

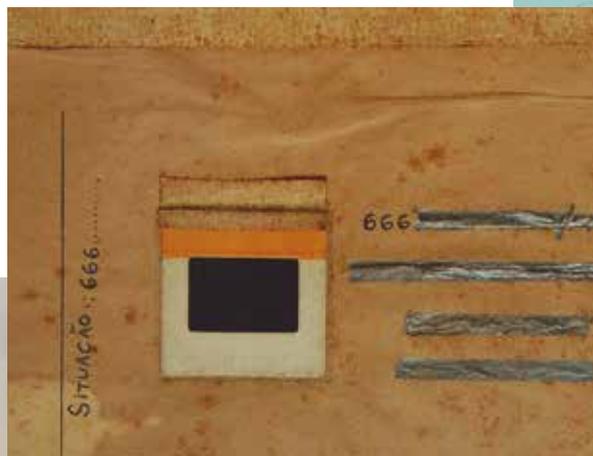
PER FOR MAN CE

A performance (ou re-formance) devera ser executada a partir da data deste contrato até o dia 01 de abril de 2017, dia da mentira. A mesma devera ser feita na presença da contratante e outras pessoas. Essa data será acertada entre as partes, sendo a primeira possibilidade na terça 13 de dezembro de 2016.

CLAUSULA I- GARANTIA - A contratante não se permite solicitar que a performance (re-formance) seja re-abaçada e executada nas mesmas condições acima I unica vez caso a performance não seja feita com o resultado entregue.

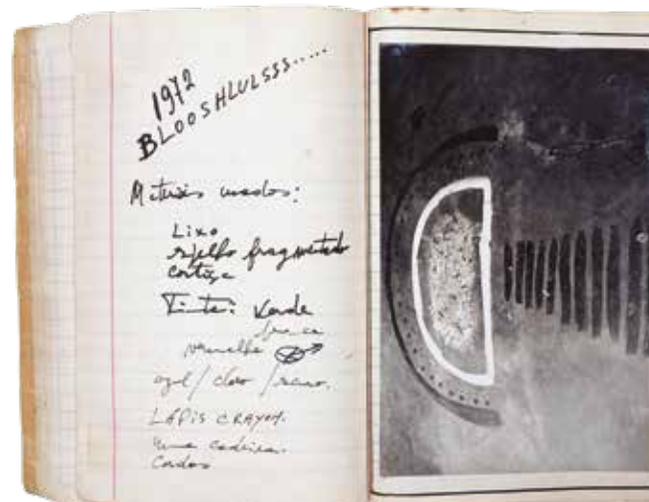
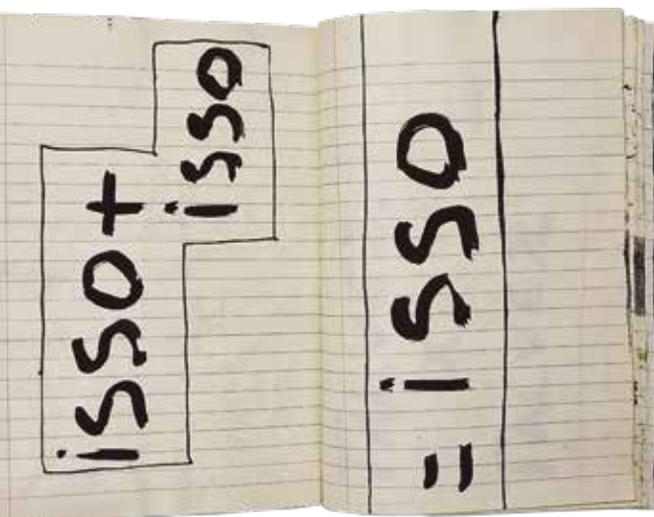
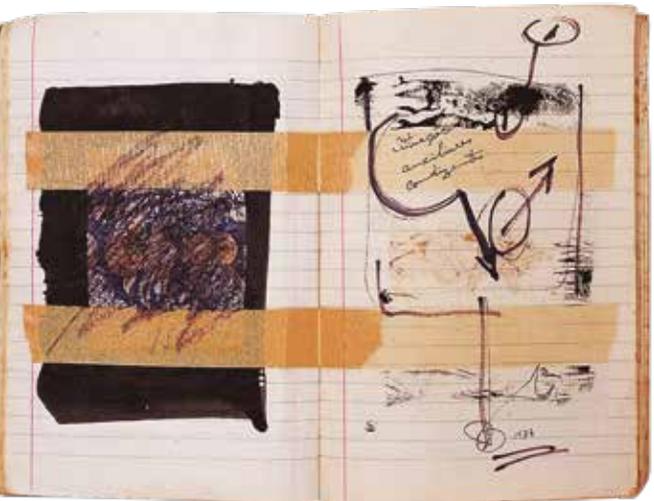
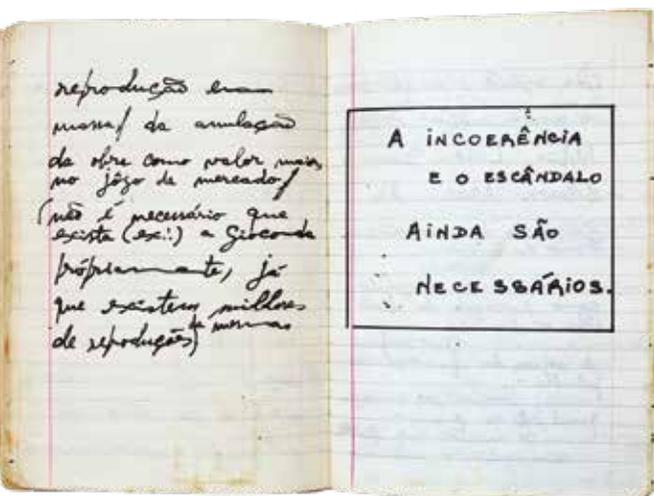
E SUAS SO- BRAS

**DA IDEIA
AO REGISTRO**
Marina Ciambra Rahe



São Paulo, 2019. Volume 1





PER FOR MAN CE

E SUAS SO- BRAS

DA IDEIA
AO REGISTRO
Marina Ciambra Rahe

PER FOR MAN CE

**E SUAS
SO-
BRAS**

**DA IDEIA
AO REGISTRO**
Marina Ciambra Rahe

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Orientador: Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Ciambra Rahe, Marina

Performance e suas sobras – da ideia ao registro / Marina Ciambra Rahe; orientador, Mario Celso Ramiro de Andrade. São Paulo, 2019. 200 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Versão corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

1. Arte Contemporânea. 2. Documentação. 3. Registros. 4. Partituras.

FOLHA DE APRO- VAÇÃO

Nome: CIAMBRA RAHE, Marina

Título: Performance e suas sobras – da ideia ao registro

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr: _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Prof. Dr: _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Prof. Dr: _____

Instituição: _____

Julgamento _____

AGRADE- CIMENTOS

Ao professor Mario Ramiro, por acreditar no meu projeto e me guiar nesse percurso; à CAPES, pela bolsa de fomento; aos artistas Artur Barrio, Carlos Monroy, Laura Lima, Lourival Cuquinha e Maurício Ianês, ao coletivo Grupo EmpreZa e à galerista Jaqueline Martins, pela generosidade em ceder seu tempo e os materiais que integram esta dissertação; à minha irmã Juliana, por ouvir todas as minhas dúvidas e me ajudar com elas incansavelmente; ao Rodrigo Terra Vargas, pelo projeto gráfico; à amiga Sheyla Miranda, pelo apoio.

*Aos meus pais, razão da minha existência,
que me ensinaram sobre o amor – e a arte*

RESU- MO

Este trabalho procura entender de que forma a documentação atua na perpetuação e ressignificação de ações efêmeras. Partindo da análise de como os artistas utilizam fotografias, vídeos e descrições textuais para recriar situações e performances – e da forma como a apresentação dessas ações em nova configuração é capaz de produzir sentido –, chegamos a documentos criados como passo anterior à realização do trabalho. São projetos, instruções e contratos que, descolados do evento performativo, assumem autonomia, configurando-se, muitas vezes, como obras de arte em si mesmos.

Palavras-chave: arte contemporânea; documentação; registros; partituras.

ABSTRACT

This study aims to understand the role documentation plays in perpetuating and also giving new meanings to ephemeral actions. Starting from the analysis of how artists use photographs, videos, and textual descriptions to recreate situations and performances – and the way these actions presented in a new setting can produce sense – we come to documents prepared as a step taken before the work was done. They are projects, instructions and contracts that, detached from the performance event, gain autonomy, conforming, often times as works of art in themselves.

Keywords: contemporary art; documentation; notations; scores.

SUMÁRIO

A AUTO NOMIA

DO
REGIS-
TRO

14

A IDEIA COMO PO TÊN- CIA

68

ENTRE CON- TRATOS E INS- TRUÇÕES

112

CONSIDE- RAÇÕES FINAIS **150**

ENTRE VISTAS

ARTUR BARRIO

154

CARLOS MONROY

158

GRUPO EMPREZA

162

LAURA LIMA

171

LOURIVAL CUQUINHA

180

MAURÍCIO IANÊS

184

REFERÊNCIAS, BIBLIOGRÁ- FICAS

194

CRÉDI- TOS

198

INTRO- DUÇÃO

Encontrar uma definição clara e precisa para os trabalhos que se situam dentro do gênero da performance não é uma tarefa fácil e é justamente essa zona de indefinição que torna as obras que costumam ser enquadradas dentro do escopo de ações performativas tão instigante. É por isso que, nesta dissertação, embora o título recaía sobre o termo, a pesquisa que se verá a seguir não pretende delimitar fronteiras. Pelo contrário, parte em busca de estendê-las.

Ao selecionar os artistas cujas obras serão analisadas nas próximas páginas, embora todos possuam trabalhos que tangenciem, de alguma maneira, a performance, não nos preocupamos com o fato de que alguns deles recusam o enquadramento dentro dessa classificação. Longe de engendrar qualquer delimitação, o que buscamos foi explorar o termo em toda a sua flexibilidade, uma vez que o ponto de interesse deste estudo não está nos critérios que definem o que pode ou não ser visto no âmbito da performance, mas, sim, nos recursos que impedem o seu desaparecimento no decorrer do tempo.

Quando pensamos em ações efêmeras, o uso da documentação para que se possa acessá-las no futuro é utilizado de forma irrestrita, ainda que muitos considerem esse material como inferior ao ato propriamente dito. Partindo dessa constatação, tentamos analisar, no primeiro capítulo, intitulado “A autonomia do registro”, como artistas de relevância histórica – cujos trabalhos desenvolvidos no campo da performance continuam a se propagar – fazem uso de documentos para perpetuar tais situações. Encontramos, nos exemplos de Tehching Hsieh, Chris Burden e Marina Abramovic, elementos significativos sobre como fotografias, vídeos e descrições textuais podem atuar na ressignificação do evento original, produzindo, dessa forma, novos sentidos.

No segundo capítulo, “A ideia como potência”, procuramos estabelecer um paralelo entre a documentação utilizada para acessar um evento passado e os projetos criados em torno de uma realização fu-

tura. Entre as peças analisadas, incluímos a produção de Artur Barrio e observamos a maneira como seus CadernosLivros – no conjunto de imagens, vivências, anotações – ganharam projeção nos meios institucionais de arte, tornando-se também objetos de apreciação estética. Nessa mesma linha, nos detivemos em como as proposições de Yoko Ono, na sua tentativa de desvincular a arte da figura do artista, assim como de eliminar o fetiche pelo objeto, podem atuar na construção de um futuro que não necessariamente precisa ser concretizado para se situar como obra de arte.

Após investigar como as duas pontas de um evento artístico – o projeto e o registro – podem atuar na produção de significado, chegamos, no capítulo “Entre contratos e instruções”, que se baseia na análise de documentos que se mantêm restritos aos domínios dos artistas e das instituições. São projetos e partituras que surgem com o objetivo de documentar o passo a passo de uma ação para garantir a sua realização futura, mas permanecem inacessíveis ao espectador comum. Procuramos entender, assim, o que os diferencia de outros documentos que se tornaram públicos e quais são os componentes artísticos que eles possuem. Ouvimos também os artistas Artur Barrio, Carlos Monroy, Laura Lima, Lourival Cuquinha, Maurício Ianês e o Grupo EmpreZa, como forma de entender de que maneira eles percebem a produção desses documentos e, a partir do discurso de cada um, realizamos um cruzamento entre a sua fala e os projetos coletados.

O contato com esses materiais nos fez perceber que, muitos deles, apesar de estarem relacionados com um evento em si – que pode ter sido realizado no passado ou, então, projetado para o futuro –, possuem uma relação independente do contexto em que foram criados, no caso da fotografia e do vídeo, e imaginados, no caso das partituras. Esses documentos, assim, atuam por si só como produtores de sentido e podem, também, ser percebidos como obras de arte autônomas.



DO REGIS-
TRO

A AUTÔ NOMIA



Ao lado, *Action pants: genital panic*, de Valie EXPORT reperformada por Marina Abramovic (abaixo)



A AUTONOMIA DO REGISTRO

Em 2005, o museu Guggenheim, em Nova York, foi espaço para a reencenação de performances das décadas de 1960 e 1970. Ao longo de sete dias, na série *Seven easy pieces*, a artista sérvia Marina Abramovic apresentou obras de Bruce Nauman (*Body pressure*), Vito Acconci (*Seedbed*), Valie EXPORT (*Action pants: genital panic*), Gina Pane (*The conditioning*) e Joseph Beuys (*How to explain pictures to a dead hare*), além de duas de sua própria autoria: *Lips of Thomas*, de 1975, e a inédita *Entering the other side*. Com o objetivo de resgatar a história do gênero – e homenagear seus precursores que estavam, segundo ela, sendo ofuscados por meio da exaltação crítica de jovens artistas¹ –, Abramovic se coloca no centro do debate sobre a reencenação no campo da performance, propondo uma série de condutas que deveriam ser respeitadas também por outros artistas, como pedir autorização, pagar direitos autorais, exibir os materiais originais, entre fotografias e vídeos, e realizar uma nova interpretação da peça.

Tanto nos casos de reencenação das obras de Joseph Beuys (1921-1986) e Gina Pane (1939-1990), já falecidos à época da realização do projeto *Seven easy pieces*, como nas peças dos artistas que ainda estavam vivos e puderam ser consultados para a realização do novo trabalho, há nas escolhas de Abramovic grande ênfase na ação tal como foi documentada. O caminho se torna evidente quando pensamos em *Action pants: genital panic* (1969), de Valie EXPORT, cuja re-performance é baseada prioritariamente em registros fotográficos, uma vez que a artista se recusou a discutir a ação com Abramovic². Em e-mail enviado a Nancy Spector, curadora de *Seven easy pieces*, a austríaca apenas especificou que realizou sua performance duas vezes: a primeira em uma sessão de cinema pornô em Munique [episódio sem registro, no qual a artista, vestida com uma calça cujo recorte na altura da virilha deixava à mostra a vagina, teria supostamente adentrado o local e caminhado por entre os espectadores do gênero masculino], e a segunda, na ausência de espectadores, para a realização de um pôster que seria fixado em espaços públicos de Viena – ideia que não se concretizou, mas para a qual EXPORT posa segurando uma arma, aparentemente sem intenção de reproduzir a performance da maneira como foi concebida no cinema pornô. O ambiente escolhido é, inclusive, uma propriedade da área rural.

Valendo-se então dos documentos disponíveis de *Genital panic* –

¹ A artista manifesta sua insatisfação com o aparecimento de cópias de seu trabalho em diversos meios, como teatro, dança, moda, e com a crítica especializada, que ressalta apenas jovens artistas, em depoimento de 2007. Cf. Mechtild Widrich, “Can photographs make it so? Repeated outbreaks of VALIE EXPORT’s *Genital panic* since 1969”, em Amelia Jones e Adrian Heathfield (org.), *Perform, repeat, record: live art in history*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2012, p. 98.

² Marina Abramovic, em entrevista concedida a Amelia Jones, lamenta a recusa de Valie EXPORT a qualquer comentário sobre sua peça. Cf. Amelia Jones, “‘The artist is present’: artistic re-enactments and the impossibility of presence”. TDR: The Drama Review, vol. 55, nº 1, 2011, p. 28. *Project MUSE*. Disponível em <muse.jhu.edu/article/414677>. Acesso: 1 fev. 2018.

³ Mechtild Widrich, op. cit., p. 100. “A arma – de acordo com os arquivos do Guggenheim, uma réplica de um fuzil americano M16 – desempenhou um papel especial para Abramovic. Isso exteriorizou o conflito de gênero potencialmente violento que as fotografias haviam encenado – uma importante estratégia de visualização, já que o público do Guggenheim também não era o lendário público masculino do suposto teatro pornô.” (Tradução nossa)

obra cuja contradição exploraremos mais adiante neste capítulo –, Abramovic optou por incluir a arma em sua releitura, na qual, durante sete horas, permaneceu em uma espécie de pedestal alternando sua posição de acordo com as diferentes versões das fotografias de EXPORT. A potência da arma como elemento simbólico, na escolha que priorizou a imagem à performance, está na análise da pesquisadora austríaca Mechtild Widrich:

The weapon – according to the files at the Guggenheim a replica of an American M16 rifle – played a particular role for Abramovic. It externalized the potentially violent gender conflict the photographs had staged – an important strategy of visualization since the Guggenheim public was also not the fabled male audience of the supposed porn theater³.

Se *Seven easy pieces* se tornou um evento icônico quando o assunto é a reencenação de performances, o uso da documentação para a consolidação do projeto parece pouco sublinhado, ainda que, no intuito de resgatar a autenticidade do gênero, a artista sérvia tenha se mostrado dependente da documentação antes, durante e após a exibição da mostra, conforme aponta a historiadora norte-americana Amelia Jones no artigo “‘The artist is present’: re-enactments and the impossibility of presence”. No catálogo da exposição, por exemplo, cada uma das peças é apresentada por meio de textos e fotos das performances originais, além de fotografias das re-performances de Marina Abramovic acompanhadas de descrições textuais que incluem tanto o discurso da artista quanto declarações da audiência gravadas por voluntários que se misturaram ao público. O projeto também foi filmado e lançado no formato DVD, sendo comercializado por sites como Amazon – opção que exemplifica o valor que a artista confere ao registro e como a documentação pode ser utilizada para divulgação e perpetuação da performance no decorrer do tempo.

Seven easy pieces, nesse quesito, mostra-se ainda importante pela maneira que subverte a lógica hierárquica que coloca a ação como primordial e o registro como acessório – os documentos dos eventos originais servem como apoio à pesquisa que dará vida à nova performance, mas também adquirem outro tipo de visualidade, uma vez que estão

integrados à exposição, conforme estabelecido nas regras propostas pela artista. Assim, quando opta por usar uma arma em sua releitura, e desconsidera as declarações mais recentes em que EXPORT nega o uso do objeto e inclusive a existência da performance, como explicaremos adiante, Abramovic reafirma a potência da fotografia na perpetuação de um ato e trabalha na ressignificação dos conflitos que possivelmente teriam sido acionados durante o evento performático.

Pensar a importância da fotografia (e por consequência outros tipos de registro) em termos de perpetuação – e ressignificação – de uma ação performativa, no entanto, requer um retorno ao debate sobre seu status entre documento e obra de arte. Durante muito tempo, a fotografia foi tida como uma ferramenta utilitária e o dispositivo fotográfico era visto unicamente como uma impressão física de um objeto real, prova irrefutável de que uma ação ocorreu em determinado tempo/espaço. Esse modo de enxergar o gênero, partilhado pelo filósofo francês Roland Barthes ainda na década de 1980, torna-se bastante evidente no início de seu livro *A câmara clara*, quando o autor lembra de seu espanto ao se deparar com uma fotografia do último irmão de Napoleão, clicada em 1852. “Vejo os olhos que viram o Imperador”⁴, resume o filósofo. Isso porque, para ele, a fotografia é sempre invisível, “não é ela que vemos”, já que a foto, ao trazer consigo o seu referente, anula-se como meio e se torna o próprio objeto fotografado.

Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto (não falemos em cinema) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia⁵.

⁴ Roland Barthes, *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 11.

⁵ *Ibidem*, p. 114-115. Grifos do autor.

⁶ André Rouillé, *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constança Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009, p. 156.

No livro *A fotografia – entre documento e arte contemporânea*, lançado com um intervalo de 25 anos em relação à publicação de Barthes, o teórico francês André Rouillé refaz o percurso histórico que levou a substituição do uso prático do dispositivo, possibilitando que a “fotografia-documento” desse lugar à “fotografia-expressão.” Por “fotografia-documento”, o autor se refere à imagem focada na representação de um mundo preexistente, que prega a transparência e atua como puro vetor de informação. O esgotamento desse modelo, pregado por Barthes e mais realistas, se dá, entre outros fatores, pelo processo de perda do elo com o mundo, visível em procedimentos que se tornaram comuns, como a roteirização da reportagem fotográfica – o que pressupõe a encenação – e a prática de realizar fotografias de imagens em detrimento de situações reais, de modo que o contato físico com as coisas se rompe e as próprias imagens se tornam o mundo apresentado. Assim, a ruptura com a “fotografia-documento”, segundo o autor, é resultado da crise da representação ou da verdade, de modo que:

A fotografia continua necessariamente ligada às coisas, aos corpos, às substâncias, de onde ela recolhe as impressões físicas, enquanto, hoje em dia, o mundo, o real e a verdade se orientam rumo aos incorporais, às informações, aos imateriais. O real mudou e não mais responde à eficácia da fotografia; por isso, a fotografia não pode mais desempenhar adequadamente seu papel de documento, nem aplicar verdade pertinente, isto é, operante. Por essa razão, ela é marginalizada e até mesmo excluída dos setores mais emblemáticos do mundo novo⁶.

Dentro desse contexto de esgotamento, a “fotografia-expressão” toma o lugar da “fotografia-documento”. E, apesar de não apresentar recusa direta à finalidade documental do meio fotográfico, o privilégio incide sobre as formas no lugar das coisas, já que a “expressão” está mais ligada à estética do que à documentação. Há então uma passagem de uma prática que nega a subjetividade do fotógrafo, sua relação com os modelos e as coisas, além dos modos de escrita fotográfica, para uma modalidade que afirma a individualidade do profissional, seu diálogo com os modelos e o elogio à forma (no uso de elementos como enquadramento, luz, composição, distância, cor).

Diferentemente da lógica da “fotografia-documento”, em que o sentido já está nas coisas, a “fotografia-expressão” trabalha de acordo com o pensamento de que a escrita produz sentido. Saímos então da fotografia como espelho do real, fruto da objetividade e da automatização, e cujo autor e estética são invisíveis, para um período no qual a originalidade e a unicidade das imagens passam a ser vistas como resultado da ação de um sujeito que não está mais oculto e cuja assinatura se nota.

A maior parte das fotografias associadas aos registros de performances, no entanto, parece não ter acompanhado o percurso que possibilitou a passagem da mídia de documento à expressão. É como se os artistas recorressem a tais imagens buscando nelas o mesmo que Barthes: a fotografia como um “certificado de presença”⁷. Nas palavras do autor:

A Fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas é o de atestar que o que vejo de fato existiu⁸.

Talvez tenhamos uma resistência invencível para acreditar no passado, na História, a não ser sob forma de mito. A Fotografia, pela primeira vez, faz cessar essa resistência: o passado, doravante, é tão seguro quanto o presente, o que se vê no papel é tão seguro quando o que se toca⁹.

No caso das práticas performáticas, a dificuldade em aplicar a noção de “fotografia-expressão” provavelmente se dá pelo fato de que nem sempre o uso que se faz do dispositivo está ancorado em princípios estéticos. Para muitos artistas desse gênero, a fotografia permanece atrelada a uma abordagem que parte da análise semiótica do norte-americano Charles Sanders Peirce e reduz a imagem a uma função tecnicista, enxergando sua origem como proveniente apenas de um processo físico-químico.

Embora essa opção não signifique, de modo algum, desconhecimento das possibilidades expressivas da fotografia, fica claro que, ao propósito que os artistas apresentam, a expressão não lhes convém. Em entrevista concedida para esta dissertação, Laura Lima mencionou que descarta imagens fotográficas que sejam bonitas esteticamente mas não representem o trabalho tal como foi concebido por ela:

⁷ Ainda que Barthes não negue a fotografia como uma forma de arte, o autor centra sua ênfase na argumentação de que o noema do gênero está na comprovação de que algo existiu (“isso foi”), não se mostrando totalmente partidário da vertente que exalta a fotografia por suas potencialidades artísticas. Ele diz: “A Fotografia pode ser, de fato, uma arte: quando não há mais nela nenhuma loucura, quando seu noema é esquecido e conseqüentemente sua essência não age mais sobre mim: pensam que diante das *Promeneuses* do comandante Puyo eu me conturbo e exclamo: ‘Isso existiu?’” Cf. Roland Barthes, op. cit., p. 172.

⁸ Ibidem, p. 123.

⁹ Ibidem, p. 130.

¹⁰ Laura Lima. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 9 abr. 2018.

¹¹ Tehching Hsieh. “For me, it is freedom.” Entrevista concedida a Marina Abramovic Institute. Nova York, 23 jun. 2016. Disponível em <mailto:art/content/2016/6/10/tehching-hsieh-for-me-it-is-freedom>. Acesso: 1 abr. 2018. “Durante *Time Clock Piece*, um fotógrafo disse: ‘eu quero fotografar você’. Então eu perguntei a ele: ‘as fotografias serão seu trabalho?’ Ele disse: ‘sim’. Então eu não quis fazer. Ele era de Taiwan e disse: ‘mostrarei o trabalho apenas em Taiwan’, mas senti que aquilo estava errado. Ele quer filmar a parte da vida cotidiana e depois a documentação pertence a ele. Como pode ser? Novamente, eu não quero dizer que é por causa do meu orçamento limitado... Eu também não achei que essa era uma parte que precisava ser documentada. Claro, se eu tivesse mais documentação, teria sido melhor.” (Tradução nossa)

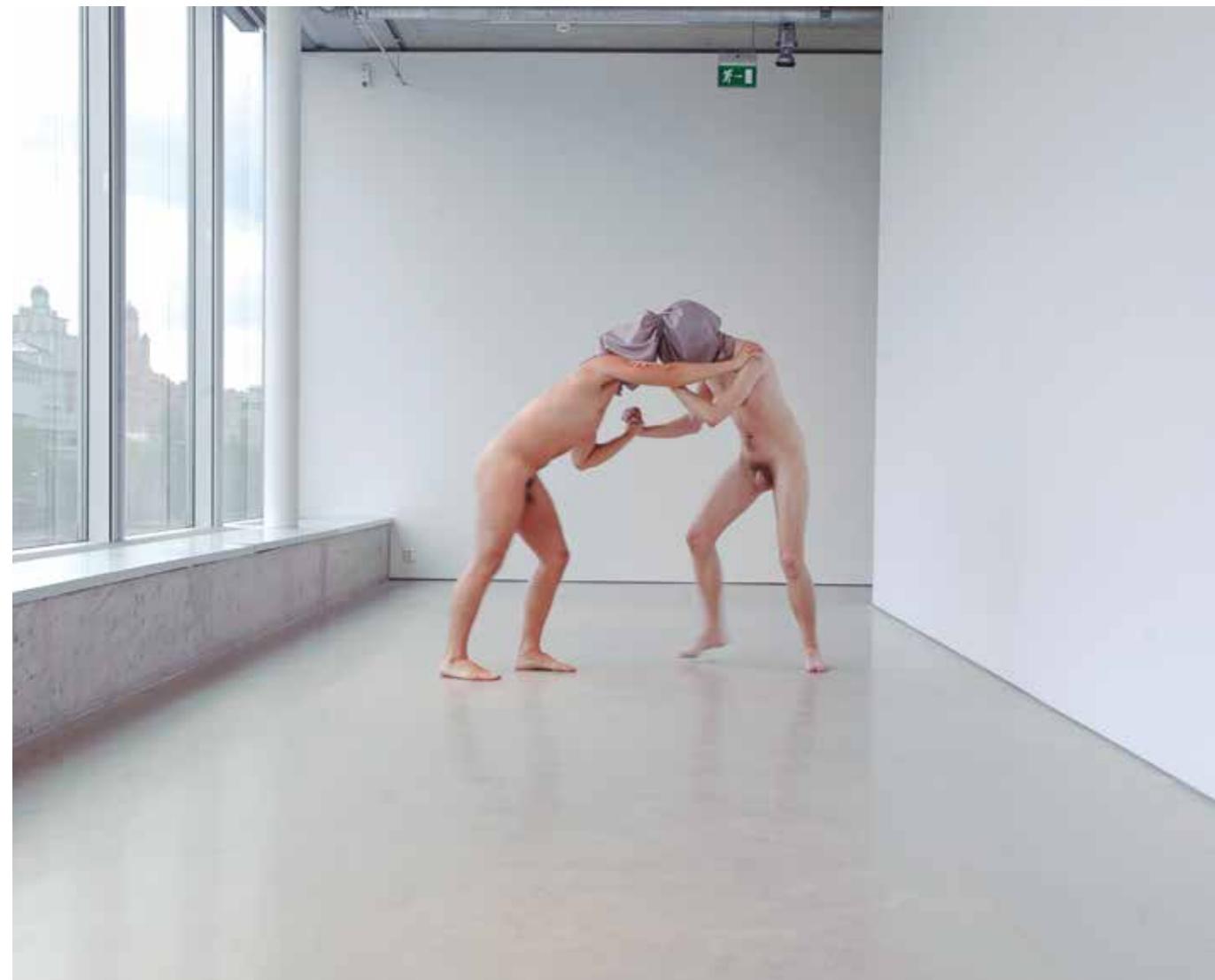
[...] Às vezes os dois caras estão realmente lutando [em *Marra*], mas aquele momento da foto está tão bonito, o fotógrafo achou tão bonito, que soa mais como uma linguagem de dança do que de luta. Aí você fala: “realmente, sua foto é linda, mas, para uma publicação, essa não é a melhor escolha. A melhor imagem é a que o corpo está mais tensionado.” Essas edições são feitas¹⁰.

O depoimento do taiwanês Tehching Hsieh, em entrevista publicada no site do Instituto Marina Abramovic (MAI), também reforça a recusa na admissão de trabalhos fotográficos que ultrapassem a linha do registro documental. À época da realização de sua segunda peça de longa duração, *Time clock piece* – documentada por um amigo que, segundo Hsieh, “não é profissional nem artista” –, o taiwanês recebeu a proposta de um fotógrafo que gostaria de desenvolver seu trabalho em cima da performance.

During the *Time Clock Piece*, a photographer said, “I want to come shoot you.” So I asked him, “Will the photographs be your work?” He said, “Yes.” Then I didn’t want to do it. He was from Taiwan and he said, “I’ll only show the work in Taiwan,” but I felt it was wrong. He wants to shoot the daily-life part and then the documentation belongs to him. How can that be? Again, I don’t want to say it’s because of my poor budget... I also didn’t think that was a part that needed to be documented. Of course, if I had had more documentation, it would have been better¹¹.

Ainda que o Hsieh assumia que seria melhor caso possuísse um acervo maior de fotografias documentais – e recuse o fato de que o orçamento possa ter sido limitador na decisão sobre como proceder em relação ao registro – não lhe interessava uma documentação que possuísse assinatura. Pode-se concluir, desse modo, que artistas como ele não estão atrás, necessariamente, de atributos que excedam os limites do dispositivo técnico. Querem, ao que tudo indica, uma imagem sem autor, sem estética.

O apagamento da assinatura no trabalho de Hsieh acontece de tal modo que se torna difícil identificar o autor por trás das imagens. A fotografia na página a seguir, por exemplo, está ora creditada a Michael Shen ora a Cheng Wei Kuong e não sabemos se os dois se tratam ou não da mesma pessoa. A



Marra (H=c/M=c),
da artista Laura Lima

¹² Optamos por traduzir livremente “life documents” por documentos de registro cotidiano.

¹³ Na entrevista publicada, o nome do fotógrafo e amigo do artista aparece como Chen. Optamos, no entanto, por seguir a grafia que consta no livro *Out of now - the lifeworks of Tehching Hsieh*, no qual o profissional é citado como Cheng.

¹⁴ Tehching Hsieh, op. cit. “Há dois tipos de documentos em meu trabalho: documentos conceituais e documentos de registro cotidiano. Por exemplo, os retratos diários em *Cage Piece*, os cartões de ponto e os retratos a cada hora em *Time Clock Piece*, os 366 mapas diários em *Outdoor Piece* e as fitas de conversas diárias em *Rope Piece*, são documentos conceituais; e existem imagens/documentos de registro cotidiano que foram captados no decorrer das performances. Se eu tivesse o dinheiro para gravar minha performance durante um ano inteiro, isso forneceria mais detalhes para a parte invisível do trabalho, mas não acho que uma gravação de um ano inteiro irá torná-lo mais poderoso; são apenas documentos de registro cotidiano, não vão mudar o conceito. Se o trabalho é poderoso o suficiente, mesmo que alguém tire uma foto ruim, essa evidência se torna importante. Chen, que fotografou o *Cage Piece*, não era profissional nem artista. Os documentos são muito básicos.” (Tradução nossa)

respeito do nome Michael Shen, nada aparece nos livros e buscas na internet. Sobre Cheng Wei Kuong, apenas o que Hsieh compartilhou em entrevistas.

Nessa peça, especificamente, vale ressaltar uma diferenciação entre as imagens de Michael Shen e/ ou Cheng Wei Kuong e as fotografias tomadas pelo próprio artista. Na entrevista concedida ao MAI, Tehching Hsieh explica como separa os registros:

There are two kinds of documents in my work: conceptual documents¹², and life documents, for example, the daily-portraits in *Cage Piece*, the time cards and hourly-portraits in *Time Clock Piece*, the 366 daily maps in *Outdoor Piece*, and the daily conversation tapes in *Rope Piece*, are conceptual documents; and there are life images/documents that recorded the performances. If I had the money to record my performance for a whole year, that will provide more details to the unseen part of the work, but I don't think a full year recording will make my work more powerful; it is only life documents, will not change the concept of the work. If the work is powerful enough, even if somebody takes a bad picture, that evidence becomes important. Chen¹³, who photographed the *Cage Piece* was not professional and was not an artist. The documents are very basic¹⁴.

Ainda que a afirmação sobre o trabalho de seu amigo possa ser facilmente contestada – uma vez que a imagem apresenta uma série de preocupações formais (composição, enquadramento, iluminação) –, nos interessa pensar a maneira como esses dois tipos de documentos aparecem em contexto expositivo. Em vídeos disponíveis na internet, como o de divulgação da mostra do artista no espaço Carriageworks¹⁵, em Sydney – ou nas imagens ilustrativas da coleção do Tate Modern, em Londres¹⁶ – as fotografias de Michael Shen/Cheng Wei Kuong aparecem em um display de vidro juntamente com outros documentos relativos à performance (entre instruções e certificados que analisaremos adiante) e a roupa utilizada durante a ação. Já os frames tirados de hora em hora pelo próprio Hsieh estão pendurados na parede juntamente com os 366 cartões, ao lado do filme em 16mm e do relógio. A diferenciação entre o que é “conceitual” e o que é “registro cotidiano”, então, fica clara pela forma de disposição das imagens.



Acima, Hsieh em fotografia de Shen/Cheng. Ao lado, frames tirados de hora em hora durante a performance

¹⁵ Tehching Hsieh: *One Year Performance 1980-1981*. Sydney: Rococo Productions, 2014. Disponível em <www.youtube.com/watch?v=IvebnkjwTeU>. Acesso: 1 abr. 2018.

¹⁶ Disponível em <www.tate.org.uk/art/artworks/hsieh-one-year-performance-1980-1981-t13875>. Acesso: 5 fev. 2018.

¹⁷ Juliana Gisi, *60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos*. São Paulo: Funarte, XV Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, 2015, p. 125. Grifos do autor.

¹⁸ Ibidem, p. 155.

A análise que a pesquisadora Juliana Gisi desenvolve no livro *60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos* é bastante útil para entendermos a forma como os artistas lidaram com o meio no recorte de tempo escolhido e, também, sua influência sobre o pensamento artístico nos dias atuais. Na publicação, Gisi divide o uso do dispositivo em três agrupamentos: a fotografia enquanto registro ou documentação de trabalhos que são – ou virão a ser, por exemplo, no caso das performances – inacessíveis ao público; como prática que integra o processo de produção, em casos que a manipulação da câmera ou o ato de fotografar faz parte do que será apresentado como obra de arte; e situações nas quais a fotografia aparece como elemento final, ou seja, o artista constrói uma situação ou objeto para ser fotografado.

Para a seleção de trabalhos que serão analisados neste capítulo, nos interessa olhar com mais atenção o primeiro e o segundo agrupamentos, uma vez que estamos tratando da perpetuação e ressignificação de eventos performáticos por meio de registros fotográficos e textuais. Dessa forma, o primeiro agrupamento proposto por Gisi, a fotografia enquanto registro, restringe o dispositivo a uma forma de documentar trabalhos efêmeros e serve aos artistas, segundo a autora, da seguinte maneira:

Respondendo à necessidade de controlar a realidade visível, a fotografia se torna o artefato para o qual se destina a tarefa de registrar e acumular *fatos visuais*, como um anteparo de pura objetividade, desde então atemporal, e que pode ignorar os operadores que se substituem na realização da tarefa. E é justamente por apaziguar o desejo de verdade que, mesmo sendo parcial e incompleta, mantém-se e perpetua-se a aura da fotografia como prova irrefutável: a ideia permanece, ela é muito sedutora para ser descartada ou confrontada¹⁷.

Em *Time clock piece*, como já vimos, essa categoria aparece por meio das imagens de Michael Shen e/ ou Cheng Wei Kuong. Fotografias que, por não serem reconhecidas em sua autorialidade, são utilizadas apenas como “prova irrefutável” de que a performance de fato aconteceu. Na mesma peça, notamos também a existência de um aspecto do segundo agrupamento, no qual fotografar seria “uma das ações executadas pelo artista, dentro de um esquema maior que, normalmente, contém uma série de

outros elementos, passos, meios, ações”¹⁸. Desse modo, Hsieh escolhe o ato de registrar a si mesmo como uma prática complementar à ação de bater o cartão. Ou seja, a performance prevê que o artista, durante um ano inteiro, irá acordar de hora em hora, bater o cartão no relógio de ponto e tirar uma fotografia de si mesmo ao lado da máquina – a fotografia, nesse contexto, acrescenta à ação novas camadas: serve não só como prova de que algo aconteceu, mas como forma de materializar a performance, tornando o tempo visível, pela transformação do artista, e palpável, pelo volume das imagens obtidas no decorrer de 365 dias.

Se levarmos em conta o depoimento de Hsieh, chegaremos a conclusão de que parte das imagens é mera documentação, enquanto outra parte assume status de obra de arte, tornando-se um desdobramento de uma ação imaterial e sendo provida da assinatura e do conceito. As declarações do artista, no entanto, não explicam sua escolha por incluir os dois segmentos em uma instalação – opção que analisaremos ainda neste capítulo.

O trabalho do expoente taiwanês não é mencionado na pesquisa de Gisi, já que sua análise está centrada em produções das décadas de 1960 e 1970. Vale ressaltar, no entanto, que a pesquisa da autora está ancorada no discurso de artistas, que, assim como ele, reforçam a inferioridade da documentação (no que se refere, principalmente, ao primeiro agrupamento, ainda que no segundo a imagem seja também vista como efeito colateral de uma ação) frente ao acontecimento performático. Há depoimentos no livro, por exemplo, da artista Nancy Holt: em 1977, a norte-americana declara que “palavras e fotografias do trabalho são traços da memória, não arte”¹⁹. O depoimento de Marina Abramovic, também, corrobora essa opinião:

[...] e quando somos confrontados com o vídeo, as fotografias, há sempre alguma coisa faltando, nenhuma documentação pode lhe dar a sensação do que aquilo foi, porque não pode ser descrito, é tão direto, na documentação falta a intensidade, os sentimentos que estavam lá. E eu acho que é por isso que a performance é uma coisa tão estranha – a performance que você faz no tempo fixo e naquele tempo fixo que você vê todo o processo e vê o desaparecimento desse processo no mesmo momento e, depois, você não tem nada, você só tem a memória²⁰.

¹⁹ Nancy Holt apud Juliana Gisi, *ibidem*, p. 143.

²⁰ Marina Abramovic apud Juliana Gisi, *ibidem*, p. 144.

²¹ Cf. Luiz Cláudio da Costa (org.), *Dispositivo de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009.

²² Maurício Ianês. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 8 mar. 2018.

²³ Laura Lima apud Adrienne de Oliveira Firmo, *Performance: desafios à formação de acervo museal*. Dissertação (Mestrado em História e Estética da Arte), Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 112.

²⁴ Stella Senra, “Artur Barrio: fricções entre arte e registro”, em Luiz Cláudio da Costa, op. cit., 2009.

²⁵ Luiz Cláudio da Costa, op. cit, p. 24.

²⁶ *Ibidem*, p. 22.

O teórico Luiz Cláudio da Costa, no livro *Dispositivos de registro na arte contemporânea*²¹, aponta outros artistas que reforçam essa postura ao citar que nomes como Vito Acconci, Bruce Nauman, Dan Graham, Letícia Parente, Anna Bella Geiger e Artur Barrio consideram fotografias, filmes e vídeos em uma função única de documentar ações, performances e intervenções. Acrescento à lista outros expoentes da arte contemporânea, como Maurício Ianês e Laura Lima, que já declararam que os registros de suas performance não são peças de arte.

Acho que uma obra de performance é uma obra de performance. É complicado registrar esse trabalho e ainda transformá-lo em produto de mercado. Ao mesmo tempo, há artistas que fazem isso tranquilamente, a Marina Abramovic e muitos outros, e é um meio de ganhar dinheiro. Até pouco tempo, não se vendia performance e ainda é difícil – não é que venda como água. Então não vou julgar um artista que decide transformar uma foto/registo do trabalho em obra, mas acho complicado conceitualmente²².

Quando meu trabalho foi visto pela primeira vez, tive propostas de expor as fotos e documentações sobre a obra. Nunca fiz isso, não tinha interesse e não reconhecia a obra nesta situação, tampouco vídeos sobre elas. O que não faço de jeito nenhum. Esta história de fazer a obra na abertura e colocar o vídeo depois é coisa que não faço de maneira nenhuma. Um vídeo sobre minha obra não é a obra, via de regra²³.

A posição contrária dos artistas, no entanto, nem sempre é vista no campo teórico como limitadora para as discussões que abordam o caráter do registro. A produção fílmica de Artur Barrio, embora tenha seu estatuto de obra negado veementemente pelo artista, por exemplo, não impediu a pesquisadora Stella Senra de discutir, em “Artur Barrio: fricções entre arte e registro”²⁴ – artigo que retomaremos no segundo capítulo –, seus filmes do ponto de vista artístico, considerando como opções estéticas sua escolha de planos e enquadramentos.

Luiz Cláudio da Costa argumenta que “a autonomia de uma imagem-registro é sempre relativa ao contexto em que aparece, o que dá

a ela uma potência relacional”²⁵. Ou seja, embora haja um ponto de contato com o evento original, existe sempre a possibilidade de que a “imagem-registro” se desdobre em outros suportes, espaços, contextos, e se transforme, ela mesma, em obra, com acréscimo de nova poética.

As imagens contidas nesses trabalhos demonstram, acima de tudo, que eles não eram mera documentação, pois esta sempre implica um discurso e sentidos do contexto (campo social e lugar físico) onde se dão. Os registros mostravam ser, portanto, mais um dos muitos desdobramentos processuais do trabalho artístico, isto é, um dos modos de atualização da obra tornada uma dimensão potencial, uma virtualidade.

A “documentação” artística tem força poética e pode criar seus próprios valores. Sobretudo as tecnologias de reprodução permitem transferências, traduções, deslocamentos e, consequentemente, maior circulação das imagens²⁶.

Assim, do mesmo modo que esses registros remetem a um acontecimento passado e afirmam a presença física e a experiência em tempo real, a fixação do evento em um novo suporte permite que ocorra sua atualização e seu desdobramento, o que é facilmente identificável quando pensamos na instalação apresentada por Hsieh, citada anteriormente.

O artista taiwanês, conhecido por performances de longa duração, realizadas em sua maioria no período de um ano, demonstra uma preocupação no modo como suas ações serão exibidas posteriormente, o que pode ser justificado pela impossibilidade de que o espectador acompanhe o percurso da peça em sua totalidade. O resultado que Hsieh obtém, dessa forma, está dentro de uma tendência que é apontada por Boris Groys. O teórico alemão se detém no fato de que o mundo da arte mudou seu interesse da arte para a documentação de arte. A última, segundo ele, embora possa assumir as mesmas mídias utilizadas para a arte – como fotografia, vídeo, desenho, texto e instalação – não apresenta a arte, mas a documenta, tornando o que era antes presente e visível em algo ausente e oculto. Para o teórico, “art documentation is neither the making present of a past art event nor the promise of a coming artwork but the only possible form of reference to an artistic activity that cannot be represented any other way”²⁷:

²⁷ Boris Groys, “Art in the age of biopolitics: from artwork to art documentation”, em Amelia Jones e Adrian Heathfield (org.), *Perform, repeat, record: live art in history*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2012, p. 210. “Documentação de arte não é nem a apresentação de um evento passado nem a promessa de uma obra de arte vindoura, mas a única forma possível de referência a uma atividade artística que não pode ser representada de outra maneira.” (Tradução nossa)

²⁸ Boris Groys, op. cit. , p. 210. “Para aqueles que se dedicam à produção de documentação de arte e não de obras de arte, a arte é idêntica à vida, porque a vida é essencialmente uma atividade pura que não leva a nenhum resultado final. A apresentação de qualquer resultado final – digamos, na forma de uma obra de arte – implicaria uma compreensão da vida como um processo meramente funcional cuja própria duração é negada e extinta pela criação do produto final - o que equivale à morte.” (Tradução nossa)

²⁹ Ibidem, p. 212. “A diferença entre o vivo e o artificial é, então, exclusivamente uma diferença narrativa. Não pode ser vista, mas apenas contada, apenas documentada: um objeto pode receber uma pré-história, uma gênese, uma origem por meio da narrativa. A documentação técnica é, incidentalmente, nunca construída como história, mas sempre como um sistema de instruções para produzir objetos particulares sob determinadas circunstâncias. A documentação artística, seja real ou fictícia, é, ao contrário, essencialmente narrativa e, portanto, evoca a irrepetibilidade do tempo de vida. O artificial pode, assim, ser feito vivo, feito natural, por meio de documentação de arte, narrando a história de sua origem, sua ‘feitura’.” (Tradução nossa)

For those who devote themselves to the production of art documentation rather than of artworks, art is identical to life, because life is essentially a pure activity that does not lead to any end result. The presentation of any such end result – in the form of an artwork, say – would imply an understanding of life as merely a functional process whose own duration is negated and extinguished by the creation of the end product – which is equivalent to death²⁸.

Para o autor, por meio da documentação, a arte se torna uma forma de vida, ao mesmo tempo em que os objetos artísticos se tornam documentação dessa forma de vida. Tal maneira de fazer arte, contudo, segundo ele, só é possível nas condições atuais da era biopolítica, onde a própria vida se tornou objeto de intervenções artísticas, seguindo as aspirações para tornar a arte indissociável dela.

Mas antes de seguir adiante para a análise de como artistas performáticos fizeram uso da documentação de arte, no entanto, nos interessa entender a forma como Groys entende a construção histórica. Partindo do fato de que a divisão entre o natural e o artificial se tornou completamente ilusória, uma vez que o natural pode ser reproduzido tecnologicamente e já não somos mais capazes de distinguir, apenas pelo aspecto físico, entre um e outro, o autor constata o papel crucial da documentação na construção da história de um objeto, seja ele natural ou artificial. Segundo Groys:

The difference between the living and the artificial is, then, exclusively a narrative difference. It cannot be seen but only told, only documented: an object can be given a prehistory, a genesis, an origin by means of narrative. The technical documentation is, incidentally, never constructed as history but always as a system of instructions for producing particular objects under given circumstances. The artistic documentation, whether real or fictive, is, by contrast, primarily narrative, and thus it evokes the unrepeatability of living time. The artificial can thus be made living, made natural, by means of art documentation, by narrating the history of its origin, its “making”²⁹.

Nesse sentido, a performance *Genital panic*, de Valie EXPORT, torna-se exemplar. Sobre ela, é dito que a artista austríaca foi a um cinema em Munique, utilizando uma calça jeans com um recorte triangular na altura da virilha, e andou por entre as fileiras com a intenção de confrontar o espectador masculino de um cinema pornô com um corpo feminino real. Dos registros que circulam vinculados à ação – fotografias em que a artista aparece segurando uma arma, em pé e sentada, em frente ao que parece uma propriedade da área rural (no caso, o estúdio do fotógrafo Peter Has-smann) –, nenhum tenta recriar a configuração da performance. Opção que Mechtild Widrich questiona no trecho abaixo:

The photographs are detached from the supposed location of the original performance, begging the question of how we know what took place during the action. Thus this particular case reflects larger issues attendant on any study of live art: how does one link textual or verbal descriptions of the event, which often circulate in conflicting versions, with the few documentary images or films that remain? What, in short, does the *picture* have to do with the narrative explanation of the event? Accounts of *Genital Panic* from the time of its execution do not exist, which is surprising, given the fact that EXPORT received extensive, often outraged press coverage for other actions such as *Touch Cinema* in 1968³⁰.

Em uma entrevista de 1979, EXPORT conta que levou ao cinema uma arma e, durante o intervalo entre as exibições, disse à audiência que eles haviam ido ao cinema especialmente para ver filmes pornô, mas agora tinham uma vagina disponível e poderiam fazer o que quisessem com ela. Em outro depoimento, proferido vinte anos depois, no entanto, a artista diz que nunca foi a um cinema pornô e jamais, então, com uma arma nas mãos. Ainda, em 2007, EXPORT confirmou a Widrich que, se tivesse realmente ido a um cinema com uma arma, os seguranças provavelmente teriam atirado nela.

