra que se esvai ao fim da apresentação, assim como não é acertado pensá-la como obra feita para ser reproduzida em série. Cada manifestação artística tem suas características específicas e transformá-la em museália é uma tarefa que solicita dedicação e atenção.

Na busca por estratégias para a musealização da performance, a partitura pode ser uma ferramenta útil no que se refere a sua versatilidade e universalidade. Muito usada no campo da música, uma partitura tem como finalidade tornar acessível uma composição para outros músicos. Nela são escritas imagens / símbolos que representam valores referentes ao som, como a melodia, a intensidade e a duração das notas. A partitura é uma ferramenta de comunicação universal, já que em qualquer lugar do mundo, outros músicos podem entender o que está escrito nela e assim compreender a obra e as ideias do compositor.

A partitura é a escrita mais completa no campo musical, tem uma estrutura fechada, mas também é extremamente versátil. Ela oferece o todo da obra, e ao mesmo tempo permite novas interpretações. Mesmo com essa flexibilidade, a partitura consegue manter o conceito e a poética da obra, o que faz com que a música seja reconhecida, mesmo quando há interferências de outros artistas. Ela é um guia que o músico tem para entender a composição original, nela existem todas as informações necessárias para que se possa reproduzi-la.

Marina Abramović desde a exposição em 2005 “*Seven easy pieces*” coloca em destaque a ideia de a performance poder ser reapresentada, repetida e reinterpretada por artistas com experiência na área, como um roteiro de uma peça ou uma partitura

musical<sup>37</sup>. Pensando na universalidade e versatilidade da partitura musical e incorporando a ideia de Abramović que leva em conta as particularidades da arte da performance, podemos pensar a Partitura no âmbito museológico, de modo que se tornem mais claros o conceito, a estrutura e a ideia do artista sobre a obra. Construir uma linguagem universal nos documentos da performance, desde sua aquisição, facilitaria a conservação e comunicação, permitindo que os artistas e curadores tenham acesso integral à obra.

Abramović acredita que a obra de arte performativa deveria estar livre de seus autores, por isso a Partitura da performance precisaria ser autônoma e autoexplicativa, incluindo desenhos, esboços e outros recursos comunicativos, assim como questionamentos fundamentais para a conservação da obra. Tal como a partitura musical, a partitura da performance oferece a ideia central da obra, mas dá liberdade para possíveis interpretações.

A construção da Partitura deve ser realizada junto com o artista. Pode ser feita através de entrevistas durante o processo de aquisição, como também através de pesquisa, na tentativa de ter uma maior quantidade de informações necessárias para a preservação da obra. É importante perceber que ao colecionar é preciso estar ciente da maneira como o artista quer que a obra seja comercializada. No caso de performances que têm como característica a (i)repetibilidade e efemeridade, é primordial que essas características não se afastem da obra no momento que fizer parte de uma coleção. É necessário que o colecionador esteja consciente do que a obra propõe, para que não se desvirtue seu conceito e singularidade e a Partitura possa apresentar todas as informações necessárias de uma performance.

Segundo Luiza Mader Paladino (2015), a impermanência de uma obra de arte causa problemas na aquisição, nas propostas de conservação e em futuras comunicações. Paladino dá como exemplo de impermanência a instalação “Mamãe Borracha” (fotografia 8) do artista Júlio Tigre<sup>38</sup> apresentada em 2012, na Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU), da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

---

<sup>37</sup>WESTCOTT, James. Quando Marina Abramović morrer: Uma biografia. Edições Sesc. 2010.

<sup>38</sup>Julio Tigre (1960), natural da cidade de Carangola – Minas Gerais, é um artista plástico com um vasto conteúdo produzido.

Para esta exposição que homenageava a artista Elisa Queiroz<sup>39</sup>, dez artistas que faziam parte da sua carreira foram convidados a criar obras que dialogassem com sua produção. Em seguida todas as obras passariam a fazer parte do acervo artístico da UFES.

Fotografia 8 - da obra “Mamãe Borracha”, Julio Tigre, 2012



Fonte: Galeria de Arte Espaço Universitário (2013) <sup>40</sup>.

Mesmo que “Mamãe Borracha” seja uma instalação e não uma performance, é um bom exemplo de como refletir sobre a impermanência. A obra consiste em um tapete de látex aplicado no chão da galeria com uma bolha de ar, que vai esvaziando durante a exposição. Segundo Paladino, Tigre afirmou em entrevista que a força poética da obra está na sua efemeridade, de modo que não se deve tentar preservá-

---

<sup>39</sup>Maria Elisa Moreira Queiroz (Macaé, 1970 - Vitória, 2011) produzia registros fotográficos do seu próprio corpo em uma arte vinculada aos questionamentos da vida cotidiana.

<sup>40</sup>Disponível em:  
[https://www.facebook.com/pg/gaeu.ufes/photos/?tab=album&album\\_id=390176677724283&ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/gaeu.ufes/photos/?tab=album&album_id=390176677724283&ref=page_internal) acessado 07/09/2019.

la, é importante reconhecer sua fragilidade e as limitações da sua conservação a longo prazo. Para ele, “Mamãe Borracha” respira e tem vida, e após o ar da bolha se esvair, não há mais nada, acabou, o espírito se foi e a obra morre. Seguindo a linha de Paladino, pode-se afirmar que a força da obra da performance está no processo, no acontecer da própria obra e na interação do público.

Paladino aponta a fragilidade das entrevistas no processo de aquisição de obras efêmeras e cita o caso de Tigre como um exemplo das lacunas nos questionários realizados nas galerias e museus sobre o conceito e particularidades das obras. No entanto, valoriza a entrevista como ferramenta essencial para a documentação e reconhece que foi a partir dela que a ideia da obra foi compreendida. Ela conta que Tigre aborda a efemeridade como poética e como ponto de questionamento da sua relação com os museus. Por esse motivo, não entende o motivo pelo qual a obra passa a fazer parte do acervo, já que “Mamãe Borracha” tem como característica sua (i)repetibilidade. Algo similar acontece com a performance: é preciso que o museu esteja consciente do objetivo do artista quanto à repetibilidade da obra, para que seu objetivo em adquirir, preservar e comunicar sejam afins aos do artista.

Como já foi mencionado, ao adquirir uma performance, o dono recebe uma série de documentos com exigências e definições sobre a obra. Existem casos em que o criador da obra performativa determina que a apresentação seja feita apenas por ele mesmo. Condições como essa dificultam o processo de aquisição da performance por reduzirem as possibilidades de comunicá-la.

A partir do momento que uma obra é feita ela está aberta a interpretações e fruições, e a maioria das vezes o artista fica impossibilitado de controlar as interferências. Como ele não tem o controle absoluto da sua criação, a cada relação que se constrói com o espectador cria-se uma obra de arte diferente, cada olhar modifica a obra. No caso da performance, os artistas que reapresentam a ação também terão olhares diferentes, e, por isso, o grau de intervenção dos mesmos precisa ser pensado.

A Partitura da performance é proposta como um recurso de conservação do conceito e da poética, e a entrevista seria um dos elementos que a constroem. Sendo assim, alguns pontos precisam ser levados em conta para que para que a palavra do

artista seja ouvida e a obra não desapareça. Os questionamentos sugeridos ao artista podem ser:

1. Qual tema a obra aborda?
2. Qual o conceito da obra?
3. Quais elementos serão usados na obra?
4. Caso haja objetos, eles podem ser substituídos?
5. Caso haja objetos, eles podem fazer parte de exposições?
6. A obra já foi apresentada antes?
7. Se já foi apresentada, o que aconteceu na performance original?
8. Onde aconteceu a performance original?
9. Como a obra pode ser exposta após a apresentação?
10. A performance pode ser repetida?
11. Os artistas podem ser substituídos? Há lugar para outro *performer*?
12. O artista está ciente da possibilidade de possíveis interpretações de quem for reencenar a performance futuramente?
13. Existem restrições quanto ao local onde a obra possa ser reapresentada?
14. Como você categoriza seu trabalho? Exemplo: performance, videoperformance, fotoperformance...
15. Para você, por que a performance deve ser preservada?
16. Como você preservaria seu trabalho?
17. Qual o ponto mais importante na preservação do seu trabalho?

No momento da aquisição, todos os questionamentos possíveis devem ser esclarecidos para evitar problemas quanto às futuras apresentações. A lista sugerida acima não está completa e não pretende ser fechada. Como a Partitura da performance é uma ferramenta que pode facilitar o processo de aquisição e documentação, é preciso que os questionamentos sejam sempre revistos para saber como a obra pode ser reapresentada, desde uma ação ao vivo, até a exposição dos seus vestígios e registros.

Tais preocupações quanto à documentação da obra não existiam quando Joseph Beuys<sup>41</sup> executou a performance “*Ausfeigen*”, em 1972. Na obra, Beuys, juntamente com dois estudantes, recolheu lixo das ruas do lado ocidental de Berlin, usando uma vassoura vermelha. René Block<sup>42</sup> afirma que Beuys considerou o material coletado interessante demais para ir ao lixo, e assim o guardou por 13 anos na sua galeria. Segundo o jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ)<sup>43</sup>, em 1985 Block juntou todos os materiais usados na ação e colocou-os em uma espécie de vitrine, afirmando ser esse o desejo do próprio Beuys. Entretanto, de acordo com Eva Beuys<sup>44</sup>, a obra exposta por Block não é mais de Beuys e por isso deve sair de circulação. Para ela, se a obra vir a ser exposta, deve ficar claro que a autoria é de René Block. O confronto corre em justiça, que mantém a obra fora dos circuitos de arte. Como não há documentos que comprovem o desejo de exposição dos vestígios da performance, não há como provar autoria da obra, o que reforça a necessidade da documentação, essencial em obras efêmeras como a arte performática.

Situação diferente à de Allan Kaprow<sup>45</sup>, que, mesmo defendendo a irrepetibilidade dos seus *happenings*<sup>46</sup>, permitiu sua reapresentação<sup>47</sup>. Kaprow acreditou que seria o momento de outros artistas abrirem novos olhares sobre sua obra. No entanto, André Lepecki pensa ser impossível reapresentar uma obra original sem modificá-la (PAIS, 2017). Ao reperformar “*18 Happenings in 6 Parts*” (1959) de Kaprow Lepecki afirma que foi criada uma versão da obra, atribuindo à execução um caráter documental.

A reapresentação das obras ou dos seus vestígios só reafirma a necessidade de uma organização documental que permita estabelecer os limites da comunicação,

---

<sup>41</sup>Joseph Beuys (Krefeld, 1921 - Düsseldorf, 1986) artista que produziu em vários meios e técnicas, incluindo escultura, happening, performance, vídeo e instalação. Ele é considerado um dos mais influentes artistas da segunda metade do século XX.

<sup>42</sup>René Block iniciou seus estudos na arte pelos vitrais, além de artista é curador considerado o mais jovem galerista da Alemanha.

<sup>43</sup>O *Frankfurter Allgemeine Zeitung* é um jornal alemão respeitado de circulação nacional.

<sup>44</sup>Viúva de Joseph Beuys.

<sup>45</sup>Allan Kaprow (Atlantic City, 1927 – Califórnia, 2006) Artista performático, teórico e instrutor que inventou o nome as características do gênero.

<sup>46</sup>Os *happenings* foram os precursores da arte performática e, por sua vez, emergiram dos elementos teatrais do Dadaísmo e do Surrealismo.

<sup>47</sup>Ana Pais afirma que o contato com a curadora foi em um momento que Kaprow já estava doente, no fim da vida, o que a mesma acredita ter influenciado na sua mudança de opinião, permitindo a reapresentação da sua obra.

mantendo a poética e singularidades da obra. Kaprow estava vivo e pôde autorizar a reapresentação da sua performance, ao perceber os novos fluxos e contextos no campo da prática performática. O mesmo não pôde acontecer com Joseph Beuys. Por isso, manifestos, escrituras, rabiscos, projetos, cadernos do artista, entrevistas e tantos outros documentos podem compor uma Partitura, contribuindo para que o museu incorpore a performance no contexto institucional.

## 2.2 A MATERIALIDADE NA AQUISIÇÃO DA PERFORMANCE

Para se tornar imaterial, a arte não renuncia por causa disso a um suporte material. Ao contrário, ela o reivindica intensamente.

Anne Cauquelin<sup>48</sup>

O conceito de materialidade está direcionado ao que é tangível, palpável ao que tem matéria. Na performance a materialidade pode se manifestar através de um objeto, do corpo do artista e do espaço expositivo, e não necessariamente à matéria durável.

Os materiais usados pelo artista para a construção da sua obra influenciam a fruição e / ou apreciação dela. Durável ou efêmera, relacionada ou não com a dimensão material do fruidor, a materialidade é parte importante do processo criativo e conceitual da arte e afeta diretamente o expectador, às vezes de maneiras inusitadas. No caso da performance, é importante analisar a teoria de Evando Nascimento sobre “i-materialidade”, que coloca o corpo no centro da experiência estética<sup>49</sup>. De acordo com Nascimento, não se pode falar de desmaterialização nas obras contemporâneas que fazem uso do corpo. Essas obras não são completamente conceituais nem completamente empíricas; são processos que demandam contato e participação não contemplativa (NASCIMENTO, 2013).

No estudo sobre a Materialidade da Comunicação<sup>50</sup>, Gumbrecht (1998) afirma que é preciso pensar a comunicação das artes a partir da presença. Ele diz que a presença é tangível e que as relações interpessoais que se desenvolvem em um determinado espaço, impactam o corpo do fruidor e seus sentidos. O autor chama de “presentificação” a presença que, quando se manifesta, intensifica o momento e tem forte impacto no fruidor. Assim, a cultura da presença estimula o desenvolvimento de

---

<sup>48</sup>CAUQUELIN, Anne. Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea.

<sup>49</sup>Evando Nascimento não coloca a “i-materialidade” como um novo conceito, mas como “um operador textual ou uma ferramenta de intervenção, que pode ajudar a repensar os limites históricos e epistemológicos do conceito de materialidade” (NASCIMENTO, 2007, p.8).

<sup>50</sup>Materialidade da Comunicação é uma expressão que se refere as condições, o lugar, o suporte e as modalidades de produção de sentido. Levanta questionamentos sobre o que sobra dos fenômenos da comunicação, depois de abstrair a dimensão do significado. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/109969973774915535518237202042688629820.pdf> acessado 29/03/2019.



interrelações reflexivas, tangíveis e afetivas entre as pessoas e entre elas e o lugar, o que provoca impactos no corpo.

A teoria de Evando sobre “i-materialidade” se aplica de forma direta a arte da performance. Ao pensar no corpo como centro da experiência estética e nele como matéria, é possível perceber como a arte performativa se materializa a partir da troca entre artista – público – espaço. Além do mais, pode ser analisada a partir da teoria da “presentificação” de Gumbrecht, que reflete sobre o impacto causado no fruidor ao se deparar com uma ação ao vivo. Ambos agregam significado à corporeidade, à materialidade e à presença como pontos que afetam a obra, ao artista e aos espectadores.

De acordo com Nascimento (2013), para que se estabeleçam relações entre público e obra é necessário que haja mediação. Para ele a obra de arte contemporânea se manifesta no diálogo entre três corpos: o do artista, o da obra (que no caso da performance é a própria ação) e o do público. Nascimento tem como objeto de estudo a obra de Hélio Oiticica da qual afirma estar baseada na experiência artística provocada pela presença e / ou ausência do espectador, pela presença materializada do artista, e pela fruição. Assim, a materialidade seria o resultado da união do espaço e do tempo na memória dos corpos (NASCIMENTO, 2013).

Marília Xavier Cury (2005) aponta o espaço expositivo como um lugar de significação, imaginação e materialidade. Afirma que a obra de arte se apropria desse espaço, que assim passa a assumir um papel relevante na mediação. Para ela, a exposição é a linguagem museológica que organiza o lugar onde o público se relaciona com a obra e onde se apropria do discurso apresentado.

Em particular, a materialidade da performance se manifesta em pelo menos três instâncias diferentes: no espaço onde acontece a ação, no corpo do artista e do público, e nos objetos usados durante a ação. O corpo do *performer* é o ponto chave da prática performática, e por ser da mesma matéria dos corpos dos fruidores, a comunicação se estabelece de maneira direta, vívida e real, provocando efeitos físicos no público. Essa maneira de a performance se materializar, através da ênfase que dá ao corpo, vai de encontro às funções tradicionais de cristalização e de conservação do museu. Por se tratar de uma obra de arte experimentada pelos corpos fruidores, a obra performativa questiona as normas do museu.

Gilles Deleuze e Felix Guattari (1991) afirmam que na verdade o que o museu preserva é a união entre os objetos e os afetos que lhe são próprios, e que essa união independe do tempo de duração da materialidade. Eles complementam ao dizer que:

A obra de arte é um ser de sensação e nada mais: existe em si mesma. O que é preservado em direito não é o material, que constitui somente a condição factual, mas, enquanto essa condição for cumprida, o que é mantido em si é uma percepção ou um efeito. Mesmo que o material durasse apenas alguns segundos, ela daria a sensação de poder de existência e se preservaria em si mesma, na eternidade que coexiste com essa curta duração. Enquanto durar o material, é com uma eternidade que as sensações desfrutam nesse mesmo momento. (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix 1991, p. 154 -157 *apud* VALE, 2014. p.41- 42, tradução nossa)

O que Deleuze e Guattari apontam é que a preservação está direcionada à poética e ao conceito que da obra, e não à durabilidade do objeto ou sua materialidade. Para que se estenda ao máximo a permanência do objeto na sociedade, a preservação feita pelo museu não deve estar voltada apenas para os materiais que determinam sua durabilidade física. É em função das percepções e afetos, da relevância da obra na sociedade e da maneira como afeta o público que o museu deve se debruçar na questão da manutenção da obra.

Ao preservar o objeto, o museu tenta conservar seu significado e sua matéria. Conceitos tradicionais da musealização que se pensavam estabelecidos não se enquadram mais em obras processuais. Como a cada apresentação a performance sofre algum tipo de alteração, ela não consegue ser cristalizada, o que não significa que formas de materialização sejam reconhecidas, como, por exemplo, os vestígios da performance.

O termo “vestígio” é usado no campo da arte performativa para se referir aos elementos materiais que permanecem após uma apresentação. São elementos que foram usados pelo artista ou construídos durante a ação (CELLARD, 2012, p.296 *apud* FABRIS e CORRÊA, 2018, p.30). Os vestígios da performance são relevantes no campo museológico no que se refere à ativação de memórias fragmentadas de obras já realizadas. Eles materializam em certa medida um acontecimento passado, criando uma conexão com o presente.

Muitos artistas não aceitam que os vestígios da performance sejam usados como substitutos dela, o que acaba limitando as possibilidades de comunicação de uma obra performática no museu, após executada. Todavia, existem outros modos de reapresentação. Para as performances que acontecem ao vivo, não necessariamente deve estar vinculada a sua materialidade. De fato, o objeto / vestígio da performance tem um peso simbólico e representativo para a obra, no entanto, esse objeto não sintetiza a arte performativa. Ao evidenciar o caráter processual da performance e dos significados intrínsecos à obra é ilusório pensar que um objeto possa carregar todo o conceito da obra.

No museu é frequente a preservação dos vestígios, assim como no campo da arqueologia. Costumes de uma sociedade são reconhecidos a partir dos vestígios, por ser, muitas vezes, a única via de acesso ao passado. O vestígio cristaliza o tempo e, conseqüentemente tem importância histórica. Na arte da performance, a preservação dos vestígios é de interesse museológico por contribuir para a materialização da mesma.

Segundo Vale (2014), a cristalização do tempo que acontece no museu é colocada em xeque quando se trata de obras efêmeras como a performance. A materialidade da prática performática se manifesta de múltiplas maneiras, podendo acontecer não apenas por meio dos vestígios, mas também de documentos e registros. Todas essas opções de cristalização são utilizadas pelo museu e por artistas na tentativa de ampliar a fruição da performance.

Estudos realizados por autores que abordam a melhor modo de comunicar uma performance que já foi apresentada –como Goldberg, Abramović, Peggy Phelan, Auslander, dentre outros– ressaltam o valor das exposições que unem informações relativas à obra: reapresentação ao vivo, exposição de vídeos e / ou fotografias, gravações de áudios, e dos vestígios, além dos documentos sobre a obra. O ponto de tensão está na crença de que uma performance possa ser “representada” por um objeto.

#### Processo de materialização da performance

Uma obra de arte se torna relevante para a sociedade a partir de sua história, do seu significado e da sua singularidade. A arte conceitual, surgida no final dos anos

1950 e começo dos 1960, esteve inspirada na ausência do objeto e no protagonismo do conceito. A desmaterialização da obra de arte é herança da arte conceitual e foi determinante para o nascimento e história da performance. Esta, assim como a arte conceitual, procurou se afastar dos cânones da arte tradicional na tentativa de se conectar com o público de maneira mais direta.

Segundo Smith (1991), a crescente consciência social nos anos 60 colaborou para que alguns artistas se distanciassem de uma arte elitista, quase sempre associada a objetos tradicionais. Outros artistas buscaram criticar o sistema de mercado da arte, os museus e as galerias. A desmaterialização da arte partia do princípio de que era desnecessário criar um objeto, pois a ideia criativa e o conceito eram o fundamental (STRICKLAND, 2004, p.178). Na arte da performance, em particular, o conceito se materializa principalmente através do corpo, dificultando para os espaços expositivos e para o mercado da arte sua comercialização e compreensão.

Alguns artistas conceituais foram extremamente radicais no que se refere à comercialização da sua obra no âmbito dos museus e galerias. Lawrence Weiner<sup>51</sup>, por exemplo, acreditava que era impossível vender a arte conceitual. Afirmava que ao se ter contato com ela o fruidor se apropria da mesma, "...você é dono dela. Não existe maneira de eu entrar na cabeça de alguém retirá-la de novo" (SMITH, 1991, p. 225).

A performance faz do corpo seu suporte, intensificando-se assim o distanciamento com o mercado da arte e dificultando os processos de aquisição. Goldberg (2007) conta que a prática performativa é por excelência a expressão perfeita da arte conceitual por ampliar as ideias do movimento e materializar o conceito da obra através do corpo.

Segundo Goldberg, na década de 1972 as mudanças sociais passaram a interferir na relação entre o artista e museu. Nesse período os artistas passaram a pensar a criação de obras levando em consideração como seria a execução nos espaços institucionais. Partindo do princípio de que a performance explora as interações entre o espaço e o público, os artistas criaram obras interativas, nas quais

---

<sup>51</sup> Lawrence Weiner (Nova York, 1942) é um dos fundadores da arte conceitual, um movimento que enfatizou a base conceitual e linguística e a formulação de uma obra de arte, e não sua execução. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-lawrence-weiner-ar00218> acessado 05/04/2019.

sugeriam ao público como proceder. Por exemplo, Stanley Brouwn<sup>52</sup>, em sua obra “*Prospecto 1969*”, pedia aos visitantes do museu que “andassem por alguns instantes em passo decidido numa certa direção [...]” (GOLDBERG, 2007, p. 196). Obras como essa colocam o público na atitude de vivenciar o espaço de maneira ativa, a partir do olhar do artista, e não com um olhar contemplativo. Assim, os artistas passaram a criar obras que construíam sua materialidade a partir dos corpos do próprio artista e do público além do espaço expositivo.

A materialidade para além do corpo se fez evidente em performances que uniram o conceito da obra ao espaço de apresentação. O artista Klaus Rinke<sup>53</sup> na sua série de performances “*Demonstrações preliminares*” (1970) (fotografias 9 e 10) apresentava as propriedades tridimensionais da escultura, refletindo sobre seu processo de construção. Rinke e sua companheira Monika Baumgartl criavam configurações geométricas com o corpo, movendo-se muito lentamente, durante horas. Ficava assim evidente a relação entre o tempo da obra e o tempo real, e o espectador poderia vivenciar a dimensão do tempo e do espaço necessário para criar uma escultura. Essa performance não construía um objeto, mas mesmo assim abria a possibilidade de experimentá-lo.

---

<sup>52</sup>Stanley Brouwn (Paramaribo, Suriname, 1935 - 2017) foi um artista conceitual que buscou tornar suas obras inteiramente desmaterializadas. Não permitia que seus trabalhos fossem produzidos e não costumava dar entrevistas sobre suas obras. Disponível em: <https://www.artforum.com/news/stanley-brouwn-1935-2017-68519> acessado 05/04/2019.

<sup>53</sup>Klaus Rinke (Wattenscheid, Alemanha, 1939) trabalha com desenhos, fotografias, esculturas e performances, e cada experimento corresponde a um período específico de sua vida de descobertas. Seus trabalhos enfatizam o tempo, o espaço e o lugar do homem no Universo. Disponível em: <http://gazette-ic.com/post/23293934191/klausrinke> acessado 05/04/2019.

Fotografia 9 - Registro da performance “Demonstração Preliminar”, Klaus Rinke, 1970.



Fonte: Klaus Rinke, *Derzeit* (2017) <sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup>Imagens

disponíveis

em:

[http://klausrinkestudio.com/img/magazine\\_books/Rinke\\_DERZEIT\\_small.pdf](http://klausrinkestudio.com/img/magazine_books/Rinke_DERZEIT_small.pdf) acessado 07/09/2019.

Fotografia 10 - Registro da performance “Demonstração Preliminar, masculino - feminino”, Klaus Rinke e Monika Baumgartl, 1970.



Fonte: Klaus Rinke, Derzeit (2017).

Rinke recusava que a sua obra fosse captada, e de certa maneira materializada em formato de vídeo, mas aceitava o registro fotográfico. Para Rinke os registros fotográficos criavam um aspecto simbólico da sua obra assim como do conceito escultórico abordado. . As imagens das suas performances, bem como os objetos usados durante a ação, fazem parte do acervo do Oxford Museum of Modern Art. Rinke, como outros artistas da performance, usam objetos para reafirmar o conceito subjacente à obra, mas não permitem o uso desses objetos como representações da performance em exposições.

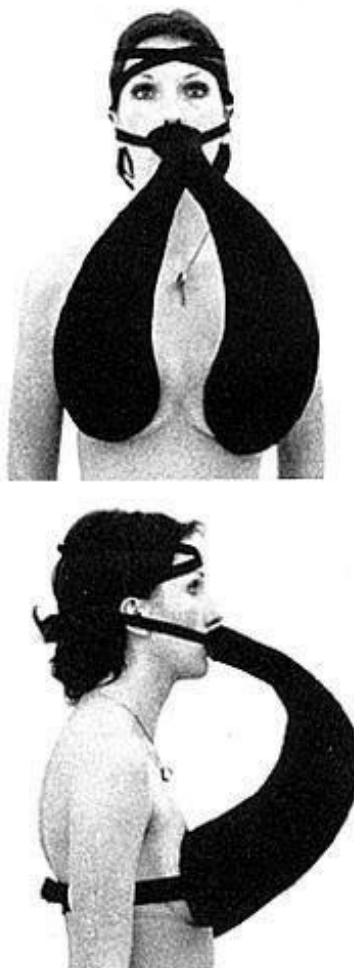
Diferente de Rinke, a artista Rebecca Horn<sup>55</sup>trabalhou a materialidade nas suas performances ao criar objetos como extensões do seu corpo, vinculando assim objetos e ideias. Suas peças comunicam o que o corpo não pode e por isso ela as

---

<sup>55</sup>Rebecca Horn (Alemanha - 1944) vive e trabalha em Berlim e Paris atuando na arte da performance, na criação de escultura, instalação, filmes, desenhos e fotos. Suas performances exploram a relação do corpo com o espaço. Disponível em: <http://hadcontemporanea.blogspot.com/p/rebecca-horn.html> acessado 08/04/2019.

considera uma ampliação de si mesma e não objetos apoiados nela. Na obra “Cornucópia: sessão para dois seios” (1970) (fotografia 11) os objetos são um meio de extensão tátil da sua pele, uma comunicação entre a boca e os seios. Ela estabelece assim uma comunicação consigo.

Fotografia 11 - Registro da performance “Cornucópia: sessão para dois seios”, Rebecca Horn, 1970.



Fonte: HAENLEIN (2010, p. 21).

Horn constrói suas obras sem público, permitindo posteriormente o contato com os objetos que usou e / ou com as fotografias e os filmes que resultam dos seus trabalhos. O expectador tem acesso aos vestígios da sua obra, que fazem parte da materialidade construída para expressar seu processo criativo. Segundo Haenlein (2010), ao unir o conceito, o meio e a materialidade em uma obra, Horn cristaliza seu processo criativo, sem estagná-lo.



De acordo com Goldberg (2007), já em meados da década de 1970, a arte performativa se popularizou na sociedade e se fez cada vez mais presente nas instituições de arte. Inserida nas instituições de arte, a performance procura preservar ao máximo suas características. Goldberg diz que a partir de 1975 a prática performática já fazia parte de bienais e de diversos festivais e apresentações coletivas, como a IX Bienal de Paris<sup>56</sup>, o Festival de Performance no *Whitney Museum of American Art*, em Nova Iorque e *The Performance Show*, em 1975, na cidade de Southampton, na Inglaterra, dentre outros. Em Nova Iorque Jean Dupuy<sup>57</sup> organizou vários eventos para performances como: *Three Nights on a Revolving Stage*, em 1976; *Grommets*, em 1977. Galerias como *Kitchen Center for Video and Music* e *Artists Space* de Nova Iorque, *De Appel*, em Amsterdã e *Acme*, em Londres se transformaram em espaços dedicados especificamente à arte performativa com apresentações inéditas e reapresentações de obras antigas: futuristas, dadaístas, construtivistas e da Bauhaus (GOLDBERG, 2007, p. 228).

Por volta de 1979, a ideia de *anti-establishment* das décadas de 1960 e 1970 estava perdendo a força. O artista da performance passou a dar a suas obras um toque mais comercial com o objetivo de dar visibilidade ao seu trabalho e inserir sua produção na história oficializada da arte. Visto que o museu certifica as performances que por lá passam, legitimando os valores das obras de arte, os artistas começam a pensar em produções performáticas especificamente para o museu. Desde então, a curadoria dos museus tem procurado resolver as questões que envolvem os processos de aquisição, preservação e comunicação dessa manifestação artística.

Segundo Vale (2014), nos dias de hoje a performance acontece com frequências nas vernissages, momento especial das exposições. Ao se apresentar nesses eventos, o museu inicia uma construção histórica das práticas performáticas nos espaços expositivos, estimulando inclusive, espaços de reflexão sobre o lugar histórico da performance enquanto expressão artística contemporânea e experimental. Desse modo, o museu reafirma seu interesse em musealizar a arte

---

<sup>56</sup>IX Bienal de Paris, de 19 de setembro a 2 de outubro de 1975, no Museu de Arte Moderna de Paris.

<sup>57</sup>Jean Dupuy (França - 1925) é um artista pioneiro da combinação da arte e tecnologia. Atua nas áreas de arte conceitual, performance artística, pintura, instalações, esculturas e videoarte. Na década de 1970, ele foi curador de muitos eventos de arte performática envolvendo diferentes artistas da Fluxus, a cena vanguardista e neo-dada de Nova York.

performativa, colocando em destaque uma das mais importantes manifestações artísticas da contemporaneidade. Da mesma forma, o artista, que deseja estar inserido nos espaços institucionais, participa ativamente das reflexões sobre os possíveis desgastes que podem sofrer as obras efêmeras e de fruição ao vivo.

#### A materialidade na performance

A performance produz uma experiência estética sensível que se desenvolve a partir de uma ação. Assim como um evento, um show musical ou um espetáculo teatral, ela fica na memória do espectador a partir do desfrute e envolvimento com o acontecimento. Para ampliar a vivência da obra, a materialidade pode se manifestar de diversas maneiras, já que os meios pelos quais se cria uma performance têm características tanto materiais quanto imateriais.

Marina Abramović já expressou a necessidade de abolir os objetos das práticas performáticas, por vê-los como barreiras entre o público e o artista (BARBUTO, 2010). Para Barbuto (2010) abolindo ou não os objetos da performance, eles não têm uma relação essencial para obra, mesmo tendo sido usados durante a ação ou para sua documentação. No entanto, nada impede que os objetos vinculados a obras performativas se tornem peças do museu. O museu, apesar de usar os vestígios da performance em exposições, não os usa como consequência da ação. Barbuto afirma que a arte performativa não é inseparável dos objetos usados na ação ao vivo, diferente de uma pintura que não existe sem a tela.

O artista pode se apoiar em recursos expressivos como a fotografia ou o vídeo e produzir com eles uma performance, assim como permitir a exposição da Partitura e dos vestígios da obra. O artista pode também fundar-se na ideia base de uma performance antiga e expor uma nova obra criada talvez com linguagem diferente. Ou seja, um artista pode criar uma obra performativa usando técnicas diversas e até mesmo criar outras obras a partir de uma performance que já aconteceu.

Vale (2014) afirma que a documentação pode influenciar a produção da performance. De um lado, encontramos artistas, como Vitto Acconci, que cristalizam suas ações performáticas e atribuem valor artístico aos vestígios e aos documentos. Acconci acreditava na potência dos vestígios e registros vendo-os como narrativas da ação e formas de comunicação das suas obras. Por outro lado, há também artistas,

como Tino Seghal, que recusam a cristalização das suas obras através da fotografia ou do vídeo, ou dos vestígios conservados, por acreditarem que a preservação deve acontecer na memória do fruidor a partir da experiência ao vivo.

Para Vale, apesar de o registro fotográfico e fílmico da performance cristalizar e eternizar a obra permitindo possíveis reapresentações, através dele apenas conservam-se fragmentos da ação que jamais poderão transmitir plenamente o que foi a performance original. O vestígio materializa a obra performativa de forma poética, por apresentar objetos que estavam presentes na ação e por carregarem significado na obra.

Diversos artistas que atuam no campo da performance têm trabalhado com os registros, explorando o que eles podem oferecer, desde a apresentação e a reação do público até a cristalização do caminho poético da obra, que seria o processo criativo. O registro amplia o olhar do artista sobre a própria obra e as reverberações que a ação provoca nos espectadores.

Peggy Phelan (1993), por sua vez, acredita que o registro de uma performance é um recorte da ação retirado do contexto original. Como o tempo é um elemento que faz parte da configuração da prática performática, a cristalização descaracterizaria a obra. Para Oliveira (2014), no entanto, a mídia do registro afeta a percepção do tempo a ponto de se tornar um elemento de comunicação de uma performance.

A Comunicação e a Preservação da performance acontecem no museu, um local que propõe a durabilidade. Ao adquirir uma obra performativa, o museu precisa pensar em dispositivos que mantenham as características imateriais e conceituais da obra e essas singularidades não estão nos vestígios gerados depois da ação. Por este motivo, é importante que o museu dê atenção às referências materiais e imateriais da performance, além de ponderar na escolha do que irá representar a obra em futuras exposições e definir qual seria a melhor forma de apresentá-la para o público, respeitando o desejo e a opinião dos artistas em relação às suas obras.

O uso de fotografias ou vídeos confere materialidade às práticas performáticas realizadas ao vivo. No caso das performances especificamente criadas para fotografia e / ou vídeo, a materialidade está presente desde sua gênese. Segundo Neves (2012), a imagem-registro da performance apresentada ao vivo ganha status artístico ao ser deslocada do arquivo para uma exposição museal. Para Neves, o interesse dos

museus pelo registro da performance decorre da possibilidade de se desenvolver exposições, mesmo quando não é possível a reapresentação.

