

## A documentação na musealização de performances, foto e vídeo performances e reperformances

### Documentation in the musealization of performances, photo and video performances and reperformances

Janaina Silva Xavier

DOI 10.26512/museologia.v9i18.30920

410

MUSEOLOGIA &amp; INTERDISCIPLINARIDADE Vol. 9, n.º 18, Ago./Dez. de 2020

#### Resumo

As performances são uma linguagem artística plural peculiar da arte contemporânea, que nas últimas décadas tem gradativamente encontrado espaço nos acervos dos museus especialmente por meio da documentação. Esse artigo tem por objetivo analisar a aquisição de performances, das fotos e vídeo performances por meio da documentação, da documentação histórica de performances, da rememoração e reapresentação de performances pela documentação histórica e da reperformance pela documentação histórica.

#### Palavras-chave

Arte Contemporânea. Museus. Musealização. Performances. Documentação.

#### Abstract

The performances are a peculiar plural artistic language of contemporary art, which in the last decades has gradually found space in the collections of museums, especially through documentation. This article aims to analyze the acquisition of performances, photos and video performances through documentation, historical documentation of performances, remembrance and re-presentation of performances by historical documentation and reperformance by historical documentation.

#### Keywords

Contemporary Art, Museums, Musealization, Performances, Documentation.

#### Introdução

O processo de incorporação das *performances* nos acervos museológicos ainda é muito recente e gera desconforto e estranhamento. Os caminhos encontrados pelos museus para essas aquisições têm passado necessariamente pela documentação. A *performance* tem sido preservada, instruída, representada, rememorada e ressignificada por meio de diferentes documentos.

Primariamente, a documentação são todos os meios de registro da concepção, produção, aquisição, montagem, exibição e o desenvolvimento da obra de arte que venham a ser produzidos nos mais diferentes processos e suportes: textos, entrevistas, fotografias e vídeos, publicações, projetos, desenhos, fichas, etc. Esses diversos instrumentos devem ser coletados, produzidos e arquivados no museu, acompanhando a trajetória e a evolução da obra. A documentação deve estar sempre sendo atualizada e acrescida de novos registros. Esses dados, além de estarem acessíveis para os colaboradores da instituição, deveriam ser também disponibilizados para pesquisadores, outras instituições e o público em geral.

Para avaliarmos mais detidamente a relação entre as *performances* e a documentação, analisaremos neste artigo o caso das *performances* ao vivo propriamente ditas, das *fotos* e *vídeo performances*, da documentação histórica de *performances*, da reativação e reapresentação de *performances* pela documentação histórica e da *reperformance* pela documentação histórica.

As discussões de caráter teórico foram feitas através da análise crítica de alguns autores, entre eles, os textos de Bénichou (2013, 2015), Oliveira (2017) e Sorkin (2010), que se dedicam ao estudo das performances e sua documentação e também por meio do exame de algumas experiências de musealização dessa linguagem artística característica da arte contemporânea.

## Performances

No Brasil poucas instituições têm se aventurado a adquirir *performances* para as suas coleções permanentes. O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) foi o primeiro museu a incluir uma *performance* em seu acervo. No ano 2000, o museu adquiriu da artista Laura Lima as obras *Bala de Homem = Carne/Mulher = Carne* (1997), onde um homem aguarda uma bala derreter na boca aberta e *Quadris de Homem = Carne/Mulher = Carne* (1995), onde duas pessoas se movimentam amarradas pela cintura. Os trabalhos não são realizados pela artista, mas por *performers* contratados pelo museu que seguem as orientações/instruções estabelecidas por ela, que definem desde a duração da ação até as características físicas dos envolvidos. O MAM SP também fez um dossiê sobre a artista com reportagens, trajetória, biografia e publicações, e esse material é preservado na biblioteca. Neste mesmo gênero, o Instituto Inhotim também adquiriu as *performances* *Marra* (1996) e *Dopada* (1997), de autoria de Lima.

Em novembro de 2013, o Museu de Arte da Pampulha (MAP), em Belo Horizonte, realizou uma exposição intitulada *Outra Presença*, onde exibiu trinta *performances*. A cada dia, em horários pré-determinados, foram apresentados de dois a quatro trabalhos que foram escolhidos por meio de um edital de seleção. A exposição resultou na publicação de um livro com escritos dos curadores e artistas e fotos e textos sobre as *performances* que foram apresentadas na mostra. Duas delas pertencem ao acervo do museu, *O puxador* (1998), de Laura Lima e *Corpo a Corpo in cor-pus meus* (1970), de Teresinha Soares. A *performance* de Lima foi doada ao museu e é constituída por um homem nu, preso por alças de tecido nas colunas da arquitetura do prédio do museu. O homem puxa as colunas como se estivesse tentando soltá-las da construção. A obra de Soares, que já havia sido apresentada no MAP em 2007, também foi doada ao museu e é formada por grandes plataformas em madeira branca que reproduzem silhuetas e formas fálicas e servem de palco para três *performers* realizarem movimentos lentos e orgânicos. A dança é iluminada por círculos e formas projetadas e tem como fundo um texto em áudio de Jota D'Ângelo (LARSEN; ROLLA; SANTOS, 2014).

Em 2014, a Associação Pinacoteca Arte e Cultura (APAC) doou para a Pinacoteca de São Paulo a *performance* *O Nome*, de Maurício Ianês. A obra consiste em uma apresentação composta de oito ou múltiplos de oito funcionários do museu, que devem escolher uma letra da palavra “inefável” para cantar simultaneamente por alguns segundos. A duração da apresentação é de aproximadamente 10 minutos. Para a sua musealização, o Centro de Documentação (CEDOC) da Pinacoteca recebeu arquivos digitais e impressos, contendo 67 imagens feitas pelo artista, por um fotógrafo profissional e pela própria instituição durante a primeira exibição da *performance* no museu, realizada em novembro de 2013. Foi repassada ainda a documentação técnica com o projeto da *performance*, composta da descrição escrita da obra, imagens de referência, o currículo e o portfólio de Ianês e uma entrevista em vídeo com duração de 47 minutos com a participação do artista e de curadores e conservadores da Pina-

coteca e da Galeria Vermelho, onde a obra já havia sido exibida anteriormente, falando sobre os limites da *performance*, os participantes, o local e a exigência de que o artista realize uma oficina presencial ou em vídeo antes da sua exibição. No Núcleo de Acervo Museológico foi preservada a ficha catalográfica, juntamente com um dossiê feito pelo artista com documentos históricos de outras apresentações: fotos, vídeos, listas de participantes, gravação dos bastidores, contratos, artigos de jornais, textos descritivos das realizações do trabalho, que segundo o artista podem ser apresentados apenas em contexto histórico, sem valor comercial; e na Biblioteca ainda existe uma pasta com publicações sobre outras obras e mostras do artista (MAGALDI, 2017). Após a aquisição da obra, ela ainda não foi rerepresentada pela Pinacoteca.