Acerca das contradições no depoimento de EXPORT sobre sua performance, a pesquisadora argumenta que a análise deve ir além do fato da declaração ser verdadeira ou falsa para considerá-la como um complemento na produção de sentido. Segundo a autora, descolados da presença do performer diante de um público, o cinema pornô, a arma e o papel da artista como uma feminista aguerrida, são elementos que constituem uma

³⁰ Mechtild Widrich, “Can photographs make it so? Repeated outbreaks of VALIE EXPORT’s *Genital panic* since 1969”, em Amelia Jones e Adrian Heathfield (org.), *Perform, repeat, record: live art in history*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2012, p. 92. Grifos do autor. “As fotografias são destacadas da suposta localização da performance original, levantando a questão de como nós sabemos o que aconteceu durante a ação. Assim, este caso particular reflete questões maiores que acompanham qualquer estudo de “live art”: como se ligam as descrições textuais ou verbais do evento, que muitas vezes circulam em versões conflitantes, com as poucas imagens documentais ou filmes que permanecem? O que, em suma, a *imagem* tem a ver com a explicação narrativa do evento? Relatos sobre *Genital Panic* no momento de sua execução não existem, o que é surpreendente, dado o fato de EXPORT ter recebido extensas e muitas vezes indignadas reportagens da imprensa para outras ações como o *Touch Cinema* em 1968. (Tradução nossa)

³¹ Disponível em <pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/>. Acesso: 1 fev. 2018. “VALIE EXPORT, *Action Pants: Genital Panic* (1969). Vestindo calças com um corte na virilha, EXPORT passou por um cinema de arte, oferecendo aos espectadores um contato visual com um corpo feminino real. Andando para cima e para baixo pelos corredores, ela desafiou o público a olhar para a realidade em vez de desfrutar passivamente de imagens de mulheres na tela.” (Tradução nossa)

performance por si próprios. As declarações de EXPORT em 1979 são, para Widrich, o que J. L. Austin define como “performativo feliz”, ou seja, um enunciado que pode ser tomado pela própria ação e possui consequências concretas em contraste com uma declaração descritiva.

Utilizando-se da argumentação de Groys, de todo modo, podemos dizer que EXPORT, por meio de depoimentos, deu a uma imagem, fictícia, uma história, tornando natural um acontecimento artificial. Por isso, antes de 1999, e até mesmo atualmente, as imagens da artista austríaca circularam por instituições de arte como registro de uma ação. No site do Guggenheim, por exemplo, a página a respeito da mostra *Seven easy pieces* apresenta a descrição da performance conforme segue abaixo, sem qualquer questionamento a respeito de seu real acontecimento:

VALIE EXPORT, *Action Pants: Genital Panic* (1969). Wearing pants with the crotch removed, EXPORT walked through an art cinema, offering the spectators visual contact with a real female body. Walking up and down the aisles, she challenged the audience to look at reality instead of passively enjoying images of women on the screen³¹.

Se a performance, de fato, não existiu, como poderia uma imagem circular em instituições de arte como registro de seu desdobramento? A artista embaralha, dessa maneira, o valor comumente atribuído aos documentos. Ao mesmo tempo que desvaloriza a fotografia, afirmando seu papel acessório em relação a uma ação principal – suas imagens só ganham a dimensão que possuem porque estão atreladas, mesmo que ficcionalmente, à existência de um ato performativo –, EXPORT faz com que a performance se torne real por meio da imagem fotográfica que supostamente a reproduz.

É por isso que as narrativas escritas, ainda mais quando relacionadas a material fotográfico e fílmico, são tão importantes para a ressignificação e perpetuação de uma performance. A combinação entre texto e imagem atinge, assim, um novo tipo de espectador, que explora as diversas camadas da obra, também, por meio da leitura. Hsieh, como já adiantamos no decorrer do texto, é um dos artistas que utiliza da narrativa para ampliar o sentido de ações performativas.

O modo como o taiwanês utiliza imagens que define como conceitu-

ais ao lado de outras consideradas por ele meramente documentais cria uma inter-relação que atua para assegurar a veracidade do acontecimento, ainda que a crença na fotografia como “certificado de presença”, como prova irrefutável de que algo de fato existiu, seja cada vez mais questionada. Rouillé afirma, por exemplo, que “a fotografia não é um documento, mas somente está provida de valor documental, variável segundo as circunstâncias”:

Ora, a fotografia, mesmo a documental, não representa automaticamente o real; e não toma o lugar de algo externo. Como o discurso e as outras imagens, o dogma de ser “rastros” mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz os mundos. Enquanto o rastro vai da coisa (preexistente) à imagem, o importante é explorar como a imagem produz o real. O que equivale a defender a relativa autonomia das imagens e de suas formas perante os referentes, e reavaliar o papel da escrita em face do registro³².

Dessa forma, a fotografia, por mais que possa ser utilizada como comprovação de um acontecimento, nem sempre será capaz de representar o real automaticamente. O conjunto de provas confeccionado por Hsieh, dessa maneira, pode ser visto como modo de reforçar a autenticidade dos registros de suas performances. Em *Time clock piece*, por exemplo, ação sobre a qual nos detivemos neste capítulo, o artista trabalha da seguinte maneira: antes de começar a performance, além de instalar um relógio de ponto em seu estúdio – e uma câmera de 16 mm suspensa no teto e de frente para a máquina –, ele raspa sua cabeça e, como de costume em todas as suas peças, divulga uma declaração impressa e assinada de suas intenções, na qual explica:

I, SAM HSIEH, plan to do a one year performance piece.
I shall punch a Time Clock in my studio every hour on the hour for one year.
I shall immediately leave my Time Clock room, each time after I punch the Time Clock.
The performance shall begin on April 11, 1980 at 7 P.M. and continue until April 11, 1981 at 6 P.M.³³.

³² Andre Rouillé, *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009, p. 18.

³³ Adrian Heathfield e Hsieh Tehching, *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*. Londres: Massachusetts Institute of Technology, 2009, p. 102. “Eu, Sam Hsieh, planejo fazer uma peça de performance de um ano. Eu vou bater ponto em um relógio no meu estúdio a cada hora no decorrer de um ano. Deixarei imediatamente a sala do relógio de ponto depois de cada vez que eu bater o ponto no relógio. A apresentação começará em 11 de abril de 1980, às 19h e continuará até 11 de abril de 1981 às 18h. (Tradução nossa).

³⁴ Adrian Heathfield e Hsieh Tehching, op. cit, p. 105. “A quem interessar, eu, David Milne, em 11 de abril de 1980, assinei 366 cartões de ponto para a performance de um ano de Sam Hsieh. Eu concordei em não assinar nenhum cartão de ponto adicional. Como testemunha, David Milne.” (Tradução nossa)
³⁵ Ibidem, p. 104. No livro de Adrian Heathfield e Hsieh Tehching, há uma declaração sobre o procedimento que será adotado na performance: “Para evitar qualquer suspeita de fraude na peça, preparei os seguintes passos: 1. Eu terei a assinatura de uma testemunha para cada um dos 366 cartões no total de um ano de performance. Ela assinará uma declaração concordando em não assinar nenhum cartão adicional. Ela também irá assinar e carimbar o relógio de ponto. A qualquer momento, se o reparo ou ajuste for necessário, ela retornará e testemunhará. 2. Com uma câmera de filme 16mm, vou documentar cada vez que bater o relógio de ponto gravando um frame. Após a conclusão da performance, a testemunha confirmará que o filme não foi editado. 3. Para ajudar a ilustrar a passagem do tempo, começarei a performance com a cabeça raspada e deixarei meu cabelo crescer naturalmente.” (Tradução nossa)

Embora o próprio mecanismo da performance, a ação de bater um papel de ponto de hora em hora durante 24 horas por um ano, pudesse ser encarado como prova de que o ato se concretizou tal como previsto, Hsieh pediu a David Milne, diretor executivo de uma fundação de arte em Nova York, que atuasse como testemunha da autenticidade dos cartões, assinando o seguinte documento: “To all concerned, I, David Milne, on April 11 1980 signed 366 time cards for Sam Hsieh’s one year performance. I agree not to sign any additional time cards. As witness, David Milne”³⁴.

Ainda, por mais que entre as ações previstas pelo artista estivesse o ato de gravar a si mesmo a cada batida de ponto, e o comprimento de seu cabelo servisse como indicativo da passagem de tempo, Hsieh coloca como condição da performance que uma testemunha confirme que o vídeo não foi editado. Nessas instruções, não há menção às fotos tiradas por seu amigo Shen/Cheng, mas não há dúvida de que funcionam também como testemunho – a ação, aqui, é comprovada pelo olhar de uma outra pessoa. Embora Hsieh afirme não considerar esses registros como “conceituais”, ao colocá-los na vitrine central do espaço expositivo, ele os transforma em parte de sua narrativa. Assim, o papel que antes era atribuído apenas à fotografia – o de prova irrefutável – ganha na instalação do artista uma série de elementos narrativos. O texto, de certa forma, também completa a ação, uma vez que, sem ele, nada conheceríamos além do momento registrado em imagens: o artista ao lado de seu relógio de ponto. Dos instantes que não estão eternizados em fotos, passamos a saber então que o artista, jamais, permanece ao lado de seu relógio de ponto.

Entre os documentos que fazem parte desse trabalho, há um elaborado para explicitar as maneiras pensadas pelo artista como forma de evitar qualquer suspeita de fraude. Assim, além de evidenciar a escolha por raspar o cabelo e deixá-lo crescer no decorrer da ação – sua maneira de ilustrar a passagem do tempo –, ele também explica que recorrerá a testemunhas, que irão assegurar a veracidade da documentação apresentada³⁵.

Um aspecto que vale ressaltar acerca dessa instalação é que, por mais que a distinção entre documentos conceituais e registros cotidianos esteja clara para Tehching Hsieh, o mesmo não se pode afirmar no que diz respeito à percepção dos espectadores, principalmente pelo fato de estarmos tratando de uma diferenciação entre mídias da mesma natureza: como o público poderá saber se as fotografias que está contemplando são arte ou

registro, uma vez que todas estão no mesmo espaço expositivo e documentam um evento passado³⁶?

Essa mesma questão perpassa a exposição *Terra Comunal*, retrospectiva que contemplou mais de quatro décadas do trabalho de Marina Abramovic. A mostra, sediada no Sesc Pompeia em 2015, reuniu vídeos e instalações de performances históricas, sessões do método ensinado aos alunos do Instituto Marina Abramovic e obras inéditas de performers selecionados pela artista. Dentro desse recorte, nos interessa especialmente o espaço destinado à exibição de vídeos – que incluía registros de performances como *The lovers, the great wall walk; Rest energy; Relation in space e Freeing the body* –, uma vez que o espectador que se deparou com as projeções, ao longo de um corredor da instituição, não contava com uma distinção aparente entre os vídeos expostos. É somente por meio das fichas catalográficas (parcialmente transcritas na próxima página) que foi possível inferir de que forma a artista se posiciona em relação aos trabalhos apresentados. *The Lovers, the great wall walk* – performance que Marina Abramovic realizou junto com seu parceiro Ulay, percorrendo a Grande Muralha da China – foi exibida em dois monitores (o primeiro focado no percurso de Abramovic; o segundo no caminho de Ulay). A ficha alude tanto à performance de 90 dias realizada em 1988, como ao vídeo em dois canais, produzido em 1989 e editado apenas em 2010. O apontamento para diferentes datas de realização, tal como para a curta duração do vídeo – o que evidencia um corte considerável, possível somente por meio de uma apurada edição –, nos mostra que o objetivo aqui não era a simples reprodução de um acontecimento, dando a entender, desse modo, que performance e vídeo são trabalhos distintos.

Rest energy, ação na qual Abramovic e Ulay seguram juntos um arco cuja flecha está apontada para o coração da artista, aparece classificada como uma performance para vídeo – ou seja, o ato que aconteceu em Dublin, Irlanda, em 1980, foi muito provavelmente realizado com o intuito de ser documentado. Já a ficha catalográfica de *Relation in space*, peça que aconteceu na Bienal de Veneza em 1976 e na qual Abramovic e Ulay esbarram seus corpos com intensidade, diferentemente de *The lovers*, apresenta todas as informações relativas à performance, como local de realização (Bienal de Veneza), ano (1976) e duração (58 minutos), sem que ocorra grande divergência entre esses dados e os que são apresentados em relação ao vídeo (a diferença de tempo entre a performance e o vídeo é de apenas um minuto), o que nos leva a supor que o que vemos na retrospectiva é o registro de um acontecimento passado.

³⁶ Importante ressaltar que não tivemos acesso às fichas catalográficas da exposição, o que não nos possibilita saber se a distinção entre documentos conceituais e registros cotidianos aparecia de forma explícita. Ainda assim, a forma como tais informações chegam ao espectador permanece confusa, como veremos na exposição retrospectiva de Marina Abramovic no Brasil.



De cima para baixo, Marina Abramovic e Ulay em *Rest energy*; *The lovers* e *Relation in Space*

A separação entre obra de arte e documentação aparece ainda de forma mais evidente em *Freeing the body*, uma ação de oito horas que ocorreu na Alemanha em 1975, na qual a artista movimentava o corpo até seu limite no ritmo de um percussionista africano. A ficha elaborada para a exposição no Sesc Pompeia indica primeiro o local (Künstlerhaus Bethanien), o ano (1975) e a duração da performance (oito horas), para em seguida acrescentar que sua videodocumentação foi editada um ano após sua apresentação. Embora a edição posterior e o corte de sete horas do material original pudessem ser interpretados como indícios da realização de um novo trabalho, sabemos que essa não foi a intencionalidade da artista, uma vez que ela deixa explícito que o que vemos se trata de videodocumentação.

The Lovers, the Great Wall Walk

Marina Abramovic e Ulay

Performance de noventa dias na Grande Muralha da China, 1988.

Vídeo em dois canais, produzido em 1989 e editado em 2010, cor, sem som, 15'45 de duração³⁷.

Rest Energy

Marina Abramovic e Ulay

Performance para vídeo, Dublin, Irlanda, 1980.

Filme em 16mm transferido para vídeo, cor, som, 4'06'' de duração³⁸.

Relation in Space

Marina Abramovic e Ulay

Performance, 58 minutos, Bienal de Veneza, Itália, julho de 1976.

Vídeo, preto e branco, som 59'28'' de duração³⁹.

Freeing the Body

Marina Abramovic

Performance, 8 horas, Künstlerhaus Bethanien, Berlim, Alemanha, 1975.

Videodocumentação editada em 1976, preto e branco, com som, 54'54'' de duração⁴⁰.

³⁷ Jochen Volz e Júlia Rebouças (org.), *Terra Comunal: Marina Abramovic + MAI*. São Paulo: Edições Sesc, 2015, p. 116.

³⁸ *Ibidem*, p. 117.

³⁹ *Ibidem*, p. 118.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 119.

⁴¹ Boris Groys, “Art in the age of biopolitics: from artwork to art documentation”, em Amelia Jones e Adrian Heathfield (org.), op. cit., p. 209. “Quando vamos a uma exposição, costumamos supor que o que veremos lá – sejam pinturas, esculturas, desenhos, fotografias, vídeos, readymades ou instalações – é arte.” (Tradução nossa)

Assim, por meio das informações de cada ficha, é possível supor que *The lovers, the great wall walk* consiste em uma videoinstalação derivada da performance, uma vez que sua exibição é feita em dois canais e as classificações para a performance e para o vídeo são distintas, isto é, aparecem com diferentes datas e tempos de duração. *Rest energy* poderia ser classificada como vídeo, já que a ação foi realizada para essa mídia, ou seja, não se trata do registro de um acontecimento, mas de uma peça de arte no formato vídeo. *Relation in space*, uma vez que não há distinção de datas para a performance e o vídeo, provavelmente poderia ser vista como documentação de uma ação performática. E, por último, *Freeing the body*, embora conste em sua ficha a data de edição do material e a duração do vídeo seja distinta do tempo da performance, muito possivelmente pode ser tratada como registro, pois a artista a classifica como videodocumentação.

Mas esse raciocínio – baseado em uma possível interpretação do que seria a vontade de Abramovic, expressa por meio de indicações catalográficas – pouco serve ao espectador. Dispostos todos no mesmo ambiente expositivo, os vídeos não apresentam características intrínsecas que os tornem facilmente identificáveis como obra ou registro. Independentemente da vontade da artista e das informações que analisamos acima, as projeções muito provavelmente serão compreendidas por seu conjunto, já que assim estão expostas. Ou seja, serão vistas todas como peças de arte, ou todas como registro.

Não seria errado dizermos que a opção de enxergá-las como obras artísticas, ainda, seria a mais provável, uma vez que, como pontuou Groys, “when we go to an exhibition, we usually assume that what we will see there – whether it is paintings, sculptures, drawings, photographs, videos, readymades, or installations – is art”⁴¹. Para o filósofo, no entanto, essa visão tradicional não tem se mostrado sempre verdadeira, já que nos dias de hoje é cada vez mais comum nos depararmos com documentação de arte nos museus, cuja exibição se dá por meio das mesmas mídias.

Um caso ilustrativo desse movimento – e também de como a linha que separa a arte da documentação de arte é bastante tênue – é a forma como o artista Chris Burden se utiliza da fotografia e da descrição textual para a exposição de suas performances. A sala dedicada à obra de Burden em uma mostra temporária no Instituto Inhotim (cuja exibição vimos em 2018) pode nos servir como ponto de partida para a

discussão: o espaço expositivo mostrava 23 obras⁴² realizadas entre 1971 e 1973. Embora o artista tenha uma produção extensa de trabalhos performáticos, em substituição às ações que aconteceram ao vivo, estavam fotografias e textos descritivos que foram impressos e fixados na parede com prendedores de papel do tipo grampomol. Eram reproduções das imagens de um portfólio que se encontrava no centro da sala e estava inacessível ao toque do espectador, protegido dentro de uma caixa de vidro em cima de um pedestal. O livro de capa preta, no qual se lia em vermelho “Chris Burden 71-73”, era intitulado, de acordo com a ficha catalográfica, “Deluxe Photo Book, 1971-73” e foi produzido em 1974. Segundo a indicação apresentada, é composto de pasta com fotografias em emulsão de prata e textos explicativos, sendo que o “original está exibido em vitrine”, enquanto sua “cópia”, “montada nas paredes”.

A partir do material que preenche o espaço expositivo, pode-se perceber que Burden ressignifica o trabalho que realizou na performance por meio da combinação entre imagem e texto, atitude que foi apontada pela teórica Amelia Jones como uma das precursoras de um novo tipo de abordagem da documentação⁴³. Dessa forma, levando em conta a relação que o artista estabelece entre fotografias e breves relatos textuais, a atualização da ação performática acontece em três níveis diferentes: há peças em que as imagens se sobrepõem à descrição textual; obras nas quais os dois elementos possuem o mesmo peso; e trabalhos onde a escrita aparece como preponderante para a compreensão de significado da ação.

Em entrevista publicada em 1993, questionado sobre o contexto em que suas performances foram criadas e a forma como a documentação as exhibe na atualidade, Burden enfatiza ainda sua preocupação em relação à narrativa textual, explicando que a parte escrita da documentação é o aspecto mais importante. Ele diferencia, inclusive, o uso do vídeo e o da fotografia, em uma posição que descarta a possibilidade de interpretação da imagem estática como “certificado de presença”. Ou seja, sua preferência pela fotografia estática é justamente o fato de que ela já não pode mais ser encarada como uma mera reprodução da realidade.

I think more than anything the written part of the documentation was the most important aspect, and also the fact that I used photographic stills. I was very careful not to use film or video to record

⁴² Na sala, estavam expostas as seguintes obras: *Five day locker piece*, 1971; *Bicycle piece*, 1971; *Shout piece*, 1971; *Prelude to 220, or 110*, 1971; *I became a secret hippy*, 1971; *220*, 1971; *You'll never see my face in Kansas City*, 1971; *Shoot*, 1971; *Disappearing*, 1971; *TV hijack*, 1972; *Bed piece*, 1972; *Match piece*, 1972; *Jaizu*, 1972; *Dos equis*, 1972; *Deadman*, 1972; *747*, 1973; *Fire roll*, 1973; *Icarus*, 1973; *Movie on the way down*, 1973; *B. C. Mexico*, 1973; *Through the night softly*, 1973; *TV Ad.*, 1973; *Doorway to heaven*, 1973.

⁴³ Cf. Amelia Jones, “‘The artist is present’: artistic re-enactments and the impossibility of presence”. *TDR: The Drama Review*, vol. 55, nº 1, 2011, p. 21. *Project MUSE*. Disponível em <muse.jhu.edu/article/414677>. Acesso: 1 fev. 2018.

⁴⁴ Chris Burden, "Chris Burden in conversation with John Bewley", em Adrian Searle (ed.), *Talking Art 1*. London: Institute of Contemporary Arts, 1993, p. 16-17. "Acho que, mais do que tudo, a parte escrita da documentação era o aspecto mais importante, e também o fato de usar fotos still. Eu tomei muito cuidado para não usar filme ou vídeo para gravar a maioria das performances, porque acho que a maioria das pessoas, então, não era sofisticada o suficiente para olhar um vídeo ou um filme e necessariamente entender que não estavam vendo a coisa real, então haveria um mal-entendido incrustado e se poderia ir embora do filme com uma visão deturpada. Fotografias still existem há tempos, então as pessoas entendem que elas são apenas um símbolo do que estava lá, elas são mais facilmente capazes de separar as imagens da realidade do evento real e vê-las apenas como símbolos ou indicadores do que aconteceu. A combinação da declaração seca e desapaixonada com a imagem still, como uma documentação policial, era realmente importante. Não havia nenhuma explicação do por quê essas coisas tinham acontecido ou o que eu quis dizer." (Tradução nossa)

⁴⁵ Chris Burden, *Shoot*, 1973. "Às 19:45, eu fui baleado no braço esquerdo por um amigo. Era uma bala de cobre de um fuzil de longo calibre 22. Meu amigo estava a 15 pés de mim." (Tradução nossa)

most of performances, because I think most people, then, were not sophisticated enough to look at a video or a film and necessarily understand that they were not seeing the real thing, so there was a built-in misunderstanding and you could go away from the film with a misrepresentation. Still photographs have been around for longer so people understand that they're only a symbol of what was there, they are more easily able to separate the stills from the reality of the actual event and see them only as symbols or indicators of what went on.

The combination of the dispassionate, dry written statement with the still image, like a police documentation, was really important. There would be no explanation as to why these things had happened, or what I meant⁴⁴.

Por seu depoimento, podemos então inferir o motivo pelo qual a exposição no Inhotim não apresenta gravações em vídeo mesmo no caso de performances que possuem esse tipo de registro, como é o caso de *Shoot*. A ação, realizada em 1973 e provavelmente a mais conhecida de Burden, está entre as obras que classificamos dentro do primeiro nível de associação. A performance, transportada para a parede, apareceu contemplada por meio de 13 fotografias (entre elas, a de um atirador mirando o artista, do artista assim que atingido pela bala, de seu braço ensanguentado e de parte dos espectadores), que dão conta da narrativa em sua totalidade. A compreensão do evento, desse modo, poderia até mesmo prescindir do texto que acompanha as imagens, ainda que nele Chris Burden acrescentasse informações como o horário, a distância entre ele e o atirador, que era seu amigo, e o tipo de arma utilizada: "At 7:45 p.m. I was shot in the left arm by a friend. The bullet was a copper jacket 22 long rifle. My friend was standing fifteen feet from me"⁴⁵.

O mesmo ocorre com *Icarus*, performance do mesmo ano, 1973, que foi exibida no Instituto Inhotim por meio de três fotografias com as seguintes cenas: 1. dois assistentes despejando material líquido em duas placas de vidro apoiadas nos ombros do artista, que está nu; 2. o momento que se subentende como posterior a essa ação, no qual as placas aparecem em chamas; 3. o artista enquanto levanta seu tronco, ainda com as mãos apoiadas no chão. O texto descritivo acompanha às imagens:



O artista Chris Burden durante a performance *Shoot*

⁴⁶ Chris Burden, *Icarus*, 1973. “As seis da tarde, três espectadores convidados vieram ao meu estúdio. A sala tem 15 pés por 25 e é bem iluminada por luz natural. Sem roupas, entrei no espaço de uma pequena sala nos fundos. Dois assistentes erguiam em cada ombro uma extremidade de vidro laminado de seis pés. Os lençóis se inclinavam no chão em ângulos retos do meu corpo. Os assistentes despejaram gasolina nas folhas de vidro. Recuando, eles jogaram fósforos para acender a gasolina. Depois de alguns segundos, pulei para cima, jogando o vidro em chamas no chão. Eu entrei na área ao fundo.” (Tradução nossa)

At 6 p.m three invited spectators came to my studio. The room is fifteen feet by twenty five feet and well lit by natural light. Wearing no clothes, I entered the space from a small room at the back. Two assistants lifted onto each shoulder one end of six foot sheets of plate glass. The sheets sloped onto the floor at right angles from my body. The assistants poured gasoline down the sheets of glass. Stepping back, they threw matches to ignite the gasoline.

After a few seconds I jumped up sending the burning glass crashing to the floor. I walked into the back room⁴⁶.

Por mais que a narrativa acrescente informações precisas sobre a realização do ato performático – como horário, dimensões espaciais, número de participantes, especificidades dos materiais utilizados etc. –, tais complementos não são imprescindíveis para o entendimento da performance, que aparece registrada por meio das imagens. Nos dois casos citados, como exploramos anteriormente, o artista utiliza a fotografia de uma maneira mais próxima ao que chamamos de “certificado de presença”, garantia de que a ação de fato ocorreu.

Mas ainda que Burden recorra a esse artifício para expor parte de seus trabalhos, o artista põe em cheque a possibilidade da imagem como prova de um acontecimento na exposição de peças como *Five day locker piece*, cuja imagem mostra nada mais do que a parte exterior de um armário escolar. A escrita, nesse caso, é essencial para preencher as lacunas deixadas pela fotografia. É somente por meio da leitura, então, que tomamos conhecimento de que o artista permaneceu cinco dias consecutivos dentro de um armário de 0,6 metros de altura, 0,6 metros de largura e 0,9 metros de profundidade; e que havia, no compartimento acima, cinco litros de água; no abaixo, um galão de cinco litros vazio.

Em *B. C. Mexico*, também, a fotografia mostra unicamente o artista ao lado de um caiaque. Dessa forma, a performance só se completa com o texto que diz que o artista foi deixado no Mar de Cortez e, utilizando-se de um caiaque, remou para uma praia remota, levando um pouco de água, e lá sobreviveu por 11 dias sob uma temperatura média de 120 graus Fahrenheit até que retornou a San Felipe e foi levado para Los Angeles. Segundo o texto de *B. C. Mexico*, ainda, a ação foi anunciada pela *Newspace* e, durante o período de sua realização, um aviso

na galeria explicava o motivo da ausência de Burden.

Assim, se no primeiro agrupamento as imagens cumprem a função de prova e mostram cada uma das etapas de uma ação performática, o segundo nível de associação proposto anula qualquer possibilidade de que a fotografia seja utilizada como prova de um acontecimento, uma vez que as imagens escolhidas para documentar seus trabalhos não registram uma ação em desenvolvimento, mas apenas um fragmento isolado, que, sozinho, não é capaz de provar a concretização de nenhum ato.

A imagem ilustrativa de *B. C. Mexico* demonstra apenas que o artista esteve ao lado de um caiaque, mas não dá conta da ação que o isolou em uma praia remota. A fotografia do exterior do armário escolar em *Five day locker piece* tampouco comprova que Burden esteve dentro dele em algum momento e sequer permite que o espectador preencha possíveis lacunas da imagem e subentenda a performance que ocorreu. E, ainda, mesmo que estejam associadas a um texto descritivo, a ausência de uma comprovação efetiva só aumenta a dúvida sobre a veracidade da ação: se Burden entrou mesmo no armário, por que não o vemos dentro do compartimento? Se o registro ao lado de um caiaque foi feito por um terceiro, por que o fotógrafo não clicou o momento em que o artista se pôs a remar? O que concluímos é que, por mais que tais performances tenham acontecido, o discurso acerca delas é mais importante para sua permanência do que uma comprovação inquestionável de sua realização (o que já vimos, em certa medida, na performance *Genital panic*, de EXPORT).

Algumas ações que estavam em exibição no Inhotim, inclusive, só existem enquanto registro escrito – o que entendemos como o terceiro nível de associação entre imagem e texto. É o caso de *Disappearing*, peça que está exposta por meio de dois papéis pretos fixados na parede. No primeiro, não há qualquer impressão; no segundo, sobre o fundo preto, está colado um pedaço de papel sulfite branco onde aparece datilografada a explicação: “I disappeared for three days without prior notice to anyone. On these days my whereabouts were unknown”⁴⁷. O público, nesse caso (e aqui podemos considerar tanto os espectadores contemporâneos à realização do evento, em 1971, como os que visitam o museu quarenta anos depois), só toma conhecimento da ação por meio do relato, já que sua existência está condicionada ao discurso.

As performances, assim, exibidas por meio de documentos fotográficos – ou pela materialidade de uma folha preta que representa a au-

⁴⁷ Chris Burden, *Disappearing*, 1971. Eu desapareci por três dias sem aviso prévio a ninguém. Nestes dias meu paradeiro era desconhecido. (Tradução nossa)

⁴⁸ Disponível em <feldmangallery.com/index.php/exhibition/023-white-light-white-heat-chris-burden-february-8-march-1-1975>. Acesso: 10 jan. 2018.

sência da imagem, no caso de *Disappearing* –, são atualizadas por meio da narrativa. A construção literária do texto, a escolha entre o que ficará exposto e o que se manterá oculto, assim como o uso da ironia, são elementos que aproximam (ou transformam) o registro da obra de arte, o que abordaremos com mais ênfase no segundo e terceiro capítulos desta dissertação.

O alcance do gênero performático para além da presença do artista, com desdobramentos que ultrapassam o “aqui e agora”, pode ser explorado também na forma como Chris Burden apresenta sua trajetória no livro que leva seu nome, organizado por Fred Hoffman sob sua supervisão e em associação com a galeria Gagosian. Nessa publicação de 2007, o formato escolhido para apresentar as performances continua sendo de fotografias associadas à descrição textual do acontecimento. Na análise que faremos do material publicado no livro, no entanto, nos deteremos não mais na relação entre imagem e texto, o que já exploramos na montagem do Inhotim, mas na forma como Chris Burden utiliza a narrativa para criar uma nova forma de relação com o público. É por meio de textos construídos no tempo passado, com uso da primeira pessoa do singular, que o artista consegue trabalhar elementos próprios de suas ações ao vivo, como a alternância entre o que é dito e o que está oculto, entre a proximidade e o distanciamento do espectador.

Olhando com atenção os trabalhos apresentados, notamos que alguns deles possuem um formato mais imparcial, limitando-se à descrição dos acontecimentos. No caso de *White light/White heat*, por exemplo, o artista define com precisão a estrutura necessária para que a ação se realize: uma plataforma triangular, construída de tal forma que ele não possa ser visto de nenhum ponto da galeria. E embora nos dê a sensação de que há no texto um complemento posterior à realização da performance – por meio do qual sabemos que ela foi realizada sem que Chris Burden comesse, caísse, falasse, visse ou fosse visto por qualquer pessoa –, um release datado de janeiro de 1975⁴⁸, disponível no site da galeria Ronald Feldman, mostra que a descrição, com igual construção textual, foi disponibilizada à imprensa dias antes da abertura da mostra, o que nos confirma então que temos, nos dias de hoje, acesso às mesmas informações que os espectadores presentes em 1975 puderam ter.

Na pág. ao lado, *White light/white heat*, de Chris Burden

White Light/White Heat 1975

Ronald Feldman Fine Arts, New York, USA;
February 8-March 1, 1975

For my one-man show at Ronald Feldman, I requested that a large triangular platform be constructed in the southeast corner of the gallery. The platform was ten feet above the floor and two feet below the ceiling; the outer edge measured 18 feet across. The size and height of the platform were determined by the requirement that I be able to lie flat without being visible from any point in the gallery. For 22 days, the duration of the show, I lay on the platform. During the entire piece, I did not eat, talk or come down. I did not see anyone and no one saw me.

RELIC: Section of board⁴⁹

⁴⁹ Fred Hoffman (org.), *Chris Burden*. Londres: Thames & Hudson, 2007, p. 62. “8 de fevereiro a 1º de março de 1975. Para a minha individual na Ronald Feldman, solicitei que uma grande plataforma triangular fosse construída no canto sudeste da galeria. A plataforma estava a dez pés acima do chão e a dois pés abaixo do teto; a borda externa media 18 pés de diâmetro. O tamanho e a altura da plataforma foram determinados pela exigência de poder me deitar sem ficar visível em nenhum ponto da galeria. Por 22 dias, a duração do show, eu deitei na plataforma. Durante toda a peça, não comi, falei nem desci. Eu não vi ninguém e ninguém me viu. Relíquia: Seção do conselho.” (Tradução nossa).



⁵⁰ Fred Hoffman (org.), op. cit., p. 158. “La Cienega Boulevard (12 de novembro de 1972. Às oito horas da noite, deitei-me no Boulevard La Cienega e fiquei completamente coberto por um saco de lona. Dois sinalizadores de 15 minutos foram colocados perto de mim para alertar os carros. Pouco antes de as chamas se extinguírem, chegou um carro da polícia. Fui preso e fichado por causar uma emergência falsa. O julgamento ocorreu em Beverly Hills. Após três dias de deliberação, o júri não chegou a uma decisão e o juiz indeferiu o caso. Relíquia: Saco de lona.” (Tradução nossa)

Por meio da narração de *White light/ White heat*, dessa forma, nós e os espectadores da década de 1970 tomamos conhecimento não só da estrutura que Burden pretende criar e sua intenção de permanecer escondido de todos os visitantes como também temos a confirmação de que o artista permaneceu na plataforma por todo o período expositivo – a ele não interessa apenas não ser visto, mas assegurar a todos de sua permanência, deixando claro que não comeu, falou ou saiu de seu “esconderijo” durante o tempo estipulado. E, uma vez que a performance consiste na ocultação do artista (não o vemos), sua palavra é a única garantia que nos resta.

Na performance *Deadman*, também, é através do relato que tomamos conhecimento de desdobramentos que vão além da ação do artista que, nesse caso, consistiu em deitar em uma avenida coberto por um saco de lona. E mesmo para os espectadores da performance em 1972, a continuação do ato só se torna possível por meio da narrativa, uma vez que Chris Burden deixou o local preso. Seu texto, assim, não apenas descreve os acontecimentos, como promove uma expansão do evento performático para além do “aqui e agora”.

Deadman 1972

La Cienega Boulevard (Riko Mizuno Gallery), Los Angeles, California, USA;
November 12, 1972

At 8 pm I lay down on La Cienega Boulevard and was covered completely with a canvas tarpaulin. Two 15-minute flares were placed near me to alert cars. Just before the flares extinguished, a police car arrived. I was arrested and booked for causing a false emergency to be reported. The trial took place in Beverly Hills. After three days of deliberation, the jury failed to reach a decision and the judge dismissed the case.

RELIC: Canvas tarpaulin⁵⁰

Torna-se evidente, desse modo, que a escolha por uma narrativa em primeira pessoa, independentemente do texto ser disponibilizado antes, durante ou depois do ato performático, nos possibilita não só entender a

ação a partir do ponto de vista do artista, como, por meio do seu relato, ampliar a estrutura espaço-temporal do acontecimento.

O modo como Burden constrói seu texto – compartilhando impressões e intencionalidades –, também ajuda a criar uma sensação de proximidade, o que se intensifica em trabalhos nos quais ao leitor é dada a oportunidade de conhecer informações que propositalmente não foram reveladas aos espectadores que acompanharam as ações no momento em que foram realizadas.

Na performance *Jaizu*, de 1972, por exemplo, o artista – com roupas brancas e óculos de sol – permanece sentado com o rosto voltado para a porta de entrada, perto da qual estão dispostos dois travesseiros e uma pequena caixa com cigarros de maconha. A descrição da ação acrescenta à performance novos elementos:

Jaizu 1972

Newport Harbor Art Museum,
Newport Beach, California, USA;
June 10-11, 1972

Dressed in white and wearing a pair of sunglasses, I sat facing the door. Just inside the door were two cushions and a small box of marijuana cigarettes. Viewers were permitted to enter the room one at a time. They were under the impression that I was observing them, but the sunglasses had been painted black on the back and I was virtually blind. I remained immobile and speechless during the performance. Many people tried to talk to me, one assaulted me and one left sobbing hysterically. The piece was performed on two days for five hours each day.

RELIC: Sunglasses, painted black on the back⁵¹.

Se os espectadores de *Jaizu* em 1972 realmente tiveram a impressão de que o artista os estava observando, não podemos afirmar com certeza, já que a descrição nos dá o ponto de vista de Burden e não o das pessoas que presenciaram sua obra. O que passamos a conhecer por meio da leitura é, então, a intencionalidade do artista, que queria dar a falsa impressão aos

⁵¹ Fred Hoffman (org.), op. cit., p. 50. “10 a 11 de junho de 1972. Vestido de branco e usando óculos escuros, sentei-me de frente para a porta. Logo do lado de dentro havia duas almofadas e uma pequena caixa de cigarros de maconha. Os espectadores foram autorizados a entrar na sala, um de cada vez. Eles estavam com a impressão de que eu estava observando, mas os óculos de sol tinham sido pintados de preto e eu estava praticamente cego. Permaneci imóvel e sem palavras durante a performance. Muitas pessoas tentaram falar comigo, uma me agrediu e uma deixou a sala soluçando histericamente. A peça foi performada em dois dias durante cinco horas por dia. Relíquia: Óculos de sol, pintados de preto no verso.” (Tradução nossa)



O artista Chris Burden durante a performance *Jaizu*

espectadores de que os observava. A confissão de que estava virtualmente cego, uma vez que seus óculos estavam pintados, torna seus leitores testemunhas do embuste dessa performance que tinha entre os objetivos confundir o público. O comentário sobre o comportamento dos espectadores – vários que tentavam em vão se comunicar com o artista, além de casos isolados de agressão ou soluços histéricos – também se configura como uma espécie de informação privilegiada, a qual não teríamos acesso sem a narrativa posterior de Burden, já que, conforme ele próprio explica, eles podiam entrar um de cada vez.

O mesmo procedimento narrativo se repete em outras ações, como vemos em *Shadow* e *Studio tour*, cujas descrições seguem abaixo:

Shadow 1976

Ohio State University, Columbus,
Ohio, USA; April 26, 1976

The piece began the moment I arrived at the airport and lasted the entire time I was in Columbus. I was dressed in clothes which I thought would fit people's preconceptions of an avant-garde artist, i.e. a fatigue jacket; pockets stuffed with notebooks, film and a tape recorder; opaque dark glasses with chrome rims; a black cap; Levis and a striped t-shirt. These clothes were in no way characteristic of my normal attire. During the course of the piece I acted distant and aloof, and had as little interaction with students and faculty as possible. The University had scheduled a particular time in the gallery for what they believed to be the performance. I had them erect a translucent screen to separate me from the audience. I sat on a chair behind the screen and a strong light illuminated my profile. I read the audience descriptions of the pieces I had done in the last six years. I allowed 30 seconds between each description for the audience to visualize the piece. The following day I was supposed to have a question-and-answer period with students. But I remained elusive, answering elaborate speculations with a simple 'yes' or 'no'. My intention throughout the piece was to make my personal presence almost superfluous by revealing little or no information about myself that was not already available publicly⁵².

⁵² Fred Hoffman (org.), op. cit., p. 226. "26 de abril de 1976. A peça começou no momento em que cheguei ao aeroporto e durou o tempo todo em que estive em Columbus. Eu estava vestido com roupas que eu achava que se encaixariam na pré-concepção das pessoas sobre um artista de vanguarda, ou seja, uma jaqueta gasta; bolsos cheios de cadernos, filmes e um gravador; óculos escuros opacos com aros cromados; um boné preto; Levis e uma camiseta listrada. Essas roupas não eram de forma alguma características do meu traje normal. Durante o decorrer da peça, agi distante e indiferente, e tive a menor interação possível com estudantes e professores. A universidade havia agendado uma determinada hora na galeria para o que eles acreditavam ser a performance. Pedi-lhes para erguer uma tela translúcida para me separar da audiência. Eu sentei em uma cadeira atrás da tela e uma luz forte iluminou meu perfil. Eu li para a audiência as descrições das peças que fiz nos últimos seis anos. Eu permiti 30 segundos entre cada descrição para o público visualizar a peça. No dia seguinte, eu deveria ter um período de perguntas e respostas com os alunos. Mas continuei impassível, respondendo a especulações elaboradas com um simples "sim" ou "não". Minha intenção ao longo da peça era tornar minha presença pessoal quase superflua, revelando pouca ou nenhuma informação sobre mim que ainda não estivesse disponível publicamente." (Tradução nossa)

⁵³ Fred Hoffman (org.), op. cit., p. 173. “24 de outubro de 1976. Meu pequeno estúdio foi um dos de muitos artistas em Venice, Califórnia, que um grupo de 45 pessoas planejou visitar no domingo, 24 de outubro. Quando o líder do grupo e as primeiras dez ou 15 pessoas bateram na minha porta, eu os encontrei vestindo uma jaqueta cinza bem-arrumada e segurando um rolo de bilhetes. Eu educadamente os informei que, para ter acesso ao meu estúdio, cada um deles teria que comprar um ingresso de um dólar. O líder do grupo resmungou que ele não havia sido informado disso e que todos já haviam pago 13 dólares à faculdade que organizou a excursão. Assim, ele desencorajou com sucesso algumas das pessoas que já estavam buscando suas carteiras. No entanto, sua palavra não foi ouvida por umas 30 pessoas que continuaram ao redor do estúdio com um dólar e eu consegui vender 12 ingressos. Chegando em pequenos grupos de duas ou três pessoas, dei-lhes uma minuciosa excursão de 20 minutos pelo meu estúdio - mezanino, sótão, sofá-cama, chuveiro improvisado, lista de compras de mercado, armário de arquivo, e uma ideia de como passo meu tempo neste pequeno espaço. Relíquia: rolo de bilhetes.” (Tradução nossa)

Na pág. ao lado, fotografia utilizada por Chris Burden para ilustrar *Studio visit*

Studio Tour 1976

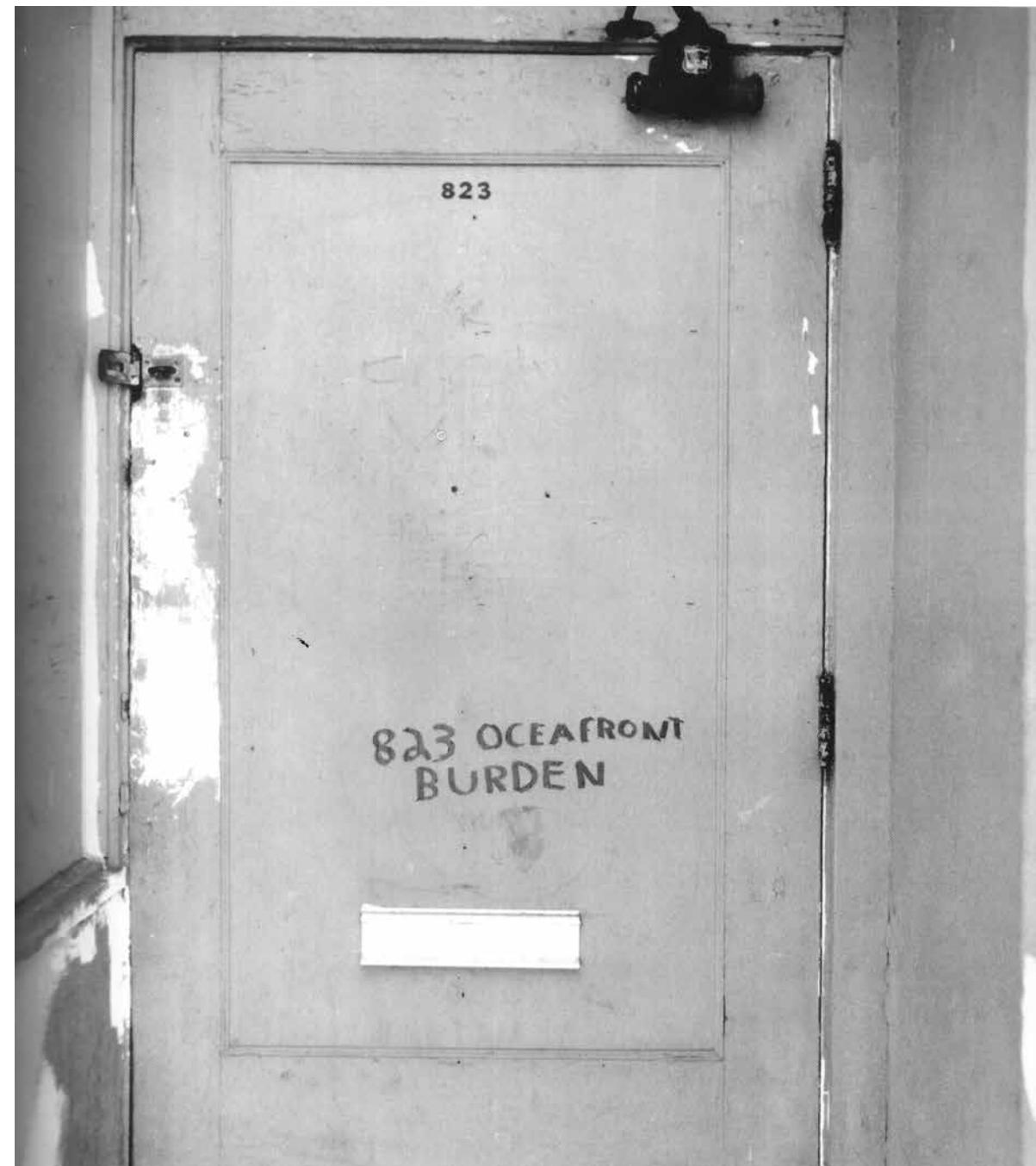
Venice, California, USA: October 24, 1976

My small studio was one of the many artists' in Venice, California, that an art tour group of 45 people planned to visit on Sunday, October 24. When the group leader and the first ten or 15 people knocked on my door, I met them wearing a gray orderly's jacket and holding a roll of tickets. I politely informed them that in order to gain access to my studio they would each have to buy a one-dollar ticket. The group leader grumbled that he had not been informed of this and that everyone had already paid the college that had organized the tour 13 dollars. Thus, he successfully discouraged some of the people who were already reaching for their wallets. However, word filtered back to the remaining 30 people about the studio with the extra one-dollar charge, and I was able to sell 12 tickets. Coming in small groups of two or three people, I gave them a thorough 20-minute tour of my studio - sleeping loft, moving mat couch, improvised shower, grocery list, file cabinet, desk, and an idea of how I spend my time in this small space.

RELIC: Roll of tickets⁵³.

Nos dois exemplos acima, o artista compartilha com os leitores a experiência de trabalhos que sequer foram notados durante sua realização como ações performáticas. Se começarmos pela descrição de *Shadow*, perceberemos que a performance da qual os espectadores tomaram conhecimento era, na realidade, apenas um fragmento menor de um ato bem mais abrangente. Isto é, não consistia somente da ação que ocorreu no dia e horário pré-determinados para a realização de um trabalho de Burden. É o relato do artista, no entanto, que acrescenta agora o fato de que o ato performativo começou assim que ele pisou no aeroporto e sua duração foi correspondente a todo o tempo que esteve em Columbus. Pelo texto, também, a intenção de enganar os participantes fica ainda mais clara à medida que Burden menciona o horário reservado para “o que eles acreditavam que seria a performance”.

Em *Studio tour*, do mesmo modo, os visitantes que chegaram ao ateliê para dar sequência a uma série de visitas guiadas pré-agendadas não estavam à espera de uma ação artística. É o mais provável, inclusive, que



⁵⁴ Fred Hoffman (org.), op. cit., p. 76. “28 de outubro de 1981. Essa performance tomou a forma de uma narrativa oral na qual eu revelei a verdade sobre certos momentos alarmantes de crise em minha vida pessoal que formaram a base de muitos rumores tempestuosos. Com exceção de uma noite, nenhum registro, escrito ou não, dessa narrativa oral foi divulgado publicamente. Como uma confissão católica, o conteúdo do que revelei permanece apenas na memória do público.” (Tradução nossa)

muitos desses participantes nem sequer tenham se dado conta que a venda de bilhetes era, na concepção de Burden, uma performance. Para o leitor que tem acesso ao texto descritivo (que no livro está acompanhado de uma foto da porta do estúdio), no entanto, o tom confessional aparece mais uma vez, nos dando a impressão de que estamos mais próximos do artista do que aqueles que estiveram fisicamente diante dele. É como se a performance existisse como tal mais para quem a conhece posteriormente do que para aqueles que tiveram a oportunidade de presenciá-la.

Se essa sensação de intimidade permanece diante de muitas das narrativas, o sentimento oposto também se faz presente. É o que vemos em *There have been some pretty wild rumors about me lately and I just want to set the record straight*:

There Have Been Some Pretty Wild Rumors About Me Lately and I Just Want to Set the Record Straight 1981

San Francisco Video Festival, San Francisco,
California, USA: October 28, 1981

This performance took the form of an oral narrative in which I revealed the truth of certain startling crisis events in my personal life which formed the basis of many wild rumors. Except for the one evening, no record, written or otherwise, of this oral narrative has ever been released publicly. Like a catholic confession, the content of what I revealed remains only in the memory of the audience⁵⁴.

Aqui, ao contrário do que demonstramos acima, o acesso à parte da performance é negado e o leitor jamais saberá o conteúdo da fala de Burden a quem esteve no festival em 1981. Assim, se o artista provavelmente conseguiu surpreender os espectadores com uma confissão pessoal – o que dificilmente se espera de uma pessoa pública em uma aparição pública –, ele agora ressignifica a performance por meio de uma inversão. Se o relato em primeira pessoa faz com que o leitor possa se sentir mais próximo do artista, a relação de intimidade que poderia ser criada é quebrada à medida que Burden oculta informações que antes foram reveladas.