As imagens-registro são essenciais para a comunicação museal. A exposição “Horizonte expandido” (2010), realizada no Santander Cultural de Porto Alegre apresentou registros audiovisuais de performances atuais e mais antigas, produzidas entre os anos 1960 e 1970 (NEVES, p. 998). A amostra propôs reflexão, debate e afirmação do contato do público com obras e registros de experiências artísticas. Nessa ocasião, o público pôde ter acesso a obras de artistas chave da arte da performance, como Allan Kaprow, Ana Mendieta e Bas Jan Ader, entre outros<sup>58</sup>.

No ano de 2011, aconteceu na Pinacoteca do Estado de São Paulo uma exposição chamada “Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo” na qual foram expostas fotografias e vídeos de obras performativas apresentadas na própria instituição entre os anos 1970 e 1980, assim como publicações, documentos, cartazes e entrevistas com alguns dos artistas<sup>59</sup>.

Alguns artistas incorporam a câmera como elemento estético da prática performática, cristalizada por eles mesmos na obra original. Por exemplo, Ulrike Rosenbach<sup>60</sup>, em sua videoperformance “*Don't Believe I'm an Amazon*” (1975), (fotografia 12) explora o potencial do espelhamento do vídeo. Uma câmera direcionada para a artista registra a ação, enquanto outra, atrás de um buraco no centro do alvo, foca seu rosto.

---

<sup>58</sup> Bruce Naumam, Chris Burden, Dan Graham, Dennis Oppenheim, Gordon Matta-Clark, Hélio Oiticica, Joseph Beuys, Marina Abramović, Nancy Holt, Robert Smithson, VALIE EXPORT, Vito Acconci e Victor Grippo. Disponível em: <http://horizontexpandido.blogspot.com/p/horizonte-expandido.html> acessado em 12/04/2019.

<sup>59</sup>Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/programacao/arte-como-registro-registro-como-arte/> acessado 12/04/2019.

<sup>60</sup>Ulrike Rosenbach (1943) é um artista da Alemanha que trabalha com fitas de vídeo, instalações e performances. Ela foi uma das primeiras artistas da Alemanha a usar vídeos para experimentos com imagens eletrônicas.

Fotografia 12 - Registro da performance “Don't Believe I'm is a Amazon”, Ulrike Rosenbach, 1975



Fonte: Museum Folkwang (1998) <sup>61</sup>.

A *Tate Gallery*, do Reino Unido, lançou um projeto de pesquisa sobre a história da performance, com o título: “Uma história da arte não objetal”. Neste projeto a Tate sugere o *time-based*, como uma ferramenta que irá colaborar na amplificação da comunicação da arte, através de arquivos de imagens, de vídeos e de textos, via *web* (HARRIS, 2010).

O *time-based* são experimentações artísticas que se constroem a partir dos vídeos, slides, filmes, áudios ou computadores que podem desdobrar em outras mídias que surjam ao longo do tempo e assim mantem a obra de arte preservada. É sugerido para a arte da performance como uma ferramenta que colabora para o desenvolvimento de abordagens e estratégias de conservação da arte unida a tecnologia, a fim de permitir a permanência da obra. É uma técnica de conservação da que enriquece as possibilidades de aquisição, colecionismo e arquivamento das obras no museu. São obras de arte que fazem uso da tecnologia para se manter com maior durabilidade. As obras em mídia *time-based* surgiram procurando o uso da tecnologia para manter a durabilidade.

De acordo com a *Tate*<sup>62</sup>, os primeiros exemplos de *time-based* datam da década de 1960 com trabalhos de Bruce Nauman, que registrou suas ações e as

<sup>61</sup>Disponível em: <http://collection-online.museum-folkwang.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&siteId=1&module=collection&objectId=98890&viewType=detailView&lang=en&actionListenerClassName=ch.zetcom.mp.presentation.tapestry.util.customCode.ActivateDetailTabPos4ActionListener> acessado 07/09/2019.

<sup>62</sup>Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/t/time-based-media> acessado 30/07/2019.

reproduziu em exposições. A obra "*Performance Corridor*" (1968) foi apresentada a partir da gravação das pessoas dirigindo-se ao túnel estreito e escuro onde uma televisão e uma câmera filmadora se encontravam. Deste modo, Nauman apresentou para outros artistas formas de experimentação a partir das mídias e sua elasticidade como recurso para alongar o tempo e o espaço.

Segundo Laurenson (2006), a *time-based* é um mecanismo de conservação da prática performática e de ampliação da sua fruição. É um método de análise e estudo que pretende contribuir para as maneiras de reapresentação da performance. Como há espaço para interpretações, um mesmo fruidor pode ter experiências diferentes. É preciso pontuar que a conservação *time-based* permite manter a obra performativa o mais próxima possível do seu evento original.

No *Tate Modern* a coleção de arte *time-based* tem se construído a partir de um relacionamento estreito com os artistas, em busca de métodos de conservação e documentação mais eficazes. No *MoMA*, por sua vez, o departamento de *Media and Performance Art* existe desde 2006. São colecionadas e conservadas práticas artísticas que envolvem meios tecnológicos na sua produção e apresentação assim como obras que têm no tempo, no som e no movimento elementos estruturais.

A materialidade da performance, que sabemos contribui para sua preservação, comunicação e coleção, pode ser construída pelo artista desde a origem da obra, como também pode surgir depois da ação performativa ser apresentada.

### 3 PESQUISA DA PERFORMANCE NOS MUSEUS DE ARTE

Por suas funções precípuas, a instituição museu é, em si mesma, sobretudo quando de arte, e pelo próprio âmbito de suas atividades, o maior centro de experiência, pesquisas culturais e artísticas que se conhece na civilização contemporânea.

Mario Pedrosa

A pesquisa procura respostas para inquietações múltiplas, e, a partir delas, constrói conhecimento. Contribui também para o desenvolvimento social, econômico, histórico, científico, tecnológico e artístico. O museu é um espaço de pesquisa, não só interna, dirigida ao seu acervo, mas também para toda a sociedade, desempenhando um papel essencial na construção do indivíduo e estabelecendo “redes de sentido que permitam aos signos artísticos se estruturar com os elementos básicos da construção das personalidades e das culturas”<sup>63</sup>. Na contemporaneidade, em que os processos culturais estão cada vez mais complexos no sentido do respeito a culturas diferentes e frágeis no que se refere ao enfraquecimento das tradições na tentativa de construir novos valores sociais e culturais, a educação do olhar, que se inicia na infância, pode acontecer dentro do museu, ao ponto de tornar-se fundamental no processo educacional.

A Pesquisa faz parte dos pilares de um museu e deve ser compreendida como ação contínua na instituição. Segundo Tereza Scheiner (2006), os museus se constituem simultaneamente na espacialidade e na temporalidade, o que faz dessas dimensões um foco na pesquisa museológica. A criação e a produção de exposições e ações educativas devem abranger os contextos em que as obras foram criadas, o que permitirá ao público construir (re)significações, tendo o espaço e o tempo como guias da fruição.

Segundo Scheiner, a escrita reconstrói a História, unida à interpretação dos processos culturais devidamente contextualizados, tanto temporal quanto espacialmente. A ação de pesquisar faz necessária a busca das referências tangíveis e intangíveis que acompanham as obras, por vezes encontradas em documentos e narrativas orais, quando preservadas. De acordo com Scheiner, a pesquisa tem poder,

---

<sup>63</sup>Marcelo Araújo em entrevista ao Fórum Permanente no dia 27 de janeiro de 2011, p. 138.

pois “projeta-se no espaço, funciona para além do corpo individual ou coletivo, mantendo uma relação virtual com seu lugar de origem” (SCHEINER, 2006, p. 1). Ou seja, pesquisar e gerar conhecimento exigem um aprofundamento na temporalidade e na espacialidade do que se propõe pesquisar, pois ambos aspectos, espaço e tempo, são dimensões essenciais da vida.

No campo da museologia, a pesquisa museológica é a base que sustenta a história de sociedades. A musealização é um processo de construção e preservação do passado e do presente, e a pesquisa alimenta a documentação e a história da trajetória da obra, de modo que sejam preservadas suas propriedades materiais e imateriais. No caso da performance, a conservação direciona-se ao não esquecimento, sendo fundamentais os cuidados com as referências espaciais, temporais e socioculturais.

A espacialidade e a temporalidade estão intrinsecamente vinculadas uma com a outra. Já foram consideradas indissociáveis e tratadas como uma realidade concreta. Atualmente, são percebidas cada vez como mais abstratas, revelando a instabilidade do tempo presente. Por esses motivos, o “tempo e espaço se transformaram em tema da obra de muitos artistas modernos e em matéria-prima principal na produção de grande parte dos artistas contemporâneos.” (BUENO, 2010, p. 38).

Na performance, a atenção à temporalidade e à espacialidade ganha relevância devido às especificidades das obras. Performances em *site-specific* - obra de arte que tem o espaço como fator determinante da sua poética - ou que exigem mudanças estruturais no espaço expositivo devem ser pesquisadas e pensadas, pelo museu, levando em conta a intencionalidade do artista e a natureza do processo performativo. Sendo assim, é importante que, tanto na construção da obra, como na sua pesquisa documental e de preservação, estejam presentes as vozes do museu e dos artistas. A documentação da prática performática no âmbito museológico abre discussões sobre como ela se desdobra no processo criativo. Já que o método de preservação museológica tradicional pode causar interferências no conceito e na configuração da performance, do mesmo modo que, a documentação modificou o olhar do artista sobre a conservação da sua obra afetando diretamente sua criatividade.



### 3.1 A ESPACIALIDADE E PESQUISA DA PERFORMANCE

É na espacialidade que o percebido, o concebido e o vivido se reencontram e deixam transparecer sua total imbricação.

Alvaro Ferreira<sup>64</sup>

A espacialidade refere-se não apenas à dimensionalidade física de um fenômeno, ela também está relacionada às relações sociais e à maneira como são desenvolvidas. Segundo Ferreira (2007), a espacialidade se refere ao “espaço socialmente construído” o qual, além de ser produto, é também produção; isto é, o espaço vivido que compõe relações sociais a partir da presença.

Manuel Castells (1999), em seu conceito “espaço de fluxos”, aborda construções espaciais que se desenvolvem por meio das produções tecnológicas. Castells, diferentemente de Grossmann, acredita que a interação humana não está necessariamente sujeita ao local e que o advento da virtualidade favoreceu a existência de comunidades abstratas que não priorizam a localização espacial. Para o autor, a interação realizada pela ação humana pode ser exercida à distância. Desenvolve-se assim, uma nova concepção de espacialidade que não tem necessariamente obrigatoriedade geográfica, como o espaço físico. A era virtual se aproxima cada vez mais com tecnologias móveis e mídias interativas. O que faz com que seja necessário atentar sobre a forma como a nova era pode influenciar na museologia e nas artes performativas.

Ao refletir sobre espacialidade na museologia, Martin Grossmann<sup>65</sup> (2011) afirma que a sociedade é o alicerce de um museu na era da virtualidade. Grossmann destaca a importância do espaço físico como parte da edificação ideológica do próprio museu e do meio social no qual está inserido. Também acredita que o museu se manterá vivo e em expansão ao estimular a sociedade pelo trabalho coletivo e pelas interações entre os indivíduos. E que a espacialidade é o espaço vivido, que só se torna concreto a partir da presença, da troca e das relações que nele se constroem.

---

<sup>64</sup>Álvaro Henrique de Souza Ferreira, Professor Adjunto do Departamento de Geografia e do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e Professor Associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

<sup>65</sup>Martin Grossmann, professor titular da Universidade de São Paulo, editor e curador-coordenador do Fórum Permanente.

A união do passado com o futuro, do antigo com o novo, revigora os espaços vividos e cria fluxos de interação. Por isso a virtualidade pode ser uma ferramenta que amplifica os limites físicos dos museus, tornando a arte mais abrangente e, até certo ponto, acessível.

A *performer* Marina Abramović criou uma forma de o museu dialogar com as plataformas de comunicação *online*. Em 2010, a artista levou o público do Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque a participar da obra “*The Artist is present*”, a qual se caracteriza pela indeterminação espacial e temporal. Na performance, Abramović permaneceu no museu, em um cenário composto por uma mesa, duas cadeiras e por um grande espaço vazio ao redor. A artista manteve-se sentada, em silêncio e de frente para uma cadeira vazia, a qual, eventualmente, era ocupada por um visitante do museu. Durante o tempo em que o visitante permanecia sentado, ele e a artista mantinham o olhar fixo nos olhos um do outro. Para estender o alcance da obra, Abramović extrapolou os limites físicos do museu ao divulgar a execução da performance *online* em tempo real. A obra se revelou, ao mesmo tempo, pública e profundamente privada, graças à relação que se construiu entre o espectador e a artista, no contato olho com olho.

A comunicação da performance de Abramović por meio de vias virtuais estimulou diálogos entre o museu, a artista, os críticos de arte e o público, divulgados em entrevistas e publicações *online* durante a ação performática. Para Abramović, um aspecto predominante da performance é a experiência ao vivo e o envolvimento do fruidor em conexão com ela. Esse tempo de permanência e ação fez do público um coautor da obra. Para Abramović, a experiência do espectador que assistiu a transmissão *online* limitava-se a observar e a tentar compreender o que acontecia no museu, pois não era possível vivenciar a ação por meio da transmissão, não sendo igual, portanto, à sensação experimentada pelo público presente no museu.

O museu é um espaço socialmente construído. Carregado de ideologia, história e possibilidades de fruição, possui concepções espaciais próprias que se conectam com o que é exposto, adquirido e, conseqüentemente, com o que a obra propõe. Ao assumir um território que antes tinha uma função tradicional, o museu ressignifica o espaço ocupado, como um espaço do público, da memória, de interação, heterogêneo, expositivo, culturalmente construído pela experiência vivida.

Dessa forma, o museu cria um lugar social e agrega valor a tudo que nele está inserido, chegando a construir relações culturais. Vista assim, a espacialidade ganha um status com força própria que, especialmente no caso da performance, está em conexão com que a obra propõe. No espaço do museu acontece a participação e interação direta do público com o artista e a obra.

Para Tereza Scheiner (2006), na espacialidade se constroem relações culturais. O exame dos acontecimentos históricos e culturais, confirma que a espacialidade é parte da construção social. As criações musealizadas têm o valor e o estudo necessários para que se mantenham preservadas e fruíveis. Ao se tratar de cultura não-material ligada a processos intangíveis sua musealização ganha, no museu, o *status* de recriação ou representação.

De acordo com Scheiner (2006), o museu deve pesquisar e documentar os acontecimentos e as evidências sociais unido a uma interação constante entre si e a sociedade, possibilitando uma síntese temporal e espacial dos processos e produtos construídos. Visto sob esse ângulo, o museu é um instrumento que apresenta e valoriza a espacialidade ao recriar modos de apresentação da cultura e da experiência humana, com suas multiplicidades e singularidades a partir de fragmentos da realidade. Assim, o museu possibilita que cada indivíduo construa, dentro de si, novos sentidos que ao aflorar (re)sensibilizam.

Para os primeiros performers não era importante a inserção das suas obras na história da arte, o que os afastou dos espaços institucionais, dentre eles o museu. Gradualmente, os artistas passaram a escrever e a documentar suas produções. Há pouco mais de uma década foi possível ativar a construção da memória da performance a partir dos registros áudio visuais, o que possibilitou às instituições museológicas a pesquisa e comunicação das performances históricas.

O museu tornou-se um aliado da arte performativa, tanto na sua produção quanto nos processos criativos de preservação e de pesquisa de obras históricas. O espaço museológico, que vai além das paredes do museu, modifica a maneira como o artista produz e apresenta suas obras. O estudo sobre a espacialidade procura demarcar a interferência e a maneira como o espaço afeta o processo criativo do artista. O espaço museológico é um lugar que pode apresentar e promover a performance, construindo relações entre espectador – artista – espaço – obra e, ao mesmo tempo, modificar não só as relações que se desenvolvem durante a ação

como também seu conceito. Há algumas performances que se distanciam do espaço museológico por solicitarem espaços específicos, devido a contextualização da sua ideia e singularidade, essas obras se integram a um espaço específico que amplifica o conceito da obra, o que torna mais complexa sua realização no museu.

#### A performance revelada no espaço.

Muitas vezes, a performance é pensada especificamente para a estrutura arquitetônica do museu e criada a partir de um planejamento que assume a integração do espaço com a obra. Por esse motivo, podemos pensar que os processos artísticos provocam mudanças museológicas, apesar de as mesmas não acontecerem de modo tão direto e evidente. O processo de musealização influencia a arte performativa, levando o artista à busca de novos recursos criativos fundamentados nas características intrínsecas ao museu, tanto no que diz respeito à sua missão como a sua estrutura física. Desse modo, o museu se vê na necessidade de acompanhar as diversas rotas pelas quais a arte vai transitando.

Segundo Basbaum (2011), o museu precisa responder às mudanças conceituais e discursivas solicitadas pelas obras, na mesma medida em que o artista cria, muitas vezes baseado na estrutura física do museu. Para Basbaum, casos como esse têm uma dupla implicação, já que o museu é um espaço de grande importância no circuito das artes transformando-se no principal espaço da obra.

A preocupação com o espaço é fundamental na performance, já que a maneira como esse é trabalhado determina muito dos aspectos da obra, não só físicos, mas também conceituais e ideológicos. O espaço contribui para a identificação do público com a ação, para a construção de sentido e a consequente participação e fruição do visitante. Peter Brook (2008, p. 187 *apud* SALAZAR, 2013, p. 67) referindo-se ao teatro, diz que: “Um palco com proscênio, [...] ou a sala de casa apinhada de gente – qualquer uma destas hipóteses condiciona os acontecimentos de formas diferentes”. Ou seja, o espaço influencia o sujeito e dá origem a diversas possibilidades de troca e de interpretação. Além disso, é importante lembrar que a performance foi, inicialmente, uma manifestação artística pensada como ação ao vivo, o que implica em uma preocupação ainda maior com a espacialidade, vista como elemento de contextualização da obra.

Os espaços culturais têm-se modificado devido às preocupações expositivas e às formas de fruição. Conceitos como *Black Box*, *White Cube* e *Black Cube* são produto de reflexões a respeito da espacialidade e suas reverberações.

O espaço expositivo conhecido como *White Cube* ou Cubo Branco foi conceituado por Brian O'Doherty em 1976, como parte de um estudo das vanguardas artísticas do século XX (SALAZAR, 2013, p. 90). Refere-se ao espaço de galerias, estritamente branco, “sem sombras, asséptico, artificial, dedicado à tecnologia da estética”, que leva o visitante a fruir a arte exposta, deixando lá fora o mundo real (SALAZAR, 2013, p. 90). Para criar esse distanciamento com o mundo exterior, “eliminam-se as janelas [...] o tecto torna-se fonte de luz. O chão de madeira é envernizado para o pisarmos em silêncio, imobilizando os pés só quando os olhos pousam na parede.” (GRANDE, 2009, p. 90). Essa estética espacial constrói uma atmosfera que se assemelha dos espaços sagrados.

Um pouco da santidade da Igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório experimental, junta-se a um design chique para produzir uma câmara de estética única. Tão poderosos são os campos de força perceptuais no interior dessa câmara que, uma vez fora dela, a arte por vezes resvala para o estatuto secular – e vice-versa (GRANDE, 2009 *apud* SALAZAR, 2013, p. 90)

O Cubo Branco é apresentado por O'Doherty como o espaço ideal para construir relações puras entre o espectador e a obra, já que, por ser extremamente organizado e uniforme, consegue retirá-lo do seu ambiente habitual e transmitir-lhe a sensação de estar fora do seu tempo natural, em algo como uma dimensão atemporal. O conceito de O'Doherty diz sobre uma espacialidade que naturaliza uma construção artificial, a qual, por sua vez, colabora para o distanciamento entre espaço de arte e cotidiano.

Assim, o espaço expositivo modernista se revela como território impoluto e abstrato. Um espaço que leva o espectador para o tempo de apreciação e envolvimento com a obra. A resposta da arte pós-moderna será procurar novos espaços que se aproximem de uma atmosfera mais aberta, menos limitadora, e, como tal, mais propensa à mediação entre o público e a arte.

Nesse contexto, surgiu no meio performativo entre as décadas de 1960 e 1970, o conceito conhecido como *Black Box* ou Caixa Negra (SALAZAR, 2013, p. 90), abrangendo espaços expositivos que tinham, como ponto central, as experiências mais humanas. Assim, como acontecia no teatro experimental e na performance, a Caixa Negra se opõe aos valores dos circuitos artísticos estabelecidos, que, na época, privilegiavam o modelo do *White Cube*. No entanto, ambos os conceitos constroem espaços sem personalidade, teatralizados, que favorecem o distanciamento entre espaço e obra.

Até a atualidade, os cubos brancos se mantêm como espaços expositivos sacralizados onde vigora o formalismo. Paralelamente, ganham força e legitimidade os espaços experimentais cuja existência se fundamenta mais no processo que no produto, abrindo possibilidades para o público ser parte e fruidor da obra.

A performance “*Performer / Audience / Mirror*” (1977) (fotografia 13), do artista estadunidense Dan Graham<sup>66</sup>, tem a espacialidade como componente fundamental. À primeira vista, o título parece ser uma listagem de elementos da obra, mas, na verdade, aborda relações entre *performer*, espectador e espaço. O *performer* e a plateia se veem refletidos no espelho, anulando, assim, as diferenças entre “criador” e “espectador”. Os papéis de ambos se dissolvem, unindo suas imagens do espelho. O artista conta que:

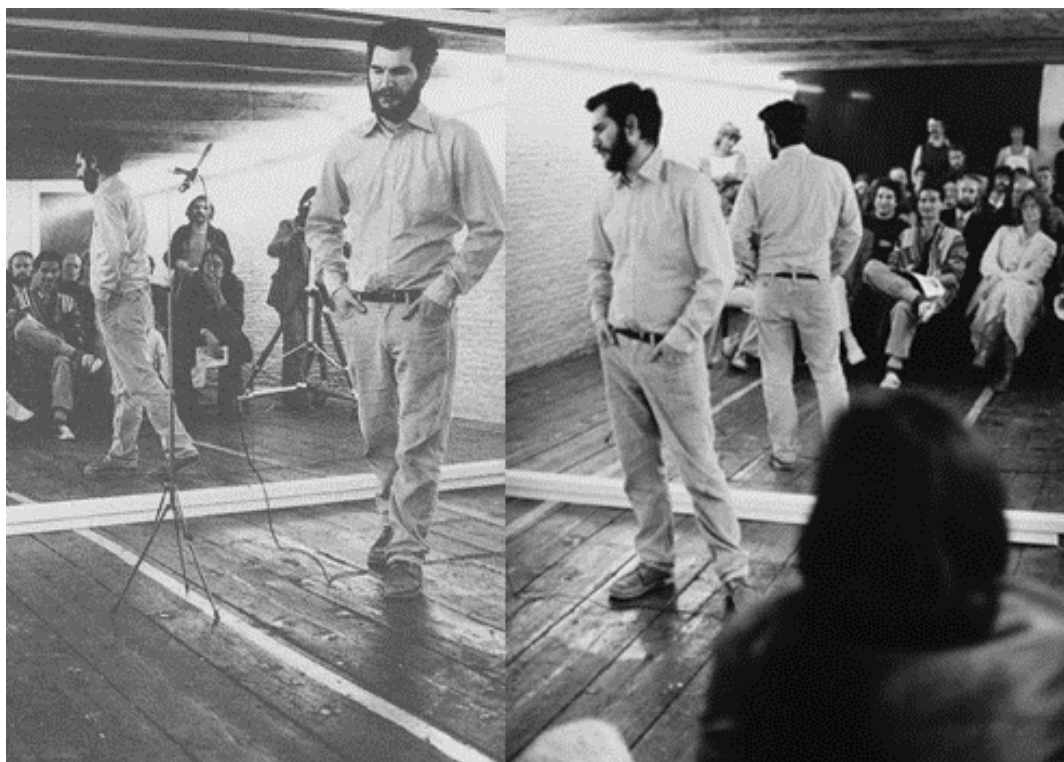
A audiência vê-se a ela própria refletida no espelho instantaneamente, enquanto os comentários do performer são ouvidos com um pequeno atraso. Primeiramente a pessoa na audiência vê-se “objetivamente” (“subjetivamente”) percebida por si própria, seguidamente ouve-se a ser descrita “objetivamente” (“subjetivamente”) nos termos da percepção do performer (FERNANDES, 2015, p.69<sup>67</sup>).

---

<sup>66</sup>Daniel Graham (Urbana, Estados Unidos, 1942) – Atua com uma prática que engloba curadoria, escrita, performance, instalação, vídeo, fotografia e arquitetura. Disponível em: [https://lisson-art.s3.amazonaws.com/uploads/attachment/file/body/14638/Dan\\_Graham\\_Biography.pdf](https://lisson-art.s3.amazonaws.com/uploads/attachment/file/body/14638/Dan_Graham_Biography.pdf) acessado 01/07/2019.

<sup>67</sup>Citação retira de uma entrevista realizada no MoMA a Graham, D. (1991). Performance/Audience/Mirror. Electronic Arts Intermix. <http://www.eai.org/title.htm?id=1637>. Acedido em 6/5/2014.

Fotografia 13 - Registro da performance “Performance/Audience/Mirror”, Dan Graham, 1977.



Fonte: Lisson Gallery (2011)<sup>68</sup>.

Durante a ação, Graham e o público tiveram suas características físicas narradas, o espelho não só se tornou uma obra de arte, mas também uma mediação entre espectador, obra de arte e artista. Além de diluir as fronteiras entre vida e arte, e entre realidade e reflexão, o artista rompeu os limites da espacialidade ao filmar o evento. Para Graham, o vídeo pode transmitir informações em tempo real além de funcionar como um espelhamento. A performance de Graham trabalha com a ideia de espaço ao fazer o espectador se perceber como obra e audiência. Ao se criar um vídeo da obra, ampliam-se as fronteiras da espacialidade e da temporalidade.

Na contemporaneidade, o Cubo Branco de O'Doherty dá lugar a espaços de mutação. A presença do corpo, além da consciência relacional que se estabelece entre espectador e obra, ficam evidentes no espaço expositivo. O espaço ganha um novo olhar e, conseqüentemente, um posicionamento ideológico ao dar lugar a produções artísticas mais experimentais e ao refletir acerca das subjetividades que se manifestam no âmbito da fruição.

<sup>68</sup>Disponível em: <https://www.lissongallery.com/artists/dan-graham> acessado 07/09/2019.

Com o surgimento da digital performance<sup>69</sup> e da videoperformance<sup>70</sup> na década de 1990, nasceram inquietações a respeito da exposição e da fruição dessas obras. Um novo conceito museológico, o *Black Cube Art Museum*<sup>71</sup>, pretende ir além das paredes brancas de museus e galerias, favorecendo a liberdade artística e, inspirando as pessoas a descobrir e a apreciar a arte contemporânea. Mediante ajustes da iluminação, flexibilidade no layout das paredes, variações na temperatura, além de outras adaptações que possam ocorrer em função das obras, o museu se redescobre a cada exposição. O objetivo é buscar formas mais eficazes de envolver o público sem os limites tradicionais do edifício físico. Nessa linha de pensamento, foram vários os museus que adotaram novas configurações de organização espacial e funcional, tais como o Centro Pompidou (Paris), o Museu de Arte Contemporânea (Nova Iorque), a Galeria *Max Protetch* (Nova Iorque), a Galeria Matt (Londres), o ACM (*Australian Centre for the Moving Image*, Melbourne) e a A FACT (Fundação de Arte e Tecnologia Criativa, em Liverpool) (SALAZAR, 2013, p. 91).

As reflexões sobre espacialidade foram pontos de partida da corrente artística denominada *site-specific*. De acordo com Robert Irwing (1985) (IRWING, 1985, apud SCHIOCCHET, 2011, p. 134), o *site-specific* é uma construção artística que leva em consideração o espaço como fator determinante da realização da obra. O *site-specific* não diz respeito apenas à maneira como o espaço se organiza para a obra de arte, mas também à redefinição das espacialidades em função de relações de pertencimento. O artista constrói a performance pensando em lugares específicos e nas reverberações que lhe são características.

A *Tate Gallery* define o *site-specific* como uma arte projetada especificamente para um espaço, e que tem uma relação existencial com ele<sup>72</sup>. A obra *site-specific*, por ser feita especificamente para um local, perde a totalidade ou uma parte substancial do seu significado se for removida ou executada fora desse local.

As mídias contemporâneas facilitaram a criação de obras em *site-specific*. As ferramentas midiáticas possibilitam o acesso do público a uma obra sem estar

---

<sup>69</sup>A Digital Performance, são performances que possuíam recursos digitais para a sua execução.

<sup>70</sup>A videoperformance pode ser dividida em duas formas: como uma performance íntima, que se desenvolve (e é gravada) sem a presença de um público; ou como ação ao vivo gravada. Em ambos os casos, futuras fruições são possíveis.

<sup>71</sup>Disponível em: <https://blackcube.art/> acessado 12/01/2019.

<sup>72</sup>Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/site-specific> acessado 12/01/2019.



presente no momento da execução. Com isso, multiplicaram-se as maneiras de criar e observar o espaço, de percebê-lo como parte da obra, e projetá-lo como algo mais que um lugar, carregando-o de sentido. Ao tornar possível a exibição das obras em *site-specific*, as mídias proporcionaram a criação das performances pelos artistas em espaços carregados de sentido, bem como permitiram o contato do público com o registro da ação transformado em obra.

De acordo com Schiocchet (2011), o surgimento do *site-specific* é marcado pela crítica às instituições expositivas, e pela tomada de consciência da interferência dos espaços, em termos simbólicos, políticos e experienciais, no conceito da obra. Ao considerar o espaço físico como determinante na produção, apresentação e recepção da performance, fica clara sua interferência no processo criativo. Os trabalhos performativos em *site-specific* usam a localidade como parte do processo criativo, por isso a escolha é feita a partir das características físicas, como “o comprimento, a profundidade, a altura, a textura e o formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques” (KWON, 1997: 85-110). Além disso, o *site-specific* incorpora um sistema simbólico integrado por relações pessoais, sociais, políticas e culturais que expõem o que nesse espaço estava oculto.

A contextualização a partir de conceitos subjetivos do espaço é uma característica cada vez mais valorizada como elemento construtivo da performance. Para Miwon Kwon (1961), existem três paradigmas de *site-specific* que se sobrepõem em um processo artístico: o fenomenológico, que se refere à experiência corporal vivenciada, o social, que pode ser pensado em um sentido ativista e institucional, e o discursivo, que dialoga com a construção temática que conecta os trabalhos do artista, criando um fio condutor dos conceitos abordados no seu processo criativo.

O *site-specific* sofreu modificações desde sua manifestação inicial. A partir dessas inquietações, foram criadas outras formas de valorizar o espaço, tais como a corrente *site-oriented*, que coloca a dimensão sociocultural acima da dimensão física, questionando aspectos sociopolíticos.

O *site-oriented* é uma corrente que analisa o espaço de maneira diferente do *site-specific*, pois o trata de maneira discursiva e o entende como o espaço gerado pelo conteúdo do trabalho artístico. A definição do local onde a obra deve permanecer se reconfigura para implicar não a imobilidade de uma obra, mas sua impermanência

e transitoriedade. O *site-oriented* mantém sintonia com diversas disciplinas, como sociologia, antropologia, história, psicologia, e com manifestações de cultura de massa a exemplo da moda, da música e do cinema. Essa dilatação da arte rompe com as fronteiras do *site-specific*, priorizando o discurso, que possui maior importância que o local; ou seja, o conteúdo define o local, e não o inverso.

Sem desconsiderar o aspecto sociocultural do espaço, Kwon pontua que é pelo discurso que o trabalho adquire propriedade. Obras em *site-oriented* tendem a favorecer espaços públicos fora dos limites tradicionais da arte, como na obra de / o artista Arthur Scovino<sup>73</sup>.

Scovino acredita que o lugar influencia na obra, de modo que cada apresentação se desenvolve de maneira diferente a depender do lugar escolhido e do contexto do momento que a ação acontece. A produção de seus trabalhos dá predominância ao discurso, como na sua obra “QuiZera” (2014), apresentada pela primeira vez no Mosteiro de São Bento, em Salvador, como abertura da 3ª Bienal da Bahia. “QuiZera” foi reapresentada na Bienal de São Paulo (2015), em Belo Horizonte (2015) e no Sesc Pompéia (2019). Apesar da mudança de lugar, é possível perceber que a poética do artista costura cada apresentação.

Em seu discurso poético, “QuiZera” é pensada como uma comemoração, abertura de caminhos. No caso da apresentação na 3ª Bienal da Bahia, refere-se também às mudanças relacionadas à bienal, censurada em 1964. Durante a ação, Arthur Scovino permaneceu sentado no centro da igreja do Mosteiro de São Bento enquanto são amarrados balões brancos, cheios de hélio, em sua camisa e em uma mecha do seu cabelo. Em seguida, Scovino solta sua camisa, que sobrevoa como uma escultura na nave central, e imediatamente, corta seu cabelo, que também ascende à cúpula da igreja como uma oferenda à Bienal.

---

<sup>73</sup>Arthur Scovino (São Gonçalo, RJ. 1980) - desenvolve suas pesquisas artísticas em torno do ambiente, da cultura e das relações afetivas e sociais, sobretudo na Bahia. Atualmente em suas instalações e performances, investiga símbolos do imaginário religioso e da miscigenação brasileira. Disponível em: <https://arthurscovino.wordpress.com/> acessado 01/07/2019.

Fotografia 14 - Registro da performance “Quizera”, Arthur Scovino, 2014



Fonte: Bienal (2014) <sup>74</sup>.

Scovino é um artista que tem criado trabalhos nos quais os locais onde as performances são executadas dialogam com a sua poética. Suas obras estão mais direcionadas ao *site-oriented*, colocando a simbologia do imaginário religioso acima da dimensão espacial. Dessa maneira, o artista dialoga com as instituições em que expõe suas ações performativas, fazendo com que o espaço não dite a obra, mas contribua com a ampliação conceito. Obras em *site-oriented* tendem a revelar toda a ação e a poética para o público através da ação ao vivo.

Sendo assim, o museu pode ser um espaço de comunicação de performances ao vivo sem alterar o conceito da ação, mesmo em espaços que predominam conceitos do *White Cube* ao *Black Cube*. O museu pode manter a poética da performance ao vivo por também ser um espaço de poesia conectado com a ideia da obra, e que preserva também seus princípios e história. Em casos de obras em *site-specific*, o museu pode expor o vídeo ou a fotografia da performance, além de obras que se reverberam da ação performativa original preservando seu contexto e inspiração.

A performance ocultada pelo espaço.

Os museus de arte contemporânea são instituições em constante transformação, revelando o que os artistas criam a partir de múltiplas inspirações e,

---

<sup>74</sup>Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/1047> acessado 07/09/2019.

conectando o ato criativo com seu desenlace expositivo, onde ocorre a fruição pelo espectador. Há obras que, pelas suas próprias características, acontecem em espaços em que a fruição ao vivo seria impossível, o que faz com que a fruição ocorra apenas através de vídeos e fotografias. Para performances em *site-specific*, que acontecem em locais de difícil acesso, as mídias são elementos colaborativos na criação e na propagação das obras. O pertencimento a determinado espaço exige que a ação seja executada apenas neste local, carregado de simbologia e historicidade próprias.

O *Tate Modern* é um exemplo de espaço institucional que tem unido curadores e artistas para refletirem sobre o lugar da performance no museu do século XXI. Esses especialistas consideram que a forte presença de práticas performáticas e de obras entendidas como performativas no panorama das artes demandam uma discussão sobre os espaços ocupados por essas obras e suas interferências. Para o *Tate*, a inclusão de performances ou trabalhos performativos<sup>75</sup> em coleções e exposições não só enriquece a história da arte, mas também impacta nas infraestruturas físicas, conceituais e técnicas do próprio museu.

