

EXPOR A ARTE DA PERFORMANCE: UM LABORATÓRIO HISTORIOGRÁFICO? A HIPERMÍDIA, A HETEROTOPIA, O REPERTÓRIO E A PARALAXE*

Anne Bénichou**

Université du Québec à Montréal

RESUMO

Alguns anos após a publicação de uma primeira História “Geral” da Arte da Performance em 1988, *Performance Art: From Futurism to the Present* de RoseLee Goldberg, várias instituições museais organizaram exposições de grande importância consagradas às obras performativas de um passado recente ou mais remoto, provenientes dos centros hegemônicos, mas também locais ou periféricos. Isto porque a arte da performance desenvolveu-se em resistência às histórias hegemônicas da arte e às suas instituições, porque suas obras são efêmeras, porque elas envolvem o corpo, porque dependem do “vivo” e do “direto”, e as instituições curatoriais deparam-se com certas dificuldades e paradoxos. Elas não podem fazer a economia de uma reflexão de natureza historiográfica que questione as categorias, os métodos, os conceitos, os lugares, as fontes, as genealogias e as narrativas da história da arte. Por conseguinte, as questões levantadas são: uma reflexão de natureza historiográfica pode ser realizada no âmbito de uma exposição sobre a arte da performance? É da responsabilidade dos curadores? Que papel os artistas podem ter nesta fábrica das representações históricas? Observa-se uma reconfiguração da divisão das responsabilidades entre os historiadores e os teóricos da arte, os curadores de exposição e os artistas? A análise de quatro exposições recentes permite identificar tantas figuras experimentais que renovam de acordo com estratégias singulares, as maneiras de escrever as histórias da arte: a hipermídia, a heterotopia, o repertório e a paralaxe.

PALAVRAS-CHAVE

Arte da performance; historiografia; exposição.

RÉSUMÉ

Quelques années après la publication d'une première histoire « générale » de l'art de la performance en 1988, *Performance Art: From Futurism to the Present* de RoseLee Goldberg, plusieurs institutions muséales ont organisé des expositions de grande envergure consacrées aux œuvres performatives d'un passé récent ou plus lointain issues des centres hégémoniques, mais aussi locaux ou périphériques. Parce que l'art de la performance s'est développé en résistance aux histoires hégémoniques de l'art et à ses institutions, parce que ses œuvres sont éphémères, qu'elles engagent le corps, qu'elles relèvent du « vivant » et du « direct », ces entreprises commissariales se heurtent à un certain nombre de difficultés et de paradoxes. Elles ne peuvent faire l'économie d'une réflexion d'ordre historiographique qui interroge les catégories, les méthodes, les concepts, les lieux, les sources, les généalogies et les récits de l'histoire de l'art. Les questions qui se posent dès lors sont les suivantes : une réflexion d'ordre historiographique peut-elle être menée dans le cadre d'une exposition sur l'art de la performance? Est-ce la responsabilité des commissaires? Quel rôle les artistes peuvent-ils jouer dans cette fabrique des représentations historiques? Assiste-t-on à une reconfiguration du partage des responsabilités entre les historiens et théoriciens de l'art, les commissaires d'exposition et les artistes? L'analyse de quatre expositions récentes permet d'identifier autant de figures expérimentales qui renouvellent, selon des stratégies singulières, les façons d'écrire les histoires de l'art : l'hypermédia, l'hétérotopie, le répertoire et la paralaxe.

MOTS CLÉS

Art de la performance; historiographie; exposition.

*A versão original francesa desse texto foi publicada em *Thema. La revue des Musées de la civilisation* 3:6580. O texto foi traduzido por Ana Lúcia de Abreu Gomes. Revisão: Emerson Dionisio G. de Oliveira.

** Professora, Escola de Artes Visuais e Midiáticas, Universidade do Quebec em Montreal benichou.anne@uqam.ca

Alguns anos após a publicação de uma primeira História “Geral” da Arte da Performance em 1988, *Performance Art: From Futurism to the Present* de RoseLee Goldberg (1988), vários curadores organizaram exposições de grande importância consagradas às obras performativas de um passado recente ou mais remoto, provenientes sobretudo dos centros hegemônicos, mas também locais ou periféricos. Pensamos em *Hors limites. L’art et la vie 1952-1994*, apresentada em 1994 em Beaubourg¹, em *l’Art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours* no Museu de Arte Contemporâneo de Marseille em 1996², em *Outside the Frame/Performance and the Object: A Survey History of Performance Art in the USA since 1950*, em 1996, no Cleveland Center for Contemporary Art ou na bem famosa *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949 1979* no Museum of Contemporary Art de Los Angeles³, em 1998. Mais recentemente, em 2009, a exposição *100 Years*, uma colaboração de MoMA PSI e de Performa⁴, apresentava os arquivos fílmicos e videográficos da performance através de uma linha do tempo contínua que percorria as salas na horizontal. Os organizadores compartilhavam uma mesma ambição: escrever uma história geral, nacional ou internacional, da arte da performance. Este propósito histórico se traduz por um recorte cronológico e uma cartografia dos principais “centros” e movimentos.

Essas exposições apresentam quase que exclusivamente restos e traços divididos em duas categorias hierarquizadas. Alguns são promovidos à posição de obras de arte e têm um funcionamento totalmente estético; outros são rebaixados ao nível do documento e exercem funções subalternas, explicitando e colocando em contexto os primeiros. Uns são expostos como obras; outros são mostrados numa relação de dependência, em seu perímetro imediato, ou afastados. Às vezes, partes *live* são organizadas, em periferia, intervindo como uma maisvalia da exposição segundo uma lógica espetacular e de acontecimento.

São várias as falhas deste modelo de exposição⁵. A divisão criada por este modelo é desconhecida no funcionamento dos documentos e nos artefatos oriundos das práticas artísticas performativas. Os artistas fazem, ao contrário, um embaralhamento voluntário das categorias documentárias e artísticas⁶. Por isso, essas propostas de curadorias não permitem compreender o funcionamento estético dos documentos que elas relegam ao nível mais baixo da escala de valores; e tratam os mais valorizados conforme as categorias estabelecidas pelas belas artes, apagando suas funções de acessório, de cenário, de mediação direta ou de retroação, etc., nas performances. Quando possuem uma parte *live*, muitas vezes elas reconduzem as ordens e os dispositivos do espetáculo e do teatro que os artistas da performance tinham rejeitado.