Essa alternância entre o que está visível e o que está oculto, entre o que temos proximidade e o que parece distante, em termos tanto físicos

quanto psicológicos, é característica essencial do trabalho de Chris Burden, estando presente em grande parte de suas performances. Os mesmos resultados que identificamos na construção textual – por meio da escolha de uma narrativa em primeira pessoa (que fornece ao leitor o ponto de vista do artista), da divulgação de informações com riqueza de detalhes a um público que muito provavelmente não pôde assistir à performance quando foi realizada (e que, por isso, poderia sentir-se desprivilegiado em relação aos espectadores da ação ao vivo) e dos relatos elaborados de forma a criar uma relação de intimidade (ou afastamento) – podemos notar também na forma como o artista constrói seus eventos. As peças que analisaremos a seguir nos mostram, então, que ao exibir uma performance por meio da documentação, Burden não o faz como simples reprodução dos acontecimentos, mas realiza procedimentos que o permitem atingir o público do novo formato de forma próxima a como antes atingiu quem esteve presente no ato performático.



Na pág. ao lado, *There have been some pretty wild rumors about me lately and I just want to set the record straight*, de Chris Burden

Na performance *Back to you*, por exemplo, embora a ação se desenrole com a presença dos espectadores, ela só é visível a eles por intermédio do vídeo, que mostrará um dos participantes, dentro de um elevador, fincando alfinetes no corpo de Burden. Ou seja, embora haja sincronidade entre o desenrolar da ação e de sua exibição, apenas uma pessoa tem contato direto com o artista enquanto aos outros resta somente acompanhá-lo pelo monitor. O que se exhibe, ainda, não é uma filmagem que dê conta de todo o ambiente. Sabemos que a placa com os dizeres “Por favor, fincar alfinetes no meu corpo” não aparece no vídeo, uma vez que é Liza Béar, conforme Burden relata, quem fica incumbida de dizer ao público qual foi a instrução recebida pelo participante.

Performance *Back to you*,
de Chris Burden



Back to You 1974

112 Greene St., New York, USA;

January 16, 1974

Dressed only in pants, I was lying on a table inside a freight elevator with the door closed. Next to me on the table was a small dish of $\frac{5}{8}$ - inch steel push pins. Liza Béar requested a volunteer from the audience and he was escorted to the elevator. As the door opened, a camera framing me from the waist up was turned on and the audience viewed this scene on several monitors placed near the elevator. As the elevator went to the basement and returned, Liza told the audience that a sign in the elevator instructed the volunteer to ‘Please push pins into my body.’

The volunteer stuck four pins into my stomach and one pin into my foot during the elevator trip. When the elevator returned to the floor, the door opened, the volunteer stepped out and the camera was turned off.

The elevator returned to the basement.

RELIC: Push pins, stainless steel bowl⁵⁵.

Velvet water, também, ação na qual Chris Burden tenta respirar água e, após cinco minutos, desmaia, é transmitida por meio do vídeo, mesmo que haja simultaneidade entre o acontecimento e sua transmissão e que o artista enfatize no texto que está separado da audiência apenas por uma parede de armários. O que o público vê, ainda, está fragmentado, uma vez que cada monitor transmite um ângulo diferente do evento – a tela maior exhibe o rosto de Burden e seus movimentos de forma aproximada; as menores se dividem entre imagens da sua cabeça, seus ombros e a pia. Também, no momento que o artista desmaia, a transmissão cessa e o público é privado do suceder dos acontecimentos.

⁵⁵ Fred Hoffman (org.), op. cit., p. 55. “16 de janeiro de 1974. Vestindo apenas calças, eu estava deitado em uma mesa dentro de um elevador de carga com a porta fechada. Ao meu lado na mesa havia um pequeno prato com alfinetes de aço de $\frac{5}{8}$ de polegada. Liza Béar chamou um voluntário da platéia e ele foi levado ao elevador. Quando a porta se abriu, uma câmera foi ligada me mostrando da cintura para cima e a platéia assistiu a cena em vários monitores colocados perto do elevador. Quando o elevador foi para o porão e retornou, Liza disse à platéia que uma placa no elevador instruiu o voluntário a “Por favor, fincar os alfinetes em meu corpo”. O voluntário fincou quatro alfinetes no meu estômago e um alfinete no meu pé durante a viagem do elevador. Quando o elevador retornou ao andar, a porta se abriu, o voluntário saiu e a câmera foi desligada. O elevador voltou ao porão. Relíquia: Alfinetes, tigela de aço inoxidável.” (Tradução nossa)

⁵⁶ Fred Hoffman (org.), op. cit., p. 56. “7 de maio de 1974. Separado da platéia por uma parede de armários, sentei-me ao lado de uma pequena pia cheia de água. O público sentou-se de frente para um monitor de 19 polegadas emoldurado por quatro monitores de nove polegadas, dois de cada lado. O monitor grande mostrou um close-up extremo do meu rosto e acompanhou os movimentos da minha cabeça durante a performance. Os monitores pequenos mostraram uma visão fixa da minha cabeça, ombros e pia. Comecei a performance olhando diretamente para as câmeras e dizendo: ‘Hoje eu vou respirar a água que é o oposto do afogamento, porque quando você respira água, você acredita que a água é um oxigênio mais rico e mais denso, capaz de sustentar a vida.’ Submergi repetidamente meu rosto na pia e tentei respirar água. Após cerca de cinco minutos, eu desmaiei sufocado. As câmeras foram desligadas.” (Tradução nossa)

Velvet Water 1974

School of the Art Institute of Chicago,
Chicago, Illinois, USA; May, 7, 1974

Separated from the audience by a wall of lockers, I sat next to a small sink filled with water. The audience sat facing a 19-inch monitor framed by four 9-inch monitors, two on each side. The large monitor showed an extreme close-up of my face and followed the movements of my head during the performance. The small monitors showed a fixed view of my head, shoulders and the sink. I started the performance looking directly into the cameras and saying: ‘Today I am going to breathe water which is the opposite of drowning, because when you breathe water you believe water to be a richer, thicker oxygen capable of sustaining life.’ I repeatedly submerged my face in the sink and attempted to breathe water. After about five minutes, I collapsed choking. The cameras were turned off⁵⁶.



Por fim, as performances *The confession* e *Show the hole* são as que melhor ilustram a forma como Burden articula elementos que dialogam, ao mesmo tempo, com noções de público e privado, intimidade e distanciamento. Em *The confession*, embora ele próprio convide os espectadores de sua performance, selecionando apenas pessoas com as quais manteve contato durante sua estadia em Cincinnati, a relação com seus ouvintes é mediada pelo vídeo.

The Confession 1974

Contemporary Art Center, Cincinnati,
Ohio, USA; December 12, 1974

A two-month show of documentary books and an interview videotape was installed at the Contemporary Art Center. I decided to use the monitor which regularly showed the interview tape. I invited only those people I had met and talked with the since my arrival in Cincinnati, four days earlier. I called each of the 25 people and invited them to come to the Art Center on Thursday evening at 8:30. The guests were seated around the monitor when my face appeared on the screen. I began to talk about why I was very unhappy, confessing the most intimate details of my personal life. Faced with the need to make a decision concerning a love triangle, and being unable to act, I felt I had lost control of my life. The people watching had had an image of me created by the show and by personal contact since my arrival. They sat in complete silence as I exposed myself, imposing on them disturbing knowledge which had to be reconciled with my public image. I talked for about half an hour, until I was unable to continue. The audience left quickly without discussion among themselves⁵⁷.

Como o próprio Burden explica no texto, por meio de sua declaração durante a performance, ele confronta a imagem que criou durante os encontros na cidade, do artista prestes a abrir uma exposição, com a imagem do homem envolvido em um triângulo amoroso. Mas para além do exercício de conciliação entre essas duas facetas, há também a expectativa de um convite personalizado, feito diretamente por ele, contra a recepção um tanto fria dos convidados, que são acomoda-

⁵⁷ Fred Hoffman (org.), op. cit., p. 58. “12 de dezembro de 1974. Um show de dois meses de livros documentais e uma entrevista de vídeo foram instalados no Centro de Arte Contemporânea. Eu decidi usar o monitor que mostrava regularmente a fita da entrevista. Convidei apenas as pessoas que conheci e conversei desde a minha chegada a Cincinnati, quatro dias antes. Liguei para cada uma das 25 pessoas e as convidei para ir ao Art Center na quinta-feira às 20:30. Os convidados estavam sentados em volta do monitor quando meu rosto apareceu na tela. Comecei a falar porque estava muito infeliz, confessando os detalhes mais íntimos da minha vida pessoal. Diante da necessidade de decidir sobre um triângulo amoroso e de não poder agir, senti que perdera o controle da minha vida. As pessoas assistindo tiveram uma imagem de mim criada pelo show e por contato pessoal desde a minha chegada. Eles se sentaram em completo silêncio enquanto eu me expus, impondo-lhes um perturbador conhecimento que precisava ser reconciliado com minha imagem pública. Eu falei por cerca de meia hora, até que não pude continuar. O público saiu rapidamente sem discutir entre si.” (Tradução nossa)

Na pág. ao lado, Chris Burden em *Velvet water*



Acima e ao lado, Chris Burden em *The confession* e *Show the hole*

dos em uma sala sem que recebam os cumprimentos do anfitrião, com quem terão contato somente por meio do vídeo. A distância imposta pelo monitor, então, é quebrada mais uma vez pelo caráter confessional da declaração. Assim, a performance alterna reiteradas vezes o grau de proximidade que os participantes possuem com o artista.

Já em *Show the hole*, ao contrário, Burden cria um ambiente totalmente intimista, uma pequena sala privada com cortinas de veludo negro, para mostrar sua cicatriz da performance *Shoot* a pessoas completamente desconhecidas – algumas delas, conforme ele faz questão de enfatizar, precisaram, inclusive, esperar até três horas na fila.

Show the Hole 1980

Italian Per/form/ance Festival, Florence,
Italy, March 4, 1980

Using black velvet curtains, I constructed a small private room in the entranceway of the theater that was being used to present the American performances. I sat in this small room with my name above me in white letters on the wall. One at a time, I received each person from the audience waiting outside. As each person entered, I addressed them in Italian and asked them in a cordial manner to 'Please sit down', then looking at them I said 'In 1971 I did a performance in which I was shot in the arm'. Finally, I would roll up my sleeve and as I pointed with my finger at the scar in my arm, I would say 'the bullet went in here and come out there'. Each spectator was alone with me and physically close to me. I received approximately 300 people, but because each person took about half a minute, some people had to wait in line up to three hours⁵⁸.

Para receber o público, formado desta vez por pessoas que não necessariamente pertenciam ao seu círculo de convívio, Burden faz questão de ter contato um a um. Assim, segundo o artista, cada participante pode estar fisicamente próximo a ele. Os exemplos acima evidenciam os recursos que ele lança mão para construir diferentes tipos de relação, alternando as noções de presença e ausência, proximidade e distância.

⁵⁸Fred Hoffman (org.), op. cit, p. 73. "4 de março de 1980. Usando cortinas de veludo preto, construí uma pequena sala privada na entrada do teatro que estava sendo usado para apresentar performances americanas. Sentei-me nesta pequena sala com meu nome acima de mim em letras brancas na parede. Um de cada vez, recebi cada pessoa da platéia esperando do lado de fora. À medida que cada pessoa entrava, dirigia-me a ela em italiano e a convidava cordialmente 'Por favor, sente-se' e, em seguida, olhava para ela e dizia: "Em 1971, fiz uma apresentação em que fui alvejado". Finalmente, eu rolava a manga da camisa e, quando apontava com o dedo para a cicatriz no braço, eu dizia: 'A bala entrou aqui e saiu.' Cada espectador estava sozinho comigo e fisicamente perto de mim. Eu recebi aproximadamente 300 pessoas, mas como cada pessoa levou cerca de meio minuto, algumas pessoas tiveram que esperar na fila por até três horas." (Tradução nossa)

⁵⁹ Amelia Jones, “‘Presence’ in *absentia*: experiencing performance as documentation”. *Art Journal*, 1997, vol. 56, n° 4, p. 11. “Enquanto a experiência de ver uma fotografia e ler um texto é claramente diferente daquela de se sentar em uma pequena sala assistindo a uma performance de um artista, nenhuma delas têm uma relação privilegiada com a ‘verdade’ histórica da performance [...]” (Tradução nossa)

Desse modo, no momento em que o ato performativo é atualizado por meio do texto, o uso do vídeo como mediador entre a ação do artista e o que é de fato transmitido aos espectadores, tal como o jogo que Burden estabelece entre sua imagem pública e a imagem que apresenta aos participantes, acabam sendo substituídos pela narrativa em primeira pessoa, pela escolha de não apenas narrar os acontecimentos, mas compartilhar sua intencionalidade, juntamente com a preocupação de inserir ou ocultar informações, criando distintos graus de relacionamento.

Se a performance costuma ser considerada por muitos artistas, críticos e historiadores do gênero como algo que existe no presente, podendo ser inteiramente compreendida somente por quem vivenciou o ato no momento de sua realização, as ações de Burden nos dão evidências que a compreensão de um acontecimento não está condicionada apenas ao “aqui e agora”, uma vez que diferentes camadas de interpretação se formam de acordo com as narrativas que são veiculadas antes, durante e depois do evento performático.

A historiadora Amelia Jones, inclusive, questiona o privilégio de quem vivencia a performance durante sua realização, argumentando que “while the experience of viewing a photograph and reading a text is clearly different from that of sitting in a small room watching an artist perform, neither has a privileged relationship to the historical ‘truth’ of the performance [...]”⁵⁹. Em seu artigo “‘Presence’ in *absentia*: experiencing performance as documentation”, publicado em 1997, Jones analisa as performances *Interior scroll*, de Carolee Schneemann, *Self-portrait photographs*, de Yayoi Kusama, e *Post post porn modernist*, de Annie Sprinkle, exclusivamente a partir de fotografias, vídeos e narrativas escritas e orais. A esse respeito, ela argumenta:

It is my premise here, as it has been elsewhere, that there is no possibility of an unmediated relationship to any kind of cultural product, including body art. Although I am respectful of the specificity of knowledges gained from participating in a live performance situation, I will argue here that this specificity should not be privileged over the specificity of knowledges that develop in relation to the documentary traces of such an event. While the live situation may enable the phenomenological relations of flesh-to-flesh engagement, the documentary exchange (viewer/reader<->document) is equally intersubjective. Either way, the audience for the work

may know a great deal or practically nothing at all about who the performer is, why she is performing, and what, consequently, she “intends” this performance to mean. Either way, the audience may have a deep grasp of the historical, political, social and personal contexts for a particular performance. While the viewer of a live performance may seem to have certain advantages in understanding such a context, on a certain level she may find it more difficult to comprehend the histories/narratives/processes she is experiencing until later, when she too can look back and evaluate them with hindsight (the same might be said of the performer herself)⁶⁰.

Na opinião da autora, a dependência que a performance possui da documentação para sua contextualização e interpretação, como também para alçar um status simbólico, expõe a impossibilidade de um conhecimento integral da ação performática durante sua realização. Além disso, para ela, as performances frequentemente se tornam mais significativas quando são reavaliadas no decorrer dos anos. Essas declarações, no entanto, não a impedem de apontar ressalvas quanto à transformação sem critérios de qualquer documentação de ações performáticas em obras de arte:

Histories of performance art proper (that is, the genre defined discursively in these very histories by authors such as Roselee Goldberg) have tended to devolve around a handful of iconic photographs and textual descriptions, or in some cases film or video footage. Artists such as Chris Burden in the early 1970s set the stage for such approaches by documenting their work (in Burden’s case) with single iconic images, brief textual account, and “relics”. Until recently, this reliance on these documents and descriptions by performance historians and curators was rarely scrutinized or questioned for the way in which it paradoxically reduces the celebrated “live” act to singular (and commodifiable) objects of display and exchange. While Burden, as an artist, can be viewed as ironic in his deadpan reliance on these material remains, art historians, curators, and performance studies scholars miss the point if they simply take these remains as “proof” of some singular version of the event (or even worse, as somehow the *event-cum-artwork itself* – with Burden’s photographs, texts, and relics now displayed, bought, and sold as unique artworks)⁶¹.

⁶⁰ Amelia Jones, op. cit., p. 12. “É minha premissa aqui, como tem sido em todo lugar, de que não há possibilidade de uma relação não mediada com qualquer tipo de produto cultural, incluindo a body art. Embora respeite a especificidade dos conhecimentos adquiridos ao participar de uma situação de performance ao vivo, argumentarei aqui que essa especificidade não deve ser privilegiada sobre a especificidade dos conhecimentos que se desenvolvem em relação aos traços documentais de tal evento. Enquanto a situação ao vivo pode possibilitar as relações fenomenológicas de envolvimento carne a carne, a troca documental (espectador/leitor<->documento) é igualmente intersubjetiva. De qualquer maneira, o público do trabalho pode saber muito ou praticamente nada sobre quem é a intérprete, por que ela está se apresentando e o que, consequentemente, ela ‘pretende’ que essa performance signifique. De qualquer forma, o público pode ter uma compreensão profunda dos contextos históricos, políticos, sociais e pessoais para uma performance específica. Enquanto o espectador de uma performance ao vivo pode parecer ter certas vantagens em compreender tal contexto, em um certo nível da própria performance, ele pode achar mais difícil compreender as histórias/ narrativas/ processos que está experienciando até mais tarde, quando também pode olhar para trás e avaliá-los em retrospectiva (o mesmo pode ser dito do próprio intérprete.” (Tradução nossa)

⁶¹ Amelia Jones, “The artist is present”: artistic re-enactments and the impossibility of presence”. TDR: The Drama Review, vol. 55, nº 1, 2011, p. 21. *Project MUSE*. Disponível em <muse.jhu.edu/article/414677>. Acesso: 1 fev. 2018. “Histórias da performance “de verdade” (isto é, o gênero definido discursivamente nestas mesmas histórias de autores como Roselee Goldberg) tenderam a se basear em torno de um punhado de fotografias icônicas e descrições textuais, ou em alguns casos, filmes ou vídeos. Artistas como Chris Burden, no início dos anos 1970, prepararam o terreno para tais abordagens documentando seu trabalho (no caso de Burden) com imagens icônicas únicas, breve relato textual e “reliquias”. Até recentemente, essa confiança nesses documentos e descrições por historiadores e curadores performáticos raramente era escrutinada ou questionada pela forma como, paradoxalmente, reduz o celebrado ato ao “vivo” a objetos singulares de exibição e troca. Enquanto Burden, como artista, possa ser visto como irônico em sua confiança inexpressiva nesses restos materiais, os historiadores da arte, curadores e pesquisadores da performance não se decidem se simplesmente aceitam esses restos como “prova” de alguma versão singular do evento (ou pior ainda, o evento-cum-arte por si só – com as fotografias, textos e reliquias de Burden agora exibidos, comprados e vendidos como obras de arte únicas).” (Tradução nossa)

No caso de Marina Abramovic, notamos, inclusive, diferentes maneiras segundo as quais a artista elabora os documentos referentes a suas ações. Em seu livro de memórias, por exemplo, ela cita uma visita do galerista Sean Kelly a seu apartamento em Amsterdã, quando os dois examinaram as fotografias de suas primeiras performances solo, como *Rhythm 10*, e separaram uma ou duas imagens de cada uma das peças – *Lips of Thomas*, segundo ela, rendeu fotografias especialmente fortes (e sangrentas): “eu me flagelando, a estrela cortada no meu ventre”⁶². Dessa pesquisa, houve um pedido de Sean Kelly para que a artista fizesse uma pequena edição, escrevesse textos que seriam anexos às imagens e, desse modo, pudesse oferecer o trabalho a colecionadores.

Embora o livro apresente uma imagem de *Lips of Thomas*, com um pequeno texto descritivo (cujo conteúdo não é legível na reprodução) anexo à fotografia principal – ambos emoldurados⁶³ –, nenhum trabalho desse tipo foi selecionado para Terra Comunal, sua mostra retrospectiva no Brasil, a qual já mencionamos anteriormente. Seu depoimento na biografia, que dá a entender que a ideia de Sean Kelly estava baseada unicamente na necessidade de comercialização dos trabalhos, juntamente à ausência das peças na exposição, dá indícios de que a opção em expor performances históricas por meio da junção entre imagem e relato textual não é a forma considerada mais adequada para Abramovic⁶⁴.

Na mostra, além dos vídeos que enumeramos acima, houve a criação de diversas instalações para a exibição de performances passadas, como no caso de *The house with the ocean view*, ação realizada na galeria Sean Kelly. O trabalho de 2002 contava com três grandes plataformas que foram montadas lado a lado, de forma que a artista pudesse circular entre elas. Divididos entre banheiro (vaso sanitário e chuveiro), sala de estar (mesa e cadeira) e quarto (cama e pia), os três cômodos, suspensos a cerca de 1,5 metro do piso, estavam ligados ao chão por escadas – os degraus, no entanto, foram substituídos por facas de trinchas, afiadas, com as lâminas viradas para cima. Nessa estrutura, Abramovic permaneceu durante 12 dias e desempanhou ali todas as atividades diante do público (dormia, tomava banho, ia ao banheiro).

Na montagem de 2015, no entanto, sem a presença da artista, a performance deu lugar a uma instalação composta por três fotos suas ocupando cada um dos cômodos (pelada embaixo do chuveiro, em pé entre a mesa e a cadeira e dormindo em sua cama), acompanhadas de

vitrines com os diversos utensílios utilizados durante a performance. Em frente a primeira e a terceira foto, os objetos usados pela artista (uma garrafa de óleo de amêndoas puro, uma garrafa de água de rosas, uma barra de sabonete sem perfume, um pente de madeira, 12 toalhas finas de algodão, 12 calcinhas de algodão, 12 camisetas de algodão, sete calças de algodão, sete camisas de algodão); no meio, o telescópio que estava à disposição do público na Sean Kelly. Na descrição de parede da ação, apresentada na montagem realizada pelo Sesc – e posteriormente publicada no livro *Marina Abramovic: Terra Comunal + MAI* –, apareciam listadas as condições da obra:

Condições de vida na instalação: artista.

Duração da peça: 12 dias

Alimentação: jejum

Água: uma grande quantidade de água mineral

Fala: sem fala

Canto: possível e imprevisível

Escrita: sem escrita

Sono: 7 horas por dia

Em pé: sem limite

Sentada: sem limite

Deitada: sem limite

Chuveiro: 3 vezes ao dia⁶⁵.

Embora o Sesc recrie o contexto da peça, exibindo fotos de sua execução e os objetos utilizados, a ressignificação e a atualização do ato performativo não se encerram por aí. É através de um vídeo e contrariando uma das premissas da performance, na qual a artista deve permanecer em silêncio, que Abramovic impõe sua voz. O conteúdo da gravação, publicado também nas páginas de *Marina Abramovic: Terra Comunal + MAI*, nos permite analisar com maior detalhamento as intenções da artista – e, além disso, mostra como o ato performativo passa a ser ressignificado também por meio da escuta ou leitura. Abaixo, um trecho do diário apresentado ao público:

⁶² Marina Abramovic, *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2017. Versão digital, n.p.

⁶³ A obra – composta da junção entre texto e fotografia – faz parte coleção do museu Guggenheim. Disponível em <www.guggenheim.org/artwork/5176>. Acesso: 1 jul. 2019.

⁶⁴ Em entrevista concedida a Jochen Voz, Abramovic diz: “[...] a fotografia como documentação nunca chega a funcionar como todo, pela mera razão de não possuir a energia da vida. Um vídeo, porém, ainda pode capturar o tempo e a energia da vida. É melhor do que nada, ainda que não substitua a obra em si” – Cf. Jochen Voz e Júlia Rebouças (org.), *Terra Comunal: Marina Abramovic + MAI*. São Paulo: Edições Sesc, 2015, p. 92.

⁶⁵ Jochen Voz e Júlia Rebouças (org.), *ibidem*, p. 19.



DIA 10

24 de novembro

Enchendo o copo

Eu me inclino e pego o copo do chão. Eu me viro em direção à pia. Seguro o copo com a mão esquerda e o coloco sob a torneira. Levanto a torneira e a giro para a esquerda com minha mão direita até a água escorrer. Inclino minha cabeça para baixo em direção à torneira e observo o fluxo de água. Deixo o copo encher lentamente. Minha mão direita descansa na torneira. Quando o copo se enche eu fecho a torneira, empurrando-a para cima e, depois, girando-a para a direita. Então, passo o copo da minha mão esquerda para a direita⁶⁶.

O nível de detalhamento com que Marina Abramovic descreve suas ações, que vão de encher o copo, ajoelhar-se, beber água, rearranjar a mobília, sentar embaixo da mesa, andar de um lado a outro e assim por diante, nos remete ao que Roland Barthes nomeou como o efeito de real em seu artigo de mesmo nome. O autor se refere às notações que “são escandalosas (do ponto de vista da estrutura), ou o que é ainda mais inquietante, parecem harmonizadas a uma espécie de luxo da narração, pródiga a ponto de despender detalhes ‘inúteis’ e elevar aqui e ali o custo da informação narrativa”⁶⁷.

Dessa forma, quando Abramovic descreve, de forma exaustiva, cada uma de suas ações, como pegar o copo com a mão esquerda, inclinar a cabeça para baixo, ou deixar a mão direita descansar sobre a torneira, os detalhes aparentemente inúteis em relação à estrutura narrativa, cumprem, na verdade, a função de representar o real pura e simplesmente. Nas palavras de Barthes:

Tudo isto diz que o “real” é suposto bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer idéia de “função”, que sua enunciação não tem nenhuma necessidade de ser integrada numa estrutura e que o *ter-estado-lá* das coisas é um princípio suficiente da palavra⁶⁸.

⁶⁶ Jochen Volz e Júlia Rebouças (org.), op. cit., p. 23.

⁶⁷ Roland Barthes, “Efeito de real”, em vários autores, *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 36.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 42. Grifos do autor.

Na pág. ao lado, Marina Abramovic em *The house with the ocean view* e parte dos objetos utilizados pela artista na performance

A forma como narra os acontecimentos em áudio parece, assim, reforçar a percepção que Abramovic gostaria que o público tivesse diante dela, durante sua performance propriamente dita. Na impossibilidade de sua presença física, a artista transfere para o discurso oral – e, posteriormente, escrito – o que antes havia impresso em suas ações, conforme ela relata no livro *Pelas paredes*:

[...] ficar parada à beira de uma das plataformas, acima das escadas de facas, pelo maior tempo possível.

Essa era a única hora em que minha mente de fato não podia mudar o foco de modo algum, porque eu poderia cair e sofrer cortes graves. Durante esses momentos, eu sempre tentava captar o olhar de um dos visitantes mal-iluminados diante de mim. Esses olhares fixos entre nós geralmente duravam bastante tempo, criando uma comunicação muito intensa de energia. No entanto, às vezes acontecia de nesses momentos eu começar a sentir uma forte necessidade de fazer xixi.

E assim, sem desviar o olhar, eu atravessava a passagem para ir ao banheiro, virava para minha direita (ainda olhando para o espectador) e pegava o papel higiênico da prateleira com minha mão direita. Depositava o papel higiênico no canto da bacia do chuveiro. Então eu levantava a tampa do vaso com minha mão esquerda e a empurrava para trás até ela estar na vertical. Enquanto me voltava para a frente, eu erguia meu blusão e abria minha calça. Baixava a roupa muito devagar, até logo acima dos joelhos, e me sentava no vaso. Eu punha os pés bem juntos à minha frente e pousava as mãos no colo. Ficava sentada bem reta e esperava que o xixi saísse. Ele demorava algum tempo, período durante o qual se fazia um silêncio. Ainda com o olhar fixo nos olhos do espectador, eu pegava exatamente quatro folhas de papel higiênico e dobrava cada pedaço num triângulo perfeito. Então – ainda com o olhar fixo – aguardaria que o xixi chegasse com força. Esperava pelas três últimas gotas e então me secava e puxava a calça para cima de novo. Abria a torneira de água para encher o balde. Sempre com o olhar fixo, eu sentia de modo intuitivo quando o balde estava pela metade e o usava para dar descarga no vaso.

Tudo isso era para mostrar que não havia diferença entre estar

em pé na plataforma acima das facas e fazer xixi – que fazer xixi era tão importante quanto tudo o mais. Toda a vergonha do ato tinha sumido, e a pessoa com os olhos fixos nos meus entendia isso totalmente⁶⁹.

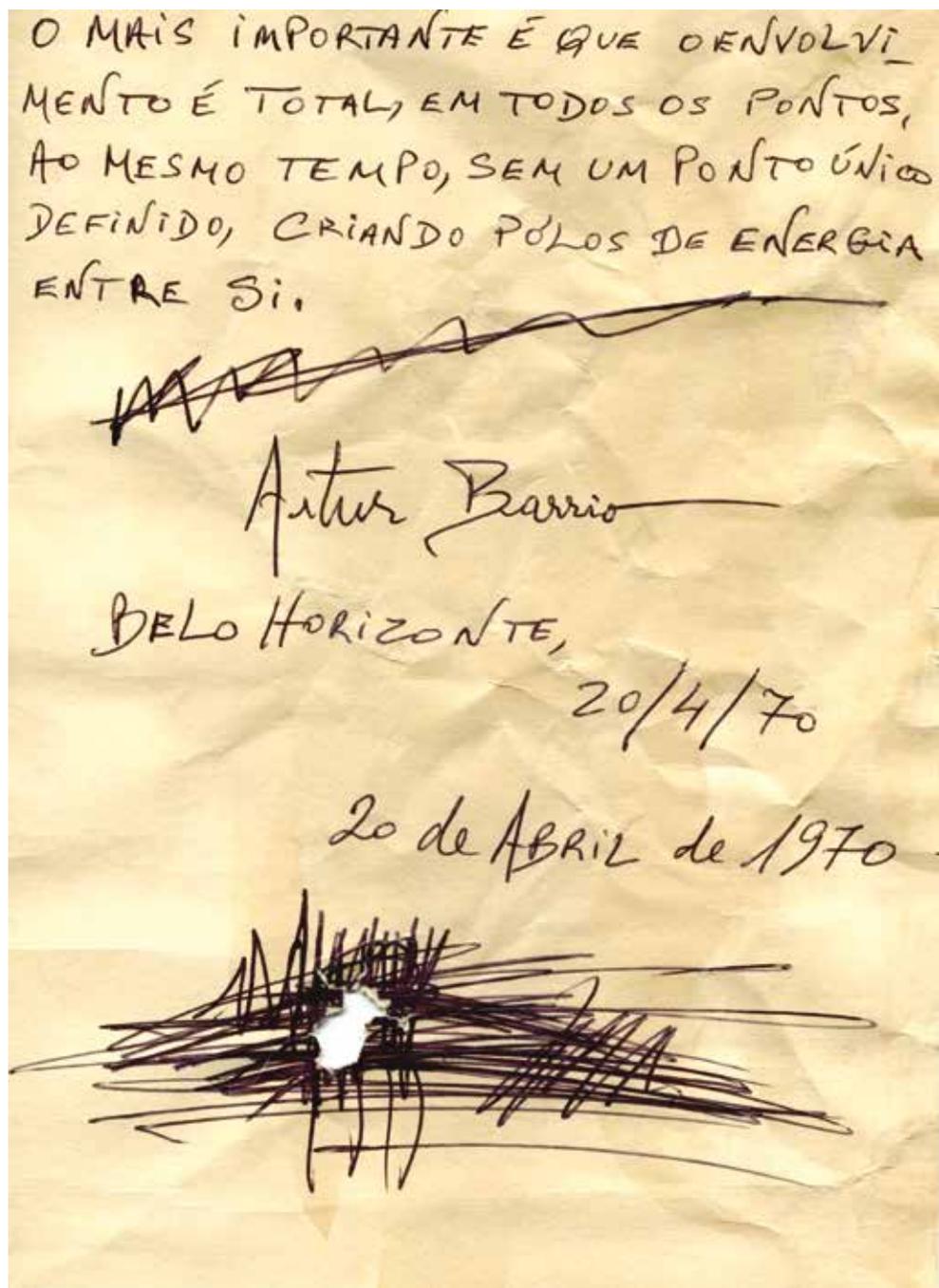
Em *The house with the ocean view*, não havia diferença entre fazer xixi e qualquer outra atividade. Cada ação era igualmente importante e milimetricamente pensada, assim como Abramovic descreve: “eu me inclino e pego o copo do chão. Eu me viro em direção à pia...”. Para a artista, conforme ela explicita no livro *Marina Abramovic: Terra Comunal + MAI*, enquanto, na performance, o público podia vê-la dormir, meditar, tomar banho ou ir ao banheiro, como uma declaração sobre a transparência e o estado de ser indefeso, propiciando um intercâmbio de energia entre performer e público, na instalação, o público é convidado a ouvir o áudio e a criar uma imagem de sua própria vivência⁷⁰. Se, durante a ação ao vivo, a vivência era ativada pela movimentação da artista; na instalação, a mesma ativação acontece, ainda tendo Abramovic como guia, pois é ela quem descreve para onde a imaginação do participante deve seguir.

Assim, a experiência proporcionada na retrospectiva *Terra Comunal* – como nos outros casos citados no decorrer deste capítulo – nos faz repensar o lugar onde está situada a documentação. As performances, exibidas por meio de áudios, textos, fotografias, são atualizadas em uma nova construção narrativa e acabam reposicionando as noções de documento e obra de arte. Os registros, então, operam como ponto de acesso a um acontecimento passado, atuam como testemunho da existência de um evento que não virá a se repetir, mas não só: expostos em uma configuração própria, ressignificados por meio do relato, tornam-se o próprio trabalho. Deixam de lado, dessa forma, sua função estritamente documental para atuar como produtores de significado.

⁶⁹ Marina Abramovic, op. cit., n.p.
⁷⁰ Cf. Jochen Volz e Júlia Rebouças (org.), op. cit., p. 92.



A IDEIA COMO PO TÊN- CIA



A IDEIA COMO POTÊNCIA

Ao entrar em uma das salas da exposição *Experiencias y situaciones*, dedicada ao artista luso-brasileiro Artur Barrio no museu Reina Sofía, em Madri, um dos textos a que o espectador tem acesso traz o seguinte conteúdo:

O registro de meus trabalhos através de fotos, filmes etc., é encarado apenas pelo sentido de informação divulgação do mesmo, sendo que nunca em sua totalidade, já que fotos, etc., nunca registram todos os aspectos de uma pesquisa, pois algumas dessas pesquisas estendem-se por semanas, meses etc.. Portanto, renego em função do meu trabalho o enquadramento da foto, etc., como situação de obra de arte ou suporte em função do mesmo, pois que, independentemente dos recursos de registro, o trabalho é levado a efeito, desligando-o ou não desse cordão informativo a meu bel-prazer...OU NÃO...maio/junho/1970¹

A individual, em cartaz no período de 23 de maio a 27 de agosto de 2018, foi organizada em duas seções. Enquanto a primeira consistia em uma instalação *site-specific* realizada nos dias anteriores à inauguração da mostra; a segunda apresentava uma retrospectiva da trajetória do artista por meio de documentos, entre os quais estava o manifesto de 1970 citado acima. E embora o texto terminasse com “OU NÃO”, em letras maiúsculas, dando ao leitor a possibilidade de assumir uma interpretação diferente da enunciada – o que analisaremos mais adiante – o conteúdo da peça causava algum ruído, uma vez que a maior parte da exposição estava centrada em vídeos e fotografias que, como alertou Barrio, não eram reconhecidos por ele como “situação de obra de arte ou suporte em função do mesmo”.

O folder da individual, ainda, ressaltava a importância dessa seleção (“ha quedado un registro de las *situaciones y experiencias* creadas por Barrio en diferentes lugares y momentos, así como de ideas, materiales y metodologías recurrentes a lo largo de sua carrera²”) para se ter acesso “a registros documentales de acciones emblemáticas como *DEFL...Situación...+S+...Ruas...* (1970), *DES.COMPRESSÃO* (1973), *ÁREAS SANGRENTAS* (1975), o el *LIVRO DE CARNE* (1978-1979), entre otras³”.

Isso porque o registro, em muitos trabalhos de Barrio, é o único ponto de acesso a suas ações efêmeras (realizadas, na maioria das vezes, com materiais que tampouco persistem no tempo). Em *DEFL...Situación...+S+...*

¹ Artur Barrio, “Trabalho: 1970 Arte” (1970), também publicado em Ligia Canongia (org.), *Artur Barrio*. Modo: Rio de Janeiro, 2002, p. 147.

² *Artur Barrio Experiencias y situaciones*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018, n.p. “[...] ficou um registro das situações e experiências criadas por Barrio em diferentes lugares e momentos, assim como da ideia, materiais e metodologias recorrentes no decorrer da sua carreira.” (Tradução nossa)

³ *Ibidem*, n.p. “[...] a registros documentais de ações emblemáticas, como *DEFL...Situación...+S+...Ruas...* (1970), *DES.COMPRESSÃO* (1973), *ÁREAS SANGRENTAS* (1975), ou o *LIVRO DE CARNE* (1978-1979), entre outras.” (Tradução nossa)

Na pág. ao lado, trecho do manifesto “Lama/carne esgoto

⁴ Artur Barrio, “DEFL... Situação...+S+...Ruas...” (1970), publicado em Lígia Canongia (org.), op. cit., p. 26.

⁵ Embora os registros das situações desenvolvidas por Barrio estejam normalmente constituídos por fotografias associadas a descrições textuais, de modo similar aos artistas que analisamos no primeiro capítulo, não nos deteremos na análise desse aspecto. Nos interessa, para além desse ponto, a postura do artista diante dos registros e o modo como sua obra opera no limite entre classificações.

⁶ Artur Barrio, “Manifesto” (1969), publicado em Lígia Canongia (org.), op. cit., p. 145.

Ruas..., por exemplo, houve o lançamento em via pública de 500 sacos de plástico contendo, como o próprio artista enumera⁴⁵, materiais como sangue, pedaços de unhas, saliva, cabelos, urina, merda, meleca, ossos, papel higiênico, modess, pedaços de algodão usados, papel úmido, serragem, restos de comida, tinta, pedaços de filme etc. Nessa ação, Barrio conta ter avançando a pé pelas ruas, em meio aos transeuntes, carregando um saco (como os usados para farinha, de 60 kg) repleto das sacolas plásticas mencionadas acima – nomeadas por ele como “objetos deflagradores” – para despejá-las em vias selecionadas. César Carneiro, responsável pelo registro fotográfico, documentava a ação dos passantes em seis ou sete disparos e se dirigia em seguida para o carro que esperava a ele e ao artista na rua transversal.

Apesar de 20% dos sacos desse trabalho conterem uma fita gomada datada e assinada por Barrio, conforme ele mesmo descreve, e uma das transeuntes ter se interessado pelo material, perguntando o que representava (ao que Barrio responde ser arte), a impressão é que a maioria das pessoas que vivenciou a ação não tomou Artur Barrio por artista nem mesmo sua ação como obra de arte já que tanto o espaço de realização – uma via pública – quanto os materiais escolhidos – mais comumente associados a lixo do que a objetos artísticos – dificultavam esse entendimento, tornando o acontecimento conhecido no círculo de arte apenas posteriormente por meio das fotografias e textos que vieram a ser divulgados.

Tomando os documentos escritos pelo artista, podemos destacar alguns pontos que nos levam à reflexão de que o registro é elemento indispensável para o acesso a tais obras. No “Manifesto”⁶, de 1969, por exemplo, está expressa a opção pelo uso de materiais “perceíveis, baratos”, “tais como: lixo, papel higiênico, urina, etc.”, e sua consciência de que o “uso de tais materiais nos círculos fechados de arte provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual” – ou seja, sua escolha iria na contramão dos “materiais caros que estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo”. Assim, se a utilização de lixo, papel higiênico, urina etc., mostra-se em desacordo com um pensamento estético estabelecido mesmo nos círculos fechados de arte, podemos presumir que, muito provavelmente, o público não especializado – os transeuntes de algumas vias públicas do Rio de Janeiro –, que não está esperando se deparar com uma obra de arte em seu cotidiano, dificilmente terá como julgar a intervenção de Barrio seguindo critérios diferentes do entendimento da “realidade estética da época”. A aleatoriedade dos espectadores, caso houvesse alguma indicação de que a ação ou o objeto consti-

Na pág. ao lado, cenas de DEFL... Situação...+S+... Ruas..., de Artur Barrio



TRABALHO : 1970 ARTE

O REGISTRO DE MEUS TRABALHOS ATRAVÉS DE FOTOS, FILMES ETC., É ENCARADO APENAS PELO SENTIDO DE INFORMAÇÃO DIVULGAÇÃO DO MESMO, SENDO QUE NUNCA EM SUA TOTALIDADE. JÁ QUE FOTOS, ETC., NUNCA REGISTRAM TODOS OS ASPECTOS DE UMA PESQUISA, POIS ALGUMAS DESSAS PESQUISAS ESTENDEM-SE POR SEMANAS, MESES ETC.. PORTANTO, RENEGO EM FUNÇÃO DE MEU TRABALHO O ENQUADRAMENTO DA FOTO, ETC., COMO SITUAÇÃO DE OBRA DE ARTE OU SUPORTE EM FUNÇÃO DO MESMO, POIS QUE, INDEPENDENTE DOS RECURSOS DE REGISTRO, O TRABALHO É LEVADO A EFEITO, DESLIGANDO-O OU NÃO DESSE CORDÃO INFORMATIVO A MEU BEL PRAZER.....

..... OU NÃO.....

..... MAIO/JUNHO/1970. - - - - A.A. BARRIO.

tuisse obra de arte – o que não sucedeu⁷ –, não seria tão determinante, uma vez que os transeuntes seriam alertados sobre a natureza da intervenção. Se o trabalho fosse realizado em uma galeria ou museu, também, o público provavelmente estaria preparado para entender a situação como obra de arte, pois é o que se espera presenciar nesses espaços.

No mesmo “Manifesto”, Barrio retoma alguns pontos abordados no documento “Trabalho: 1970 Arte”, citado no início deste capítulo, considerando o fato de que devido a seu “trabalho estar condicionado a um tipo de situação momentânea, automaticamente o registro será a fotografia, o filme, a gravação etc. – ou simplesmente o registro retiniano ou sensorial”. Se levarmos em conta as afirmações de que o trabalho pode ser registrado unicamente por meio do cérebro e da retina, sendo sempre “levado a efeito” e podendo se desligar do cordão informativo ao bel-prazer de Barrio, podemos concluir o óbvio: a documentação não é condição necessária para a existência de uma obra e as situações criadas por Barrio, dessa forma, serão, sim, sempre levadas a efeito. Mas, diferentemente dos objetos de arte realizados em meios tradicionais – como pintura, escultura, fotografia –, a permanência dessas obras está ainda atrelada ao cordão informativo, do qual, se forem desligadas, muito possivelmente serão levadas ao esquecimento. O que torna a declaração de Barrio um tanto frágil, nesse caso, é o fato das criações do artista não estarem centradas na produção de objetos que atendam às demandas de meios artísticos tradicionais. Em sua trajetória e na de outros artistas contemporâneos a ele, como destaca o crítico Fernando Cocchiarale, há “[...] um deslocamento de eixo: suas intervenções deixaram-se de centrar na criação de objetos formalizados (quadros, esculturas, gravuras) em nome da exploração da potência sensível e instantânea da exploração propriamente dita”⁸ – o que, na maioria dos casos, torna a realização de uma obra dependente dos registros para sua fruição posterior.

Segundo o curador argentino Carlos Basualdo, “Barrio escolhe em consciência trabalhar com tudo aquilo que não é permanente”:

[...] ao criticar o objeto artístico enquanto cúmplice e suporte de um processo de acumulação de valor econômico, Barrio postula uma poética baseada menos em materiais e mais em atributos: não-permanência, instantaneidade, precariedade. Será essa poética que, curiosamente, dotará de unidade o trabalho de Barrio ao longo das três décadas seguintes e organizará como uma investigação em torno da perda, da memória e da experiência⁹.

⁷ É importante ressaltar que Barrio não classifica as situações que cria como performances, uma vez que as considera “processos momentâneos em que não há uma dimensão do espetáculo que a performance incorpora geralmente”. Talvez por isso, a realização de uma ação no espaço público não costume ser divulgada, podendo o evento, segundo ele, ser “apercebido ou não”. Sobre suas situações, ele também declarou: “Eu queria provocar um espanto. Não queria levar um grupo de pessoas e dizer: ‘Vai haver uma ação aqui’. Cf. Isabel Salema, “Artur Barrio: ‘Incomoda-me profundamente a objectualidade da arte’”, *O Público*, Porto, 12 de fev. de 2017. Disponível em <publico.pt/2017/02/12/culturaipsilon/noticia/artur-barrio-incomodame-profundamente-a-objectualidade-da-arte-1761148>. Acesso: 1 maio 2019.

⁸ Fernando Cocchiarale, “Arte em trânsito: do objeto ao sujeito”, em Vitoria Daniela Bouso (org.), *Artur Barrio: a metáfora dos fluxos 2000/1968*. São Paulo: Paço das Artes, 2000, p. 18.

⁹ Carlos Basualdo, “Contra a eloquência: notas sobre Barrio, 1969-1980”, em Ligia Canongia (org.), op. cit., p. 235.

Na pág. ao lado, *Trabalho: 1970 Arte*, um dos manifestos escritos por Artur Barrio

¹⁰ Considerada até hoje a ação mais emblemática do artista, a obra *Situação T/T, 1*, segundo Barrio descreve em Ligia Canongia (org.), op. cit, p. 20-25, dividiu-se em três partes distintas que formavam um todo. A primeira consistiu na confecção de catorze objetos-roupa; a segunda, no abandono desses objetos no Ribeirão Arrudas, no Parque Municipal de Belo Horizonte, com a posterior documentação da aglomeração das pessoas em torno das roupas; e a terceira no desenrolar de 60 rolos de papel higiênico numa beira erma do mesmo ribeirão, numa ação que estava relacionada à obra *P...H...*, de 1969.

¹¹ *Burden*. Direção: Timothy Marrinan, Richard Dewey. Produção: Timothy Marrinan, Richard Dewey, Josh Braun, Dan Braun, David Koh. Estados Unidos: Submarine Entertainment, 2016. Disponível na Netflix. Acesso: 1 jul. 2017.

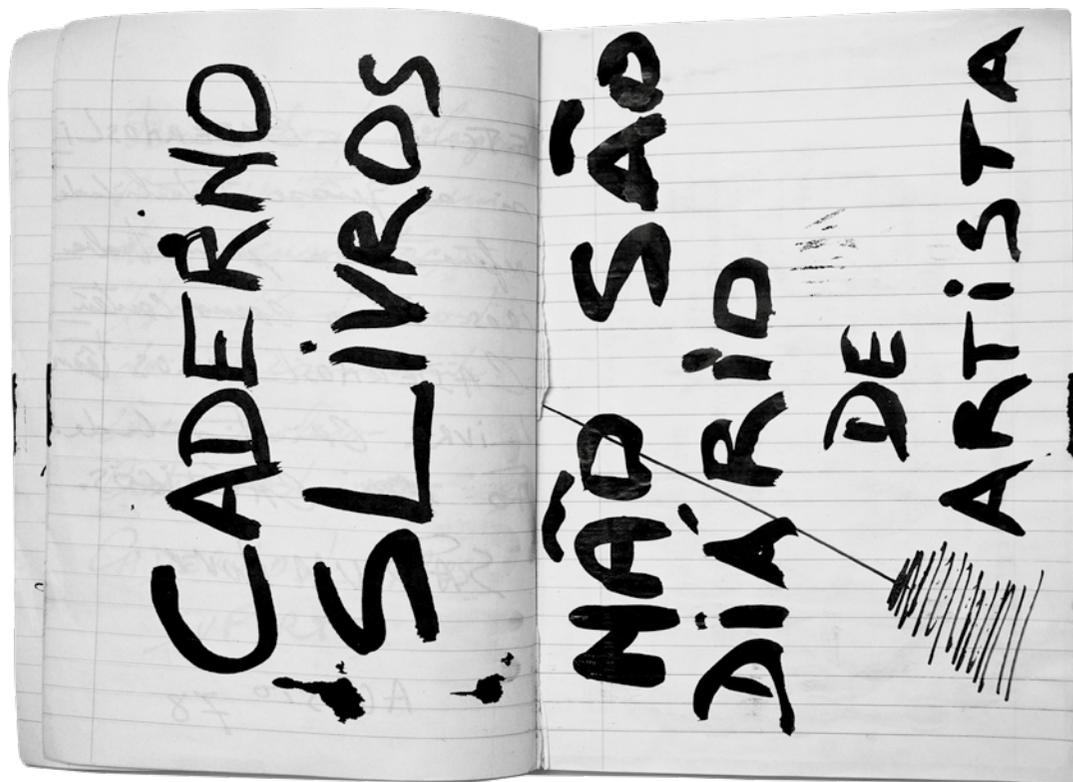
Dessa forma, se não tivemos a sorte de presenciar o lançamento dos sacos plásticos em uma das vias do Rio de Janeiro; a colocação das famosas trouxas ensanguentadas em um misto de rio, esgoto, de Belo Horizonte (*Situação T/T, 1*)¹⁰; ou os oito pacotes de pão deixados sobre uma estrada que divide em duas a lagoa de Marapendi, entre o mar e a montanha (*Situação...cidade...y...campo...1970*), de que forma teríamos acesso às situações criadas por Barrio? Para além das fotografias e vídeos – que o artista utiliza amplamente –, não estamos descartando a possibilidade da permanência dessas ações por meio de narrativas orais e escritas daqueles que puderam captar a obra sensorialmente. Entrevistas e descrições textuais, como já demonstraram os artistas Valie EXPORT e Chris Burden, entre outros, podem ser suficientes para inserir uma obra efêmera na história da arte. *Disappearing*, como analisamos no primeiro capítulo desta dissertação, transforma-se em uma performance quando Burden compartilha o relato de sua realização.