O vídeo, assim como qualquer outro meio, possibilita o acesso da performance e do espaço na qual foi realizada ao fruidor. Cristina Freire (2015) afirma que os trabalhos apresentados a partir dos índices, quer dizer, por meio de fotografias, projeções, documentos, vídeos e resíduos, constroem experiências estéticas. Muitas vezes, os índices / vestígios de uma performance são os únicos elementos que restituem e restauram o conceito da obra, podendo, também, ser ferramentas que fazem possível sua reapresentação. Esses espaços acessados pelo público através dos índices são definidos, nesta dissertação, como “espaços ocultados”, por não haver, em muitos casos, a possibilidade de uma fruição direta do público.

Na performance “Refino #2” (2017) (fotografia 15), do artista baiano Tiago Sant’Ana<sup>76</sup>, açúcar branco cai ininterruptamente sobre o performer, que permanece

---

<sup>75</sup>O termo performatividade foi introduzido pelo teórico J. L. Austin em 1955 e descreve a relação interdependente entre certas palavras e ações - como quando uma palavra ou sentença implica uma ação, ou seja, qualquer obra que implique em uma ação ou que tenha o corpo como ferramenta poética pode ser considerado um trabalho performativo.

<sup>76</sup>Tiago Sant’Ana (Santo Antônio de Jesus, Bahia, 1990) é artista visual. Desenvolve pesquisas em performance e seus possíveis desdobramentos desde 2009. Seus trabalhos imergem nas tensões e representações das identidades afro-brasileiras – tendo influência das perspectivas decoloniais.

sentado enquanto a “cascata” banha sua pele negra. A cena é emoldurada pelo portal do antigo Engenho de Oiteiro, construção do século XIX, localizado na cidade de Terra Nova, no Recôncavo Baiano<sup>77</sup>. O espaço ativa uma reflexão sobre o colonialismo e sua ação sobre os corpos racializados.

Fotografia 15 - Registro da performance “Refino #2”, Tiago Sant’Ana, 2017.



Fonte: Tiago Sant’Ana (2017)<sup>78</sup>.

Sant’Ana atua principalmente no campo das performances ao vivo. O artista desenvolve estudos sobre o corpo e faz uso da fotografia e do vídeo como dispositivos de alargamento do seu processo criativo. Dentro do campo expandido da performance<sup>79</sup> da performance, Sant’Ana torna possível a fruição da sua obra pelo público, proporcionando uma reflexão sobre o sistema escravocrata do Brasil no engenho de açúcar. “Refino #2” é um exemplo de obra de difícil apresentação ao vivo,

<sup>77</sup>Disponível em: <https://tiagosantanaarte.com/2017/06/30/refino-2-da-serie-manufatura-e-colonialidade/> acessada 14/01/2019.

<sup>78</sup>Disponível em: <https://tiagosantanaarte.com/2017/06/30/refino-2-da-serie-manufatura-e-colonialidade/> acessada 14/01/2019.

<sup>79</sup>O campo expandido da performance é um conceito que busca dar nome a ações que extrapolam uma área artística específica, que não se permite limitar pelas fronteiras que separam teatro, performance, artes visuais, dança, vídeo etc. No campo expandido, as práticas artísticas transbordam para fora dos circuitos institucionais da arte, para espaços inicialmente não pensados.

já que o espaço é ocultado do público, devido sua localização, e revelado ao público a partir do vídeo.

A escolha do local refere-se a um espaço “que catalisou os processos de violência racial escravocrata no Brasil”<sup>80</sup>, e que simboliza o sofrimento do negro, que se arrasta daquela época até os dias de hoje. A execução da performance nesse espaço em particular é fator complementar para a obra. Sua energia influencia na composição e na ação do trabalho. As ruínas dos engenhos de açúcar não podem ser substituídas por um cubo branco, por exemplo, pois se perderia completamente o impacto do local que reforça o peso ideológico e a conceitualização da obra. Para Sant’Ana, “As ruínas de um antigo engenho de açúcar guardam marcas que o tempo não tratou de apagar”<sup>81</sup>.

Segundo Matesco (2012), para legitimar-se e encontrar sentido em si, a performance materializa conceitos de arte por meio da investigação do corpo, das suas relações espaciais e dos vínculos entre o artista e o público. Com o uso de mídias como indícios da ação, o artista busca confrontar o espectador com um determinado tema. Desse modo, a partir do uso de ferramentas multimídias a obra se constrói para além do espaço, permitindo ao público sua fruição.

Em particular, na obra “Refino #2”, a ação é realizada sem espectador. A ausência de fruidores pode estar relacionada à dificuldade de acesso ao espaço, como também ao interesse do artista de criar uma relação íntima, uma reflexão espaço / temporal com o engenho, a cana-de-açúcar e o sistema escravocrata.

Para muitos teóricos, a presença do espectador é fundamental para uma obra se enquadrar como performance. No entanto, Philip Auslander (2013) considera que ações realizadas sem público também podem ser consideradas performances nomeando-as de “fotografia teatral”. O autor afirma que ações encenadas unicamente para serem fotografadas ou filmadas e que não tiveram existência anterior como eventos autônomos apresentados a plateias também são ações performativas (AUSLANDER, 2013, p. 4). Ele dá, como exemplo, a performance “*Blinks*” (1969)

---

<sup>80</sup>Trecho retirado do site do artista Tiago Santana.

<sup>81</sup>Disponível em: <https://tiagosantanaarte.com/2017/06/30/refino-2-da-serie-manufatura-e-colonialidade/> acessado 15/09/2019.

(fotografia 16), de Vito Acconci<sup>82</sup>. A documentação da obra oferece uma tira de doze fotografias em preto e branco da rua Greenwich, em Nova York, com as seguintes instruções:

Segurando uma câmera, mirar longe de mim e ficar pronto para clicar enquanto caminho em linha contínua em uma rua da cidade.  
Tentar não piscar.  
Cada vez que piscar: tirar uma foto.

A obra trata da impossibilidade. O artista não consegue realizar uma ação: a de percorrer uma rua inteira sem piscar. Além disso, aborda a capacidade de manter-se extremamente consciente a respeito de situações banais, como o ato de piscar, função anatômica realizada inconscientemente enquanto se caminha.

Os registros realizados por Acconci servem como documentação da performance. Afinal, eles são evidência de que a ação foi realizada do modo como foi instruída. Além disso, esses mesmos registros possibilitam uma reconstrução da obra, servindo como documento de conservação dela. No entanto, as fotografias não mostram a ação sendo executada, mas, sim, a própria execução da obra. Nas imagens, não vemos o artista fotografando enquanto os transeuntes observam sua ação. Para Auslander, “o espaço do documento (seja visual ou audiovisual) se torna o único espaço no qual a performance ocorre” (2013, p.6). Ou seja, Auslander considera “*Blinks*” uma performance, apesar de não ter público presente na execução da ação, que só se confirma executada a partir das imagens / registros.

---

<sup>82</sup>Vito Acconci (Nova York, 1940 - Nova York, 2017) foi um arquiteto e artista pioneiro da performance, mais conhecido por usar o corpo como objeto da experiência, exerceu grande influência sobre várias gerações de artistas.

Fotografia 16 - Registro da performance “Blinks”, Vito Acconci, 1969.



Fonte: AUSLANDER (2013, p. 6)

De acordo com o que foi dito por Auslander, é possível considerar a obra “Refino #2” de Sant’Ana como performance, no caso, do tipo *site-specific*. Enquanto que a obra “Blinks”, de Acconci, pode ser tratada como uma performance em *site-oriented*, pois valoriza o conceito e o discurso da obra mais do que o próprio espaço. “Refino #2” é um exemplo de obra que tem a espacialidade como elemento conceitual importante à sua contextualização. Por completar a obra, a realização da performance em um local de difícil acesso oculta do espectador seu envolvimento.

“Refino #2” não pode ser rerepresentada em museus ou galerias. Os espaços expositivos não conseguem revelar a ação de maneira vívida. O vídeo é uma forma de dar acesso à obra, evidenciando as especificidades que a potencializam e seus aspectos importantes. Além de preservar, o vídeo contribui para que a obra permaneça visível, e, desta maneira, continue possibilitando “experiências, reflexões, construções teóricas ou práticas artísticas em variados contextos culturais, sociais ou geográficos” (FREIRE, 2015, p. 53).

Nem todo trabalho que aborda a espacialidade como ponto central é necessariamente um *site-specific*. É possível abordar a espacialidade como tema e



discurso também nos espaços expositivos institucionalizados. Laura Lima, por exemplo, apresenta o corpo oprimido pelo espaço social. Para ela, os *performers* que apresentam suas obras são “pessoas carne”, que executam o roteiro da ação. O trabalho de Lima tem o corpo como elemento central da obra assim como os objetos que lhe acompanham. A obra “Baixo” (2011) (fotografia 17) é uma ação em que uma pessoa (Homem e/ou Mulher<sup>83</sup>) permanece deitada, único modo de ficar no local que tem 45 cm de altura. O espaço onde fica o *performer* / “pessoa carne”, não permite o acesso do público, que frui a ação de uma certa distância estipulada pela artista. Assim, o espaço do museu é provisoriamente modificado pela obra. O *performer* “veste” este espaço adaptado, cujo objetivo é falar sobre como o mundo comprime o ser humano. O *performer* é escolhido pela sua estrutura corporal: deve ter alguma dificuldade de locomoção, e um corpo que não se enquadra na estrutura comum (SANTOS, 2012, p. 65). As suas características físicas dão sustento conceitual à obra.

Fotografia 17 - Frame 15” do vídeo da performance “Baixo”, Laura Lima, 2011.



Fonte: Exposição 13 rooms (2013) <sup>84</sup>.

<sup>83</sup>A obra “Baixo” foi exposta em duas ocasiões. Na Casa França Brasil, em 2011, a performance foi executada por um homem e na Walsh Bay, em Sydney, em 2013, foi executada por uma mulher

<sup>84</sup>A imagem é um congelamento (figura 17 e 18) de um vídeo da performance “Baixo” (descrição em inglês ‘Laura Lima ‘Man=flesh/Woman=flesh - FLAT’ 1997 / 2010 / 2011 / 2012’). A página mostra uma

Fotografia 18 - Frame 12" do vídeo dos fruidores da performance, Laura Lima, 2011



Fonte: Exposição 13 rooms (2013).

Para Sabrina Santos (2012), o *performer* de “Baixo” representa pessoas da contemporaneidade, esmagadas pelo espaço e pelo tempo, presas no agora. Santos acrescenta que “Baixo” é uma obra que oculta o espaço do público e oculta o espaço do *performer* (fotografia 18):

A condição de um corpo deitado no chão, dos espectadores que são convidados a se abaixar para olhar, por se tratar de uma sala sem qualquer tipo de abertura, do teto que se rebaixa e faz com que o homem só se movimente naquele espaço, quase escuro, se arrastando, denota a sensação de um corpo minguado, de um indivíduo que se sente achatado por um mundo pesado demais para ele. (SANTOS, 2012, p. 66).

Nessa obra, o corpo é apresentado em uma ação ao vivo, criando-se assim, relações com os fruidores através da espacialidade, da temporalidade, da corporeidade e do conceito que envolve a obra.

---

série de vídeos com as obras expostas na exposição 13 Rooms, entre os dias 11-21 de abril de 2013, no Pier 2/3, Hickson Road. Essa exposição convidou mais de 100 artistas, dentre eles 13 famosos, para apresentar uma inovadora exposição coletiva de "escultura viva" em 13 salas construídas especialmente para o evento. <https://vimeo.com/60611956>.

A espacialidade é um assunto de grande importância no cenário museológico e das artes performativas, que constrói mudanças de paradigmas e reformula ideias em busca de novos fluxos interacionais. Os museus podem, junto com o artista, construir espaços institucionais de vivência das obras, a partir da compreensão das suas condições, características e estrutura, garantindo, assim, a manutenção da espacialidade conceitual e física das obras e dos museus.

### 3.2 A TEMPORALIDADE DA PERFORMANCE NO MUSEU

É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente dos presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras.

Santo Agostinho

A temporalidade abrange dois sentidos: o tempo real e o tempo subjetivo. A temporalidade primária, real, é o tempo absoluto e físico, que não para. Ele corresponde ao passado que já aconteceu, ao presente que é o aqui e agora e ao futuro que ainda acontecerá. Também existe a temporalidade subjetiva, que está relacionada à experiência e à memória. Assim, se existe consciência temporal em virtude da memória, é possível pensar no antes, no que existiu no passado, além de supor sobre o que ainda acontecerá no futuro. As duas concepções referentes ao tempo existem a partir da sua compreensão e da experiência vivida.

A temporalidade é, segundo Martin Heidegger<sup>85</sup>, a consciência sobre o passado, o presente e o que pode ser o futuro<sup>86</sup>. Ou seja, o ser humano, ao perceber o tempo a partir da sua memória, pode guardar o passado e antecipar o futuro. Para Sartre<sup>87</sup>, a temporalidade é integrante e inerente à consciência do tempo presente que se desdobra baseado no tempo que passou e no que ainda irá acontecer (SILVA, 2008, p. 225-248). Henri Bergson<sup>88</sup>, por sua vez, esclarece que o passado deixa de acontecer, mas interfere nas atitudes do presente; por isso, o agora se desenrola sobre o passado com o auxílio da memória, além de interferir nas mudanças de interpretação sobre o que já aconteceu<sup>89</sup>.

---

<sup>85</sup>Martin Heidegger (1889 – 1976) foi um filósofo, pensador, professor universitário e reitor alemão.

<sup>86</sup>Cezar Luís Seibt, *Temporalidade e Propriedade em Ser e Tempo de Heidegger*. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7213/rfa.v22i30.2254> acessado 02/02/2019.

<sup>87</sup>Jean-Paul Charles Aymard Sartre (1905 – 1980) foi um filósofo, escritor e crítico francês, conhecido como representante do existencialismo.

<sup>88</sup>Henri Bergson (1859 – 1941) foi um filósofo e diplomata francês. Conhecido principalmente por *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência, Matéria e Memória*.

<sup>89</sup>MODENESI, Jean Calmon. *Tempo e espaço, mudança e movimento, percepção/sensação e lembrança em Henri Bergson* Revista Geografares, n°9, p.1-28, jul./dez. 2011.

A partir do exposto, a preservação museológica pode ser vista como uma ferramenta que colabora para a reconstrução da memória, com consciência da sua história e que, por isso, edifica o pretérito para que não seja esquecido, fazendo renascerem as sensações e emoções ao conectar o público com o tempo passado e presente, e assim construindo as expectativas futuras. As sensações provocadas no agora trazem consigo uma conexão com sensações vivenciadas. O passado e o futuro estão no presente, a partir das lembranças ou como consequência das projeções para o futuro. O contato do público com a obra pode ativar memórias da experiência vivida e ao mesmo tempo construir novas.

O museu pesquisa e busca preservar a temporalidade, consciente dos tempos passado, presente e futuro. Nele ligam-se os tempos e há a possibilidade de interferir nas mudanças de interpretação sobre o objeto e a história a partir da fruição, momento em que a musealização ganha sentido, uma vez que o espectador percebe a obra no mundo e na sua temporalidade. Segundo Tereza Scheiner (2006), cabe ao museu preservar para comunicar os singulares e fascinantes fragmentos do real, ativando os sentidos individuais de cada espectador ao conectá-lo com a história. A autora sublinha a importância de pensar a temporalidade cíclica da tradição e a temporalidade linear, que seria o real, além de distinguir as evidências dos fragmentos documentais, para que, assim, o museu possa sintetizar essas temporalidades nas narrativas que constrói.

A preservação, segundo Desvallées e Mairesse (2013), está envolvida nos procedimentos direcionados ao objeto de museu, ou seja, “as operações de aquisição, entrada em inventário, catalogação, acondicionamento, conservação e, se necessário, restauração” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 79). A preservação de bens culturais – produto e testemunho das diferentes tradições e realizações intelectuais do passado<sup>90</sup> – abrange ações dirigidas ao patrimônio material e imaterial, obras artísticas, literárias e artefatos que compõem as narrativas. Assim, uma das missões do museu é a proteção de bens culturais para transmissão da herança cultural que normalmente faz uso do objeto como mediador, objeto esse que pode também, ser o documento de uma manifestação cultural (SCHEINER, 2017). Segundo

---

<sup>90</sup>Recomendação Paris de Obras Públicas e Privadas – IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. p.1, 1968.

Scheiner (2017, p. 283/284) a museologia tem como objetivo apresentar para a sociedade em forma de exposição, informações preservadas pelo museu, a partir de variadas referências, em forma de objetos que representem de maneira simbólica a sociedade.

Como as exposições selecionam objetos que possam representar uma manifestação cultural e os elementos implicados nas práticas performativas são tempo, espaço, corpo do artista e relação artista-público (VALE, 2014 p.10), existe na performance certa dificuldade em se constituir musealidade a partir de um objeto. Sendo assim, a preservação da prática performática exige o entendimento conceitual da obra. É necessário, para sua preservação, compreender o peso simbólico dado pelo *performer* aos objetos e materiais usados, pois essa compreensão ajudará a preservar a qualidade intimista e pessoal que muitas performances possuem.

A maior dificuldade para os museus consiste na falta de documentação sobre a intenção do artista, dos materiais usados e dos métodos, tornando mais complexa a sua conservação. O artista que atua na arte performativa se interessa pelas relações processuais que se desenrolam no tempo voltadas para o público, para, assim, criar sua própria temporalidade ao provocar o encontro. As obras relacionais, ou seja, as que incorporam a interação como elemento chave, estimulam diálogos por meio de ações no presente, que se traduzem em vivências. Essa característica demanda a documentação das relações e da sua temporalidade por meio de pesquisas com registros processuais.

Glusberg (1987) esclarece que, além das matérias-primas da performance, que são o corpo, o tempo e o movimento, é essencial dar atenção à sua temporalidade, já que, em sua opinião, a performance pode ser imóvel, mas jamais atemporal. Desse modo, a temporalidade interfere na composição da obra e torna a preservação contextual e sociocultural de extrema importância.

A conservação, segundo Silva (2012), consiste em procedimentos de manutenção da integridade de objetos que têm importância histórica, artística e/ou científica. No caso da performance, a integridade está direcionada aos documentos que marcam a sua presença e existência. Dessa forma, pensar a preservação como um armazenamento fechado e protegido - assim como as reservas técnicas dos museus - não é satisfatório no caso da arte performativa. Os inúmeros estudos direcionados à documentação e à preservação digital podem ser instrumentos de

conservação que solicitam constante atualização. A preservação do documento eletrônico em formato de texto, imagens — fixas ou em movimento —, correspondências, formulários e até processos administrativos, é um método usado atualmente no campo da museologia.

A performance vem sendo conservada por meio de mídias digitais, trazendo novos desafios para a preservação da informação. Segundo Ferreira (2006), a preservação digital é um conjunto de ações que pretende garantir o acesso contínuo e duradouro à informação e ao patrimônio cultural em formato digital, podendo ser aplicada à prática performática na sua documentação desde sua origem até sua atuação em campo expandido.

A preservação digital consiste na capacidade de garantir que a informação digital permaneça acessível e com qualidades de autenticidade suficientes para que possa ser interpretada no futuro recorrendo a uma plataforma tecnológica diferente da utilizada no momento da sua criação. (FERREIRA, 2006, p.20).

A preservação digital é uma estratégia de conservação que abraça a performance, melhorando sua documentação e diminuindo sua vulnerabilidade. Ferreira afirma que a preservação digital garante que a informação digital se mantenha acessível e autêntica para ser interpretada no futuro através de uma técnica diferente da usada na sua criação. Para ele, a preservação digital assegura comunicação “não só através do espaço, mas também por meio do tempo” (FERREIRA, 2006, p. 24). Ou seja, a preservação digital amplia o acesso a documentos materiais que podem ser danificados ou destruídos com o tempo, expandindo a capacidade do museu de comunicar em um espaço/tempo, posteriores, reduzindo a chance de perda total de uma obra ou vestígio.

A performance, obra efêmera, que tem o corpo e a temporalidade como post-chave, além de solicitar do museu estratégias que dialoguem com sua natureza interativa, demanda, também, a preservação da sua memória e de futuras comunicações. Freire complementa ao afirmar que:

Estamos, portanto, diante de uma questão tríplice: temos, de um lado, obras das quais desfrutamos graças ao empenho daqueles que nos precederam, trabalho ao qual cabe a nós darmos continuidade;

deparamo-nos ainda com obras, criadas ou adquiridas no presente, em determinado estado de conservação, cuja perpetuação se impõe a meio curso; finalmente, nos melhores casos, compreendemos também que o caminho em direção ao futuro clama por uma “preservação preventiva”, ou seja, tomarmos decisões antecipatórias que retardem ao máximo a perda ou o desgaste dos materiais que constituem a obra (FREIRE, 2015, p.7).

Ao identificar caminhos para a conservação da arte contemporânea, Freire apresenta estratégias para diminuir a perda ou desgaste das obras. Ele aponta para uma preservação que não está direcionada apenas a procedimentos técnicos, mas para um olhar que reconheça o valor cultural da obra, cuja preservação esteja comprometida com o acesso futuro e ciente que já aconteceram e as que acontecem na atualidade.

Lembremos que segundo o modelo PPC<sup>91</sup>, o ponto de partida da preservação de uma obra é a aquisição realizada pelo museu. Desse modo, ao adquirir uma obra efêmera, o museu instaura o processo de conservação e, com ele, a criação de métodos para tornar essa obra viva e acessível para o público o máximo de tempo possível.

#### Preservação da memória.

Preservar a memória é transportar o passado para o presente através da experiência; é dar voz ao que pode ser esquecido, evidenciando sua natureza simbólica e seu significado social ou pessoal. O conceito de memória é fator essencial da preservação, pesquisa e comunicação. Ele se direciona à rememoração e à construção de antigos e novos sentidos; ou seja, ao modo como as experiências vividas geram múltiplas recordações reconstruídas e reformuladas, tomando como base a história de cada um. Fatos como esses evidenciam a mutabilidade da memória (OLIVEIRA e MELLO *in* SILVA, 2012, p. 56). De acordo com Santos (2002), o conceito de memória será questionado enquanto as relações entre sociedade, indivíduo e tempo continuarem sendo entendidas de maneira distante uma da outra nas ciências

---

<sup>91</sup>PPC: Preservação – Pesquisa – Comunicação; em francês, PRC: Préservation – Recherche – Communication; em inglês, PRC: Preservation – Research – Communication. (DESVALLÉES E MAIRESSE, 2013, p. 35).



sociais. Não existe memória exclusivamente individual ou exclusivamente coletiva, mas ações humanas e sociais que provocam lembranças e esquecimentos, e que não podem recuperar um passado real. Na história viva, a memória pode ser uma reconstrução subjetiva do passado, com novas dimensões de temporalidade.

A memória é seletiva, sendo parte de um processo social que pode significar tanto domínio e autoridade quanto liberdade. Ela vai além da reconstrução do passado no presente, não é estática nem passiva, mas emocional. O museu é um “lugar de memória” (NORA, 1984-1987 *apud* PINNA, 2003) que preserva fragmentos relevantes para a sociedade e colabora para a escrita da história como fenômeno coletivo, isto é, por meio do efeito causado pelo indivíduo no meio em que vive.

De acordo com Cerávolo (2014, p.263 *apud* SCHEINER, 2017, p.269), “O verdadeiro objeto de museu é a transmissão de informação pertinente, cuja forma de apresentação não é necessária e exclusivamente o objeto tridimensional”. Ou seja, mesmo entendendo que o objeto de museu é elemento que institui musealidade para se tornar portador de referência histórica, os fragmentos relevantes preservados pelo museu não necessitam ter tridimensionalidade, mas, transmitir a memória social e cultural de determinado recorte histórico.

Desse modo, o museu contribui para a cultura da memória, que pretende trazer o passado para o presente, estimulando uma “sensibilidade temporal”, entendida por Nora (1989) como um caminho em busca de um passado que não existe mais. Nora aponta que a memória é viva, cresce, desenvolve-se e está aberta a novas lembranças ou esquecimentos, enquanto a história é uma interpretação do passado que demanda pesquisa e crítica. No momento em que a memória se torna um objeto histórico, cristalizado, surgem os lugares de memória (Nora, 1989 *apud* Noronha, 2013, p. 50).

De acordo com Desvallées e Mairesse (2013), as atividades de conservação no museu são “conjunto de medidas e ações que têm por objetivo evitar e minimizar futuras deteriorações ou perdas” (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 80) das obras. O museu é um espaço de memória que preserva objetos e obras de arte que representam a memória de uma sociedade em um determinado tempo. Esses objetos ou obras de arte devem ser analisados a partir das suas características físicas e conceituais. Na apresentação de uma performance, por exemplo, podem ser gerados ou recriados objetos físicos que correm o risco de serem tratados como se trata uma

pintura ou escultura, por exemplo. Esses vestígios são carregados de significação, e como tais são partes da obra que podem ajudar à preservação da sua temporalidade e espacialidade, tal como a “partitura” citada no subcapítulo 1.1. Segundo Ysbrand Hummelen, um dos coordenadores do simpósio *Modern Art: Who Cares?*<sup>92</sup>, a crítica e a história da arte têm negligenciado o significado dos vestígios das obras, e acrescenta que a voz dos artistas vivos também pode ser uma ferramenta para a conservação.

O significado da obra e a intenção do artista têm grande valor para preservar a autenticidade dos documentos e vestígios de uma performance (CARVALHO, *in* FREIRE, 2015, p. 20). Por isso, Macedo (2007) destaca a escrita da história da arte, que leva em consideração esses aspectos, como um importante dispositivo na preservação da arte contemporânea. A história da arte assume uma pesquisa aprofundada dos artistas, suas trajetórias, valores e contextos além da análise dos trabalhos. Sabemos que as obras não falam por si e a intenção do artista precisa ser identificada e registrada, para enriquecer as metodologias de investigação e o estudo das teorias da performance. Assim, a história da arte precisa atuar junto com o museu, o qual, incorporando a arte performativa nas coleções ou nas exposições, a valoriza e lhe outorga legitimidade no sistema da arte.

Em contrapartida, Peggy Phelan (1996) assinala que escrever sobre a performance modifica o evento em si. Pode-se escrever, mas sem perder de vista essas interferências.

Assim como os físicos quânticos descobriram que instrumentos macroscópicos não podem medir partículas microscópicas sem transformar aquelas partículas, também os críticos da performance devem perceber que o trabalho de escrever sobre performance (e, portanto, “preservá-la”) é também um trabalho que altera fundamentalmente o evento. (PHELAN, 1993, p 148, tradução nossa).

Barbutto (2010) levanta questionamentos a respeito das formas de preservação da performance. Ele se pergunta se seria suficiente reunir documentos para sua rerepresentação, e se esses documentos poderiam contribuir para conservar o impacto

---

<sup>92</sup>Simpósio sobre a conservação da Arte Moderna, que aconteceu em Amsterdã no ano de 1997. Disponível em: <https://www.incca.org/events/symposium-modern-art-who-cares-1997> acessado 05/02/2019.

original da obra, além de ponderar sobre a fruição da arte performativa ao vivo, a sua documentação e a aquisição, como únicas formas de preservar a memória da performance. O autor também aponta o museu como espaço preparado para fazer com que os objetos sejam acessíveis e duráveis, o que levantaria reflexões sobre os procedimentos tradicionais face à natureza efêmera da performance. A autora explica que a dificuldade da aquisição de uma ação, e não de um objeto, está intimamente ligada ao artista e à sua temporalidade e espacialidade que, juntas, definem os vínculos entre o artista e obra e a relação com o museu.

Escrever sobre performance reforça sua memória e redescobre sua temporalidade ao estimular uma mudança de olhar que transita entre o futuro e o passado. Ao tratar o passado conectado com o presente, a prática performática se mantém viva, seja mediada por meio de vídeos, fotografias e documentos, ou executada ao vivo dentro de contextos determinados que podem ser similares ao original ou em contextos diferentes.

A performance implica o real através da presença de corpos vivos. Na audiência da arte performance existe um elemento de consumo: não existem sobras, o espectador atento deve tentar absorver tudo. Sem uma cópia, a performance ao vivo lança-se na visibilidade – em um presente carregado de modo maníaco – e desaparece na memória, na realidade da invisibilidade e do inconsciente, onde escapa da regulação e do controle. (PHELAN, 1993, p. 148, tradução nossa).

Esse presente demarcado por Phelan, característico da ação ao vivo, é segundo a autora, preservado na memória do público que presenciou a obra, e de mais nenhuma outra forma.

O envolvimento do público é outro aspecto que se relaciona com a temporalidade, e, como tal, demanda um olhar atento na sua preservação. Durante uma obra performativa, a resposta do público pode ser de indiferença e passividade ou de reação ativa. Existem casos, inclusive, em que parte do público permanece passivo e outra parte se envolve mais ativamente. Na performance, o artista estreita sua ligação com o público, levando, muitas vezes, a criar uma relação de cumplicidade. Sem dúvida, os aspectos relacionados à temporalidade são de extrema importância para o processo de preservação da prática performática. O momento em que a obra acontece influencia a atuação do artista e o envolvimento do público. Por

esse motivo, é tão importante levar em conta a cooperação do público em seus diversos graus de interação, já que essas interações têm o poder de transformar a obra. As respostas do público demandam novas e mais completas documentações. Elas não são inseparáveis da obra, mas, têm o poder de impactar nas futuras reapresentações.

Os artistas também têm dado importância à preservação documental e à escrita das suas obras, solicitando registro de suas ações ao vivo. Um exemplo é Flavio Favelli<sup>93</sup>, que escolheu a fotografia como meio para documentar sua série de performances “*Vetrine dell'Ostensione*”, encenada entre 2001 e 2014. Favelli acredita que a fotografia da ação performativa ao vivo se aproxima da imagem que o subconsciente gera ao presenciá-la, por isso, usa o registro fotográfico como um elemento de documentação e de possíveis apresentações das suas obras<sup>94</sup>. A memória é uma temática presente em muitos trabalhos de Favelli. Em sua performance “*Vetrine dell'Ostensione*”, por exemplo, reflete sobre relacionamento entre artista e público ao permitir que o espectador o observe de longe. A obra se desdobrou em dois modos de fruição: quando ele pôde ser observado pela janela de um quarto no térreo de um apartamento, e em um segundo momento, quando pôde ser olhado pelo obturador de uma câmera fotográfica<sup>95</sup>. Além do registro fotográfico, o artista escreveu sobre suas obras e suas ideias durante o processo criativo, ampliando o conjunto de documentos que podem gerar dados para sua preservação, informações para sua pesquisa e subsídios para a escrita da história da arte.

Outros artistas, como Dan Graham e Vito Acconci, pensaram suas obras como processo e não como obras que se encerram no resultado, o que os levou a buscar métodos de comunicação das suas ideias. Eles usaram da fotografia, de filmes, de vídeos e de manuscritos como extensões temporais das suas obras (MATESCO, 2012. p. 8). Esses registros permitiram a ampliação da temporalidade da performance

---

<sup>93</sup>Flavio Favelli – (Florença, Itália, 1967). A pesquisa artística de Favelli faz referência ao cotidiano e à sua experiência pessoal; o artista cria performances - ações nas quais ele cria um espaço físico e mental que modifica a percepção do espectador. Objetos arquitetônicos e itens de mobiliário se transformam em elementos visionários que permitem emergir emoções latentes, revelando a poesia presente na realidade cotidiana. <https://www.maxxi.art/en/favelli-flavio/> acessado em 07/02/2019.

<sup>94</sup>Bolonha (2001, via Rialto; 2003, via Guerrazzi; 2004, via de 'Museu; 2014, Oratório de San Filippo Neri), em Veneza (2004, Ponte Frari, San Polo), e em Roma, no palco de um soundboard (2012, via Guido Reni). (Favelli 2003, 80- 81 apud Barbuto, 2010, p. 166).

<sup>95</sup>Disponível em: [http://www.xing.it/event/254/la\\_vetrina\\_dellostensione\\_ii](http://www.xing.it/event/254/la_vetrina_dellostensione_ii) acessado 04/07/2019.

e garantiram a preservação das obras, além de possibilitar acesso ao conteúdo para novos públicos. Sendo assim, a preservação e a comunicação podem se estender também aos documentos e aos manuscritos dos artistas, permitindo ao espectador uma aproximação do processo íntimo de criação das obras.

Há também artistas que criam trabalhos pensados para a impermanência, o que, segundo Harold Rosenberg (2004), é um recurso estilístico apreciado na arte contemporânea. Artur Barrio<sup>96</sup> é um exemplo de artista em que grande parte das suas obras não existe mais, restando apenas seus registros e manuscritos (fotografia 19) combinando permanência e efemeridade em suas ações/situações.

Barrio descreve o processo de construção da performance “4 dias e 4 noites” (1968).

Esse trabalho/processo começou a partir do Solar da Fossa onde eu morava, então saí a pé às cinco horas da manhã passando pela Ladeira dos Tabajaras, Copacabana, Leblon, Ipanema e o MAM, isso sobre todo um desgaste físico que me abriu uma percepção pois com todo esse caminhar a percepção se aguçou incrivelmente. O corpo aí já estava mais condicionado à mente, trabalhando mesmo, o corpo era quase uma máquina. (BARRIO, 2000, p.79)

---

<sup>96</sup>Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes (Porto, 1945, residente no Brasil) é um artista multimídia e desenhista, e atua no campo da instalação e da performance.

Fotografia 19 - “CadernosLivros” apresenta o registro da performance “4 Dias e 4 Noites”, Artur Barrio, 1968.



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2015)<sup>97</sup>.

Na obra “4 Dias e 4 Noites”, os manuscritos do artista resumem sua experiência e são responsáveis por sua documentação. Os fragmentos de memória da ação, as lembranças do fato vivido e executado tornam-se obra. Escritas de maneira narrativa, são o depoimento das ações que reverberam no seu olhar poético. Nessa obra, a conservação do manuscrito ganha uma ambiguidade temporal, por permanecer mesmo quando a poesia da sua obra está na impermanência (SULEIMAN, 2005, p. 36). Quer dizer, se Barrio não escrevesse sobre “4 Dias e 4 Noites”, ninguém saberia que a obra acontecera. Rosenberg percebe que há uma relação entre uma arte que se apoia em ações e uma literatura sobre a arte que fala sobre as ações e diz:

Na medida em que ela circula como um evento na história da arte, a pintura renuncia a seu corpo material: ela assume um corpo espectral

<sup>97</sup>Imagem retirada da Mostra do MAM – RIO em fevereiro de 2015 intitulada “Ações, estratégias e situações nas coleções do MAM” que apresentou trabalhos realizados fora dos suportes tradicionais de arte. <https://www.bolsadearte.com/oparalelo/mostra-no-mam-rio>.

que está onipresente nos livros de arte [...] e existe de acordo com frequência da sua menção pública, ou seja, de um modo temporalmente diferente. (ROSENBERG *apud* BELTING, 2006, p.262).

Hans Belting (2006), ao perceber a força temporal da obra efêmera, desde os *happenings* de Allan Kaprow, questiona Rosenberg sobre as mudanças na escrita da história da arte. Para Belting a ação traduz-se em texto, e a obra, que não existe mais no tempo, se transforma em símbolo. Belting reflete sobre uma história da arte de obras que não existem mais, e que têm vida apenas nos textos, assim como a obra de Barrio.

A relação entre a preservação e os documentos das performances tem estimulado debates entre profissionais da museologia. Segundo Barbuto (2010), as opiniões são variadas: há, de um lado, aqueles que veem a documentação como elemento valioso para as reapresentações, e, de outro, os que veem a performance como ação efêmera, que só tem existência no aqui e agora. No entanto, artistas têm sido cada vez mais favoráveis à documentação da prática performática.