No caso desse trabalho de lanês observa-se que o próprio artista tomou o cuidado de elaborar e reunir a documentação técnica e histórica sobre a sua *performance* e esses registros foram entregues ao museu no momento de sua aquisição. Portanto, nota-se que alguns artistas que optam por esse tipo de linguagem artística e desejam ter seus trabalhos nas coleções dos museus estão tomando esse cuidado. A Pinacoteca também colaborou nessa documentação participando da entrevista, além de realizar e compilar seus próprios registros. Contudo, por se tratar de uma instituição de grande porte, sua estrutura é fragmentada em diversos setores e a documentação foi dividida entre o Núcleo de Acervo Museológico, o CEDOC e a Biblioteca. Essa forma de organização compartimentada requer um sistema de busca e localização que seja eficiente, para que no momento em que seja necessário acessar esses materiais eles possam ser encontrados e consultados com facilidade.

Nos Museus de Arte Contemporânea (MACs) brasileiros, embora *performances* tenham sido apresentadas no MAC USP, no MAC PE (Olinda) e no MACC (Campinas) desde a década de 1960 e também no MAC PR (Curitiba), na década de 1970, elas não foram acervadas e nem documentadas ou registradas devidamente, e essa dificuldade de lidar com as linguagens do corpo ainda persiste. No regulamento do Prêmio Revelação de Artes Plásticas do MAC Americana<sup>1</sup> (1998-2003) as *performances* não eram uma modalidade que poderia ser inscrita. O edital 2019/2020 para exposições temporárias no MAC USP estabelece que as *performances* deverão ser encaminhadas em DVD ou demo com duração máxima de cinco minutos, o que significa que o museu não aceita propostas de *performances* ao vivo, somente *vídeo performances* ou registros de *performances* em vídeo (MAC USP, 2018). Nos recentes editais para exposições temporárias no MACC também não há menção a *performance* e nos editais dos dois salões ainda em funcionamento, MAC Jataí e MAC PR, embora estejam previstas *performances*, pela ausência delas no acervo entendemos que, se elas foram inscritas, nunca foram premiadas ou adquiridas. Segundo os editais desses salões, a inscrição das *performances* deve ser feita por meio do envio de vídeos e não por projetos, o que indica que não esperam *performances*, mas *vídeo performances* ou o registro de *performances* em vídeo.

Nas poucas experiências brasileiras de aquisição de *performances* aqui citadas, nota-se a dianteira dos museus de arte moderna (MAM SP e MAP) e da Pinacoteca, iniciativa essa que poderia ser observada também nos MACs, que teriam por premissa a preservação do contemporâneo. Nas *performances* que foram adquiridas observamos que os artistas não são os protagonistas, nos trabalhos de Laura Lima apenas um ou dois *performers* são necessários, no de

1 Decreto Municipal n.º 4.536, de 05 de fevereiro de 1998.

Soares são precisos três atores, enquanto no de lanês, os funcionários do museu é que realizam a ação. Esses são aspectos a serem considerados pelo museu ao fazer a aquisição de um trabalho performático. Obras em que seja necessária a ação do próprio artista, ou de muitos performers, tornam a reapresentação mais complexa e onerosa. Verificamos ainda, nos casos apresentados, que a documentação em suas múltiplas possibilidades, é o que de fato ingressou e está preservado no museu para comprovação da aquisição do trabalho e para orientar a sua reapresentação.

Essa documentação das *performances* que tenta de alguma forma materializar algo de natureza imaterial foi questionada pelo artista inglês Tino Sehgal. Sehgal restringe toda produção documental de suas *performances*. Em junho de 2008, ele vendeu a *performance Kiss* (2003) para o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). O trabalho trata-se de uma coreografia onde dançarinos profissionais exibem beijos e abraços sensuais que são releituras de beijos conhecidos das artes visuais (Auguste Rodin, Gustave Klimt, Constantin Brancusi, Edvard Munch, Jeff Koons, entre outros). A venda foi realizada apenas de forma verbal, testemunhada por um tabelião, sem documentos escritos ou recibos e durante a exposição não pode haver produção de catálogos ou etiquetas. A obra foi descrita pelo artista e as condições de sua reexibição foram estabelecidas, onde se acordou que o museu terá o direito de reapresentá-la sob a supervisão de Sehgal ou seus representantes e o trabalho jamais poderá ser documentado com fotos, vídeos, textos, áudios, etc. A exigência se estende a depositantes ou futuros proprietários, caso o MoMA decida emprestá-la ou vendê-la (OLIVEIRA, 2017). Em 2010, a obra foi apresentada no Museu Guggenheim, NY, cedida pelo MoMA. No site do MoMA<sup>2</sup>, onde as obras do acervo são exibidas, há um breve texto de apresentação do trabalho, sem fotos, e uma explicação sobre essa impossibilidade de documentação. O museu afirma, no entanto, que o trabalho foi estruturado de forma a tornar desnecessário esse procedimento de preservação.

Para Sehgal, sua obra se resume a ações que podem ser repetidas inúmeras vezes, sua ênfase está na transmissão oral e corporal e na recordação, naturalmente sujeitas a alterações e, nesse caso, a documentação seria prejudicial, pois iria “corrigir” o trabalho. Curadores e conservadores do museu revelaram inquietação para cumprir os desejos do artista e não utilizar o papel como auxiliar da memória. A contratação dos intérpretes tem procurado repetir os mesmos dançarinos e isso significa que a memória do trabalho está fora do museu, ela está distribuída, ao invés de ser uma memória adquirida e preservada. Deste modo, o museu terá que provocar ações para promoção dessa memória corporal e oral a fim de impedir que ela se perca, para tanto ele mantém uma rede entre os intérpretes e realiza um ensaio do trabalho uma vez por ano, como uma coreografia que precisa ser ensaiada para memorizar os movimentos, o que também é uma contradição em relação à essência espontânea da *performance* (SAAZE, 2015).

As exigências do artista não conseguiram impedir, no entanto, que a mídia e os pesquisadores publiquem textos e artigos sobre o trabalho. O próprio site do MoMA indica links de artigos a respeito da *performance*. Também podemos encontrar na internet vídeos, fotos e textos de *Kiss* que foram produzidos pelo público. Ou seja, com a proliferação de equipamentos pessoais de registro,

2 MoMA Learning. Kiss, Tino Sehgal. Disponível em: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/tino-sehgal-kiss-2003/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/tino-sehgal-kiss-2003/) Acesso em 17 dez. 2018.

ainda que a instituição controle o uso desses dispositivos durante a exibição de *Kiss*, é quase impossível evitar o registro transgressivo feito pelos espectadores. Esses documentos não autorizados, entretanto, não são reconhecidos e não estão sendo arquivados pelo museu, mas futuramente é possível que eles passem assim a ser considerados.

Outra questão a se ponderar na musealização das *performances*, apontada pelos estudos de Oliveira (2017), diz respeito à classificação dos trabalhos de acordo com o lugar ou o contexto onde são realizados. Essas categorizações são necessárias diante das implicações culturais, sociais, históricas, institucionais e discursivas do espaço para a ação performática. Segundo as distinções apresentadas pelo autor, existem as chamadas *performances site-sympathetic*, nas quais a proposta do artista direciona a escolha do local que seja adequado à sua realização; a *site-generic*, que pode ocorrer em qualquer lugar; e a *site-specific*, que é a *performance* criada para um lugar exclusivo, em geral, o museu ou a galeria. Diante dessas diferentes propostas, fica evidente que existem *performances* que não deveriam ser adquiridas pelos museus. As obras *site-sympathetic* exigem características do lugar de apresentação que podem não ser contempladas no espaço museológico e as *performances site-specific* perdem suas características simbólicas ao serem deslocadas do local para o qual foram planejadas. No caso dessas últimas, elas só deveriam ser musealizadas se foram planejadas para o museu que as está adquirindo.