¹ *Hors limites. L’art et la vie: 1952/1994*, exposição organizada pelo curador Jean de Loisy, Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Pompidou, Paris (9 de novembro de 1994 - 23 de janeiro de 1995).

² *L’Art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, exposição organizada pelo curador Philippe Vergne, MAC Galerias Contemporâneas dos Museus de Marseille, Marseille (6 de julho - 15 de outubro de 1996).

³ *Outside the Frame/ Performance and the Object: A Survey History of Performance Art in the USA since 1950*, exposição organizada pelos curadores Olivia Georgia e Robyn Brentano, Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland, Ohio (11 de fevereiro - 1 de maio de 1994), Snug Harbor Cultural Center, Staten Island, Novalorque (26 de fevereiro - 18 de junho de 1995). *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949/1979*, exposição organizada pelo curador Paul Schimmel, The Geffen Contemporary at MOCA, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (8 de fevereiro - 10 de maio de 1998), em seguida em outros museus (17 de junho de 1998 - 11 de abril de 1999).

⁴ *100 Years (versão n 2 ps1, nov. 2009)*, exposição organizada pelos curadores Klaus Bisenbach e RoseLee Goldberg, MoMA PSI, Log Island City (1 de novembro de 2009 - 3 de maio de 2010).

⁵ Não retomarei a discussão sobre os limites dos documentos que relatam a dimensão viva das obras performativas, assunto que já foi bastante discutido na literatura. Entre os textos indispensáveis, não podemos deixar de mencionar: Peggy Phelan (1993), Amelia Jones (1997), Rebeca Schneider (2001) e Philip Auslander (2006).

⁶ Mostrei em outro momento que os documentos que os artistas produzem a respeito de suas performances dependem tanto da documentação como da obra (Bénichou, 2010).

Mesmo quando a performance se mostrou, repetidas vezes, em resistência às histórias hegemônicas da arte, essas exposições têm tendência a fazer com que a performance se adapte a essas histórias. Seus curadores fazem a economia de uma reflexão de natureza historiográfica que permitiria questionar as categorias e os conceitos tradicionais da história da arte de que fazem uso: filiações, cronologias, décadas, narrativas, centros, etc. Quais os pressupostos e os efeitos implícitos destes usos? Quais as representações históricas que eles permitem ou proíbem?

Por conseguinte, as questões levantadas são: uma reflexão de natureza historiográfica pode ser realizada no âmbito de uma exposição sobre a arte da performance? É da responsabilidade dos curadores? Que papel os artistas podem ter nesta indústria das representações históricas? Observa-se uma reconfiguração da repartição das responsabilidades entre os historiadores e os teóricos da arte, os curadores de exposição e os artistas? Discutirei quatro exposições recentes, cada uma a partir de uma figura que caracteriza as estratégias usadas por elas, sem que isto signifique constituir *a priori* um modelo: a hipermídia, a heterotopia, a paralaxe e o repertório.

A hipermídia

A primeira exposição organizada em duas partes, em 2011-2012, na Villa Arson, *Le Temps de l'action – Acte I e À la vie délibérée!*⁷, trata sobre a performance da Côte d'Azur de 1951 aos tempos atuais. Os organizadores tomaram a decisão de expor a ferramenta tecnológica que elaboraram para conduzir a pesquisa, uma base de dados, segundo uma forma que eu qualificaria de “hipermídia historiográfica” porque ela substitui a narrativa histórica linear por uma navegação não linear e interativa no espaço de exposição.

De 2007 a 2012, o estabelecimento realizou um projeto de pesquisa ambicioso intitulado “Uma história da performance sobre a Côte d'Azur de 1951 aos nossos dias”. Um primeiro momento consistiu em identificar, localizar e encontrar os artistas, principais protagonistas dessa história. Seus arquivos foram catalogados e usados temporariamente para fins de digitalização. Entrevistas foram gravadas e o conjunto das informações recolhidas, foi registrado na base de dados relacional⁸.

Conduzir este projeto numa instituição como a Villa Arson apresentava certos paradoxos, já que esse centro de exposição de arte contemporânea, voltado para a criação atual e associado a uma escola de arte, não tem vocação patrimonial, tampouco histórica. É por isso que, ao fazer da base de dados o centro da pesquisa, livrava-se de uma série de obstáculos previstos: evitando-se que a Villa Arson pudesse se tornar o lugar de consignação dos arquivos, esquivava-se a pergunta da “domiciliação” e a postura de autoridade que ela confere, e ao digitalizar os documentos, era possível não só deixá-los nas mãos dos artistas, mas também mantê-los em atividade.

A base de dados também constituiu uma solução de substituição à produção de uma narrativa histórica. Segundo Lev Manovich (2010:403), a narrativa e a base de dados se opõem. A primeira “cria relações de causa e efeito

⁷ *Le Temps de l'action – Acte I (une recherche sur l'histoire de la performance sur la Côte d'Azur)*, exposição organizada pelo curador Éric Mangion, Villa Arson, Nice (24 de junho - 30 de outubro de 2011) ; *À la vie délibérée !*, exposição organizada pelos curadores Éric Mangion e Cédric Moris Kelly, Villa Arson, Nice (1 de julho - 28 de outubro de 2012). Salvo menção contrária, essas informações provêm de uma entrevista da autora com Éric Mangion e Cédric Moris Kelly em Nice, 28 de novembro de 2013.

⁸ Cédric Moris Kelly, encarregado, busca novas mídias e web na Villa Arson e Christine Bavière, então estudante em conservação-restauração na Escola Superior de Arte de Avignon, fizeram as pesquisas; Éric Mangion realizou quase todas as entrevistas com os artistas.

entre elementos (acontecimentos) não ordenados na aparência” enquanto que a segunda multiplica as possibilidades de navegação por meio de informações organizadas e estruturadas. Na narrativa, as ligações entre os elementos são definidos pelo autor, enquanto que o leitor segue as relações preestabelecidas; na base de dados, o usuário utiliza múltiplas trajetórias. A base de dados é antinarrativa: ela propõe um aglomerado e não uma história. É sempre possível integrar novos dados, em qualquer lugar.

Contudo, a narrativa constitui um dos componentes principais da base de dados da Villa Arson: narrativas de performances, narrativas de intenções contadas por escrito ou oralmente pelos artistas, por seus colaboradores ou testemunhas. Temos que lidar com um aglomerado polifônico de narrativas, por meio do qual todos os itinerários são permitidos e que não se constitui nunca numa metanarrativa.