Preservar para comunicar.

No âmbito museal, preservar é, também comunicar. De acordo com Cristina Freire (2015), preservar é dar inteligibilidade, inserindo a obra em diferentes contextos que lhe caibam significado (MATOS *in* FREIRE, 2015, p.52). A comunicação é um modo de preservação que proporciona acesso e potencializa aspectos importantes da obra, podendo transportar temporalidades distintas através de novos fluxos e estimulando experiências e reflexões. Para Matos (2015), uma exposição pode produzir histórias antigas e atuais, com novas relações e vínculos antes não construídos (MATOS *in* FREIRE, 2015, p.58).

Os registros da apresentação da performance ao vivo e, conseqüentemente, da participação do público resultam em documentos da ação performativa, contribuindo em uma preservação documental mais completa sobre a obra. Segundo Flores (2015), a aquisição e a preservação tradicional realizadas pelos museus não acolhem as características da prática performática, que necessita de métodos diferentes, tanto estruturais como conceituais (FLORES *in* FREIRE, 2015, p.130).

Flores afirma que a performance demanda uma política de aquisição específica com novos protocolos, além da colaboração de profissionais de diferentes áreas de conhecimento como curadores, museólogos, conservadores, historiadores da arte e educadores. Logo, o desafio do museu é ser interdisciplinar, tal qual a performance, a fim de construir acervos que preservem as ideias dos artistas, com as especificidades da obra, para comunicá-la e, conseqüentemente, criar um ciclo de experiências.

É parte da documentação a maneira como o espectador reage – interativa ou contemplativamente –, podendo mudar de acordo com o local e com a sua temporalidade. Além disso, em casos de reapresentação, a relação do público com o *performer* também muda. Documentar a ação é interferir na sua reapresentação, pois, no momento de registro da performance, os documentos fílmicos ou fotográficos são gerados a partir de um determinado ponto de vista, o que leva ao risco de o registro confundir-se com a obra, quando não é. Segundo Macedo (2008), pode ser difícil diferenciar o que é registro e o que é obra, mas ambas criam significados a partir do olhar do espectador.

Em uma exposição dos registros de ações performativas (fotos, vídeos etc.), a relação entre os documentos e o espectador se constrói independente de se tratar ou não de obra original, ou seja, o público irá interagir com os registros e os mesmos criarão reverberações no fruidor. Auslander (2013) afirma que o registro da performance não está ancorado na presença do público nem mesmo na sua reação. O registro cria acesso às obras que aconteceram e gera novas fruições. A relação não vai depender das interações que se construíram com a performance original. O público, a partir dos documentos ou de uma reapresentação, estabelecerá novos vínculos com a obra com a qual está tendo contato, e não com a obra original. Por isso, Auslander acredita ser desnecessário documentar a relação do público com a obra, já que, para ele, a fruição da performance original não altera a nova interação.

A força da imagem reforça a fotografia e o vídeo como modos de preservação da ação performativa. Para Auslander, não se trata de ver a imagem como um documento que dá acesso ao passado, mas sim como uma performance. Segundo autor, a imagem ultrapassa a barreira temporal da obra ao ser reapresentada em forma de fotografia ou vídeo. Ao ampliar a presença da performance a partir do registro áudio visual, a obra constrói relações com um número maior de fruidores.



No entanto, os registros áudio visuais da ação performativa não têm a mesma intensidade relacional entre *performer* / fruidor, que a ação ao vivo. Por esse motivo, a reapresentação ao vivo cria uma forte relação entre o espectador e a obra, a qual tem, como matéria prima, o corpo. Diferentemente de Auslander, para Jeudi (2002), uma apresentação ao vivo é o oposto de uma representação. Segundo ele:

O desempenho corporal apresenta em tempo real uma colisão entre literalidade do acontecimento e a atualidade imediata do pensamento que pretende adiantar-se e manter suspenso o próprio ato da representação. O estético subsiste na forma de intelectualização que precede a própria performance retirando-lhe a tensão entre representação e realidade (JEUDI, 2002, p. 113 *apud* MATESCO, 2012 p. 3).

No momento em que o artista coloca seu corpo como parte da obra, rompe-se a fronteira entre o espectador e ele. Para Jeudi, transformar a performance em imagem é transformá-la em objeto, como estereótipo de exibição do corpo. Em um pensamento oposto ao de Auslander, Jeudi não acredita na autenticidade da representação do corpo como objeto de arte; para ele, a ação ao vivo acentua o estereótipo da representação na imagem/registro.

De acordo a uma abordagem semiológica, Glusberg (1987) mostra o equívoco entre a representação e a apresentação da performance. Para ele, a prática performática é um signo que se desenvolve durante o curso da ação. No momento em que o artista usa o corpo como objeto artístico, ele procura mudar o olhar do espectador sobre a obra de arte, um contato que não será mais contemplativo e tradicional, mas relacional. Ou seja, na performance, assim como na *body art*, o artista aproxima o espectador do conteúdo abordado, e enfatiza os modelos e cânones sociais, tendo o corpo como parte do processo. Desse modo, a presença do corpo, seja na imagem do registro ou na ação ao vivo, transcende a barreira da temporalidade. A relação entre o público e a performance não é a de apreciação da representação de um corpo, mas, sim, a fruição de um corpo real em uma cena real. Mesmo quando a fruição acontece através do registro / imagem da obra, o contato com o corpo do artista tem força.

Os artistas da arte performativa registram suas ações realizadas ao vivo ou em privado por acreditarem que esses registros estimulam a fruição. A experiência ao vivo

e a fruição a partir das imagens da performance são diferentes. No entanto, a imagem pode despertar uma memória vivida, assim como acontece na ação, segundo Goldberg:

Para entrar no silêncio moral de uma fotografia de Ana Mendieta, para “sentir o perfume” da terra com a qual ela mesma se cobriu, para identificar profundamente e pessoalmente com seus “pensamentos” por trás de seus olhos fechados nós, os espectadores, participamos de uma “performance”. Cada figura carrega o resíduo do tempo e cada uma tem um modo de fazer o passado presente e fugazmente real. (GOLDBERG, 2004, p. 35, tradução nossa).

Goldberg fala da força que as performances da artista cubana Ana Mendieta<sup>98</sup> provocam a partir do registro da ação. Ao afirmar que “a imagem carrega o resíduo do tempo e cada um tem uma maneira de tornar o passado presente e fugazmente real” (2004, p. 35). Goldberg aponta para a capacidade que a imagem/registro tem em comunicar, independente da sua temporalidade, e como ela pode levar a uma fruição profunda e íntima. De acordo com Vale (2014), a fruição do público a partir da imagem da performance fortalece o papel de coautoria do espectador, que pode ativar a memória e a imaginação no seu processo de fruição.

Ana Mendieta foi uma artista que usou a fotografia como meio de preservação e comunicação das suas obras. A série “*Siluetas*” (fotografia 20), com cerca de 200 fotografias realizadas entre os anos de 1973 e 1978, no México e nos Estados Unidos, é um exemplo de performances feitas para fotografia. A série trata da sua ligação com a terra, da efemeridade humana e dos símbolos femininos. As performances foram pensadas e executadas para sobreviverem apenas nas fotografias, neste caso, feitas no processo de construção da obra e em um momento íntimo da artista.

Os trabalhos de Mendieta fazem uso de poucos materiais, todos carregados de significados. O sangue é tratado pela artista como um símbolo do sagrado, do mágico e que faz parte dos rituais da Igreja Católica como elemento metafórico, além de ser parte vital da Santería, religião de Cuba. Assim como Mendieta seleciona os materiais das suas ações, ela também escolhe documentá-las, através de fotografias e vídeos,

---

<sup>98</sup>Ana Mendieta (Havana, Cuba, 1948 – Nova Iorque, USA, 1985) foi uma artista performática, escultora, pintora e videoartista cubana-americana que é mais conhecida por sua obra de arte "corpo-terra". Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/ana-mendieta-11167> acessado 01/07/2019.

para serem apresentadas posteriormente, acreditando no poder que esses mecanismos têm de comunicar e impulsionar relações.

Fotografia 20 - Registro da "Series Silueta", Havana, Cuba, Ana Mendieta, 1948.



Fonte: Museu Guggenheim<sup>99</sup>.

A decisão de como documentar e comunicar uma performance precisa ser tomada com a participação conjunta de artista e museu. Quando o artista não mais puder definir os limites sobre sua obra, seus herdeiros poderão cumprir esse papel, observada a legislação local. Reencenar ou expor registros de performances históricas exige do museu uma análise minuciosa dos objetivos propostos pelo artista, para que a obra não perca sua potência comunicativa. Quer dizer, mesmo acreditando que o registro da ação performática ou de sua reapresentação rompem a fronteira da temporalidade, é necessário um trabalho curatorial e de mediação para que sua comunicação tenha conexão com o espaço expositivo.

A documentação da performance original contribui para futuras comunicações, sendo um recurso de preservação da obra. Essa documentação não se resume

---

<sup>99</sup>Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/5221> acessado 28/04/2019

apenas aos registros áudio visuais, mas também aos manuscritos do artista e os relatos do público que colaboram para a coleta de informações sobre a obra. Para melhor preservação, a documentação deve estar organizada nos acervos dos museus e / ou por historiadores da arte. É importante salientar que, ao documentar e reapresentar uma performance, as mudanças são inevitáveis, estando o artista presente ou não no processo. No entanto, a comunicação da ação performativa é significativa, de modo que a mensagem provoque e encoraje fruições e, assim, novas memórias sejam construídas reavivando temporalidades.

#### 4 COMUNICAÇÃO DA PERFORMANCE NOS MUSEUS DE ARTE

É através da comunicação que o museu se faz visível à sociedade e ganha forma.

Marília Xavier Cury

O museu tem como uma de suas funções sociais a comunicação, a função de ser um mediador apresentando para a sociedade diferentes épocas e culturas. Segundo Stránský, a comunicação museal é o meio pelo qual se permitirá o contato da sociedade com inúmeros valores sociais de maneira mais direta. Para ele a exibição museal é compartilhada com a sociedade para que haja a apreciação e a percepção da mesma (DOLÁK, 2017, p.184).

Em 1992, com a Declaração de Caracas, estabelece-se o museu como meio de comunicação e o processo de comunicação como uma das funções primordiais do museu (CURY, 2005, p.30). A Comunicação é a etapa da musealização por meio da qual o museu expõe à sociedade os resultados do processo de pesquisa, conservação e documentação pelos quais a obra passou. O objeto exposto pode ter passado pelas etapas da musealização – Aquisição, Pesquisa e Comunicação –, como também, estar no museu apenas como parte de uma exposição temporária. Ambos os casos constroem a história comunicacional de um museu.

Cury (2005) afirma que entre as décadas de 1980 e 1990 a exposição participativa e o aprendizado se transformaram nos fundamentos dos objetivos do museu. O setor de comunicação dos museus passou a perceber que a participação da população é um elemento importante no processo de ressignificação cultural e parte integrante dos processos museológicos que transformam os objetos em fragmentos da história. A riqueza da Comunicação está na presença do público e na experiência proporcionada pelo museu e pela obra de arte.

A performance ganha vida na comunicação que dela se faz. O museu é um espaço de ação, fenomenológico, que age como palco para a fruição da performance. Para Cury (2005, p. 155) a preservação é indissociável da comunicação, por garantir seu caráter social. No museu são geradas estratégias de comunicação que preservam a originalidade das obras que, em se tratando da prática performática é qualidade fundamental. Ao expor e incentivar a fruição em seus mais diversos modos, o museu

preserva a performance, seu conceito e suas singularidades, além de apresentar ao público uma arte viva e possibilitar a construção de relações estreitas com o espectador. É na exposição que se realiza o contato mais direto entre público e obra. De acordo com Glusberg (1987), a fruição do espectador depende em certa medida das condições do momento, sociais e temporais, dado que a imagem que temos do corpo muda em diferentes culturas, gerações e idades, ao ponto de interferir na comunicação.

O museu e a performance têm procurado novas formas de comunicação, adaptando-se à diferentes sociedades e ideologias, buscando desenvolver múltiplas formas de expor a arte contemporânea para cada vez mais pessoas. De acordo com Cury (2005, p.39), “a comunicação museológica só se efetiva quando o discurso do museu é incorporado pelo visitante e integrado ao seu cotidiano em forma de um novo discurso”. Portanto, no momento que o museu dialoga com as mudanças sociais do seu tempo e constrói uma comunicação pensada para o público, ele estimula no fruidor uma reverberação do discurso exposto.

Neste capítulo será abordada a comunicação museológica em função de dois elementos estreitamente ligados à performance: a corporeidade e a fruição, que se destacam na etapa da comunicação, evidenciando os “ruídos” nas relações entre a obra performativa e o museu: desde as implicações de não estar tratando com um “objeto tradicional” até a necessidade de oferecer condições que favoreçam a interatividade entre a obra e o público.

#### 4.1 A COMUNICAÇÃO E CORPOREIDADE DA PERFORMANCE

Em performance a figura do artista é o instrumento da arte.  
É a própria arte.

Gregory Battcock<sup>100</sup>

A corporeidade é o meio pelo qual o ser humano identifica, diferencia e utiliza o corpo como instrumento facilitador de relações com o mundo. É um componente indissociável da prática performática, além de ser um de seus diferenciais. A sociedade e a cultura têm interferência direta na corporeidade, sendo um dos motivos pelos qual a arte a usa como meio de expressão na performance, na qual transmite ideias e conceitos.

O corpo é um campo expressivo que torna concreta a comunicação. Na concepção fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty (1999), a percepção se faz pelo corpo a partir das maneiras de se perceber o mundo. Para o autor, o corpo precisa ser compreendido como fenômeno, enquanto linguagem, gesto e movimento. Merleau-Ponty denomina de corporeidade a expressividade e a presença, o “índice da consciência ou da subjetividade do homem” (MERLEAU-PONTY 1999 *apud* DENZ, 2008, p.3) como campos criadores dos sentidos. Para ele o corpo não é inferior nem superior à subjetividade, ele equilibra o Eu. A consciência pensa segundo o corpo e seu universo de relações.

Segundo Merleau-Ponty o corpo carrega consigo a presença ativa no mundo. Ele propõe que cada indivíduo perceba seu corpo e o compreenda de forma singular. O conceito de corporeidade vai além do corpo, pois toma o ser humano como uno, transpondo a ideia de homem dividido entre corpo e mente. Para o filósofo francês (1999 *apud* DENZ, 2008), o homem deve expressar-se de forma completa através da corporeidade e não mais através de símbolos e signos, já que a corporeidade torna o homem existente como sujeito individual subjetivo.

Os objetivos, os métodos, a essência e o modo de funcionar do campo museológico entram em conflito com a aceitação do corpo como obra. Primeiro, pela impossibilidade de conservar o corpo do artista, e segundo, pela curta durabilidade da

---

<sup>100</sup>BATTCOK, Gregory. *The Art of Performance A Critical Anthology*. 1984.

ação em tempo real. O museu, o público, o artista e os objetos usados contrastam com a efemeridade da ação performativa. A performance é, ao mesmo tempo, material e imaterial. Abrange relações e ações que se desenvolvem através da troca, problematizando os padrões de comportamento, de interação, e de compreensão com que o museu está acostumado a lidar.

Segundo Teixeira Coelho (1997, p.268), o museu tem a “finalidade de conservar, preservar, estudar, interpretar, colecionar e exhibir para o público, para sua instrução e fruição, objetos e espécies de valor educativo e cultural”. Essa missão se concentra principalmente na preservação de objetos artísticos e históricos, permitindo que um número amplo de pessoas possa ter acesso a manifestações culturais que, porventura não existam mais. Em contrapartida, a performance se manifesta a partir da corporeidade que dificulta a preservação e o colecionismo, finalidades que fazem parte do processo museológico de preservar e conservar.

A presença do artista durante a execução da performance traz desafios ao museu. Por ser uma obra que não pode ser apresentada através de um objeto, ou seja, por não ser algo que se materializa como uma escultura ou uma pintura em tela, a ação performativa, que tem na presença do artista a própria obra, impede que o museu realize uma conservação tradicional. Obras que se materializam através do corpo demandam novas estratégias museológicas de conservação mais direcionadas ao estudo e pesquisa que mantenham os conceitos da obra, para que, por sua vez, definam novas possibilidades de comunicação, que também pode ser entendida como uma ferramenta de preservação. Como a performance é uma ação, a sua reapresentação pode ser uma ferramenta que a mantém viva. A arte performativa, acontecimento experimentado e partilhado pelos presentes no momento da ação, é uma produção artística que contribui na transformação do museu contemplativo para um espaço de ação.

Nas artes visuais, o corpo passou a ganhar espaço nos anos 1950, quando os processos criativos se tornaram parte inseparável da obra (COHEN, 2002, p. 11). Nesse período, o corpo passou a ser reconhecido como suporte artístico. Já na década de 1970, com o peso da arte conceitual – que favorecia a ideia em detrimento do objeto –, a performance se colocou como ferramenta de apresentação dessa ideia.

Na arte de todos os períodos da história o corpo esteve presente, inicialmente como representação, e, a partir dos anos 1960, como objeto e suporte artístico. Assim,



ao presenciar a ação de um corpo numa performance, a experiência vivida é diferente da contemplação de uma pintura ou de uma escultura. Participar de uma ação performativa não é o mesmo que apreciar uma representação do corpo. A presença corporificada, isto é, a que se torna concreta, real, imediata, é o que distingue o fenômeno da performance das demais manifestações. Merleau-Ponty ainda afirma que a corporeidade carrega consigo um discurso e pode propagá-lo a partir das experiências vivenciadas, o que faz com que a corporeidade esteja tão vinculada à arte performática.

Isto porque corpo-vivido, como estrutura dialética em tensão, deve ser entendido, primeiramente, como o movimento original de intencionalidade corporal, pelo qual o corpo não só está aberto, mas se abre ao mundo e a este visa como tal; e, em segundo momento, porque vive e experiencia o mundo, ele é transcendência-vivida deste ser-no-mundo. (MERLEAU-PONTY 1999 *apud* DENZ, 2008, p.4).

Assim, a presença corporal gera experiências subjetivas, pelo fato de criar relações íntimas. A complexidade relacional que se desenvolve a partir da troca física, no corpo-a-corpo, não é a mesma da contemplação. Na experiência ao vivo, o corpo do espectador está mais propenso a transcender e estabelecer vínculos estreitos com o espaço-tempo. Peggy Phelan (1993) afirma que a arte performativa envolve o real, pela presença de corpos vivos, entre os quais destaca-se o corpo do *performer*.

Segundo Phelan, na performance o corpo é metonímia de si. Na medida que presenciamos a exaustão e a dor de um *performer* em ação, nos tornamos canibais, culpados, terríveis e criminosos só pelo fato de estarmos presentes. O corpo exposto possibilita e desperta múltiplas conexões íntimas a partir da presença.

#### Corporeidade e registro fotográfico da performance.

De acordo com Philip Auslander (2013), a fotografia substitui a realidade ao construir relações íntimas. É um ponto de acesso à realidade por ser um congelamento da ação. Amélia Jones (2013) complementa afirmando que a arte ao vivo precisa de registro para comprovar o acontecido, indicando a interdependência entre performance e documento. Para Jones, a fotografia da performance tem peso

corpóreo e permite sentir todo o impacto da ação. O corpo presente na ação performativa ou na sua representação fotográfica carrega em si uma subjetividade originada nas relações com o outro, profundidade que se articula em um intercâmbio entre o sujeito e o objetivo do artista. Também através da fotografia, o artista envia sua mensagem. Jones sustenta:

Aparentemente, atuando como “suplemento” para o “verdadeiro” corpo do artista-na-performance, a fotografia do evento de body art ou de performance poderia, aliás, ser considerada exposição do corpo em si tanto como suplementar como a “prova” visível do self e seu prolongamento sem fim. (JONES, 2013, p. 10).

A corporeidade presente na performance se desloca e amplia para um campo expandido, borrando as fronteiras entre as artes plásticas e as outras formas de expressão artística como a dança e o teatro. Segundo Matesco (2013, p. 2570), “a redução do corpo apenas a sua corporeidade achata a riqueza de sua complexidade”. Na contemporaneidade, o corpo não é visto apenas como suporte. Na performance, a corporeidade é um elemento que participa na construção da obra assim como os outros elementos que complementem seu conceito da obra. Isto é, o corpo do artista é parte de um conjunto de objetos selecionados pelo artista para construir sua ideia.

Tunga<sup>101</sup> é um artista brasileiro e que problematizou a corporeidade na performance. Nas suas obras, o corpo é visto como “fluxo de energias, como um agenciamento de multiplicidades heterogêneas” (MATESCO, 2013, p. 257) e não como suporte de uma linguagem artística. Suas obras aconteciam em meio às suas instalações e esculturas. Na obra “Xifópagas Capilares entre Nós” (1984), ele, por exemplo, apresenta duas meninas gêmeas ligadas pelos cabelos, que caminham pela exposição entre os visitantes, como se elas mesmas fossem visitantes (fotografias 20 e 21). A obra é baseada em um mito de meninas nórdicas xifópagas ou siamesas, cuja existência causa conflito em uma aldeia, onde são sacrificadas antes de chegarem à puberdade.

---

<sup>101</sup>Tunga - Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão (Palmares, Pernambuco, 1952 – Rio de Janeiro, 2016). Escultor, desenhista, artista performático.

Fotografia 21- Registro da performance “Xifópagas capilares entre nós”, Tunga, 1984.



Fonte: Tunga<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup>Disponível em: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/xifopagas-capilares/acessado> em 02/03/2019.

Fotografia 22 - Registro da performance e conjunto escultórico Lezart, Tunga, 1989.



Fonte: Tunga<sup>103</sup>.

A obra foi apresentada pela primeira vez em 1984, na Galeria Raquel Arnaud, em São Paulo, e recentemente em agosto de 2018 no *Tate Modern* – Museu Nacional de Arte Moderna do Reino Unido –, em Londres. Tunga encenou a performance das “Xifópagas” ao longo de sua carreira e criou obras a partir de referências formais e conceituais das “Xifópaga”, como é o caso de esculturas com forma de pente, de onde saem fios de metal entremeados e espalhados por todo o espaço (fotografia 22). Nessas obras podemos perceber que há relação entre o material da escultura e a corporeidade das *performers*.

Tunga usou a performance em um campo expandido, ultrapassando os limites do corpo como obra. Quando cria esculturas inspirado na performance, ele borra os limites entre as novas produções – escultura – e as antigas - os vestígios da ação

---

<sup>103</sup>Disponível em: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/lezart-4/>. acessado em 02/03/2019.

performativa. O estranhamento causado pelas meninas que vagam pelo museu, unidas pelos cabelos, se manifesta mais intensamente quando andam entre os cabelos de cobre espalhados no chão e os pentes gigantes de metal.

A fotografia da performance também tem peso de vivência e provoca interação com o público. A fotografia carrega o peso corpóreo da ação e segundo a *performer* Gina Pane<sup>104</sup> é “o trabalho que a plateia verá depois. Então, o fotógrafo não é um fator externo, ele está dentro do espaço de ação comigo, apenas alguns centímetros para lá” (AUSLANDER, 2013, p. 5).

O campo expandido da performance faz transbordar os limites das práticas artísticas para fora dos circuitos habitualmente atribuídos, estendendo-se até as videoperformances e fotoperformances, e mesmo até os registros / documentos das ações performativas. No caso das performances sem público, que são realizadas apenas para a câmera, a via de comunicação da obra é a fotografia ou vídeo que se expõe ao espectador. Philip Auslander chama essas obras de “fotografia teatral” ou “fotografia performada”, performances que não tiveram existência anterior como ação ao vivo, e que a fotografia ou vídeo são o único espaço onde a ação performativa acontece.

A busca pela inclusão da prática performática nos espaços institucionais se acentua a partir dos anos 1990 (VALE, 2014). A necessidade de preencher as lacunas na historiografia da performance reduziu o distanciamento entre os dois mundos, o performativo / efêmero / corpóreo e o museológico / tradicional / cristalizador. Os artistas também se interessaram em rever seu olhar sobre os museus e a preservação das suas obras, procurando a inserção das performances no museu, articulando-as com outras formas de fazer e saber.

A documentação da performance e a comunicação posterior à apresentação ao vivo fazem uso de ferramentas como a fotografia e o vídeo. Patrícia Vale (2014) acredita na importância da documentação da performance, mas, afirma que a gravação em vídeo de uma ação performativa ao vivo, corre o risco de ser vista como uma cópia do original, entendendo o original como a ação com público e o vídeo como

---

<sup>104</sup>Gina Pane, (Biarritz, França 1939 – 1990), artista plástica que atuou no campo da pintura, escultura, instalações de vídeo e performance. Na performance se destacam suas fotoperformances de autoflagelação que mostram um comprometimento com o feminismo, sua identidade política e preocupações ambientais.

uma ferramenta de registro. Para Vale, é necessário registrar a performance através de imagens e som, pois, esses registros servem como suporte de estudo para historiadores, museólogos e pesquisadores, além de possibilitar novas reapresentações. Eles, entretanto, não podem substituir a obra original. Vale afirma que há exceção para as videoperformances, que são desde sua criação pensadas sem expectadores.

Contrastando com o pensamento de Vale, Lúcia Matos (2011) enfatiza a importância do registro de uma ação, levando em conta que a performance é uma obra única e muitas vezes irrepetível. Assim, o registro se transforma em um testemunho altamente esclarecedor do que se passou. Para Matos, o documento pode ser admitido como substituto da ação. A autora dá como exemplo o registro em vídeo de performances antigas que foram exibidas na exposição “*Seven Easy Pieces*” de Marina Abramović, e menciona que os visitantes consideraram o som dos vídeos e a própria projeção das práticas performáticas como “hipnoticamente perturbadores”, alguns achando esses registros “comoventes”.

Uma imagem de uma performance, para ser configurada como documento, registro ou obra performativa, ter legitimidade e, portanto, valor precisa ser do artista ou da instituição onde a ação performativa foi executada. Cristina Freire (1999) acredita na relevância dos registros realizados pelo artista, transformados em obra de arte e traz como exemplo a exposição de fotografias da performance “A Cidade Possuída pelos Demônios” de Luis Pazos<sup>105</sup>. As fotografias de Luis Pazos foram enviadas para Freire, e faziam parte da sua documentação, o que no caso, nos mostra que foi possível agregar prestígio, reputação, originalidade e possível musealidade às imagens.

A apropriação realizada pelo museu, de documentos ou objetos que podem simbolizar um evento ou uma manifestação cultural se inicia na seleção. Segundo Stránský, a teoria da seleção está orientada a identificação de um portador de musealidade até a sua entrada no museu. Quando se trata de obras de arte, é preciso

---

<sup>105</sup> Luis Pazos nasceu em La Plata, Buenos Aires, 1940, é um artista conceitual, poeta, jornalista; membro e cofundador de vários grupos de artistas. É um dos primeiros promotores da arte de ação e arte de rua e intervenção pública na Argentina. Disponível em: [http://cvaa.com.ar/03biografias/pazos\\_luis.php](http://cvaa.com.ar/03biografias/pazos_luis.php) acessado 07/03/2019.

problematizar as plurais e criativas formas de produção artística na sua inserção ao museu.

Na arte, os cânones que definem e caracterizam uma performance também se transformaram, se relacionando com o museu e as novas tecnologias. O fenômeno de troca direta, isto é, a experiência ao vivo, não perde nem perderá sua importância. A corporeidade se mantém, mesmo por trás das lentes das câmeras.

#### Corporeidade e reapresentação da performance.

As formas de apresentação de uma ação performativa ao vivo têm se diversificado. Marina Abramović acredita que os maiores problemas do processo de musealização da performance são: preservar a ação ao vivo e possibilitar a participação efetiva do público. A artista tem se aprofundado no estudo das viabilidades e potencialidades da reapresentação, o que pode ser uma resposta para os principais obstáculos que surgem na musealização da performance. Considerada como estratégia de preservação e de construção para futuras exposições, a “reperformance”, pode ser vista de duas maneiras: como reinterpretação, que é a apresentação de uma performance que não foi criada pelo artista que a apresenta, e como reapresentação, que é quando artista criador da obra apresenta sua ação performativa por mais de uma vez.

Desde sua exposição “*Seven Easy Pieces*” em 2005 no Museu *Guggenheim*, Abramović vem defendendo a reperformance também chamada de metaperformance. Nela, a obra pode ser executada por outros artistas a partir da sua reinterpretação ou reconstrução. Em ambas possibilidades há uma exigência de estudo aprofundando sobre o que pretendia o artista criador na performance original.

O estudo de Abramović, unido ao de outros pesquisadores da área, pretende criar um modelo que garanta a reapresentação ou a reinterpretação de práticas performáticas como vias de preservação. Considera que devem ser incluídos: autorização do autor ou do seu representante, pagamento dos direitos ao autor, investigação sobre o conceito da obra, creditação da autoria, e exposição da documentação relativa à apresentação original (MATOS, 2011, p. 213). De acordo com Abramović, algumas reinterpretações podem não se basear na experiência ao vivo, ou seja, no caso de o *performer* não ter estado presente no momento da

execução da obra original. Nesses casos, ela diz que é necessário um trabalho investigativo, principalmente se tratando de performances antigas das quais não há documentação. Abramović afirma ter se sentido “uma arqueóloga, tentando perceber, a partir de ruínas, o que realmente aconteceu” (ABRAMOVIĆ *apud* MATOS, 2011).

Abramović escolheu para a exposição “*Seven Easy Pieces*” alguns dos seus próprios trabalhos para serem reapresentados, convencida de que a melhor maneira de preservar a performance é reapresentá-la ao vivo, tal como foi feita originalmente. Para ela, a característica principal da prática performática está na ação ao vivo, por isso a rerepresentação é considerada a melhor opção de preservação, no entanto, a artista e pesquisadora da performance não descarta a exposição de fotografias, vídeos e vestígios da ação original como formas de conservar essa manifestação artística.

Para garantir a sobrevivência de performances históricas Abramović selecionou para a exposição “*Seven Easy Pieces*” obras de artistas pioneiros e reconhecidos para reperforma-las<sup>106</sup>. Aqui analisaremos, os casos de duas rerepresentações: o da performance de Gina Pane: “*The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)*” (1973), reinterpretada por Abramović, e a “*Lips of Thomas*” (1975) criada e executada originalmente pela própria artista. Ao escolher essas obras, exemplificamos a reperformance em suas formas de atuação, reinterpretação e rerepresentação, sugeridas por Marina Abramović.

Na performance “*Lips of Thomas*” executada pela primeira vez aos 29 anos na *Galerie Krinzinger*, e depois reapresentada no *MoMa-NY*, Abramović, nua, come lentamente 1 quilo de mel com uma colher de prata, e em seguida bebe 1 litro de vinho tinto de um copo de cristal. Depois quebra o copo com a mão direita e se corta com uma lâmina de barbear desenhando uma estrela de cinco pontas no ventre. Depois disso, se chicoteia violentamente até não sentir mais dor e em seguida se deita em

---

<sup>106</sup>Bruce Nauman com “*Body Pressure*” (1974), uma performance que nunca havia sido apresentada, que corresponde a um espécie de manual de instruções de como lidar com o espaço e o corpo; Gina Pane com “*The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)*” (1973) uma ação em que a artista se deitava sobre uma cama de ferro durante trinta minutos, tendo embaixo uma série de velas acesas; Vito Acconci com “*Seedbed*” (1972) performance na qual o artista mantém-se masturbando, enquanto fantasiava sobre as pessoas que ouvia caminhando acima dele; Valie Export com “*Action Pants: Genital Panic*” (1969), performance na qual a artista permanece sentada em uma cadeira e uma outra cadeira vazia espera algum espectador que se dispusesse a participar, permanecendo ali ao seu lado; e por fim, Joseph Beuys com “*How to Explain Pictures to a Dead Hare*” (1965). (AUSLANDER, 2013, p. 10).



uma cruz feita de blocos de gelo. O calor de um aquecedor suspenso, direcionado ao seu estômago faz com que a estrela sangre. O resto do seu corpo começa a congelar, mas a artista permanece na cruz de gelo por 30 minutos até que o público interrompe voluntariamente a peça removendo os blocos de gelo. É possível ver nas fotografias 23 e 24 as execuções de “*Lips of Thomas*” em dois momentos diferentes: a performance original e a reperformance.

Os elementos usados por Abramović nesta ação performativa têm referência autobiográfica. A estrela entalhada em seu abdômen está relacionada a resistência dos insurgentes da Segunda Guerra, apresentando uma referência direta ao seu pai<sup>107</sup>. Abramović não tenta apenas encontrar os limites do corpo colocando-os à prova, mas também das instituições, dos hábitos e da moral, conduzindo-os ao limite durante a apresentação da performance.

Fotografia 23 - Registro da performance “*Lips of Thomas*”, Marina Abramović, 1975.



Fonte: Museu Guggenheim<sup>108</sup>.

<sup>107</sup>Disponível em: <https://www.moma.org/multimedia/audio/190/2000> acessado 01/09/2019.

<sup>108</sup>Imagens retiradas do Museu Guggenheim <http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/> acessada 04/01/2019.

Fotografia 24 - Registro da reperformance “Lips of Thomas”, Marina Abramović, 2005.



Fonte: Weebly<sup>109</sup>.

Abramović assume que no início de sua carreira, não apoiaria a reperformance, mas que agora percebe a importância de participar dos processos de transformação das obras. Neste caso, não se trata de reinterpretar a obra de outro artista, mas de fazer uma nova apresentação, uma reapresentação da sua própria performance. A artista mantém o roteiro inicialmente proposto, tal como sugere que seja feito em qualquer outra reperformance, destacando semelhanças com as re-exibições de peças teatrais e musicais. O processo de reperformar solicita do *performer* uma compreensão clara das diferenças entre a performance e o teatro. Apesar de não acontecerem ensaios, como no teatro, para se reperformar existe a necessidade de um preparo pessoal e investigativo. Segundo Cohen (2002) a performance é antes de tudo uma expressão cênica, com a diferença de que todos os elementos usados na ação são reais. Abramović complementa:

---

<sup>109</sup>Imagem retirada <https://amythebooth.weebly.com/> acessada 04/01/2019.

Ao contrário do que se passa no teatro, na performance tudo é real: uma faca é sempre uma faca verdadeira que fere efetivamente produzindo sangue real. Este será um dos limites da utilização da reperformance no contexto do museu que necessariamente terá de excluir as que possam colocar em risco os performers ou o público. (MATOS, 2011, p.211).

No momento em que Abramović afirma a possibilidade de as performances originais serem mudadas nas rerepresentações, ela coloca o museu como mediador dessas mudanças. No museu, as adaptações nem sempre acontecem apenas por questões de segurança, mas também por decisões institucionais baseadas na política do museu, ou por releitura da própria curadoria, dentre outras.

Uma performance, após executada, permanece aberta e sujeita a modificações. Isso faz com que as condições da produção da obra e a recepção em termos de conteúdo e estrutura do projeto demandem mudanças tanto do museu como do artista que irá rerepresentar a obra. O mais importante a ser mantido e preservado em uma rerepresentação é o conceito da obra.

Na mesma exposição Marina Abramović reperforma “*The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)*” (1973) de Gina Pane, artista que fez uso do corpo como ferramenta do seu trabalho, com lesões auto infligidas na intenção de construir experiências reais através da empatia e do desconforto. Pane afirma: “Perco a minha identidade reunida nos outros, um balanço, um equilíbrio do individual e do coletivo, o corpo transindividual. Eu sofro, logo existo”.