Oliveira (2017) ainda destaca outras obras do artista Tino Sehgal que propõem *performances site-specific* para museus e galerias e que se utilizam da participação dos funcionários ou mesmo do próprio público que realizam instruções simples. Esses trabalhos seriam, então, mais fáceis de serem reapresentados pelo museu em caso de aquisição, pois não são obras que exigem a presença do artista ou de *performers* profissionais, ou ainda de uma equipe de produção, o que representa custos e a disponibilidade de artistas e técnicos.

Finalmente, podemos ainda pensar que ao museu reexibir uma *performance* de seu acervo em uma de suas exposições, ela será uma obra acontecimento, com duração de tempo limitada e única em cada ocorrência. As exposições, em geral, têm uma permanência de dois a três meses. Arranjos terão que ser feitos para que a ação seja apresentada em horários estratégicos, quando haja garantia de público, e o artista ou os *performers* terão que repetir o trabalho certa quantidade de vezes, ao longo da mostra. Para tanto, contratos de trabalho terão que ser feitos com esses profissionais, o que para a burocracia dos museus públicos pode ser um transtorno. A exigência da presença do artista ou seu representante para instruir os atores também é outro ponto que afeta a autonomia do museu na gestão do seu patrimônio. Diante desses e outros inconvenientes é que Bénichou (2013) chega à conclusão de que as *performances* são um desafio muito grande para os museus, exigindo habilidades que as instituições nem sempre têm.

A partir da *performance* surgiu a **foto** e a **vídeo performance**, pois alguns artistas começaram a desenvolver uma relação com a fotografia e o vídeo, empregando-os numa afinidade intrínseca com a ação, substituindo a plateia pela lente da câmera. Na *foto performance* e na *vídeo performance* os artistas realizam suas obras considerando o instrumento escolhido para captura das imagens e suas características, ou seja, elas são ações pensadas e muitas vezes encenadas para essa forma de registro e transmissão. A sequência do registro, o enquadramento das imagens, os cortes, a edição, a luz, o cenário, fazem parte do processo de execução do trabalho e os produtos resultantes, foto e vídeo, são a

sua materialização, sendo assimilados como obras de arte nesse formato pelos museus para compor suas coleções. Mesmo se tratando de uma única imagem, no caso da fotografia, a expressão facial e corporal do artista, o uso de figurinos e adereços, podem ser indicativos de que o artista está performando.

Podemos usar como exemplo a *foto performance* de Yves Klein, *Leap into the Void* (1960), que captura Klein de corpo inteiro se jogando de um prédio de dois andares (Figura 1). A ação foi executada com um grupo de pessoas segurando uma rede na rua para pegá-lo, posteriormente removida da imagem, o que significa, segundo Auslander (2006), que esta é uma imagem de uma ação que nunca ocorreu, exceto na fotografia, mas isso não diminui a potência da *performance* de Klein. A proposta conceitual do artista não poderia ser uma realidade de fato, ou seja, foi a fotografia que fez a *performance*, e ela é recriada toda vez que alguém olha para a imagem.

O artista italiano Manuel Vason publica livros que exploram a relação entre a *performance* e a fotografia em um intercâmbio entre quem está na frente e quem está atrás da câmera, ou seja, o artista realiza a ação artística, mas também a documenta. O artista fotografa outros artistas realizando *performances* e realiza *performances* para serem fotografadas por esses artistas. Um de seus últimos trabalhos foi *Double Exposures*<sup>3</sup>, realizado entre 2012 e 2015, onde quarenta artistas performáticos do Reino Unido foram convidados a participar de dois grupos. Um grupo criou duas imagens: uma de suas práticas, fotografadas por Vason, e a outra onde assumiram o papel de fotógrafos e Vason realizou a ação determinada pelo artista. O segundo grupo criou *performances* para serem captadas em duas imagens. Todas as fotografias são apresentadas no livro como pares – dípticos, acompanhados de textos e entrevistas com artistas escolhidos.

Figura 1 - Leap into the Void, Yves Klein, 1960.



Fonte: Tate Gallery. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/> Acesso em 17 dez. 2018.

3 Informações disponíveis no site do artista: <https://bit.ly/2JkNkjm> Acesso em 21 fev. 2018.

De acordo com Vason, a documentação não substitui a apresentação ao vivo, mas essa incapacidade foi o estímulo para as experiências que faz com a fotografia. Para realizar os registros, ele acompanha as ações ao vivo, compartilhando com os *performers* as decisões sobre a iluminação, composição, foco, etc., mas também procura conviver com eles para adquirir intimidade e confiança, além de trabalhar na escolha de locações para as *performances*, fugindo dos ambientes brancos das galerias. Vason considera as obras de arte como um processo em constante transformação e espera que as imagens provoquem a imaginação e sensações nos espectadores que os levem a ações futuras (ZYLINSKA, 2014). No caso da obra de Vason, ela é uma documentação, mas também uma obra, que pode ser adquirida e exibida pelos museus no suporte fotográfico/livro.

Com relação à salvaguarda e a exibição das *fotos* e *vídeo performances* pelos museus, esses são procedimentos mais próximos dos convencionais. Elas podem ser adquiridas e inseridas na coleção e apresentadas nas exposições assim como as demais obras bidimensionais ou audiovisuais, exigindo apenas os devidos recursos tecnológicos no caso da reprodução dos vídeos e da projeção das imagens. As fotos impressas são preservadas segundo os métodos utilizados para obras em papel. Sobre os vídeos, é preciso levar em consideração a constante atualização dos suportes que têm rapidamente se tornado obsoletos necessitando ser transferidos para novos meios de gravação e transmissão. Muitos acervos em vídeos foram gravados em diferentes modalidades de fitas, sendo a mais comum delas a VHS, precisando ser convertidos para arquivos digitais, o que gera custos para o museu.

Percebemos, entretanto, que fotos e vídeos de expressões do corpo quando feitos pelo artista têm sido entendidos ora como obras ora como documentos pelos museus e essas indefinições geram dúvidas na catalogação e na exibição desses materiais dentro da instituição. Para diminuir essas imprecisões é preciso dialogar com o artista a fim de entender o que essas imagens representam no seu trabalho. Na *foto performance* e na *vídeo performance*, diferentemente de um registro histórico ou técnico de uma ação, os equipamentos empregados são um elemento constituinte da poética e dão a ela características singulares.