Esta proposta é especialmente pertinente no contexto de uma reflexão sobre a historiografia da arte da performance. Se as práticas da performance se desenvolveram em resistência às histórias oficiais da arte, os artistas, porém, produziram suas próprias histórias (pensamos no Fluxus) com métodos heterodoxos (os diagramas de George Maciunas) e segundo os propósitos enraizados em suas convicções (e suas batalhas) estéticas, políticas e culturais. Esses discursos, com suas contradições, suas falhas e suas decisões, formaram as principais fontes dos historiadores da arte que retomaram não só os conteúdos, como também as formas. É por isso que a base de dados desenvolvida na Villa Arson é *grosso modo* uma “hipermídia historiográfica”, similar a essa postura ideal imaginada pelo historiador do Fluxus, Bertrand Clavez (2010: 221-257). Segundo ele, os historiadores não deveriam parafrasear as narrativas dos artistas, ou mimar suas estratégias discursivas, nem mesmo escolher entre as narrações contraditórias e partidárias, mas desenhar trajetórias através do material histórico criado pelos artistas.

Como traspor essa hipermídia historiográfica nas salas de exposição? A cenografia das duas partes foi concebida pelos estudantes da Escola Superior de Artes Plásticas de Mônaco. *Le temps de l'action – Acte I* propõe uma imersão no espaço virtual da base de dados em desenvolvimento. O funcionário trabalha cotidianamente, debaixo de uma tenda em cúpula. Os dados são projetados em quatro telas, a partir do centro. Nas paredes há “nuvens” de palavras chave escritas. Uma trilha sonora lembra um trabalho em andamento. Essa cenografia que combina as janelas da tela de computador com uma realidade virtual fechada em globo intervém como uma metáfora de uma história da arte da performance sendo escrita, cujas obras efêmeras podem apenas ser compreendidas, *a posteriori*, por meio das configurações provisórias de informações.

Organizada um ano mais tarde, *À la vie délibérée!* Propõe outra maneira de usar a base de dados. Ela assume a forma de um percurso sinuoso através dezesesseis salas, cada uma destinada a um tipo de espaço de intervenção artística⁹. Esta tipologia permite abordar o território da Côte d’Azur sem cair na armadilha de uma apologia da região, tampouco no *topos* do foco artístico. Ela faz surgir desafios de natureza sociológica e antropológica e também mostra “que os artistas [...] se libertaram dos espaços tradicionais da arte” (Mangion, 2013:34) e conquistaram novos territórios.

⁹ A tipologia dos espaços é a seguinte: Festival de Cannes/Bar, hotel, restaurante/Lugar patrimonial, lugar de culto/Comércio, empresa, centro comercial/No campo, vilarejo/Teatro, caféteatro, cinema/Rua/Equipamento cultural e esportivo/Galerias Municipais/Espaço alternativo, ateliê de artista, no domicílio de/Museu, fundação/Administração, centro social, hospital, escola, universidade/Parque Municipal, praça pública/Galeria/Villa Arson/Beira mar.

A fixação é idêntica de uma sala para a outra. Os documentos são fixados nas paredes com tachinhas. Nenhum original fica exposto, somente reproduções digitais. Essa escolha autoriza um tipo de fixação que originais não permitiriam. Evita-se assim a fetichização dos documentos e convoca o universo da pesquisa. A disposição evoca a interface de um banco de imagens ou a exibição dos ícones nas ferramentas de pesquisa na internet. Um banco fica a disposição dos espectadores para acompanhar as descrições das performances no livreto ou ouvir com o fone de ouvido as narrativas dos artistas. Um tablet permite selecionar as narrativas na sequência e de acordo com a escolha. Também são organizados espaços dedicados à pesquisa, à consulta ou à coleta de dados.

O visitante fica responsável por conduzir sua própria pesquisa. Cabe a ele, escolher suas trajetórias, organizar suas próprias sequências de escuta e de visualização. A experiência proposta no espaço da exposição situa-se o mais próximo da experiência da consulta da base de dados e da hipermídia historiográfica que ela constitui.

A heterotopia

A segunda exposição *SIGMA*¹⁰, apresentada no CAPC Museu de Arte Contemporâneo de Bordeaux, em 2013-2014, consiste no festival Sigma que teve lugar em Bordeaux de 1965 a 1996. Os curadores fazem coabitar no espaço da exposição uma pluralidade de representações e de discursos históricos que geralmente não convivem juntos, formando o que chamarei de “uma heterotopia historiográfica”. Essa figura foucaultiana consiste em reunir lugares desconhecidos e fazer coabitar por certo tempo suas práticas e seus discursos (Foucault, 2009).

A exposição diz respeito ao festival epônimo realizado todo ano em Bordeaux de 1965 a 1996. Dirigida por Roger Lafosse, essa “semana de pesquisa e de ação cultural” apresentava práticas artísticas experimentais ao público de Bordeaux, em áreas tão variadas como o teatro, a dança, a música, o cinema, as artes visuais, o *happening*, a performance, o circo e os cruzamentos entre as ciências e as artes.

A exposição é o fruto de uma colaboração entre o CAPC e os Arquivos Municipais de Bordeaux, aos quais Lafosse legou os arquivos do festival em 2011, pouco tempo antes de falecer. Para sanar a falta de documentos audiovisuais, uma terceira parceria foi solicitada, o Instituto Nacional de Audiovisual (Ina), que conserva várias captações dos canais públicos de televisão que cobriram as edições sucessivas de Sigma¹¹.

Várias foram as dificuldades. Como evocar, pela apresentação de documentos de arquivos, a vitalidade de um festival, o papel exercido na vida cultural e social da cidade? Como superar as limitações das fotografias e das curtas captações dos jornais de televisão para relatar obras que se desenvolvem ao longo do tempo? A colaboração de três instituições públicas de mandatos distintos representa um desafio a mais. Os Arquivos Municipais são dedicados à história da cidade; o Ina, ao patrimônio audiovisual nacional; o CAPC, às “formas variáveis de atualidade artística”¹².

¹⁰ *SIGMA*, exposição sob a direção de Charlotte Laubard e Agnès Vatican, com a colaboração da curadora convidada Patricia Brignone, de Romaric Favre e de Jean-Cyril Lopez, CAPC, Museu de Arte Contemporâneo, Bordeaux (14 de novembro de 2013 – 2 de março de 2014). Salvo menção contrária, as informações que seguem provêm de uma entrevista com Romaric Favre em Bordeaux, 4 de dezembro de 2013.