Fotografia 25 - Registro da performance "The conditioning, first action of self-portrait(s)", Gina Pane, 1973.



Fonte: Gina Pane (1973) <sup>110</sup>.

---

<sup>110</sup>Gina Pane: The Conditioning, first action of Self-Portrait(s), a contração e a rejeição, fotografias coloridas em painéis de madeira pintada, 1.20 x 3.m, 1973 (Paris, Pompidou, Museu Nacional de Arte Moderna); © 2007 Artists Rights Society (ARS), Nova York, crédito da foto: CNAC / MNAM / Dist. Encontro de Museus Nacionais / Recursos de Arte, NY. Disponível em:<http://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/oao/9781884446054.001.001/oao-9781884446054-e-8000018020> acessado 05/01/2019

Fotografia 26 - Registro da reperformance realizada por Marina Abramović “The Conditioning” de Gina Pane, 2013.



Fonte: Coletivo Behind the curtain (2013) <sup>111</sup>.

Na performance “*The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)*”, Pane fica completamente vestida, deitada em uma estrutura de ferro aquecido pelo fogo de quinze velas altas (fotografia 25). Há uma distância de aproximadamente 10 cm entre o fogo e a cama e as pontas das chamas quase atingem o corpo da *performer*. Abramović (fotografia 26) estende a duração original de 30 minutos para 7 horas, mantendo todos os objetos usados na obra original.

A cama serve como uma metáfora do papel do homem que reivindica seus direitos territoriais sobre a mulher, além de ser um local fortemente investido de sexualidade (O’DELL, p.46, 1998 *apud* BEHIND THE CURTAIN). Essa era a intenção de Pane, apresentar, além do papel do corpo nas relações sociais, as maneiras pelas quais esse corpo pode agir como ferramenta artística, que envia mensagens e protestos (BATTISTA, p. 49. 2013 *apud* BEHIND THE CURTAIN).

<sup>111</sup>Disponível em: <https://behindthecurtainfeminism.wordpress.com/2013/08/08/restaging-in-performance-work-marina-abramovic-gina-pane-and-valie-export/> acessado 05/01/2019.

Abramović, assim como Pane, discutiu em suas obras da década de 1970 os limites físicos e mentais e o controle da mulher sobre o próprio corpo. Ao deitar-se novamente na cama de Pane, a artista sérvia aciona a dimensão política que envolveu a performance original, para abordar questões atuais. Ao reperformatar a obra, ela faz com que novos questionamentos sejam construídos pelo público, evitando que a obra original morra ou que se torne apenas uma imagem fotográfica.

A reperformance pensada por Abramović constrói um modo interessante de preservação da prática performática que permite a fruição da corporeidade e da experiência ao vivo. Ruth-Eloise Lewis, do coletivo *Behind the Curtain*<sup>112</sup>, aborda, debate e difunde ideias sobre feminismo, história da arte, cinema, política e sociedade moderna. Ao analisar a exposição “*Seven Easy Pieces*”, percebe que:

A reperformance convida os espectadores a re-experimentarem os aspectos de participação desses trabalhos, criando um nível de significado além da estática fotografia bidimensional da documentação, que poderia estimular o questionamento do quão longe tenhamos, ou talvez não, avançado desde suas origens. (RUTH-ELOISE LEWIS, 2013, p. 4, tradução nossa).

Inúmeras são as reflexões ao pensar novas possibilidades de apresentações de performances. A complexidade é maior em situações nas quais o artista que atuou na obra original marca sua presença de maneira singular, se transformando na figura central da performance.

A reapresentação também pode enfraquecer a obra, diminuindo a força e originalidade que o artista colocava nela, o que pode transformar as performances em cópias. Em casos como os de Abramović, o status do artista no cenário das artes, contribui para a aceitação de suas reperformances, mas não a exime de crítica. As avaliações e opiniões apontam o enfraquecimento da obra pelo fato de não ser realizada pelo artista original.

Na exposição “*Seven Easy Pieces*”, foram apresentadas cinco obras ao vivo, criadas por Abramović entre os anos de 1977 e 2005. Essas obras foram performadas por pessoas escolhidas pela artista. Uma das obras foi “*Imponderabilia*” (1977)

---

<sup>112</sup>Disponível em: <https://behindthecurtainfeminism.wordpress.com/> acessado 03/03/2019.

performance em que Abramović e Ulay<sup>113</sup> ficaram nus um em frente ao outro, na porta interna de acesso à *Galleria Comunale d'Arte Moderna*, na Itália. “Estamos de pé nus, na entrada principal do Museu, de frente um para o outro/O público que entra no Museu tem que passar de lado através do estreito espaço entre nós/Cada pessoa que passa tem que escolher qual dos dois encarar” (MATOS, 2011, p. 209). Para entrar, o público tinha que passar pelo espaço estreito entre Abramović e Ulay e escolher qual deles olhar. A performance colocava o público em uma posição, por vezes constrangedora, de contato físico e visual com os *performers* (fotografia 27 e 28).

Fotografia 27 - Registro da performance “Imponderabilia”, Marina Abramović e Ulay, 1977.



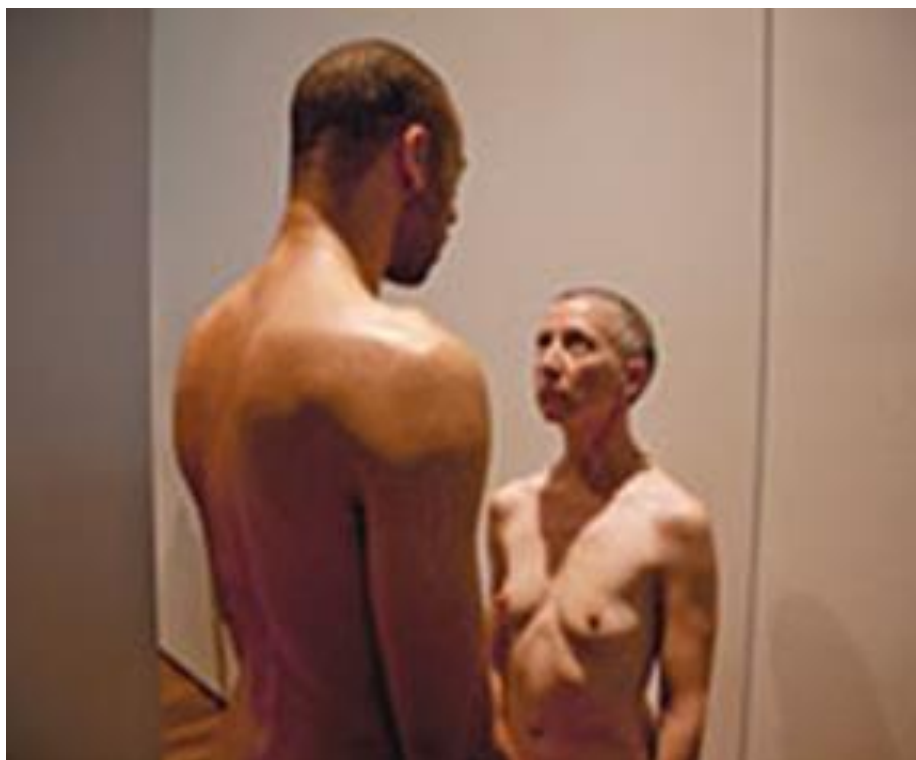
Fonte: Galeria Comunale de arte Moderna, Bologna<sup>114</sup>.

<sup>113</sup>Ulay é o pseudônimo de Frank Uwe Laysiepen (Alemanha, 1943) fotógrafo que abordou o tema das noções de identidade e de corpo, principalmente através de séries de fotografias, aforismos e performances intimistas. De 1976 a 1988, trabalhou com Marina Abramović em inúmeras performances, seu trabalho se concentrava em questionar traços masculinos e femininos percebidos nos limites físicos do corpo. Disponível em: <https://www.ulay.si/About-Ulay> acessado em 03/02/2019.

<sup>114</sup>ABRAMOVIĆ, Marina, BIESENBAH, Klaus. 2010.



Fotografia 28 - Registro da reperformance “Imponderabilia”, Deborah Wing-Sprout, 2005.



Fonte: MoMA<sup>115</sup>.

Na exposição “*Seven Easy Pieces*”, “*Imponderabilia*” é exemplo de reperformance realizada por outros *performers* e foi considerada uma das reperformances mais polêmicas por sofrer alteração estrutural por parte do museu que ofereceu ao público outra porta de acesso e não apenas a porta em que estavam os artistas, afetando assim a radicalidade da obra original. Contudo, quem decidiu participar passou também entre dois corpos nus de pessoas completamente estranhas em um espaço estreito do museu. De 150 candidatos entrevistados para executar a performance Abramović escolheu 40 *performers*. Em seguida, os selecionados passaram por uma preparação física e psicológica para que o envolvimento com as obras acontecesse de maneira intensa e vívida. Abramović quis garantir que os *performers* compreendessem a obra, conhecendo previamente o trabalho, seus objetivos e características. Apesar de haver certa interferência do *performer* na rerepresentação, é extremamente necessário respeitar a autoria. O *performer* deve saber exatamente o que foi proposto na performance original e

---

<sup>115</sup>Imagem retirada do site: <http://nymag.com/arts/art/features/66162/> acessado 06/01/2019.



entender os contextos, subjetividades e propósitos presentes na obra, bem como as repercussões que podem afetar o conceito original.

Wing-Sproul conta como foi sua experiência no preparo da obra, bem como sua conexão com o pensamento de Abramović sobre as apresentações das reperformances. Abramović apresenta um método que possibilita um envolvimento profundo do artista que fez a ação performativa original com os artistas que irão rerepresentar suas obras. Deborah Wing-Sproul foi uma das artistas selecionadas para a exposição “*Seven Easy Pieces*”, para rerepresentar a performance “*Imponderabilia*”, durante os seis dias da exposição. Ela conta como foi a experiência de preparação para participar da exposição:

Depois de ter mandado o currículo, encontrei-me com Marina. Foi só uma conversa, não uma audição formal. Ela pretendia apenas ficar com uma impressão de cada um de nós. Em termos da preparação, Marina convidou-nos para um retiro na sua casa no Hudson Valley em agosto passado. Foram cinco dias passados sobretudo em silêncio e sem alimento. Fizemos uma série de exercícios prolongados no tempo, exercitando como estarmos lenta e completamente presentes e ultrapassarmos o desconforto físico. Dormimos no chão de celeiro e lavámo-nos no ribeiro, todas as manhãs, sempre acompanhados de Marina. Nunca sabíamos no início de muitos dos exercícios que fizemos, que incluíram contar grãos de arroz, ou sentarmo-nos de olhos vendados, se iriam durar quinze minutos ou três horas. Nunca ensaiámos. (...) Não somos atores, e isto não são réplicas – são reinterpretações, por isso não estamos a tentar reproduzir exatamente os movimentos dela. (WING-SPROUL, 2010<sup>116</sup>).

Em 2015, no Sesc Pompeia em São Paulo o evento “Terra Comunal – Marina Abramović + MAI (Marina Abramović *Institute*)”<sup>117</sup> teve como objetivo discutir a técnica da artista na busca por um envolvimento psicológico e físico profundo nas execuções das práticas performáticas. O evento reuniu palestras, performances e reperformances de artistas brasileiros. A convite de Abramović, o artista baiano Ayrson Heráclito reperformou “*Transmutação da Carne*” (1994), obra que já tinha sido rerepresentada no Instituto Cultural Brasil-Alemanha - ICBA, no ano 2000.

---

<sup>116</sup>Disponível em: <http://nymag.com/arts/art/features/66162/> acessado 06/01/2019.

<sup>117</sup>Disponível em: <https://mai.art/terra-comunal> acessado 01/09/2019.

A obra de Heráclito tem a intervenção social como proposta. Com teor ritualístico aborda as diversas formas de violação do corpo negro, do período colonial à ditadura militar no Brasil. Na ação, que dura cerca de 30 minutos, o *performer* veste uma roupa feita de carne de charque representando a própria carne humana. É marcado com um ferro quente e em seguida anda sobre brasas com calçados feitos também de carne de charque. Na primeira apresentação, (fotografia 29) vemos que Ayrson participou com um papel diferente da segunda apresentação em 2015 (fotografia 30).

Fotografia 29 - Registro da performance “Transmutação da carne” marcação a ferro, Ayrson Heráclito, 1994.



Fonte: ICBA (2000) <sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup>Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/ayrson-heraclito/> acessado 01/09/2019.

Fotografia 30 - Registro da reperformance “Transmutação de Carne” na rua central do SESC Pompeia, Ayrson Heráclito, 2015.



Fonte: Terra Comuna<sup>119</sup>.

Abramović reforça a importância da rerepresentação das performances e do estudo aprofundado do artista sobre si mesmo e sobre a obra. Dessa maneira, abre novos olhares sobre a força da corporeidade na performance desde o envolvimento pessoal à apresentação da obra. No caso de ações performativas apresentadas ao vivo, ela afirma que o mais importante é que na rerepresentação não se perca a força da corporeidade, da troca corpo-a-corpo entre o público e *performer*, que justamente será o fator de preservação mais importante. Essa postura da artista reforça a importância de rerepresentar performances fundamentadas no estudo da obra, seu autor e contexto, abrindo assim vias sólidas para sua musealização.

---

<sup>119</sup>Disponível em: <https://mai.art/terra-comunal-content/2015/3/16/overlapping-memories-1> acessado 01/09/2019.

## 4.2 A COMUNICAÇÃO E FRUIÇÃO DA PERFORMANCE

O objeto é fruído por uma pluralidade de fruidores, cada um dos quais sofrerá a ação, no ato de fruição, das próprias características psicológicas e fisiológicas, da própria formação ambiental e cultural, as especificações da sensibilidade que tanto contingências imediatas como a situação histórica implicam.

Umberto Eco<sup>120</sup>

Fruição de desfrutar alguma coisa de forma física, emocional, estética, intelectual. De acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa<sup>121</sup>, a fruição remete à ideia de desfrute, proveito ou posse, expressões que direcionam a fruição ao prazer físico ou psicológico. A fruição é um ato realizado pela vontade, consciente e / ou inconsciente, de se relacionar com algo. Ou seja, para que se frua é necessário construir uma relação, que haja um investimento objetivo e subjetivo. Deste modo, a fruição se inicia no encontro entre o sujeito que frui e o objeto da fruição. Assim, ela pode ser compreendida como uma experimentação que não se alinha, necessariamente, à ideia de eficácia, apesar de poder ser tanto objetiva como subjetivamente útil.

Logo, a fruição é uma ação que combina dimensões pessoais, e brota da relação entre o sujeito e o meio. A fruição está conectada aos sentidos e ao emocional, estimulada pela imaginação e alicerçada na cultura e no intelecto. Nas artes visuais, a fruição envolve significação individual, ímpar, e tangencia questões intelectuais, psicológicas, sensoriais, culturais, afetivas, que interferem no ato de fruir a obra. Deste modo, assim como a experiência estética, a fruição está atrelada à experiência de vida do espectador, que ao fruir a performance, desenvolve uma relação proativa com *performer*, espaço e tempo.

Segundo John Dewey (2010), a experiência é diálogo consciente entre o indivíduo e o mundo. O autor acredita que a arte é uma manifestação cultural que proporciona experiências intensas, e sustenta que para que o objeto seja percebido e aceito como obra de arte, é necessário que seja fruído. Para Dewey, a arte compõe

---

<sup>120</sup>ECO, Umberto. A Definição da Arte. Martins Fontes. 1972. p. 153.

<sup>121</sup>Dicionário Michaelis. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/frui%C3%A7%C3%A3o/> acessado em 08/03/2019.

os valores da vida e surge da interação, integra tudo o que pode ser experimentado. Complementa ao dizer que “a experiência é a arte em estado germinal” (2010, p 84).

A fruição faz parte dos propósitos fundamentais da performance e do museu. É objetivo da prática performática e das instituições museológicas de arte contemporânea estimular e facilitar ações de fruição ao público visitante. Cada forma de expressão artística tem um tipo de linguagem específica e de comunicação entre o objeto, o artista e o público. A exposição no museu produz novos modos de ver, sentir e apreciar a obra, por isso, a fruição é um tópico importante para a comunicação museal.

O “fato museal”, conceito proposto por Waldisa Rússio é a relação entre o homem e o objeto, e se constitui como foco de estudo específico no campo da museologia. O museu é o cenário institucionalizado para o fato museal, que facilita a relação do homem, sujeito conhecedor, com o objeto, que é parte da realidade composta pelo homem e sobre a qual ele tem o poder de agir (GUARNIERI, 1984). No fato museal, a relação entre o homem e a obra se desenvolve a partir dos sentidos. Waldisa Rússio apresenta quatro aspectos característicos do fato museal. O primeiro é a relação entre o homem e a obra que envolve as emoções, as sensações e a memória. O segundo se refere às relações com outros grupos sociais, ou seja, aos aspectos sócio-políticos e históricos e sua importância nos fluxos relacionais. O terceiro aborda a escolha do “objeto a ser conhecido”, selecionado a partir da necessidade de prolongar sua existência, reafirmando assim seu valor como documento. Por fim, está o museu, que se coloca como agente que possibilita a fruição dos objetos. Assim, Rússio chama a atenção para a importância de reconhecer os vínculos entre o fruidor, o que está sendo fruído e o local da fruição, analisando assim os aspectos que afetam a fruição.

Rússio direciona sua teoria a todos os tipos de museu, não delimitando especificidades dos objetos musealizados. Suas colocações são aplicáveis a diferentes maneiras de fruir, e podem ser dilatadas para abraçar as particularidades da performance, uma ação efêmera em que não há objeto a ser exposto.

O fato museal se constrói nos vínculos entre o *performer* / artista e o espectador. Se edifica na relação do público com a obra e o lugar, o que permite que um interfira no outro. Essa interferência pode acontecer de inúmeras formas: através do olhar do espectador sobre a obra, da contextualização ou descontextualização da

obra em uma exposição, da ativação da memória ao fruir a obra. Enfim, a maneira como a arte afeta cada fruidor faz com que o objeto se modifique.

Segundo Patrícia Vale (2014) o olhar é uma ação que traz consigo observação, seleção, comparação, dentre outros parâmetros que trazem sentido e sensibilizam o fruidor para construir a obra dentro de si. Desse modo, já que o fato museal está no fenômeno da fruição a partir de uma vivência, é importante não esquecer que a vivência é significativa por causar impactos e reverberações nos espectadores.

O conceito de Rússio pode ser aplicado a qualquer tipo de obra de arte. O público se relaciona com a obra artística e se sensibiliza com ela numa dimensão íntima. Esse contato reverbera de maneira diferente em cada fruidor, gera lembranças, a até muda paradigmas durante e após o contato com a obra. As normas e orientações sugeridas no museu para que o público desfrute da exposição e mantenha a integridade do acervo influenciam no fato museal, muitas vezes delimitando ou orientando a fruição por direcionamentos que distanciam o fruidor de um contato mais direto com a obra.

Na performance, é frequente que o artista convide o público a participar da obra. Esta relação pode gerar retornos por parte do espectador, visto que a obra performativa não é um objeto e sim um processo em que o espectador pode moldar o desenrolar da ação, interferindo de maneira ativa. No caso da performance, o conceito de fato museal pode ser dilatado, porque a relação homem / obra / espaço ganha novas proporções. O homem – sujeito conhecedor – torna-se um espectador ativo, um coautor que gera mudanças no desenrolar da obra.

A performance é um acontecimento que solicita fruição. Sua duração é determinada pelo artista, que se converte também em espectador ao dimensionar sua atuação e conscientizar sua interferência na audiência. As particularidades da fruição da ação performativa demandam um olhar ampliado sobre o fato museal. A relação homem – obra – lugar se desdobra para a relação espectador – artista – performance - lugar, âmbito em que um interfere no outro. A ideia apresentada pelo artista afeta a comunicação e com isso a relação que se estabelece no contato entre o espectador, o artista, a obra e o espaço. Assim, como pensamos no “fato museal” podemos falar de “fato performativo”, pela necessidade de abranger as particularidades de práticas performáticas e com o objetivo de que seu estudo e tratamento no museu sejam feitos da maneira mais completa possível. A teoria de Waldisa Rússio, inegavelmente de

grande importância, pode e deve ser amplificada para abraçar as especificidades da performance.

A relação entre o fruidor – a obra – o artista – e o espaço pesquisada no fato performativo aponta para a interação que se intensifica no momento que há um contato mais direto entre o artista e o espectador, ou seja, na fruição da arte performativa ao vivo. Diferente das limitações estabelecidas pelo museu para a fruição dos objetos expostos, na arte performativa não há caminhos específicos que determinem como será o contato entre os agentes envolvidos: *performer*, performance, público e museu. A troca interativa a partir vínculos criados entre o artista e o público produz sensações inesperadas no fruidor e a falta de fronteiras faz da fruição um fato imprevisível. Portanto, é responsabilidade do artista e do museu delimitarem os espaços de interação, sem esquecer que algumas performances têm como objetivo provocar uma reação inesperada, repentina e espontânea do fruidor.

Coelho afirma que a competência artística “deriva fundamentalmente, embora não exclusivamente, de um conhecimento simbólico, codificado” (1997, p.94). O autor ressalta a importância de o artista dar atenção aos contextos sociais a partir de elementos históricos e fazer com que sua obra, no campo das artes visuais, ocupe espaço e compreensão.

A performance atua nos limites entre a vida e arte, é criada poeticamente a partir de metáforas do dia-a-dia e para sua fruição não é necessária interpretação da obra. A arte performativa se conecta com o público por meio dos signos emocionais e intuitivos que possibilitam e potencializam uma fruição singular em cada receptor. Nesse sentido, a performance é um ato expressivo que se enquadra no seu entorno e no seu contexto social histórico, sujeitando-se, desse modo, à avaliação do público. Assim, o local físico e os valores culturais e sociais intrínsecos à prática performática modificam a interação e o envolvimento do espectador.

Segundo Rússio, os sujeitos que fazem parte da rede público / obra / espaço têm realidades diferentes que convergem no fato museal. Para ela, o fato museal só acontece no momento que se efetiva a percepção da obra. Por sua vez, o fato performativo passa a existir no momento em que o espectador tem contato com a obra, e não necessariamente no momento em que percebe que há uma obra em andamento. Esse contato torna o público co-criador pela sua presença no tempo-espaço que ocorre a performance.

O espectador, emancipado da sua função de observador, torna-se *performer* no seu papel de participante ativo, no seu encargo de completar a obra através do seu ser individual, das suas características próprias e do seu conhecimento e experiência social. Rancière (2009) define o espectador emancipado como um fruidor que tem o encargo de completar a obra e lhe dar sentido através da sua tradução pessoal, contextualização e experiência sócio-política. A pesquisa de Rancière sobre público é útil para abordar a performance, mesmo que seja direcionada ao teatro, pois considera o espectador essencial. O espectador emancipado é ativo e dinâmico nas suas competências. Ao estar presente, com suas particularidades, interfere e participa da obra; no entanto, é substituível, assim como qualquer outro espectador. Ele adquire destaque na relação obra / público, influenciando diretamente a performance e se tornando, apesar de substituível, imprescindível. Além de coautor, o espectador é também parte da preservação da obra, e como afirma Linda Montana (2005): "[...] são convidados não somente para estarem no evento, mas para se tornarem eles mesmos performers pela virtude da audiência e pela sobrevivência do evento" (2005, p. 132, tradução nossa).

Montana assinala as mudanças que o participante da performance experimenta, o qual, mesmo quando apenas observa, faz parte ativa do processo de criação artística. No caso da ação performativa, a vivência / experiência acontece a cada apresentação, e em cada uma delas transforma o artista e o espectador. Gera reverberações de pensamentos, mudanças de atitude, reconhecimentos culturais, sociais e morais. Afeta de forma subjetiva e particular cada fruidor, tornando-se assim dispositivo de preservação da obra.

Por estar inserido na performance, Rancière supõe que o espectador emancipado estabelece um espaço reflexivo e de criação artística a partir da vivência estética e ética. A troca entre *performer* e espectador se efetiva por meio do corpo, possibilitando modificações criativas sensoriais. Sendo assim, a fruição da arte performativa reverbera em todos os que nela atuam de maneira singular, seja mediante fruição ao vivo ou através de vídeos e / ou fotografias.

No período em que Rússio escreveu sobre o fato museal, Renato Cohen (2002) afirmou que as ferramentas tecnológicas já haviam se tornado parte da performance, tanto para incrementar o resultado estético com experiências mais sofisticadas, quanto para iniciar uma construção documental nos espaços institucionalizados,



contribuindo com a inclusão da arte performativa na história da arte e reafirmando sua importância no contexto artístico contemporâneo. O uso de ferramentas tecnológicas permite ampliar as possibilidades de desdobramentos materiais da obra / ação, possibilitando que a fruição da performance possa acontecer por meio das exposições de documentos, imagens, vídeos ou gravações. Sendo assim, de acordo com Mário Chagas (2003), esses registros e vestígios podem ser entendidos na qualidade de construção que evoca lembranças, constituindo-se como um suporte de informações e / ou objeto-documento. Essa documentação expande as possibilidades de fruição, o que leva a ampliar o que se entende como fato museal.

#### A fruição da performance ao vivo.

A performance surge no desejo do artista de estar junto do público durante o processo criativo e provocar inesperadas reflexões. As primeiras ações performativas nasceram, em sua maioria, de exercícios de improvisação e de ações espontâneas combinadas com técnicas de outras áreas como a música, a dança, o teatro, a fotografia e o cinema. Segundo Cohen (2002), as artes visuais passam a usar a abordagem das artes cênicas quando o artista assume seu corpo como instrumento, prestando atenção na sua interação com o tempo-espço e na sua ligação com o público. É na conexão com o espectador que a arte visual passa a construir uma interação mais profunda com o fruidor. Na performance, a busca por um envolvimento com o público se inicia nas obras dos Futuristas<sup>122</sup> garantindo um desconcerto de um público acomodado, dos Dadaístas<sup>123</sup> que desejavam revolucionar a arte pondo fim à uma produção artística objetiva, dos Surrealistas<sup>124</sup> que interligaram linguagens artísticas distintas para criar o efeito total de uma performance e nas salas de aula da

---

<sup>122</sup>Movimento italiano, lançado em 1909 pelo Manifesto de "Le Futurisme" por Filippo Tommaso Marinetti tinha a intenção de rejeitar o passado, revolucionar a cultura e torná-la mais moderna exaltando a ideia de uma estética gerada pelo moderno mito da máquina e da velocidade.

<sup>123</sup>O movimento artístico e literário foi lançado em Zurique em 1916, canalizando sua repulsa na Primeira Guerra Mundial em uma denúncia dos valores nacionalistas e materialistas que a provocaram. Unidos pela rejeição às convenções de arte e pensamento buscando chocar a sociedade.

<sup>124</sup>Movimento intelectual internacional, centrado principalmente em Paris que fez uma revisão de valores em todos os níveis, inspirada nas descobertas psicanalíticas de Freud e na ideologia política do marxismo.

Bauhaus<sup>125</sup> que de maneira interdisciplinar criou o primeiro curso de performance oferecido em uma escola de arte construindo obras que uniam a tecnologia com a sensibilidade dos artistas, e da Black Mountain College<sup>126</sup> que já pensava a arte como uma ação dentro da vida e não distante dela; pensamentos e teorias que persistem até os dias de hoje. No princípio, a performance pretendia escandalizar e submeter a reavaliação os conceitos de arte e sua relação com a cultura tradicional. Hoje, persiste no interesse de uma comunicação direta.

Roselee Goldberg (2007) descreve o interesse e o sucesso dos futuristas em estimular reações mais ativas do espectador. “Lancem uma ideia em vez de batatas, seus idiotas!” foi a frase dita pelo artista Carlo Carrà<sup>127</sup> para sua plateia que arremessava batatas e laranjas logo após a apresentação. Goldberg (2007, p. 20) afirma que Carrà, assim como outros artistas futuristas, voltaram-se para a performance no intuito de encontrar um meio mais direto de fazer com que o público conhecesse suas ideias. A performance causava desconforto no espectador acomodado. É uma manifestação que provocou e continua provocando reações variadas: do arremesso de batatas nos futuristas aos protestos mais recentes nas portas dos museus, com agressões físicas e verbais contra *performers*.

No ano de 2017, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, o artista Wagner Schwartz<sup>128</sup> apresentou uma performance chamada “La Bête”, como parte de uma exposição que propunha reflexões sobre a identidade brasileira. A obra se inspirou no trabalho de Lygia Clark<sup>129</sup> intitulado “Bichos”, série escultórica feita com placas de metal em formas geométricas presas em dobradiças que permitem ações interativas.

---

<sup>125</sup>Escola alemã de arte, design e arquitetura, fundada por Walter Gropius. (1919 – 1938).

<sup>126</sup>Escola estadunidense de ensino superior em arte baseado nos princípios de John Dewey (1933-1957). <http://www.blackmountaincollege.org/history/> acessado em 22/01/2019.

<sup>127</sup>Carlo Carrà (1881-1966) importante pintor italiano futurista que passa a atuar no campo da performance por volta de 1911 (GOLDBERG, 2007, p.20).

<sup>128</sup>Após a sua formação em letras, Wagner Schwartz (Volta Redonda, Rio de Janeiro, 1972) participa de grupos de pesquisa e experimentação coreográfica na América do Sul e na Europa. Disponível em: <https://www.wagnerschwartz.com/bio> acessado 09/03/2019.

<sup>129</sup>Lygia Clark (1920-1988) foi uma das fundadoras do Grupo Frente, marco histórico do movimento construtivo no Brasil. Depois, abandonando rótulos e escolas, passou a denominar-se “não artista”, radicalizando conceitos. Com o desenvolvimento de experiências sensoriais, ela estendeu os limites de compreensão da obra de arte, agregando-lhe contornos terapêuticos. (Texto de Milú Villela para exposição ‘Lygia Clark: uma retrospectiva’ no Itaú Cultural realizada em 2012 em São Paulo).

Na performance de Schwartz, o artista podia ser manipulado como seria uma obra de Clark, se entregando e ficando vulnerável à interação com o público.

Nessa ocasião, a maior parte do público presente era de artistas, e entre eles estava a filha da *performer* e coreógrafa Elisabeth Finger<sup>130</sup>. Vários registros fílmicos e fotográficos foram realizados nesta noite, incluindo o momento em que a criança passou a interagir com o *performer*. Mãe e filha tocaram no pé do artista, e o momento viralizou na internet, a ponto de criar uma comoção em prol da defesa das crianças. Termos como “repugnante”, “inaceitável” e “erotização infantil” foram divulgados nas redes sociais, insistindo em que houve uma situação que deveria ser considerada proibida. Protestos ocorreram na porta do museu, além de agressões verbais e físicas contra o *performer* Wagner Schwartz.

Não há como mensurar ou prever a reação do público e da sociedade após uma performance. Ela é única e surge em resposta à possibilidade de interações. Peter Brook (2008) acredita que

Se o actor conseguir prender o interesse do espectador, reduzindo assim as suas defesas e coagindo-o a colocar-se numa posição inesperada ou a adquirir consciência do choque entre ideias contraditórias ou entre contradições absolutas, então o público torna-se mais activo. (BROOK, 2008 *apud* SALAZAR, 2013).

A participação do público sensibiliza e molda a obra a partir do momento da sua execução até suas possíveis repercussões. Brook aponta a importância de conquistar o interesse do espectador para assim incorporá-lo como parte da performance. No entanto, a maneira como a arte performativa afeta o público está conectada ao estranhamento que causa, e que faz com que o espectador tente “decifrar” as sensações desconhecidas. De acordo com Chagastelles (2012), essa decifração nada tem que ver com “explicar” ou “interpretar”, mas com a “invenção” de sentidos para que a interação seja possível.

Peggy Phelan (1993) afirma que a performance é “realizada em um tempo que não será repetido, e se repetir, torna-se diferente”. O conceito de Phelan se refere a cada momento da prática performática, incluindo a fruição. A cada repetição, novos

---

<sup>130</sup>Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/novo-protesto-em-frente-ao-mam-contra-performance-com-homem-nu-tem-agressao-fisica-e-vira-caso-de-policia.ghtml> acessada 11/12/2018.

públicos com culturas, estruturas sociais e pensamentos estéticos diferentes construirão novas apresentações, transformando cada ação performativa em única. Segundo Phelan, se cada momento e lugar é único, assim como seu público, a performance nunca mais é a mesma, sempre será uma nova obra.

A fruição é um ponto chave na composição singular da performance. Cada artista compõe sua zona de interação com o público, principalmente nas obras ao vivo, nas quais não há regras estipuladas para que a relação se estabeleça; o *performer* se prepara e presume uma reação do espectador. O artista se interessa pela troca espontânea ao apresentar na performance questionamentos sociais, culturais e pessoais que podem levar o espectador a sair do seu papel de observador. Durante uma ação performativa, o público pode escolher ser testemunha da ação ou interferir provocando mudanças.

Tino Sehgal é um artista que prioriza a relação da performance com o público, colocando-a como o ápice da ação. Sehgal não permite desdobramentos documentais da sua obra. Para o artista, o mais importante é o momento da conexão com os fruidores, na apresentação ao vivo e das sensações que esta pode causar. Normalmente suas performances são carregadas de questões sociais, políticas e econômicas, além de provocar reflexões sobre o espaço da arte. Sehgal cria performances que fazem o público repensar o contexto tradicional do museu. Trata-se de obras efêmeras e experiências vividas em detrimento da construção de objetos físicos.

No Brasil, Berna Reale<sup>131</sup> é um exemplo de artista que tem preferência pela execução de performances ao vivo e fora de museus e galerias. Na obra “Limite Zero” (2012) (fotografia 31), os pés e mãos de Reale são amarrados a uma barra de ferro, como se fosse um animal morto. Retirada de um caminhão frigorífico, indivíduos que se assemelham a enfermeiros ou a açougueiros passeiam carregando a artista pela cidade. As imagens de vídeo e fotografias registradas no momento da execução da obra, bem como os desdobramentos criados pela artista a partir da ação ao vivo, permitem conhecer as reações das pessoas que entraram em contato com a ação. O impacto causado no público chegou a gerar interrupção na performance, tamanho o

---

<sup>131</sup>Berna Reale (Belém, Pará, 1965) artista e perita criminal da polícia de Belém e trabalha no Instituto de Criminalística. Atua principalmente no campo da performance com temas sobre problemas político-sociais.

choque causado pelo fato de uma mulher nua estar sendo carregada pendurada em um cano de ferro nas ruas da cidade. A ação foi executada fora do museu e provavelmente por isso o público não imaginou que uma performance estivesse acontecendo. A polícia chegou a intervir, a pedido da população, na tentativa de controlar o que acontecia.

Fotografia 31 – Registro da performance “Limite Zero”, Berna Reale, 2012.



Fonte: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo<sup>132</sup>.

Maria Siviero (2016) afirma que o local pode influenciar de forma direta a reação do público. O acontecimento da ação performativa na rua faz o público vivenciá-la de maneira distinta do fruidor no museu, em virtude da “desconformidade” do espaço com a obra. O termo desconformidade é aplicado por Siviero para performances que acontecem em espaços não preparados, o que faz com que o espectador seja surpreendido e não identifique o evento como obra de arte. Para Siviero a obra adquire

---

<sup>132</sup>Disponível

em: [http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/cursososeventos/mac\\_encontra/2012\\_1/berna.asp](http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/cursososeventos/mac_encontra/2012_1/berna.asp) acessado em 17/01/2019.

um valor singular quando o *performer*, o público e espaço não estão previamente preparados para a ação. Com isso, a intensidade da fruição fica evidente na surpresa dos rostos das pessoas e nos gritos de protesto registrados na gravação e filmagem que documentam a obra. Pelo fato de a cena lembrar uma imagem icônica dos tempos da ditadura, a tortura conhecida como “Pau de Arara”<sup>133</sup>, ela dificilmente é entendida como “obra de arte”, causando choque e conflitos no imaginário coletivo.