Nos MACs brasileiros, na categoria de *foto* ou *vídeo performance* constam pouquíssimos exemplares nos acervos, entretanto, é possível que ao adentrar nas coleções esses trabalhos estejam sendo classificados de forma equivocada. Um exemplo que pode indicar essa realidade é a obra *Comunhão I, II e III*, do artista Rodrigo Batista Braga (2006), premiada no 62º Salão Paranaense, que foi inserida no acervo do MAC PR como fotografia, mas a sequência de três cenas de uma ação realizada pelo artista indica uma provável *foto performance* (Figura 2). Já a obra *Aqui estão as minhas asas*, do artista Victor de La Roque (2012), está classificada como *performance* direcionada para fotografia no acervo do MAC RS ao invés de *foto performance* (Figura 3). Ainda citamos o trabalho do artista chileno Francisco Copello, reconhecido por suas expressões performáticas realizadas para serem fotografadas por renomados fotógrafos europeus e que no acervo do MAC USP está classificado como sendo um Calendário (1974) (Figura 4). A revisão dos acervos de fotografia, vídeo arte e as publicações dos museus, certamente identificará outros casos semelhantes. Fazer a devida correção facilitará a identificação dessa linguagem nos museus, distinguindo-as das fotografias, vídeos ou publicações.

Figura 2 - Comunhão I, II e III, Rodrigo Batista Braga, 2006.



Fonte: Acervo do MAC PR, 2009.

Figura 3 - Aqui estão as minhas asas, Victor de La Roque, 2012.



Fonte: FIDELIS, 2012.

Assim como todos os trabalhos que lidam com imagens técnicas, passíveis de reprodutibilidade, a aquisição de *fotos* e *vídeo performances* pelos museus também demanda que sejam definidas com o artista as condições da compra: se a instituição terá a exclusividade ou apenas uma cópia e os possíveis usos dessas imagens: exibição, reprodução, publicação impressa e/ou digital, empréstimo, venda, etc.

Figura 4 – Catálogo, Francisco Copello, 1974.



Fonte: MAC USP. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2015/vizinhos/galery.html> Acesso em 30 dez. 2018.

A partir dessas distinções, é necessário considerar que as *fotos* e *vídeo performances* não podem ser confundidas pelo museu com o **registro histórico de ações performáticas**. Desde as primeiras *performances* na década de 1960, os artistas se utilizaram da fotografia e do vídeo para documentarem suas ações. Os primeiros artistas dos anos 1960 e 1970 que realizaram expressões artísticas envolvendo o corpo eram em sua maioria críticos ao comércio da arte, oferecendo ao seu público uma proposta que se extinguiu no ato. Outros, no entanto, realizaram suas ações diante de uma plateia restrita em museus e galerias sendo registrados também por câmeras, como Chis Burden em *Shoot* (1971), por exemplo (Figura 5). Essas imagens representam fragmentos da ação, a partir de um ângulo mais ou menos definido pelo artista, com o propósito de deixar um testemunho ou uma interpretação a respeito de uma proposta estética de natureza efêmera.

Freire (1999) conclui que as *performances*, inicialmente contrárias a mercantilização da arte, tornaram-se cada vez mais dependentes da fotografia, passando a uma proposta híbrida, que permite a circulação da obra artística no circuito da arte e também do mercado. Desse modo, confirmam-se as palavras de Larsen (2014, p. 47):

A *performance* nasceu como uma expressão marginal, mas atualmente, com o aumento da sua popularidade, ela passa por grandes mudanças e novos desenvolvimentos. [...] A *performance* encontra seu espaço oficial nos museus e centros culturais do mundo, e pouco a pouco vai transformando sua experiência marginal em oficial.

A evolução das tecnologias de vídeo também contribuiu para o seu uso mais efetivo no registro das *performances*. As primeiras bobinas de filme 16 mm permitiam apenas três minutos de gravação, esse limite de tempo era determinante para o formato das obras, posteriormente, com as fitas de vídeo esse tempo foi se estendendo para até uma hora. Em 1973, Gina Pane produziu um vídeo que durou os 45 minutos da *performance Autorretratos*, na Galeria Stadler, EUA. Essa expansão do tempo de registro permite ao espectador do filme ter a exata noção do tempo que a ação durou e isso é essencial para compreender, por exemplo, a intensidade do sofrimento da artista durante os 24 minutos em que ela teve o corpo queimado por velas, uma fotografia não permitiria essa apreensão (MATESCO, 2012).

Alguns artistas ao realizar suas *performances* trabalham com fotógrafos exclusivos, com os quais discutem previamente os aspectos a serem registrados e o enquadramento que julgam adequado, dando a elas um caráter mais estético, selecionando também as fotos que desejam comercializar e exibir. Porém, o uso dessas mídias divide as opiniões de artistas e estudiosos. No julgamento de Freire (1999), por mais elaborada que seja a produção fotográfica de uma *performance*, a contemplação dessas imagens se dá como informação e não como experiência, ou seja, para a curadora a apreensão das fotografias ocorre por outros mecanismos de cognição. Há que se considerar que essa compreensão do observador também depende muito de suas competências de abstração, o que lhe torna possível, imaginar o momento da ação e ainda que suas concepções não correspondam de fato ao referente, elas podem ser um exercício mental válido.

Figura 5 - Shoot, Chis Burden, 1971. O artista foi baleado diante da plateia em protesto a Guerra do Vietnã



Fonte: Theart Story. Disponível em: <http://www.theartstory.org/> Acesso em 17 dez. 2018.

Philip Auslander (2006), por sua vez, entende que a documentação atesta que a *performance* ocorreu e que ela foi algo significativo, digno de deixar sua marca no mundo. Auslander (2006) usa como exemplo as *performances* que são conhecidas apenas pelas imagens. Mas entre a fuga do meio e o desejo de uma posteridade, entre a ação e a documentação, há, na opinião de Westerman (2015) um espaço para deslocamentos. Segundo o autor, não se deve lamentar

A documentação na musealização de performances, foto e vídeo performances e reperformances

a perda irrecuperável da *performance*, como também não distinguir entre ela e sua documentação. A *performance* ocorre numa breve passagem de tempo e as fotografias amplificam essa efemeridade, apresentando-a de novo a novos públicos. A *performance* está, portanto, no limiar da ação e da imagem e é impossível para Westerman (2015) identificar e isolar o seu lugar.

Os registros fotográficos ou fílmicos das *performances* têm por característica serem feitos simultaneamente à ação artística, eles começam e se encerram junto com ela, diferentemente de imagens de objetos ou instalações que podem ser feitos antes, durante ou após o processo de consecução da materialidade artística. Como documentação histórica, esses produtos nem sempre apresentam as informações desejadas. Montagens repetitivas nos vídeos, cortes e planos fechados em partes da cena, são exemplos de tratamentos que não permitem reconstituir o tempo das ações e nem os ambientes onde as *performances* ocorreram. Nesses casos, as fotografias ou os vídeos perdem a capacidade de instruir sobre a obra.

O artista Vito Acconci propôs trabalhos híbridos, onde a *performance* fez parte do processo conceitual e o resultado final foi um dossiê com fotos e textos. Em *Following Piece* (1969) o artista seguia os transeuntes nas ruas de Nova York e traçava rotas, mapas e esquemas dessas experiências e as registrava com fotografias (Figura 6). A obra que está no acervo do MoMA é classificada como fotocologem e não como uma *performance*<sup>4</sup>. Nesse caso, percebemos que não há uma linguagem única na construção do trabalho: *performances*, fotos, desenhos e textos, são igualmente explorados e o documento final produzido passou a ser visto pelo museu como a obra ao invés da ação e do processo do artista.

Figura 6 - Following Piece, Vito Acconci, 1969.