¹¹ A curadora convidada, Patricia Brignone, garantiu a pesquisa e a seleção dos documentos textuais e fotográficos no fundo Sigma dos Arquivos Municipais de Bordeaux, enquanto que Romaric Favre examinou os arquivos audiovisuais do Instituto Nacional do Audiovisual.

¹² Site da Internet do CAPC Museu de Arte Contemporâneo. Online: <http://www.capcbordeaux.fr/histoire->

A exposição articula-se ao redor de três áreas: numa extremidade a instalação de um polo dedicado aos arquivos, a exposição dos documentos no conjunto da nave do prédio e na outra, um cenário multimídia com assentos de arquibancadas para espetáculos, performances, projeções, debates. A coesão do conjunto baseiava-se na cenografia concebida por Will Holder. Artista, grafista, performer, editor e escritor interessado pelo estatuto da escrita e do texto, nas práticas artísticas contemporâneas. Holder confere uma materialidade à linguagem ao brincar com suas qualidades extralinguísticas. Em Bordeaux, ele preencheu o espaço de textos e imagens. A palavra Sigma é reproduzida em todos os cimácios, como se fosse um subtexto invasor. Esse preenchimento evoca a intensidade da experiência do festival, garantindo ao mesmo uma coerência visual.

A exposição coloca em diálogo seis regimes de transmissão tanto materiais como imateriais, assumidos por “objetos” diferentes, que abordarei sucessivamente: o fundo de arquivos, a exposição dos documentos, o discurso dos especialistas, os depoimentos dos espectadores, a criação e a cultura do festival.

O fundo de arquivos Sigma foi instalado no CAPC durante toda a exposição e aberto pela primeira vez aos pesquisadores e ao público, segundo regras em vigor nas instituições arquivísticas. Os espectadores podiam assim experimentar os rituais do trabalho em arquivos, fazer a experiência dos documentos originais e compreender sua maneira de organização institucional.

A exposição dos documentos ocupa toda a nave do museu. Todos provêm dos Fundos dos Arquivos Municipais e do Ina. Como em Nice, eles são digitalizados, impressos conforme formatos bastante variáveis, sem fidelidade aos originais. São organizados em constelações (ao invés de categorias), constituídas por um sistema de palavras-chave e de subpalavras-chave (a máquina, o ser total, o absurdo, o psicodélico, as utopias, o festivo, a subversão, o travestimento, o *queer*, o cômico e o burlesco, etc.). No entanto, essas palavras não são dadas aos visitantes. Cabe a eles, compreender e nomear à sua maneira o que liga as imagens entre elas. Nenhum percurso predefinido lhes é sugerido. Nenhuma história de Sigma lhes é contada. Ao escolher uma fixação em constelações, os organizadores privilegiam a cisão da montagem em detrimento da sucessão dos eventos de uma narrativa. A constelação, segundo Walter Benjamin (1997: 478-479), interrompe a narrativa histórica; ela gera a descontinuidade e o anacronismo¹³.

Conferências tinham sido organizadas no decorrer de toda a exposição a fim de integrar os discursos dos especialistas, oriundos das instituições do saber (a universidade, a imprensa especializada, etc.). O público fiel do Sigma, anônimos, amadores, também foram convidados a compartilhar sua experiência sob a forma de depoimentos orais. Assim, os curadores almejavam conservar a tradição do rumor na história do festival e manter vivas as anedotas que não encontram lugar nos discursos oficiais.

Criações atuais vivas performance, dança, música experimental, etc., muitas das quais questionam os arquivos, a memória, a história, o repertório ou a repetição, integravam à exposição SIGMA outro nível memorial, o das obras. Assim, os jovens músicos do Conservatório de Bordeaux Jacques Thibaud, interpretaram criações musicais eletroacústicas e experimentais provenientes de um repertório em relação com a história do Sigma. A dançarina de butô, Carlotta Ikeda (que tinha participado de várias edições do festival) e Hamid Ben Mahi fizeram dialogar duas linguagens corporais distantes, o butô e o hip-hop.

ducapc (consultado em 18 de outubro de 2014).

¹³ Em contraponto a essa temporalidade brusca, uma obra em seu tempo integral é projetada cada dia em permanência no espaço cênico.

Nenhuma reconstituição ou *reenactment* de obras da história de Sigma nessa programação, mas de fato, um amplo leque das maneiras onde os artistas assumem a memória das obras na própria criação.

Finalmente, a equipe de curadores teve a preocupação em continuar e atualizar a cultura do festival que animava Lafosse. O CAPC solicitou colaborações com outros festivais da cidade a fim de evidenciar a sobrevivência dessa cultura entre as mais novas gerações, apesar de um contexto desfavorável.

Essa vizinhança de modos de transmissão desconhecidos, de espaços sociais diferentes, assumidos por atores que normalmente não atuam juntos, longe de nivelar os espaços, incita a pensá-los. Porém, pensar nos lugares de produção dos discursos históricos é essencial para toda reflexão historiográfica, escrevia Michel Certeau (1974) em “A Operação historiográfica”. Já que o “lugar” permite algumas pesquisas e proíbe outras. Ele induz métodos, técnicas e práticas que por sua vez contribuem na produção de certas formas de discursos. Por conseguinte, essa heterotopia permite manter unida uma diversidade de discursos “situados”. Seu caráter fabricado e as modalidades de sua construção são bem mais legíveis.

O repertório

A terceira exposição, *Moments. A History of Performance in 10 Acts*, apresentada no ZKM em Karlsruhe, em 2012¹⁴, substitui a noção de repertório na narrativa histórica. O repertório, não redutível a uma lista definida de obras disponíveis, carrega a ideia de criação (sua etimologia latina *reperire* significa descobrir). Ele é evolutivo, expansivo, dinâmico e principalmente, criativo, pois autoriza uma gama de combinações. Ao contrário de uma coleção ou de um patrimônio que se conserva, o repertório espera ser remanejado, questionado, reciclado, recriado, atualizado¹⁵. Ele recorre a um saber corporal, de tal forma que Howard Becker e Robert Faulkner (2009) falam em “repertório em ação” e Diana Taylor (2003) o concebe como um conjunto de gestos transmitidos pelo corpo através das práticas vivas, segundo um processo de repetições e de diferenças.