O documentário *Burden*¹¹, dirigido por Timothy Marrinan e Richard Dewey e disponível na plataforma Netflix, tem trechos bastante elucidativos sobre o papel da narrativa para a perpetuação de uma obra. Em relação à *Disappearing*, por exemplo, o depoimento de Burden aparece em contraste com o de um colega da época. Enquanto o artista narra ter feito uma peça em que desapareceu, “sem aviso prévio a ninguém”, e explica que, mesmo assim, havia um público que perguntava por ele – “Onde está o Chris? Onde está Chris Burden, não o vimos? O que aconteceu com ele?” –, Charles Hill, com quem estudou na Universidade da Califórnia em 1971, ano da peça, declara não ter sequer percebido o sumiço do artista: “Ele disse: ‘não repararam que eu fui embora?’ E, bem, não, não tinha razão para o ver, por isso não sabia que tinha sumido”. Presumimos dessa forma que, caso Burden não tivesse noticiado seu desaparecimento por um período de três dias – classificando-o como uma performance –, tanto o sumiço como a obra de arte poderiam não ter sido notados.

Outra passagem do filme, referente a *Five day locker piece*, mostra a conversa entre o artista e duas estudantes do campus no momento em que Burden está trancafiado dentro do armário escolar, também em 1971. As garotas perguntam, entre risadas, como ele está sentado e se há comida ou água dentro do compartimento. Burden responde estar ajoelhado e ter somente água, acrescentando que é “um artista e isto é uma obra de arte”. “Ninguém saberá que fez isso depois”, as meninas mencionam. “Saberão sim. Vocês saberão”, ele conclui. Apesar de sua resposta, não vemos os

Na pág. ao lado, registros da *Situação T/T, 1*, de Artur Barrio





CadernoLivro, de Artur Barrio, em 1978

nomes das garotas que o interpelam identificados no vídeo e são raros os depoimentos sobre estudantes que presenciaram o acontecimento. E, mesmo que aparecessem outros relatos no documentário, a maioria dos livros e reportagens a respeito da obra reproduzem apenas o discurso de Chris Burden que, como vimos no primeiro exemplo, pode ser suficiente para transformar um acontecimento sem público em obra de arte.

Assim como *Disappearing*, o trabalho *4 dias 4 noites*, realizado por Barrio em 1970, também se torna exemplar para abordar essa questão. Sem qualquer registro fotográfico, a obra deveria resultar em um livro de 400 páginas que jamais foi escrito. Nesse trabalho, que esteve “ligado ao acúmulo e percepções sendo o corpo e o cérebro o captador e motor dessas percepções e sensações”¹², o artista relata em uma passagem de seus *CadernosLivros*¹³ que reparou na erva viçosa e verdejante que crescia no esgoto; observou, num canteiro de concreto na Praça Mauá, milhares de baratas que trepavam formando uma cruz; viu uma fogueira nos trilhos que encontrou no Moinho Inglês; deparou-se com uma colônia de mendigos, com os quais não conseguiu articular nenhuma palavra; e entrou com roupa e tudo em um chuveiro de uma vila de pessoas humildes na altura do Flamengo. Perambulando pela cidade do Rio de Janeiro, sem orientação, o artista, conforme descreve a crítica Ligia Canongia, “fez das privações e da droga estímulos para uma experiência extremada do corpo/mente (unidades para ele indissociáveis), experiência essa que não tinha objetivo, causa e resultado. E nem mesmo registro”:

[...] o trabalho de Barrio preserva a Ação, em si, como ‘efeito’ da obra, embora um efeito invisível, intangível, sem matéria e sem finalidade, acessível apenas à memória do artista. Apesar de ter planejado transcrever essa trajetória em um livro de quatrocentas páginas, o artista terminou por fazer um *CadernoLivro* com todas as páginas em branco. Situação aguda da ausência de materialidade, confinada à condição de pura vivência individual, *4 Dias 4 Noites* é o ponto crítico e limite a que o artista chegou em direção à negação do objeto, e em favor da percepção tomada como potencialidade e latência, em si mesma legítima [...]¹⁴.

Por mais que Barrio leve a arte para as ruas, praças, terrenos baldios, esgotos e lixos, atingindo assim espectadores comuns, absortos em seu

¹² Artur Barrio, “4 dias 4 noites” (1978), publicado em Ligia Canongia (org.), op. cit., p. 157. O texto reproduzido no livro é um trecho extraído de um dos *CadernosLivros* do artista.

¹³ A produção que Barrio nomeia como *CadernosLivros*, a qual nos deteremos com mais atenção ainda neste capítulo, consiste numa série de cadernos que reúnem anotações, projetos e vivências dos mais variados tipos.

¹⁴ Ligia Canongia, “Barrio dinamite”, em Ligia Canongia (org.), op. cit., p. 201-202.

¹⁵ Artur Barrio, “Lama/Carne esgoto” (1970), publicado em Ligia Canongia (org.), op. cit., p. 146.

¹⁶ Artur Barrio, “O artista plástico/ Divulgação do trabalho/ Mercado de arte” (1970-74), publicado em Ligia Canongia (org.), op. cit., p. 147.

cotidiano, a sua posição como artista é um dos fatores que imprime às situações que ele cria o status de obra de arte e as leva, posteriormente, para dentro do meio artístico, mesmo que Barrio questione tanto sua posição como a nomenclatura que seus trabalhos adquirem. Em seus textos “Lama/Carne esgoto” e “O artista plástico/ Divulgação do trabalho/ Mercado de arte”, respectivamente, Barrio afirma que:

Em meu trabalho, as coisas não são indiciadas (apresentadas), mas sim vividas, e é necessário que se dê um mergulho, que se o mergulhe/manipule, e isso é mergulhar em si. O trabalho tem vida própria porque ele é o todos nós, porque é a nossa realidade do dia-a-dia, e é nesse ponto que abro mão do meu enquadramento como “artista”, porque não sou mais, nem especificamente necessário de qualquer outro rótulo e isso, claro, estende-se ao trabalho pois ele não pode ser rotulado, pois não necessita disso nem existem quaisquer outras palavras que possam enquadrar, pois o que acontece é que tudo e o nada perderam o sentido de ser.

Portanto, esses trabalhos, no momento em que são colocados em praças, ruas etc., automaticamente tornam-se independentes, sendo que o autor inicial (EU) nada mais tem a fazer no caso, passando esse compromisso para os futuros manipuladores/autores do trabalho, isto é:...os pedestres etc.

O trabalho não é recuperado, pois foi criado para ser abandonado e seguir sua trajetória de envolvimento psicológico¹⁵.

O artista plástico: não vejo a necessidade do uso desse rótulo como meio de identificação profissional ou especialização, pois o processo de trabalho não está condicionado unicamente a um tipo de linguagem/suporte/atuação, portanto o rótulo clássico, denominado artista plástico, vejo-o fora de época, mais de um acordo com um tipo de mentalidade belas-artes. O ponto principal da questão é a forma de atuação em termos de linguagem descompromissada eletricamente a sistemas que condicionam sua situação de liberdade/atuação, uma forma de sobreviver de seu trabalho sem se condicionar pela chantagem, sobrevivência ou status social, e que esse tipo de chantagem existe, existe, é claro, pois o artista plástico paga para mostrar seu trabalho em vez de ser pago para isso, no caso em função da maior parte das galerias de arte¹⁶.

Sobre a denominação obra de arte, também, Barrio discorre no texto “Meu trabalho está ligado a uma situação subjetiva/objetiva -: mente/corpo.-, ”:

Reneguei as categorias da arte em função de uma maior abertura e consequente possibilidade de ação – inclusive a denominação *obra de arte*: envolta em pompa bastante duvidosa. Refiro-me ao que faço, apenas como trabalhos. A cidade, substituindo o papel, tela etc, da mesma forma o país ou o continente: política ou geograficamente: - ou o próprio planeta em relação aos cosmos¹⁷.

O seu enquadramento como artista e o entendimento de seu trabalho como arte, no entanto, são o que mantêm Barrio “nos círculos fechados de arte”, possibilitando, assim, a inscrição de seu nome e de sua obra na história. É o que transforma também um acontecimento acessível apenas à memória do artista, como o trabalho *4 dias 4 noites*, em peça artística – a qual tomamos conhecimento por meio de depoimentos e anotações de Barrio. O envolvimento de outros manipuladores/autores¹⁸ – entre um velho que parecia “o chefe da colônia de mendigos”, uma mulher grávida “muito linda”, “as pessoas humildes” da vila onde existia um chuveiro, a mulher que desligou a torneira enquanto Barrio tomava uma ducha – dificilmente seria suficiente para inscrever *4 dias 4 noites* nessa história. Teriam eles a percepção de estar diante de um trabalho de arte? “Vários moradores me olharam atônitos, acho que não entenderam nada”¹⁹, é o que Barrio escreve em seu CadernoLivro.

Na opinião de Ricardo Basbaum, *4 dias 4 noites* “trata-se de um trabalho limite, no sentido de sua quase impossível comunicabilidade ao outro, leitor-espectador-fruidor. Tudo se passa ao nível da consciência-corpo do artista, em sua aventura de constituir-se em alteridade para si mesmo [...]”²⁰. Mas, ainda que entendessem a ação de Barrio como uma possível performance artística, poderiam seus espectadores transmiti-la, teriam eles acesso a veículos difusores de arte?

Uma entrevista de Marina Abramovic a respeito de uma performance do grupo japonês Gutai é bastante elucidativa sobre a importância da narrativa como instrumento para a permanência de uma ação efêmera. Em depoimento ao curador suíço Hans Ulrich Obrist²¹, a artista comenta a existência de uma obra que sumiu dos livros, na qual um dos inte-

¹⁷ Artur Barrio, “Meu trabalho está ligado a uma situação subjetiva/objetiva -: mente/corpo.-, ” (1970-74), publicado em Ligia Canongia (org.), op. cit., p. 147. Grifos do autor.

¹⁸ Apesar da grande maioria dos textos escritos por Barrio, e aqui utilizados, terem sido escritos e divulgados na década de 1970, até hoje esses documentos são analisados em termos do que acrescentam à poética do artista.

¹⁹ Artur Barrio, “*4 dias 4 noites*” (1978), publicado em Ligia Canongia (org.), op. cit., p. 157.

²⁰ Ricardo Basbaum, “Dentro d’água”, em Ligia Canongia (org.), op. cit., p. 226.

²¹ Marina Abramovic em Hans Ulrich Obrist, *Entrevistas – vol. 6*. São Paulo: Cobogó, 2012, p. 191-192.

²² Artur Barrio, “Se o corpo é o suporte” (1977), publicado em Ligia Canongia (org.), op. cit., p. 149.

²³ Artur Barrio, “Da qualidade técnica ou do registro ou da precariedade” (1970-75), publicado em Ligia Canongia (org.), op. cit., p. 152-53.

grantes do Gutai salta de um prédio com o objetivo de atingir uma tela disposta no chão. A transformação do ato performático em pintura, ocasionada pela morte do performer diante do suporte, no entanto, foi quase apagada da história e, embora o depoimento de Abramovic pudesse ser capaz de resgatar a ação, ele se mantém restrito a uma breve menção em entrevista. Sobre a ação realizada pelo artista japonês – obra de caráter tão radical que a impossibilitou de ser absorvida pelo meio artístico – não sabemos sequer o título. Nas principais pesquisas a respeito do grupo Gutai, não encontramos menções nem registros em foto ou vídeo. Assim, se a obra persiste no depoimento isolado de Marina Abramovic, não há em outros meios qualquer destaque sobre ela, nos levando a concluir que a peça – ou sua narrativa – praticamente desapareceu.

Mesmo assim, de que forma poderíamos comparar o alcance das palavras da artista sérvia ao dos transeuntes das vias públicas do Rio de Janeiro ou das aproximadamente 5.500 pessoas que Artur Barrio registra como público que visualizou as trouxas ensanguentadas no ribeirão de Belo Horizonte? Para que uma ação não corra o risco de se perder no esquecimento histórico, precisaria ela ser transmitida (por depoimentos orais, textos, vídeos, fotografias) nesse círculo fechado de arte a que Barrio tanto contesta? Quais vozes são capazes de fazer eco a um ato performativo e transformar uma ação efêmera em obra de arte?

No caso de *4 dias 4 noites*, embora o resultado da ação seja um livro em branco, o relato de Barrio sobre sua perambulação nesse período parece suficiente para inscrevê-la na história, salvá-la no tempo. O que temos acesso não dá conta de todo o processo, mas aponta, como observou Ligia Canongia, o ponto crítico e limite a que o artista chegou em negação do objeto, confrontando-nos com a situação aguda da ausência de materialidade.

No texto “Se o corpo é o suporte”²², Barrio aponta que “[...] em ação direta, o corpo é a obra de arte ou o suporte da ação, portanto o registro [...] seria encarado como uma recordação de um dado momento visto talvez, no futuro com saudade ou surpresa [...]”. Tais registros, ele prossegue no escrito “Da qualidade técnica ou do registro ou da precariedade”²³, não estão ligados a aspectos técnicos perfeitos, já que o material empregado nas situações desenvolvidas por Barrio é também precário – ou seja, o artista argumenta aqui que, embora o corpo seja o suporte de sua ação, e o registro possa ser visto apenas como uma recordação, há uma continuidade estética que imprime à documentação a mesma

precariedade que se vê na obra de arte. Sobre sua participação na mostra *Information*, no MoMA de Nova York, em 1970, ele escreve:

[...] participei com 2 filmes de 16mm (fotografia de César Carneiro²⁴), que englobam justamente uma precariedade técnica riquíssima, riquíssima pelos dados de informação que transmitem ao espectador em função de todo um envolvimento desde aspectos meio ambiente, emocionais etc. Esse filme, que foi enviado à exposição *Information* acompanhado de uma carta em que é explicado em todos os aspectos a quebra de um ritual técnico, no caso cinema, em favor de um trabalho etc, prevalecendo não só as imagens a serem registradas, assim como a psicologia do momento. Esses 2 registros – Abril 70 – (Situações T/T, 1), não são montados e muito menos têm título, o que resulta na apresentação de um cartaz escrito ou oral em suas apresentações; fica claro então que a situação de precariedade está desligada de qualquer compromisso estético-técnico. Afinal de contas, a precariedade é precária.

Enquanto a vontade do artista de que os registros possuam a mesma precariedade técnica de suas ações é vista por teóricos como Ligia Canongia de forma a reforçar o caráter contestatório de Barrio em relação ao círculo de arte – sua postura contra as categorias de arte, os salões, as premiações, os júris, a crítica de arte –, tal opção também pode ser analisada, como o faz a pesquisadora Stella Senra, como uma das razões que coloca seus filmes ainda em território movediço entre o registro e a obra de arte. Para ela, os trabalhos audiovisuais de Barrio possuem “características formais que derivam tanto dos traços deixados pelo modo de registro da ação (feito por seus fotógrafos amigos ou ‘cúmplices’) quanto da maneira que o material bruto é trabalhado na montagem”. Segundo a pesquisadora, “sua câmera é colocada a certa distância da performance, de modo a evitar a ‘objetividade’ geralmente associada a esse tipo de registro”, a opção pelo equipamento na mão seria em “busca de uma dinâmica que mimetizaria o olhar do espectador”. Além disso, Barrio pediria ao seu fotógrafo “não o recuo do mero observador, mas antes ‘todo um envolvimento [nos] aspectos [...] emocionais’”, colocando seus filmes na fricção entre arte e registro. Nas palavras da autora:

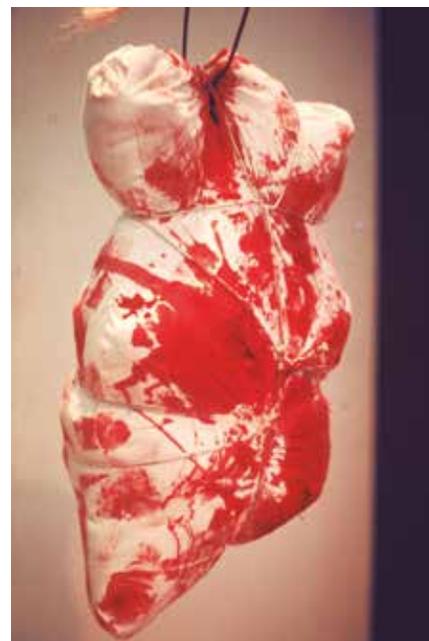
²⁴ É interessante notar que, diferentemente de outros artistas citados no primeiro capítulo desta dissertação, Barrio costuma ressaltar a assinatura do fotógrafo responsável pelos registros de seus trabalhos. “[...] o registro não está condicionado a qualidades técnicas, assim como também não apenas ao conteúdo, mas sim também a todo o comportamento psicológico do operador, no caso, fotógrafo etc, diante de um trabalho, momento ou situação que geralmente provoca uma série de situações acontecimentos nunca estáticos, tanto física quanto psicologicamente [...]”, ele escreve em “Da qualidade técnica do registro ou precariedade”, publicado em Ligia Canongia (org.), op. cit., p. 152-53. A observação da falta de qualquer compromisso estético-técnico, no entanto, distancia o fotógrafo da figura de autor do trabalho apresentado e o aproxima da função de mero operador a serviço “da precariedade técnica riquíssima” que perpassa o trabalho de Barrio em sua totalidade – da qual não escapam os registros.

²⁵ Stella Senra, “Artur Barrio: fricções entre arte e registro”, em Luiz Cláudio da Costa (org.), *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ FAPERJ, 2009, p. 119. Grifos do autor.

Pois se o crítico [Carlos Basualdo] identifica no trabalho do artista uma “poética da precariedade”, cuja base seria a vontade de refletir “não na perspectiva da história da arte, mas da realidade socioeconômica e das condicionantes éticas do Terceiro Mundo”, e se ele aponta o resto (os materiais usados), o recanto (o lugar da obra – o terreno baldio) e a fotografia (na condição de máquina de fabricar ausências) como três coordenadas que constituem essa poética [...], parece que, de seu ponto de vista, na obra de Barrio *o próprio ato de registrar teria também função poética*. Com efeito, se o “despojamento” da opção estética poética de Barrio está em correspondência com o “estágio socioeconômico do Terceiro Mundo”, não é apenas a escolha dos materiais e do lugar da obra que tem caráter “expressivo”; o registro, o “despojamento” imposto ao modo de registrar, também parece ultrapassar o objetivo de chegar à “informação pura”, para assumir a correspondência que rege a escolha dos materiais e o lugar da obra. A filmagem é precária porque “expressa a precariedade do Terceiro Mundo”²⁵.

As fricções entre arte e registro, título do artigo de Stella Senra, são elementos fundamentais na poética de Barrio e aparecem de forma evidente em seu discurso – que, se por um lado, coloca o registro apenas no campo da informação e divulgação do seu trabalho, por outro, reconhece (no texto “Se o corpo é suporte”) o fato de que, quando o corpo deixa de ser o suporte da obra de arte, o registro assume essa função automaticamente, enquadrando-se como objeto de arte.

O caráter contraditório da obra de Barrio, que a todo tempo rejeita rótulos, embaralha conceitos, está ainda em obras como *Situação...orhhhh...ou...5.000...T.E...em...N.Y...city...* (1969), na qual o luso-brasileiro questiona também os limites do objeto artístico. Na peça, o artista transformou materiais como sacos de papel, jornal, espuma e sacos de cimento em lixo e, ao colocá-los dentro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, elevou-os à condição de arte. O status adquirido também foi reforçado depois de um mês em exposição, quando Barrio transferiu os objetos para uma área dos jardins do museu que, segundo seus dizeres, estava reservada a “esculturas consagradas”. A colocação do material – tão distinto dos emprega-



Situação...orhhhh...ou...5.000...T.E...em...N.Y...city..., de Artur Barrio

²⁶ Artur Freitas, *Arte de guerrilha*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 150.

dos em objetos de arte –, no entanto, em posição igual a das peças escultóricas pertencentes à instituição, não se mostrou suficiente para assegurar seu rótulo. Arranjados no espaço externo, os sacos chamaram a atenção de uma rádio-patrolha, momento em que os guardas do museu foram acionados sem saber se os objetos em questão se tratavam ou não de obra de arte. Como não houve resposta imediata por parte da diretoria, o impasse só se resolveu às 13h do dia seguinte, quando o trabalho de Barrio foi transportado para o depósito de lixo, afirmando, assim, seu caráter artístico transitório. Nas palavras do pesquisador Artur Freitas:

O poder de estranhamento e a capacidade de sugerir imagens violentas ficavam por fim evidentes naquelas trouxas. Mas elas também punham em xeque o próprio parâmetro institucional da noção de “arte”. Se não fossem arte, os objetos-trouxa, vistos pela rádio-patrolha, teriam sido retirados imediatamente pelos funcionários do museu no momento do questionamento policial. E se, por outro lado, realmente fossem arte, não teriam sido recolhidos, no dia seguinte, para o depósito de lixo, mas sim devolvidos ao artista, pois o caso seria apenas de uma obra não retirada ao final da exposição. Visto no todo, esse evento, pitoresco e imprevisível, acabou de certo modo confirmando as contradições da instituição-arte em tempos de vanguarda – algo que afinal já estava em questão desde Marcel Duchamp e que agora ressurgia, não sem certa violência, nas mãos de alguns jovens e inquietos artistas brasileiros, entre os quais Artur Barrio²⁶.

Na construção de sua poética, Barrio desafia a tudo e a todos: põe em questão não só as categorias artísticas e o conceito de obra, como o poder das instituições e o mercado de arte, mas coloca em dúvida, inclusive, suas próprias afirmações. Quando “renega o enquadramento da fotografia como situação de obra de arte”, “pois que, independentemente dos recursos de registro, o trabalho é levado a efeito”, mas finaliza sua colocação com “ou não”, o artista dá margem a outros tipos de interpretação, reduzindo a asserção de sua palavra e situando seu discurso como um entre outros possíveis. De acordo com Carlos Basualdo:

“Ou não”, signo de uma reticência que terminará por contaminar todo o trabalho, entre arte e a sua negação, objeto e passagem do ato, registro e obra. Porque, se é certo, seguindo o raciocínio de Barrio, que se entende que os registros das “situações” não podem ser considerados como um substituto da obra, é lógico, por outro lado, que um trabalho cujo *leitmotiv* é a perda acabe por se tornar imagem através do uso da fotografia. Este é, ao fim e ao cabo, o meio fantasmagórico por excelência, e é menos uma série de marcas daquilo que esteve ou está aí que uma máquina de fabricar ausências. Barrio, por fim, tentará substituir suporte e enquadramento (aqueles elementos que tradicionalmente assinalam uma obra enquanto tal) por uma relação carnal, irresolvida e sem solução, entre informação e ausência²⁷.

A maneira como a obra de Barrio opera no limite entre as classificações, entre o lixo e a obra de arte, entre a ação efêmera e sua documentação, é o que torna seu trabalho tão central para a discussão sobre o valor comumente atribuído aos registros. Mas se até aqui discutimos o modo como o artista constrói sua narrativa – utilizando textos e fotografias mesmo que os situe como meros veículos de informação, fragmentos que remetem à obra de arte mas não compõem seu todo –, o ponto que nos interessa adentrar neste capítulo é como Barrio explora essas questões em um processo que é anterior à realização de uma ação artística, uma vez que o leque de ambiguidades – ou possibilidades – que aparece em suas criações já está visível no que ele intitula como *CadernosLivros*. Desde 1966, o artista se dedica à produção do material que hoje possui mais de 30 volumes, onde reúne, entre textos e imagens, vivências e projetos, ideias em germinação que não necessariamente serão realizadas. Nas palavras dele:

CadernosLivros representam em meu trabalho o embrião do mesmo, pois é lá aonde se encontra quase que em estado bruto o germinar das ideias para conseqüentes realizações das mesmas. *CadernosLivros* começou como trabalho em 1966 sendo que o material referente a 66/67/68 e a uma parte de 1969 foi utilizado por mim, Barrio, durante a realização do trabalho processo *4 Dias 4 Noites* – maio 1970 – pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, sendo que esse material foi

²⁷ Carlos Basualdo, “Contra a eloquência: notas sobre Barrio, 1969-1980”, em Lígia Canongia (org.), op. cit., p. 236-237.

²⁸ Artur Barrio, “CadernosLivros” (1978), texto manuscrito publicado em Ligia Canongia (org.), op. cit., p. 138. Este *CadernoLivro* pertence à coleção Gilberto Chateaubriand / MAM-RJ

²⁹ Artur Barrio, “Depoimento”, em “7. Depoimento de uma geração: 1969-1970”. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, julho de 1986. Curadoria de Frederico Moraes.

³⁰ Isabel Salema, “Artur Barrio: ‘Incomoda-me profundamente a objectualidade da arte’”, op. cit.

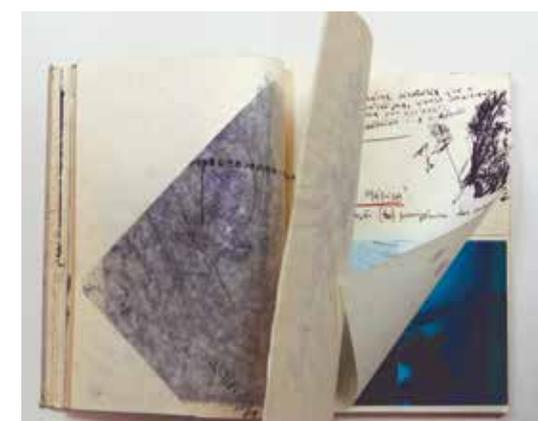
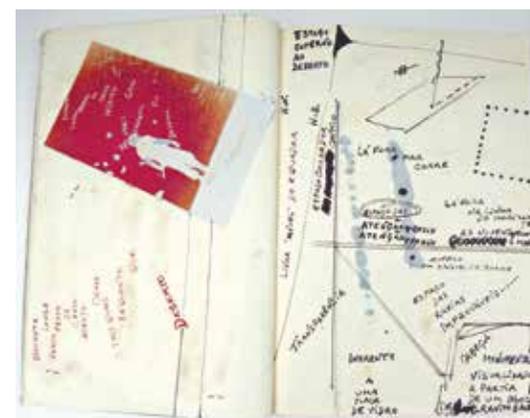
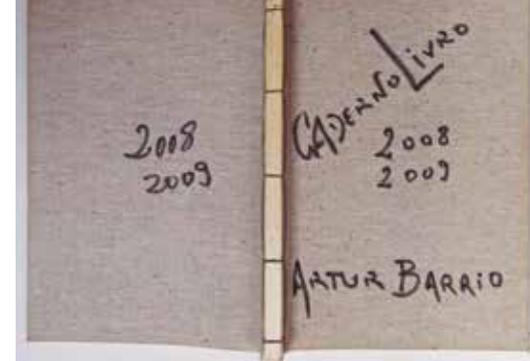
colocado sobre as capotas de alguns carros estacionados em diferentes locais dessa cidade. CadernosLivros têm ligação direta como material e suporte com a teoria desenvolvida por mim (1969) no referente à realidade socioeconômica da América Latina e consequente atuação no meio artístico. CadernosLivros têm como conteúdo textos / projetos / documentos / trabalhos / reflexões / ensaios / anotações / divagações / contos / idéias / fragmentos de idéias / desenhos / colagens / etc²⁸.

CadernosLivros têm em si a quase totalidade da documentação referente a meu trabalho. CadernosLivros têm como conteúdo dinamite. CadernosLivros têm como recheio a livre criatividade. CadernosLivros são caóticos. CadernosLivros são um novo suporte²⁹.

A ambiguidade dos CadernosLivros começa já pela formação de seu nome por meio da junção de duas palavras que possuem conotações opostas. Enquanto o caderno sugere algo em processo (um lugar de apontamentos, anotações, exercícios), o livro remete à obra acabada – o primeiro, está disponível a qualquer um; o segundo, reservado apenas a escritores e artistas. A descrição do conteúdo, da forma como Barrio o apresenta, também comporta elementos díspares. De um lado, estão projetos, reflexões, anotações, divagações, idéias, fragmentos de idéias. Do outro, ensaios, contos, desenhos, colagens – gêneros já bem delineados e assimilados pelos meios literários e artísticos.

Em entrevista para esta dissertação, Barrio define essa produção como “seu espaço de trabalho” e chegou a declarar em depoimento de 2017, ao jornal português Público³⁰, que a nomenclatura é devido a “uma questão de portabilidade, porque vai além de ser simplesmente um caderno de anotações. E tem uma pretensão de ser um livro”. O artista e curador Ricardo Basbaum também ressalta a identidade em fluxo do projeto quando diz que os CadernosLivros não se tratam “de exercício de simples documentação ou projeção, mas de submeter as idéias a uma verdadeira máquina paraliterária de modo a atualizá-las através de uma interessante articulação entre palavra, imagem e objeto. Verdadeira literatura expandida”:

Frente aos CadernosLivros instaura-se outra forma de leitura, em que a virtualidade implicada no fato literário (a construção, por parte do leitor, da narrativa proposta) ganha a inflexão de uma intervenção na



Na pág. ao lado, *CadernoLivro* produzido nos anos de 2008 e 2009

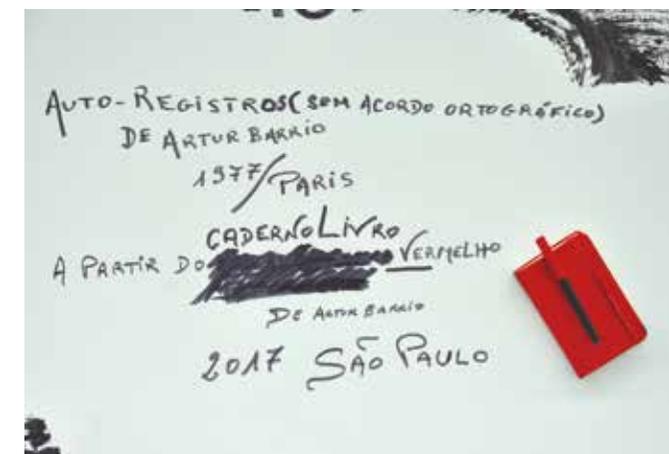
³¹ Cf. Ricardo Basbaum, “Dentro d’água”, em Lígia Canongia (org.), op. cit., p. 228.

³² Artur Freitas, op. cit., p. 150-151.

materialidade do mundo, a partir da realização do projeto no espaço físico da galeria, museu, espaço urbano, etc., concretizando a possibilidade de intercruzamentos entre o plástico e o textual. O comentarista do trabalho de Barrio é também leitor, na medida em que os CadernosLivros são parte decisiva de todo o processo, instrumento fundamental na estratégia do artista de combate à aristocracia do linear junto ao espaço líquido e caótico da existência³¹.

Muitas das anotações que vemos nos CadernosLivros – sem considerar aqui sua dimensão projetual e os trabalhos que são realizados a partir das ideias esboçadas neles – migra para as galerias e os museus onde Barrio cria suas instalações. Esse procedimento adotado pelo artista, como Basbaum afirma, ao provocar uma intervenção no espaço físico, promove um intercruzamento entre o plástico e o textual, tornando o espectador das obras plásticas também um leitor das páginas que o artista preenche. Quando realizou a instalação C.A.O.S na galeria Millan, em 2017, por exemplo, uma parte da sala expositiva ganhou inscrições textuais que dividiam o espaço com fotografias, objetos e pinceladas. Os papéis sulfite fixados na parede continham textos manuscritos com dizeres como “...a arte não depende do mercado de arte para ser arte...”, “...o curador é uma necessidade desnecessária...”, “...a sua pressa não é a minha pressa...”. Escritos com nanquim, aparentemente a mesma tinta utilizada nas pinceladas, os papéis representavam não só uma opção estética na maneira em que foram apresentados, mas asseguravam, também – por meio de seu conteúdo e materialidade –, o caráter contestador da obra de Barrio que, como vimos até agora, construiu sua poética tanto no fazer artístico como na densidade de seu discurso.

A estética dos manuscritos do artista, vale lembrar, já foi centro de um caso emblemático no início dos anos 1970³². Para a participação no II Salão de Verão, evento nacional com sede no Rio de Janeiro, o artista inscreveu na categoria desenho três cópias manuscritas de um mesmo manifesto (contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte). Ao contrário do que Barrio esperava, no entanto, sua inscrição – realizada como uma forma de crítica institucional – foi aceita pelo júri do evento, que justificou a escolha alegando que a caligrafia era uma forma válida de desenho. Como resposta à decisão, o artista redigiu um novo documento, intitulado “Manifesto contra



Na pág. ao lado, o artista Artur Barrio e sua instalação C.A.O.S, na Millan

³³ Daniela Bousso (org.), op. cit., p. 101. O texto, reproduzido no livro *Artur Barrio. A Metáfora dos fluxos 2000/1986* como “Manifesto contra o júri”, é citado por Artur Freitas no livro *Arte de Guerrilha* com o título “Ao público”. O autor indica como referência o texto datilografado, datado e assinado por Artur Barrio em 20 de janeiro de 1970 e disponível atualmente na página pessoal do artista no acervo documental do MAM-RJ.

³⁴ Adolfo Montejó Navas, “A constelação Artur Barrio (inscrições)”, em Ligia Canongia (org.), op. cit., p. 210.

o júri”³³, que foi distribuído ao público durante a abertura do Salão em 20 de janeiro de 1970. O valor de sua caligrafia, entretanto, até hoje continua a ser ressaltado, como o faz o crítico Adolfo Montejó Navas:

[...] a matriz dos CadernosLivros firma-se como emblemática em um verdadeiro laboratório-registro-ateliê. O valor da caligrafia e do desenho de Barrio serão a pulsação (às vezes surrealizante), ou a manipulação de um *continuum* textual e imagético aberto a múltiplas direções, já que CadernosLivros, como já indica o nome, é um suporte de uma natureza híbrida que reúne características de cadernos e livros. A utilização de anotações, apontamentos e relatos abertos inscrevem-se no meio de manchas, desenhos, como vários registros ao mesmo tempo. Como se pode ver ao longo de sua trajetória, a escrita/caligrafia de Barrio não está só nos CadernosLivros, aparece também como elemento integrante, compositivo, ativador de significados/sentidos em múltiplas instalações que ganham verdadeiras páginas exteriores. Os ‘textos’ de Barrio, incluindo dúvidas, questões e interrogações, corporificam-se fazendo parte da pergunta-resposta que é a própria obra³⁴.

Para além de uma análise centrada em considerações estéticas, a consideração de Bausbam sobre o fato dos CadernosLivros serem um “instrumento fundamental na estratégia do artista de combate à aristocracia do linear junto ao espaço líquido e caótico da existência” nos permite visualizar essa produção, tal qual os registros textuais e fotográficos associados à divulgação de obras efêmeras, como uma parte autônoma da obra de Barrio. Assim, ao exibi-los em espaços expositivos – e nos referimos aqui não às instalações mas, sim, à exibição dos próprios CadernosLivros –, e permitir sua incorporação no acervo de instituições museológicas, o artista estaria, mais uma vez, questionando os limites do objeto artístico.

Pela cronologia apresentada ao final do livro *Artur Barrio*, organizado por Ligia Canongia e já citado neste capítulo, podemos ver como é antiga a presença dessa produção no ambiente de galerias e museus. Há menção à exibição de um CadernoLivro em 1973, quando, em uma individual na Veste Sagrada (uma boutique de Ipanema que, à noite, transformava-se em galeria), Barrio apresentou, entre slides, filmes, fotos, desenhos e objetos, um exemplar desse conjunto. Em 1974, na mostra que realizou na Galeria Ars Mobile, em São Paulo, estiveram expostos desenhos, objetos, um filme

super 8, de 26 minutos, e CadernosLivros. O pesquisador Artur Freitas também pontua em seu livro *Arte de Guerrilha* que, em 1978, a Pinacoteca do Estado de São Paulo promoveu a primeira exposição exclusivamente dedicada aos CadernosLivros, mesmo ano em que vários exemplares foram adquiridos pela coleção Gilberto Chateaubriand.

Na entrevista que realizou para o jornal Público, inclusive, a jornalista Isabel Salema questiona se a aquisição dos CadernosLivros pela coleção Chateaubriand e sua inserção em acervos institucionais não transformariam a produção em livro de artista, ao que Barrio responde:

“Depende do que entende por livro de artista. Por exemplo, [Paul] Gauguin fazia projetos que tinham muito a ver com o caderno-livro. Agora um artista que faz um livro de artista, que o enfeita para que vá participar de uma exposição, [aí] há uma contradição”³⁵.

O depoimento do luso-brasileiro sobre a contradição de artistas que se preocupam com a aparência do objeto livro para inseri-lo em museus ou galerias, de certa forma, nos serve para mostrar a forma como sua poética está também visível nessa produção. Assim, da mesma maneira que ele parte em defesa da precariedade dos registros e seu despojamento de uma opção estética, a escolha por situar os CadernosLivros em região fronteiriça, entre o rascunho e o acabado, imprime a esses exemplares uma poética que não deixa de expressar, mais uma vez, a precariedade de um Terceiro Mundo sem enfeite possível.

Os CadernosLivros, elementos que aparecem como centrais na obra de Barrio, nos servem então ao propósito de pensar não só o registro, como também o projeto, em termos de seu componente artístico. Assim, se seguirmos a mesma lógica através da qual o registro de uma performance deixou, em muitos casos, de ser apenas um ponto de acesso para um evento passado, tornando-se ele próprio fonte de significados, não poderia o projeto ser visto desse modo? Enquanto um é posterior à realização da peça, o outro é anterior a ela. Desta forma, sendo os dois derivados de uma possível ação, por que apenas o que foi produzido posteriormente costuma ser exibido publicamente?

No caso de Barrio, sua própria definição do CadernoLivro como um espaço de criação tal como o ateliê, onde pensa e cria seus trabalhos, em contraponto ao que chama de LivroRegistro, material organizado para

³⁵ Isabel Salema, “Artur Barrio: ‘Incomoda-me profundamente a objectualidade da arte’”, op. cit.

³⁶ Artur Barrio. Entrevista concedida por e-mail à autora. Fev.-jul. 2019.

³⁷ Cristina Freire, “Artur Barrio: sic transit gloria mundi”, em Vitoria Daniela Bousso (org.), op. cit., p. 23.

apresentação dos registros de uma situação a posteriori³⁶, nos ajuda a pensar nesses dois momentos como fragmentos derivados de uma mesma obra. A escolha da nomenclatura, inclusive, parece unir os dois elementos em torno de um centro comum: o livro (*Caderno Livro-Livro Registro-Caderno Livro Registro*), que, como já dissemos, é algo que está ao alcance apenas de escritores e artistas, e carrega no seu nome a ideia de um objeto acabado. Visão similar aparece na análise da pesquisadora Cristina Freire, que enxerga os Cadernos Livros, assim como as fotografias e filmes que registram as ações do artista, como partes integrantes de um mesmo trabalho. Em suas palavras:

A ideia do caderno, diferentemente do livro de artista, como se classificou, a partir dos anos 60 produção análoga, acentua a dimensão processual de sua poética, isto é, são antes de tudo, registros de processos. O registro – como documento – não tem função de esvaziamento do trabalho realizado, mas remete à etimologia original da palavra documento, do latim *docere*; ensinar. Estes registros ensinam sobre a presença de outros tempos no presente da obra. O fluxo de escritos dos *cadernos-livros* de Barrio misturam orientações para a montagem de ambientes, às reflexões ligadas à realização de experiências e ações. Na forma de cadernos recusam uma visada instantânea, sugerindo a impossibilidade de se alcançar, através de um só olhar, a totalidade de um processo criativo que se estende, no caso dos *cadernos-livros* na sequência das páginas o que nos projetos pode representar dias, meses ou anos.

No entanto, estes *ateliers* de bolso, os cadernos-livros, guardam, muitas vezes, o momento inicial de um projeto. Sem qualquer apelo aos aparatos tecnológicos mais sofisticados, Barrio reafirma a possibilidade do exercício da criação ao alcance da mão. Sua liberdade, mais uma vez, impõe-se sobre um mundo cada vez mais seduzido pela tecnologia e seus artifícios. Como fonte primária de seus projetos os *cadernos-livros* assim como as fotografias e filmes que registram suas ações e perenizam seus gestos não são complementos de algo diverso, mas partes integrantes de uma mesma obra, que constantemente escapa e só revela-se por fragmentos, instantes que testemunham um todo maior inexoravelmente intangível³⁷.

A possibilidade de enxergar os documentos como “instantes que testemunham um todo maior inexoravelmente intangível” e, ainda mais, atribuir a eles autonomia e valor artístico, no entanto, é uma análise que, muitas vezes, enfrenta resistência, como nos lembra o filósofo Boris Groys. Para ele, a documentação sempre “está sob suspeita generalizada de inexoravelmente adulterar a vida”, o que acontece pelo fato de que “o processo de documentar algo sempre abre uma disparidade entre o documento em si e os eventos documentados, uma divergência que não pode ser superada ou apagada”. O teórico também diz que: ainda que a documentação fosse capaz de reproduzir a vida de forma autêntica e integral, não teríamos a vida em si, “mas a sua máscara mortuária – já que é a singularidade da vida que constitui sua vitalidade”, “constatação que causa desconforto em relação aos arquivos e à documentação e transforma os arquivistas em ‘inimigos da vida verdadeira’”. Essa constatação, entretanto, traz um elemento escondido:

[...] a documentação burocrática guardada em arquivos não consiste somente em memórias gravadas, mas também inclui projetos e planos direcionados não ao passado, mas ao futuro. Esses arquivos de projetos contêm esboços para uma vida que ainda não aconteceu, mas como ela talvez devesse acontecer no futuro. E o que isso significa em nossa própria era biopolítica não é simplesmente fazer mudanças nas condições fundamentais da vida, mas ativamente empenhar-se na produção da vida em si³⁸.

Apresentados de forma autônoma, sem vinculação direta com projetos ali esboçados e que possam ter vindo a ser realizados, os Cadernos Livros de Barrio não se referem ao passado, nem esboçam só o presente, mas apresentam o futuro que está por vir. É a partir dessa possibilidade, de um projeto como esboço de uma vida que ainda não aconteceu, com potencialidade para a produção de vida em si, que queremos analisar o valor comumente associado aos documentos que antecedem uma possível ação, incluindo, neste caso, não só projetos, como contratos e instruções para a realização de uma performance – que chamaremos aqui também de partituras. São documentos que, em muitos casos – de forma distinta ao que vemos no percurso público dos Cadernos Livros de Barrio –, se mantêm apenas nos arquivos dos próprios artistas ou, então,

³⁸ Boris Groys, *A solidão do projeto*. Tradução de Roberto Winter. Disponível em <projetosna-temporada.org/eventos/arte-projeto/groys/solidao-do-projeto/>. Acesso: 1 jul. 2016.

³⁹ Antes de adquirir *Palhaço com buzina reta*, em 2007, o MAM de São Paulo já havia comprado, em 2000, as obras *Quadris* e *Bala*, ambas de Laura Lima. As peças, apesar da artista utilizar a nomenclatura *Homem=carne/ Mulher=carne* para defini-las, foram noticiadas como as primeiras performances adquiridas por uma coleção museológica – sobre tais obras, nos deteremos ainda no terceiro capítulo. ⁴⁰ Cf. no segundo volume desta dissertação. Vale ressaltar que os documentos fornecidos pela artista estão, segunda ela, sempre em processo de construção.

permanecem guardados dentro dos acervos de galerias e instituições museológicas. Isso porque, para a exibição de obras imateriais, na maioria das vezes, pede-se que os artistas enviem projetos que apresentem a descrição do trabalho e, ainda, na incorporação definitiva dessas obras em coleções – diferentemente da aquisição de uma pintura ou escultura –, o museu lida com contratos e partituras, que contêm o passo a passo de como a ação deve se realizar. Essas indicações, que definem “onde” e “como” a obra poderá ser realizada, possibilitam conciliar a autonomia da instituição com a vontade do artista.

Ao comprar *Palhaço com buzina reta - monte de irônicos*³⁹, por exemplo, o Museu de Arte Moderna de São Paulo passou a zelar não só pelo figurino desenhado pela artista Laura Lima (uma roupa azul-marinho e bege, com várias camadas de babado e um cano de PVC que prolonga as pernas do palhaço, além dos sapatos de bico arredondado, máscara feita de papel machê e buzina), mas também pelo conceito da peça, apresentado à instituição por escrito. E ainda que possa realizar a ação quando desejar, o museu precisa seguir as ordens expressas pela artista⁴⁰: a gola da vestimenta, por exemplo, deve ser “amassada” suavemente ao redor do pescoço; já o palhaço não deve entreter o público, mas permanecer sentado, acionando a buzina que ficará posicionada ao seu lado com parcimônia e somente quando não houver alguém observando a obra.

É por isso que, durante o processo de exibição de uma performance que não conte com a presença do autor, as partituras se tornam essenciais para que a obra seja executada e se transformam, dessa maneira, elas mesmas, em parte central do trabalho. São tais instruções que fazem com que a vestimenta do palhaço, no caso de Laura Lima, deixe de ser objeto comum para se configurar em elemento de uma obra de arte. É por meio desses manuais, também, que as obras poderão continuar a ser realizadas de forma fiel à vontade do artista mesmo após a sua morte. E, mais do que uma guia, pode-se dizer que tais papéis são a essência da ação performática porque materializam a intencionalidade do criador. Introduzem, então, um novo elemento no campo artístico.

De acordo com a historiadora norte-americana Liz Kotz, para entender como a mudança de foco para a linguagem desafiou a natureza e a estrutura da obra de arte, é preciso retomar uma trajetória que começa na composição musical antes de chegar às artes visuais.

Palhaço com buzina reta - monte de irônicos, de Laura Lima



⁴¹ Apesar da peça possuir pelo menos três partituras distintas, não nos interessa neste trabalho explorar a diferenciação de cada uma delas, mas apenas situar a importância de John Cage para o uso da escrita com o objetivo de registrar procedimentos.

⁴² Liz Kotz, *Words to be looked at - Language in 1960s* art. Londres: Massachusetts Institute of Technology, 2007, p 12-13. “Para apreender o impacto desta peça, devemos considerar o que significa para as palavras ocupar o espaço da partitura musical, não apenas como anotação auxiliar, mas como material primário que desloca a notação musical convencional. Em suas composições das décadas de 1930 e 1940 que levaram a 4’33”, Cage gradualmente eliminou de seu trabalho muitas das propriedades convencionalmente consideradas musicais - melodia, harmonia, ritmo e até notas - e em vez disso chegou a reconhecer a música como a ‘organização do som’ e a composição musical como algo como uma estrutura de tempo - uma série de períodos de tempo ou ‘colchetes de tempo’ que poderiam ser preenchidos com qualquer material, ou nenhum. É precisamente porque a sintaxe musical convencional é anulada em 4’33” que a linguagem verbal pode tomar a frente” (Tradução nossa).

⁴³ Iñaki Stella, *Fluxus*. Editorial Nerea, 2012. Versão digital, n.p

É por isso que, antes de seguir adiante na análise do espaço que esse tipo de produção textual ocupa na arte contemporânea, assunto que nos deteremos com mais ênfase no terceiro capítulo desta dissertação, retornaremos primeiro a como, nos anos 1960, com a crescente utilização da linguagem nas artes visuais, houve destaque para o uso da escrita como forma de registrar os procedimentos necessários para a realização de uma ação. A figura central nesse processo é o americano John Cage e sua composição 4’33”, executada a primeira vez pelo pianista David Tudor, em 1952. Esse trabalho está dividido em três movimentos e, em cada um deles, sem produzir qualquer som, o músico deve apenas abaixar a tampa do teclado para marcar o início e levantá-la indicando seu fim.

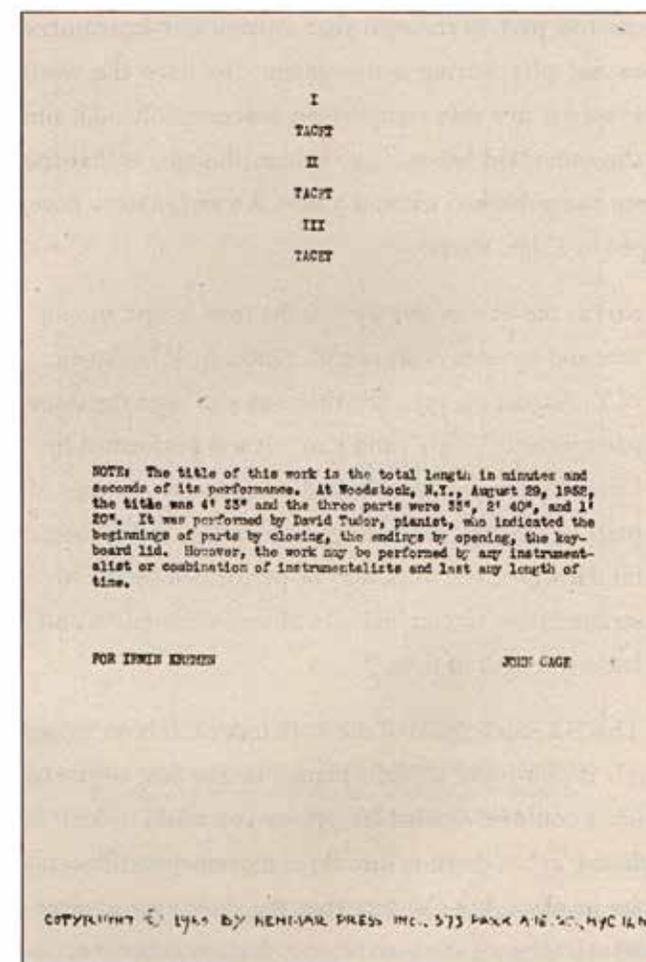
A criação de Cage, ainda que seja uma peça musical, pode ser percebida inteiramente por letras e números, já que a partitura desse trabalho que se tornou mais conhecida⁴¹ apresenta apenas números romanos (I, II e III), com a palavra latina “tacet” escrita entre eles - o termo é utilizado para indicar quando o músico deve permanecer em silêncio e foi essa diferenciação na notação de 4’33”, segundo Kotz, que a tornou acessível não só para músicos como a pessoas sem conhecimento especializado na área.

To grasp the impact of this work, we must consider what it means for words to occupy the space of the musical score, not merely as auxiliary notation but as primary material that displaces conventional musical notation. In his compositions of the 1930s and 1940s that led to 4’33”, Cage gradually eliminated from his work many of the properties conventionally considered musical - melody, harmony, rhythm, and even notes - and instead came to reconceive music as the “organization of sound” and the musical composition as something like a time structure - a series of time lengths or “time brackets” that could be filled with any material, or none. It is precisely because conventional musical syntax is voided in 4’33” that verbal language can take the fore⁴².