Fonte: MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/> Acesso em 19 dez. 2018.

4 Vito Acconci, *Following Piece* (Seguindo a Peça), 1969. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/146947> Acesso em 19 dez. 2018.

Do mesmo modo que as *fotos* e *vídeo performances* podem estar sendo classificadas de forma equivocada nos acervos dos MACs brasileiros, a documentação de *performances* em fotografias e vídeos também pode estar sendo considerada como *foto* ou *vídeo performances* e, nesse caso, ao invés de ser qualificada como um registro e ser destinada ao setor de arquivo e documentação, estar sendo inserida na coleção de obras de arte. Esse erro ocorre principalmente quando a foto ou o vídeo foi produzido pelo artista sendo entendido como trabalho artístico e não como um documento histórico.

Além das fotos e vídeos, textos, publicações, desenhos, descrições, entrevistas, reportagens de jornais, panfletos, programas, etc., bem como os artefatos e objetos envolvidos nas ações, são importantes documentos a serem compilados pelos museus para preservar a memória das *performances*. Cada fragmento de informação pode trazer conhecimentos e merece um olhar de salvaguarda por parte das instituições museológicas.

Como vimos até aqui, a musealização de *performances* tem sido feita de modo indireto, ou seja, não é a obra em si que é musealizada, pois isso não seria possível, mas seus documentos e registros é que adentram os museus. As primeiras *performances*, realizadas a partir da década de 1960, foram mal documentadas devido à precariedade dos meios tecnológicos existentes e ao desinteresse dos artistas no seu registro, deixando escassos vestígios. Apesar disso, atualmente os museus demonstram interesse em adquirir esses poucos resquícios e apresentá-los em exposições, desempenhando um papel na transmissão dessa memória, utilizando-se também de entrevistas e narrativas. Os curadores dessas exposições, segundo Bénichou (2013), têm-se valido desses recursos ora com abordagem estética, ora em contexto histórico.

Quando o enfoque é estético, são atribuídos valores diferenciados aos artefatos e documentos remanescentes dos trabalhos performáticos. Aqueles considerados mais interessantes do ponto de vista de sua materialidade (figurinos e cenários) ou feitos com linguagens mais artísticas (fotos e vídeos) passam a ser exibidos com arranjos semelhantes aos das obras de arte em substituição a ação inexistente. São colocados em vitrines, molduras e expositores, com sua função testemunhal obliterada, sendo percebidos como obras de arte autônomas e, nesses casos, Bénichou (2015) questiona o fato de serem fetichizados<sup>5</sup> e terem seus propósitos originais de acessórios de desempenho ou registro descaracterizados.

A prova dessa fetichização dos artefatos está no preço de venda das roupas produzidas pelo artista Flávio de Carvalho para a *performance New Look de Verão – Experiência n. 3*<sup>6</sup> (1956), pela Galeria James Lisboa, SP, estimadas em R\$ 500 mil cada peça<sup>7</sup>. As duas blusas disponíveis para venda pertenciam à família do artista, enquanto haveria ainda informações da existência de outra blusa no acervo da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e as saias teriam se perdido. Em 2012, o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) expôs os trajes de Flávio de Carvalho, cedidos pela Galeria James Lisboa, na mostra intitulada

5 “O fetichismo consiste, precisamente, no deslocamento de sentidos das relações sociais – onde eles são efetivamente gerados - para os artefatos, criando-se a ilusão de sua autonomia e naturalidade” (MENESES, 1994, p. 91).

6 O *New Look de Verão* masculino considerado por Flávio de Carvalho como a sua Experiência n. 3, tratou-se um desfile e discurso feito pelo artista nas ruas de São Paulo, em 18 de outubro de 1956, vestindo dois conjuntos de saia e blusa.

7 CYPRIANO, Fábio. Obra histórica de Flávio de Carvalho está à venda em SP. Folha UOL [online], 25 de agosto de 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/08/614449-obra-historica-de-flavio-de-carvalho-esta-a-venda-em-sp.shtml> Acesso em 02 jan. 2019.

Flávio de Carvalho – A Revolução Modernista no Brasil<sup>8</sup> (Figura 7).

Figura 7 – Parte dos Trajes originais do New Look de Verão, Flávio de Carvalho, 1956, exibidos no CCBB. As blusas são originais e a saia seria uma cópia ou réplica.



Fonte: CCBB, 2012, p. 20.

O traje da *Experiência n. 3* era composto ainda de meia arrastão, chapéu e sapato, e esses elementos estariam ausentes na mostra (Figuras 8 e 9). Segundo o catálogo do CCBB (2012), a meia teria sido emprestada pela atriz Maria Della Costa, as sandálias eram confeccionadas em couro e o chapéu em nylon, todos com paradeiro desconhecido. A falta dos acessórios e a separação do conjunto remanescente para aquisição isolada denotam os diferentes graus de valorização dos artefatos nas ações preservacionistas. Analisando a expografia do CCBB, Soares (2016) assinala que o manequim utilizado apresenta falhas. Por ser de estatura menor que o artista, a saia dá a impressão de ser mais comprida e a peruca arrepiada trouxe um caráter jovial, diferente do aspecto físico do artista que possuía na época da *performance* 56 anos, usava óculos, tinha os cabelos brancos e era calvo. Além do texto do catálogo e de um documentário sobre o artista, exibido na mostra, onde aparecem as fotos da *performance*, no espaço expositivo não foram apresentados outros registros ou informações que contextualizassem a proposta de Carvalho. Essas ausências e o suporte expográfico inadequado transmitem ideias equivocadas para o espectador, esvaziando os sentidos do trabalho do artista, tornando a exibição das peças originais em meros objetos de curiosidade e especulação.

8 Flávio de Carvalho – A Revolução Modernista no Brasil, CCBB Brasília, 07 de fevereiro a 29 de abril de 2012.

Figuras 8 e 9 – Registros da performance *New Look de Verão*, Flávio de Carvalho, 1956.

Fonte: Folha UOL, 30 de março de 2010. Disponível em: [www1.folha.uol.com.br](http://www1.folha.uol.com.br) Acesso em 02 jan. 2019.

Outro exemplo dessa expografia fetichizada foi a mostra retrospectiva de *Theatre of Orgies and Mysteries*<sup>9</sup>, do austríaco Hermann Nitsch, feita pela *Culture Industries Association (CIA Gallery)*, de Hong Kong, em 2014, que apresentou objetos, fotos, vídeos, pinturas e as roupas rituais com as marcas do sangue seco, desinfetado e colecionável originais das ações performáticas (Figura 10). Segundo a crítica de arte Ellen Pearlman (2014) os vestígios e detritos das *performances* de Nitsch são os testemunhos de sua existência, o “*memento mori*” de sua obra que permaneceu, mas que não substituem a experiência de ter vivenciado suas *performances* ao vivo.

Figura 40 - Retrospectiva de Hermann Nitsch na Galeria CIA, Hong Kong, 2014. Imagem cortesia da CIA Gallery e Hermann Nitsch.



Fonte: Hiper Allergic. Disponível em: <https://hyperallergic.com/> Acesso em 25 dez. 2017.