Moments aborda as práticas performativas e coreográficas dos anos 1960 e 1970 (a arte da performance e a *postmodern dance*) de dez artistas mulheres, algumas bastante conhecidas, outras pouco, vindas de vários países (Estados Unidos, antiga Iugoslávia, Argentina, Alemanha). A cenografia concebida pelo artista Johannes Porsch consiste em inclinar na horizontal os cimácios, transformando o espaço de exposição numa multiplicidade de espaços cênicos, permitindo que ações e atividades aconteçam simultaneamente e favorecendo os deslocamentos dos espectadores de uma para a outra.

A exposição é evolutiva. Ela abre num espaço vazio, esperando receber os documentos. Portanto, os curadores não buscam dar uma forma a um saber sobre a história da performance que já estaria constituído. Trata-se de fato, de elaborar um dispositivo favorável para provocar experiências a fim de gerar formas de conhecimento. *Moments* é organizado em quatro fases¹⁶. A primeira, “Act

¹⁴ *Moments. A History of Performance in 10 Acts*, exposição organizada pelos curadores convidados Boris Charmatz, Sigrid Gareis e Georg Schöllhammer no Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) em Karlsruhe (08 de março - 29 de abril de 2012).

¹⁵ Retomo aqui as reflexões de autores que, apesar dos campos disciplinares muito diferentes de onde são oriundos (música, teatro, performance, literatura, etc.) insistem na instabilidade do repertório: Maud Pouradier (2013), Valentina Litvan e Marta López Izquierdo (2007), Christian Biet e Richard Schechner (2014).

¹⁶ As quatro fases acontecem nas seguintes datas respectivamente: 8 - 17 de março de 2012; 18 - 30 de março de 2012; 31 de março - 14 de abril de 2012; 15 - 29 de abril de 2012.

– *Stage and Display*”, consiste em expor os traços e os documentos. Cada artista concebe a fixação de seus arquivos e, em seguida, é convidado a dar testemunho em conferências ou ateliês. A segunda, “*REACT Interpretative Appropriation in the Artistic Laboratory*”, entregue ao coreógrafo Boris Charmatz, propõe um laboratório para desenvolver estratégias de apropriação e de reinterpretação das obras. Ele convidou dez artistas mulheres e teóricos, vindos em sua maioria do mundo da dança, a refletirem em atos sobre os possíveis usos desses arquivos¹⁷[18]. Ele também convidou a artista Ruti Sela para produzir um filme. A fase seguinte, “*POST PRODUCTION – Film Editing*”, é dedicada à montagem do filme, que é em seguida incorporado à exposição, onde ocupa um lugar importante. Finalmente, “*REMEMBERING THE ACT – The Performative Mediation of the Exhibition Process by Artistic Witnesses*” fica sob a incumbência de dez estudantes de diferentes escolas de arte da Europa, convidados a agir como testemunhas. Presentes durante todo o tempo de *Moments*, eles devem testemunhar em atos o conjunto do processo.

A exposição se transforma constantemente, nunca é estável. Um processo de deslocamentos, transformações, fabricações e acréscimos de documentos é instaurado desde o começo. Assim, no decorrer da primeira fase, as captações das conferências e dos ateliês ministrados pelos artistas são progressivamente acrescentadas na exposição. Algumas captações são usadas pelos participantes do laboratório na primeira fase. Desta forma, cadeias infinitas são geradas, resultando em efeitos paradoxais. As performances do passado distanciam-se cada vez mais, à medida que documentos, narrativas e novos gestos são produzidos. Ocorre um fenômeno de apagamento das obras originais por acumulação e sobreposição das representações e das ativações.

Do ponto de vista da história da arte da performance, a exposição é enganosa. Ela não constrói a narrativa histórica que seu título promete, ela propõe na verdade, registrar os documentos. Assim, durante o laboratório, uma das atividades consistia em percorrer a exposição através da ativação de uma partitura de Channa Horwitz extraída da série *Sonakinatography*. Os participantes percorriam uma grade desenhada no chão, transposição do diagrama de Horwitz e interpretavam sucessivamente uma obra de cada uma das artistas da exposição, de acordo com sequências de setenta tempos, conforme as prescrições da notação. Essa atividade permitia ligar todas as salas da exposição, sem que isto signifique, propor uma narrativa histórica da arte da performance.

Moments também é enganadora de um ponto de vista estético, pois ela resiste em criar formas acabadas que se assemelhariam às obras. Permanece voluntariamente no nível do ensaio, da prática, do esboço. Mantém-se na experimentação. A única obra realizada durante este experiência e apresentada como tal é o filme *Witness* de Sela, sinal de uma vontade deliberada de inverter a economia tradicional da exposição. Aqui, somente o documento age como obra.

Enfim, a exposição instaura uma situação intergeracional e dialógica. Ele coloca em diálogo três gerações: as dez artistas; os dez participantes do laboratório convidados por Boris Charmatz; os dez estudantes aos quais se acrescentam os visitantes. Cada geração é chamada para testemunhar diante dos outros. A figura da testemunha é central no dispositivo implantado pelos curadores. A testemunha tem uma responsabilidade ética em relação àqueles e àquelas em nome de quem ela fala e às pessoas a quem ela se dirige.

Todavia, essa comunidade transgeracional não é consensual. Nessa

¹⁷ Alex Baczynskijenkins (coreógrafo e intérprete), Cristine De Smedt (coreógrafa), Nikolaus Hirsch (arquiteto), Lenio Kaklea (coreógrafo), Jan Ritsema (encenador), Gerald Siegmund (teórico da dança e do teatro), Burkhard Stangl (guitarrista), Meg Stuart (coreógrafo).

Expor a arte da performance: um laboratório historiográfico?
A hipermídia, a heterotopia, o repertório e a paralaxe

negociação da fábrica das representações históricas, os desacordos são muitos e muitas vezes violentos. Algumas artistas concordavam com que seus documentos fossem manipulados, outros não. Assim, Lynn Hershman Lyson ficou muito contrariada que o vestido e a peruca de Roberta Breitmore, o famoso alter ego que ela havia inventado e representado em São Francisco, na Califórnia nos anos 1970, fossem usados contra sua vontade e acidentalmente danificados. Os curadores e o diretor do museu foram surpreendidos pela situação que eles próprios tinham implementado. A fim de garantir a segurança dos artefatos, eles tiveram que controlar e limitar o uso que era feito.