Segundo o pesquisador Iñaki Estella, o que se conta é que a ideia dessa obra surgiu a partir da visita de Cage a uma câmara anecóica, quando o músico percebeu que era impossível eliminar todo o ruído

já que, mesmo em um espaço de isolamento acústico, ele continuava escutando os sons da sua própria presença: “una vez que en su própria obra había eliminado la distinción entre sonido musical y ruido, la conversión de todo ambiente en musica se producía de forma imediata”⁴³.

Assim, quando Tudor performou 4’33” no início dos anos 1950, o que se ouvia não foi o que entendemos por música no sentido convencional, mas, sim, todos os sons que se produziam no ambiente, o que, de acordo com Kotz, transferia a responsabilidade sobre a experiência da figura do músico para a audiência e sua capacidade de percepção.



Partitura mais conhecida da peça 4’33”, de John Cage

⁴⁴ Liz Kotz, op. cit., p. 48. “A linguagem é central para o conceito ampliado de notação, no qual a simplicidade e a redução da lista, por exemplo, se tornarão uma forma paradigmática do trabalho ou da partitura.” (Tradução nossa)

⁴⁵ Ibidem, p. 48. Grifos do autor. “Ao curiosamente abrir a relação regulatória entre signo e realização, a indeterminação de Cage reposicionou a escrita como um tipo de mecanismo produtivo, dando assim à notação uma autonomia funcional e estética – uma autonomia que abriu as portas para as partituras, instruções ou trechos de linguagem serem eles próprios o trabalho, enquanto realizações individuais ocorrem como “instâncias”, “amostras” ou “exemplos” deles.” (Tradução nossa)

Essa mudança de foco, transformando a notação em uma peça autônoma, que não está mais completamente atrelada ao som produzido por um músico, talvez seja um dos motivos que explique o fato de *4'33''* ter tido um impacto tão grande nas artes visuais e, especialmente, na produção do *Fluxus* – movimento batizado por George Maciunas, que mobilizou uma série de artistas a partir da década de 1960. Na opinião de Iñaki Estella, o impacto dessa peça no âmbito do grupo se deve principalmente ao protagonismo que ela outorga à indeterminação do resultado, uma vez que este depende de todas as variações sonoras que se produzem em cada uma das realizações e, também, ao fato do trabalho converter a linguagem em uma fonte de ação artística, uma vez que o modo como a partitura foi concebida permitia não só a leitura por qualquer pessoa, como também tornava possível sua execução por quem quisesse, sem que fosse necessário o conhecimento técnico para tocar piano.

Liz Kotz também reforça que, enquanto muitas leituras enfatizam *4'33''* por qualidades visuais, gestuais ou teatrais, outras enxergam na peça suas dimensões linguísticas, observando sua possibilidade de ativação por meio do texto e pela capacidade de situar o ouvinte ou o leitor como uma espécie de performer. Segundo a historiadora, “language is central to the expanded concept of notation, in which the simplicity and reduction of the list, for instance, will become a paradigmatic form of the work or score⁴⁴:

By prying open the regulatory relation between sign and realization, Cagean indeterminacy repositioned writing as a kind of productive mechanism, thereby giving notation a functional and aesthetic autonomy – an autonomy that opened the door for the scores, instructions, or snippets of language to themselves be the work, while individual realizations occur as “instances”, “samples”, or “examples” of it⁴⁵.

Para além da influência de *4'33''*, as aulas que Cage ministrou sobre composição musical na New School for Social Research, em Nova York, foram espaços constantes de experimentação para ações que incluíam música, performance e poesia, reunindo muitos artistas que vieram a fazer parte do *Fluxus*. E nesse contexto começaram a surgir,

como uma espécie de adaptação da partitura musical para o universo das artes visuais, trabalhos que funcionavam como proposições para ações. Entre os artistas que adotaram essa prática, estava Yoko Ono, que também se aproximou de Cage por meio de seu marido, o compositor japonês Toshi Ichihyanagi. Os textos da artista, apresentados primeiro na forma de instruções para a pintura, foram exibidos na galeria nova-iorquina AG, de George Maciunas, em 1961, e, no ano seguinte, no Sogetsu Art Center, em Tóquio⁴⁶. As obras textuais, no entanto, logo se tornaram mais abrangentes, sendo agrupadas no livro *Grapefruit*, auto-publicado por Ono no Japão, em 1964, e reeditado em 1971 pela editora norte-americana Simon and Schuster.

Embora a publicação traga instruções bastante amplas, algumas possíveis de se realizar apenas no campo da imaginação, como imaginar um peixe dourado nadando através do céu e deixá-lo nadar de leste a oeste, muitas das peças apresentadas no livro foram realizadas, como a artista faz questão de inserir quase ao fim da publicação, em uma seção intitulada *Information*. Ali, ela explica que: “...since most pieces consist of just titles or very short instructions, passing words as to how they were performed previously has become a habit...”⁴⁷.

A informação que o livro fornece se resume à realização de 13 peças e, por meio do relato de Ono, sabemos então que a peça *Hide* foi realizada pela primeira vez em 1961, com a luz do teatro completamente apagada, enquanto uma menina se escondia atrás de um grande pano do palco e dois homens faziam uma voz suave de acompanhamento. Na segunda, em 1962, também no escuro total, performers se esconderam atrás de vários objetos enquanto um deles lutava para sair de dentro de um saco. Outra vez, em 1965, performers e público se esconderam em uma estação de metrô utilizando métodos próprios e, um ano depois, Yoko Ono se escondeu atrás de uma madeira por meia hora.

HIDE PIECE

Hide.

This piece was first performed in New York, Carnegie Recital Hall, 1961, by completely turning off the light in the concert hall including the stage and a girl hiding in a large canvas sheet

⁴⁶ Liz Kotz, op. cit., p. 61. De acordo com a pesquisadora, nesta ocasião, os textos foram exibidos em folhas manuscritas, com caligrafia de Toshi Ichihyanagi.

⁴⁷ Yoko Ono, *Grapefruit*: a book of instructions and drawings by Yoko Ono. New York: Simon and Schuster, 2000, n.p. “... uma vez que a maioria das peças consistem em apenas títulos ou instruções muito curtas, falar brevemente sobre como elas foram executadas anteriormente tornou-se um hábito ...”. (Tradução nossa)

⁴⁸ Yoko Ono, op. cit., n.p. “Esconda-se. A peça foi executada primeiramente em Nova York, no Carnegie Recital Hall, em 1961, apagando completamente a luz na sala de concerto, incluindo o palco, com uma menina escondida por trás de um grande pano no palco enquanto dois homens faziam uma suave voz de acompanhamento. Em 1962, em Tóquio, também no escuro total, performers esconderam-se no palco atrás de várias coisas, enquanto um performer masculino lutava para sair de um saco em que ele foi colocado. Em Nova York, 1965, performers e público, usando a estação de metrô Canal Street como lugar para a performance, esconderam-se uns dos outros usando seus próprios métodos. Em Londres, 1966, no teatro Jeanette Cochrane, Yoko Ono colocou uma madeira de três pés no centro do palco e se escondeu atrás durante meia hora.” (Tradução nossa)

⁴⁹ Ibidem., n.p. “Esta peça foi inicialmente apresentada em Tóquio, na galeria Naiqua, 1964. Cada pessoa que participou da noite voou à sua própria maneira. Foi apresentado novamente em Londres no Jeanette Cochrane Theatre, pelo público que veio ao palco e pulou os diferentes níveis de escada especialmente preparadas. (Tradução nossa)

on the stage while two men made soft voice accompaniment. In 1961, Tokyo, also in total darkness, performers hid behind various things on the stage, while a male solo performer struggled to get out of a bag on the stage he was put in. In New York, 1965, performers and audience, using Canal Street subway station as a place of performance, hid from each other by using their own methods. In London, 1966, Jeanette Cochrane Theatre, Yoko Ono brought out a 3 foot pole on the center of the stage and hid behind it ½ hr⁴⁸.

Por essa descrição, confirmamos que a peça, com sua instrução telegráfica, não possui regras claras sobre a sua realização. Yoko Ono, inclusive, ao tentar explicar as maneiras como a obra foi executada, não as descreve com precisão de detalhes, utilizando, mais uma vez, termos bastante abrangentes. Quando conta que o público e os performers se esconderam utilizando seus próprios meios, por exemplo, não temos informações suficientes – a despeito do título da seção, *Information* – para entender de que modo a performance aconteceu. Com esse adendo, sabemos apenas que as ações são passíveis de realização, o que, muitas vezes, não está tão evidente no trabalho da artista. No caso da peça *Fly*, cuja descrição segue abaixo, se a interpretarmos literalmente, entenderemos que não se trata de uma orientação possível de se seguir, a não ser que o performer recorra a um avião, helicóptero, asa-delta, balão, foguete, ou voe somente na sua imaginação. Inferir como a instrução deve ser seguida, no caso de Yoko Ono, não é uma tarefa óbvia: ao reduzir as instruções ao mínimo, a artista amplia de forma infinita as possibilidades de realização da sua obra.

FLY PIECE

Fly.

This piece was first performed in Tokyo, Naiqua Gallery, 1964. Each person who attended the night flew in his/her own way. It was performed again in London at Jeanette Cochrane Theatre, by the audience who came on the stage and jumped off the different leveled ladders prepared for them⁴⁹.

Assim, o texto sobre a realização da peça confirma o caráter aberto das instruções apresentadas. Nas vezes em que *Fly* foi performada, por exemplo, cada pessoa voou à sua própria maneira, explica Ono, sem especificar quais eram essas maneiras possíveis de voar. Em outra ocasião, segundo ela, o voo se realizou de forma mais palpável: resumiu-se ao salto de diferentes plataformas. Em *Promise piece*, mais uma vez, a artista acentua as múltiplas possibilidades de leitura: a peça, de acordo com a informação que lemos, foi executada pela artista e o público; por um performer masculino e uma performer feminina; por um performer solo e uma pessoa; por um homem e uma pessoa; e, por último, por um elefante em Paris telefonando para um papagaio em Nova Guiné. Notamos então que os dados apresentados no livro, assim como as instruções que compõem a publicação, não estão completamente centrados na realidade.

PROMISE PIECE

Promise.

This was first performed in Jeanette Cochrane Theatre in London, 1966. Yoko Ono, as the last piece of the night, broke a vase on the stage and asked people to pick up the pieces and take them home, promising that they would all meet again in 10 years time with the pieces and put the vase together again. Second performance was by a male performer in Tokyo calling a female performer in New York, 1964, at the Plaza Hotel; third performance by a solo performer calling a person in Kitazawa flat, 1962; fourth performance by a man in Chinatown phone booth, New York, calling a person at Chambers Street loft, New York, 1961; fifth performance, an elephant in Paris calling a parrot in New Guinea, 1959 – all calls being about future meetings. Call or write about future meetings or any other plans⁵⁰.

Yoko Ono dá margem, assim, para qualquer tipo de interpretação, da mais realista à mais fantasiosa. Seus textos na seção *Information*, também, nos mostram que qualquer pessoa pode realizar suas ações – com exceção das vezes em que a própria artista executa a performance, ela costuma ocultar a identidade dos participantes, identificando-os ora

⁵⁰ Yoko Ono, op. cit., n.p. “Prometa. Esta foi inicialmente apresentada no Jeanette Cochrane Theatre em Londres, em 1966. Yoko Ono, como a última performer da noite, quebrou um vaso no palco e pediu ao público para pegar os pedaços e os levar para casa, prometendo que todos se encontrariam novamente em dez anos e com os pedaços, montariam o vaso novamente. A segunda performance foi feita por um performer masculino em Tóquio, que telefona para uma performer feminina em Nova York, em 1964, no Plaza Hotel; a terceira por um performer solo que telefona para uma pessoa em um apartamento de Kitazawa, em 1962; A quarta, por um homem em Chinatown em uma cabine telefônica, que telefona para uma pessoa em um apartamento na rua Chambers, Nova York, em 1961; a quinta performance, um elefante em Paris telefona para um papagaio em Nova Guiné, em 1959 – todas chamadas falavam sobre futuros encontros. Telefone ou escreva sobre encontros futuros ou qualquer outro plano.” (Tradução nossa)

⁵¹ Yoko Ono, op. cit., n p. “Questione. Esta peça foi primeiramente apresentada em Tóquio, em 1962, no Sogetsu Art Center, por duas pessoas no palco que, fazendo perguntas uma para a outra, nunca se dão respostas. Nesta ocasião, as perguntas foram formuladas em francês, porém podem ser formuladas em qualquer idioma ou em vários idiomas ao mesmo tempo. A peça significa um diálogo ou um monólogo de questões contínuas, respondidas apenas por perguntas. Também foi apresentada em inglês no Voice of America Radio Program, em Tóquio, em 1964, e em japonês na NTV (Televisão Japonesa) por seis crianças da audiência, 1964.” (Tradução nossa)

⁵² Ibidem. “Sussurre. Esta peça foi originalmente chamada de peça de telefone e foi o início das peças de boca a boca. Geralmente é executada por um performer sussurrando uma palavra ou uma nota no ouvido de uma pessoa do público e lhe pedindo que vá passando até que chegue à última pessoa na plateia.” (Tradução nossa)

como performers ora como pessoas comuns. O ambiente de realização, ainda, varia do espaço institucional – galerias, teatros – para ambientes sem relação com o universo da arte – estações de metrô, cabines telefônicas, hotéis, flats –, e as regras, que poderiam sozinhas ser interpretadas de forma rígida, aparecem agora acompanhadas de termos pouco assertivos. Em vez de dizer que a ação “deve” ser realizada, ou “é” de determinada maneira, Ono utiliza frases como “a performance foi pensada” ou “geralmente acontece”, tal qual vemos nos exemplos abaixo.

QUESTION PIECE

Question.

This piece was first performed in Tokyo, 1962, Sogetsu Art Center, by two people on stage asking questions to each other and not answering. At the time it was done in French, but it can be done in any language or in many different languages at one time. This piece is meant for a dialogue or a monologue of continuous questions, answered only by questions. It was also performed in English on Voice of America Radio Program, Tokyo, 1964, and in Japanese on NTV (Japanese Television) by six children from the audience, 1964⁵¹.

WHISPER PIECE

Whisper.

This piece was originally called a telephone piece, and was the starting of the word-of-mouth pieces. It is usually performed by the performer whispering a word or a note into an audience’s ear and asking to have it passed on until it reaches the last person in the audience⁵².



CUT PIECE

Cut.

This piece was performed in Kyoto, Tokyo, New York and London. It is usually performed by Yoko Ono coming on the stage and in a sitting position, placing a pair of scissors in front of her and asking the audience to come up on the stage, one by one, and cut a portion of her clothing (anywhere they like) and take it. The performer, however, does not have to be a woman.

Antes de seguir adiante, vale ressaltar ainda a ênfase de Ono no fato de que as peças podem ser feitas por qualquer um. Em *Question*, acompanha a descrição de que a instrução já foi realizada em francês, inglês e japonês, a sugestão de que ela “pode ser em qualquer língua ou em muitas línguas diferentes” e a observação de que, inclusive, crianças já a performaram. Para *Cut*, uma de suas ações mais conhecidas, na qual a artista permanece sentada no chão, impassível, enquanto os participantes cortam pedaços de sua roupa, ela deixa claro que a peça não precisa necessariamente ser feita por uma mulher, ou seja, está aberta a quem deseje realizá-la. Essa vontade de uma obra ao alcance de todos está expressa em uma carta datada de 1965 e reproduzida por Ono em *Grapefruit*:

I think painting can be instructionalized. Artist, in this case, will only give instructions or diagrams for painting – and the painting will be more or less a do-it-yourself kit according to the instructions. The painting starts to exist only when a person follows the instructions to let the painting come to life. [...] I hope many other instructions will come from people who take up this idea of painting. Soon there will be no need of artists, since people will start to write their own instructions or exchange them and paint⁵³.

Acima, performance *Cut Piece*, de Yoko Ono

⁵³ Yoko Ono, op. cit., n.p. “Eu acho que pintura pode ser instrucionalizada. O artista, neste caso, só dará instruções ou diagramas para a pintura – e a pintura será mais ou menos um kit faça-você-mesmo, de acordo com as instruções. A pintura só começa a existir quando uma pessoa segue as instruções para conceder-lhe vida. [...]Espero que muitas outras instruções venham de pessoas que tomaram esta ideia de pintura. Em breve não existirá necessidade de artistas, já que pessoas vão começar a escrever suas próprias instruções ou trocá-las e pintar.” (Tradução nossa)

⁵⁴ Ibidem, n.p. “Faça dois furos em uma tela/ Pendure-a onde você pode ver o céu.” (Tradução nossa)

⁵⁵ Ibidem, n.p. “Molhe todo dia.” (Tradução nossa)

⁵⁶ Ibidem, n.p. “Pendure uma tela na parede/ Jogue todas as sobras que você tem na cozinha naquele dia na tela.” (Tradução nossa)

Assim, com instruções que vão de “drill two holes into a canvas. Hang it where you can see the sky”⁵⁴, “water [the painting] every day”⁵⁵ ou “hang a canvas on a wall. Throw al the leftovers you have in the kitchen that day on the canvas”⁵⁶, Ono mostra que sua busca como artista não é pela imagem mas, sim, por um acontecimento. Ela – como muitos de seus contemporâneos – contesta, desse modo, o fetiche pelo objeto e começa a valorizar, em seu lugar, as criações processuais que rompem as barreiras entre a vida e a arte. Nas partituras em que menciona o trabalho de outros pintores, também, torna-se evidente sua postura em negação à concepção do artista como um ser dotado de inspiração divina. Cheias de ironia, as instruções de *Kite piece*, por exemplo, sugerem a criação a partir da destruição de ícones da pintura.

KITE PIECE I

Borrow the Mona Lisa from the gallery.

Make a kite out of it and fly.

Fly it high enough so the Mona Lisa

smile disappears. (a)

Fly it high enough so the Mona Lisa

face disappears. (b)

Fly it high enough so it becomes a dot. (c)

KITE PIECE II

Every year on a certain day, collect

old paintings such as De Kooning, Klein,

Pollock.

Make kites with them and fly.

Fly them high enough and cut the strings so they will float.

KITE PIECE III

Enlarge your photograph(s) and make many kites and fly.

When the sky is filled with them, ask people to shoot.

You may make ballons instead of kites.

1963 autumn⁵⁷

Em *Kite piece*, também, é interessante notar como Ono sai de um plano de difícil realização – improvável para um espectador comum ou praticamente impossível – para chegar a uma ação completamente factível. Ou seja, tomar emprestada a Mona Lisa e, com ela, empinar uma pipa, possui um grau de dificuldade – e improbabilidade – muito maior do que empinar pipas com fotografias de autoria própria ampliadas.

A postura crítica da artista, e sua ênfase na valorização do processo em detrimento do objeto, também está aparente quando ela lança sua proposição *Painting for exist only when it's copied or photographed* (“Let People copy or photograph your paintings. Destroy the originals”⁵⁸). O que importa, para Ono, não é o exemplar único e dotado de um *hic et nunc* que lhe confere autenticidade⁵⁹, mas, sim, a possibilidade de reprodutibilidade, por meio da ação e por quem quer que seja.

Há na sua proposta, de algum modo, uma espécie apagamento da figura do artista como elemento central, a partir de textos que são construídos com verbos no imperativo e funcionam como um convite à participação do outro, atitude que, na opinião da historiadora Alexandra Munroe, possui relação com a obra de Marcel Duchamp. De acordo com ela:

Derived from Cage’s code of musical compositions, there terse instructions proposed mental and/or physical actions to be carried out by the reader/performer. These events scores were indebted as well to Marcel Duchamp, who in 1957 stated that the creative act could only be completed by the spectator⁶⁰

Mesmo assim, por mais que possa parecer que ocorra a ocultação do autor e o fim do fetiche pelo objeto – e que a artista também diga, na carta que reproduzimos antes, que a pintura só começa a existir quando uma pessoa segue as instruções para realizá-la –, a condição para a existência das instruções enquanto obra de arte não passa necessariamente pela concretização de uma ação, pois sua materialidade já está presente na própria construção do texto – além disso, muitas partituras se situam apenas na imaginação, como quando Ono diz, em *Painting to be constructed in your head*, “observe three paintings carefully. Mix them well in your head”⁶¹; ou então, em *Clock Piece*: “listen to the clock strokes. Make exact repetitions in your head after they stop”⁶².

⁵⁷ Yoko Ono, op. cit., n.p. “I. Empréstimo a Mona Lisa da galeria. Faça uma pipa e empine. Empine alto o suficiente para que o sorriso da Mona Lisa desapareça (a). Empine alto o suficiente para que o rosto da Mona Lisa desapareça (b). Empine alto o suficiente até que vire um ponto (c). II. Todos os anos, em um determinado dia, colete pinturas antigas como De Kooning, Klein, Pollock. Faça pipas com elas e empine. Empine alto o suficiente, corte o fio e então elas voarão. III. Amplie sua (s) fotografia (s) e faça muitas pipas e empine. Quando o céu estiver cheio delas, peça às pessoas para atirar. Você pode fazer balões em vez de pipas. Outono de 1963. (TN).

⁵⁸ Ibidem, n.p. “Deixe as pessoas copiarem ou fotografarem suas pinturas. Destrua os originais”

⁵⁹ Cf. Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁶⁰ Alexandra Munroe, “Spirit of yes: Yoko Ono/2000” em Caleb Kelly (ed.), *Sound: documents of contemporary art*. Londres: The MIT Press, 2011, p. 169. “Derivado do código de composições musicais de Cage, essas instruções concisas propunham ações mentais e/ou físicas a serem realizadas pelo leitor/intérprete. Estas partituras de eventos também são creditadas a Marcel Duchamp, que em 1957 afirmou que o ato criativo só poderia ser completado pelo espectador.” (TN)

⁶¹ Yoko Ono, op. cit., n.p. “Observe três pinturas cuidadosamente. Misture bem na sua cabeça”. (Tradução nossa)

⁶² Yoko Ono, op. cit., n.p. “Ouça as batidas do relógio. Faça repetições exatas em sua cabeça depois que elas pararem”. (Tradução nossa)

Na exposição *O céu ainda é azul*, retrospectiva de Yoko Ono no Instituto Tomie Ohtake, em 2007, os diferentes níveis propostos nas partituras da artista apareceram de forma bastante evidente. Enquanto algumas partituras possuíam convite claro para sua realização, com a inclusão de objetos para tornar a concretização da proposta possível; outras aconteciam apenas na imaginação ou eram, até mesmo, impossíveis de serem realizadas dentro do espaço expositivo. As peças *Toque* e *Ritmo*, por exemplo, podiam ser executadas sem dificuldade, tendo como única condição a presença de outra(s) pessoa(s):

PEÇA TOQUE, 1964

Toquem uns nos outros.

PEÇA RITMO

Escute um coração bater.

y.o. Outono, 1963.

Já para a realização de partituras como as *Peça saco*, *Pintura para martelar um prego* e *Peça água*, a opção foi fornecer os elementos necessários para que o espectador pudesse cumprir a proposta, ou seja: um saco; um quadro de madeira, pregos e martelo; esponja marinha e um frasco conta gotas.

PEÇA SACO

Entre
no saco.

PINTURA PARA MARTELAR UM PREGO

Martele um prego em um espelho, ou num pedaço de vidro, numa tela, madeira ou metal, toda manhã. Pegue também um fio de cabelo que tenha caído quando você o escovou pela manhã e amarre-o no prego martelado. A pintura acaba quando a superfície estiver coberta de pregos.

Na pág. ao lado, *Peça Saco* e *Pintura para martelar um prego* em montagem realizada no Tomie Ohtake



PEÇA ÁGUA
(Pintura para ser regada)

Ouçã o som da água subterrânea.

Outras ações, no entanto, não eram passíveis de realização no espaço expositivo, caso de *Peça Quarto IV, Pintura para o vento e Pintura para ver os céus*. Restava ao leitor, desse modo, guardá-las para mais tarde ou, então, apenas imaginar como seria sua execução.

PEÇA QUARTO IV

Conte todas as palavras do livro
ao invés de lê-las.
Conte todos os objetos no quarto
sem classificá-los.

Desobstrua sua mente.
Desobstrua seu quarto.

Organize seu quarto
de maneira como gostaria
que sua mente estivesse.

PINTURA PARA O VENTO

Abra um buraco em um saco cheio de sementes
de qualquer tipo e coloque o saco onde
houver vento.

y.o. 1961.

PINTURA PARA VER OS CÉUS

Faça dois furos em uma tela.
Pendure-a onde você consiga ver o céu.
(Mude-a de lugar.

Experimente nas janelas da frente
E dos fundos, para ver se os céus são diferentes.)

A opção de incluir na montagem partituras que só poderiam ser realizadas em contextos diversos dos apresentados na exposição, nos mostra, no entanto, que, por mais que exista um convite à ação, a concretização dessa proposta não é o mais importante. Isso porque as instruções de Ono existem como obra de arte a partir da sua dimensão projetual e funcionam, antes de tudo, como ideia. De acordo com Groys:

Nas últimas duas décadas o projeto artístico – no lugar da obra de arte – sem dúvida se deslocou para o centro das atenções do mundo da arte. Cada projeto artístico pode exigir a formulação de uma meta específica e uma estratégia criada para alcançar essa meta, mas esse objetivo normalmente é formulado de modo que nos são negados os critérios que nos permitiriam averiguar se o objetivo do projeto foi alcançado ou não, se tempo excessivo é necessário para atingir seu objetivo ou mesmo se o objetivo como tal é intrinsecamente inatingível. Assim, nossa atenção é deslocada da produção de uma obra (incluindo uma obra de arte) para a vida no projeto artístico – uma vida que não é primariamente um processo produtivo, que não é moldada para o desenvolvimento de um produto, que não é “orientada a um resultado”. Nesses termos, a arte não é mais entendida como a produção de obras de arte, mas como a documentação da vida-no-projeto, independentemente do resultado que tal vida tenha ou deveria ter tido. Isso claramente tem um efeito na maneira como se define arte agora⁶⁵.

Na sua análise, o autor ainda afirma que, dentro da possibilidade de que nunca se realizem, os projetos conseguem se manter, por tempo indeterminado, no espaço entre o futuro e o presente. É por isso que as instruções funcionam, por si só, como obras autênticas e de maneira totalmente autônoma à sua realização por parte dos artistas ou do público. Seguir as proposições apresentadas, então, seria apenas fornecer uma amostra da obra de arte, que não precisa, necessariamente, de uma prova para garantir sua existência.

⁶⁵ Boris Groys, “A solidão do projeto”. Tradução de Roberto Winter. Disponível em: <projetosna-temporada.org/eventos/arte-projeto/groys/solidao-do-projeto/>. Acesso: 1 jul. 2016..



ENTRE CONTRATOS E INSTRUÇÕES

Para uma definição filosófica da arte, de acordo com o crítico norte-americano Harold Rosenberg, a função de uma obra em um determinado ambiente humano se torna mais relevante que sua espacialidade intrínseca. Em suas palavras, “o principal atributo de uma obra de arte no nosso século¹ não é a imobilidade, mas a circulação”². Isso porque, no mundo contemporâneo, de acordo com ele, pinturas e esculturas estão em movimento: ao mesmo tempo em que são levadas de um canto a outro para participar de exposições, circulam por meio de reproduções, ou, nos grandes museus, estão expostas diante de um público também em trânsito, ou seja, a circulação é o que determina a natureza e a importância de um objeto artístico. Segundo o autor:

Circulando como um evento na história da arte, a pintura revela sua materialidade; assume um outro ser espectral, por sua onipresença em livros de arte, artigos ilustrados, catálogos de exposições, na televisão e no cinema, e nos discursos dos críticos e historiadores da arte. Formada, em primeira instância, pelos movimentos do pintor no tempo, a pintura também existe temporariamente na taxa de frequência de sua exibição ao público. Para inseri-la e identificá-la como parte integrante do sistema cultural, é preciso que ela carregue uma etiqueta da história da arte que a associe a obras de outras épocas. Dessa maneira, a pintura se torna inseparável da linguagem [...]; em sua substância concreta, é um ser semelhante a um centauro – metade palavras, metade materiais de arte [...]³.

A análise do crítico confirma, em certa medida, o valor da narrativa na perpetuação das obras de arte, elemento que viemos abordando no primeiro e segundo capítulos desta dissertação. Rosenberg também ressalta que o objeto artístico, posto em circulação, inicia uma vida separada de seu corpo físico e passa a se diluir em reproduções e ideias sobre seu significado. E o fato de que existem pintores famosos em lugares onde nenhuma de suas telas jamais esteve exposta, segundo ele, é um ponto que serve para fortalecer essa ideia. Assim, a pintura original, exibida por períodos limitados de tempo, “sai de circulação, deixando sua imagem no catálogo ou no logotipo histórico ou biográfico pelo qual é ‘situada’ e compreendida”⁴.

Essa visão nos interessa porque, ao situar a pintura e a escultura dentro

¹ O autor viveu de 1906 a 1978, portanto, sua declaração é referente ao século 20. De todo modo, a análise se mostra pertinente ao tempo em que vivemos.

² Harold Rosenberg, *O objeto ansioso*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 94.

³ *Ibidem*, p. 95.

⁴ *Ibidem*, p. 96.

⁵ Glenn Phillips, “Time pieces”, em Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuck, Stephanie Rosenthal (ed.), *Allan Kaprow - Art as life*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008, p. 35. “O arquivo de um artista normalmente contém vários documentos e materiais auxiliares que envolvem o desenvolvimento e a história das obras do artista, sem conter as próprias obras de arte originais, que, se ainda existirem, provavelmente permanecerão sob os cuidados de museus ou outras coleções. No entanto, com os arquivos de artistas conceituais e performáticos - entre eles Allan Kaprow - essa distinção se torna preocupante. Ao contrário de uma pintura ou escultura, a maioria das artes conceituais e performáticas carece de um original [...]. Essas obras, se contidas em coleções de arte, tendem a ser reunidas em uma forma que é quase, se não inteiramente, indistinguível dos tipos de documentos e itens que normalmente são o domínio do arquivo.” (Tradução nossa)

de “uma estética da impermanência”, Rosenberg também refuta a ideia de que a impermanência do objeto artístico, ou a perecibilidade dos materiais empregados, irá impedir os artistas de alcançarem “a imortalidade nas futuras crônicas de arte” – visão que reforça, de algum modo, o movimento que vêm se configurando em torno das artes imateriais para garantir, diante da ausência de um corpo físico, algo permanente e visual que seja capaz de prolongar a existência de obras efêmeras. O que sobra dessas peças, como vimos no decorrer desta dissertação, é sua apresentação por meio de fotografias, vídeos, desenhos, descrições textuais ou orais. São registros que se tornam, algumas vezes, o único ponto de contato com o evento e, por esse motivo, configuram-se como elementos essenciais para inscrição dessas ações efêmeras na história da arte.

Isso porque, diferentemente das pinturas ou esculturas, que assumem um “outro ser espectral” em contraste com seu corpo físico – os objetos propriamente ditos –, os trabalhos inseridos dentro do escopo da arte conceitual e da performance, de acordo com o curador norte-americano Glenn Philipps, carecem de um original. Segundo ele:

An artist’s archive typically contains any number of documents and ancillary materials surrounding the development and history of the artist’s works without actually containing the original works of art themselves, which, if still extant, likely remain in the care of museums or others collections. However, with the archives of conceptual and performance artists – Allan Kaprow among them – this distinction becomes fraught. Unlike a painting or sculpture, most conceptual and performance art lacks an original [...]. These works, if contained in art collections at all, tend to be assembled into a form that is nearly, if not entirely, indistinguishable from the types of documents and items that have typically been the domain of the archive⁵.

É por isso que os registros, com toda sorte de documentações, acabam, muitas vezes, ocupando eles próprios o lugar da obra – situação que se tornou central na investigação que propomos nesta pesquisa. No percurso que realizamos até aqui, partimos então da análise de fotografias e descrições textuais como forma de resgate e ressignificação de uma ação passada – no capítulo “A autonomia do registro” –; vimos, em “A ideia como potência”, a capacidade de projetos e instruções na produção de sentido; e pretendemos, nas

próximas páginas, abordar projetos, instruções e contratos – do acervo de Artur Barrio, Carlos Monroy, Grupo EmpreZa, Hudinilson Jr., Laura Lima, Lourival Cuquinha e Maurício Ianês⁶ – para entender o lugar em que tais documentos aparecem situados. Em paralelo à análise dos materiais, também nos valeremos do discurso dos próprios artistas que, com exceção de Hudinilson Jr., morto em 2013, foram entrevistados para esta dissertação.

Nas conversas que se realizaram, a inferioridade do registro em relação à performance apareceu como constante na fala de cada um. Na opinião de Artur Barrio, cujo percurso nos detivemos no capítulo anterior, por exemplo, o registro não representa a totalidade do trabalho, sendo apenas um fragmento dele, mas não a obra em si. Para os integrantes do Grupo EmpreZa, coletivo de arte fundado em 2001, o corpo reage sozinho ao ver uma ação ao vivo e, essa dimensão, o registro não consegue abranger. Já Maurício Ianês acredita que, enquanto a performance é uma situação vivida ao vivo, a documentação é simplesmente um registro histórico desse momento – um registro que não contempla totalmente o evento.

Dentre os artistas ouvidos – a maioria com obras imateriais vendidas a coleções de arte, públicas ou particulares – notamos também que a elaboração de documentos formais acerca das peças de caráter performativo, abrangendo projetos e instruções, não são prática constante, sendo produzidos principalmente em casos de submissão de trabalhos ou da comercialização dos mesmos. O Grupo EmpreZa, por exemplo, cujas peças *Maleducação* e *Tríptico matera* foram adquiridas pelo colecionador Sérgio Carvalho em 2015 e 2013, respectivamente, até o momento não possui os contratos firmados; tampouco estão finalizadas as instruções para a realização de cada uma delas. Sobre tais documentos, o grupo afirma:

Tem bastante coisa escrita na nossa cabeça. E já tem uma partitura escrita; algumas coisas também estão no e-mail. O EmpreZa, na verdade, apesar do nome e das tentativas de trabalhar de uma forma mais metódica, funciona muito de forma experimental, tanto para decisões como para definir diretrizes. [...] Então, quando a gente chega a situações em que precisa firmar um acordo mais rígido, menos flexível, sempre há impasses, porque quase tudo no grupo funciona a partir da conversa e sempre existe possibilidade de negociação. Agora, nessa situação específica, a gente acabou ficando mais para o impasse do que para definir uma nova diretriz do que seria a venda de performance no Brasil⁷.

⁶ Vale reforçar que todos os artistas analisados nesta dissertação foram escolhidos por possuírem trabalhos que, de alguma forma, tangenciam a performance, ainda que alguns não adotem o termo para designar sua produção. O fato de possuírem peças imateriais comercializadas – o que exigiria sua formalização – também foi um ponto que pesou na inclusão de tais nomes.

⁷ Grupo EmpreZa. Entrevista concedida à autora por Skype, 13 mar. 2019.

⁸ Lourival Cuquinha, *Parangolé* (descritivo para acervo...). Mensagem pessoal recebida por ninaraha@gmail.com em 28 nov. 2018.

O artista Lourival Cuquinha, também, após a venda da performance *Parangolé* para o MAM de São Paulo, em 2016, não havia chegado, até a finalização desta dissertação, à formalizar uma partitura. A discussão acerca da peça, devido à agenda dos envolvidos, deteve-se em trocas de e-mails entre o artista e a instituição. Além de algumas informações enviadas ao museu, Cuquinha também respondeu um questionário com perguntas sobre o perfil físico do performer; a postura que deveria assumir; o espaço que ocuparia durante a ação; a farda que poderia ser utilizada; e os acessórios que fariam parte da ação. A essas questões, o artista respondeu indicando o ator Lui Wagner e explicando que, caso ele não fosse o escolhido, seria necessário realizar um encontro com o performer para que Cuquinha pudesse dirigi-lo. Especificou então que o policial deveria olhar as pessoas de forma intimidadora; poderia circular pelo espaço, mas nunca se sentar; e a farda adotada seria a da Polícia Militar, sendo utilizada a específica de cada região, estado ou país em que a exposição estiver acontecendo. Entre os componentes da performance, estariam a farda, o cassetete, o cinturão, o colete e a arma, que deveriam ser substituídos, em outros países, pelos elementos utilizados pela polícia local. Conforme trecho de e-mail dirigido à instituição:

Idealmente:

1. Contratamos uma ator (idealmente Lui Wagner: <https://www.facebook.com/lui.duol?fref=ts>) e ele deve ficar pela exposição como que fazendo a segurança, olhando intimidadoramente as pessoas (como de praxe faz a polícia nas ruas conosco que andamos de bike, a pé ou de transporte público).
2. Não temos identificação da obra perto dela.
3. Ele dura toda a exposição, mas (não idealmente) podemos conversar sobre possíveis variações que resultarão em dias com a exposição só da farda na parede (foto anexa mostrando a disposição)⁸.

Os casos acima são ilustrativos do status que as partituras possuem para grande parte dos artistas contemporâneos. Diferentemente dos exemplos que analisamos no capítulo anterior, nos quais os projetos e as instruções ganham circulação, assumem um caráter público, os materiais que nos deteremos neste capítulo estão restritos ao âmbito privado: permanecem no acervo dos próprios artistas ou, quando comercializados, migram dos ar-



O ator Lui Wagner em *Parangolé* durante a SP-ARTE e detalhe da farda utilizada por ele

⁹ Vale ressaltar que, embora o termo artificação, vindo do inglês, possa ser entendido de forma depreciativa, como uma operação de mercantilização, a autora esclarece que não utiliza a palavra com essa conotação, mas em uma acepção meramente descritiva. Cf. Roberta Shapiro, “O que é artificação?”. *Sociedade e estado, Brasília*, v. 22, n° 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

¹⁰ *Ibidem*, p. 136.

¹¹ *Ibidem*, p. 138.

quívos do ateliê para os arquivos das coleções de arte. E, aparentemente, não há, por parte dos artistas, vontade de transformar esses documentos em objetos artísticos, mas garantir, com a produção do material, que as ações imateriais criadas por eles possam ser realizadas tal qual foram imaginadas.

Definir o que é ou não uma obra de arte, no entanto, não é uma tarefa fácil. A constatação do filósofo Boris Groys, ainda, de que o mundo da arte mudou seu interesse da arte para a documentação de arte, nos leva a refletir sobre qual seria o motivo pelo qual alguns documentos ganham vida pública – e atingem o status superior de obra de arte – enquanto outros permanecem na condição de “meras coisas” – para usar a definição do filósofo norte-americano Artur Danto, que exploramos a seguir.

Dentro dessa discussão, a socióloga francesa Roberta Shapiro propõe a artificação⁹ – o processo pelo qual os atores sociais passam a considerar como arte um objeto ou atividade que, anteriormente, não era considerada dessa forma – como um novo campo de investigação para a sociologia da arte. Segundo ela, “a arte não é somente um *corpus* de objetos definidos por instituições e disciplinas consagradas, mas também o resultado desses processos sociais, datados e situados”¹⁰. Em sua análise, para a qual utiliza como exemplos a gravura, o trabalho industrial e a arte primitiva, ela argumenta que o processo de artificação é baseado na crença, construída entre os séculos 17 e 19, da arte como um valor superior. Mas, enquanto antes a Academia aparecia como uma instituição reguladora e havia “um *corpus* de obras e de carreiras canônicas”, no século 20, não há apenas um único cânone, e as instâncias de regulação e reconhecimento não param de se multiplicar. Nas palavras de Shapiro:

Fica estabelecida, doravante, a existência de uma multiplicidade de instâncias de reconhecimento e de regulação da arte. Não é mais a Academia que faz o artista, mas o público, os jornalistas, os livros e revistas, os colecionadores, os júris, os diretores de galeria ou de festival, as comissões de atribuição de subvenções, as instituições públicas ou privadas que solicitam os artistas, os estatísticos, os historiadores e os sociólogos, as caixas de aposentadorias e de seguro-saúde, os recenseamentos, etc. Segmentos cada vez mais numerosos e diversificados da população estão engajados na artificação e, em certas circunstâncias, dela tiram partido. Tudo isso contribui para explicar o fato de as formas de arte serem cada vez mais variadas e inesperadas¹¹.

É por isso que, à revelia dos artistas entrevistados, que não consideram os documentos fornecidos para esta dissertação por seu valor artístico, iremos discutir aqui quais são os elementos que tais papéis carregam que poderiam elevar sua condição de “meras coisas” a obras de arte.

Antes de partir para a análise dos materiais, no entanto, nos interessa comentar uma passagem do livro *A transfiguração do lugar-comum*, na qual Danto parte da descrição de um quadro por Soren Kierkegaard – diante do qual o filósofo dinamarquês evoca a pintura dos hebreus atravessando o mar vermelho, enquanto o que todos veem é um quadrado com tinta vermelha – para propor uma exposição hipotética, na qual, além da pintura descrita por Kierkegaard, haveriam outras tantas pinturas aparentemente idênticas entre si: *O estado de espírito de Kierkegaard*, “realizada por um retratista dinamarquês”; *Praça vermelha*, “uma agradável paisagem de Moscou”; *Quadrado vermelho*, “um exemplar da arte geométrica”; *Nirvana*, “uma pintura baseada na metafísica”; *Toalha de mesa vermelha*, “uma natureza-morta”. Completaria a seleção uma simples tela preparada com uma base de zarcão, na qual o pintor renascentista Giorgione teria concluído, se tivesse vivido o suficiente, sua obra-prima não realizada; e, por último, uma superfície pintada diretamente com zarcão, cujo interesse filosófico, segundo Danto, consiste no fato de não ser uma obra de arte, mas “apenas uma coisa, com tinta por cima”¹².

Para além da problemática sobre como distinguir obras de arte de objetos comuns em casos nos quais sua aparência é indistinguível, um elemento que se tornou central na investigação filosófica de Danto desde que se deparou com a *Brillo box* de Andy Warhol, o que nos vale a partir do exemplo proposto pelo autor é o momento no qual ele introduz, ainda em forma de hipótese, a figura de um jovem artista de nome J. Indignado pelo fato de um dos objetos, embora aparentemente igual às pinturas apresentadas, ter seu status de obra negado, ele produziria então trabalho idêntico – um retângulo de tinta vermelha –, exigindo que sua peça fosse incluída na mostra como arte. Na argumentação de Danto, o trabalho, de qualidade inferior a outros de autoria do jovem artista, embora parecesse vazio do ponto de vista crítico e estético, tornou-se obra de arte no momento em que o pintor a proclamou assim. Na conclusão do filósofo:

Por que não? Duchamp declarou que uma pá de neve era uma obra de arte e ela passou a ser; afirmou que um porta-garrafas era

¹² Cf. Artur Danto, *A transfiguração do lugar-comum*. Tradução de V. Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

¹³ Artur Danto, op. cit., n.p.

¹⁴ Artur Barrio, “Trabalho: 1970 Arte” (1970), publicado em Ligia Canongia (org.), Artur Barrio, Modo: Rio de Janeiro, 2002, p. 147.

¹⁵ Artur Barrio. Entrevista concedida por e-mail à autora, fev-jul. 2019.

¹⁶ Artur Barrio, op. cit.

uma obra de arte e ele passou a ser reconhecido como tal. Admito que J. tem o mesmo direito, e então ele proclama que a superfície vermelha é obra de arte e a faz cruzar triunfalmente a fronteira como se tivesse resgatado uma raridade. [...] A natureza da fronteira é filosoficamente obscura, apesar do sucesso da investida de J¹⁵.

A digressão em torno da narrativa fictícia nos serve para pensar que, na multiplicidade de instâncias de reconhecimento apontadas por Shapiro, responsáveis por fazer o artista – e, por consequência, a arte –, não podemos ignorar o fato de que os próprios artistas também se tornaram, por si só, instâncias capazes de transformar não-arte em arte. Mas a natureza dessa fronteira, utilizando as palavras de Danto, “é filosoficamente obscura” – o que é visível no depoimento dos artistas ouvidos nesta dissertação, já que, nem sempre o que proclamam arte se firma como arte, nem mesmo o que definem como não-arte permanece como objeto comum. A intencionalidade do autor, desse modo, é uma das instâncias no processo, mas seu peso nem sempre é o de maior valor. O artista Artur Barrio parece lembrar dessa condição quando, em seu manifesto *Trabalho 1970: Arte*, “renega o enquadramento da fotografia como situação de obra de arte”¹⁴, mas finaliza sua colocação – com “ou não” – dando margem a outros tipos de interpretação. Postura que também se nota na sua declaração de que o “registro não afirma que o mesmo não pode ser visto como obra de arte e sim que ele não representa a totalidade do trabalho”¹⁵. Ou seja, embora o artista não considere o registro como obra de arte em si, mas apenas como fragmento de um todo, ele não ignora o fato de que os documentos possam ser analisados dessa maneira. Em seu modo particular de escrita, com frases repletas de reticências, Barrio também explica que a opção estilística “deve-se ao espaço de pensamento entre uma ou outra palavra” e pressupõe “um espaço para que o leitor preencha ou estenda a frase no sentido de a recriar”¹⁶. E essa recriação, evidentemente, dá abertura para que o receptor da mensagem – ou da obra – siga caminho distinto do apresentado pelo artista.

Um exemplo da dissonância que pode ocorrer entre as múltiplas instâncias que atuam na artificação está na performance *Latina Tropical*, realizada em 2017 por Carlos Monroy e Nilen Cohen na II Maratona de Performances, com sede na Dahaus, em São Paulo. Na ação, os artistas entravam em uma banheira preenchida por cachaça, de onde serviam coquetéis para o público. O objetivo do evento, de acordo com Monroy, era a venda de *drinks*,

Na pág. ao lado, ação *Latina Tropical*, com os performers Carlos Monroy e Nilen Cohen



¹⁷ Carlos Monroy. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 1 mar. 2018.

com preços entre R\$ 3 e R\$ 5, e os copos, assinados pelos performers, embora considerados por eles como obras de arte, não foram vistos da mesma maneira pelos participantes.

O mais importante da performance era que cada peça era uma obra assinada; as pessoas não estavam comprando o *drink*, o que queríamos era que levassem os copos para casa, que eram personalizados e tinham assinatura; não nos importava se elas bebiam ou não. [...] Mas quando a gente terminou, vimos que muitos desses copos, senão todos, foram deixados no espaço. As pessoas não entenderam que era uma obra, que elas podiam levar para casa e que tinha valor. Nesse sentido, a instrução não foi clara. Se tivesse sido, talvez as pessoas tivessem levado. Uma das coisas que cogitei, caso eu consiga refazer essa ação, foi pedir um valor estrambólico pelo *drink*: cada um custaria R\$ 200, ou R\$ 1 mil, e aí o status de obra seria outorgado a partir do valor comercial¹⁷.

Situação oposta ocorreu com o artista Maurício Ianês durante a apresentação da performance *Recusa* na instituição francesa Palais de Tokyo, em 2014, na qual o artista permaneceu atrás de uma mesa de escritório, disponível a quem quisesse conversar. Com alguns papéis e canetas à mão, Ianês discutia os caminhos da arte contemporânea e perguntava a seus interlocutores, em determinado momento, se gostariam de ter o valor do ingresso de volta. Caso dissessem que sim, recebiam um *voucher* para a realização da troca na bilheteria.

[...] percebi que as pessoas começaram a guardar a ficha de reembolso como documento da obra. Quando me falaram pela primeira vez, fiquei surpreso e achei complicado porque o reembolso era feito através de uma fichinha, um papelzinho que basicamente era um papel que o Palais de Tokyo imprimiu numa impressora, eu cortei com a mão e depois colocava um carimbo do Palais de Tokyo, escrevia a data e assinava. Então criou-se um fetiche em torno daquele papelzinho, que as pessoas guardavam como documento de participação de uma obra de arte, e isso adicionou um terceiro valor que não estava programado e saiu do meu controle [...] hoje vejo que é inocente da minha parte pensar que um pedacinho de papel, vamos dizer, um

dispositivo de negociação de uma performance participativa, não tenha um valor-fetiche dentro do sistema de arte, claro que tem, para o público, para a instituição, para tudo¹⁸.

A performance, adquirida no mesmo ano pelo Centro Nacional de Artes Plásticas da França (CNAP), órgão público ligado ao Ministério da Cultura francês, foi seguida de uma série de negociações, uma vez que, segundo Ianês, era a primeira vez que a instituição adquiria uma ação imaterial que só poderia ser realizada por quem a criou. Mas, para além das questões que envolviam a longevidade do artista – que suscitaram a oferta, inclusive, de um plano de saúde vitalício –, o departamento de conservação armazenou todos os objetos relacionados à performance: a caneta, as fichas preenchidas pelos participantes; as fichas em branco; e os papéis que seriam utilizados como *voucher* para o pedido de reembolso. De acordo com o artista:

[...] eu encaro os traços como documentos, não como obras autônomas, mas, mesmo assim, eles foram guardados – isso foi muito curioso no processo de venda, pois os objetos estão dentro do depósito dessa coleção como obras, em uma câmara especial para não secar a tinta da caneta que usei, por exemplo. E eu quis comprar a caneta francesa mais barata que tivesse no mercado; comprei as fichas de papel mais baratas que encontrei porque não queria, justamente, que existisse esse fetiche do material¹⁹.

Apesar do cuidado da instituição em conservar todos os itens utilizados como conservaria objetos com valor de obra, Ianês diz ter especificado em contrato que os itens só poderiam ser exibidos na forma de documentação. Como ele, grande parte dos artistas, para evitar interpretações dissonantes, tem demonstrado preocupação em documentar de que forma o que sobra de uma ação pode ser exibido e classificado. O Grupo EmpreZa, por exemplo, afirma que realiza, com todos os trabalhos que passam a integrar uma coleção, acompanhamento para se certificar de que a ficha técnica apresentará as informações corretas. Há “um cuidado muito grande para que coisas que não são consideradas uma obra não sejam vistas enquanto obra”²⁰, segundo o grupo.

As negociações, no entanto, nem sempre são fáceis e exigem controle constante. Em 2015, durante a exposição *Eu como você*, no Museu de Arte do Rio,

¹⁸ Maurício Ianês. Entrevista concedida à autora, São Paulo, 8 mar. 2018.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Grupo EmpreZa, op. cit.