<sup>9</sup> As performances de Nitsch, realizadas desde a década de 1960 até os anos 1990, envolviam grupos de artistas em rituais de imolações de animais, crucificação, frutas, entranhas, vestes brancas, nudez e fluidos humanos, sob o som de sinfonias com orquestras ao vivo.

Quanto ao uso dos documentos e vestígios de *performances* em uma abordagem histórica podemos citar o projeto *Archiv performativ*, desenvolvido entre os anos de 2010 a 2012, pelo Instituto de Estudos Culturais de Zurique, que propôs um modelo para a documentação e reativação da arte da *performance*, onde ofereceu acesso aos acervos de documentação e vestígios de *performances* de modo a facilitar a compreensão desta forma artística. Em laboratórios de experimentação e pesquisa, artistas, curadores, pesquisadores e estudantes por meio de diferentes abordagens conduziram estudos desses artefatos. A memória da *performance* foi ativada a partir da visão do arquivo como uma fonte de conhecimento com ênfase na reutilização ao invés do simples armazenamento. Os documentos foram entendidos como evidências para a construção de depoimentos e questionamentos dos próprios procedimentos de seleção e omissão que determinaram o arquivo. Como resultados dessas investigações foram produzidos relatórios e documentários (MÜLLER, 2015).

Bénichou (2015) apresenta outro caso onde o Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux, na França, organizou uma mostra retrospectiva do festival artístico SIGMA, que ocorreu na cidade entre os anos de 1965 a 1996, apresentando propostas de teatro vivo, musicais e arte contemporânea. Para essa exposição, realizada em 2013, foram reunidos os documentos do museu, do arquivo municipal de Bordeaux e do Instituto Nacional de Audiovisual que possuía numerosas reportagens televisivas sobre o evento. Esforços tiveram que ser feitos para articular os acervos das três instituições a fim de concretizar a mostra.

A historiadora e crítica de arte americana Jenni Sorkin (2010) defende que os museus continuem exibindo a documentação das *performances* com esse viés histórico, mas ressalva que esse trabalho artístico também exige fala e a conversão do que era visual e visceral em uma narrativa, que também pode ser recebida pelo público através de palestras e textos, permitindo o amadurecimento e a multiplicação da interpretação e crítica da obra. Além disso, a simples apresentação de informações históricas, destituídas de propostas que acionem os sentidos, reduz os museus de arte a espaços de memória.

Na exposição realizada pela artista sérvia Marina Abramovic, reconhecida como uma das maiores expoentes da *performance*, no SESC Pompéia, em São Paulo, em março de 2015, intitulada *Terra Comunal – Marina Abramovic*, e que foi considerada sua maior exposição retrospectiva na América do Sul, podemos ver uma proposta que conciliou aspectos estéticos e históricos. A mostra foi organizada em três partes. A primeira delas constituída a partir da documentação das obras da artista, onde foram montadas instalações com os áudios de suas performances, objetos utilizados em suas ações no MoMA, projeções em telões e seleções em vídeos de suas *performances* históricas, apresentadas em ordem cronológica de 1974 a 2010, juntamente com sua biografia (Figuras 11 e 12). Na segunda parte da exposição foram oferecidas atividades e exercícios *performáticos* ao público e oito artistas brasileiros foram selecionados para realizar *performances* autorais<sup>10</sup>. Na terceira e última parte da exposição havia um espaço dedicado às palestras com artistas e convidados de diferentes áreas, além de encontros com Marina Abramovic<sup>11</sup>.

10 Foram selecionados os artistas Ayrson Heráclito (Transmutação da Carne), Fernando Ribeiro (O Datalógrafo), Grupo Empreza (Vesúvio), Maikon K (DNA do DAN), Marco Paulo Rolla (Preenchendo o Espaço), Maurício Ianês (O Vínculo), Rubiane Maia (O Jardim), além de Paula Garcia (Corpo Ruindo).

11 SESC POMPÉIA. “Terra Comunal – Marina Abramovic” desembarca no SESC Pompeia. Publicado em 30 de janeiro de 2015. Disponível em: [https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8743\\_TERRA+COMUNAL](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8743_TERRA+COMUNAL)

Nos casos da documentação utilizada na exposição *Theatre of Orgies and Mysteries*, da *CIA Gallery* e *Terra Comunal*, no SESC Pompéia, os acervos pertencem aos próprios artistas. As duas exposições, de caráter temporário, também tiveram a participação dos artistas em sua organização e curadoria. Esses são modelos onde os próprios artistas administram a documentação relativa à sua produção e os acervos documentais não pertencem aos museus. Porém, temos que considerar que Nitsch e Abramovic são artistas que têm uma longa carreira na arte *performática*, reconhecida internacionalmente, e que artistas de menor expressão não terão as mesmas condições de documentar suas produções, preservar, expor e gerir seus acervos adequadamente. Há necessidade, portanto, que as instituições museológicas se dediquem também a essa tarefa.

Diante desse quadro, percebemos que os museus de arte contemporânea inicialmente não se preocuparam em documentar ou recolher registros das artes performáticas quando elas ocorreram e, hoje, para organizarem exposições sobre essa arte, precisam recorrer aos acervos dos artistas, de outras instituições de memória, colecionadores, ou ainda o que foi publicado em jornais, revistas, livros e veiculado na televisão.

Por serem esses museus dedicados à arte contemporânea, possivelmente não tenham sentido a necessidade de lidar com a memória. A presença dos artistas talvez tenha trazido a sensação de acesso a essa arte e seus protagonistas. Com o passar do tempo, a arte contemporânea já desenvolveu uma trajetória de seis décadas e diante da morte de alguns artistas surge a realidade de um passado dessa arte. Podemos então questionar como os museus de arte contemporânea devem se responsabilizar por essa memória e de que forma podem se organizar para exercer essa função?

Finalmente é preciso considerar o caso das *reperformances*. As *reperformances* são uma modalidade na qual o artista repete e recria uma *performance* histórica de sua autoria ou de outro artista, como uma forma de exibir novamente os trabalhos performáticos, imprimindo neles novas interpretações e significados. Desse modo, para além das referências históricas, é preciso que as *reperformances* tenham relevância para o contexto atual.

A *reperformance* tem sido vista pelos estudiosos da arte contemporânea como a forma mais adequada de transmissão das *performances*. Os argumentos em sua defesa dizem ser esse um meio de comunicação vivo, que não congela as obras, que pode resistir à mercantilização por ser uma proposta conduzida pelos artistas autores ou outros artistas que interpretarão as obras e que esses artistas se tornam responsáveis por essa transmissão, o que permite a atualização para novos contextos, a reativação e a permanência da obra tal qual a repetição de um ritual. Para as *reperformances*, os documentos funcionam como um roteiro que permite instruir o trabalho, reproduzi-lo e colocá-lo em movimento novamente (BÉNICHOU, 2013).

A documentação na musealização de performances, foto e vídeo performances e reperformances

Figura 11 - Exposição Terra Comunal, Marina Abramovic, SESC Pompéia, SP, maio 2015. Projeções e objetos utilizados na performance *The artist is present*, 2010, no MoMA.



Fonte: Esteticart. Disponível em: <https://esteticartvfaap.files.wordpress.com/> Acesso em 27 dez. 2017.