Foi possível também sentir algumas tensões entre os membros do laboratório. Alguns consideravam que expor os arquivos era suficiente. Ao invés de “atuar” os documentos, como tinham sido convidados a fazer, eles teriam de fato favorecido conferências e debates com “especialistas”. Ou seja, eles teriam almejado a transmissão de um saber já constituído. Outros achavam pertinente “performar” os documentos, mas lamentavam o lugar importante demais da improvisação, um certo laxismo e a ausência de autoavaliação quanto à qualidade das propostas que surgiram¹⁸.

Contribuição limitada à história da arte da performance, resistência em produzir obras, desacordos e polêmicas: deve-se mesmo assim concluir que *Moments* é um fracasso? Não do ponto de vista da pergunta levantada, a saber, os limites das instituições museais na apreensão das obras performativas. Pode o museu ser performativo, ou seja, produzir em atos do conhecimento ao invés de divulgar um saber concebido por seus profissionais? Pode o museu levar os arquivos no nível do repertório e substituir o repertório pela história?

A paralaxe

Enfim, a última exposição, *Re.Act.Feminism #2 – A Performing Archive*¹⁹, é composta por arquivos sobre as práticas performativas de artistas mulheres das décadas de 1960 e 1970, paradigmáticas das produções feministas direcionadas às questões de gênero. As duas curadoras, Bettina Knaup e Beatrice Ellen Stammer, insistiram na capacidade de subversão e de resistência política e social da performance. O projeto delas consistia em levar esses arquivos por seis países europeus, cada instituição anfitriã é convidada a enriquecê-los com novos documentos e elaborar diferentes estratégias de interpretação e de mediação. Esse dispositivo é parecido com o fenômeno da paralaxe, ou seja, a modificação aparente de um objeto observado quando o observador muda de posição. Dividindo os pontos de vista, trata-se de produzir histórias heterogêneas da arte da performance.

Re.Act.Feminism #2 foi precedido em 2008-2009 de uma versão inicial fixa: *Re.Act.Feminism – Performance Art of the 1960s and 70s Today*, em Berlim²⁰. Desenhos, projeções de vídeos e filmes, fotografias, instalações de vinte e quatro artistas mulheres da performance foram apresentadas nas salas da *Akade-*

¹⁸ Esses pontos de vista divergentes são expostos no catálogo da exposição: Sigrid Gareis, Georg Schöllhammer e Peter Weibel (2013).

¹⁹ *Re.Act.Feminism #2 – A Performing Archive*, exposição itinerante organizada pelos curadores convidados Bettina Knaup e Beatrice Ellen Stammer, apresentada entre 2011 e 2013 em seis países: o Centro Cultural Montehermoso, VitoriaGasteiz, Espanha; o Instytut Sztuki Wyspa, Gdansk, Polónia; a Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb, Croácia; o Museet for Samtidskunst Roskilde, Dinamarca; a Tallinna Kunstihoone, Tallinn, Estónia; a Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, Espanha; a Akademie der Künste, Berlim, Alemanha.

²⁰ *Re.Act.Feminism #2 Performance Art of the 1960s and 70s Today*, exposição organizada pelas curadoras Bettina Knaup e Beatrice Ellen Stammer, Akademie der Künste, Berlim (13 de dezembro de 2008 - 8 de fevereiro de 2009).

mie der Künste, segundo as modalidades tradicionais de exposição das obras de arte. Arquivos em vídeo podiam ser consultados no computador. Os curadores tinham integrado uma quantidade importante de artistas do Leste Europeu e do Oeste Europeu e da antiga República Democrática Alemã (RDA), a fim de renovar o cânone da performance feminista, principalmente norteamericano.

Re.Act.Feminism #2 retoma os arquivos de vídeo da exposição de Berlim nos quais uma seção fotográfica foi acrescentada, afim de integrar performances para as quais não existe nenhuma captação. Entre 2011 e 2013, a exposição foi apresentada sucessivamente na Espanha, Polônia, Croácia, Dinamarca, Estônia e Alemanha. Os documentos eram transportados em cinco caixas que, uma vez abertas, transformavam-se numa cabine de consulta e em quatro postos de visualização individuais.

Knaup e Stammer delegaram uma importante parte de responsabilidade aos membros do pessoal das instituições hóspedes, que consideravam como cocuradores. Eles decidiam sobre a maneira de apresentar as caixas e ativar os documentos. Podiam organizar exposições a partir de arquivos ou sobre artistas dos cenários nacionais e locais e programar projeções, performances, eventos, ateliês ou debates. Resumindo, eram solicitados para enriquecer o fundo com novos documentos. Como resultado, obteve-se operações de deslocalização e deslocamentos geopolíticos.

Após a exposição inicial de Berlim, as duas curadoras decidiram estender os arquivos à América Latina, nos arredores mediterrâneos, no Oriente Médio e no Sul da Ásia, a fim de preencher as lacunas e sobretudo, abalar ainda mais os cânones. A artista e teórica brasileira Eleonora Fabião e a curadora autora alemã Kathrin Becker ficaram incumbidas dessa tarefa, a primeira pela América Latina, a segunda pela região MENASA (*Middle East, North Africa & South Asia*). Ambas apontam suas dificuldades em inscrever-se na periodização proposta (Becker, 2014; Fabião, 2014). Segundo Fabião (2014:33), as décadas de 1960 e 1970 dependem de um “meio temporal crononormativo” elaborado desde os centros e contribuindo para “enfeudar” as “periferias” na história da arte ocidental.

Knaup e Stammer, também substituíram a abordagem cronológica por “uma cartografia crítica e temática” permitindo gerar diálogos transculturais e transgeracionais. Elas usam essa noção de um texto de Marsha Meskimmon (2007), “Chronology Through Cartography: Mapping 1970s feminist Art Globally”. A autora repreende as teóricas que continuam concebendo a arte feminista como uma evolução da visão essencialista dos anos 1970 à crítica da representação dos anos 1980, em reconduzir o mito do progresso e as visões teleológicas da história. Com intuito de sanar essas abordagens cronológicas não críticas, ela preconiza uma cartografia crítica, uma história espacial que evidencia as coexistências de estratégias, de formas e de práticas em diversas regiões geográficas e em diferentes períodos. Meskimmon, por exemplo, incentiva as comparações de figuras canônicas e não canônicas, a fim de tecer novas redes de afinidades. É nessa perspectiva que Knaup e Stammer propõem uma série de sete “campos temáticos”, onde reconhecem a parte de subjetividade, mas que escolheram devido a sua recorrência transgeracional e transcultural: *dis/appearing subjects, resisting objects, body controls and measuring acts, working in collectives, relational bodies/extended skins, feminine drag and pleasurable acts, labour of love and care*.