No caso das performances que acontecem no museu, como o trabalho de Tino Sehgal, o público presente está ciente de que haverá a execução de uma obra de arte. O espaço colabora para a identificação do público com a obra e o espectador que está no museu entende que tudo o que se apresenta naquele espaço é arte, ou seja, o museu está em conformidade com o que possa vir a ser apresentado. Sendo assim, há uma identificação do *performer* na qualidade de artista, fazendo-o perder sua humanidade. Quer dizer, no momento em que o artista performa em um museu, e provoca ações do espectador, pode haver um conflito ético, exemplificado por Siviero na obra “*Rhythm 0*” (1974) da artista Marina Abramović.

Em “*Rhythm 0*”, Abramović permanece parada ao lado de uma mesa com 72 objetos variados, dentre eles diversas facas, cordas, correntes, chicotes, serrotes, alimentos como pães, farinha e mel, rosas, uma câmera fotográfica, acessórios de vestuário e uma arma de fogo, carregada com uma única bala. Durante a performance o público estava autorizado fazer com Abramović o que desejasse, usando ou não os objetos. Foi dada toda responsabilidade ao público pelo que acontecesse durante as 6 horas de duração da ação performativa. Siviero diz que inicialmente a artista foi tratada com gentileza, mas que depois passou a ser agredida, inclusive com o revólver carregado direcionado para sua cabeça. No momento que foi anunciado o fim da performance, Abramović que estava nua e sangrando, encara o público que evita contato. É neste sentido que Siviero acredita que possa acontecer uma dificuldade do público em separar corpo / indivíduo da obra de arte (fotografia 32).

---

<sup>133</sup>Pau de Arara é um instrumento de tortura usado no Regime Militar que ignorou os princípios dos Direitos Humanos, consiste em uma barra de ferro que mantém o corpo pendurado sendo parte de um conjunto de métodos para causar dor. (ARNS, 2001, p. 34).

Fotografia 32 – Registro da performance “Rhythm 0”, Marina Abramović, 1974.



Fonte: Museu Guggenheim<sup>134</sup>.

Siviero ainda afirma que para que o espectador se torne ativo em uma performance que ocorre no museu, é necessário que o *performer* crie um percurso que faça sentido para o público. Ela sugere que a artista aja sobre o outro para convencê-lo a realizar uma ação, por sedução, tentação, provocação ou intimidação.

O mesmo não acontece com a performance realizada fora do museu. No momento em que a ação está em desconformidade com o espaço, torna-se mais provável que haja uma reação do espectador que a presencia. Pode existir a surpresa do público quando acontece uma transgressão do espaço. O fruidor não percebe seu status na ação performativa e a imagem que a obra gera é decifrada no calor do momento, inesperado, impactando o público de maneira intensa.

Deste modo, a fruição da performance pode tornar-se polêmica em vários aspectos, deixando o artista vulnerável a situações atípicas, por não se estabelecerem limites entre o público e o *performer*. Em casos de obras que acontecem dentro do museu, como nas performances de Tino Sehgal, a exposição assume um papel

<sup>134</sup>Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/5177> acessado 28/01/2019.

facilitador. No caso de Marina Abramović, a própria exposição distancia a *performer* da sua humanidade.

A performance que ocorre nas ruas da cidade cria uma cena que a população não esperava, gerando conflitos imprevisíveis, como foi observado no trabalho de Berna Reale. Não existem limites estipulados entre o público e o artista, a priori, esperando-se, desse modo que os limites vigentes para um convívio saudável em sociedade permaneçam também dentro do museu.

Fruição a partir da fotografia da performance.

A ação performativa se manifesta a partir da presença do corpo e de sua condição de efemeridade, principais singularidades desta manifestação. As tecnologias de captação de imagem possibilitaram diversificação na forma de produzi-la. Esse alargamento faz com que a compreensão e estudo sobre a performance sejam trabalhados constantemente.

Já na década de 1990 cresceram as discussões a respeito do espaço que o registro e a documentação das performances vêm ocupando e como elas podem se constituir como parte da obra. Oliveira (2014) afirma que, já nos anos 1970, os artistas passaram a utilizar o registro não apenas como documento, mas também como um componente indissociável da trama poética e especulativa que compõe as obras. O artista e o próprio público vêm transformando esses documentos em elementos com qualidade estética.

Pode-se afirmar que a performance é tanto um processo quanto um produto; ou seja, é algo que é feito, produzido, ocorre, emerge, cresce dentro e através de um processo, sendo também o que dele resta, tanto o que efetivamente é feito, construído, materializado ou o que é pensado como memória e recordação. (MOSTAÇO, 2012, p.1). Mostaço aponta a complexidade da prática performática e das suas formas de fruição, assim como dos seus registros e documentos.

A fotografia pode ser um registro da ação e pode também ser parte da obra final – como é o caso das performances sem público. Segundo Chagas (2003), as imagens podem ser compreendidas como “objetos-símbolos”, por serem mediadoras, intermediárias entre sujeitos e experiências culturais diversas, o que faz do museu um espaço indiscutível de mediação cultural. Desse modo, ao estar no museu, a imagem



da ação performativa torna-se uma ponte que permite o público acessar e fruir as obras que foram apresentadas inicialmente ao vivo, assim como as que não tiveram público no momento da sua execução.

Peggy Phelan (2006) pesquisa a performance em sua origem, direcionando seus estudos às propriedades mais incipientes dessa manifestação. Conforme a autora, a arte performativa acontece no tempo presente, e, portanto, não é reproduzível. Para Phelan a performance é uma manifestação artística que afirma a esfera do real, principalmente porque trabalha com corpos vivos, assim como a *Body Art*<sup>135</sup>. Por esse motivo, Phelan afirma que os registros da performance, feitos em fotografia, vídeo ou qualquer outra mídia, não podem ser tratados como performances, por ter perdido justamente sua característica principal que é a presença; e acrescenta: “enquanto a fotografia está vulnerável a carga da falsificação e cópias, a arte da performance está vulnerável a cargas de valorização e vazios” (tradução própria – 2006, p. 329). Phelan não acredita na possibilidade de fruição a partir da imagem da obra.

Opondo-se à teoria de Phelan, Philip Auslander (2013) atribui qualidade performativa à documentação da performance e acredita que as imagens geradas a partir de uma ação performativa têm status simbólico. Segundo Auslander (2013), os desdobramentos de uma performance potencializam a fruição, já que proporcionam para mais pessoas a possibilidade de acesso à obra. Ele acredita que do ponto de vista da categorização da performance, não há diferença substancial entre a obra e o seu registro, e que a imagem registrada também pode ser entendida como performance, visto que, a partir dela, pode-se criar um vínculo com o público.

Roland Barthes e Don Slater (1998, *apud* AUSLANDER, 2013, p.4) acreditam que a fotografia tem um realismo que cria a ilusão de conexão com o mundo real o que a coloca inclusive como substituta da realidade. Auslander separa as imagens da performance em fotografia documental e teatral. A “fotografia documental” seriam os registros áudio visuais realizados no momento em que a ação ao vivo acontece. Esse tipo de registro é visto muitas vezes como parte da preservação e documentação da obra, no entanto com a teoria de Auslander essa compreensão tem mudado. As

---

<sup>135</sup>A *body art*, ou arte do corpo, designa uma vertente da arte contemporânea que toma o corpo como meio de expressão e/ou matéria para a realização dos trabalhos, associando-se frequentemente a happening e performance.

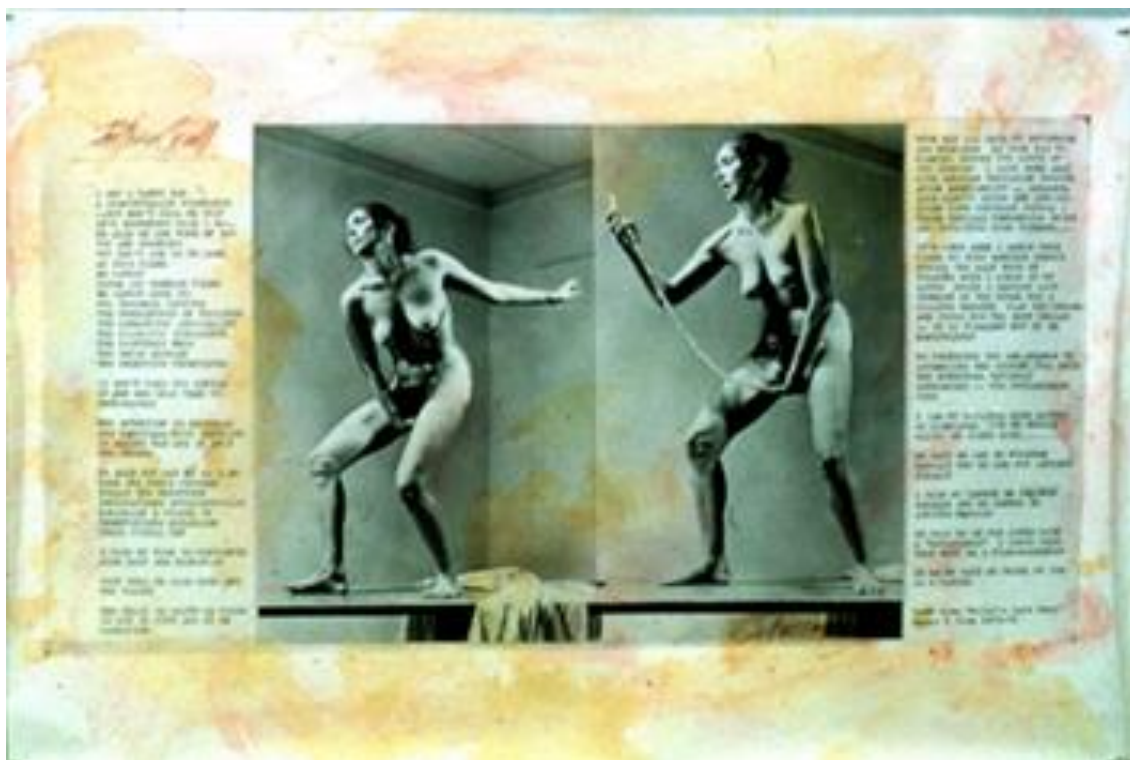
imagens da performance ganharam espaço nas exposições abrindo caminhos para sua fruição. A outra modalidade de fotografia da performance mencionada por Auslander é a “fotografia teatral”, que é o registro fotográfico das performances que acontecem sem público. Nesse caso, o espectador terá acesso apenas às imagens que registraram a ação.

Seja documental ou teatral, as imagens da performance são importantes elementos de fruição. Entretanto, presenciar uma ação performativa ao vivo não é o mesmo que observar suas imagens. A presença física dá ao espectador a escolha de participar de forma mais ativa e interferir de maneira efetiva na ação, ou optar por manter-se mais afastado e quieto. Na apresentação ao vivo, o espectador ganha a liberdade de se movimentar no espaço e vivenciar a obra de ângulos diferentes, ativando memórias profundas. Contudo, essas possibilidades não negam o poder da imagem da performance como parte importante da fruição.

Amélia Jones (2013) fala sobre performances em que não pôde estar presente, às quais teve acesso a partir das imagens, vídeos e textos que as documentaram. Além de apontar que estar presente a uma ação performativa ao vivo impacta o fruidor de maneira mais intensa que vivenciar experiências a partir de fotografias ou textos sobre a obra, Jones afirma que sem mediação não há relação com qualquer produto cultural. Acrescenta que a performance ao vivo não pode ser entendida em detrimento da sua imagem e / ou dos seus documentos. Performance e registro possuem suas especificidades e ambas produzem no espectador reações individuais e subjetivas.

Para exemplificar sua teoria, Jones (2013) comenta a obra de Carolee Schneemann intitulada “*Interior Scroll*” (1975). Na ação, a artista pinta seu rosto e seu corpo nu, em seguida, lê para o público escritos que estão em uma fita de papel, que extrai vagarosamente da sua vagina. Neste pergaminho estão escritas afirmações daquilo que uma mulher deseja na vida. A performance trata do papel da mulher na sociedade e os estereótipos do olhar masculino. As imagens que retratam a ação (fotografia 33) formam uma sequência de registros da artista retirando o papel da sua vagina e lendo o que nele está escrito.

Fotografia 33 – Registro da performance “Interior Scroll”, Carolee Schneemann, 1975.



Fonte: Matesco (2014)

Jones relata que essa imagem permitiu que ela fruisse a obra, revelando a simbologia do feminino e os códigos de identidade. A imagem pode estimular o fruitor a sentir, perceber, apreciar e se identificar com a performance tanto quanto sua fruição ao vivo. Jones afirma que:

Ter contato físico 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, ou olhar para uma pintura que tenha sido feita como resultado de tal ação (JONES, 2013, p. 9).

A fotografia da performance revela os propósitos dos *performers*. A imagem pode preservar o significado que a obra ganhou para indivíduos ou grupos. Assim, a fotografia da performance pode ser tratada pelo museu como elemento que preserva o valor simbólico da obra, especialmente quando é impossível voltar a sua configuração original. O registro é documentação, isto é, um instrumento de preservação que pode fazer parte de um acervo de um museu para ser exposto e

fruído. Portanto, a imagem da performance pode ser coadjuvante da ação ao vivo, ou adquirir vida própria e provocar futuras fruições.

#### Fruição da videoperformance.

O artista contemporâneo não tem fronteiras de linguagem para criar seus trabalhos. Um *performer* pode usar pintura, fotografia, instalações ou vídeo para executar a ação, além de qualquer outro objeto do cotidiano. Por se tratar de uma manifestação artística que tem demandas diferentes, desde sua entrada ao museu até sua comunicação, quando comparada a uma obra de arte tradicional, a performance além de abraçar assuntos variados é interdisciplinar. São obras de arte criadas por meio de ações realizadas pelo artista ou por outros participantes. Como foi dito anteriormente, podem ser ao vivo ou gravadas, espontâneas ou com roteiros pré-definidos. A sua efemeridade demanda uma documentação que é realizada pelos museus e pelos próprios artistas, usada tempos depois para promover a fruição de outros espectadores.

A *performer* Marina Abramović nas suas pesquisas explora formas de rerepresentar a performance para dilatar o âmbito da sua fruição. Ela testa sua teoria ao expor uma reprodução em vídeo da obra “*Freeing the Voice*” (1976); é uma das três performances apresentadas em 1976, nas quais Abramović tentou realizar uma limpeza mental através do esgotamento das três principais faculdades de expressão: voz, linguagem e corpo. Em “*Freeing the Voice*”, a artista deitou-se e gritou continuamente até perder completamente a voz em um processo que levou 3 horas. O público que teve contato com a rerepresentação afirmou que os gritos da artista eram a “banda sonora de toda a exposição”<sup>136</sup> (MATOS, 2011, p. 209). Essa apresentação da performance em forma de vídeo proporcionou novas fruições em um tempo e espaço totalmente diferentes. Não deixou de impactar o fruitor, de formar novas experiências e de criar memórias estéticas sobre a relação que se desenvolveu com a obra, neste caso em formato de vídeo.

A performance, portanto, não demanda a criação de um objeto, mas de um dispositivo de mediação para novos fruidores. A instituição museu está sentindo a

---

<sup>136</sup>“Seven Easy Pieces” foi uma exposição que aconteceu em 2005 no Museu Guggenheim.

necessidade de mediar não só as performances ao vivo, mas também as obras em imagem de fotografia ou vídeo. Os artistas exploram novos veículos para comunicar suas ideias, sendo as mídias os instrumentos que possibilitam a continuidade da fruição da performance. Em vídeo, a imagem em movimento se intensifica e reforça a presença de tempo real.

Os primeiros filmes de Vito Acconci<sup>137</sup> duravam três minutos, o tempo de uma bobina de 16 mm; os vídeos, por sua vez, davam margem a trabalhos de 20 minutos, até mesmo uma hora. Quando Gina Pane realiza o trabalho “Autorretratos em três tempos” na Galeria *Stadler* em 1973, ela produz um vídeo que dura o tempo da performance, 45 minutos. No primeiro momento ela é atingida pelas velas acesas. Levando-se em conta o tempo real do vídeo, concluímos que uma fotografia não transmitiria o peso do sofrimento dos 24 minutos. A fotografia, nesse caso, é uma relíquia, um objeto que nos redirecionaria à ação, embora separada da dimensão sensorial (MATESCO, 2012, p.114).

O vídeo tem peso na fruição da performance ao mostrar as condições psicológicas e físicas do *performer*. Ele dá um retorno ao artista sobre suas experimentações com o corpo. Nas décadas de 1960 e 1970, os vídeos alteraram radicalmente o progresso da arte, e confirmaram a consolidação do corpo nas categorias performance e videoperformance. O uso do vídeo e da fotografia acabou criando um distanciamento temporal entre ação e imagem, que alargou as particularidades efêmeras e instáveis da performance. Por ser uma ferramenta acessível e fácil de manipular, o vídeo permitiu que os artistas gravassem e documentassem suas obras, dando liberdade para atuar fora da galeria e ampliando o âmbito onde a arte poderia estar situada e seus espaços de apreciação da mesma.

Bruce Nauman<sup>138</sup>, pioneiro da videoarte, usou o vídeo para revelar seus processos criativos filmando-se em seu próprio estúdio. Seus trabalhos são performances para a câmera, nomeados por ele de “*Theaters of experience*” (teatros

---

<sup>137</sup>Vito Acconci (24 de janeiro de 1940 - 27 de abril de 2017) foi um influente artista estadunidense de performance, vídeo e instalação, cuja prática diversificada incluiu escultura, projeto arquitetônico e paisagismo. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/vito-acconci-623> acessado 09/03/2019.

<sup>138</sup>Bruce Nauman (Indiana, 1941) artista que abrange uma ampla gama de mídias, incluindo escultura, fotografia, neon, vídeo, desenho, gravura e performance. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/bruce-nauman-1691> acessado 09/03/2019.

de experiência) (2003)<sup>139</sup>. Os filmes e vídeos de Nauman apresentam ações comuns como andar, pular ou tocar um instrumento, resultado de uma pesquisa sobre a duração, a repetição e a intensidade através do ritmo. Para ele, o vídeo cria um distanciamento entre o artista e a realidade, e o público acaba fruindo a imagem, a partir da mediação da ferramenta midiática.

O vídeo da performance pode ser criado sem público, como no caso de Bruce Nauman, e as performances íntimas em seu ateliê. Pode também servir como documentação da ação performativa ao vivo, a exemplo de Marina Abramović em “*Freeing the Voice*”, para fazer parte de uma exposição. Podemos citar também a performance “*The Artist is Present*” (2010) de Abramović, na qual, sentada em silêncio em frente a uma mesa de madeira e a uma cadeira vazia, espera os visitantes da exposição se revezarem, sentados na cadeira e trocando olhares com a artista. Ao longo de quase três meses, durante oito horas por dia, ela teve contato visual com 1.000 estranhos<sup>140</sup>. A ação completa foi exposta via online, através de um vídeo das 700 horas de duração e das fotografias de todos os que nela participaram.

A necessidade de conservação da performance tem motivado museus e artistas a criar mecanismos que preservem o conceito da obra. Museus têm se aprofundado na pesquisa direcionada à melhor compreensão e fruição da performance desafiando as práticas curatoriais a mudar seu entendimento do processo que está por trás da ação. Sua preservação é ferramenta para que em futuras exposições, possa ser repetida, rerepresentada e fruída. Por esse motivo, é preciso preservar ao máximo a performance original, reafirmando a importância da sua conservação.

As reflexões sobre a fruição da performance apontam para a multiplicidade e complexidade dessa manifestação. A presença do corpo afeta o fruidor intensamente, seja no caso da performance ao vivo ou através da imagem, fílmica ou fotográfica. A mediação tecnológica não interfere negativamente na fruição, e não deve ser vista como uma desvantagem. Cada formato de apresentação constrói no fruidor uma

---

<sup>139</sup>Muitas obras são de propriedades permanentes do Guggenheim, reforçadas com empréstimos da Coleção Panza e credores privados. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/exhibition/bruce-nauman-theaters-of-experience> acessado em 01/07/2019.

<sup>140</sup>Disponível em: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/) acessado 09/03/2019.

memória, conexão e sensibilização. Assim, o espectador emancipado está livre para fruir com tudo aquilo que cerca o universo da performance.

## 5 CONCLUSÃO

Nas últimas décadas, a busca pela melhor maneira de musealizar a performance modificou não só o olhar do museu sobre a obra, mas também o processo museológico. Assim como o museu, os artistas da arte performativa reconsideraram a relação estabelecida com os espaços expositivos e a forma como esta relação influencia seus processos criativos. Neste sentido, a musealização da performance foi abordada nesta dissertação como um processo que articula espaço museológico com o performativo. Ambos os processos passaram por mudanças e procuram formas de atualizar e preservar sua particularidade e objetivos.

O estudo sobre a musealização da performance foi baseado na tríade teórica que estrutura o processo museológico – Aquisição, Pesquisa e Comunicação – atrelada às características inerentes à prática performática – Efemeridade, Materialidade, Espacialidade, Temporalidade, Corporeidade e Fruição. Para tanto, procurei reconhecer as dificuldades que envolvem os processos museológicos e performativos e identificar quais dessas problemáticas performativas estavam mais evidentes dentro do processo museológico. As três etapas museológicas orientaram as análises dos casos selecionados e permitiram, de maneira mais didática, uma melhor compreensão da relação museu – performance.

Foi possível perceber que a arte performativa solicita métodos específicos para que esteja presente em exposições e acervos, assim como para sua musealização. O contato inicial de uma performance com o museu pode acontecer no momento da aquisição, a partir da proposta do artista. Ao ser adquirida pelo museu, a obra se transforma em museália passando a ter um destaque maior no campo das artes. O museu, desse modo, pôde realizar estudo aprofundado sobre a obra, ampliando seus meios de conservação e comunicação.

No que se refere à efemeridade, percebo que o maior desafio do museu ao adquirir uma performance é entender, de maneira clara, o conceito que estrutura a obra, a ideia central que orienta a ação e a forma pela qual o artista solicita que sua preservação e comunicação aconteçam. Uma das maiores dificuldades do processo museológico da performance consiste na relação que é estabelecida entre um espaço que visa a durabilidade dos objetos e uma obra de arte que tem a brevidade como uma das suas características mais importantes.



Se, inicialmente, a performance se propôs efêmera e distante dos museus, com o tempo passou a procurar, junto às instituições, meios de manter aspectos efêmeros de acordo com as normas dos processos museológicos. Por privilegiar a ideia em detrimento da matéria, a ausência da preservação de fragmentos da ação e de documentos sobre a prática performática levaram muitas obras ao esquecimento. A efemeridade da performance se refere não só à curta durabilidade da ação, mas também às relações que se desenvolvem durante o evento, tornando necessário atenção redobrada no processo de aquisição para que a preservação da sua efemeridade seja devidamente contemplada pelo museu. A criação de coleções de performances demanda a definição de parâmetros legais e técnicos que permitam preservar as particularidades da ação. Com um olhar direcionado a esse contexto surge a ideia da partitura da performance.

A Partitura da performance é uma proposta que tem, como objetivo, transformar os documentos da obra em contratos que sejam universais e versáteis, de maneira similar à partitura musical. Indicado como estratégia museológica nesta dissertação, a Partitura busca uma forma da impermanência não tornar a ação performativa inacessível. Desse modo, se constrói a partir de inúmeras informações, entrevistas, registros e documentos, na tentativa de manter a particularidade da obra vigente, contribuindo para que o museu incorpore a performance no contexto institucional.

A segunda etapa da musealização analisada na dissertação foi na pesquisa. Na medida em que a relação entre performance e museu se estreitou, dúvidas e exigências foram surgindo na tentativa de respeitar tanto as particularidades da prática performática quanto os propósitos do museu. Após a iniciativa do artista James Lee Byars em doar sua performance para o museu, a pesquisa museológica se viu na necessidade de compreender a prática performática, e as relações entre artista e instituições museológicas.

Ao focar na performance, a pesquisa museológica, além de gerar conhecimento da obra, tem o objetivo de mantê-la viva, atentando à espacialidade na qual a obra se desenvolve e aos desdobramentos específicos que podem acontecer no museu. De igual forma, o museu deve manter-se alerta à temporalidade social e histórica e aos ruídos causados no processo criativo.

Por ser um espaço que comunica, o museu se destaca como ambiente que proporciona o acesso do público a obras que seriam inacessíveis de outra maneira,

devido à sua especificidade espacial. Performances em *site-specific* e em *site-oriented* mostraram como o espaço afeta o conceito e como a natureza intrínseca dessas obras dificulta o acesso do público de museu.

O espaço é carregado de ideologia, historicidade, conceito e identidade social, fatores que, além de ter força própria, intensificam o discurso da ação e promovem a interação do público com a obra, com o artista e com o próprio local. Percebemos então que o espaço modifica completamente a obra. Estudos museológicos apresentam conceitos como *Black Box*, *White Cube* e *Black Cube*, que afirmam a interferência dos espaços na fruição das obras. Analisadas como atmosferas ativas, novas espacialidades surgem com o intuito de construir ambientes que valorizem mais o processo sem ignorar territórios mais tradicionais.

Acerca da temporalidade, esta dissertação mostrou a importância da preservação da performance, com destaque para o momento em que a obra acontece, por influenciar não só a atuação do artista, como também o envolvimento do público. Conclui-se que a documentação realizada a partir do registro e de textos referentes a obras que não existem mais no tempo se transforma em elemento simbólico e em signo nos campos das artes e da museologia.

Ao documentar, a pesquisa pode gerar não somente novos olhares e compressões sobre o impacto da obra sobre o museu e os fruidores, mas também informações que fundamentam novas pesquisas, desdobrando-se em novas formas de comunicação. Além do exposto, a pesquisa e a documentação fornecem ao artista elementos para a criação de outras obras e de um novo olhar sobre sua própria performance em uma nova temporalidade.

A última etapa da dissertação refletiu acerca da comunicação e das estratégias de divulgação do acervo e nas de outras obras que tenham envolvimento conceitual, poético ou simbólico com o museu. A performance é uma obra de arte que ganha vida na comunicação, de modo que, o museu, como espaço de ação fenomenológico, estimula a fruição ao mesmo tempo que a preserva.

A corporeidade se apresenta por meio do artista e do público. Usado como suporte artístico, o corpo passa a ser a obra, presença corporificada, que torna a fruição uma experiência concreta, real e inédita. A corporeidade da performance desperta múltiplas conexões íntimas, podendo ser comunicada ao vivo ou a partir de

registros áudio visuais. Independentemente da forma como é comunicada, a performance consegue enviar sua mensagem e afetar o público.

O termo “originalidade” mostrou-se relevante neste estudo, por se referir à primeira vez que uma obra performativa é realizada. Já o termo “ineditismo” refere-se a performances que nunca serão apresentadas por mais de uma vez. A preocupação referente à originalidade ou ao ineditismo gira em torno da reflexão sobre reperformance ou reapresentação. Foi possível observar que obras atuais, pensadas para serem reapresentadas, procuram definir limites junto aos espaços institucionais a respeito da preservação e da comunicação, buscando a manutenção do seu conceito e da sua particularidade. Performances históricas, no entanto, acabam sofrendo interferência na reapresentação, principalmente quando o artista criador da ação marca sua presença na obra tornando-se um elemento importante do conceito da ação performativa. O principal objetivo da reperformance é a preservação, a partir da fruição, da corporeidade e da experiência ao vivo.

O conceito de fato museal, proposto por Waldisa Rússio, abre espaço para um estudo direcionado à fruição da performance, chamado de “fato performativo”, que busca um tratamento mais completo desta manifestação no museu. É importante lembrar que a interação que acontece durante uma performance ao vivo se intensifica com o contato direto entre artista, espectador, obra e museu, sendo capaz de gerar sensações inesperadas, e tornando-a, portanto, imprevisível. Durante a performance, as trocas entre artista e espectador provocam modificações criativas e sensoriais na ação.

O espectador emancipado da função de contemplação, passa a ser um integrante da obra ao assumir participação ativa durante a ação ao vivo. Com esse novo público, a participação na performance passa a sensibilizar e a moldar a obra do momento da sua execução até suas possíveis repercussões. As interferências podem acontecer em obras performativas apresentadas dentro ou fora do museu, sendo a consciência do público em relação à obra a diferença entre as apresentações.

Em síntese, a busca pela inclusão da performance em espaços institucionalizados, a construção da sua história e a necessidade de preencher lacunas histórico-documentais reduziram a distância entre o mundo performativo, efêmero e corpóreo e o mundo museológico que busca a cristalização. O museu e o artista modificaram seus olhares em relação aos processos produtivos, a fim de

construir uma vida mais longa para as práticas performáticas nas instituições museológicas.

Esta dissertação mostrou que o diálogo entre os museus e os artistas precisa ser aprimorado a fim de garantir uma preservação mais completa e uma pesquisa mais aprofundada da performance. É necessário compreender, também, que a ação performativa não pode ser limitada a uma única apresentação e que novas formas de comunicar possibilitam a fruição por um maior número de pessoas. É preciso, portanto, aprofundar o estudo sobre o fato performativo e sobre a Partitura da performance, para que o processo de musealização da performance permita um acesso mais amplo a esta manifestação artística.

## REFERÊNCIAS

ABRAMOVIĆ, Marina, BIESENBACH, Klaus. Marina Abramović: **The Artist is Present**. The Museum of Modern Art, 2010.

ARNS, Paulo Evaristo. **Brasil: Nunca Mais: Castigo Cruel, Desumano e Degradante**. Editora Vozes, 2001.

AUSLANDER, Philip. A Performatividade da Documentação de Performance. **eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 7**. 2013. Disponível em: <https://performatus.net/140raduções/perf-doc-perf/>. Acesso em: 13 Nov. 2017.

BARBUTO, Alessandra. Museums and Their Role in Preserving, Documenting, and Acquiring Performance Art. **Museums and Their Role in Preserving, Documenting, and Acquiring Performance Art**. 2010. Disponível em: [http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/rhaw4\\_print/AlessandraBarbuto.pdf](http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/rhaw4_print/AlessandraBarbuto.pdf). Acesso em: 5 Fev. 2019.

BARRIO, Artur. **Artur Barrio: A metáfora dos fluxos, 2000/1968**. São Paulo: Paço das Artes, 2000.

BELL, Julian. **Espelho do mundo: uma nova história da arte**. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

BROOK, Peter. **O Espaço Vazio**, Lisboa, Orfeu Negro, 2008.

BUENO, Maria Lúcia. Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. **Revista de Ciências Sociais – Sociologia e Artes Visuais – Volume 41 – Número 1**. Universidade Federal do Ceará, 2010. 27 – 47 p. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/473>. Acesso em: 30 Jan. 2018.

CARVALHO, Humberto. Farias de. Uma metodologia de conservação e restauro para a arte contemporânea. In: FREIRE, Cristina (Org.). **Arte contemporânea: preservar o quê?**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015, p. 17-31.

CARVALHO, Luciana Menezes de. Waldisa Rússio e Tereza Scheiner – dois caminhos, um único objetivo: discutir museu e Museologia. **Revista Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS – vol. 4 no 2**. Unirio | MAST, 2011. Disponível em:

<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus>. Acesso em: 12 Ago. 2017.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em rede**. 2ª Edição. Ed. São Paulo: Paz e Terra, v. Volume I, 1999.

CHAGAS, Mário de Souza. **Imaginação museal. Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro, 2003. Tese (Ciências Sociais (PPCIS) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

CHAGASTELLES, Gianne Maria Mantedônio. **Eternidade do Efêmero – memória e vivência na arte brasileira de Jarbas Lopes, Laura Lima e Cabelo (1990-2000)**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural – Cultura e Imaginário**. Editora Iluminuras Ltda., 1997.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem – criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2002.

CURY, Marília Xavier. **Comunicação Museológica – Uma Perspectiva Teórica e Metodológica de Recepção**. São Paulo, f. 367. Tese (Comunicações e Artes) – Universidade de São Paulo – USP, 2005.

DENTZ, René Armand. Corporeidade e subjetividade em Merleau-Ponty. **Revistas Eletrônicas da PUCRS – V.1 – No.2**. Porto Alegre, 2008, p. 296-307. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/view/4238>. Acesso em: 5 Fev. 2018.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Editora, 2010.

DOLÁK, Jan. O museólogo Zbyněk Zbyslav Stránský – Conceitos básicos, p.184. In **Stránský: uma ponte Brno – Brasil Paris**, ICOFOM, 2017.

FABRIS, Yasmin; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Registro ou obra?: O lugar da performance no trabalho de Tony Camargo. **Palíndromo**, v.10, n.20. 2018, p. 25-41. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/141raduções141/article/view/12137>. Acesso em: 20 Jan. 2019.

FERNANDES, Catarina Manuel Pinelo. **A Arquitetura do Museu de Arte – de arquivo a site-specific**. Portugal, f. 256, 2015. Dissertação (Faculdade de Ciências e Tecnologia) – Universidade de Coimbra, 2015.

FERREIRA, Maria Elisa Mattos Pires. O corpo segundo Merleau-Ponty e Piaget. **Ciência e Cognição. Vol.15 no.3**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1806-58212010000300006](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-58212010000300006). Acesso em: 28 Jan. 2019.

FERREIRA, Miguel. **Introdução à Preservação Digital: conceitos, estratégias e actuais consensos**. Portugal: Escola de Engenharia da Universidade do Minho, 2006.

FERREIRA, Alvaro. A produção do espaço: entre dominação e apropriação. Um olhar sobre os movimentos sociais. **Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales**. Barcelona, 2007. Disponível em: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-24515.htm>. Acesso em: 12 Jan. 2019.

FREIRE, Cristina (Org.). **Arte contemporânea: preservar o quê?**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015. 196 p.

FURTADO, Teresa. Female stereotypes -based «personae» in women's 142radu art. **XI Colóquio de Outono | Estudos Performativos – Global Performance | Political Performance**. 2010. 223 – 234 p. Disponível em: [https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23253/1/Estudos%20performativos\\_XI%20Coloquio\\_DIGITAL.pdf](https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23253/1/Estudos%20performativos_XI%20Coloquio_DIGITAL.pdf). Acesso em: 10 Abr. 2019.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da Performance: do Futurismo ao Presente**. Editora Orfeu Negro, 2007.

\_\_\_\_\_, RoseLee. **Performance: Live Art Since the 60s**. New York: Thames & Hudson, 2004.

GOMES, Carla Renata. O pensamento de Waldisa Rússio sobre a museologia. **Informação & Sociedade: Estudos – v.25, n.3**. João Pessoa, 2015, p. 21-35. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/view/23934>. Acesso em: 22 Nov. 2018.

GRANDE, Nuno. **Museumania. Museus de Hoje, Modelos de ontem**. Porto, Fundação Serralves, 2009.

GRANGEIRO, Alessandra Carlos Costa. **Tempo e Memória na obra de William Faulkner**. Goiânia, f. 240, 2011. Tese (Letras e Linguística) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, 2011.

GROSSMANN, Martin (Org.); MARIOTTI, Gilberto (Org.). **Museu arte hoje**. São Paulo: Coleção Fórum Permanente, f. 226, 2011.

GUARNIERI, Waldisa Rússio. Interdisciplinarity in Museology, Stockholm. In: MUWOP: MUSEOLOGICAL WORKING PAPERS = DOTRAM: DOCUMENTS DE TRAVAIL VER MUSÉOLOGIE. ICOM, INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY/ICOFOM, MUSEUM OF NATIONAL ANTIQUITIES, 2. 1981. 56 -57 p.