Figura 12 – Exposição Terra Comunal, Marina Abramovic, SESC Pompéia, SP, maio 2015. Televisores apresentando as performances de Abramovic em ordem cronológica.



Fonte: Agora Alternativa. Disponível em: <https://agoraalternativa.wordpress.com> Acesso em 7 dez. 2017.

William Real, que foi conservador chefe do *Carnegie Museum of Art*, na Pensilvânia, até 2012, faz uma analogia entre a *reperformance* e a interpretação de músicas ou peças de teatro medievais. Segundo ele, os instrumentos musicais, a língua, a acentuação métrica e a acústica dos teatros da Idade Média são aspectos que dificilmente podem ser reproduzidos na contemporaneidade. Seria absurdo, no entanto, pensar que as músicas de Bach ou as peças de Shakespeare não podem mais ser interpretadas pela ausência dessas condições originais. Fazer isso, na opinião de Real (2001), seria embalsamar o trabalho e torná-lo inacessível ao público contemporâneo.

Porém, nas artes visuais percebem-se ainda restrições e questionamentos sobre a autenticidade e a originalidade dessas rerepresentações. De acordo com Sorkin (2010), as *performances* das décadas de 1960, 1970 e 1980 eram motivadas por um comentário social crítico com a finalidade de provocar uma resposta do público. Ao rerepresentá-las em nossa época, esse comentário social se perderá se não for contextualizado. Como exemplo, a autora retoma a ação do artista Kim Jones, realizada em 17 de fevereiro de 1976, na galeria da *Cal State Los Angeles Student Union*, conhecida como *Rat Piece*, onde ele, com o corpo nu camuflado e coberto de lama e fezes, queimou quatro ratos vivos, em protesto contra a brutalidade da guerra do Vietnã. A *performance* repercutiu na época com censuras em defesa dos animais e a demissão do diretor da galeria. A ação nunca foi repetida e restaram apenas algumas imagens embaçadas e as narrativas orais daqueles que assistiram (Figura 13). Na *reperformance* de *Rat Piece*, no MoMA, a artista Marina Abramovic, se valeu da narração como tradição oral, removendo a ação violenta. A percepção do público foi reanimada pelas faculdades auditivas ao invés da visão, no ato de recontar, a obra de arte original foi revigorada.

Figura 13 - *Rat Piece*, Kim Jones, 1976. Performance na *Cal State*, Los Angeles. Imagem cortesia do artista.



Fonte: East of Borneo. Disponível em: <https://eastofborneo.org/> Acesso em 25 dez. 2017.

Em entrevista à pesquisadora Ana Bernstein, doutora em estudos da *Performance* pela *New York University*, Abramovic falou sobre as questões que envolvem a documentação e a *reperformance*:

O destino da *performance* sempre me intrigou, pois, depois de realizada, depois que o público deixa o espaço, a *performance* não existe mais. Existe na memória e existe como narrativa, porque as testemunhas contam para as outras pessoas que não assistiram à ação. É uma espécie de conhecimento narrativo. Ou existem fotografias, slides, gravações em vídeo, etc., mas eu acho que essas apresentações nunca conseguem dar conta da *performance* propriamente dita, fica sempre faltando alguma coisa. A *performance* só pode viver se for apresentada de novo (ABRAMOVIC *apud* MELIM, 2007, p. 46).

Em 2005, Marina Abramovic fez uma retrospectiva intitulada *Sete Peças* com *reperformances* de Vito Acconci, Gina Pane, Bruce Nauman e Joseph Beuys, no Museu Guggenheim (Figura 14). O evento foi uma reencenação das *performances* originais como peças de teatro, onde os elementos dramáticos e violentos foram suplantados e apresentados com vídeos ou outros meios.

Sorkin (2010) apresenta o caso da exposição intitulada *A Short History of Performance*, realizada em 2002, na *Whitechapel Art Gallery*, em Londres, onde jovens artistas rerepresentaram várias *performances* históricas, entre elas, *Meat*

A documentação na musealização de performances, foto e vídeo performances e reperformances

*Joy*<sup>12</sup>, de Carolee Schneemann (Figura 15), exibida originalmente em 29 de maio de 1964, no Festival de Livre Expressão, em Paris, tendo sido filmada na ocasião pelo cineasta documental francês Pierre Dominique Gaisseau e *Theatre of Orgies and Mysteries*. A crítica de arte Rachel Withers (2002) escreveu na Revista *Artforum* que a exposição da *Whitechapel* “reembalou” performances chaves numa interação entre *performance* e memória.

Figura 14 – Marina Abramovic reperformando *Lebre Morta*, de Joseph Beuys, 2005.



Fonte: MATESCO, 2012, p. 117.

A mostra *Retrospective*, inaugurada em 2012, em Barcelona, também retomou as coreografias do dançarino Xavier Le Roy, apresentando-as nos espaços museológicos. Para tanto, a documentação foi empregada apenas para o estudo da equipe de dançarinos, sendo vistas como sistemas de notações, assim como as partituras, retirando deles os aspectos históricos e estéticos, e durante a exposição, apenas os corpos e a dança foram exibidos. Nos dois anos seguintes, a exposição rodou o mundo passando pelas cidades de Rennes, Salvador, Rio de Janeiro, Hamburgo, Cingapura, Paris e Nova Iorque, sempre com a apresentação de dançarinos locais que puderam se apropriar da proposta e ajustá-la às suas realidades, quebrando a hierarquia entre o coreógrafo e os dançarinos (BÉNICHOU, 2015).

<sup>12</sup> *Meat Joy* (1964) é um rito erótico em grupo de celebração da carne utilizando peixe cru, galinhas, salchichas, tinta molhada, plástico transparente, escovas, papel. Apresenta propulsões para o êxtase, alternando momentos de ternura, selvageria, abandono, sensualidade, humor, alegria e repulsa (SORKIN, 2010).

Figura 15 - Meat Joy, Carolee Schneemann, 1964/2002. Reapresentação da Performance na exposição A Short History of Performance, na Whitechapel Art Gallery, Londres, 16 de abril de 2002.



Fonte: Manuel Vason. Disponível em: <https://eastofborneo.org> Acesso em 25 dez. 2017.

Um caso de *reperformance* nos museus brasileiros ocorreu no MAM RJ que recebeu a doação da performance *Pancake*, da artista Márcia X (2001). Durante a ação, a artista derramava leite condensado e confeitos coloridos sobre o corpo, em pé, dentro de uma bacia de alumínio. A artista faleceu em 2005 e sua mãe fez a doação do trabalho ao Museu, em 2012. Segundo Magaldi e Oliveira (2018), o MAM RJ recebeu os vestígios da *performance* (bacia, roupas, calçados, peneiras e os instrumentos utilizados para abrir as latas de leite condensado) e os registros existentes das realizações do ato performático (fotografias, breve texto descritivo, folhetos, programas). A partir desses vestígios e registros, o trabalho foi *reperformatado* no MAM RJ, em setembro de 2014, pela *performer* Karina Teles.