As exposições e as diversas atividades implementadas pelos estabelecimentos anfitriões cumpriam esse programa. Elas permitiam colocar em diálogo os artistas consagrados com personalidades locais (por exemplo, na exposição de artistas dos Balcãs na Tallinna Kunstihoone, na Estônia), ou avaliar a capaci-

dade subversiva das performances de hoje em relação às do passado (como na exposição dedicada ao grupo punkrock moscovita PUSSY RIOT, no mesmo lugar). Elas concediam também a oportunidade de investir nos campos temáticos de Knaup e Stammer a partir de outros pontos de vista (em Barcelona, vários ateliês exploraram os temas propostos pelas duas curadoras), ou de propor novos temas (a Galerija Miroslav Kraljević organizou um ateliê sobre a incorporação de animais em performances e um outro sobre o *noise*). Em cada uma de suas escalas, *Re.Act.Feminism #2* gerava histórias possíveis, ao nível local, sem nunca aspirar a uma metanarrativa.

É porém a constituição dessas histórias heterogêneas que é privilegiada, para cima em vez de para baixo, fazê-lo em vez do já feito, em outras palavras o canteiro historiográfico que se desenvolve de um modo colaborativo. Historiadores e teóricos da arte, curadores, artistas e estudantes contribuem para isso, nos ateliês, nas conferências, debates e seminários. O *reenactment* ocupa um lugar importante a fim de evidenciar a contribuição da reflexão que os artistas fazem diretamente em suas obras sobre as histórias da performance e suas maneiras de questioná-las atualmente. Em VitoriaGasteiz, Stefanie Seibold & Teresa Maria Díaz Nerío propuseram uma releitura das performances de Gina Pane. Em Barcelona, as Filles Föllén apresentaram algumas de suas homenagens aos artistas da performance dos anos 1970. O Museet for Samtidskunst, em Roskilde na Dinamarca, ofereceu aos estudantes um ateliê sobre as reativações de obras performativas a partir de arquivos.

Segundo Slavoj Žižek (2006), o interesse da paralaxe é de retomar a reflexão filosófica a respeito das relações entre sujeito e realidade. Os deslocamentos e as variações entre os diversos pontos de vista permitem pensar, não na diferença entre dois objetos, mas sim na diferença de um elemento em relação a ele próprio. A visão paraláctica seria então uma arma contra toda concepção essencialista. Ela associa ao relativismo ligado à localização dos sujeitos a ideia de uma mudança perpétua dos objetos e dos fenômenos que seria “explicável pela história de [suas] relações com os sujeitos” (Poirier, 2009). As histórias heterogêneas da arte da performance feminista que *Re.Act.Feminism.2* buscou produzir com seu dispositivo nômade e dialógico procedem dessa dupla postura.

Laboratórios historiográficos

Graças a essas práticas de curadorias, a exposição aparece bem como um espaço de produção de uma reflexão historiográfica. Ela permite em primeiro lugar, interrogar as fontes visuais dessa história da performance, os documentos fotográficos, filmicos e videográficos. A exposição de documentos envolve múltiplas decisões quanto à maneira de apresentá-los. É preciso mostrá-los postos sobre uma mesa ou na parede na vertical, apresentar tiragens originais, impressões ou projecções digitais, privilegiar imagens isoladas ou séries, manter-se fiel às dimensões dos documentos de origem ou aumentá-los, etc.? Além de seu caráter prático, essas interrogações têm um alcance teórico e historiográfico relativo ao estatuto dos documentos e à sua contingência. Os curadores da Villa Arson optaram por projecções e reproduções digitais, uma decisão crítica em relação à transformação dos documentos de performance em obras de arte. Em Bordeaux, foi proposta uma dupla experiência dos documentos, tal qual como são conservados nos fundos de arquivos e expostos sob a forma de reproduções digitais de formatos diversos. *Re.Act.Feminism #2* os manteve num nível estritamente documentário. A originalidade da proposta do ZKM é de conside-

rar os documentos enquanto scripts, permitindo reativar as performances. Os objetos, quanto a eles encontraram suas funções de indumentárias, acessórios, cenários, etc. Cada uma a sua maneira, as quatro propostas de curadorias colocaram um freio na integração dos documentos e dos restos de performance nas categorias das belas artes.

Quanto à história narrativa, ela é definitivamente descartada. Na Villa Arson, a base de dados interveio como uma forma concorrente e oposta à narrativa. Como objeto hipermediático, ela apresentou também, afinidades conceituais com a performance: costuma-se dizer que as hiper mídias são performativas. No CAPC, a fixação em constelações privilegiou a montagem em detrimento da narrativa. Knaup e Stammer optaram por uma cartografia temática e crítica, tanto transgeracional como transcultural. Em Karlsruhe, a situação dialógica e transgeracional estabelecida, privilegiou a oralidade e a figura da testemunha. Ela aceitou uma multiplicidade de pontos de vista favorável às dissensões. Essa crítica da história narrativa não é obviamente específica às exposições; ela foi amplamente abordada pelos teóricos, sejam eles historiadores, filósofos da arte, historiadores da arte ou outros. A exposição não ficou necessariamente aquém da análise que permite um teste? A capacidade crítica do *medium* exposição em relação à narrativa histórica parece residir em seu caráter heterogêneo e intertextual. Independentemente dos termos privilegiados, a exposição como “evento discursivo” em Reesa Greenberg (1995) ou sua “intermedialidade” em Elitza Dulguerova (2010: 11), a particularidade da exposição é de encenar uma pluralidade discursiva. Por conseguinte, ela permite a convivência das histórias da arte da performance, distintas, contraditórias, complementares e provenientes de lugares e de falantes diversos.