\_\_\_\_\_, Waldisa Rússio Camargo. A interdisciplinaridade em Museologia (1981). In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, v. 1, 2010, p. 123-126.

\_\_\_\_\_, Waldisa Rússio Camargo. DoTraM: Documents de Travail ver Muséologie: Interdisciplinarity in Museology, Stockholm, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, Museum of National Antiquities. In: MUWOP: MUSEOLOGICAL WORKING PAPERS. 1981. 56-57 p.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **O campo não-hermenêutico e a materialidade da comunicação**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1998.

HAENLEIN, Carl. O tempo passa. In: DANTAS, Marcello. **Exposição Rebecca Horn – Rebelião em Silêncio**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010, p. 13 – 70.

HANKE, Michael Manfred. Materialidade Da Comunicação – Um Conceito Para A Ciência Da Comunicação?. **Intercom – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/109969973774915535518237202042688629820.pdf>. Acesso em: 29 Mar. 2019.

HARRIS, Gareth. Performance art in the marketplace. **Financial Times**. 2010. Disponível em: <https://www.ft.com/143raduço/e/ef939b02-d19f-11df-b3e1-00144feabdc0>. Acesso em: 12 Mar. 2019.

ITAU CULTURAL. Lygia Clark. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/143radu-clark>. Acesso em: 23 Jan. 2019.



\_\_\_\_\_. BALA de Homem = Carne/Mulher = Carne. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra23380/bala-de-homem-carnemulher-carne>. Acesso em: 12 Mar. 2019.

\_\_\_\_\_. BAUHAUS. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo368/144raduço>. Acesso em: 19 Jan. 2019.

\_\_\_\_\_. Berna Reale. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26879/berna-reale>. Acesso em: 23 Jan. 2019.

\_\_\_\_\_. Body Art. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3177/body-art>. Acesso em: 23 Jan. 2019.

\_\_\_\_\_. DADAÍSMO. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3651/144raduço>. Acesso em: 23 Jan. 2019.

\_\_\_\_\_. FUTURISMO. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo358/futurismo>. Acesso em: 23 Jan. 2019.

\_\_\_\_\_. QUADRIS de Homem=Carne/Mulher=Carne. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63227/quadris-de-homemcarnemulhercarne>. Acesso em: 21 Mar. 2019.

\_\_\_\_\_. SURREALISMO. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3650/surrealismo>. Acesso em: 23 Jan. 2019.

JONES, Amélia. “Presença” in absentia: a experiência da performance como documentação. **eRevista Performatus, Inhumas. Ano 1, n. 6**. 2013. Disponível em: <https://performatus.net/144raduções/144raduço-in-absentia/>. Acesso em: 2 Mar. 2018.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista October 80, Primavera**. 1997, p. 167-187. Disponível em:

[https://www.academia.edu/34195960/Um\\_lugar\\_ap%C3%B3s\\_o\\_outro\\_Miwon\\_Kwon](https://www.academia.edu/34195960/Um_lugar_ap%C3%B3s_o_outro_Miwon_Kwon)  
n. Acesso em: 4 Set. 2018.

LIMA, Ana Paula Felicíssimo de Camargo. Arte e vida de mãos dadas: percepção e criação em fluxus. In: II COLÓQUIO DE PSICOLOGIA DA ARTE – ‘A CORRESPONDÊNCIA DAS ARTES E A UNIDADE DOS SENTIDOS’. 2007, São Paulo.

MACEDO, Rita. Da preservação à história da Arte Contemporânea: Intenção Artística e Processo Criativo. **@pha.Boletim nº 5 – Preservação da Arte Contemporânea – A.P.H.A. – Associação Portuguesa de Historiadores da Arte.– Considerações Preliminares**. Portugal, 2007. Disponível em: <http://www.apha.pt/arquivo/boletim-apha/pha-boletim-5>. Acesso em: 5 Fev. 2019.

\_\_\_\_\_, Rita. **Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro, Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70**. Lisboa, f. 422, 2008. Tese (Conservação e Restauro) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, 2008.

MACHADO, Arlindo. Fotografia em mutação. **Nicolau – n. 49**. Curitiba, 1993, p. 14-15.

MATESCO, Viviane. Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão. **Revista Poiésis, nº 20**. 2012, p. 105-118. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis20/08.pdf>. Acesso em: 19 Fev. 2019.

\_\_\_\_\_, Viviane. Olhando Interior Scroll [Pergaminho Interior]. **eRevista Performatus, ed. 8, Ano 2, nº8**. 2014. Disponível em: <https://performatus.net/145raduções/interior-scroll/>. Acesso em: 15 Nov. 2018.

\_\_\_\_\_, Viviane. Performances ou Instaurações? O corpo como cena em Tunga. In: 22º ENCONTRO NACIONAL – ANPAP. ECOSSISTEMAS ESTÉTICOS. 2013, Belém, Pará, 2013. 2570 – 2581 p.

MATOS, Lúcia Almeida. Exposição e acesso como estratégia de conservação. In: FREIRE, Cristina (Org.). **Arte contemporânea: preservar o quê?**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.

\_\_\_\_\_, Lúcia Almeida. Na presença de Marina Abramović notas sobre musealização da performance. **Revista de História da Arte. Nº 8**. 2011, p. 206 – 2015. Disponível em: [https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/pub\\_geral.pub\\_view?Pi\\_pub\\_base\\_id=141004](https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/pub_geral.pub_view?Pi_pub_base_id=141004). Acesso em: 15 Dez. 2018.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis: estética, comunicação e comunidades**. Chapecó: Argos, 2005.

MELIM, Regina. Entre a especificidade e a mobilidade do lugar. **Fórum permanente. Módulo Rede – Revista número Quatro**. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/ver-numero4/quatroreginamelim>. Acesso em: 2 Fev. 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTANO, Linda M. **Letters from Linda M. Montano**. London e New York: Routledge, 2005.

NASCIMENTO, Evando. Artes pensantes e incomparáveis. **Revista Celeuma, número 3**. 2013. 31 – 65 p. Disponível em: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:5HxdplF\\_w8IJ:www.revistas.usp.br/celeuma/article/view/87708/90640+&cd=4&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:5HxdplF_w8IJ:www.revistas.usp.br/celeuma/article/view/87708/90640+&cd=4&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br). Acesso em: 23 Mar. 2019.

\_\_\_\_\_, Evando. Os sentidos da i-materialidade: o pensamento estético de Gumbrecht e Oiticica. **Dartmouth**. University of Massachusetts Dartmouth Press, 2007, p. 267-286. Disponível em: [http://www.evandonascimento.net.br/ensaios/os\\_sentidos\\_da\\_i-materialidade.pdf](http://www.evandonascimento.net.br/ensaios/os_sentidos_da_i-materialidade.pdf). Acesso em: 29 Jan. 2019.

NEVES, Daniele Quiroga. Do arquivo a exposição: lugares possíveis para imagem-registro da performance. In: ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA – DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE. 2012, Universidade de Brasília. 991- 1006 p.

NEVES, Kátia Regina Felipini. Programas museológicos e museologia aplicada: o centro de memória do samba de São Paulo como estudo de caso. **Revista Cadernos de Sociomuseologia nº 21: Programas Museológicos e Museologia aplicada**. 2013. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caderno146raduções146logia/issue/view/38>. Acesso em: 22 Jul. 2018.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Registros e ausências: arte contemporânea como desafio para historiadores da arte. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA. Brasília, 2011.

O'DOHERTY, Brian. **Inside the White Cube. Notes on the Gallery space**. New York: Artforum, 1976.

PAIS, Ana. Refazer o irrepitível. **Revista Sinais De Cena**. 2017, p. 77-79. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12603>. Acesso em: 1 Abr. 2018.

PALADINO, Luiza Mader. Mamãe Borracha, 2012: (Júlio Tigre) – Relatoria. In: FREIRE, Cristina (Org.). **Arte contemporânea – Preservar o quê?**. 1. Ed. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, f. 125-130, 2015.

PHELAN, Peggy. **Unmarked The Politics of Performance**: The ontology of performance: representation without reproduction. New York: Routledge, 1996.

RAHE, Nina. Mesmo tímida, venda de performances cresce no mercado de arte brasileiro. **Revista Folha Ilustrada – Folha de São Paulo**. São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1759017-mesmo-timida-venda-de-performances-cresce-no-mercado-de-arte-brasileiro.shtml>. Acesso em: 22 Mai. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **The Emancipated Spectator**. London: Verso, 2009.

REICHHARDT, Ricardo. **Experimentações da fotografia contemporânea nas redes da criação de Rodrigo Braga, Nino Cais e Berna Reale**. São Paulo, v. 119. Dissertação (Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016.

ROSENTHAL, Dália. Joseph Beuys: o elemento material como agente social. **ARS (São Paulo) vol.9 no.18**. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202011000200008>. Acesso em: 19 Out. 2017.

SALAZAR, Daniela Andreia Viola Ferreira. **A Performance e o Espaço Museológico – Os Museus de Artes Performativas**. Lisboa, Portugal, f. 117. Dissertação (Museologia, Ciências Sociais e Humanas) – Universidade Nova de Lisboa, 2013.

SANTOS, José Mário Peixoto. Ayrson Heráclito: Performances, Espaços e Ações. **eRevista Performatus, Inhumas, ano 5, n. 17**. 2017. Disponível em: <https://performatus.net/estudos/ayrson-heraclito/>. Acesso em: 16 Jan. 2018.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. O pesadelo da amnésia coletiva: um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 19, p. 121-150, 2002.

SANTOS, Sabrina Maurilia dos. **Laura Lima: corpo e arte contemporânea**. Florianópolis, f. 120, 2012. Dissertação (Artes Visuais) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes.

SCHEINER, Teresa Cristina. Para além do Museu: museologias e Meta(?)teorias. Notas sobre a contribuição de Stránský para o pensamento latino-americano. In: SOARES, Bruno Brulon (Org.); BARAÇAL, Anaildo Bernardo (Org.). **Stránský: uma ponte Brno – Brasil, Paris**. Rio de Janeiro: ICOFOM, 2017, p. 60 – 72.

SCHEINER, Tereza Cristina. Museologia e interpretação da Realidade: o discurso da História. In: XXIX ENCONTRO ANUAL DO ICOFOM E XV ENCONTRO REGIONAL DO ICOFOM LAM. 2006.

SCHIOCCHET, Michele Louise. Site-specific art? Reflexões a respeito da performance em espaços não tradicionalmente dedicados a esta. **Revista de Estudos em Artes Cênicas – N° 17**. 2011, p. 131-136. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/141457310217201113>  
1. Acesso em: 10 Set. 2018.

SCHNEEMANN, Carolee. Interior Scroll [Pergaminho Interior]. **eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8**. 2014. Disponível em: <https://performatus.net/148raduções/interior-scroll/>. Acesso em: 3 Set. 2018.

SILVA, Luciano Donizetti da. **Tempo e temporalidade na filosofia de Sartre**. Natal, v.15, n.24, jul./dez. 2008.

SILVA, Ribeiro Gonçalves da Silva (Org.). **Preservação documental: uma mensagem para o futuro**. Salvador: EDUFBA, 2012.

SIVIERO, Maria Vitória Laurindo. **O Discurso da Performance Art: Estudo Semiótico dos Regimes de Manifestação da Arte Performática**. São Paulo, f. 131. Dissertação (Semiótica e Linguística) – Universidade de São Paulo, 2016.

SMITH, Roberta. Arte Conceitual. In: STAGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1991.

SULEIMAN, Silvio Alvares. **O Lirismo Contemporâneo de Artur Barrio nas Obras Trabalho Processo 4 dias 4 noites e Fortaleza-Lisboa**. Rio de Janeiro, f. 105. Dissertação (História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica, 2005.

STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro, Ediouro. 2004.

VALE, Patrícia Branca Machado Ferreira do. **Pode o corpo habitar o museu? Performance em exposição**. Porto, f. 98. Dissertação (Estudos Artísticos, variante de Estudos Museológicos e Curatoriais) - Universidade do Porto-Faculdade de Belas Artes, 2014.

APÊNDICE — Verbete de obras e artistas.

Serão apresentados apenas os artistas e obras citadas no corpo da dissertação.

- **Adriana Marin** (São Paulo, Brasil, 1979); **Daniela Marin** (São Paulo, Brasil, 1981).

Adriana atua nos campos da cerâmica, performance e arte-educação. Graduada em artes plásticas

Daniela tem formação em interpretação no Teatro Escola Célia Helena (1999 – 2003).

“**Dolendus**” (2006) -A performance consiste em um andar lento da *performer* Adriana devido a possíveis furos vindos dos alfinetes presos no vestido. Enquanto Adriana caminha no vestido-pele, sentido sua pele perfurada pelos alfinetes, Daniela a segue, capturando em vídeo toda a ação<sup>141</sup>.



<sup>141</sup>Informações retiradas do catálogo do 14º Salão da Bahia, 2007, p.32.



- **Allan Kaprow** - (Atlantic City, EUA, 1927 – California, EUA, 2006)<sup>142</sup>.

Atuou no campo da arte efêmera e experimental, especificamente nos Happenings e Ambientes. Sua poética volta-se a um jogo performático de atuação, tanto do artista quanto do espectador, com espaços controlados pelo artista de forma que o espectador experimente o espaço de maneira sensorial e estimulante. Como teórico da arte relacionou sua poética e suas pesquisas, através de publicações como: “*Assemblage, Environments and Happenings*” (1966) e “*Essays on the Blurring of Art and Life*” (1993)

Kaprow estudou na Escola Superior de Música e Arte na Universidade de Nova York em 1945 e 1949 respectivamente. Foi co-fundador da Galeria Hansa em 1952 e da *Reuben Gallery* em 1959. Lecionou em universidades renomadas dos Estados Unidos entre 1953 a 1969. Foi reitor do Instituto de Artes da Califórnia (CalArts) até 1974 quando se aposentou como parte do corpo docente do Departamento de Artes Visuais da Universidade da Califórnia, em San Diego<sup>143</sup>.

“**18 Happenings in 6 Parts**” (1959)<sup>144</sup> – Apresentada na *Reuben Gallery*, em Nova York, no outono de 1959. São 18 ações que se desenvolvem em 6 partes especificadas num manual de instruções que orientava o público: “O desempenho é dividido em seis partes. Cada parte contém três acontecimentos que ocorrem ao mesmo tempo. O início e o fim de cada um serão sinalizados por um sino. No final da apresentação, serão ouvidos dois toques do sino. Não haverá aplausos após cada série, mas você pode aplaudir depois do sexto set, se desejar.” Toda a obra teve trilha sonora cuidadosamente concebida e estruturada em um ambiente interativo<sup>145</sup>.

<sup>142</sup> Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Allan-Kaprow> acessado 19/02/2019.

<sup>143</sup> Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/336> acessado 19/02/2019.

<sup>144</sup> Disponível em: [https://www.moma.org/collection/works/173009?association=associatedworks&locale=de&page=1&parent\\_id=173008&sov\\_referrer=association](https://www.moma.org/collection/works/173009?association=associatedworks&locale=de&page=1&parent_id=173008&sov_referrer=association) acessado 03/07/2019.

<sup>145</sup> Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/> acessado 19/02/2019.





- **Ana Mendieta** (Havana, Cuba, 1948 - Nova York, EUA, 1985)<sup>146</sup>.

Atuou nos campos da performance, escultura, pintura e videoarte. Sua poética relaciona-se com a santería cubana, dimensões rituais e denúncias sociológicas, políticas, feministas e ativistas.

Em 1966 iniciou curso de pintura e em 1972 fez mestrado em pintura, ambos na Universidade de Iowa, além do curso de extensão em Intermídia.

“**Siluetas**” (1973 e 1978)<sup>147</sup> – É uma série com 200 fotografias realizadas no México e nos Estados Unidos, considerada uma das obras mais conhecidas da artista. Mendieta desenha a silhueta do seu corpo com materiais diversos como pólvora, pedra, barro, dentre outros, permitindo que sua silhueta interaja com a natureza<sup>148</sup>. Na imagem 36 é possível ver uma das performances da série.



<sup>146</sup>Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ana-mendieta> acessado em 03/07/2019.

<sup>147</sup> Disponível em: <https://www.artforum.com/print/201509/bodily-rites-the-films-of-ana-mendieta-55531> acessado 03/07/2019.

<sup>148</sup> Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-silueta-series-mexico-t13356> acessado em 03/07/2019.

- **Artur Barrio** (Porto, Portugal, 1945).

Atuou inicialmente na arte multimídia e no desenho, para depois seguir no campo da instalação, intervenções urbanas e da performance. "Barrio desenvolve a relação arte/vida no sentido da recuperação da vida e repotencialização da arte"<sup>149</sup>. Sua pesquisa direciona-se para a contestação da arte tradicional, para o mercado da arte e a situação social e política na América Latina. Estudou na Escola Nacional de Belas Artes – Enba, Rio de Janeiro a partir de 1967<sup>150</sup>.

**“4 dias e 4 noites”** (1968)<sup>151</sup> – Na obra, Barrio sai caminhando à deriva pela cidade do Rio de Janeiro, sem alimentar-se, até o total esgotamento. Os manuscritos do artista resumem sua experiência e são responsáveis por sua documentação. Barrio chama de “CadernosLivros” o trabalho que reúne manuscritos de trabalhos realizados por ele desde “4 dias e 4 noites”. Segundo Barrio, “CadernosLivros” tem como conteúdo textos, projetos, documentos, trabalhos, reflexões, ensaios, anotações, divagações, contos, ideias, fragmentos de ideias, desenhos, colagens, etc<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> CABO, Sheila. Barrio: A morte da arte como totalidade. In: BASBAUM, Ricardo (org.). Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

<sup>150</sup> ARTUR Barrio. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa47/artur-barrio>>. Acesso em: 03 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia.

<sup>151</sup> Disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2008/10/realiza-o-trabalho-4-dias-4-noites.html> acessado 03/07/2019.

<sup>152</sup> Disponível em: <https://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/search?q=4+dias+e+4+noites> acessado 03/07/2019.



- **Arthur Scovino** - (Rio de Janeiro, Brasil, 1980).

Atua no campo da performance, instalações e fotoperformances. Sua poética está centrada na investigação do imaginário religioso e da miscigenação brasileira. Suas pesquisas artísticas giram em torno do ambiente, da cultura e das relações afetivas e sociais, sobretudo na Bahia. Estudou na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (2009- 2014)<sup>153</sup>.

“**QuiZera**” (2014)<sup>154</sup> – Apresentação realizada na igreja do Mosteiro de São Bento em Salvador. Na obra, Scovino senta-se no centro da nave central da igreja, vestido de branco, enquanto são amarrados balões brancos, cheios de hélio, em sua camisa e em uma mecha do seu cabelo. Em seguida, Scovino solta sua camisa que sobrevoa como uma escultura na nave central, imediatamente corta seu cabelo que sobe para a cúpula da igreja como uma oferenda à Bienal. Artistas convidadas: Caroline Santana e Camila Paes Lopes.



<sup>153</sup> Disponível em: <https://arthurscovino.wordpress.com/> acessado 01/07/2019.

<sup>154</sup> Disponível em: <http://www.premiopipa.com/pag/arthur-scovino/01/07/2019>.

- **Ayrson Heráclito** (Bahia, Brasil 1968).

Atua no campo da instalação, performance, fotografia e audiovisual além de trabalhos em curadoria. Sua poética e pesquisa se baseiam nos elementos da cultura afro-brasileira, como o dendê, que são referências ao período colonial do Brasil. Também trabalha com a carne de charque, açúcar, peixe, sangue, sempre com a presença predominante do corpo.

Estudou Licenciatura em Artes Plásticas na Universidade Católica do Salvador entre 1986 e 1989; fez Mestrado em Artes Visuais, na Escola de Belas Artes da UFBA entre 1995 e 1998; e Doutorado em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente é professor da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB).<sup>155</sup>

**“A transmutação da Carne”** (2000)<sup>156</sup> - Apresentada pela primeira vez no Instituto Cultural Brasil-Alemanha em Salvador. Na ação, com cerca de seis horas de duração, os *performers* vestiram roupas feitas de carne-seca, e foram marcadas a ferro quente com insígnias de senhores de engenho da Bahia colonial.



<sup>155</sup> Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/ayrson-heraclito/> acessado 01/07/2019.

<sup>156</sup> SANTOS, José Mário Peixoto (ZMário). “Ayrson Heráclito: Performances, Espaços e Ações”. eRevista Performatus, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017.



- **Berna Reale** (Belém do Pará, Brasil, 1965).

Como artista, atuava no campo da escultura em argila e hoje produz fotografia, performances e instalações. Sua poética está dirigida a problemas político-sociais que se inspiram na sua atuação como perita criminal da polícia de Belém. Sua pesquisa conecta-se a fortes referências simbólicas na sociedade contemporânea, materializando signos da violência a partir do seu corpo, para causar um impacto visual. Estudou Licenciatura em Artes pela Universidade Federal do Pará em 1996 e atualmente trabalha como artista plástica e perita criminal em Belém do Pará<sup>157</sup>.

“**Limite Zero**” (2012)<sup>158</sup> – Pelas ruas de Belém do Pará, Berna é carregada nua por dois homens que se assemelham a açougueiros. Seus pés e mãos estão amarrados a uma barra de ferro que é retirada de um caminhão frigorífico.<sup>159</sup>



<sup>157</sup> BERNA Reale. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26879/berna-reale>>. Acesso em: 03 de Jul. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

<sup>158</sup> ROCHA, 2014, p.4.

<sup>159</sup> Disponível em: [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1647-61582014000100002](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582014000100002) acessado 01/07/2019.

- **Bruce Nauman** (Indiana, EUA, 1941).

Atua em uma ampla gama de mídias, incluindo escultura, fotografia, neon, vídeo, desenho, gravura e performance numa abordagem interdisciplinar<sup>160</sup>. Sua poética e pesquisa desafiam as convenções tradicionais ao produzir novas metodologias para criar arte e significados, com atenção a questões de fruição, autoconsciência e voyeurismo. É possível perceber em suas obras dicotomias existenciais de vida/morte, amor/ódio, prazer/dor. O uso do corpo como material está em grande parte dos seus trabalhos, assim como a relação entre imagem e linguagem, a fruição pelo espectador e o espaço.

Nauman estudou Matemática e Belas Artes. Foi professor nas Universidade da Califórnia. Atualmente vive e trabalha como artista plástico no Novo México<sup>161</sup>.

---

<sup>160</sup> Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/bruce-nauman-1691> acessado 09/03/2019.

<sup>161</sup> Disponível em: <https://gagosian.com/artists/bruce-nauman/> acessado 09/03/2019.

- **Carolee Schneemann** (Pensilvânia, EUA, 1939 - Nova Iorque, EUA, 2019).

Atuou inicialmente na pintura e chegou ao que ela chamou de Pintura Expandida ao fazer uso do corpo em ações performativas. Seus trabalhos orbitaram especialmente no discurso sobre o corpo, sexualidade e gênero. Sua pesquisa transitava nas relações entre poder e corpos.<sup>162</sup>

Com bolsa de estudos integral, aos 16 anos vai para o *Bard College*, no interior de Nova York. Fez mestrado em pintura na Universidade de Illinois em 1961. Foi uma das fundadoras do *Judson Dance Theatre*.<sup>163</sup>

“**Interior Scroll**” (1975)<sup>164</sup> - Apresentada pela primeira vez em 1975, na exposição “*Women Here and Now*” em East Hampton, Nova York, na segunda, em 1977, no Festival de Cinema de Telluride, no Colorado, e a última vez em 1995, dentro de uma caverna, tendo o título alterado para “*Interior Scroll – The Cave*”, executada com mais seis mulheres.

Na performance, Schneemann, vestida, se aproxima de uma mesa sob dois holofotes. Em seguida ela se despe e sobe na mesa, aplicando pinceladas de tinta escura no rosto e no corpo. No primeiro momento, vestida com um avental, segura o livro “*Cezanne, She Was A Great Painter*” (1976) em uma mão, e lê enquanto adota uma série de “poses de ação de modelo” (*Schneemann in More Than Meat Joy*, p.235). Ela então retira o avental e lê em voz alta escritos que estão em uma fita de papel extraídos vagarosamente da sua vagina. Neste pergaminho estão escritas sequências de afirmações daquilo que uma mulher deseja na vida. A performance trata do papel da mulher na sociedade e os estereótipos do olhar masculino.<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> Disponível em: <https://www.moma.org/artists/7712> acessado 04/07/2019.

<sup>163</sup> Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/mar/08/carolee-schneemann-obituary> acessado 04/07/2019.

<sup>164</sup> Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282> acessado 04/07/2019.

<sup>165</sup> Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282> acessado 04/07/2019.





- **Christopher Lee Burden** (Boston, EUA, 1946 – Los Angeles, EUA, 2015).

Atuou na arte da performance além de escultura e instalação. Sua pesquisa inicial rejeitou trabalhos orientados a objetos para dedicar-se à performance, colocando seu próprio corpo em situações perigosas ou extremas. Posteriormente passou a criar esculturas e instalações, ora criticando o poder, ora com temáticas mais populares. Burden graduou-se em 1969 no *Pomona College*, na Califórnia, e fez mestrado em 1971 na Universidade da Califórnia.<sup>166</sup>

“**Shoot**” (1971)<sup>167</sup> - Em uma galeria da Califórnia Burden é baleado no braço por um rifle de um amigo em uma distância de cerca de cinco metros. O impacto foi maior do que planejado, resultando em uma viagem ao hospital.



<sup>166</sup> Disponível em: <https://www.moma.org/artists/871> acessado 04/07/2019.

<sup>167</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/05/1627244-pioneiro-da-performance-chris-burden-morre-aos-69-em-los-angeles.shtml> acessado 04/07/2019.

- **Dan Graham** – (Ilinois, EUA, 1942).

Atua em curadoria, performance, instalação, vídeo, fotografia e arquitetura e é considerado um dos principais expoentes da arte conceitual. Sua pesquisa dialoga entre a arte e a arquitetura e nas discussões que envolvem as relações entre obra de arte e arte urbana na cultura de massa<sup>168</sup>.

**“Performer / Audience / Mirror”** (1977)<sup>169</sup> – Vídeo instalação com 22:52 min de duração. Na obra, Graham e a plateia se veem refletidos num espelho, anulando assim as diferenças entre “criador” e “espectador”. Os papéis de ambos se dissolvem, unindo-se na imagem do espelho. Graham explora os efeitos da linguagem na percepção do público a partir da experiência sensorial.



<sup>168</sup> Disponível em: <https://naraoesler.art/artists/80-dan-graham/> acessado 04/03/2019.

<sup>169</sup> Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/126281> acessado 04/03/2019.

- **Flavio Favelli** (Florença, Itália, 1967).

Atua no campo da performance e instalação. Sua pesquisa faz referência ao cotidiano e à sua experiência pessoal. Inspirado em objetos de antiquários faz emergir emoções latentes, revelando a poesia presente na realidade cotidiana<sup>170</sup>

Graduou-se em História Oriental na Universidade de Bolonha e fez em 1997 um Curso Avançado em Artes Visuais com Allan Kaprow. Atualmente Favelli vive e trabalha em Savigno, Bolonha<sup>171</sup>.

“**Vetrine dell'Ostensione**” (2001 e 2014)<sup>172</sup> –Foi apresentada na Bolonha no ano de 2001 na via Rialto; em 2002 na via Guerrazzi; em 2004 na via de 'Museu e em 2014 no Oratório de San Filippo Neri. Também aconteceu em Veneza, no ano de 2004, na Ponte Frari, e em 2012 em Roma, no palco de um *soundboard*. Favelli e três outras pessoas passaram quatro horas em uma vitrine de um quarto vago na via Rialto em Bolonha. Os transeuntes viram o que estava acontecendo através do obturador. Em outra apresentação a ação acontece em um apartamento no térreo, com vista para a Via Guerrazzi. Para Favelli suas performances serão as telas pelas quais o público e os transeuntes verão as ações desde uma passarela de plataforma na rua<sup>173</sup>.



<sup>170</sup> Disponível em: <https://www.maxxi.art/en/favelli-flavio/> acessado em 07/02/2019.

<sup>171</sup> Disponível em: <https://flaviofavelli.com/> acessado em 07/02/2019.

<sup>172</sup> Disponível em: [http://www.xing.it/event/254/la\\_vetrina\\_dellostensione\\_ii](http://www.xing.it/event/254/la_vetrina_dellostensione_ii) acessado 04/07/2019.

<sup>173</sup> Disponível em: [http://www.xing.it/event/254/la\\_vetrina\\_dellostensione\\_ii](http://www.xing.it/event/254/la_vetrina_dellostensione_ii) acessado 04/07/2019.

- **Gina Pane** (Biarritz, França, 1939 - Paris, França, 1990).

Atuou no campo da pintura, escultura, instalações de vídeo e performance. Sua pesquisa se direcionou à autoflagelação, mostrando comprometimento com o feminismo, sua identidade política e preocupações ambientais. Pane fez uso do corpo como ferramenta principal do seu trabalho, com lesões auto infligidas, na intenção de construir experiências reais através da empatia e do desconforto. Estudou na *École des Beaux-Arts* em Paris de 1960 a 1965 e foi membro do movimento *Body Art* dos anos 1970 na França. Dirigiu um ateliê dedicado à arte da performance no Centre Pompidou, de 1978 a 1979<sup>174</sup>

“**The Conditioning**” (11 de janeiro de 1973)<sup>175</sup> – Pane entra em uma sala com uma cama de metal aquecido pelo fogo de quinze velas altas a um intervalo de aproximadamente 10cm entre o fogo e a cama. As pontas das chamas quase atingem seu corpo durante 30 minutos. Completamente vestida, Pane se deita na cama de metal e não se move nem fala<sup>176</sup>.



<sup>174</sup> Disponível em: <https://www.moma.org/artists/28748> acessado 04/07/2019

<sup>175</sup> Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c7LdMn/rez6EGb> acessado 04/07/2019.

<sup>176</sup> Disponível em: <https://www.theartstory.org/artist-pane-gina-artworks.htm> acessado 04/07/2019.



- **Grupo EmpreZa**

Fundado em 2001, atuante há mais de treze anos no Centro-Oeste do Brasil, surge inicialmente como grupo de estudo e pesquisa em performance. O Grupo EmpreZa possui hoje um vasto repertório de ações performáticas, *happenings* e produções audiovisuais e fotográficas<sup>177</sup>.

“**Tríptico Matera**” (2013)<sup>178</sup> - Performance que dura cerca de 25 minutos e é realizada por três pessoas que escolhem três matérias jornalísticas relacionadas com a cidade na qual a performance é apresentada. Esses materiais são processados dentro de baldes de metal e aplicados sobre a cabeça dos *performers*.



---

<sup>177</sup> Disponível em: <https://www.grupoempreza.com/about> acessado 21/03/2019.

<sup>178</sup> Disponível em: <http://performancecorporopolitica.net/?gallery=empreza> acessado 04/07/2019.

**“Maleducação”** (2002) <sup>179</sup> - Performance que consiste em um jantar no qual os convidados estão com próteses que dificultam a mastigação, fazendo com que se sujem e derramem comida e bebida em si e no espaço expositivo



---

<sup>179</sup> Disponível em: <http://www.premiopia.com/pag/grupo-empresa/> acessado 04/07/2019.

- **Hélio Oiticica** (Rio de Janeiro, Brasil, 1937 – Rio de Janeiro, Brasil, 1980).

Atuou no campo da pintura, escultura, arte efêmera e performática, que culminou na criação de instalações de grandes dimensões. Oiticica foi membro do Grupo Frente nos anos 1955-56 e já no final da década, em 1959, filiou-se ao Grupo Neoconcreto passando a criar obras mais radicalmente sensoriais e interativas. Em 1954 fez um curso de arte na Escola de Paulo Valter, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com ênfase na livre criação e experimentação.<sup>180</sup>

---

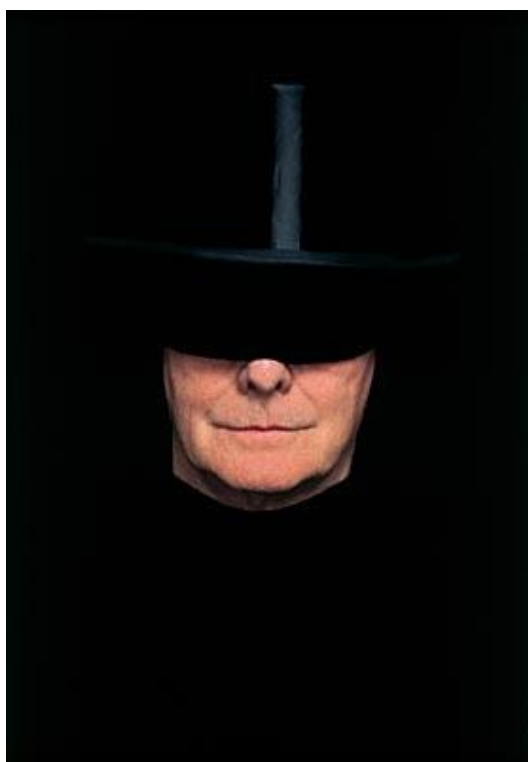
<sup>180</sup> Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/40-helio-oiticica/> acessado 04/07/2019.



- **James Lee Byars** (Detroit, EUA, 1932 – Cairo, Egito, 1997).

Artista conceitual que atuou nos campos da performance, instalação, colagem, pintura e escultura. Participou da Arte Conceitual e do Minimalismo, movimentos que contribuíram para um aprofundamento da sua poética. Sua pesquisa direciona-se para o campo esotérico, buscando o equilíbrio entre o belo e a verdade<sup>181</sup>. Byars estudou Arte, Psicologia e Filosofia na *Wayne State University* em Detroit.

“**The Perfect Smile**” (1994)<sup>182</sup> - Aconteceu na cerimônia de premiação do Prêmio *Wolfgang Hahn*, em 1994. Byars apareceu no Museu *Ludwig* vestido completamente de preto com os olhos cobertos, e lançou ao público um breve sorriso. Foi a primeira performance a fazer parte da coleção do museu<sup>183</sup>.



---

<sup>181</sup> Disponível em: <https://www.desarthe.com/artist/lee-byars-james.html> acessado 05/07/2019.

<sup>182</sup> VALE, 2014, p. 45.

<sup>183</sup> VALE, 2014. p.43/44.

- **Jean Dupuy** - (Moulins, França - 1925).

Pioneiro da combinação entre arte e tecnologia, Dupuy atua nas áreas de arte conceitual, performance artística, pintura, instalações, esculturas e videoarte. Foi curador de muitos eventos de arte performática, envolvendo diferentes artistas da Fluxus e neodadaístas, transitando por ambos movimentos<sup>184</sup>.

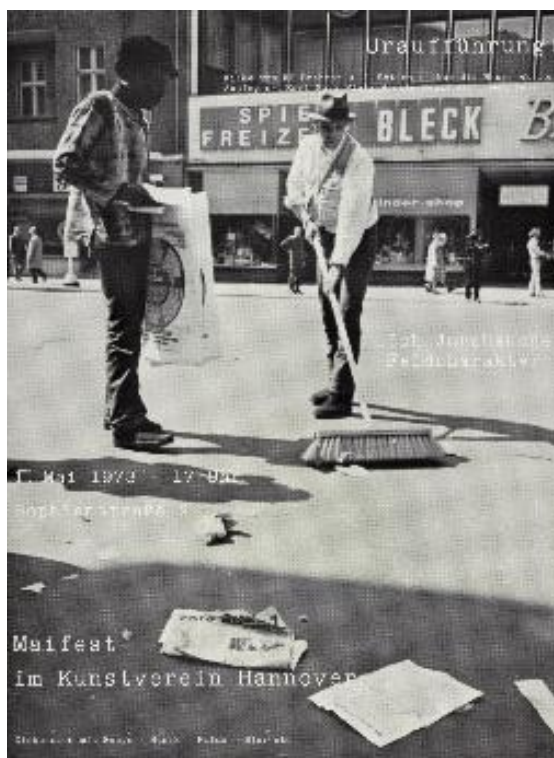
---

<sup>184</sup> Disponível em: <https://journals.openedition.org/critiquedart/558> acessado 05/07/2019

- **Joseph Beuys** - (Krefeld, Alemanha, 1921 - Düsseldorf, Alemanha, 1986).

