

QUAL HISTÓRIA DA PERFORMANCE NÓS ESTAMOS DEIXANDO?

WHAT
STORY OF PERFORMANCE ARE WE
LEAVING?

Recibido: 15.01.2021
Aprobado: 10.02.2021

Juliana Pereira Sales Caetano
julianasalesmuseologia@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2487-4787>
Escuela de Bellas Artes - Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

É comum a percepção de que as ações performáticas realizadas em um determinado tempo e espaço, só podem vir a ser acessadas por aqueles que a presenciaram. Mas e quando essas ações são registradas através de fotografias ou vídeos, ou quando é deixado alguma peça como indumentárias, instrumentos musicais, mobiliários, entre outros materiais derivados da performance, O que esses objetos representam? Ou ainda, o que eles comunicam? E quando eles passam a ser a única forma de representação do ato performático, o que eles são?

No dicionário da língua portuguesa¹⁴ o termo “vestígio” é utilizado para designar “um sinal deixado por pisada ou passagem, um rastro”, ou ainda “aquilo que restou de algo que desapareceu”, “algo que indica”, um “indício”. Na arte contemporânea, a palavra é comumente atribuída para se referir aos objetos e materiais derivados de uma ação performática, sendo esses majoritariamente vistos pelos artistas apenas como “documentos” e não como “obras”.

Na história da performance, a questão de como compreender esses vestígios tem sido ponto de debate desde as primeiras aparições da categoria artística na década de 1960. Um dos embates mais conhecidos, talvez seja entre os historiadores da arte, Peggy Phelan e Philip Auslander, considerados por muitos como os dois extremos na compreensão das ações performáticas e seus desdobramentos documentais. No início da década de 1990, Phelan (1993) defendia que as performances somente existiriam “no aqui e agora”, e dar valor a esses documentos seria trair não só sua historicidade, mas também a própria poética desta categoria artística. Já para Auslander (1999) as ambas obras e

¹⁴Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/vest%C3%ADgio/>. Acesso em 22 de janeiro de 2021.

vestígio podem proporcionar a “vivacidade” da performance. Para ele, no caso de um vídeo, por exemplo, mesmo que este não possibilite ao público estar no mesmo espaço-tempo com o artista, é a experiência de assistir e ouvir a essa performance que permite a esse público a sensação de participar da obra, e, portanto, vivenciá-la.

Contudo, o que as instituições de memória têm assimilado dessa categoria artística? Seriam as instruções ou documentações para possibilitar a reativação do ato performático, visando o objetivo de resguardar essa autenticidade da presença, ou os vestígios dessas ações? E se dissermos que hoje grande parte dos museus de arte do Brasil possuem em seus acervos majoritariamente os vestígios e não as performances, o que isso significaria? Seriam esses então os responsáveis por contar ou representar a história da performance as futuras gerações? Mas, e se mesmo nessas instituições de memória não houvesse informações sobre as ações performáticas desses vestígios, então o que estes comunicam?

Em pesquisa de mestrado intitulada “Performances de Arte em Museus Brasileiros: Documentação, Preservação e Reapresentação”, realizada entre 2017 e 2019, realizamos um mapeamento em âmbito nacional dos museus de arte brasileiros, colocando em questão se essas instituições possuíam performances, fotoperformances, videoperformances ou vestígios de performance como acervo museológico e como elas haviam sido documentadas. Das 20 instituições, 11 de las nos sinalizaram possuir ao menos alguma peça relacionada a essa categoria artística.

Um dos principais resultados foi de que grande parte dessas coleções se constitui predominantemente por vestígios como fotografias, vídeos ou objetos testemunhas da ação performática. E que, obras reconhecidas por esses museus como vestígios de ação são em sua maioria, mais antigas, pertencentes ao último quarto do século XX. Sobre isso, Cristina Freire no livro “*Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*” (1999) explica que muitos artistas nessas primeiras décadas, geraram uma porção de registros sobre seus atos performáticos, mas que esses materiais possuem ainda entraves em relação a sua divulgação e exibição ao público em função das lacunas de documentação dessas obras ainda no momento de sua aquisição, muitas de las vistas a primeiro momento apenas como documentos e não como obras.

Um ponto de tensão no debate sobre um reconhecimento do trabalho como obra ou vestígio documental, é a forma com a qual esses trabalhos foram abrigados pela instituição museológica. Um dos casos mais distintos talvez seja o do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). A performance *Arte Vestível Arte AE – área balões*

consistiu numa ação em que a artista Didonet Thomaz, solta cerca de 5000 balões de gás hélio do terraço do museu. Em 2012, a artista doa a instituição a indumentária e arquivos sobre a performance. Na reserva técnica, o traje e o objeto *Interferência* criado por Didonet foram reconhecidos como a obra, e no caso da veste classificada como performance. E os documentos, como fotografias, postais, resquícios de balões, entrevista com a artista foram destinados ao setor de Documentação e Pesquisa.

Contudo, seria essa forma de separação a mais viável no caso de obras de arte contemporânea, sobretudo performances? Uma vez que é a poética dos trabalhos e as informações destes que nos fazem entender a poética da obra? No caso do MARGS essa distinção apesar de sinalizada pela instituição, na prática não muitas vezes se mostrou dissociada. Em diversas ocasiões nos últimos anos, o museu escolheu expor não a indumentária da performance, mas sim o objeto *Interferência* (1983), bem como as fotografias da ação presentes no setor de pesquisa e documentação. Cabendo aqui uma questão se esses registros de ação, deveriam ser compreendidos apenas como documentos “parte da pasta institucional sobre a artista” ou como parte do trabalho.

Na verdade, para além da reexibição como vestígio, atualmente, tem sido cada vez mais frequente o uso desses arquivos como formas de referência para que outros artistas ou outras instituições possam rerepresentar as performances. No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAMRJ), por exemplo, a obra *Pancake* da artista Márcia X foi recentemente assimilada e reconhecida pela instituição como “performance”. Em 2001, primeira vez que a obra foi realizada, Marcia X ficou de pé, dentro de uma bacia de alumínio, e joga sobre si leite moça e em seguida confeitos coloridos, os quais a peneira sobre si. Em 2014, sob autorização do MAM RJ, a artista Patrícia Teles refaz a ação, utilizando-se também dos mesmos materiais.

Contudo, apesar dessa possibilidade, ainda são diversas os trabalhos dos museus de arte brasileiros, que possuem pouquíssimas informações sobre si. Nesses casos, as instituições por não saberem do que se trata determinada imagem, escolhem nunca reexibi-las

Em vista do exposto, fica a reflexão, de que, se estes objetos que são parte da história das performances e presentes nas instituições de memória, não possuem informações sobre si, de que comunicação e história estamos falando? Talvez seja necessário pensarmos no vestígio não como indício de um passado, mas um registro com

potencial intrínseco que pode nos apresentar novas atualizações, desdobramentos da própria obra, aqueles que nos poderiam nos possibilitar uma nova visão para o futuro.

Referências

- AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a mediatized culture*. New York and London: Routledge, 2008.
- CAETANO, Juliana Pereira Sales. *Performances de arte em museus brasileiros: Documentação, preservação e reapresentação*. 2019. 196 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2019.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.
- PHELAN, Peggy. The ontology of performance: representation without reproduction. In: _____. *Unmarked: the politics of performance*. London: Routledge, 1993, p. 146-166.