Uma parte das *reperformances* aqui mencionadas trata-se de apresentações póstumas<sup>13</sup>, realizadas apenas a partir de documentos históricos (vestígios e registros) e que não foram pensadas pelos seus criadores para serem reapresentadas por outros artistas, dado que não produziram documentos técnicos de instrução para a sua execução. Diante da morte dos artistas, não será possível produzir novos registros além dos já existentes, apenas colher depoimentos de quem assistiu as apresentações. Cabe aos museus garimpar tudo que encontrar sobre o trabalho dos artistas a fim de compreender o mais adequadamente as propostas poéticas e estabelecer o que esses documentos representam e quais suas possibilidades expográficas. E para aqueles artistas que estão vivos, seria indicado realizar entrevistas e negociar arquivos pessoais. A escassez de documentos talvez seja um indicativo de que nem toda a *performance* poderá ser devidamente apreendida a ponto de ser *reperformatada* devendo receber outros tratamentos de extroversão.

Outras ressalvas feitas a *reperformance* estão na complexidade de algumas *performances*, onde a personalidade do artista imprime características

13 Dos artistas mencionados Kim Jones, Bruce Nauman, Carolee Schneemann, Hermann Nitsch e Xavier Le Roy estão vivos. Vito Acconci, Gina Pane e Joseph Beuys são falecidos.

A documentação na musealização de performances, foto e vídeo performances e reperformances

expressivas e cênicas que são muito difíceis de serem replicadas por outro. A interação do público é também um dado imprevisível e isso pode modificar o roteiro pré-estabelecido pelo autor da obra (BARBUTO, 2015). A própria produção de *performances* planejadas pelos artistas para a repetição e o desempenho delegado tem sido considerada como uma descaracterização da natureza da *performance*. Trabalhar com *performers* exige dos museus habilidades curatoriais diferentes, tais como, ensaiar, dirigir, observar questões de saúde e segurança, o que encaminha as instituições para novos territórios ainda pouco explorados.

### Considerações Finais

As *performances* têm obrigado os museus a rever suas posturas e procedimentos, sob pena de não conseguirem preservar essa linguagem tão peculiar da arte contemporânea. Pesquisas e metodologias, nacionais e internacionais, têm dado destaque para a documentação como um caminho possível para essa musealização. Ajustar-se nem sempre é fácil, porém a arte contemporânea tem como prerrogativa instaurar o novo e isso significa que as instituições museológicas precisam rever seus processos e se adaptar continuamente.

Para musealizar a arte contemporânea, os museus têm que estar dispostos a abandonar as certezas, posições seguras e metodologias tradicionais. Os procedimentos estabelecidos nem sempre podem ser invocados. É preciso repensar os conceitos, examinar as práticas e rotinas, alargar as divisões do trabalho e atuar no campo da instabilidade. Experiências nacionais e internacionais têm apontado possíveis rumos para lidar com a arte contemporânea nos museus, especialmente as artes performáticas. Evidentemente, ainda há muito que percorrer, mas gradativamente o caminho está se tornando mais aplainado, com a presença de algumas diretrizes e proposições.

### Referências

- AUSLANDER, Philip. The Performativity of Performance Documentation. *PAJ - A Journal of Performance and Art*. EUA, v.28, n.3, September 2006.
- BARBUTO, Alessandra. Museums and their role in preserving, documenting, and acquiring performance art. *Revista de História da Arte*. Instituto de História da Arte da UNL, Lisboa, n. 4, 2015.
- BÉNICHOU, Anne. Esses documentos que são também obras... *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, dez. 2013, p. 171-191.
- BÉNICHOU, Anne. Exhibiting Performance Art: a historiographical laboratory? hypermedia, heterotopia, repertory, and parallax. *Revista Thema* [online], n. 3, 5 nov. 2015. Disponível em: <https://thema.mcq.org/index.php/Thema/article/view/65> Acesso em 18 dez. 2017.
- CCBB. *Flávio de Carvalho: a revolução modernista no Brasil*. Catálogo da Exposição. Brasília, 2012. Disponível em: <https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Flavio2.pdf> Acesso em 02 jan. 2019.
- FIDELIS, Gaudêncio. *O triunfo do contemporâneo: 20 anos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Secretaria de Cultura RS, 2012.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- LARSEN, Nathalia. MAP Espaço da Performance. In: LARSEN, Nathalia; ROLLA, Marco Paulo; SANTOS, Ana Luiza. *Outra presença*. Belo Horizonte: Museu de

Arte da Pampulha, 2014.

MAGALDI, Monique Batista. *A documentação sobre exposições em museus de arte: a musealização dos processos, a história da exposição e a museografia*. UNB, 2017, 312 f. Programa de Pós Graduação em Ciência da Informação [Tese de Doutorado]. Brasília, 2017.

MAGALDI, Monique Batista; OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Documentação de arte-performance em museus: documentação em museus, musealização e documentação em exposições. *Revista Museologia e Patrimônio*. Brasília: UNIRIO e MAST, v. 11, n. 1, 2018, p. 81-101.

MATESCO, Viviane. Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão. *Revista Poiésis*, n. 20, Dez. 2012, p. 105-118.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Nova Série, v.2, jan./dez. 1994, p. 9-42.

MÜLLER, Irene. Performance Art, its “documentation,” its archives on the need for distinct memories, the “quality of blindspots” and new approaches to transmitting performance art. *Revista de História da Arte*. Instituto de História da Arte da UNL, Lisboa, n. 4, 2015.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Tino Sehgal, site-specifics performances e as instituições da arte. *Revista ARS*. São Paulo, USP, v. 15, n. 29, Jan./Abr. 2017, p. 62-67.

PEARLMAN, Ellen. Blood, Guts, and Splattered Gore: Hermann Nitsch Hits Hong Kong. Fórum Online Hyperallergic. Nova York, 30 de maio 2014. Disponível em: <https://hyperallergic.com/125843/blood-guts-and-splattered-gore-hermann-nitsch-hits-hong-kong/> Acesso em 25 dez. 2017.

REAL, William A. Toward guidelines for practice in the preservation and documentation of technology-based installation art. *Journal of the American Institute for Conservation (JAIC)*. Washington, DC, vol. 40, n. 3, 2001, p. 211-231.

SAAZE, Vivian Van. In the absence of documentation remembering Tino Sehgal's constructed situations. *Revista de História da Arte*. Instituto de História da Arte da UNL, Lisboa, n. 4, 2015.

SOARES, Kárita Garcia. Os trajes de Flávio de Carvalho: da criação contemporânea ao documento histórico, fonte para novas narrativas. *Anais do V Congresso Internacional de História*. UFG, Jataí, GO, 27 a 29 set. 2016.

SORKIN, Jenni. Mythology and the Remake: The Culture of Re-performance and Strategies of Simulation. *Revista East of Borneo* [online]. Los Angeles, 13 outubro 2010. Disponível em: <https://eastofborneo.org/articles/mythology-and-the-remake-the-culture-of-re-performance-and-strategies-of-simulation> Acesso em 25 dez. 2017.

WESTERMAN, Jonah. Between Action and Image: Performance as “Inframedium”. Londres: Tate Research Feature, Janeiro 2015. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/features/between-action-and-image> Acesso em 17 dez. 2018.

WITHERS, Rachel. A Short History of Performance Part One: Carolee Schneemann at Whitechapel. *Revista Artforum*, Setembro 2002, p. 214-215.

Submetido em 15 de abril de 2020.  
Aprovado em 18 de junho de 2020.