As exposições permitem também integrar à polifonia que os caracteriza, as histórias da arte da performance produzidas pelos artistas por meio de seus documentos escritos, suas edições ou suas obras. Em *SIGMA* e *Re.Act.Feminism #2*, as vozes dos artistas se juntam às vozes dos outros atores. Em Nice, os organizadores desenvolveram um objeto historiográfico híbrido. Cabe à investigação, tal como o fazem os historiadores da arte para desbravar os territórios ainda inexplorados, empregando uma boa quantidade de estratégias dos artistas da performance que, até recentemente, ficaram encarregados de sua própria historiografia: o gosto pelas anedotas, o boca em boca, a relutância em exercer uma seleção, etc. É ao ZKM que o lugar destinado aos artistas é o mais importante, já que uma boa parte do trabalho de interpretação dos documentos é atribuído a Boris Chamartz e à sua equipe, composta quase que exclusivamente por criadores. Esse laboratório abandona qualquer propósito historiográfico para explorar as possibilidades e a viabilidade de um repertório da arte da performance e fazer um motor de experimentação artística.

Seria presunçoso constituir as figuras da hiper mídia, da heterotopia, do repertório e da paralaxe em modelos ou em tipologia. Elas permitiram caracterizar estratégias de exposições que não são exclusivas umas das outras, mas sobrepõem-se e modelam cada uma das exposições. Assim, o regime do repertório, mesmo não sendo mais polêmico, age em todas as propostas e não apenas porque *reenactements* ou retomadas de performances passadas estavam programadas. Os dispositivos propostos exigem operações que provêm do questionamento e da combinatória que são próprios do repertório. Os espectadores da Villa Arson, os hóspedes de *Re.Act.feminism #2* e os cenógrafos do CAPC recorrem aos arquivos dos documentos que eles combinam, organizam, aumentam, digitalizam, atualizam, performam, etc., para criar configurações

provisórias que poderíamos chamar de criações historiográficas. Essas figuras indicam o desejo de fazer da exposição um espaço de reflexão, de pesquisa, de diálogo e de debate, a fim de evitar qualquer representação da história da arte da performance fixa, lisa, unificada, sacralizante, exclusiva, produzida pelos especialistas e oferecida ao público. Essa exposição da pesquisa em andamento é uma resposta particularmente apropriada às dificuldades levantadas pela integração da arte da performance às instituições museais e ao caráter efêmero, corporal, performativo, contestatório das propostas artísticas.

Referências

- AUSLANDER, P. The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28(3) (PAJ 84): 110, 2006.
- BECKER, H.; FAULKNER, R.. *Do You Know...? The Jazz Repertoire un Action*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- BECKER, K. Cartography of Bodies. On Gender-Oriented Performance. Practice in the MENASA Region. In: *Re.Act.Feminism # 2 – A Performing Archive*, dir. B. Knaup e B. E. Stammer, 3845. Nuremberg e Londres: Verlag für moderne Kunst, Live Art Development Agency, 2014.
- BÉNICHOU, A.. Ces documents qui sont aussi des œuvres... In: _____ (org.) *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon: Les presses du réel, col. Perceptions, 2010.
- BENJAMIN, W. [1935]. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, traduzido do alemão por J. Lacoste. Paris: Les Éditions du Cerf, 1997.
- BIET, C.; SCHECHNER, R.. Reprendre les performances de l'AvantGarde. *Agoñ*, 6 (La reprise comme monument), 2014. Documento eletrônico: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2778> (consultado em 2 de fevereiro de 2015).
- CERTEAU de, M. . L'opération historique. In: *Faire de l'histoire*, vol. 1, dir. J.P Le Goff e .P. Nora, 341. Paris: Gallimard, 1974.
- CLAVEZ, B.. Du dédale au réseau, les impasses communicantes de l'historiographie de Fluxus. In: BÉNICHOU, A. (org.). *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon: Les presses du réel, col. Perceptions, 2010.
- DULGUEROVA, E.. Introduction.. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies 15 (expor/displaying): 11*, 2010.
- FABIÃO, E.. Performing Feminist Archives. A Research in Process on Latin American Performance Art. Em *Re.Act.Feminism #2 – A Performing Archive*, dir. B. Knaup e B. E. Stammer, 2836. Nuremberg e Londres: Verlag für moderne Kunst, Live Art Development Agency, 2014.
- FOUCAULT, M.. *Le corps utopique – les hétérotopies*. Paris: Éditions Ligne, 2009.
- GAREIS, S.; SCHOLLHAMMER, G.; WEIBEL, P. (dir.). *Moments. A History of Performance in 10 Acts*. Karlsruhe e Colônia: Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Edições e livrarias Walther König, 2013.
- GOLDBERG, R. 1988. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Nova Iorque: H. N. Abrams, 1988.
- GREENBERG, R.. The Exhibition as Discursive Event. In: *Longing and Belonging: From the Faraway Nearby*, dir. L. R. Lippard, 120125. Santa Fe: SITE Santa Fe, 1995.

- JONES, A.. "Presence". In: *Absentia: Experiencing Performance as Documentation*. *Art Journal* 56(4):1118, 1997.
- KNAUP, B.; STAMMER, B.E. (dir.). *Re.Act.Feminism # 2 – A Performing Archive*. Nuremberg e Londres: Verlag für moderne Kunst, Live Art Development Agency, 2014.
- LITVAN, V.; LÓPEZ IZQUIERDO, M.. Répertoire(s). Mode d'emploi.. *Pandora 7* (Repertórios) : 917. 2007.
- MANGION, É.. Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à nos jours. In: *La Performance. Vie de l'archive et actualité*, dir. R. Cuir e É. Mangion, 2535. Paris, Nice e Dijon : AICA França, Villa Arson, Les Presses du réel, col. Figures, 2013.
- MANOVICH, L.. *Le Langage des nouveaux médias*, traduzido do inglês por Richard Crevier. Dijon: Les presses du réel, col. Perceptions. 2010.
- MESKIMMON, M.. Chronology Through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally. In: *WACK! Art and the Feminist Revolution*, dir. C. Butler e L. G. Mark, 322335. Los Angeles e Cambridge: Museum of Contemporary Art, 2007.
- PHELAN, P.. The Ontology of Performance: Representation without Reproduction. In: *Unmarked: The Politics of Performance*, dir. P. Phelan, 146166. Londres e Nova Iorque: Routledge. 1993.
- POIRIER, J.F. Une vue parallaxique : III. *Les Lettres françaises* (julho), 2009.
- POURADIER, M.. *Esthétique du répertoire musical. Une archéologie du concept d'œuvre*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013.
- SCHNEIDER, R.. Archives: Performance Remains. *Performance Research* 6(2):100-108, 2001.
- TAYLOR, D.. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- ZIZEK, S.. *The Parallax View*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

Artigo recebido em janeiro de 2016. Aprovado em março de 2016