²¹ Apropriando-se da palavra *serão*, utilizada em empresas para designar o trabalho extraordinário noturno, o grupo criou o termo para se referir a uma obra composta por várias ações que acontecem de forma simultânea ou sequencial.

²² Grupo EmpreZa, op. cit.

o coletivo vivenciou um caso curioso – e que exemplifica bem as inúmeras implicações envolvidas nessa questão. Para a abertura da mostra, o grupo realizou um *serão performático*²¹ que incluía *Vila Rica* entre suas ações. No trabalho, um dos artistas, vestido com roupas sociais, retirava os sapatos e se posicionava em cima de uma bacia de alumínio repleta de seixos rolados, iniciando sua maceração com os pés. Outros integrantes do grupo, então, começavam um revezamento para derramar sangue no recipiente – eles estavam com um escalpe aberto na veia do antebraço. De tempos em tempos, o performer responsável por macerar as pedras adicionava folhas de ouro e álcool à mistura e, após o conteúdo se transformar em pigmento, ele apoiava as mãos no chão e criava uma pintura com o movimento dos pés na parede. Os resquícios da performance – a pintura, a bacia com pedras e os respingos de sangue no chão – permaneceram durante o período expositivo e, antes do encerramento, o curador propôs uma maneira de preservar o acontecimento:

[...] o Paulo Herkenhoff queria que cortassem a parede e o pedaço do piso para que tudo ficasse exatamente no lugar. O pessoal da museologia resolveu medir a distância em que cada pedra tinha caído, cada gota de sangue, para reproduzir aquilo e no meio desse processo, alguém do Grupo, acho que foi o Thiago Lemos, chutou a bacia e essa bacia saiu esparramando pedra com sangue por toda a sala e a história acabou aí²².

Entre as instâncias que atuam na validação e regulação da arte, certamente, não há como negligenciar o papel do curador, importante não só na seleção de artistas e obras que serão mostrados, como também na escolha do recorte curatorial de uma exposição – o que inclui o discurso enunciado sobre ela – e na montagem e disposição espacial das peças que a integram. A influência desse figura, é claro, não é sempre mensurável e se faz notar em diferentes maneiras e graus de intensidade. Na extensão de publicações a respeito da performance *The artist is present*, que se tornou uma das ações mais conhecidas de Marina Abramovic, por exemplo, não há menção de que a ideia partiu de Klaus Biesenbach, curador da mostra de mesmo nome. Em sua autobiografia, no entanto, a artista relata que, durante a preparação da retrospectiva no MoMa, realizada em 2010, ela e Klaus visitaram o museu Dia Art Foundation, tam-

Na pág. ao lado, *Vila Rica*, performance do Grupo EmpreZa



²³ Marina Abramovic, *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2017. Versão digital, n.p.

bém no estado de Nova York, e se depararam com uma peça do artista Michael Heizer, que consistia em um buraco retangular no piso, com uma abertura retangular menor. Nesse momento, o curador menciona:

Essa peça de Michael Heizer está me lembrando uma imagem muito famosa de você e de Ulay apresentando “Nightsea Crossing no Japão”, disse Klaus. “Você se lembra? Havia um buraco quadrado como este no chão, e a mesa ficava no buraco. E você e Ulay ficavam sentados de frente um para o outro.

“Marina, por que você não encara a realidade de quem você é agora? Sua vida amorosa sumiu. Mas você tem um relacionamento com seu público, com seu trabalho. Seu trabalho é o que há de mais importante na sua vida. Por que você não faz no átrio do MoMA o que fez no Japão com Ulay – só que, em vez de Ulay estar sentado do outro lado da mesa, quem vai estar é o público? Agora que você está sozinha, o público completa seu trabalho.”²³”

O conceito da mostra, em torno da presença da artista – reforçado pelo fato de que Abramovic se fez presente, de forma literal, durante todos os dias e os horários em que o museu esteve aberto ao público –, também, partiu do curador. Ela relembra:

Klaus foi muito direto sobre o que queria. Ele se interessava muito menos pelo meu trabalho não performático – os objetos transitórios com cristais – do que por minhas peças de performance. Klaus me disse que, quando era uma criança amante da arte na Alemanha, convites para mostras costumavam ser enviados em cartões-postais. E os cartões-postais que sempre o empolgavam mais eram os que diziam no final: “Der Künstler ist anwesend” – o artista está presente. Saber que o artista estaria lá, na galeria ou no museu, significava muito mais do que simplesmente pensar em ir olhar alguns quadros ou esculturas. “Marina, todas as mostras precisam ter uma espécie de regulamento”, disse Klaus. “Por que não estipulamos uma única regra muito rigorosa: você tem de estar presente em cada obra exibida, seja num vídeo, numa foto, seja numa reencenação de uma

das suas performances.”

De início, não gostei da ideia. Queixei-me de que grande parte do meu trabalho teria de ser deixada de lado. Mas Klaus insistiu. Ele tinha se tornado muito obstinado desde que nos conhecemos, quase vinte anos antes! Mas também era tão inteligente, e tinha feito grandes realizações. Eu confiava nele. E comecei a tomar gosto pelo seu conceito.²⁴

²⁴ Marina Abramovic, op. cit., n.p.



Na pág. ao lado, Marina Abramovic na performance *The artist is present*

Com esse exemplo, não pretendemos afirmar que o curador possui papel preponderante. Pois, para além do peso da assinatura de Abramovic, foi a artista quem permaneceu sentada em uma cadeira, imóvel e em silêncio, disponível a quem quisesse se sentar à sua frente para manter contato visual com ela – ao todo, foram 736 horas, nas quais dirigiu seu olhar a 1.675 visitantes. Sabemos, evidentemente, que, sem a sua “presença”, a ideia de Biesenbach – elaborada já em cima de uma leitura do trabalho prévio da performer – não teria se concretizado. O que queremos é mostrar que, para além da vontade do artista, há fatores que interferem direta e indiretamente na criação, validação e perpetuação dos trabalhos que entendemos como arte. No caso de *The artist is present*, embora reticente a princípio, Abramovic aceitou a proposta – agindo sobre e a partir dela –, mas há casos em que não há acordo e a criação passa a ser, então, a resposta possível diante de um embate.

Na exposição do 5º Prêmio Marcantonio Vilaça no Museu de Arte Contemporânea da USP, em 2015, a diretoria do museu negou a proposta do Grupo Empreza para a apresentação da performance *Como chama* – que deveria ser realizada na noite de premiação e teria, depois disso, seu registro exibido em um monitor – porque a ação previa a utilização de fogo. Em resposta à decisão, considerada unilateral pelos integrantes do coletivo, os artistas desenvolveram a peça *Toda obra será perdoada #2*. Assim, na data em que aconteceria o anúncio do prêmio, logo antes de divulgarem que o Empreza havia sido um dos contemplados, o coletivo se dirigiu à tevê onde deveria passar o vídeo de *Como chama*, martelou um prego no monitor e pendurou nele um quadro com o seguinte comunicado:

Este monitor deveria conter o registro em vídeo de uma ação performática executada no MAC durante o prêmio Marcantonio Vilaça. A performance ‘Como Chama’ foi escolhida pela curadoria do evento, mas devido a restrições técnicas, inviabilidade operacional, ou incompatibilidade política com o formato do trabalho, o conselho do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo deliberou pela não realização da ação nesse momento²⁵.

O caso, conforme reconhece o grupo, é exemplo de quando uma instituição “contribui diretamente para elaboração de um trabalho novo, realizando uma modificação completa no que foi aceito pela curadoria. É uma

influência direta da instituição na criação do artista”.

Outro aspecto dessa discussão aparece na mostra *Foto Cine Clube Bandeirante: do arquivo à rede*. Nessa, que foi a única exposição no MASP em que a artista Rosângela Rennó atuou como curadora, houve uma escolha pouco usual: da maioria das fotografias, o que se exibiu foi o verso. De todas as imagens – entre as quais estavam trabalhos de autores como Thomaz Farkas (1924-2011), Geraldo de Barros (1923-1998) e German Lorca – apenas dois terços foi mostrado; do restante, os espectadores viram o avesso, sendo que, nesses casos, da fotografia propriamente dita havia apenas uma reprodução em miniatura junto à legenda. De obras renomadas como *Circo de cavalinhos* e *Le diable au corps*, assinadas por Lorca, o público via em evidência os carimbos e as etiquetas que mostravam o percurso do trabalho, com selos dos salões nos quais as fotografias foram exibidas. O verso do papel, nesse sentido, funcionava como o passaporte da imagem, destacando lugares por onde ela passou.

Para quem conhece o trabalho de Rennó como artista, no entanto, a escolha não surpreende. Em 2010, por exemplo, ela reuniu cerca de 100 fotografias recuperadas após um furto de 751 imagens na Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. A pesquisa originou o livro “2005-510117385-5” – o título é o número do inquérito policial –, no qual estão apenas o verso das imagens, em ênfase ao seu desaparecimento e destruição, evidente pelas marcas de cola, margens rasgadas e quinas cortadas. Assim como o que o público viu no MASP, nesse trabalho, o foco da atenção se tornou um aspecto que jamais teria sido imaginado pelos fotógrafos que produziram tais imagens. Rennó desviou o olhar do espectador e questionou, assim, o valor atribuído ao que antes permanecia oculto – sua atitude revela, mais uma vez, como a curadoria pode ter um papel importante não apenas na organização, mas na seleção e definição do que deve ou não ser valorizado.

Os versos das fotos mostram aquilo que o fotoclubista tanto valoriza: a rede de fotoclubes e seus salões, através da prova do percurso das fotos pelo mundo, da demonstração da aceitação daquela imagem no circuito especializado e da eficácia dos métodos de aprendido deste ou daquele fotoclube. A existência dos selos e carimbos no verso são a base conceitual do meu trabalho curatorial: enxergar as fotografias como documentos, não apenas como imagens. Se eu fosse exercitar apenas meu lado artista, eu teria feito uma exposição

²⁶ Rosângela Rennó. “Foto Cine Clube Bandeirante no Masp: entrevista com a curadora Rosângela Rennó.” Entrevista concedida à *Revista Zum*. São Paulo, 8 dez. 2015. Disponível em < revistazum.com.br/radar/fccb-masp-entrevista-rosangela-renno>. Acesso: 1 ago. 2019.

²⁷ Maria Angélica Melendi, “Legal no ilegal: as *Cosmococas*, a *Subterrânia* e os jardins do museu”. *Revista Ars*, vol. 15, nº 30. São Paulo: PPGAV-ECA-USP, 2017, p. 158.

de versos. Entretanto, isso não teria sido justo com os fotoclubistas e nem com o Masp, que me convidou para fazer a curadoria, não uma exposição puramente autoral. Mas é claro que as duas coisas se entrelaçam, mas acho que isso seria inevitável. Se a produção do FCCB influenciou em algum nível meu trabalho autoral, isso só saberei com o tempo. O que consigo reconhecer é o fato de que usei meus métodos de “artista-pesquisadora” para construir e mostrar um sentido de conjunto. Como se a artista tivesse emprestado o kit de ferramentas pra curadora trabalhar²⁶.

O depoimento de Rennó nos mostra também como a artista, enquanto curadora, tinha consciência de que a sua vontade de exhibir apenas os versos não estaria de acordo com a intenção dos fotógrafos nem mesmo da instituição. “Não teria sido justo”, ela afirma. Esse caso nos leva à reflexão de que os desdobramentos acerca da exibição de um trabalho nem sempre são possíveis de prever, uma vez que dificilmente os autores das imagens poderiam imaginar que o verso desse material, em algum momento, adquiriria valor. Como então, diante de um futuro imprevisível, os artistas podem estabelecer as diretrizes do que é ou não aceitável para a sua obra?

Dentro dessa perspectiva, vale citar a análise de Maria Angélica Melendi, crítica argentina radicada no Brasil desde 1975, sobre a montagem das instalações que compõem o *Bloco-experiências in cosmococa: programa in progress*, de Hélio Oiticica e Neville d’Almeida, no Instituto Inhotim. A pesquisadora discorre sobre o fato de que as obras – nunca montadas em situação de exposição enquanto Oiticica estava vivo – foram pensadas em um momento em que o artista tinha manifestado sua vontade de inserir seus trabalhos em espaços distintos de galerias ou museus. Nas palavras da autora:

Oiticica recusa o espaço público – museus, parques, praças, ruas – e opta por um espaço íntimo, fechado, uma sala que poderia ser acondicionada em qualquer lugar, até na própria casa. Nela, o participante entraria num corpo a corpo com a força marginal e transgressiva da droga que atravessaria seus sentidos, num ambiente aconchegante onde é confortado por objetos relacionais, imagens luminosas que estouram em intervalos de *flashes* e *rock’n’roll*²⁷.



Frente e verso da fotografia *Le diable au corps*, de German Lorca.

²⁸ Maria Angélica Melendi, op.cit., p. 155.

²⁹ Julia Rebouças apud Maria Angélica Melendi, op. cit., p. 156.

³⁰ Maria Angélica Melendi, op. cit., p. 155.

As instalações, criadas em diálogo com o *underground* nova-iorquino e como aposta em uma cultura *underground* brasileira, no entanto, acabaram abrigadas em uma galeria assinada pelo escritório Arquitetos Associados, cuja construção de pedra se destaca em meio à natureza circundante. O corpo a corpo com a força marginal e transgressiva, que atravessaria os sentidos, acabou dando vez a uma abordagem menos imersiva do que interativa, em uma proposta que tampouco reflete a participação que Oiticica tanto buscou em suas obras – uma forma de deslocamento do lugar tradicional de contemplação, que previa um sujeito passivo, para uma experiência estética ativa e de exploração sensorial.

Apesar de existir no local um texto de parede explicativo, este é lido sem maiores reflexões. Os visitantes não hesitam em seguir as instruções de tirar os sapatos e rapidamente mergulham no hall escuro em direção às *Cosmococas*. [...] A piscina penumbrosa de CC4 – *Nocagions* parece a de um clube qualquer numa tarde de verão; os balões laranjas e amarelos de CC3 – *Maileryn* são estourados logo depois da galeria ser aberta; as redes balançam frenéticas em CC5 – *Hendrix War*; em CC2 – *Onobject*, os visitantes jogam um ao outro os sólidos geométricos de espumas; ninguém repousa lixando unha no CC1 – *Trashiscapes*, os gritos do público deixam a trilha sonora praticamente inaudível. Os slides – agora projeções digitais – passam sem que quase ninguém repare neles: *flashes* de luz, imagens estranhas de um mundo passado²⁸.

Sobre esse aspecto, a curadora Julia Rebouças argumenta: “essa ideia de participação tem sido enviezadamente retomada na forma de interação, o combate à narratividade simplista tem rendido aleatoriedade e esvaziamento da obra”²⁹. Às problemáticas da montagem, Melendi acrescenta que a entrada dos visitantes também passou a ser limitada em números, enquanto eles são advertidos para não estourar os balões e os menores de 18 só podem usar a piscina com a supervisão de um adulto responsável.

“Como resolver, então, o paradoxo de mostrar num espaço privilegiado um trabalho que acreditamos ter sido concebido para manter uma existência subterrânea?”, ela questiona. “Quando as *Cosmococas* se transformaram em um playground e por quê?”³⁰ Ainda que a problemática aqui seja em relação a uma instalação e não a obras de caráter performativo – objeto da nossa aná-

lise –, a reflexão da pesquisadora nos vale para pensar o fato de que Oiticica, sem realizar o trabalho em vida, redigiu instruções para a sua realização. Sua análise sobre o fracasso da montagem diante da proposta original, que seria, segundo a autora, intrinsecamente colada a seu tempo e espaço, nos leva então ao fato de que a partitura do trabalho, em alguns casos, parece se manter mais fiel ao conceito original do que a obra quando materializada.

As instruções, como vimos anteriormente, são uma espécie de garantia para que a obra seja executada de acordo com a vontade do artista – uma maneira de fazer com que a intencionalidade se cumpra – e se tornam, assim, a base para decisões curatoriais e institucionais. No caso de obras de caráter performativo, no entanto, a realização de um projeto pressupõe sempre o inesperado – tendo o corpo como veículo, a partitura não dá conta de garantir que a ação irá se desenvolver como o programado. Imprevistos podem acontecer de todos os lados – envolvendo tanto o performer como o público – e é o que mostram as entrevistas que realizamos. Um dos integrantes do EmpreZa, por exemplo, conta ter treinado antecipadamente para tirar sangue da veia, mas, durante a performance, o nervosismo resultou em vasoconstrição. Maurício Ianês, por outro lado, lembra o episódio que envolveu sua primeira apresentação de *A escritura* em um festival de performance no Canadá. Durante a ação, na qual o artista bebe nanquim e expele o líquido em cima de um caderno, enquanto vira suas páginas, há uma cadeira vazia à sua frente e o previsto é que, caso alguém se sente, ele irá continuar com os olhos voltados para a pessoa. Nessa ocasião, no entanto, o roteiro não seguiu como planejado:

Sentou uma performer, que tinha feito uma performance um dia antes e estava cheia desses canudinhos de plástico que quebram e brilham no escuro. Ela começou a enfiá-los na minha boca, bebeu tinta e cuspiu na minha cara. E daí o trabalho mudou totalmente, porque também bebi e cuspi no rosto dela. Se eu deixo a ponta aberta para a participação das pessoas, tenho que assumir essa ponta até o fim e não posso ficar bravinho e achar que não estão brincando como quero. Não dá para fazer isso³¹.

Se é o artista quem está realizando a ação, evidentemente, há um controle sobre o descontrole, uma vez que é ele quem determina os limites de sua obra. No caso de artistas que trabalham com o corpo do outro, no entanto, existem imprevistos que podem desvirtuar a proposta por completo. Laura Lima, por

³¹ Maurício Ianês, op. cit.

³² Laura Lima. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 9 abr. 2018.

exemplo, criou um grupo de trabalhos que denomina como Homem=carne / Mulher=carne. Nessas peças, contando sempre com a participação de terceiros, ela utiliza o ser vivo como matéria. A importância das partituras, nesses casos, torna-se ainda maior, pois é por meio delas que o performer e a instituição tomarão conhecimento do passo a passo necessário para a realização da peça.

É um trabalho com instruções diretas, simples, e com certo rigor, porque qualquer outra coisa que a pessoa faça criará uma camada de significado que não estou nem um pouco interessada e essa ação vai gritar como uma coisa que não faz parte do trabalho. Sempre falo isso e, nesses anos todos, se não me falha a memória, só uma vez aconteceu [de não seguirem a tarefa]. Foi em 1996 ou 1997, eu estava em Belo Horizonte, conversei com um dos rapazes que ia fazer *Quadris* e ele foi incrível, entendeu, fizemos o nosso pacto ético sobre a obra. Mas foi a única vez que uma pessoa=carne estava no meio do trabalho e deu uma alterada e essa alterada se percebe logo. Em vez de andar e fazer as tarefas mais simples, ele entrou com uma linguagem que não era da obra e fez algo totalmente teatral: sacou um cigarro e começou a fumar no meio de todo mundo. Foi como se a obra tivesse falado: “sou uma obra sempre sob condições de riscos”. Fiquei olhando fixamente, a pessoa não disse nada, e eu não estava lá para co-dirigir enquanto a obra funcionava, mas fiquei olhando a obra se dissolver no seu projeto e então um espectador que conhecia meu trabalho andou até o cara e arrancou o cigarro dele. Só continuei olhando fixamente³².

Quando falamos de ações imateriais, há sempre um risco: risco de que algo se passe com o artista ou ator em cena; de que alguém do público intervenha na ação ou que as obras não sejam realizadas tal qual suas instruções por motivos dos mais variados, que abrangem também decisões curatoriais e institucionais. Essa percepção dos fatores que podem influir na realização de uma obra nos leva então ao fato de que as partituras contêm a intencionalidade do criador sem interferência externa ou abertura possível para eventuais falhas. Podemos dizer, desse modo, que as instruções são o que há de mais fiel à vontade do artista – a ideia, transposta para o papel, reduz qualquer forma de dissonância.

Com essa constatação, no entanto, não queremos sobrepor a partitu-



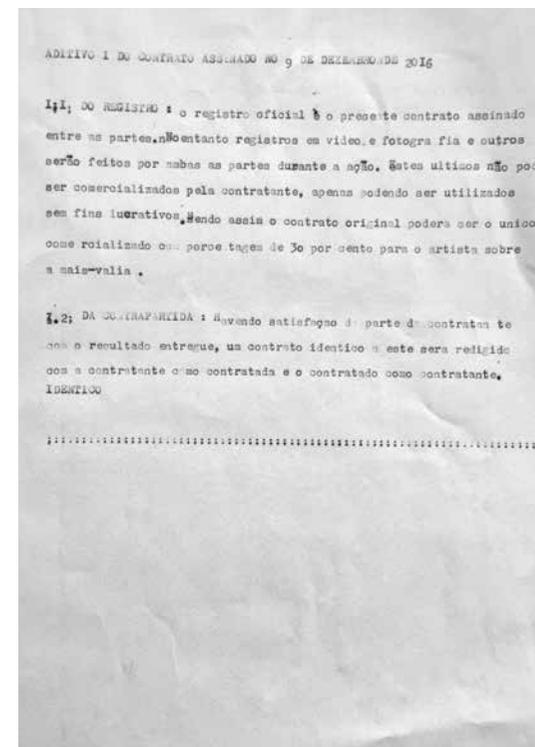
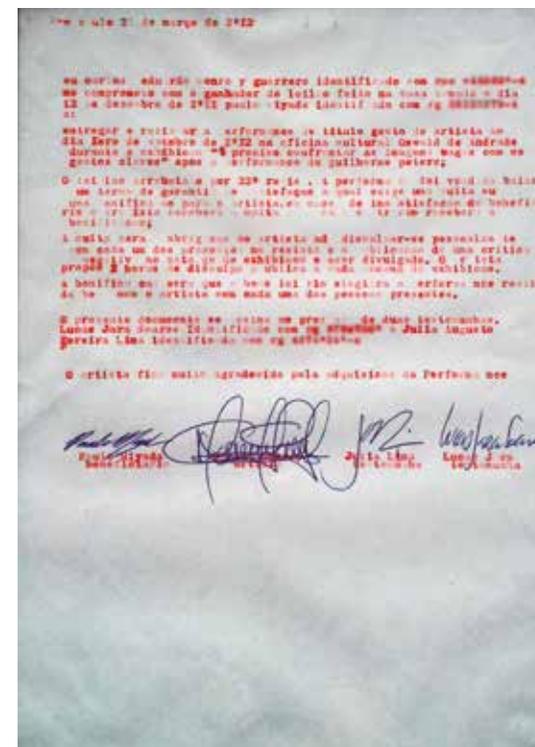
Quadris (H=c/M=c),
de Laura Lima

ra à ação – trabalhar sob condições de risco, como diz Laura Lima em entrevista, pode ser fascinante. O caminho que desenvolvemos até agora é com o objetivo de mostrar que as instruções podem oferecer ao leitor formas distintas de fruição e interpretação. Esses documentos, então, aproximariam o público da visão do artista e permitiriam, por meio de seu conteúdo, o acesso a informações que nem sempre aparecem entre as mais evidentes no momento da realização da peça.

Entre os exemplos a que tivemos acesso, vale destacar a forma como os contratos de compra e venda redigidos por Carlos Monroy tornam uma ação que seria, a princípio, colateral à realização da performance, como evento principal. O artista, nas ocasiões em que vendeu ações efêmeras – as duas delas, em leilões de arte – prosseguiu da seguinte maneira: pediu aos compradores que escolhessem o nome da performance que iria ser realizada – ação que Monroy desenvolveria a partir do título proposto – e redigiu um contrato para formalizar a venda e as obrigações de cada uma das partes. Sem elaborar uma descrição acerca do trabalho – uma vez que sua realização partia da surpresa como princípio – o artista inseriu no contrato cláusulas como satisfação e insatisfação, prevendo multas e bonificações para cada uma delas.

Na venda realizada para o curador Paulo Miyada, em 2012, por exemplo, Monroy inicia o documento especificando o compromisso em entregar e realizar a ação de título *Gesto de artista* em dia e local determinados – a performance integraria a exposição *É preciso confrontar as imagens vagas com os gestos claros*, na Oficina Cultural Oswald de Andrade. Ao ler o contrato, então, do trabalho que Monroy irá performar, a única informação que temos se refere ao título, data e local de acontecimento. Desse modo, ao não especificar qualquer detalhe da ação, o segredo dessa compra, realizada às cegas, mantém-se tanto para quem a adquiriu como para o leitor que se depara com o material posteriormente.

O texto, redigido inicialmente em linguagem formal, com a utilização de termos jurídicos, no entanto, aos poucos abre espaço para a entrada de elementos subjetivos – as cláusulas, que preveem multas e bonificações, são construídas em torno do conceito de satisfação. Em caso de insatisfação do beneficiário, desse modo, o artista receberá multa; em caso de satisfação, receberá bonificação. As penalidades, ainda, em vez de prever ônus financeiro, como seria de se esperar em um contrato desse tipo, giram em torno da obrigatoriedade de ação, de modo que a execução do contrato se torna, também, uma performance. Assim, sem



Contratos das performances *Gesto de artista* (à esq.) e *Essas palavras devem ser desenhadas no meu corpo*

³³ Carlos Monroy, op. cit.

elaborar uma descrição de como a peça será realizada, uma vez que a ação está a cargo do próprio artista e o segredo é um de seus elementos, os contratos provocam, de certa forma, uma espécie de apagamento da performance que foi comercializada – sobre ela, sabemos apenas o nome e a possível data de realização – em torno da criação de um novo acontecimento. O comprador, conforme trecho abaixo, antes espectador passivo, transforma-se em um participante da ação, sendo obrigado a agir ele próprio como performer.

A multa será a obrigação do artista de desculpar-se pessoalmente com cada um dos presentes no recinto e a publicação de uma crítica negativa no catálogo da exibição a ser divulgada. O artista propõe 2 horas de desculpa pública a cada semana de exibição. A bonificação será o beneficiário elogiar a performance realizada bem como o artista com cada uma das pessoas presentes.³³

Já para a performance *Essas palavras devem ser desenhadas no meu corpo*, o contrato apresentava uma cláusula de garantia, na qual, caso o contratante não ficasse satisfeito com a ação realizada, poderia solicitar que a execução fosse reelaborada. As contrapartidas exigidas também eram outras: em caso de satisfação, por exemplo, um novo contrato seria redigido, com igual conteúdo, mas a diferença de que o contratante se transformaria em contratado e se comprometeria a entregar uma performance.

Para a redação de ambos os contratos, é interessante notar que o artista lança mão de um objeto anacrônico, a máquina de escrever. A partir desse recurso, Monroy consegue imprimir na ação, do ponto de vista do seu conteúdo, diferentes camadas temporais. Ao usar um aparato cuja referência está em uma época que já passou, ele vincula o passado à veiculação do futuro – que se mostra, em um primeiro momento, na performance que será realizada pelo artista e, em um período mais distante, no evento que se realizará em resposta à ação apresentada, de acordo com a satisfação ou insatisfação do contratante. A escrita – com a utilização da máquina – também fica presa no tempo. Enquanto o computador possibilita apagar os erros e o que chega ao leitor é uma ideia já finalizada; a máquina de escrever evidencia o processo, uma vez que os erros e suas correções ficam impressos nas páginas sem que se seja possível apagá-los.

O uso da máquina de escrever, ainda, confere aos contratos uma estética pouco usual em comparação aos documentos produzidos na atualidade – evidenciam, assim, uma preocupação do artista com o aspecto formal do documento, o que é reforçado também pela escolha de utilizar tinta preta para redigir o contrato de *Essas palavras devem ser desenhadas no meu corpo* e vermelha nos papéis de *Gesto de artista*. A escolha do Monroy nos faz recordar o apontamento de Boris Groys para o fato de que a formulação de projetos “está gradualmente se convertendo em uma forma de arte em si mesmo”, uma vez que os projetos “são revestidos de designs cada vez mais elaborados” .

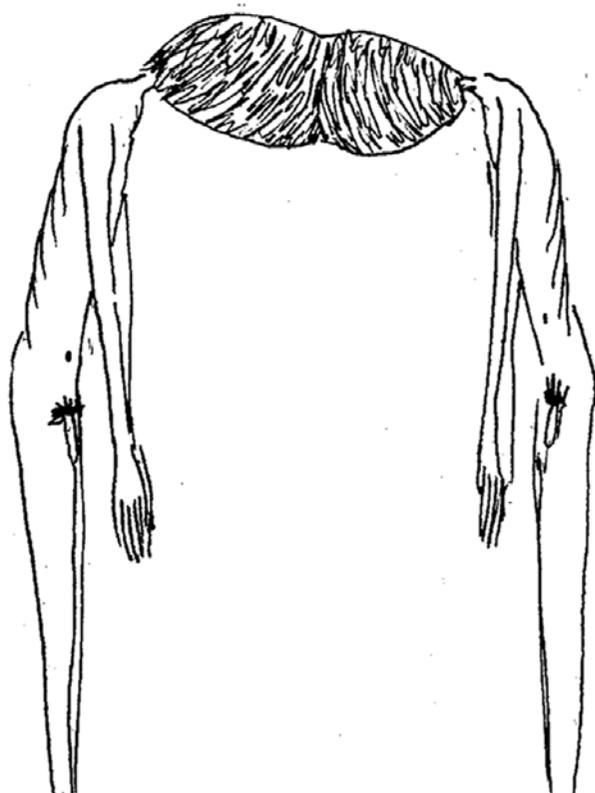
Sobre esse aspecto, o curador Glenn Philipps reforça que as partituras – e os registros também – começam a ser vistos para além de seu valor estritamente documental e passam a ser selecionados, montados e analisados por seu componente estético.

An unforeseen consequence has been the rise of a parallel and primarily aesthetic criterion by which conceptual and performance art documents have been both assembled and judged. In the museum and the market, these works are often regarded not as documentation but – as with traditional artworks – as self-sustaining *representations* that can be unhinged from, and thus are unhindered by, the larger network of materials that relate to the works purely as archival documentation. Documentary photographs of ephemeral works (often taken by an unaffiliated bystander and only later brought to the artist’s attention) are judged not solely by their ability to convey the facts of an event but also by their beauty and compelling nature as photography. Handwritten notes and scores are assessed not as thought processes but as drawings, and more elaborate assemblages of image and text are evaluated by standards of design and presentation that might be completely unrelated to the original nature and intellectual force of the event to which they refer³⁴.

³⁴ Glenn Phillips, “Time pieces”, em Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuck, Stephanie Rosenthal (ed.), Allan Kaprow – Art as life. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008, p. 35. Grifos do autor. “Uma consequência imprevista foi o surgimento de um critério paralelo e fundamentalmente estético pelo qual os documentos da arte conceitual e da performance foram reunidos e julgados. No museu e no mercado, esses trabalhos muitas vezes não são considerados como documentação, mas – bem como as obras de arte tradicionais – como representações que podem ser instáveis e, portanto, são livres de um sistema maior de materiais que se relacionam com as obras puramente como arquivo documental. Fotografias documentais de trabalhos efêmeros (muitas vezes tomadas por um espectador não afiliado e apenas mais tarde levadas ao conhecimento do artista) são julgadas não apenas por sua habilidade de transmitir os fatos de um evento, mas também por sua beleza e natureza cativante como fotografia. Notas manuscritas e partituras são avaliadas não como processos de pensamento, mas como desenhos, e montagens mais elaboradas de imagem e texto são avaliadas por padrões de design e que podem ser totalmente desvinculados da natureza original e força intelectual do evento ao qual se refere.” (Tradução nossa)

A falta de preocupação com o aspecto formal na redação desses documentos, no entanto, não é vista aqui como indicador do que pode ou não ser visto como obra de arte. A aparência exterior de um objeto, como sabemos, pode ser um de seus componentes artísticos, mas não é elemento definidor de sua condição.

Se considerássemos apenas esse aspecto, as instruções da artista Laura Lima, por exemplo, enviadas em documento Word, escritas com fontes como Cambria, Calibri ou Arial, poderiam ser classificadas como mera documentação, ainda que, no conjunto de materiais acerca de cada obra (considerados pela artista em constante construção) há também desenhos que, se analisados em conjunto, suprimiriam a questão suscitada pela ausência de componentes estéticos.



Desenho de Marra ($H=c/M=c$) no caderno de anotações de Laura Lima

Para além dessa problemática, no entanto, o que nos interessa é a forma como a artista constrói sua narrativa por meio de recursos literários. O teórico norte-americano Jonathan Culler, ao analisar o que é a literatura, discorre sobre os traços essenciais que distinguem as obras literárias de não-literárias. E, ao utilizar um exemplo bastante simples, sobre como sentenças de bulas ou libretos de instruções podem ser analisadas fora de seu contexto, ele nos dá pistas sobre os motivos que inserem as instruções de Laura Lima no âmbito da literatura.

O autor mostra a frase “Stir vigorously and allow to sit five minutes⁵⁵” para exemplificar o fato de que nela não há recursos literários para serem trabalhados, mas explica, no entanto, que o acréscimo de um título que pusesse, em sua relação com o verso, um problema para exercitar a imaginação, poderia ser suficiente para transformar o exemplo em literatura. O gênero, segundo ele, é formado por sentenças, que podem atrair um tipo de atenção literária: “um interesse pelas palavras, suas relações umas com as outras, e suas implicações, e particularmente um interesse em como o que é dito se relaciona com a maneira como é dito⁵⁶”.

E esse interesse pelas palavras e suas implicações, capaz de abrir a imaginação, vemos de forma recorrente nas instruções de Laura Lima. Nelas, o aspecto puramente informativo não aparece em primeiro plano e suas descrições parecem suscitar mais perguntas do que fornecer respostas. Na partitura de *Palhaço com buzina reta*, por exemplo, a primeira frase que lemos nos diz que a obra possui um segredo, como segue abaixo.

A obra possui um segredo. Nenhum espectador deve saber que há uma pessoa dentro do palhaço. É preciso que isto seja acordado entre todas as partes, o participante dentro da obra, a curadoria, a equipe da Instituição. Esse mistério é fundamental. O segredo deve ser mantido durante o tempo de exibição, e mesmo quando a exposição tenha sido finalizada.

Pela construção narrativa, temos a impressão de que aspectos de natureza informativa não são facilmente revelados, dando a sensação de que a forma de realizar *Palhaço com buzina reta* partirá sempre de um enigma. Em vez de dar orientações diretas sobre o perfil do participante que poderá se ocultar na roupa do palhaço, por exemplo, a artista diz que ele deve se doar à obra com “calma e tranquilidade”, “assim como deve ser sua na-

⁵⁵ Cf. Jonathan Culler, Teoria literária: uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. p. 31. “Agite vigorosamente e deixe descansar por cinco minutos.” (Tradução do autor)

⁵⁶ Ibidem, p. 31-32.

tureza pessoal” – uma orientação bem mais subjetiva do que a que vimos na obra *Parangolé*, de Lourival Cuquinha, por exemplo. Acrescenta, ainda, que “o palhaço pode ser qualquer pessoa que o deseje ser”.

Em vez de descrever sua vestimenta, também, Lima explica que alguém precisa ajudar o palhaço a se vestir e que é preciso dedicar “muita atenção” à gola, que deve ser amassada suavemente ao redor do pescoço para cobrir a pele. Sua roupa, a artista acrescenta em outro parágrafo, possui pequenos furos que permitem uma visão parcial.

A narrativa é construída com a intercalação a todo momento de informações puramente objetivas – como o fato de que “não há ensaio”, de que “o participante deve estar posicionado antes que o público chegue”; e que “todos participantes serão pagos” – com outras essencialmente subjetivas, tal qual a “natureza calma” do participante, seu conforto ou a necessidade do lugar de posicionamento ser “escolhido com cuidado”: “que seja uma obra ‘bonita’ aos olhos”. O leitor, desse modo, não consegue desvendar sua peça de forma linear e precisa destrinchar, pouco a pouco, as informações que possui sobre o participante, sua vestimenta, o espaço de realização, tentando, ao juntar os pontos, desvendar os mistérios e usar, assim, a imaginação é recurso necessário para preencher as lacunas.

Nessa narrativa construída de forma fragmentada, também, aos poucos a figura do palhaço se forma. E é interessante notar que a artista nunca diz “a roupa de palhaço”, mas, sempre, o palhaço – o que interessa não é o palhaço enquanto objeto, mas como “vidente”, para utilizar um termo empregado por Laura Lima. E embora na realização da obra, a vontade da artista seja a de ocultar a pessoa por dentro do palhaço, na instrução tanto o palhaço como participante são evidenciados como seres distintos. E quando a artista afirma que alguém deve ajudar com a vestimenta, não é o participante que deve ser ajudado, mas, sim, o palhaço: “alguém que ajude o palhaço a vestir-se”. Ele, inclusive, é quem deve ser cuidado pelo participante. Laura Lima consegue, desse modo, conferir vida ao palhaço e mantém, assim, o segredo essencial à sua obra. Afinal, quem é o palhaço?

A construção que vemos aqui é completamente distinta da que aparece no documento entregue para a Pinacoteca do Estado de São Paulo por ocasião da compra da performance *O Nome*, de Maurício Ianês. A partitura, nesse caso, está baseada na necessidade de fornecer informações para a realização da obra tal qual a vontade do artista. Assim, o texto parte de informações catalográficas como nome, ano, técnica, duração – além do histórico de apresentação da peça – para iniciar a descrição da obra

propriamente dita. De forma linear, Ianês especifica o espaço de realização (o Octógono da Pinacoteca), quem deve participar (funcionários da instituição), a quantidade de apresentações possíveis (quantas vezes forem requisitas) e assim por diante. A descrição do que deve acontecer, também, está pautada essencialmente na objetividade, conforme trecho abaixo:

Cada um dos oito participantes (ou oito grupos de participantes) irá cantar uma letra da palavra INEFÁVEL, que possui oito letras. As letras devem ser cantadas de um fôlego, ou seja, após encher o pulmão de ar, os participantes devem cantar a sua letra até que o ar acabe, sem respirar uma vez para continuar. Assim sendo, a duração da ação irá variar de acordo com o fôlego dos participantes naquele momento.



O teórico Jonathan Culler explora que uma das diferenças das obras literárias em relação a outros textos é o fato de que eles passaram por um processo de seleção: foram publicados, resenhados e reimpressos, para que os leitores se aproximem deles com a certeza de que outros os haviam considerado bem construídos e “de valor” – o que resultaria, segundo ele, em um princípio cooperativo hiperprotegido.

Esse ponto nos vale especialmente pelo fato de que o mundo da arte, como aponta Boris Groys, mudou seu interesse da arte para a documentação de arte – o que confere especial valor a esses documentos e suas possibilidades de construção histórica, colocando-os, de forma frequente, dentro dos espaços expositivos. Assim, da mesma forma que o leitor entende por literatura as obras que são classificadas dentro do gênero literário, a colocação de registros e instruções ao lado de obras propriamente ditas – com seu valor assegurado pela seleção e consequente exibição – ativa o mesmo princípio de cooperação no espectador. Na exposição dedicada ao artista Hudinilson Jr. na galeria Jaqueline Martins, por exemplo, puderam ser vistas as partituras do artista para a realização das performances *Explicit* e *Pugnar Radical* – tal inclusão não é corriqueira, já que, no processo de valorização de documentos a que assistimos, a ênfase está mais na exibição de registros de ação passadas do que em projetos que anunciam uma ideia de futuro.

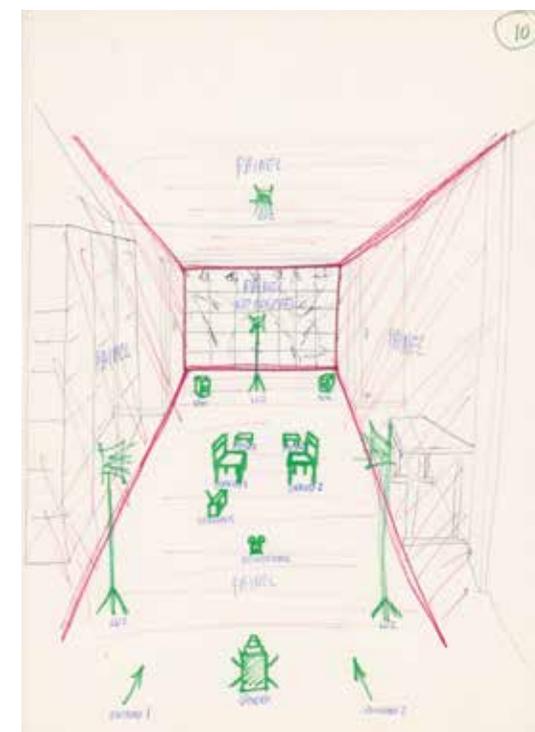
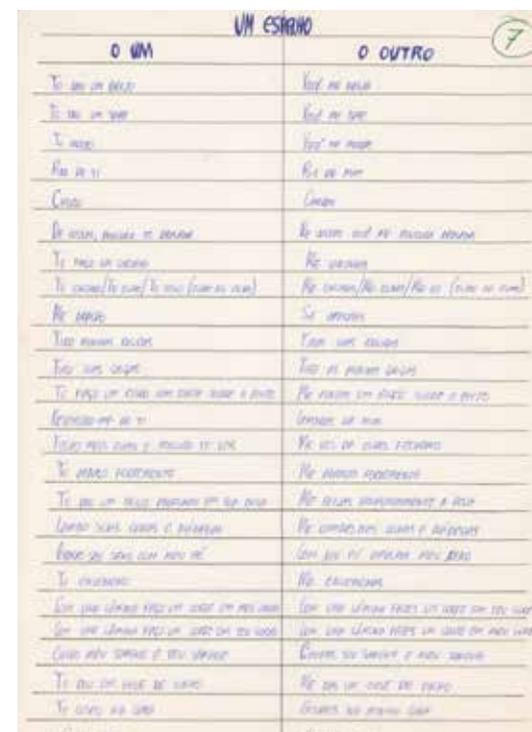
Dentre os arquivos que apareceram recentemente no processo de catalogação da obra de Hudinilson Jr., inclusive, o que pretendemos mencionar a seguir não estava na seleção de peças expostas na galeria. No documento, composto por vinte e sete páginas que esmiúçam a ideia de “happening ‘caseira’”, estão indicadas referências literárias – *Fragments de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, como bibliografia –, além de desenhos de cenário, com posições precisas de onde estariam os objetos, luzes, som etc. Na primeira página, uma descrição sucinta dá conta da ideia e de como se daria sua realização, conforme segue:

Uma idéia rápida de performance/ happening “caseira”:
Uma sala, um foco de luz no centro, uma câmera de vídeo flagrando toda a cena
Duas cadeiras, sob o foco de luz, ao centro
Dois homens, possivelmente amantes, um de cada lado e se postam, nus (?), em frente às cadeiras, um de frente do outro

Sem nenhum som ou uma fita com um clássico qualquer, que poderia servir para limitar o tempo da ação
A ação: as regras
Um só dos homens tem o comando
O que o primeiro fizer o segundo deverá retrucar, copiando

Além de explicitar o processo criativo de Hudinilson Jr. (“desenvolver minuciosamente essa ideia”, ele escreve em uma das páginas), com suas dúvidas (serão amantes?, estarão nus?), o documento parece ser a única sobra dessa ideia – de sua realização, não há registros fotográficos ou fílmicos –, ainda que o artista dê todas as orientações sobre como a filmagem deverá ser realizada, esmiuçando desde o posicionamento de câmeras até a equipe técnica envolvida. É curioso notar

Documentação de *Uma idéia rápida de performance/ happening “caseiro”*, de Hudinilson Jr.



também que, no trecho em que se detém sobre o vídeo, o artista escreva que a ação “só poderá existir agora, a partir da atuação cúmplice desses dois personagens”. Ainda assim, ele continua:

Temos então este registro em vídeo. É então uma vídeo performance

O que fazer: Nunca mais vê-lo. Destruí-lo. Deixar tal e qual foi realizado. Editá-lo, cortando detalhes, enxertando outros, mudando a ordem

Temos primeiro um projeto, deste sua absorção por discursos vários entre os participantes, daí a realização da ação propriamente dita e como objeto estético final o vídeo/ registro/ performance

É esta a obra? É esta a obra?

Responderemos juntos

As questões suscitadas pelo artista a respeito da filmagem, da qual não se tem notícias, nos levam a fazer uma associação com a partitura como objeto estético final. Seria esta a obra? Não há dúvidas de que a forma como Hudinilson Jr. exemplifica as ações que serão realizadas ao vivo, no decorrer de algumas páginas, ativa o componente performático da linguagem. Dispostas de forma espelhada, em duas colunas divididas ao meio, as palavras atuam tal qual atuariam os personagens, refletindo uma na outra.

Te dou um beijo/ Você me beija

Te dou um tapa/ Você me bate

Te mordo/ Você me morde

Rio de ti/ Ris de mim

Choro/ Choras

De costas procuro te apalpar/ De costas você procura me apalpar

Assim, independentemente de uma documentação que comprove a realização dessa ação, há, na materialização da ideia, um componente que lhe confere vida. É o que argumenta Boris Groys ao dizer que o projeto

artístico, ao ser arquivado e documentado antes mesmo de ter acontecido, pode ser continuamente revivido. Assim, embora não haja registros de que o happening chegou a ser concluído, é como se a sua documentação bastasse para situá-lo em um tempo contínuo, entre o agora e o futuro. Nas palavras de Groys: “Por estar guardada no arquivo como documentação, a vida pode ser repetidamente re-vivida e constantemente reproduzida dentro do tempo histórico, caso alguém resolva empreender tal reprodução. O arquivo é o lugar onde o passado e o futuro se tornam reversíveis.³⁷”

É por isso que, contra a ideia de que um evento performativo só pode ser experimentado verdadeiramente por quem presenciou o ato no momento de sua realização, entendemos que a sua compreensão não está atrelada ao acontecimento propriamente dito. O “aqui e agora”, no caso da documentação, é a sua leitura e a forma como, a partir dela, o evento pode ser continuamente revivido.

³⁷ Boris Groys, “A solidão do projeto”. Tradução de Roberto Winter. Disponível em: <projetosna-temporada.org/eventos/arte-projeto/groys/solidao-do-projeto/>. Acesso: 1 jul. 2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobras, restos, resíduos. Essas são as palavras usadas geralmente para se referir aos traços abandonados no processo para a apresentação de uma performance. O gênero, que se afirma como algo que existe no presente, e só pode ser compreendido inteiramente por quem vivenciou o ato no momento de sua realização, contém uma produção extensa, no entanto, de documentos para que a ação propriamente dita possa acontecer assim como imaginada e, mais tarde, consiga ser difundida depois de ter sido realizada.

A tendência a considerar as sobras como algo inferior, que não pode ser classificado como obra de arte, mas apenas fragmento menor dela, tem sido uma constante por artistas com trabalhos imateriais. No percurso desta dissertação, no entanto, pudemos compreender que nem sempre o espectador do evento performativo é quem possui a melhor apreensão da peça. Assim como a pesquisadora norte-americana Amelia Jones, que argumenta que os conhecimentos adquiridos ao participar de uma ação ao vivo não devem ser privilegiados sobre os que se desenvolvem em relação aos traços documentais de tais eventos, entendemos que existem diferentes tipos de fruição e que, se há vantagens ao vivenciar uma performance ao vivo, também existem benefícios para quem a experimenta de outras formas, com acesso a elementos que, no momento do evento, não poderiam ter sido percebidos.

A maneira como os pioneiros do gênero performático trabalharam com fotografias, vídeos e descrições textuais para inscrever seu trabalho no tempo, atualizando-os, nos mostrou que é possível acessar essas situações por outras vias.

Percebemos também, na análise dos documentos prévios à realização de uma ação, que a ideia – em forma de projetos, instruções, contratos – também pode atuar como produtora de sentidos, confirmando, ainda, que a performance não precisa necessariamente ser realizada para atingir o status de obra de arte.

Enquanto o registro de uma ação passada, porém, vem caminhando, cada vez mais, para se consolidar como objeto artístico, uma vez que, na maioria das vezes, ele é visto como único ponto de acesso a uma obra de caráter efêmero, muitos dos materiais produzidos como forma de registrar uma proposta para o futuro têm sido arquivados como simples documentação.

Por tudo que vimos, o percurso para transformar “meras coisas” em objetos de arte não é simples e envolve múltiplas instâncias reguladoras. É, segundo a socióloga francesa Roberta Shapiro, “um processo social complexo da transfiguração das pessoas, das coisas e das práticas”.

Nesta dissertação, com o intuito de identificar os componentes artísticos que poderiam figurar nesses documentos, tivemos acesso, principalmente, a uma das pontas do processo: os próprios artistas. Uma análise mais profunda, no entanto, exigiria recorrer a críticos, curadores, galeristas, colecionadores, entre tantas outras peças essenciais para a definição do que é ou não é arte. Olhar os projetos, contratos e partituras na sua relação interartes, com a literatura, a dramaturgia e o roteiro, também, nos faria entender com mais riqueza o valor desses documentos.

Ainda assim, na análise que empreendemos nesta pesquisa, percebemos que o “aqui e agora” que torna a performance tão inquietante, não é esvaziado quando se tem acesso à documentação referente a ela. Pois, enquanto o evento performativo se desloca do presente em direção ao passado, tornando-se inacessível, os projetos conseguem se manter como uma promessa de futuro e, como argumenta Boris Groys, firmam-se em um tempo contínuo.

As sobras, dessa maneira, para além de sua conotação negativa – o excesso interpretado como desnecessário –, devem ser vistas, na realidade, como o que pode ser reaproveitado. O arquivo, entre o agora e o futuro, sendo continuamente ressignificado.



**ENTRE
VISTAS**

ARTUR BARRIO

Em seu trabalho, você utiliza o material perecível e desprezado como matéria-prima de procedimentos que se afirmam como arte. Em contrapartida, os eterniza como registro, afirmando que esse material não poderia ser visto como arte. O que define a arte na sua opinião?

AB O Registro não afirma que o mesmo não pode ser visto como arte e sim que ele não representa a totalidade do trabalho sendo portanto fragmento (os) do mesmo e não a obra em si.