Atuou no campo da escultura, desenho, gravura, vídeo, instalação e performance. Sua pesquisa esteve direcionada a o estreitamento do limite entre arte e vida, considerado como uma esfera ampliada da arte. Como teórico criou o conceito de Escultura Social que tinha como objetivo reivindicar o papel criativo e participativo na formação da sociedade e da política. Participou de movimentos internacionais como a Arte Conceitual e Fluxus<sup>185</sup>. Estudou escultura na *Staatliche Kunstakademie Dusseldorf* em 1946 e se graduou em escultura em 1953. Em 1961 foi nomeado professor de escultura monumental na *Staatliche Kunstakademie Dusseldorf* permanecendo até 1972. Fundou em 1974 a Universidade Internacional Livre para Criatividade e Pesquisa Interdisciplinar, e em 1980 o Partido Verde Alemão.<sup>186</sup>

“**Ausfegen**” – (1º de maio de 1972)<sup>187</sup> - Beuys e dois estudantes recolheram o lixo das ruas do lado ocidental de Berlin, usando uma vassoura vermelha.



<sup>185</sup> Rosenthal, 2011, p.1.

<sup>186</sup> Disponível em: [https://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph-life-and-legacy.htm#biography\\_header](https://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph-life-and-legacy.htm#biography_header) acessado 05/07/2019.

<sup>187</sup> Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-manifest-im-kunstverein-hannover-diskussion-mit-beuys-ar01106> acessado 05/07/2019.

- **Júlio Tigre** - (Minas Gerais, Brasil, 1960).

Faz parte do coletivo Duodreno que tem como objetivo refletir sobre o espaço expositivo. Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo, desenvolve trabalhos em mídias diversas. Foi professor substituto no Centro de Artes da Ufes e participou de cursos como Procedência e Propriedade, com o artista Charles Watson no Parque Lage/RJ, 1989/1990, o curso Objeto e Experimentação, com a artista Lygia Pape, em 1993, e Arte Cidade, em 2003. Fez doutorado pela Universidade de Granada, na Espanha<sup>188</sup>.

“**Mamãe Borracha**” (2012)<sup>189</sup> – Exposta em novembro de 2012, na Galeria de Arte Espaço Universitário, na UFES, em Vitória, na exposição “Elisa”. A obra é um tapete de látex pigmentado, aplicado no chão da galeria com uma bolha de ar, que vai se esvaziando durante a exposição<sup>190</sup>.



<sup>188</sup> Disponível em: <http://sesc-es.com.br/event/oficina-quadrinho-de-autor-independente-com-julio-tigre/> acessado 05/07/2019.

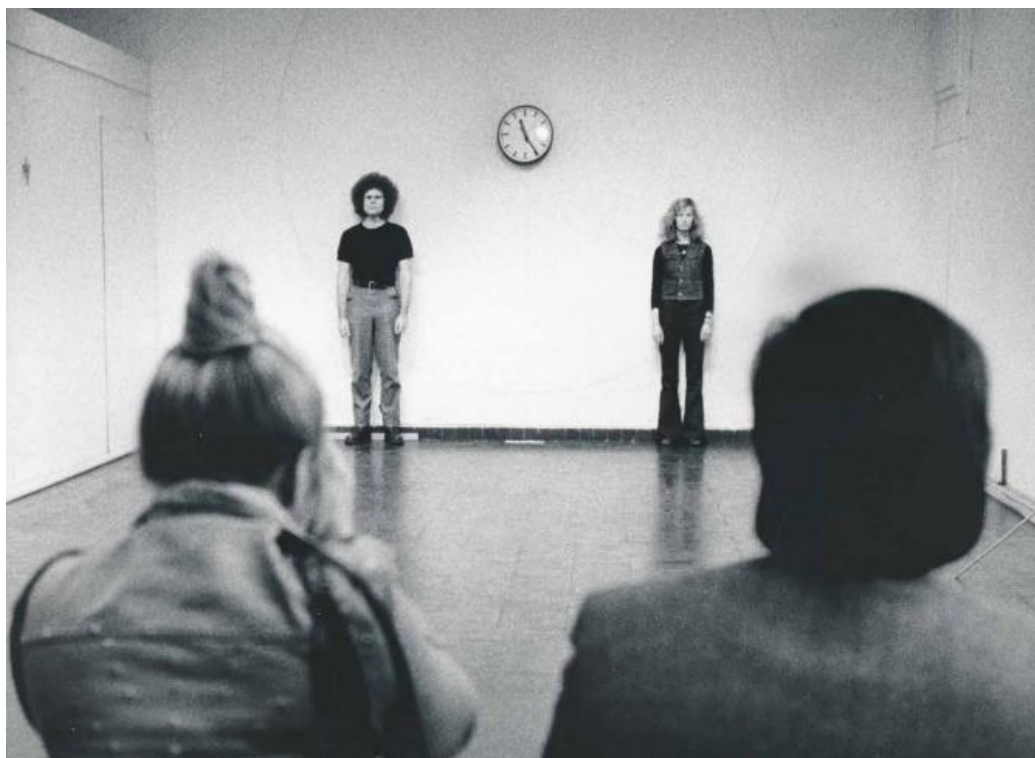
<sup>189</sup> Disponível em: [https://www.facebook.com/pg/gaeu.ufes/photos/?tab=album&album\\_id=390176677724283&ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/gaeu.ufes/photos/?tab=album&album_id=390176677724283&ref=page_internal) acessado 07/09/2019.

<sup>190</sup> PALADINO, 2015, p. 129.

- **Klaus Rinke** - (Wattenscheid, Alemanha, 1939).

Atua no campo da performance, *body art*, *land art*, arte conceitual, desenhos, fotografias e esculturas. Sua poética enfatiza o tempo, o espaço e o lugar do homem no Universo. Direciona-se a conceitos de duração e impermanência, materializados nos relógios e na água. Para Rinke, a água é um material "escultural". Explica o processo de despejar água em recipientes como um meio de medir o tempo e como uma "intervenção radical na natureza". Estudou na Universidade de Artes *Folkwang*, em Essen, na Alemanha<sup>191</sup>.

**“Primär Demonstration”** (1976)<sup>192</sup> - Rinke e sua companheira Monika Baumgartl criavam configurações geométricas com o corpo, movendo-se lentamente, o que fazia com que a performance durasse horas. Ficava assim evidente a relação entre o tempo necessário e o tempo real, apresentando as propriedades tridimensionais da escultura e refletindo sobre seu processo de construção<sup>193</sup>.



<sup>191</sup> Disponível em: [http://klausrinkestudio.com/the\\_artist/index.html#Biography](http://klausrinkestudio.com/the_artist/index.html#Biography) acessado 05/04/2019.

<sup>192</sup> Disponível em: [http://klausrinkestudio.com/img/magazine\\_books/Rinke\\_DERZEIT\\_small.pdf](http://klausrinkestudio.com/img/magazine_books/Rinke_DERZEIT_small.pdf) acessado 05/07/2019.

<sup>193</sup> Disponível em: <https://www.happening.media/category/magazine/article/815/performance-art-priceless> acessado 05/04/2019.

- **Laura Lima** - (Minas Gerais, Brasil, 1971).

Atua nos campos da performance e da *body art*. Sua poética explora a fronteira entre o cotidiano e o absurdo. Formada em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e em artes na Escola de Artes Visuais do Parque Lage<sup>194</sup>.

**“Bala de Homem= carne / mulher = carne”** (1997)<sup>195</sup> - Sentado, usando um aparelho dentário que o impede de fechar a boca, o *performer* mantém por 30 minutos uma bala derretendo em sua língua<sup>196</sup>.



<sup>194</sup> Disponível em: <http://agentilcarioca.com.br/artista/laura-lima-2/?aba=biografia> acessado 12/03/2019.

<sup>195</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/2000-441-lima-laura/> acessado 07/09/2019.

<sup>196</sup> Disponível em: <https://www.terra.com.br/esportes/jogos-olimpicos/2012/performance-com-bala-derretendo-na-lingua-abre-olimpiada-cultural.cc48181adb5ba310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html> acessado 05/07/2019.

**“Quadris de homem = carne / mulher = carne”** (1995)<sup>197</sup> - Dois homens estão amarrados pelos quadris por um tecido. Eles se movem ao longo do espaço por um tempo longo e indeterminado<sup>198</sup>.



---

<sup>197</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/2000-442-lima-laura/> acessado 05/07/2019.

<sup>198</sup> Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/quadrises-de-homem-carne-mulher-carne/FwF1Q9Blxp3Vw> acessado 05/07/2019.



**“Palhaço com buzina reta – monte de irônicos”** (2007)<sup>199</sup> – No Museu de Arte Moderna de São Paulo, no 30º Panorama da Arte Brasileira, um *performer* se vestiu de palhaço e permaneceu sentado no chão, com aparência entristecida, tocando uma buzina durante dois meses<sup>200</sup>.



---

<sup>199</sup> Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/2008-030-000-lima-laura/> acessado 05/07/2019.

<sup>200</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2010200701.htm> acessado 05/07/2019.



“**Baixo**” (2011)<sup>201</sup> – Exposta pela primeira vez em 2011 na Casa França Brasil, no Rio de Janeiro, a performance foi executada por um homem, e na *Walsh Bay*, em Sydney, em 2013, foi executada por uma mulher. Na obra, uma pessoa está deitada em um lugar com teto rebaixado a 60 cm. O espaço onde fica o *performer*, não permite o acesso do público, que frui a ação de uma certa distância determinada pela estrutura na qual o *performer* está limitado a permanecer<sup>202</sup>.



---

<sup>201</sup> A imagem é um congelamento (figura 17 e 18) de um vídeo da performance *Baixo* (descrição em inglês ‘Laura Lima ‘Man=flesh/Woman=flesh - FLAT’ 1997 / 2010 / 2011 / 2012’). A página mostra uma série de vídeos com as obras expostas na exposição *13 Rooms*, entre os dias 11-21 de abril de 2013, no Pier 2/3, Hickson Road. Essa exposição convidou 13 artistas famosos e mais de 100 artistas para apresentar uma inovadora exposição coletiva de “escultura viva” em 13 salas construídas especialmente para o evento. <https://vimeo.com/60611956>.

<sup>202</sup> Disponível em: [https://istoe.com.br/119896\\_LAURA+LIMA+E+O+ANTIARQUIVO/](https://istoe.com.br/119896_LAURA+LIMA+E+O+ANTIARQUIVO/) acessado 05/07/2019.

- **Lygia Clark** (Minas Gerais, Brasil, 1920 – Rio de Janeiro, Brasil, 1988).

Atuou nos campos da pintura, escultura e instalação. Foi associada aos movimentos construtivistas brasileiros de meados do século XX, sendo uma das fundadoras do Grupo Frente, e participou também do movimento Tropicália. Depois de um tempo passou a se desprender dos movimentos e criar experiências sensoriais com contornos terapêuticos. Clark passou a construir obras interativas e a redefinir a relação entre a arte e a sociedade<sup>203</sup>.

“**Bichos**” (1965) <sup>204</sup> - Série escultórica de peças feitas com placas de alumínio articulado, formadas por doze peças triangulares idênticas, presas em dobradiças que permitem manipulação interativa. As peças podem ser movidas manualmente em variadas configurações o que faz com que não tenha forma nem dimensões fixas<sup>205</sup>.



<sup>203</sup> Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/lygia-clark-7714> acessado 11/07/2019.

<sup>204</sup> Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/clark-creature-maquette-320-t13710> acessado 11/07/2019.

<sup>205</sup> Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/clark-creature-maquette-320-t13710> acessado 11/07/2019.

- **Luis Pazos** (Buenos Aires, Argentina, 1940).

Atuou como artista conceitual com instalações e performances, poeta, jornalista; membro e cofundador de vários grupos de artistas, como o Grupo *Los Trece* (1972), por exemplo. É um dos primeiros promotores da arte de ação e arte de rua e intervenção pública na Argentina<sup>206</sup>.

**“A Cidade Possuída pelos Demônios”** (1972)<sup>207</sup> – A performance aconteceu no Centro de Arte e Comunicação, em Buenos Aires, Argentina. Se baseia na história da aldeia francesa de Loudon, em 1664, durante o reinado de Luis XIII no qual, supostamente, o primeiro-ministro afirmava que todos os cidadãos estavam possuídos por demônios por agirem com “desacato à autoridade”, “crítica ao monarca” e “negativa a ingressar nas filas do Exército Real”. Um exorcista foi enviado para destruir toda a aldeia. Durante a ação, Pazos está vestido como um inquisidor medieval, com roupas escuras e um crucifixo branco pendurado no pescoço. Na sua frente tem um homem amarrado em uma espécie de fogueira<sup>208</sup>.



<sup>206</sup> Disponível em: [http://cvaa.com.ar/03biografias/pazos\\_luis.php](http://cvaa.com.ar/03biografias/pazos_luis.php) acessado 07/03/2019.

<sup>207</sup> Disponível em: [https://issuu.com/geaccmac/docs/catalogo\\_vizinhos\\_distantes\\_final](https://issuu.com/geaccmac/docs/catalogo_vizinhos_distantes_final) acessado 11/07/2019.

<sup>208</sup> Disponível em: [https://issuu.com/geaccmac/docs/catalogo\\_vizinhos\\_distantes\\_final](https://issuu.com/geaccmac/docs/catalogo_vizinhos_distantes_final) acessado 11/07/2019.

- **Marina Abramović** – (Belgrado, Sérvia, 1946).

Atua nos campos da instalação, performance, escultura e vídeo arte. Sua poética explora a arte corporal e os limites físicos do corpo humano e as possibilidades da mente, além da relação entre artista e público. Criou o conceito de “Reperformance”, pesquisa direcionada as formas de rerepresentar uma performance. Estudou na Academia de Belas Artes de Belgrado entre 1965-70 e fez pós-graduação na Academia de Belas Artes de Zagreb, na Croácia, em 1972. Entre 1973 e 1975, lecionou na Academia de Belas Artes em Novi Sad, na Sérvia<sup>209</sup>.

“*Rhythm 0*” (1974)<sup>210</sup> – Na obra, objetos são expostos em uma mesa com toalha branca. Os visitantes são convidados a usar qualquer um dos objetos sobre a mesa no artista, que se submete ao tratamento. Os objetos eram: arma de fogo, bala, tinta azul, pente, sino, chicote, batom, canivete, garfo, perfume, colher, algodão, flores, fósforos, rosa, vela, espelho, entre outros. Foi o último trabalho de uma série de performances individuais de *body art* que começou com o “*Rhythm 10*” e, segundo o artista, apresenta as conclusões de sua pesquisa sobre o corpo quando consciente e inconsciente<sup>211</sup>.

Instruções da obra:

Existem 72 objetos na mesa que podem ser usados em mim conforme desejado.

Eu sou o objeto. Durante este período, assumo total responsabilidade.

Duração: 6 horas (20:00 - 02:00)

Studio Morra, Nápoles, 1974<sup>212</sup>.

<sup>209</sup> Disponível em: <https://www.moma.org/artists/26439> acessado 11/07/2019.

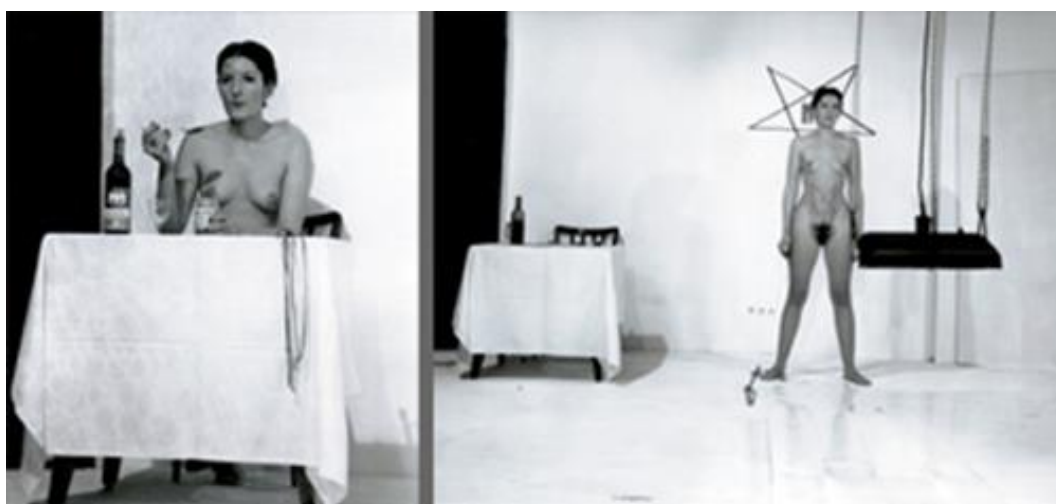
<sup>210</sup> Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/5177> acessado 28/01/2019.

<sup>211</sup> Abramović in Biesenbach 2009, p.74.

<sup>212</sup> Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-0-t14875> acessado 11/07/2019.



**“Lips of Thomas”** (1975)<sup>213</sup> – No *Student Cultural Center*, em Belgrado, Abramović come lentamente 1 quilo de mel com uma colher de prata, em seguida bebe 1 litro de vinho tinto de um copo de cristal. Quebra o copo com a mão direita e se corta, com uma lâmina de barbear, desenhando uma estrela de cinco pontas na barriga. Depois disso, se chicoteia violentamente até não sentir mais dor e em seguida deita-se em uma cruz feita de blocos de gelo. O calor de um aquecedor suspenso, direcionado ao seu estômago faz com que a estrela cortada sangre. O resto do seu corpo começa a congelar, mas a artista permanece na cruz de gelo por 30 minutos até que desmaia e o público interrompe a peça removendo os blocos de gelo.



<sup>213</sup> Imagens retiradas do Museu Guggenheim <http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/> acessada 04/01/2019.

**“Freeing the Voice”** (1976)<sup>214</sup> - Abramović tentou realizar uma limpeza mental através do esgotamento das três principais faculdades de expressão, voz, linguagem e corpo. A artista deitou-se e gritou continuamente até perder completamente a voz em um processo que levou 3 horas.



---

<sup>214</sup> Disponível em: <http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/marina-abramovic/freeing-the-voice-compilation-version/729#> acessado 11/07/2019.

“**Light / Dark**” (1977)<sup>215</sup> – A performance foi apresentada na Feira Internacional de Arte em Colônia, Alemanha. Mais tarde foi encenada em um estúdio em Amsterdã e filmada por Louis van Gasteren em 1978. Na obra, Abramović e o então esposo Ulay estão de joelhos um em frente ao outro, iluminados apenas por duas fontes de luz. Eles batem um no outro, primeiro devagar, depois com mais intensidade até que, 20 minutos depois, um deles decide parar.



<sup>215</sup> Disponível em: <http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/abramovic-ulyay/light-dark-compilation-version/735#> acessado 11/07/2019.



**“Imponderabilia”** (1977) <sup>216</sup> – Apresentada pela primeira vez no Festival de Performance no Museu de Bolonha, Abramović e Ulay “reconstroem” a porta principal do museu. Os dois ficaram nus um em frente ao outro, na porta interna de acesso do museu. Para entrar, o público tinha que passar pelo espaço entre Abramović e Ulay e escolher qual deles olhar. A performance seria de seis horas, mas depois de três horas a polícia chegou encerrando-se a apresentação.



---

<sup>216</sup> Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3119> acessado 11/07/2019



“*The Artist is present*” (2010)<sup>217</sup> – A obra foi inspirada na necessidade de dilatar a duração de uma performance além das expectativas. Tem como objetivo alterar a percepção de tempo e proporcionar conexões mais profundas entre público e *performer*. Abramović se mantém por quase três meses, durante oito horas por dia no *MoMA*, em silêncio e sentada, com uma mesa de madeira em frente e uma cadeira vazia. Ela esperou enquanto as pessoas se revezavam sentadas na cadeira e trocando olhares com ela<sup>218</sup>.



---

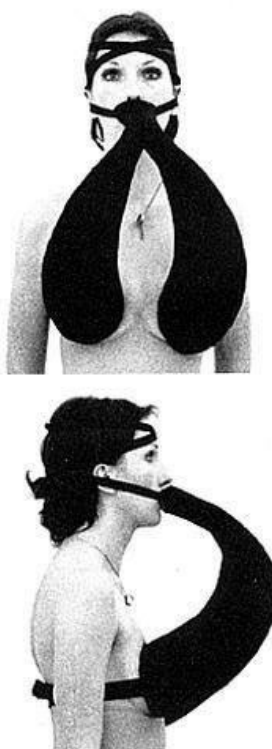
<sup>217</sup> Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964?> acessado 11/07/2019.

<sup>218</sup> Disponível em: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/) acessado 11/07/2019.

- **Rebecca Horn** - (Michelstaadt, Alemanha, 1944).

Atua no campo da arte da performance com modificações corporais, na criação de escultura, instalação, filmes, desenhos e fotografia. Suas performances exploram a relação do corpo com o espaço. Estudou na *Hamburg Academy of Fine Arts* em Hamburg, em 1963. Durante esse período, Horn trabalhou com esculturas de fibra de vidro, o que resultou em um problema respiratório, fazendo com que a artista mudasse a maneira de criar arte. Recebeu bolsa de estudos DAAD no *Saint Martins College of Art*, Londres, em 1971. Começou a dar aulas em 1974 na Universidade de San Diego e em 1989 na *Hochschule der Künste*, Berlim. Atualmente, vive e trabalha entre Berlim e Paris<sup>219</sup>.

**“Cornucópia: sessão para dois seios”** (1970)<sup>220</sup> - Objeto criado para performance que separa os dois seios de Horn e os conecta com a boca. Performance que trabalha com modificação corporal.



---

<sup>219</sup> Disponível em: [www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/CatalogoRebeccaHorn.pdf](http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/CatalogoRebeccaHorn.pdf) acessado 13/07/2019.

<sup>220</sup> Catálogo da exposição “Rebeca Horn – Rebelião do Silêncio” no Centro Cultural Banco do Brasil, 2010, p.21.

- **Roman Ondak** – (Zilina, Eslováquia, 1966).

Atua nos campos da instalação, performances e desenho. Sua poética está dirigida à realocação, representação e duplicação de experiências, deslocando e aguçando a atenção do espectador para a vida cotidiana. Sua pesquisa centra-se em investigar as fronteiras entre a arte e a vida cotidiana. Sua arte está em vários lugares, sejam eles museus, galerias, bienais de arte, feiras de arte, ruas ou o ambiente doméstico<sup>221</sup>.

**“Good Feelings in Good Times”** (2003)<sup>222</sup> - A ação consiste na construção de uma fila, que pode acontecer tanto na rua quanto no museu, ao redor do espaço da exposição.



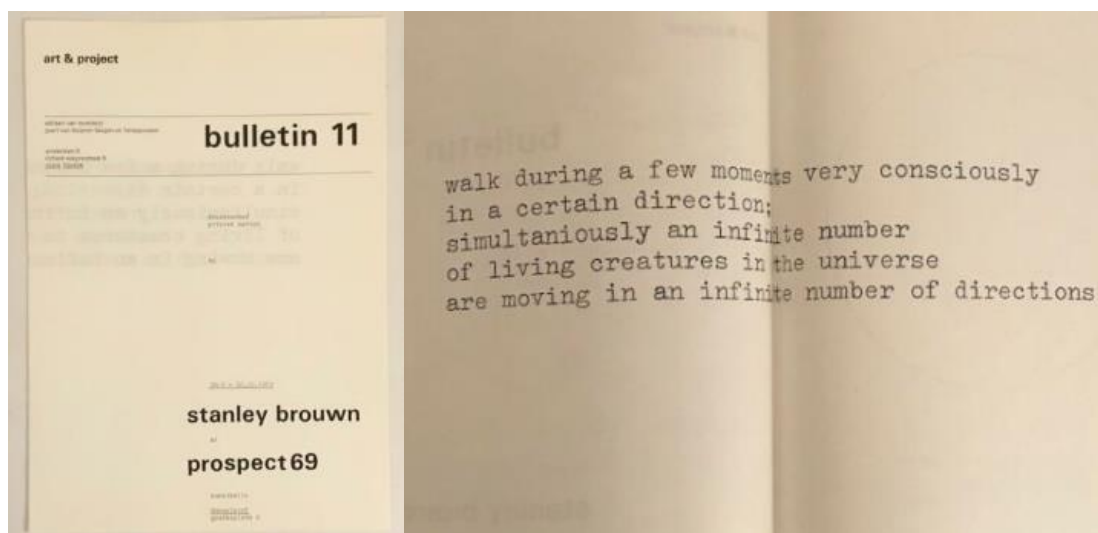
<sup>221</sup> Disponível em: <https://www.guggenheim.org/exhibition/roman-ondak-do-not-walk-outside-this-area> acessado 13/07/2019.

<sup>222</sup> Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/tate-exchange/performance/good-feelings-good-times> acessado 07/09/2019.

- **Stanley Edmund Brouwn** - (Paramaribo, Suriname, 1935 – Amsterdã, Holanda, 2017).

Atuou nos campos da escultura e da arte efêmera, com participação ativa do público. Foi um artista conceitual que quis tornar suas obras inteiramente desmaterializadas. Participou do Movimento Zero, grupo de artistas que rejeitaram a autoria de suas obras. Não permitia que seus trabalhos fossem produzidos e não costumava dar entrevistas sobre suas obras. Foi professor na *Kunstakademie Hamburg*<sup>223</sup>.

“**Prospect 1969**”<sup>224</sup> - sugeria aos visitantes do museu que “andassem por alguns instantes em passo decidido numa certa direção [...]”<sup>225</sup>.



<sup>223</sup> Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/stanley-brouwn-8785> acessado 13/07/2019.

<sup>224</sup> Disponível em: <https://rkd.nl/nl/explore/images/282099> acessado 13/07/2019.

<sup>225</sup> GOLDBERG, 2007, p.196.

- **Tiago Sant’Ana** (Bahia, Brasil, 1990).

Atua nos campos da performance, videoarte e fotografia. Sua pesquisa explora as tensões e representações das identidades afro-brasileiras – tendo influência das ideias decoloniais<sup>226</sup>.

“**Refino #2**” (2017)<sup>227</sup> - Uma “cascata” de açúcar cai ininterruptamente sobre o *performer*. Ele permanece sentado enquanto o açúcar branco é derramado em sua pele negra, moldurado pelo portal do antigo Engenho de Oiteiro, construção do século XIX, localizado na cidade de Terra Nova, no Recôncavo Baiano. O espaço ativa uma reflexão sobre o colonialismo e sua ação sobre os corpos racializados<sup>228</sup>.



---

<sup>226</sup> Disponível em: <https://tiagosantanaarte.com/sobre/> acessada 14/01/2019.

<sup>227</sup> Disponível em: <https://tiagosantanaarte.com/2017/06/30/refino-2-da-serie-manufatura-e-colonialidade/> acessada 14/01/2019.

<sup>228</sup> Disponível em: <https://tiagosantanaarte.com/2017/06/30/refino-2-da-serie-manufatura-e-colonialidade/> acessada 14/01/2019.

- **Tino Sehgal** (Londres, Inglaterra, 1976).

Descreve seus trabalhos como "situações construídas" que desafiam as relações convencionais de arte e espectador. Prioriza a relação da performance com o público, colocando-a como o ápice de ações que fazem o público repensar o contexto tradicional do museu, com obras efêmeras e experiências. Estudou economia política e dança na *Humboldt University*, em Berlim, e na *Folkwang University of the Arts*, em Essen<sup>229</sup>.

---

<sup>229</sup> Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/tino-sehgal> acessado 13/07/2019.

- **Tunga - Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão** (Pernambuco, Brasil, 1952 – Rio de Janeiro, Brasil, 2016).

Escultor, desenhista, artista performático. Sua poética e pesquisa se direcionaram para uma relação entre representação, linguagem e realidade com a presença do corpo e de elementos de outras áreas de conhecimento, como Literatura, Filosofia, Psicanálise, Teatro, Matemática, Física e Biologia. Formou-se em 1974 em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro<sup>230</sup>.

**“Xifópagas Capilares entre Nós”** (1984)<sup>231</sup> – Apresentada pela primeira vez no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Na performance duas meninas gêmeas ligadas pelos cabelos caminham pela exposição entre os visitantes como se fossem visitantes. A obra é baseada em um mito de meninas nórdicas xifópagas ou siamesas, cuja existência causa conflito em uma aldeia e que acabam sacrificadas antes de chegarem à puberdade.



---

<sup>230</sup> TUNGA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa376775/tunga>>. Acesso em: 15 de julho. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

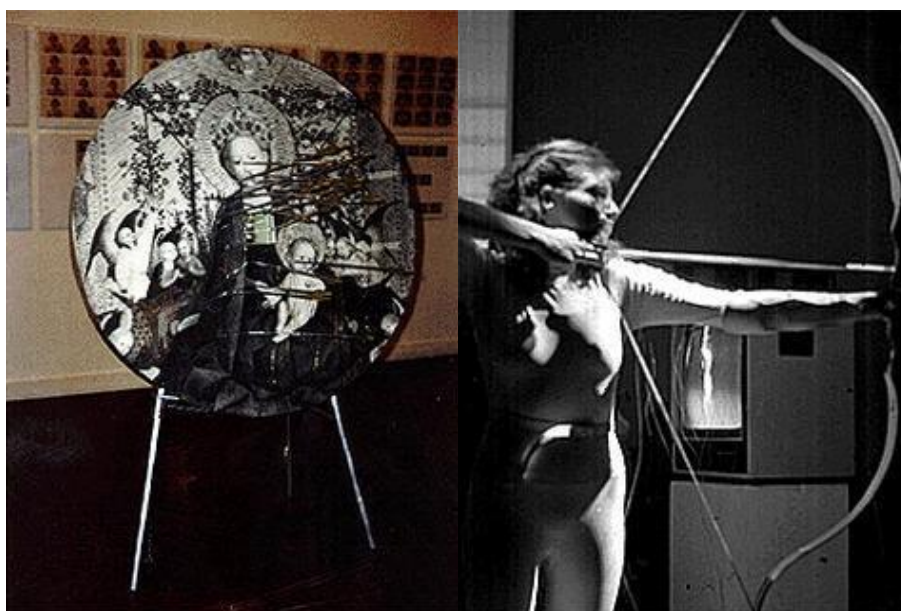
<sup>231</sup> Disponível em: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/publicacao/catalogo-xifopogas-capilares/> acessado 15/07/2019.



- **Ulrike Rosenbach** – (Bebington, Alemanha, 1943).

Atuou nas artes visuais com fitas de vídeo, instalações e performances. Estudou escultura na Academia de Arte Dusseldorf, sendo aluna de Joseph Beuys entre 1964 e 1969. Foi uma das primeiras artistas da Alemanha a usar vídeos para experimentos com imagens eletrônicas. Desde 1989 é professora de artes e novas mídias na Escola de Belas Artes de Sarre, Saarbruecken, Alemanha. Vive em Colônia, Alemanha<sup>232</sup>.

**“Don't Believe I'm an Amazon”** (1975)<sup>233</sup> – A performance foi registrada em vídeo que tem 10:34 min de duração e foi registrada durante a apresentação ao vivo. Uma câmera direcionada para a artista registra a ação de acertar a imagem da Madonna (Nossa Senhora) com 15 flechas, enquanto outra, atrás de um buraco no centro do alvo, foca seu rosto, ambas as imagens são mostradas em um monitor, delicadamente sobrepostas, uma mesclando-se com a outra. Para Rosenbach a imagem de Madonna é representativa e remonta a um símbolo do feminino. Na performance, a imagem sobrepõe a imagem do rosto de Rosenbach, o que faz com que pareça que as flechas também a atingem<sup>234</sup>.



<sup>232</sup> Disponível em: <https://blog.ufba.br/dancanovasmidias/2008/10/17/artista-ulrike-rosenbach/> acessado 15/07/2019.

<sup>233</sup> Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/glauben-sie-nicht/images/3/> acessado 15/07/2019.

<sup>234</sup> Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/glauben-sie-nicht/images/3/> acessado 15/07/2019.



- **Vito Acconci** (Nova York, EUA, 1940 - Nova York, EUA, 2017).

Atuou nos campos da performance, vídeo e instalação direcionadas à escultura, ao projeto arquitetônico e ao paisagismo. Sua poética estava voltada a arte da rua e ao uso do corpo com parte da obra, além da busca pelo confronto. Era bacharel em Literatura pelo *College of the Holy Cross* em 1962 e Mestre em Literatura e poesia pela Universidade de Iowa. Acconci dedicou-se primeiro à poesia concreta, à fotografia e às performances para, em seguida, consagrar-se ao vídeo, onde colocou em cena a própria figura. Estes trabalhos documentam ações induzidas e dirigidas por palavras que ele pronuncia, descrevendo os movimentos de seu corpo, seu estado físico e pensamentos, ou ainda prescrevendo a outra pessoa, deslocamentos e atitudes que o corpo dela deve seguir<sup>235</sup>. Acconci ensinou em universidades na Escócia, São Francisco, Califórnia, Valência, Chicago, e foi Professor Associado no *Pratt Institute*, no Departamento de Arquitetura e Urbanismo<sup>236</sup>.

“**Blinks**” (1969) – Na tarde de 23 de novembro de 1969 Acconci percorre a rua Greenwich Street, em Nova Iorque; inteira sem piscar. A ação só se confirma executada a partir das imagens / registros da *Kodak Instamatic 124*. Abaixo, instruções e registro da obra<sup>237</sup>:

“Segurando uma câmera, mirar longe de mim e ficar pronto para clicar enquanto caminho em linha contínua em uma rua da cidade.

Tentar não piscar.

Cada vez que piscar: tirar uma foto”.

---

<sup>235</sup> Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/sheila-leirner/vito-acconci/> acessado em 01/07/2019.

<sup>236</sup> Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/vito-acconci-623> acessado em 01/07/2019.

<sup>237</sup> Disponível em: [https://www.vitoacconci.org/portfolio\\_page/blinks-1969/](https://www.vitoacconci.org/portfolio_page/blinks-1969/) acessado 16/07/2019.



- **Wagner Schwartz** (Rio de Janeiro, Brasil, 1972).

Formado em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, Schwartz participa de grupos de pesquisa e experimentação coreográfica na América do Sul e na Europa<sup>238</sup>.

“**La Bête**” (2017) <sup>239</sup> - No dia 26 de setembro, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Schwartz executou a performance que consistia na manipulação de uma réplica de plástico da escultura que faz parte de uma série chamada “Bichos” (1960), da artista Lygia Clark. O público é convidado a participar, manipulando a escultura ou o artista, assim como sugeria Lygia Clark em sua obra “Bichos”. A obra dura 50 minutos<sup>240</sup>.



<sup>238</sup> Disponível em: <https://www.wagnerschwartz.com/bio> acessado 09/03/2019.

<sup>239</sup> Disponível em: <http://www.infoartsp.com.br/noticias/entenda-a-polemica-da-performance-de-wagner-schwartz-no-mam/> acessado 09/03/2019.

<sup>240</sup> Disponível em: <https://www.wagnerschwartz.com/la-b-te> acessado 09/03/2019.