A eternidade, no caso, depende de que esse fragmento ou fragmentos continuem existindo enquanto que divulgados, vistos, pensados ainda que de uma certa forma distantes do processo museológico tradicional o que pode ocasionar de uma certa maneira o esquecimento absoluto do trabalho original aos Registros ainda que pontilhado aqui e acolá pela multiplicidade do mesmo ou dos mesmos Registros sendo que: no mês de Mar-

ço/2019 o S.M.A.K. / Gant / Bélgica apresenta sua coleção que abrange um período de 20 anos de aquisições e na qual será recriado Interminável o qual foi adquirido pelo Museu em 2005 e nesse caso o que será visto será o trabalho e não o Registro do mesmo, a notar, que o a ser criado não será um tal e qual do feito em 2005 como o feito em 2006 no Museu para Arte do século XXI em Kanazawa / Japão mas sim o a ser no período de 3 a 15 de Março no próprio local do Museu com os mesmos materiais mas não os mesmos ou seja : pó de café, pão, laca da Índia, vinho, etc. A arte é inerente ao ser humano a qual de tempos em tempos surge com maior ou menor potência criativa, etc. / ... não tenho interesse em refletir o que é arte e muito menos cair em um discurso de que o espectador faz a obra reflexo que é, isso, de um conceito Pitagórico ... ponto ... (centro) ... entorno.

*A pedido de Barrio, a entrevista foi realizada por e-mail, em conversas que se seguiram entre fevereiro e julho de 2019. Diferentemente dos outros depoimentos, que passaram por edição, aqui, as respostas não sofreram qualquer alteração ou correção, respeitando integralmente sua escrita.

Parece haver uma preocupação em seu trabalho de que o registro assuma uma precariedade e seja, também, um produto do exercício experimental e não uma imposição formal. De que forma você pensa previamente as imagens que irão documentar o trabalho? Qual é o diálogo que se estabelece entre você e o fotógrafo?

AB ... o Registro é precário por ele mesmo já que fragmento e experimental pela própria experimentalidade do trabalho realizado o qual é, evidentemente, anterior ou durante o fazer [Registro] o que elimina o lado prévio a ângulos e distorções visuais já que o trabalho está ofertado e como tal o fotógrafo tem o seu percurso a fazer o que, no caso, o diálogo é ou passa a ser inexistente ou seja surdo e mudo. A percepção por parte do fotógrafo em relação ao meu trabalho passa a ser o diálogo com o mesmo. Não há diálogo entre mim e o fotógrafo.

Além disso, na sua trajetória, há trabalhos que possuem farta documentação e outros que não possuem quase registros. Como se dá essa decisão?

AB ... o momento e seus mistérios determina isso.

Que tipo de controle você exerce na forma em que os registros serão expostos? Na exposição que ocorreu no museu Reina Sofía, por exemplo, onde os registros documentais eram predominantes, como se deu a montagem?

AB Não estava presente durante a montagem, a mesma foi feita pela equipe de designers do Museu; o Arquivo foi enviado via Onedrive exceto os Cadernos Livros que foram transportados por mim até Portugal . Não controlo a organização e a maneira que os Registros são mostrados por parte da equipe de montagem, aliás, até hoje, nunca foi necessário.

Durante 3 dias anteriores à inauguração intervi em algumas outras salas que o Museu colocou à minha disposição para fazer/criar o que quisesse e aí, sim, o controle é todo meu. Foi isso.

Há muitos registros feitos sob sua orientação (ou pedido), como os de César Carneiro, mas há também, nos catálogos, fotografias de processos de montagem, provavelmente documentadas pela equipe da instituição onde o trabalho foi realizado. Há alguma diferenciação na forma como você avalia esses registros? Ambos podem ser usados como material para exposição?

AB Geralmente não permito que os meus trabalhos sejam fotografados por outros que não eu ou a pessoa que o registrará, designada por mim.

No livro *Arte de Guerrilha*, logo no início da análise de Artur Freitas sobre o seu trabalho e a escolha dos materiais que utiliza, ele diz: “Dejetos, detritos. Aquilo que simplesmente resta e, portanto, não compõe o todo discursivo”. Não seria essa, também, a natureza do registro?

AB o Registro é apenas um fragmento do trabalho em si.

No manifesto que você escreve em 1969, você advoga pelo uso de materiais deterioráveis e baratos em vez dos caros e que aspiram à permanência, posto que o custo destes excluiria parcela significativa dos artistas do Terceiro Mundo e responderia, também, a um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo. Atualmente, no entanto, é crescente o interesse pela documentação de arte, de acordo com teóricos como Boris Groys, e muitos artistas têm vendido registros para coleções públicas e particulares. Como você se posiciona em relação à venda de

registros? No caso das instituições que possuem registros de seus trabalhos em acervo, de que forma se deu a aquisição?

AB ambivalência enquanto que palavra / Geralmente os Registros circulam sem qualquer valor a pagar já que são e considero como fragmentos ou Registros, não são a obra mas, em alguns casos [raros] houve a venda para algumas instituições.

A aquisição deu-se através de um vultuoso pagamento.

De forma geral, você ainda concorda com os textos e manifestos que escreveu na década de 1970 e que, ainda hoje, são amplamente utilizados para a análise da sua poética? Há algo neles que não traduza mais o seu pensamento?

AB ... sim, concordo ainda que surjam, no tempo, algumas contradições e um profundo isolamento em relação ao meio mas, na essência, vejo-os como muito atuais em sua visão crítica.

Você diz que seu trabalho parte de uma relação subjetiva/objetiva, que inicia o processo energético que vai deflagrar situações psico-orgânicas de envolvimento do espectador, levando-o a uma maior participação em relação à situação apresentada, seja em seus aspectos táteis, olfativos, gustativos e auditivos, seja em suas implicações de prazer ou repulsa. Acredito que nessa afirmação você considere o contato do espectador com o seu trabalho diretamente, mas muitas pessoas o conhecem unicamente pelo registro. O que resta, diante do registro, dessa relação? Como você espera atingir o espectador diante desses documentos?

AB Registros não pretendem atingir ninguém pois são apenas Registros mas caso o

espectador queira viver uma situação outra pode até ao dia 29 de Setembro de 2019 visitar, participar em / no Interminável que está acontecendo no S.M.A.K. em Gent / Bélgica.

Em Artur Barrio, a metáfora dos fluxos, Daniela Bousso diz que tentou organizar uma “antologia conjugada a uma grande instalação atual, onde o artista pudesse se expressar livremente, com o mínimo possível de limites”. Qual é a interferência que as instituições de arte possuem em relação a suas ações? Já houve algum tipo de mudança no rumo que seu trabalho tomaria por conta de questões institucionais?

AB de minha parte não recebi por parte da instituição qualquer sinal limitativo mesmo mínimo que seja [desde o início da ocupação do espaço até a abertura do mesmo ao público] sendo que o a posteriori não era ou é do meu interesse Não há interferência por parte das instituições portanto sem mudança de rumo inclusive porque não especifico o que farei/criarei Não há projeto sendo que talvez o único ponto seja [não sempre] a escolha prévia dos materiais como agora no S.M.A.K. em Gent / Bélgica que é uma recriação de Interminável de 2002 2005 2007 2019 que adquirido foi em 2005 pelo Museu.

O que pautou a sua decisão de realizar o protótipo *Trouxa ensanguentada*, que está no acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Seria o protótipo um novo trabalho? Como você o classifica?

AB não passa de um protótipo que nunca participou de qualquer trabalho maior. Foi feito no início de 1969 alguns meses antes das situações e classifico-o como um antes de

Os CadernosLivros fazem parte da sua criação até hoje? O que resta ainda dessa produção, considerando que alguns foram utilizados em 4 Dias 4 noites?

AB Sim fazem parte.

CadernosLivros são o meu espaço de trabalho. Uns fazem parte da coleção Gilberto Chateaubriand / M.A.M. Rio de Janeiro e outros estão espalhados por algumas coleções na Europa e América do Norte. Apresentei o meu arquivo recentemente no Museu Reina Sofia no qual constava um certo número de CadernosLivros que agora encontram-se em Portugal.

Qual é a diferença entre o que aparece nomeado como LivroRegistro em relação aos CadernosLivros?

AB CadernosLivros são o local de criação/ reflexão / divagação ... são o atelier o local onde crio ou imagino os meus trabalhos ... o espaço onde se situarão ... os materiais a serem utilizados e outras associações interativas.

LivrosRegistros são o a posteriori que inclui os Registros dos trabalhos realizados

No artigo “Para quando no mar mais peixes não houver”, de Agnaldo Farias, ele diz que seu uso continuado de reticências está associado ao cuidado e à precisão na escolha dos vocábulos, o que reforça o silêncio e não deixa o escrito se diluir no contato com a palavra redundante. Você concorda com essa análise? A que se deve essa escolha de linguagem?

AB Concordo com o Agnaldo.

Deve-se ao espaço de pensamento entre uma ou outra palavra assim como uma ou outra frase as-

sim como o de deixar um espaço ao leitor para que preencha ou estenda a frase no sentido de a recriar. Há um pouco de labirinto nisso ... como princípio reflexivo e

Há uma preocupação formal também no enunciado de suas ideias?

AB sim, claro !

Um enunciado que [geralmente] não tem qualquer relação com o trabalho em si e consequentemente com o seu anterior a ideia.

É por esse motivo que você prefere responder a entrevistas por e-mail?

AB Principalmente porque como não moro no Brasil , por e-mail fica mais fácil, mais tempo de reflexão entre tempo.

CARLOS MONROY

* Entrevista realizada na cidade de São Paulo em março de 2018.

Quando você passou a se interessar pela performance?

CM Eu não sei muito bem. Acho que cada projeto diz o que precisa e sinto que tenho uma facilidade corporal que fez com que minha carreira se desenvolvesse na performance. É nisso que eu acredito, e a performance é sempre muito legal de ver, mas aí vem a questão de como fazer disso uma obra em si mesmo e há ainda outro tipo de mira, que é a inserção no mercado e conseguir sobreviver como artista. A venda de performances é supercomplicada. Vender pintura é mais fácil e, ainda hoje, tem isso na frente. Eu tento desde sempre que o registro seja a obra, mas tem registro que é registro, e é preciso reconhecer que é registro. Agora, também tem a questão de que, para documentar uma ação, é preciso ter dinheiro e eu não tenho. Normalmente, os registros são feitos por amigos.

Você tem a preocupação de registrar todas as suas ações?

CM Tenho, nem que seja com um tripé, nem que seja eu mesmo fazendo. Eu me preocupo com isso.

De que forma classifica os registros?

CM Complicado, mas vou tentar responder de alguma forma sem te responder. Acho que a performance, pensada como experiência, está nesses objetos de uma forma incubada. Ela nunca está nesses objetos, nem nos vídeos, nem nas fotografias, não está ali. Em tudo que você ache que possa colocar, irá escapar da noção de temporalidade da performance. Então, acho que o importante para transformar esses objetos na obra é o apelo estético que eles têm dentro do mercado ou o apelo simbólico que têm dentro do mercado simbólico da arte, mas a performance não é atingível assim. Ela não está nesses objetos, não está nos vídeos, em nada disso. Eles são desdobramentos ou alicerces, talvez. Mas acho ainda que são produtos artísticos e merecem reconhecimento. Aliás, os croquis que te mostrei, horrorosos, também os considero como trabalho artístico. Não é por não ser a performance propriamente dita que não tenha valor. O que quero dizer é que se a gente trabalha com a performance é porque a gente valoriza essa coisa.

Você costuma realizar esboços ou projetos para a realização de uma ação?

CM Os meus cadernos estão cheios de desenhos horrorosos com ideias e, sobretudo, a minha produção depende muito dos editais. Por isso eu formalizo projetos para editais, faço no computador, bonitinho, mas eu começo sempre com um desenho tosco no caderno.

Quando você pensa na forma de documentar a performance, cogita desdobramentos em instalações, por exemplo?

CM Sim, o rearranjo é possível. Quando eu não faço a *Perfobox*, por exemplo, ela se mostra num jukebox mesmo e você seleciona o vídeo que quer ver. Acho que algo bonito também do uso o corpo é a possibilidade de arranjar –uma saia, você pode colocá-la ou fazer um vídeo dela rodando, há desdobramentos... A verdade é que faz muito tempo que eu não conheço alguém que se considere performer; eu me considero e não faço outra coisa que não seja performance. A performance, como qualquer outro meio, provoca desdobramentos, desdobramentos visuais, mas o que sinto, e que está acontecendo comigo, é que a performance virou coletiva e eu preciso de um monte de corpos cada vez mais. Acho que estou caminhando para a essa coletivização.

As instruções podem ser consideradas como obras de arte?

CM Acho que é uma coisa bem duchampiana. A instrução é obra de arte se o artista entende a instrução como obra de arte. No meu caso em particular, acho que é uma obra de arte a ser completada. Por isso que falo sempre do convite. Eu faço o convite e, se o convite não estimula para alguma coisa, talvez seja um mal convite e seja preciso repensar o convite para que ele se torne obra.

Houve casos em que o convite não funcionou?

CM O que acontece no meu caso, normalmente, é que eu também atuo muito como educador. A pessoa chega, me vê ali parado fazendo nada e eu normalmente não deixo que a pessoa passe de lado, a não ser que eu esteja fazendo algo que não me permita sair do meu papel de performer. Isso já vem de uma concepção particular da performance: se tem um peixe na boca, não vou falar, mas, de resto, eu posso entrar no fluxo vital e dizer: olha, ali tem um telefone para você ligar. Não me custa nada fazer isso.

A interação com o espectador exerce um papel determinante.

CM Esse é um valor que considero essencial e deve estar em toda ação performática. A potencialidade da performance é que o espectador possa se envolver. Não é apenas uma contribuição, mas o público completa a ação. Se ele não está presente, existe o convite, mas não a coisa. A performance existe nessa relação; ela não existe se eu como 60 quilos de arroz, mas acontece se você me olha comendo 60 quilos de arroz.

Há casos em que essa relação não acontece de forma efetiva e é necessário repensar a proposta?

CM Eu trabalho de uma forma bem particular. Não tenho ateliê, eu sou o ateliê e minha produção vai se fazendo a partir dos convites que chegam, dos projetos que ganho. Então, geralmente, os trabalhos se apresentam em duas, três versões, e vão melhorando com o tempo; as instruções vão melhorando e eles podem melhorar sua execução, um monte de coisas. A primeira realização é a prova piloto e, às vezes, dá merda e é preciso abraçar a merda.

Quando aconteceu uma, por exemplo?

CM Na performance *Latina Tropical*, que fiz com a Nilen Cohen durante a Maratona de Performances na Dahaus, em 2017. A performance foi bem-sucedida enquanto performance. Começou com nós dois tomando um superbanho com álcool gel, uma coisa bem higiênica – ainda que, de qualquer forma, continuem sendo dois corpos. Mas o que aconteceu é que nós fazemos um grande coquetel [em uma banheira], entramos nela, e servimos as pessoas. A questão era vender os *drinks* e as pessoas compraram, mas houve uma problema na organização porque a gente tinha uma pessoa que ficava como *barman* e o espaço era pequeno – a ideia inicial era ter no espaço as coisas para produzir os *drinks* e fazer com que as pessoas entrassem e pegassem, sendo que a gente faria todo o trabalho. Agora, como tinha essa questão de espaço, tivemos que chamar alguém e isso atrapalhou o fluxo de pessoas.

O mais importante da performance era que cada peça era uma obra assinada; as pessoas não estavam comprando o *drink*, o que queríamos era que levassem os copos para casa, que eram personalizados e tinham assinatura; não nos importava se elas bebiam ou não. Toda pessoa recebia, vamos dizer, o *fluid point*, o guardanapo assinado e numerado, o canudinho – que tinha abacaxi e bananinhas – e quando você abria o abacaxi (a gente falava: “não esquece de abrir o seu abacaxi”), havia como uma manchete, porque a gente criou notícias de 1900 até a data atual sobre a relação entre a violência, o genocídio, e a produção das coisas que tínhamos usado, entre flores, cachaça, açúcar, banana, melancia. Mas quando a gente terminou, vimos que muitos desses copos, senão todos, foram deixados no espaço. As pessoas não entenderam que era uma obra, que elas podiam

levar para casa e que tinha valor. Nesse sentido, a instrução não foi clara. Se tivesse sido, talvez as pessoas tivessem levado. Uma das coisas que cogitei, caso eu consiga refazer essa ação, foi pedir um valor estrambólico pelo *drink*: cada um custaria R\$ 200, ou R\$ 1 mil, e aí o status de obra seria outorgado a partir do valor comercial.

Em uma próxima vez também vou procurar um espaço maior onde eu possa fazer tudo e irei melhorar a instrução para que, de alguma forma, as pessoas entendam que estão levando uma obra para casa.

Você chegou a vender algumas obras suas em leilão, como se deu esse processo?

CM A pessoa espera que eu vá em um dia determinado a um local específico fazer a performance e eu faço a performance. Eu acredito nisso, mas não como uma venda espetacular – a performance vendida como espetáculo –, mas como obra mesmo, uma forma de fazer a coisa acontecer.

Quais foram as ações vendidas?

CM Vendi uma performance para o [curador] Paulo Miyada. Ele comprou para uma exibição da qual eu fiz parte com a ação *Gesto de artista*, a primeira na qual inclui o telemarketing. Já a outra que vendi, para a [artista] Raphaela [Melson], foi brutal. Fui padrinho do casamento dela sem que ela soubesse. Foi uma coisa de instante porque tinha que fazer uma performance para ela.

Como funciona a negociação sobre a obra que irá se realizar?

CM Eu faço o documento na hora – no caso da

Rapha foi no outro dia – e digo que eu, Carlos Monroy, cédula de identidade tal, me comprometo a ir em tal local, tal hora, tal situação, para entregar a tal pessoa a performance intitulada de tal forma. Eu devo ter a cópia dos contratos; o Paulo tem o dele emoldurado. Para a Rapha, o que fiz foi entrar na fila dos padrinhos sem eles saberem e, quando chamaram meu nome, eles ficaram: como assim? o que estão falando? o Carlos? Aí fui lá, dei um abraço, disse que era padrinho e que aquela era a minha performance para toda a vida.

Quais são as cláusulas que o contrato possui?

CM É um contratinho feito na máquina de escrever, porque eu gosto da performatividade da máquina. Faço em um minutinho e aí vamos chegando na negociação. O que me interessa, na verdade, é o tempo da negociação. A pessoa dá o título para a obra e é a partir do título que começo o trabalho. O título que o Paulo deu foi *Gesto de artista* e o da Rapha era *Essas palavras devem ser desenhadas no meu corpo*. A pessoa só saberá o que vai ser a performance quando ela estiver pronta e então eu anuncio. O anúncio pode ser imediato, do tipo “está acontecendo agora”, ou então podemos marcar em um local. O Paulo, por exemplo, queria que fosse realizada numa exposição. O da Rapha era mais aberto, mas agora ela está em dívida comigo, porque uma das cláusulas era que, se ela gostasse, ela teria que fazer uma performance para mim em retribuição. Ela chorou porque jamais imaginou algo assim mas, enfim, são duas pessoas muito próximas, dois amigos. Eu não tenho um caso de já ter vendido para um colecionador ou uma pessoa que eu não conheça, embora seja uma situação que acredito firmemente: se é para vender performance, não é para vender fotos de performance.

Soube de uma proposição de performance sua que a questão que se colocava era a de ter um filho com alguém.

CM Ah, foi com a Mariana. O nome que ela escolheu para a obra era *Obra de arte ideal*. A primeira entrega que fiz, ela não gostou. Nem me lembro o que era, fiz algo na hora. Acho que comecei a ler e comer os papéis dentro do jarro e faria alguma coisa depois, mas ela não gostou. E a minha ideia, então, foi a de mandar congelar esperma e propor a ela para a gente ter um filho, que seria uma coisa ideal e afetaria a vida dela totalmente. Para as pessoas que ganham essas obras, o meu ponto de partida é fazer uma coisa que as envolva também e que não seja uma via de mão única.

E você chegou a congelar esperma?

CM Não fiz por falta de fundos, porque custa, né? Tem que pagar para deixar o esperma e há um tempo mínimo, que é caro. Acho que ela diria que não quer ter o filho, mas o fato está em fazer acontecer a coisa, não sei. Sinto que a minha aproximação em relação à performance é muito diferente das outras aproximações mas a vida é isso. É propor para o outro que a vida se modifique totalmente, estar a serviço daquilo. Também deixaria o esperma numa boa, porque imagino que ela vá falar não, mas sempre existe uma possibilidade. É por isso que é um jogo assustador, mas é um jogo duplo e isso, para mim, é o que faz a performance.

GRUPO EMPRESA

*Entrevista realizada por Skype com os integrantes Babidu, Helô Sanvoy e Marcela Campos em março de 2018 – como prática do coletivo, as respostas aparecem em nome do Grupo Empreza.

O grupo possui uma definição do que é performance?

GE Nós não temos uma visão específica sobre o que é performance. Trabalhamos muito na experimentação e a definição não é uma grande preocupação; a gente nem chega a discutir muito isso. Talvez o Paulo Veiga ou o Paul Setubal tenham uma visão mais específica, mas o grupo, em geral, não tem. Quando a gente se reúne, acaba manifestando alguns desejos, desejos até particulares de cada membro, e desse exercício saem as ações. Temos o corpo como elemento principal e, ainda que os trabalhos se manifestem também em outros lugares – na fotografia, no vídeo, na instalação –, estão sempre passando pelo corpo.

Como vocês pensam os registros de cada performance? Existe uma orientação prévia para esse material?

GE Depende, quando a gente está performando em uma situação de público, a nossa orientação é que a pessoa que for fazer o registro fique o mais longe possível, para que a câmera não seja um elemento simbólico dentro daquele espaço. Porém, existem algumas situações que a gente permite essa invasão da câmera, mas são casos específicos. Por exemplo, quando fizemos *Arrastão* no Itaú Cultural, em 2009, o grupo decidiu que a pessoa que estivesse fazendo o registro poderia entrar no quadro porque esse registro teria que ter certas características para ser reproduzido depois. Nessa situação se permitiu, mas, para a mesma ação realizada em outras locais, a gente não quis a presença da câmera. Também, quando é algum integrante do grupo que registra, ele já tem um certo controle e sabe até onde pode chegar. Mas, na realidade, para todo trabalho, a gente pensa antes nessa

questão, se vale ou não ter registro. Se tiver e for feito por nós mesmos, temos um domínio; se for alguém de fora, a gente passa as orientações de como a gente quer que seja feito. Cada trabalho tem uma especificação diferenciada. Algumas ações necessitam de registro próximo, outras nem tanto.

Mas acho que o que mais acontece quando não somos nós registrando, é algum amigo que está presente e leva câmera ou situações de alguém contratado pela instituição para registrar. E esse registro, geralmente, não é entendido como obra pelo grupo, mas como registro. Atualmente, a gente tem pensado sobre a edição de algum material e formas de apresentação do registro como algo mais específico, que não sabemos como chamar ainda, mas não é entendido como obra, apenas como registro. Vale ainda mencionar que, por mais que a captura do vídeo possa ser feita por não-integrantes, ultimamente, a edição dos videoregistros tem sido sempre nossa.

Há casos em que as ações acontecem unicamente para a obtenção de um registro?

GE Existe uma modificação na nossa forma de pensar porque, antigamente, o Grupo Empreza pensava no registro apenas para conceber o que aconteceu no trabalho, registrar que ele foi feito, mas sem se preocupar muito com a qualidade da imagem, mesmo porque nessa época equipamentos de qualidade eram menos acessíveis. Também, antes, não tinha ninguém entre nós que mexia profissionalmente com fotografia, com filmagem. A gente era mais um bando de estudante que estava apresentando performance e, com isso, muitos trabalhos do Grupo Empreza sumiram, até porque algumas ações foram muito mal registradas ou nem foram registradas. Com a aproximação de

alguns novos integrantes, isso foi melhorando de qualidade – no começo, até a videoarte que a gente produzia era com uma camerazinha ruim, pensando sempre mesmo mais na ideia do trabalho. Quando a gente foi para a França, pegamos uma série de trabalhos para enviar à curadora Veronique Baroni, mas era tão amador; a gente fazia tudo no fundo da casa do Paulo Veiga, com barulhos de latido de cachorro, buzina de carro que passava – o fundo era branco, pelo menos. E ela nos orientou a fazer não videoperformance, mas performance para vídeo, para que pudesse ser registrada e exibida. Agora, por mais que a performance seja feita para vídeo, a performance é a coisa acontecendo e o vídeo é um registro daquilo, a não ser quando se trata de um trabalho que seja videoarte, porque o Empreza tem também trabalhos em videoarte, fotografia e instalação. O registro está no lugar do registro, a videoarte está no lugar da videoarte e cada trabalho é um trabalho. O que sobra de cada performance, também, não é um objeto artístico, mas apenas um resíduo do que aconteceu.

E esses resíduos poderiam ser expostos?

GE Às vezes, sim, mas em muitas situações a gente chegou até a destruir os resíduos para não ficar em exposição. Na mostra que apresentamos no Museu de Arte do Rio, por exemplo, o museu queria que entrasse para o acervo e a gente destruiu para não entrar. A gente realizou uma ação chamada *Vila Rica* na abertura e durante a exposição permaneceu a pintura feita com sangue na parede, a bacia com pedras e o chão todo respingado de sangue – tudo requício da ação. No final da mostra, o [curador] Paulo Herkenhoff queria que cortassem a parede e o pedaço do piso para que tudo ficasse

exatamente no lugar. O pessoal da museologia resolveu medir a distância em que cada pedra tinha caído, cada gota de sangue, para reproduzir aquilo e no meio desse processo alguém do grupo, acho que foi o Thiago Lemos, chutou a bacia e essa bacia saiu esparramando pedra com sangue por toda a sala e a história acabou aí.

Apesar de estar em exposição, estava como um elemento componente da história do EmpreZa e não como uma obra específica. Quando fizemos o serão *Poeirão* (o #2 serão performático do projeto *Vesúvio*), no Sesc Pompeia, criávamos uma situação com um pilão de madeira. Colocávamos tijolos, íamos pilando esses tijolos até virar pó e o pó era soprado para cobrir todo o piso da sala. Havia uma situação performática da pessoa que pilava e das pessoas que sopravam o pó e todo o conjunto – o pó, o pilão e os tijolos – fazia parte da ação e poderia ficar naquele espaço expositivo, mas apenas durante algum tempo. Há outros casos, como em *Passante*, uma ação na qual o performer prega os pés em dois livros grossos e permanece assim por alguns instantes para depois se desprender e deixar apenas os livros com os pregos e o sangue. Nesse caso, o livro é um objeto que pode ficar na sala mas, para a gente, após acabar a ação, o objeto não tem mais sentido de obra, é apenas uma memória do que aconteceu.

Em relação às performances que acabaram sem nenhuma documentação, há preocupação de retomá-las, seja em vídeo ou em texto?

GE Acho que a gente não tem mais muita memória do que se perdeu. Em 2014, quando a gente foi fazer a exposição no MAR, teríamos duas salas e pensamos em ocupar uma para o processo criativo e apresentação de performances e outra para apresentar um pouco do que é o EmpreZa desde

o seu início. A gente começou então um processo de pesquisa no próprio acervo do grupo e encontramos bastante coisa, um frame de um VHS perdido, uma imagem dentro de uma pasta dentro de dezenas de outras pastas. Um tempo atrás, visitamos também um membro antigo do grupo, que contou várias histórias. A gente achou uma foto do Fernando Peixoto [no grupo de 2001 a 2008] passando cola na cabeça e jogando areia no rosto e, depois que a gente achou, o Babidu e o Paulo Veiga lembraram dessa ação. Então a gente repensou uma apresentação a partir da memória que eles tinham. Hoje, essa performance se chama *Tríptico Matera* e foi um dos trabalhos que vendemos para o Sérgio Carvalho – já o apresentamos umas quatro ou cinco vezes de 2014 para cá.

Quando fazem uma mostra retrospectiva, qual é a interferência do coletivo na forma como os registros vão ser exibidos?

GE Quando essas ocasiões aconteceram, normalmente, a curadoria foi mais do Grupo EmpreZa mesmo. O grupo, apesar de não ter uma visão específica sobre o registro ou as formas de armazenamento, é bastante atento à apresentação desse material – fora que é muito difícil lidar com a gente quando o assunto é decidir coisas, por isso acaba que o EmpreZa assume o processo de curadoria – e também não tem muita gente interessada em apresentar a nossa história não. Sempre quando aparecem convites, a maioria é de algum local independente ou algum festival, mas convites para apresentar a história do grupo ou fazer uma retrospectiva, não temos tido, aconteceu apenas no MAR.

No caso do MAR, houve preocupação em como recriar o impacto de uma performance em uma

mostra composta por registros?

GE Nessa época, o Herkenhoff fez um comentário que foi bastante significativo. Após uma apresentação do EmpreZa, ele comentou que a reação do público com a performance é uma reação instintiva do corpo, ou seja, o corpo do público reage por instinto. É algo que não vem pelo pensamento apenas, mas o corpo reage sozinho ao ver uma ação nossa. E acho que essa é uma dimensão que o registro não dá conta, é preciso ter a consciência de que registro é outra coisa e cada trabalho tem uma demanda de registro e cada registro é um registro diferente. Por isso acabou que foi um processo um pouco lento esse da curadoria do MAR, fizemos várias reuniões nas quais pensamos formatos de apresentação para cada trabalho. Alguns tinham registros que não era bons e os registros que era bons, às vezes, não tinham impacto.

Então, dos trabalhos que apresentamos a performance, não colocamos os registros – havia essa questão: performance apresentada não tem registro. Os documentos que estavam presentes traziam algum momento histórico do grupo e apresentamos os vídeos em tevês menores; apenas dois trabalhos foram apresentados em tevês maiores. Outros optamos por projeção e havia um grande paredão com um compilado de ações que ficavam em *looping* ou apareciam várias ações ao mesmo tempo – tinham um caráter mais informativo do que de obra. A gente teve um cuidado também para que os registros fossem suficientes para narrar ou apresentar toda a narrativa da ação. Acho que apenas três trabalhos, que eram fotos, não carregavam isso, mas não houve o cuidado de ter um texto, uma partitura da ação.

Antes de vocês realizarem uma ação, vocês fazem

desenhos, criam instruções?

GE O desenho geralmente é feito como experiência. A gente conversa, sai uma ideia da cabeça e aí fazemos a experiência para ver se vai ficar legal. A gente desenha dessa forma, para ver se a imagem é boa ou não. Acho que o Grupo EmpreZa trabalha muito mais na prática na hora de pensar e produzir o trabalho – o que não significa que a gente não escreva, porque, muitas vezes, como o nosso encontro não é permitido fisicamente e a gente faz reuniões por Skype, muitas vezes a gente vai tendo ideias e parte dessas ideias vão sendo escritas por e-mail ou em cadernos de anotação. Elas funcionam como se fossem uma partitura para o que depois vai vir a ser o teste, mas o EmpreZa mesmo é um grupo bem mais da prática.

Agora, essa dimensão da partitura está sempre em aberto porque é costume do EmpreZa não deixar as ações totalmente fechadas. Existe um momento de conversa, de experimentação, mas a gente nunca realiza a performance com antecedência. Na maioria das vezes, ela acontece realmente ou de forma completa somente com a presença do público. Então se a ação vai acontecer de acordo com a partitura ou não, a gente só descobre na hora – o Babidu, por exemplo, uma vez treinou para tirar sangue, mas, na hora, ficou nervoso e teve vasoconstrição. No caso de ações mais antigas, que já estão consolidadas, sempre existe uma margem de liberdade para pessoa que está executando, mesmo que alguns membros do grupo prefiram seguir a partitura das performances mais piamente.

Quando essas partituras são passadas de um para outro, é tudo feito de forma oral?

GE A maioria das vezes sim porque a gente prefere ter uma relação mais de amizade do que profissional. Quando não tem jeito, a gente escreve e

manda. Quando a gente foi vender a performance para o Sérgio, precisaria ter uma partitura mais sólida, aí sentamos para defini-la caso um dia o EmpreZa acabe e a ação precise ser realizada por outras pessoas.

Quando venderam a primeira performance, ficaram surpresos de alguma maneira?

GE O Sérgio já era amigo de um integrante do grupo e já havia visto em algumas exposições as nossas performances. Houve então alguma conversa sobre como seria comprar um trabalho nosso e aí surgiu a questão de, em vez de comprar foto ou vídeo, comprar uma performance. Nisso pesquisamos se uma performance havia sido comprada antes por algum colecionador particular e descobrimos que a nossa seria a primeira no Brasil. Então, como não tinha nenhuma antes, tudo foi decidido de maneira bem orgânica e todas as escolhas foram pensadas a partir do que sabíamos que dava para fazer, do que o colecionador precisava e do que a gente considerava como sendo legal para que a performance pudesse ser apresentada novamente. A gente pensou num documento que estabeleceria o que era a performance e o que ficava a cargo dele e a nosso cargo.

Soube que vocês acabaram mudando algumas especificações do contrato, como permitir que outras pessoas realizassem a ação no lugar dos integrantes do grupo. Podem comentar quais mudanças foram essas?

GE Ainda está do mesmo jeito, tudo em aberto, mas o grupo costuma trabalhar esporadicamente com pessoas que não são do grupo. Algumas vezes, a gente chama amigos que podem realizar ou então, quando vamos para algum lugar e surge a possibilidade de outras pessoas fazerem ações que já foram apresentadas muitas vezes pelo gru-

po, a gente convida outras pessoas para apresentar. Nesse caso, pareceu interessante a gente abrir para isso. Então surge a possibilidade de, caso o grupo acabe, o Sérgio ou o herdeiro dele poder convidar alguém para realizar a ação de acordo com a partitura. Também, quando teve a exposição da coleção do Sérgio no Museu Nacional da República, ele comprou uma ação chamada *Maleducação*, que é uma das ações que o grupo gosta bastante de convidar pessoas de fora.

No processo de venda, surgiu algum ponto que vocês não tinham pensado antes?

GE Foi tudo novo e até agora o Sérgio não exigiu um documento. Então a gente está no processo de negociação ainda; ele é advogado, sabe dos trâmites legais e no dia que quiser parar para gente fazer isso, a gente senta e faz. O que fizemos por enquanto foram algumas exigências básicas. Discutimos, por exemplo, o número de apresentações por ano e que, enquanto o grupo existir e puder fazer, quem fará é o Grupo EmpreZa e não outra pessoa. Outra pessoa pode realizar o trabalho apenas se o grupo permitir. É um negócio, mas, por enquanto, não é uma coisa fechada.

Por enquanto não há nada escrito sobre o conceito da performance?

GE Tem bastante coisa escrita na nossa cabeça. E já tem uma partitura do trabalho escrita; algumas coisas também estão no e-mail. O EmpreZa, na verdade, apesar do nome e das tentativas de trabalhar de uma forma mais metódica, funciona muito de forma experimental tanto para decisões como para definir as diretrizes. Em muitas entrevistas que a gente faz, inclusive, a gente costuma começar dizendo que o grupo tem uma perspectiva linear e que as nossas decisões e a nossa visão sobre o grupo não são

unânicos. O grupo existe dentro da cabeça de cada membro e, em uma entrevista, aparecem as várias contradições – algumas bem tensas e o grupo assume todas elas. Então quando a gente chega em situações em que precisa firmar um acordo mais rígido, menos flexível, sempre há impasses porque quase tudo no grupo funciona a partir da conversa e sempre existe uma possibilidade de negociação. Agora, nessa situação específica, a gente acabou ficando mais para o impasse do que para definir uma nova diretriz do que seria a venda de performance no Brasil.

Em um futuro em que vocês não estejam mais vivos, como vocês pensam a exibição dos trabalhos do grupo?

GE A gente está em discussão ainda e muitas das coisas que falamos aqui, podemos ter falado o contrário em outra entrevista. Pode acontecer de uma ideia se desfazer e a gente começar a pensar diferente, mas, no caso desse futuro, ainda está um pouco em construção. A gente já pensou que pode existir só enquanto o grupo existir e que o grupo pode existir para sempre; não sabemos ainda o que vem do futuro. Durante esses anos, com saídas e entradas de membros, toda vez que sai alguém do grupo, é incrível como uma permanência das questões que eram específicas daquela pessoa permanece dentro do grupo. O EmpreZa mantém uma certa presença das pessoas que já saíram, ao mesmo tempo que absorve de pessoas recém-chegadas. Parece que o grupo assume uma autonomia de existência e, quando a gente consegue reunir todo mundo, trabalha de uma vez e todas essas questões vêm vindo. Por isso, qualquer pessoa que entrar no grupo no futuro pode continuar levando. O EmpreZa pode durar muito tempo e é dessa perspectiva que falamos que o maior trabalho do grupo é continuar existindo.

Como vocês se posicionam em relação à venda de registros? Quais instituições possuem trabalhos do EmpreZa em sua coleção?

GE São pouquíssimos os lugares que têm trabalho do EmpreZa. Temos alguns trabalhos (entre registros e obras) no MAR; no Clube de Colecionadores de Gravura do MAM de São Paulo; um registro em vídeo da performance *Impenetráveis* na Pinacoteca do Estado de Mato Grosso e a fotografia *Ente* no Museu de Artes Plásticas de Anápolis, o MAPA, além de uma série de situações indecisas, como um conjunto de vídeos que a gente ia doar para o MAPA e alguns vídeos que a gente começou um processo de doação para o Centro Cultural UFG mas foi interrompido pela morte do diretor. Há vários anos, o grupo vem querendo fazer um compilado de registros e doar a museus do Centro Oeste, porque temos interesse que as instituições da nossa região tenham esse registro. A gente também tem elaborado um portfólio, que o grupo nunca teve, que seria de trabalhos que podem ser comercializados – está pronto, mas algumas diretrizes precisam ser definidas.

Nesse material, há registros que estamos discutindo como oficializar, porque alguns são trabalhos de fotografia enquanto fotografia, outros são registros fotográficos e alguns são frames de vídeos. Pensamos que precisaria haver uma especificação porque o EmpreZa tem um cuidado grande para que coisas que não são consideradas obra não sejam vistas enquanto obra. De todos os trabalhos que vão para acervos, fazemos um acompanhamento para que seja especificado na ficha se é obra ou registro.

Em entrevistas, vocês falaram sobre o embate para impor o trabalho perante a Marina Abramovic na mostra Terra Comunal. Podem comentar?

GE A Marina é uma pessoa que tem uma postura física específica, uma entonação de voz especifi-

ca, e para a gente isso não faz muito efeito porque, quando a gente está junto, acaba sendo tudo muito espontâneo e não significa que a gente não está levando a sério. Então depois que a gente passou pelo processo *Cleaning the house* e entrou em exposição no Sesc, a nossa rotina era um pouco diferente da que ela estava esperando. Aconteceu da gente apresentar um projeto, que foi escolhido pela curadoria, discutir esse projeto durante algum tempo, e o projeto acabar sendo impossibilitado pelo racionamento de água na cidade. Então no segundo projeto apresentado, que era o *Vesúvio*, ela não entendeu a nossa proposta como de longa duração e a Marina achava que a nossa forma de agir naquele espaço não tinha uma certa reverência que a performance pedia. Sua primeira reação foi anotar o que a gente estava fazendo e sentar com a gente na mesa, meio que para prova dos nove, para dizer tudo que não concordava que estávamos fazendo. E a gente entrou nesse embate e ela apelou para o contrato, dizendo que a gente tinha assinado um contrato e que a gente tinha que agir de acordo. Só que a gente não tinha assinado o contrato porque não concordávamos nos pontos referentes a valores e aí nesse momento ela bateu a mão na mesa e foi embora. Mas o que a gente estava fazendo era o que a gente tinha proposto no projeto aprovado pela curadoria e depois desse embate a nossa relação acabou mais fluida. E quando ela nos chama para ficar ao lado dela no teatro do Sesc para ler o manifesto do EmpreZa e fica do outro lado para ler o dela, ela faz essa proposta como uma proponente e daí em diante ela não foi vista como instituição específica.

De que forma as instituições interferem nos trabalhos?

GE É muito fácil para a instituição falar não, não pode, mas, para a arte contemporânea, isso

é muito ruim porque a gente não consegue ter a liberdade que quer. No MAR, a equipe que estava trabalhando com os artistas era um pouco inexperiente, até por conta de ser uma instituição jovem ainda. Todas as vezes que queríamos propor, tínhamos um embate com a museologia, com a produção, com o departamento educativo... A melhor coisa nesse processo foi o intermédio do Paulo Herkenhoff, pois ele se colocou no meio e disse que, caso algo não pudesse ser realizado, iríamos resolver como fazer para poder ser feito – ele estava querendo que o museu se transformasse em museu contemporâneo e não em um museu com regras duras, que fechasse suas portas para o artista contemporâneo não conseguir entrar. Sempre tinha um impedimento institucional mas, ao mesmo tempo, foi interessante porque foi um crescimento. Então, quando chegamos para a exposição do prêmio Marcantonio Vilaça no Museu de Arte Contemporânea da USP, já tínhamos as informações do que se poderia ou não se poderia fazer. Houve uma interferência total na obra que a gente ia expor porque eles talvez estivessem com preguiça de resolver as questões necessárias. A diretoria do museu negou a nossa proposta de trabalho, pedindo uma outra, e foi quando a gente chegou a *Toda obra será perdoada # 2*. Quando começamos, trabalhamos muito em espaços não institucionais e espaços independentes de arte, onde há uma permissividade maior e o artista pode fazer de tudo dentro do ambiente: se quiser molhar o chão, pode molhar sem grandes sofrimentos, sem grandes discussões, sem grandes desafetos. Já no espaço institucional, toda e qualquer ação que não seja usual tende a ser repelida. Por isso, o nosso embate é para que o nosso trabalho não tenha que se adequar e, sim, para que a instituição se adeque caso queira ter o nos-

so trabalho. A adaptação é por meio de conversas, negociações, para que as coisas possam acontecer da maneira como foram imaginadas. Então, se o trabalho tem fogo, vai ter que ter fogo, não adianta sugerir uma vela se a gente pensou em uma labareda. Mas acreditamos que os embates com as instituições sempre aparecem para que os dois lados possam crescer e para que a gente possa se instrumentalizar para, quando ocorrerem apresentações em espaços que não permitam água ou fogo, que a gente consiga apresentar mesmo assim, ainda mais porque somos cuidadosos quando elaboramos e executamos nosso trabalho. Essas questões são importantes então para que a própria instituição também cresça e possa abarcar artistas que também trabalhem com novos materiais e novas categorias. A gente não pode virar refém das instituições; e que seja uma construção e um crescimento em conjunto, porque em momento algum criamos embate por embate. Nossa intenção é viabilizar e tirar as travas do processo, então, se precisa de água no chão, a pergunta é como a gente faz para ter água no chão.

Como foi resolvido o empasse no MAC?

GE O EmpreZa já vinha há algum tempo conversando com o Marcus Lontra e com a Daniela Name sobre os trabalhos que queria apresentar. Teríamos uma videoarte, um video-objeto, fotografias e uma performance que a gente não ia apresentar no Sesc Pompeia – onde estávamos na época – e pensamos em apresentar no MAC e o videorregistro dessa performance seria exibido em uma das televisões após a realização. Apresentamos a partitura para a curadoria, que aprovou, e depois a gente recebeu um e-mail dizendo que o museu não tinha condições de receber a ação porque a ação continha fogo e, por isso, não poderíamos apresentar. O comunicado foi assim, de

forma unilateral. Quando aconteceu essa situação, a primeira posição que a gente tomou foi de, mesmo que a ação não aconteça, vamos negociar para que isso não aconteça de forma vertical, da instituição impor algo para o artista – essa é uma das posturas que o EmpreZa assume com situações nas quais não ocorre diálogo. Pensamos que a gente poderia assumir que a ação possui um certo risco e propor de fazê-la no estacionamento, por exemplo, em um espaço que não seja coberto, mas fizemos questão de frisar que, antes de propor a ação, visitamos o museu e fizemos o reconhecimento do espaço. Usamos o plano de segurança que o bombeiro tinha feito para a gente realizar a mesma ação no MAR. Mas nessa negociação, mandamos um e-mail e não recebemos resposta; mandamos um outro agendando uma conversa e a pessoa responsável não apareceu na data. Marcamos uma segunda vez e a pessoa responsável não apareceu de novo. Aí entramos em contato com o Lontra para falar que faríamos um trabalho que se chamaria *Toda obra será perdoada #2*, que consistia em uma tevê, onde a princípio passaria o registro da performance, e nós iríamos pregar um prego no meio da tela com um comunicado, dentro de uma moldura, pendurado. O texto dizia: “Este monitor deveria conter o registro em vídeo de uma ação performática executada no MAC durante o prêmio Marcantonio Vilaça. A performance ‘Como Chama’ foi escolhida pela curadoria do evento, mas devido a restrições técnicas, inviabilidade operacional, ou incompatibilidade política com o formato do trabalho, o conselho do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo deliberou pela não realização da ação nesse momento”. Então, quando chegamos para explicar ao Lontra e à Daniela, eles simplesmente nos disseram para fazer, não quiseram nem ouvir. Compramos a tevê

e pusemos na exposição e no dia do anúncio do prêmio, logo antes de anunciaram que tínhamos sido um dos premiados e, dentro do horário combinado, descemos até a tevê, batemos o prego e penduramos um quadro que demonstrava essa falha do MAC. Só que uma semana depois, uma amiga nossa foi visitar o museu e viu a tevê sem o quadro pendurado. Houve uma modificação da obra e a partir daí começa outro processo de saber quem tirou, quem guardou, por quê, e aí foi uma discussão que envolvia a direção do MAC, o prêmio Marcantônio e quem estava mediando era o Lontra. Isso durou muito tempo, até a exposição acabar, foi algo bem desgastante, mas o EmpreZa assume essa posição não como forma de fazer birra, mas de tentar entender como instituições tão importantes, que carregam a história da arte brasileira, assumem essa postura unilateral, tornando o artista quase um subempregado. O EmpreZa assume essas questões por ser um grupo grande e, assim como a instituição, não ter um rosto específico. Quando você fala EmpreZa, não existe Babidu, Helô, Marcela, e por isso a gente consegue usar um pouco dessa estratégia para assumir algumas lutas. Agora, esse caso MAC-USP é justamente onde a instituição contribui diretamente para elaboração de um trabalho novo, realizando uma modificação completa do que foi aceito pela curadoria. É uma influência direta da instituição na criação artística, mas os outros casos todos foram negociados. No Sesc Pompéia, a gente negociou e conseguiu ter uma melhoria nas condições financeiras e, no MAR, a gente conseguiu realizar o que queria no princípio.

De que forma as instituições atuam como legitimadoras do trabalho que vocês realizam?

GE Hoje existe uma discussão forte sobre o fato

das galerias estarem assumindo o papel que antes era das instituições, fazendo com que as questões econômicas e de mercado determinem o que é importante para a arte. Mesmo assim, ainda existe a importância não só da instituição como legitimadora, como de figuras específicas, como curadores. Agora, na história do EmpreZa, não vejo essa efetividade, talvez por ser um grupo que passa muito por sistemas não oficiais da arte. Somos um grupo que passa um período grande do ano sem apresentar nada e, quando aparece alguma situação nova, é como se esse tempo não tivesse afetado em nada. Não sei se acontece isso pelo fato de ser um grupo de Goiânia, que está bastante fora do eixo, ou por ser um grupo muito grande, que demanda financeiramente, ou então pela postura que o grupo assume de posições questionadoras. Mas a instituição tem um papel até mesmo por suas próprias coleções, que é o de estipular o que será mostrado hoje, amanhã, ou daqui a 300 anos. E esse é um processo legitimador também, e está ligado ao mercado, por conta das doações das galerias, dessa *setlist* que existe quando os curadores das instituições vão às feiras para adquirir algo. Está tudo interligado e é um meio de legitimação o que está sendo escrito, pensado, teorizado. Mas o tempo que a gente está trabalhando diz muito mais sobre o que é o grupo do que os lugares que a gente já se apresentou. A nossa própria história é a gente que está criando, com as nossas próprias memórias, as nossas exposições retrospectivas. Temos um projeto de um segundo livro que queremos fazer; quem sabe um dia, quem dera, saía esse segundo livro que conte, inclusive, essas histórias de 2007 para cá.

LAURA LIMA

*Entrevista realizada na cidade de São Paulo em abril de 2018.

Qual é o motivo pelo qual seus trabalhos não se encaixam dentro do termo performance?

LL Historicamente, a performance possui uma abertura gigante. Entendo que, ao escolher trabalhar com pessoas e animais, o que faço tangencia a performance, mas, para mim, o importante a se falar quando comecei o grupo de trabalhos *Homem=carne/ Mulher=carne* era sobre a construção da matéria. O que havia de mais evidente nessa variante de discussões sobre performance, na época que passei a determinar que não fazia performance, eram os trabalhos da Lygia Clark e do Hélio Oiticica. No caso deles, além da participação do público, há a construção de um sujeito, algo que não me importava quando pensava sobre a matéria. Eu explicava para as pessoas: “quando você faz parte do meu trabalho, o que me importa não é a sua experiência, mas você como matéria dentro do trabalho, sem hierarquia”. Eu dizia,

inclusive: “você é matéria mas entendo que você me entende; existe uma pessoa, evidentemente”. Assim, há um sujeito que recebe, mas esse sujeito não é a construção de uma subjetivação, como em uma performance de forma geral. No meu caso, é um sujeito que faz um pacto de que fará parte da obra, entendendo que é matéria dentro da obra, que é pessoa=carne.

Parece um discurso louco, mas faz sentido, há uma lógica intrínseca no fazer: é um bloco material que constrói uma imagem; não estou interessada na experiência. Acho que, no início, eu não tinha plena noção, mas depois fui entendendo que também havia uma posição política na forma de construir o trabalho. Lygia e Hélio, em um momento histórico específico, construíram o sujeito politicamente potente. No meu caso, quando comecei, a questão que os dois discutiam já estava entendida, então, eu talvez até es-

tivesse tratando de uma construção de subjetivação – não à maneira que os dois faziam, pela construção desse indivíduo que participa de uma experiência de liberdade –, mas a discussão estava mais ampliada. Agora, discutir um trabalho de arte não é criar uma teoria fechada senão tirar o próprio tapete o tempo todo.

Quando foi que o conceito que permeia os trabalhos do *Homem=carne/ Mulher=carne* passou a te interessar?

LL Eu fazia Filosofia e, concomitantemente, fui estudar no Parque Lage, mas, antes de tudo isso, nunca tinha ouvido falar em arte contemporânea. Talvez até tivesse ouvido, mas do lugar de onde venho, no interior de Minas Gerais. Então quando começo a frequentar o Parque Lage e, ao mesmo tempo, fazer Filosofia, entendo que a Filosofia era uma coisa tão contundente quanto as Artes Plásticas e, certamente, esses dois campos se entrelaçariam de alguma maneira na minha cabeça – ficou claro para mim que não queria fazer Belas Artes de jeito nenhum.

Comecei a entender que o artista cria uma linguagem quando faz escolhas no mundo – ou escolhas de mundos – e a matéria foi algo que elegi. No meu ateliê, eu fazia pesquisas com coisas, observando aspectos como putrefação e, em algum momento, no entanto, começo a sentir o desejo de fazer o trabalho com coisas vivas. Então primeiro eu falo em matéria e depois em coisas vivas, pois foi quando comecei a entender que a presença desses seres vivos entrava também como matéria. Eu crio uma estrutura horizontal, sem hierarquia, e passo a entendê-la à medida que vou organizando o pensamento e as relações com a História da Arte e os outros artistas que trabalharam com a presença de pessoas em seus trabalhos. Então, sei lá, com

a minha cara de pau, comecei a organizar esses pensamentos e, para mim, tinha algo tão legítimo naquele recorte de mundo que, com os anos, fui criando um grupo de trabalho que nomeei como *Homem=carne/ Mulher=carne*. Eu pensei em falar sobre o homem e a mulher no sentido do humano, do vivente, que era a matéria, o *Homem=carne/ Mulher=carne*, mas por isso também existem trabalhos com animais. Eu começo com uma vaca, deslocando-a da montanha para a praia, propositalmente. Essas contradições, de incluir tanto a pessoa=carne, como o animal, acontecem para problematizar o próprio trabalho.

Utilizar o seu próprio corpo nunca foi um interesse?

LL Engraçado que o trabalho foi se formando de tal maneira que eu jamais coloquei o aparelho [de *Bala*] na minha boca para experimentar em mim a bala derretendo e nunca vesti o negócio que os dois caras usam em *Marra*. Simplesmente vi para fora deste corpo que cria, apesar de que, na teoria, falar sobre o vivente é falar sobre todos os viventes e aí eu deveria me incluir. Agora há trabalhos que apareceram depois nos quais participei: já me envelheci junto com outras pessoas [*To age*], participei da festa no *Baile*, embora tudo isso sem um protagonista, o que nunca me interessou.

Como costuma ser a conversa com as pessoas que vão executar o trabalho?

LL Com a menina de *Gelatina*, fui explicando porque, para mim, era importante criar uma ética interna do trabalho e dizer que a pessoa era matéria. É uma forma de fazer com que ela entenda o mecanismo geral da obra e que, sim, ela tem uma importância e as outras coisas também têm uma importância de significado para construir aquela imagem: “você não é a coisa mais importante, mas é fundamental”.

É uma conversa mais conceitual do que prática?

LL A imagem foi criada e existe um rigor nessa imagem. Eu converso com a pessoa para que ela entenda que o conceito é importante – é tão importante que ela vai realizar uma tarefa simples. Existem tarefas que talvez tenham um grau de dificuldade, como puxar uma coisa, é algo físico, ou tomar um remédio, mas geralmente são tarefas simples e já houve momentos em que me perguntaram o que aconteceria se outra ação fosse desenvolvida. Eu explico que, não, esse não é um trabalho para experimentar. É um trabalho com instruções diretas, simples, e com certo rigor, porque qualquer outra coisa que a pessoa faça criará uma camada de significado que não estou nem um pouco interessada e essa ação vai gritar como uma coisa que não faz parte do trabalho.

Sempre falo isso e, nesses anos todos, se não me falha a memória, só uma vez aconteceu [de não seguirem a tarefa]. Foi em 1996 ou 1997, eu estava em Belo Horizonte, conversei com um dos rapazes que ia fazer *Quadris* e ele foi incrível, entendeu, fizemos o nosso pacto ético sobre a obra. Mas foi a única vez que uma pessoa=carne estava no meio do trabalho e deu uma alterada e essa alterada se percebe logo. Em vez de andar e fazer as tarefas mais simples, ele entrou com uma linguagem que não era da obra e fez algo totalmente teatral: sacou um cigarro e começou a fumar no meio de todo mundo. Foi como se a obra tivesse falado: “sou uma obra sempre sob condições de riscos”. Fiquei olhando fixamente, a pessoa não disse nada, e eu não estava lá para co-dirigir enquanto a obra funcionava, mas fiquei olhando a obra se dissolver no seu projeto e então um espectador que conhecia meu trabalho andou até o cara e arrancou o cigarro dele. Só continuei olhando fixamente.

Você conhecia o espectador?

LL Era uma pessoa que eu conhecia e ela conhecia minha obra. Ela me viu quieta, olhando, e eu fiquei olhando fixamente e pensando: não há uma explicação. Mas, para mim, da mesma maneira que é natural não vestir a roupa, quando olho um desmantelamento da obra, me soa natural que não estou olhando o sujeito, mas a obra inteira falando comigo. Eu poderia fazer um comentário ético sobre o rapaz. Acho que ele – de artista para artista, já que ele era um artista, um ator, e isso não estava tão claro – era um sacana. Ele estava a fim de pegar minha obra e falar: “olhem para mim, foda-se esse trabalho”. Mas aí é o risco do trabalho encontrar um sacana; foi a única vez. Agora, se estou trabalhando com humano, e por isso pessoa=carne, estou trabalhando com diapasões diferentes. E isso torna trabalhar com o vivente uma coisa absolutamente fascinante e, inclusive, sempre sob condições de risco.

O pacto é sempre oral?

LL Sempre oral, raras vezes deve ter tido algum registro, mas eu mesma já transcrevi de memória algumas coisas, criei textos para ter anotações minhas. É complicado, brinco muito com o fato de que sou uma artista que não está presente. Tenho que dar instruções não só para as pessoas como para as instituições, quando as instituições não vão elas mesmas selecionar. Acho que, hoje em dia, sei lá, esse mecanismo que criei, não sei como chamar, vai utilizando inclusive os próprios dispositivos, pois já consigo montar exposições por Skype, por Whatsapp, mas, até agora, com toda essa revolução de instrumento que entra também para o meu ateliê, só me permito fazer isso com trabalhos que já realizei. Acho que não ia me sentir bem em fazer à distância algo novo, ou seja, acho que

preciso visitar o espaço e, principalmente, se tiver a ver com o espaço, porque a arquitetura também entra no meu trabalho.

Como acontece a seleção dos viventes?

LL Tem a questão do tipo: se são trabalhos que pensei com mulheres, homens, crianças, velhos, magros, gordos, pessoas que andam de cadeira de rodas ou que tenham um histórico pessoal. Isso já vai determinando, mas não faço distinção de pessoas a não ser que eu perceba que a pessoa não possa. E isso, no momento em que eu for falar com a pessoa, ela mesma já vai me dizer se não consegue. Por exemplo, em *Dopada*, fui conversar com uma moça que a instituição tinha encontrado e mandado as instruções. As coisas estavam garantidas, tinha um intermediário tratando, porém, quando a encontrei, ela sentou na minha frente e falou: “olha, Laura, não fui muito clara com o pessoal, entendi seu trabalho, quero muito fazer, só que acontece que não tomo remédio, mas fiz um curso de relaxamento”. Eu só pensei que aquela pessoa não poderia fazer meu trabalho, olhei para ela e disse: “sinto muito, não posso ir contra as suas coisas”. Se as pessoas querem fazer, existe um pacto, elas estão interessadas e entendem o conceito. Como é uma questão que discute a matéria do trabalho e a substância que vai circular no corpo, é fundamental tomar o remédio e eu não posso tirar um pedaço – e talvez tenha dito uma frase meio óbvia – dessa pintura ou dessa escultura. Então, o trabalho tem que estar inteiro mesmo que não exista uma *mise-en-scène* – porque a pessoa não aparece tomando o negócio na frente de todo mundo, já que não estou interessada nisso; quem olhar a obra acredita ou não que a pessoa está dormindo com a substância. A não ser que as pessoas que façam o trabalho, algum dia – e daí

estou fazendo uma brincadeira sobre o trabalho, que é o risco dele –, joguem para trás o remédio e durmam porque estavam cansadas. É o risco da obra, mas não acredito que isso aconteça.

Você teve um problema com a instalação *The inverse*, por causa da alegação de uma participante sobre ter sido induzida a uma penetração com a corda de nylon presente no trabalho. Esse episódio fez com que você repensasse a forma de passar instruções?

LL Não, são coisas diferentes. Não criei no meu trabalho um documento que vá espelhar um sistema jurídico para a pessoa fazer parte do meu trabalho. Eu crio uma oralidade, um pacto, uma conversa ética sobre o assunto e para mim é fundamental que a pessoa saiba desde o início do que se trata o trabalho. Por isso você pode concluir que foi algo bem peculiar que a pessoa diga que não sabia, ainda mais com outras sete participantes, testemunhas. Só que, quando você faz certos trabalhos, e eles implicam um risco, existem outras instâncias que são das instituições e elas constroem documentos de participação, também com relação ao pagamento, porque faço questão de que as pessoas sejam pagas. Às vezes existem recibos ou contratos de participação para que as pessoas avisem se forem sair, porque todas podem sair quando quiserem. Mesmo o cara que sacou o cigarro, se ele quisesse se levantar e ir embora, poderia, mas o cigarro na obra é outra coisa. A pessoa não é laçada na rua, não é acuada, é um trato, e cada obra tem um tipo de preparação, embora a conversa e o entendimento sejam fundamentais. Quando trabalhei com uma equipe que me ajudava a encontrar pessoas em cadeira de rodas, inclusive, uma pessoa me disse que havia alguém que queria participar dessa obra que tinha alguma

coisa cerebral. Eu disse que não teria problema se ela fosse capaz de entender o meu conceito. “Ela é capaz?”, perguntei. Ela disse: “nós temos dúvidas”. Então, infelizmente, não era possível, como não foi com a outra que não podia tomar o remédio. A conversa é fundamental para a pessoa entender o que está fazendo e querer fazer. E a instituição faz um documento sobre o fato da pessoa estar consciente, às vezes com pequenas descrições, como “vou tomar um remédio”. Cada instituição vai criando um sistema e os documentos acompanham. Tanto que, no final da história do *The inverse*, a pessoa havia assinado um documento sobre o que ia acontecer e, por isso, não poderia dizer que apareceu do nada.

Mas, no caso do *The inverse*, o que queria saber era se, de alguma forma, o caso mudou a maneira como você trabalha.

LL Quando tive esse problema, os advogados da instituição queriam que eu falasse sobre o trabalho e eu escrevia *statements* e, desses *statements*, eles tiravam o que era necessário para defender a estrutura jurídica. Então, de tudo, praticamente sobrava, digamos, grosso modo, o *free will*. A moça foi lá, compareceu às reuniões e, se ela não tem nenhum problema mental, estava lá e assinou um documento, por isso não poderia dizer que nunca soube o que ia acontecer. Tanto que, no fim das contas, não deu em nada. Então, sim, olhando do ponto de vista artístico, poético e filosófico, se antes já era interessante criar meus sistemas porque entendia que haviam outros sistemas, hoje penso e adianto questões sobre a participação e, muitas vezes, quando existem documentos, isso se torna parte da conversa: “você vai assinar um documento, mas para mim é importante você entender que, se existe algum

desconforto com a obra, você pode sair, terá uma cláusula sobre isso”. Começo a entrar com essas informações também e é bastante interessante porque reafirma a contradição inicial de que, apesar de eu dizer formalmente que as questões que crio são sobre matéria, são viventes, são pessoas que entendem. Fora as outras problematizações, como o animal.

Esses *statements* passaram a ser uma prática em outras obras?

LL Não, eu tive que fazer só nesse caso.

Você falou do rigor das instruções, mas o inesperado também acontece. Em uma entrevista sobre *Gelatina*, você diz que não imaginava que a criança fosse se sujar tanto.

LL Há coisas sobre o risco de se fazer a obra, que gosto bastante. Primeiro, formalmente, se eu levasse as pessoas para o meu ateliê e dissesse “puxa assim, puxa assado”, isso é algo que não é o meu trabalho, pois entendo que estou ou coreografando ou dirigindo uma peça de teatro ou cena de filme. Então o que tem é a conversa, a pessoa chega, faz, e eu vejo então a obra pela primeira vez.

Vi junto com o público os dois caras lutando [em *Marra*] e não sabia que conectá-los pela cabeça gerava uma coisa concêntrica. Achei que eles iam cair, mas, de jeito nenhum imaginei que estariam, basicamente, cem por cento das vezes, unidos pela cabeça e pelas duas mãos. Com essa força contrária, eles conseguem fazer isso e é igual a um pêndulo constante.

A menina [de *Gelatina*], achava que iria se sujar quando pulasse, mas não sabia que seria tomada daquele jeito e, vou te dizer, foi emocionante lidar com essa que talvez, sim, tenha sido a primeira desse grupo de trabalhos. E eu tive uns estalos

mentais vendo a obra, é da ordem de criar, você está ali diante da imagem, vendo acontecer. [Em *Puxador Paisagem*], ficou sempre muito claro que, quando a pessoa puxava a paisagem, ou as colunas, havia picos de força e de relaxamento, um gráfico diferente. A própria estrutura fazia com que ela descansasse e depois reiniciasse: era algo muito mental, não só puxar uma arquitetura, as colunas, a paisagem. Quando vi os dois caras lutando pela primeira vez, também, além dessa força concêntrica, entendi que eles não poderiam lutar dois dias consecutivos, que era necessário um tempo. Então, quando faço *Marra*, hoje em dia, já deixo claro que preciso de muitos homens, que é importante fazer uma escala para, quando os dois colocarem o capuz, já não se lembrarem mais qual era o jeito do outro lutar, o que cria realmente uma outra força, e não uma dança.

Você disse que não necessariamente precisa ver a obra quando se repete, mas pede que a documentem para que possa acompanhar?

LL Nunca houve, digamos, uma neurose, uma coisa *control freak*. Podem acontecer alguns erros de interpretação, mas aí geralmente são coisas muito simples. Aliás, com os trabalhos dos vivos, não me lembro de nada, mas tenho umas cadeiras de rodas, por exemplo, que são cadeiras de rodas de design clássico modernista e as pessoas, em alguns lugares, acham lindo. Eu sempre falo que elas têm que estar junto com as cadeiras normais, não podem ficar no meio do salão, e todo mundo fica para morrer porque quer colocar no meio do salão como objeto de design. Digo isso quando estou fazendo uma exposição, claro, porque você pode ver uma cadeira dessa numa feira e isso não implica em um problema gigantesco para o que o trabalho se propõe originalmente porque está

em outro modo de fruição. Mas já aconteceu de, quando está com a proposta que tem, alguém me mandar fotos dos processos e eu perceber que tiraram do lugar e a cadeira está bem bonitinha ali no cantinho. Eu digo: “o que que a cadeira está fazendo ali? Ela tem que voltar.” Igual molecagem, é instituição internacional.

Pode comentar a maneira como você sistematiza seus trabalhos?

LL Eu tenho um glossário, não sei se você já leu em algum lugar, mas nunca publiquei esse glossário porque está sempre sendo... Até no livro sobre meu trabalho [*Laura Lima, on_off*], há verbetes explicando, mas não é o meu glossário. Nessas instruções também, com as instituições, há muita coisa em aberto. Quando compram uma obra, eu já disse que não queria mandar as instruções de imediato e que, inclusive, queria continuar observando para poder mandar. E também ficava em conflito sobre as coisas do papel, do vídeo e tal. Essas coisas foram acontecendo de um jeito que não tinha um padrão e ainda estou me cobrando se vou ter esse padrão, talvez eu tenha, mas com 24 anos trabalhando com os vivos, esse momento ainda não chegou.

Em qual sentido você se refere a conflitos com vídeo ou papel?

LL Se eu, por exemplo, faço vídeos póstumos meus e me materializo numa imagem falando – fico pensando se isso é o interessante. Já fiz para alguns lugares assim; para outros, fiz anotações; alguns mando no corpo do e-mail. Isso nunca foi um drama gigantesco, existe porque o trabalho tem um rigor e você tem maneiras de lidar com as instituições, com as instruções e às vezes até o corpo de instruções está muito na negociação da

obra. Nesse trabalho que deu problema em Miami [*The inverse*], todas as negociações são arquivos de e-mail, mas, como o trabalho não se materializou como sistema de instrução para algum lugar, ainda tenho isso como uma pasta aberta.

Se você me pedir as instruções de *Gelatina*, eu tenho que abrir um arquivo gigante, porque nunca as publiquei, mesmo assim, as anotações estão lá. *Gelatina* não está em coleção nenhuma, mas existem tantas anotações sobre que é um grupo, que não é um grupo fechado. Recentemente, uma pessoa estava fazendo uma pesquisa e pediu as instruções do MAM de São Paulo e até nas instruções do MAM, que é a primeira “performance” comprada por um museu brasileiro, têm coisas em aberto. Então, eu disse que não poderia passar o material, a não ser que a gente entendesse que é algo em aberto e fosse publicado como algo que já existe, um trato com o museu etc. Acontece que, mesmo com o MAM, apesar de ter esse encontro maravilhoso, tem o próprio sistema cotidiano do museu e, muitas vezes, recebo documentos que tenho que assinar com a palavra performance. Sempre mando devolver porque não assino um documento no qual está escrito que meu trabalho é performance. Há muitos anos isso acontece, não sei se a equipe muda, se tem algum arquivo que ainda possui a palavra; há muitas coisas a serem ajustadas. Agora, o sistema está aí, as pessoas já escreveram livros sobre o trabalho, que tem instruções, verbetes e isso me deixa um pouco... Assim, não me sinto fazendo e arquivando um compêndio fechado de cada obra para a posteridade. Agora, parece que está muito claro, e com a quantidade de descrições, imagens, conversas, inclusive vídeos que me documentam conversando com as pessoas...

Os que ainda não organizei, estou bastante tran-

quila com relação ao fazer, mas ainda assim há um risco que corro. Outro dia estava falando sobre as questões de gênero. Para mim, sempre foi claro que, se é feito com uma mulher, eu não entendo que é uma mulher naturalmente e pode ser uma pessoa que se considere mulher mesmo se não tiver um orifício. Mas são coisas que, para que sejam apontadas, é preciso você viver o tempo do trabalho, entender o tempo em que o artista vive. Não aponto isso de forma óbvia, mas isso pode acontecer. Agora, a sua entrevista pode ter um registro desse meu comentário, por exemplo. Então são coisas que vão acrescentando e por isso nunca quis publicar um glossário e fechar um sistema de instrução. Sempre considero as coisas abertas. A equipe do Inhotim sabe que eu posso acessá-la a qualquer momento pedindo para trocar tal coisa ou acrescentar tal coisa. Como também há outras coisas que aparecem, por exemplo, um dos trabalhos que está no MAM [*O Palhaço*], uma pessoa que participou fez um diário e eles me perguntaram se podiam arquivar que ela doava o diário para o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disse que poderiam a título de que a obra tem um histórico de processo dentro do museu, da forma que foi feita, das pessoas que participaram e que, se quiserem acrescentar no arquivo, não teria problema, mas eu não estou interessada nos diários das pessoas, assim como não estou interessada nas experiências. A título de pesquisa, acho incrível que tenha. Vou dizer que não quero?

Qual a sua preocupação em relação à documentação da obra? Você pede que fotos, vídeos, sejam feitos?

LL Claro, eu acompanho. Uma vez aconteceu uma exposição no Itaú Cultural, aqui em São Paulo, com *Quadris*, mas não sei porque cargas

d'água os dois curadores não fotografaram o trabalho na exposição e a produção pegou e arranjou dois caras que não tinham as instruções para se meterem ali. É um risco e foi uma tragédia para mim. Nem os curadores sabiam, nem o pessoal do MAM, aquela coisa de produção de livro. Então, quando vi a publicação, tinham dois caras fazendo coisas que não tinham nada a ver com o trabalho. Posições, caras...

Foram publicadas?

LL Saíram em livro, mas não me lembro qual foi a publicação.

Você pede que sejam feitos registros a cada vez?

LL Eu peço, sim, e em alguns casos o pedido pode estar até escrito. Não existe um documento formal para todas as obras, com as questões padrões de todas, nunca fiz isso. Até porque isso soa muito óbvio, mas parece que não tanto, porque a pessoa tirou fotos como se fosse um objeto de experimentação.

Quais seriam as questões que você considera como padrão?

LL Seriam coisas óbvias, uma coisa difícil para responder com precisão. No trabalho, assim como não ensaio, não existe o menor sentido que alguém faça uma pose. Parece um descompromisso de uma instituição fotografar uma obra nessas condições, não se faz isso, eles estão lidando com um sentido e é preciso ter uma ética. Você não abre a boca do cara e diz: “dá uma babadinha aí só dois minutos para eu fazer uma foto”. Isso é trapacear. A vaca estava na praia, não é Photoshop. É verdade que, às vezes, o fotógrafo pode aparecer na frente do cara e sua feição mudar, porque existe uma relação com o mundo que ele está

sendo – e talvez fosse até melhor se ele não percebesse o fotógrafo. Inclusive, eu descarto certas fotos pensando nisso, porque, claro, você está lidando com o compromisso também para a posteridade sobre o seu trabalho, você faz edições. Às vezes, os dois caras estão realmente lutando [em *Marra*], mas aquele momento da foto está tão bonito, o fotógrafo achou tão bonito, que soa mais como uma linguagem de dança do que de luta. Aí você fala: “realmente, sua foto é linda, mas, para uma publicação, essa não é a melhor escolha. A melhor imagem é a que o corpo está mais tensionado”. Essas edições são feitas. Agora trapacear totalmente é outra coisa, é bastante óbvio. Para o MAM, de cara foi dito que não admitia – e isso está nos primeiros documentos – que expusessem só o aparelho em cima de um cubo [de *Bala*], isso não pode.

Isso mesmo postumamente?

LL Sempre. O que posso dizer é que, se um pensador fizer um recorte sobre objetos, ele pode colocar como se fosse uma publicação. Assim, você tem uma publicação que mostra coisas que não são a obra, ou seja, você está fazendo um recorte sobre as coisas. Não vou impedir alguém de escrever textos nem mesmo um pensamento, mas já está entendido que a minha obra não é um vídeo sobre ela. Desde o princípio, eu me recusei a fazer isso. Aliás, fui fazendo recusas e afirmações tais que resultaram não só numa facilidade de execução através dessas instruções, como no fato de que os museus consideraram que era um ponto interessante para aquele momento histórico o que essa artista estava produzindo: eles não estavam adquirindo documentações póstumas sobre uma obra com pessoas, mas estavam reunindo um compêndio de coisas para fazer obras.

Em uma exibição apenas de documentação, esses registros poderiam ser exibidos?

LL Absolutamente, mas isso acredito que seja uma exposição de serviço, pedagógica. Espero que, no futuro, quando me ouçam falar isso, não fiquem ofendidos, mas não é o fenômeno da obra na sua frente. É uma catalogação de coisas, mas podem existir maneiras maravilhosas de fazê-la. Por exemplo, eu já soube que a Lisette Lagnado, para falar sobre o Flávio de Carvalho, chamou a Dominique Gonzalez-Foerster, que é outra artista, para pensar uma situação. Não tem mais Flávio de Carvalho, não tem documentação específica, mas nós sabemos o que foram as experiências dele. A Dominique criou então um trilha, até onde sei, e às vezes vinha passando pela exposição um casaco. Era um artista interpretando o outro para trazer uma atmosfera. É algo pedagógico mas é uma pedagogia inteligente como forma de criar outras possibilidades para algo que está remoto. Então, são experiências absolutamente interessantes em vez de olhar só para os registros de fotos ou descrições sobre a experiência do Flávio. Se eu criar um documento dizendo que não quero que façam isso, vou impedir pessoas de terem ideias incríveis. Para que? Essa é uma ideia incrível sobre uma exposição que, sim, quer passar uma aura sobre a obra e criou uma maneira razoavelmente boa de mostrar essa aura, mas que não é o trabalho do Flávio de Carvalho.

LOURIVAL CUQUINHA

* Entrevista realizada na cidade de São Paulo em novembro de 2018.

Você vendeu *Parangolé* para o MAM em 2015.

A partitura da performance já está concluída?

LC Eu mandei um e-mail e achei que, com esse e-mail, a instrução estaria formalizada e só fossem me pedir para assinar. Achei que era o suficiente e, por mim, já tinha resolvido. A peça que vendi é um policial andando, mas tem também o registro dela, que eu gosto. Acho que a performance poderia ficar desse modo também [mostra uma fotografia tirada no ateliê, com os objetos que compõem a performance pendurados na parede].

O museu poderia exibir dessa forma?

LC Não queria que exibissem dessa forma não, mas acho que é um registro também. Essa roupa, por exemplo, ainda não chegou neles. O cara que me aluga a farda disse que eles estavam mudando a roupa para uma de tecido mais resistente. Acho que já mudou até, porque a nossa con-

versa já faz três anos. Quando fui lá, disse que a obra havia sido vendida e que queria comprar a farda, mas ele me disse que não poderia vender e que, talvez, um coronel pudesse porque ele tinha muita roupa e a farda também ia mudar.

Eu até entrei em contato, o cara quis entender melhor o que era e eu disse que, quando o museu fosse comprar mesmo, entraria em contato novamente. Isso foi duas semanas depois da venda, porque pensei que a [colecionadora] Cleusa Garfinkel, que comprou a obra para o museu, iria vincular o pagamento. Só que ela pagou e, no fim, a gente ficou mais nas cartas mesmo, a negociação não avançou. Mas, como o museu está em São Paulo, a roupa precisa ser de um policial de São Paulo, e caso emprestem a obra para outro museu, precisaria ser uma farda real daquela cidade em que a obra será apresentada. Acho que eles poderiam alugar o fardamento na época mesmo, mas serie inte-

ressante ter esse primeiro, histórico, mas mesmo o primeiro eles não têm ainda. Eu até consegui uma menina que faz as fardas. Não é que ela faça, mas, como ela repara, tem o mesmo tecido e poderia fazer um inteiro. Seria o ideal, na realidade, mas ainda preciso ir atrás disso de novo.

Que outras especificações há além da farda?

LC Para o MAM, também, especifiquei que não quero que coloquem a indicação do nome da obra. Na SP-Arte só colocaram porque o museu comprou e eles colocam uma plaquinha quando algo é vendido. Fizemos essa fotografia museográfica, do policial parado, mas, na verdade, ele ficava andando e no museu deve ser assim também.

A ideia é confundir o público?

LC É, o policial tem orientação de ficar olhando, intimidando as pessoas, mas sem as tocar. E, claro, intimidando se você se sentir intimidado, pois é algo sutil, já que ele não irá apontar uma arma nem dizer nada. Estará sério, olhando, como um policial na rua.

Como se deu a criação dessa performance?

LC O *Parangolé* veio muito de quando eu morava em Londres e estava no carnaval de Notting Hill. Lembro que, no final, os policiais iam fechando todas as ruas e você só podia sair por uma, perto do metrô. E quando você chegava nela, ia afunilando, e depois abria um outro funil para fora, onde você se deparava com 200 policiais na mesma formação que os policiais da performance *Filtro*. Então, se você tinha bebido, ia conversando, precisava se separar, cada um tinha que seguir para um lado, porque eles te separavam e já estavam olhando você nos olhos. Se você passa por essa formação, de certo modo,

todas as possíveis más intenções vão ter se diluído. E se nota mesmo a diferença de como todo mundo sai do festival e como fica depois de passar por esse baculejo. É uma técnica policial muito melhor do que a que vemos aqui, com policial jogando bomba; eles não gastam nada. Mas nessa formação, vi também um elemento muito fascista de não deixar as coisas fluírem. E essa então foi um ready-made, pegar essa performance da polícia e jogar num ambiente de passagem, em um espaço expositivo, como no Oi Futuro, por exemplo.

Cheguei a pensar em fazer só como performance em uma rua, mas geralmente, das vezes que fiz, foi sempre em um espaço expositivo mesmo. Então só desloquei do ambiente urbano de Londres para uma galeria de arte. E foi a partir dessa performance que veio a ideia de *Parangolé*. Quando eu fiz *Filtro* na Baró, segui duas senhoras. Lá a gente fez numa espécie de bequinho, a pessoa virava, dava de cara com ele e deveria levar um susto com isso. Então segui essas senhoras para ver sua reação. Dava para ver como elas estavam constrangidas, mas, depois que passaram, olharam uma para outra e uma delas disse: “que chique, a polícia militar que faz a segurança aqui”. Eu achei esse comentário muito louco. Posso estar sendo preconceituoso, mas acho que, primeiro de tudo, elas nunca levaram um baculejo na rua. Por isso tiveram o primeiro choque de realidade e daí, passando aquilo, o principal signo para elas voltarem ao conforto foi dizer que a coisa pública estava sendo chique ao ser utilizada dentro de uma galeria privada para fazer a segurança delas. Essa conversa delas me puxou muito para o policial *Parangolé*, por conta da feira – até hoje eu só fiz na feira –, porque ali é um ambiente onde a maioria dos frequentadores nunca levou um baculejo.

Para as fotos que foram tiradas durante a SP-Arte, houve alguma orientação sobre como realizar o registro ?

LC Não, foi um amigo que fotografou principalmente por conta de uma matéria que publicaram – perguntaram se eu tinha foto e não tinha, então fui lá com o Hugo Sá e fizemos. Durante a feira, eu nem registrei; não fico fotografando muito. Agora, para a performance *Filtro*, que eu já realizei no Oi Futuro, no Rio de Janeiro, e no Sesc Pompeia e na Baró, em São Paulo, eu fiz um vídeo. A ação é com vários policiais e, no vídeo, há uma câmera filmando de cima e outra como se fosse uma subjetiva. Esse vídeo virou outra peça, não considero um registro, mas outro trabalho. Até porque no Sesc Pompeia eles queria que, de cada performance, houvesse um registro e com isso fui desafiado a pensar em um registro que não fosse só uma foto.

O vídeo pode substituir a performance?

LC Eu geralmente mando o vídeo como um exemplo, com um texto já no e-mail, mas essa performance eu não vendi. Acho que teve alguma mostra no México, mais *underground*, que me chamaram, e mandei o vídeo. Só que, nesse caso, era o vídeo como trabalho e aí tem a questão de ser barato, porque é só o envio pela internet. Agora, se for um convite para fazer esse trabalho em um museu, eu não quero que tenha o vídeo nem nada disso. Sempre que me chamarem, quero ir e fazer a performance, contratar os atores.

É você quem faz essa seleção?

LC Quando realizei no Oi Futuro, tive ajuda de um produtor de elenco, encontrei com ele e tudo mais, mas nem foi muito bom. Ele era muito de novela e as meninas que ele chamou chegaram

todas maquiadas; nós tivemos que pedir para tirar [a maquiagem].

Como você vê a comercialização de registros?

LC O vídeo de *Filtro*, considero como outro trabalho. Então, não me importaria de comercializá-lo. A gente fez uma exposição de Nelson Felix na Ocupação 9 de julho e apareceu um cara interessado em comprar a foto da ação. Mas, nesse caso, eu mesmo não considero... Acho que depende da coisa mesmo. Não consigo dizer “o registro não é um trabalho”, depende de quando vejo. Acho que pode ter uma potência poética e ser um trabalho independentemente do artista dizer se é ou não é. Não é só uma questão de gosto, mas o gosto influencia também. No caso do Nelson mesmo, se eu fosse ele, não venderia a foto, não faria daquilo um trabalho. Foi uma foto feita do celular, mas não só por ser do celular, acho que ele.... É, talvez tenha a ver com gosto mesmo, não sei, mas não é só isso. Há casos que o registro se transforma em outro trabalho; já outros que não.

De que forma o gosto influencia?

LC O gosto que digo é que, quando analisei a foto de Nelson, vi que está longe demais da potência do trabalho dele para que vire alguma coisa. É mesmo um registro, parece mais uma fotografia de celular que foi feita para mostrar a alguém como foi. Então, por isso, fico pensando que tem o gosto nesse julgamento.

No caso do panfleto que você distribui para o projeto *Chuva de prata*, você o considera como objeto artístico?

LC Não, eu não colocaria ele desse modo, poderia colocar como ideia. Tem artistas que es-

crevem só a ideia no papel, mas, nesse caso, acho que não. Talvez eu pudesse fazer alguma coisa que fosse um panfleto e considerasse, mas esse, especificamente, não. O desenho original, eu tenho guardado, e ele considero como. Mas, também, é só um desenho, tem escrito *Chuva de prata* nele e acho que não está escrito mais sobre o que é não.

Por que você desistiu de realizar esse projeto?

LC Achei a ideia besta. Eu até poderia fazer sendo besta, porque não tenho tanto preciosismo e esse policiamento todo em cima da obra. Aqui em São Paulo o povo tem muito até chegar a expor uma coisa. Mas, no caso dessa performance, acho que o que ela se tornou, a bandeira de mil libras, é um assunto que me levou mais longe. Então, não tive a instigação para continuar fazendo uma outra expressão poética do assunto, uma expressão que eu não achava mais tão interessante.

Como ocorre o diálogo entre instituição e artista no caso da realização de performances? Já houve interferência sobre algo que iria criar?

LC De performance, acho que nada, não estou me lembrando de algo ter afetado. O que aconteceu, que me lembro, foi quando eu fui colocar o *Varal* no Sesc Pompeia, no mesmo lugar que fiz *Filtro*. Havia a discussão de onde colocar e eu queria que fosse da torre da caixa d’água e que atravessasse a janela e entrasse dentro do Sesc. Seria uma peça só amarrada e uma hora eles disseram que não iam tirar o vidro da janela para a gente fazer. Só que me falaram quando eu já estava instalando e aí acabei indo com a corda até a janela e amarrando outra corda depois dela. Para mim, a peça perdeu, mas assumi ali, até pelo

momento mesmo, porque ou era aquilo ou não entraria na parte interna da exposição. Eu podia também dizer que seria só na parte de fora, mas acabei assumindo o teatro porque quem via, não via que aquilo não era a mesma corda. Então isso foi uma negociação – que não achei tão legal por não ter sido dito antes – e uma influência na obra que a mudou conceitualmente, embora visualmente desse o mesmo efeito porque eu a deixei bem tensionada lá dentro, como se tivesse vindo lá de fora mesmo.

Agora, em relação à performance, acho que o que empacou um pouco a negociação no MAM é porque eu queria a obra toda com a arma incluída. Queria entregar a arma e daí ficaram sem saber se entra uma arma no museu ou não, se podiam ou não, ainda que como obra. Então eles estão vendo isso. Se eles disserem que a arma não poderá entrar e eu, ao mesmo tempo, disser que é a obra, aí criamos um empasse. Mas mandei aquele e-mail, disse: “está tudo aí”. Eles poderiam até alugar uma arma ou conseguir uma arma legal quando forem fazer, para usar durante a exposição, e acho que daí teria que ter todo um aparato jurídico, mas ter no acervo talvez eles não possam. Isso precisa ser conversado, mas, para mim, acho que eles deveriam ter tudo lá dentro.

MAURÍCIO IANÊS

*Entrevista realizada na cidade de São Paulo em março de 2018.

Sobre o que trata a pesquisa que você está desenvolvendo no mestrado?

MI Trata de uma questão que permeia meu trabalho desde 2008 mas, nos últimos três anos, tenho desenvolvido mais. É a tentativa de criar situações participativas onde os meios de produção sensível – ou práticas artísticas – são redistribuídos entre o público. São obras que são construídas coletivamente, de modo que a minha presença ou a minha autoridade como artista seja rebaixada.

Esse processo aparece de forma evidente na performance *Velar*, não?

MI Sim, a ideia desse projeto era eu não ter o domínio nem intervir no que as pessoas estão fazendo. Abri um chamado para pessoas que quisessem participar e propus uma introdução ao trabalho. Nós faríamos um aglomerado, respiraríamos juntos e, quando eu gritasse, nos soltaríamos e cada um

poderia fazer o que quisesse. Não vou nem falar que fiquei feliz com o resultado, porque acho que o resultado não é mais o objetivo da minha pesquisa. A proposta é uma obra que se constrói no momento, com pessoas que muitas vezes não têm formação sobre arte. E elas podem se apropriar dos meios de produção que estão disponíveis apenas a mim para fazer o que acharem que devem fazer. No Sesc [com a obra *O vínculo*], era isso também, só que com outra estrutura e a minha presença o tempo inteiro. Mas, apesar de eu estar ali, eu não intervinha, apenas ficava atento a tudo que estava acontecendo e disponível para todo mundo.

Em *O vínculo*, o público podia fazer o que quisesse, mas buscava a sua aprovação, mesmo que não dita?

MI Entre as pessoas que participavam ativamente, tinha muita gente que nunca me viu na vida e nem sabia o que era performance, mas a minha figura

podia, sim, criar algo pelo não dito, pelo invisível. Ao mesmo tempo, o que tentava era tirar essa autoridade da minha presença e compartilhar responsabilidade – e isso aconteceu. Tinha gente que começava a quebrar tudo, então eu chegava e dizia: “olha, essa cafeteira que você quer jogar no chão é a cafeteira que faço café para as pessoas como você, quando entram aqui. Você quer quebrar mesmo?”. “Quero, pá.” Acabou prato, copo, tudo. No fim, tudo foi destruído.

E houve reposição?

MI Pedi uma única reposição, mas depois até me arrependi, porque acho que a coisa tinha que ter evoluído como um processo vivo. Se quebrou tudo, quebrou tudo, o trabalho ficou inoperante. Mas acho, na verdade, que a instituição Sesc tinha mais peso no que se poderia fazer ou não do que a minha presença, apesar do meu peso e o peso da instituição quase se fundirem naquela situação. Aconteceu muitas vezes das pessoas do Sesc chegarem para dizer que não podia fumar maconha ali dentro. Eu respondia que não iria proibir, pois estava no nosso contrato que as pessoas poderiam fazer o que quisessem lá dentro. Eles brigavam, brigavam, brigavam e eu não fazia nada. A única condição que o Sesc colocou, antes do trabalho começar, foi que ninguém poderia tocar nas paredes porque o prédio é tombado, o que aconteceu mesmo assim: duas pessoas picharam. Mas, quando entravam, eu sempre falava: “oi, sou o Maurício, bem-vindo, você pode fazer o que você quiser, as regras do mundo externo não se aplicam aqui dentro, a única coisa que você não pode fazer é encostar nas paredes do Sesc”.

Como funcionam os contratos?

MI Quando você participa de uma exposição desse

tamanho, com uma instituição como o Sesc, você assina um contrato. O que a gente assinou era bem aberto, com uma descrição muito curta do que seria porque, de fato, eu não sabia o que iria acontecer. O que estava descrito era que o trabalho iria criar uma situação onde o público tem o mesmo peso que o artista e as leis do mundo da arte, da sociedade, não se aplicam. Agora, a maioria das vezes, o fato dos meus trabalhos terem descrições cada vez mais abertas gera um problema, porque muitas instituições já falam que não vão fazer e que, se não sabem o que irá acontecer, não vai acontecer. Muitos falam que não vão se comprometer e que não aceitam essa forma de trabalho.

Com *Recusa*, o trabalho que apresentei no Palais de Tokyo, eu tive um problema. Na ação eu ia ficar sentado numa mesa, como se fosse um recepcionista, com mesa e bancos iguais aos que têm pelo Palais de Tokyo, sem nada que diferenciasse o processo como uma obra de arte. A ideia era conversar com as pessoas e, se elas quisessem o reembolso do valor de entrada, eu carimbaria um papel e a pessoa pegaria o dinheiro de volta. Quando cheguei em Paris e fui fazer uma visita técnica, no entanto, a produtora falou que eles tinham uma verba de € 300 para reembolsar o público e eu contestei. Ou seria livre para reembolsar quem quisesse, sem limite, ou o trabalho não iria acontecer. Depois entendi que criei um problema contábil gigantesco, porque eles não podem, de acordo com a contabilidade do Palais de Tokyo, tirar o dinheiro que entrou no caixa e devolver – eles não têm como registrar a entrada e a saída e tiveram que criar uma segunda bilheteria com o dinheiro do reembolso. Só que eu disse: “já que vocês têm esse problema e não pensaram nisso quando mandei o projeto, acabou o dinheiro, acabou a amizade, eu encerro o trabalho, fecho a lojinha e vou embora.” Ficaram putos, eu

fiquei puto, mas, no fim, eles perderam o controle e reembolsaram quase € 500 apesar da estimativa ser de 300. Como isso aconteceu, até hoje não sei. E o que aconteceu também é que comecei a perceber que as pessoas começaram a guardar a ficha de reembolso como documento da obra. Quando me falaram pela primeira vez, fiquei surpreso e achei complicado porque o reembolso era feito através de uma fichinha, um papelzinho que basicamente era um papel que o Palais de Tokyo imprimiu numa impressora, eu cortei com a mão e depois colocava um carimbo do Palais de Tokyo, escrevia a data e assinava. Então criou-se um fetiche em torno daquele papelzinho, que as pessoas guardavam como documento de participação de uma obra de arte, e isso adicionou um terceiro valor que não estava programado e saiu do meu controle.

Você acha que a vontade de ter o papel influenciou às pessoas a pedir o reembolso?

MI Talvez sim. E não só em querer o reembolso mas, também, vamos dizer, na questão econômica de ter tido menos reembolsos do que eu esperava. Algumas pessoas, não sei quantificar, não foram pegar o reembolso porque, na hora de pegar, você tinha que entregar o papel. Então elas colocavam na agenda e levavam embora.

Como que você lida com os documentos que surgem a partir das obras? Incomoda que esse papel tenha adquirido valor?

MI Nesse caso me incomoda, mas hoje vejo que é inocente da minha parte pensar que um pedacinho de papel, vamos dizer, um dispositivo de negociação de uma performance participativa, não tenha um valor-fetiche dentro do sistema de arte, claro que tem, paro o público, para a instituição, para tudo. Esse trabalho foi vendido para uma coleção

francesa e eu encaro os traços dele como documentos, não como obras autônomas, mas mesmo assim foram guardados e isso foi muito curioso no processo de venda, pois os objetos estão guardados dentro do depósito dessa coleção como obras, em uma câmara especial para não secar a tinta da caneta que usei, por exemplo. Eu quis comprar a caneta francesa mais barata que tivesse no mercado; comprei as fichas de papel mais baratas que encontrei porque não queria, justamente, que existisse esse fetiche do material. Só que no processo de venda, na assinatura do contrato, tive reunião com o Departamento de Conservação – que foi a mais bizarra que tive na vida, durou quase cinco horas – com duas senhoras que conservam desde pintura medieval até uma caneta tipo Bic e, apesar de essa coleção ser uma das maiores da Europa de arte imaterial, eles nunca tinham lidado com um trabalho de performance que só pode ser realizado pelo artista. Nesse trabalho, se eu morrer, acabou, eles ficam com os documentos. E a documentação é acumulativa, se quiserem expor o trabalho, sei lá, na China, tudo que sobrar na China vai para o arquivo deles também.

Quais foram os principais pontos da reunião?

MI Perguntaram: “a caneta que você usou, tem que ser ela?”, respondi: “Tem que ser a mais barata e local que houver, seja aqui seja na China”. “Mas se daqui a 30 anos esse tipo de caneta não existir mais, a gente vai conservá-la para que mantenha seu funcionamento, tudo bem?”, elas disseram. “Tudo bem.” Outra questão que levantaram foi que, se o trabalho é feito por mim, interessaria a eles que eu esteja bem e saudável pelo maior tempo possível para que possa continuar realizando o trabalho. “Você fuma?”, “Você bebe?”, começaram a fazer uma entrevista comigo. Queriam fazer um plano de

saúde internacional, vitalício, e eu teria que seguir certas regras para manter a saúde. Então, no contrato queriam colocar que eu tinha que fazer exercício, parar de fumar, beber, mas eu disse que não quero plano de saúde e não sou um objeto na coleção. Meu corpo não faz parte de um contrato, sou um ser humano autônomo. Foi uma discussão gigantesca. A descrição, o roteiro da performance, é um textinho de nada; já o contrato, tem 15 páginas.

Os objetos que foram armazenados podem ser exibidos?

MI Está no contrato que sim, mas como documentos. São documentos da performance *Recusa* e não obra de arte autônoma. Eles armazenaram a caneta, as fichas preenchidas, algumas fichas em branco e esses papezinhos do Palais de Tokyo – os que estavam em branco, nenhum assinado nem datado.

Para além de *Recusa*, outras pessoas poderiam performar no seu lugar?

MI O *Escritor*, que eu bebo e escrevo, poderia ser qualquer pessoa porque parte de uma conversa aleatória. Enquanto estiver vivo, prefiro que seja eu; depois que morrer, pode ser feita. *Melancholia* pode ser feita por qualquer pessoa. Mas tem duas coisas: a primeira é que crio situações que, às vezes, são difíceis de serem vividas e acho uma puta sacanagem contratar alguém por um cachê irrisório para passar por aquela experiência de merda. Para mim, não é uma experiência de merda, e também fui eu que escolhi, eu quero fazer aquilo. Mas se é uma situação que não tem esse tipo de dificuldade e que não dependa de um preparação. Para *Recusa*, por exemplo, estudei a legislação francesa de financiamento da arte, e tem um momento da criação que é transformar esse estudo em discurso

com o público. Um ator, uma atriz, não faria isso a não ser que eu desse esse *script* muito bem escrito e aí estragaria tudo, não seria o que é. Acho que trabalhos que necessitam um movimento criativo na transformação do discurso, talvez tenham que ser feito por mim, mas, sei lá, talvez o do Sesc Pompeia pudesse ser qualquer pessoa. Vendo em retrospectiva, é por isso que acho complicado chamar de performance, porque minha presença ali, não vou dizer que ela é intercambiável porque acho que mudaria se fosse um educador, por exemplo – até porque se fosse uma educadora seria complicado dizer que poderiam fazer o que quisessem com o corpo – mas, excluindo essa parte, poderia ser feita por um mediador. De certa forma, acho que esses trabalhos não são mais performances, pois fogem do campo da performance que é planejar uma ação, fazer ao vivo, às vezes improvisada, mas com uma direção, um vetor. Nesses casos não há um vetor, é totalmente sem forma, a forma é feita na hora, com o público, e não tem um projeto estético, mas um projeto político, talvez, que discuta relações com mais corpos agindo dentro de um espaço num lugar.

Quando você não estiver mais vivo, como pensa a exibição da sua obra?

MI Acho que varia muito de acordo com o trabalho. Há casos como *O Escritor*, no qual escrevo as palavras que as pessoas escolhem com nanquim, usando a língua, e monto com as folhas uma instalação na parede, que fica atrás de mim durante o trabalho e depois vira uma obra autônoma. As questões que levo em consideração são, em primeiro lugar, estéticas, e, em segundo, políticas, como a escolha de não considerar como obra autônoma um objeto que tenha sido fabricado agenciando os participantes. Na performance para Bienal em 2008 [*Sem título - bondade de estranhos*], por exemplo, os ob-

jetos que sobraram, apesar de eu ter montado uma instalação com eles durante o processo, não os considero obra autônoma justamente porque foram doações das pessoas que participaram do trabalho e, caso se tornassem uma obra autônoma, um valor seria adicionado em cima deles e eu não teria como repassar para as pessoas que criaram esse trabalho junto comigo. Então acredito que, se os traços desse trabalho foram feitos em conjunto, não vou criar um valor de obra de arte em cima dele. Há valor documental, histórico, o que for, mas não valor de obra de arte.

No caso da performance *Centro de pesquisa da ideologia das imagens*, o que você considera?

MI A minha ideia de documento *versus* obra é cheia de contradições também; contradições que são inerentes a esse tipo de processo. *O Centro de pesquisa da ideologia das imagens* considero documentação, mas é um trabalho complicado. Nele há uma conversa sobre política, história, e a pessoa escolhe uma imagem ou diz uma palavra que pensa para a gente colocar no *browser* e procurar essa imagem. Só que eu pego essas imagens e construo relações com elas na parede. Existe uma ação minha que, de certa forma, possui uma assimetria. Tenho uma ação mais determinante para o resultado final do trabalho do que a escolha da imagem pela pessoa, o que não quer dizer que estou reduzindo a participação das pessoas. É uma negociação. A pessoa tem palavra final; se pede minha opinião, opinião, mas tento que no diálogo a pessoa tenha a opção dela como preponderante. Esse trabalho, na verdade, é um que ainda está indefinido, vou montar de novo agora em Viena, mas nunca pensei em comercializar porque acho que o documento e a ação estão muito ligados, estão muito mais ligados do que as palavras, por exemplo, de *O Escritor*.

Nele, a gente conversa sobre o que a pessoa quiser e de repente eu corto e pergunto que palavras vêm à cabeça dela. Existe um corte de discurso e, no *Centro de pesquisa da ideologia das imagens*, a conversa é feita para tentar levar a pessoa a escolher uma imagem política e eu não tenho poder de decisão sobre o que é político ou não para essa pessoa. Acho que são situações relacionais diferentes, mas nunca tinha elaborado isso. Acho que o *Centro de pesquisa de ideologia das imagens* é mais colado na situação em que é produzido.

Uma vez que a participação do público não pode ser programada, há performances que não atingem o resultado esperado?

MI Na Bienal em 2008, no contrato que a gente assinou, tinha uma cláusula que dizia que, se em três dias, ninguém doasse comida nem água para o artista, o trabalho acabaria. Sem comida consigo ficar mais dias, já testei, mas sem água não. Caso acontecesse, essa seria uma falha, mas, ao mesmo tempo, seria significativo ninguém ter desejado participar do trabalho e me dar uma maçã que fosse. A primeira vez que apresentei *A escritura* foi em um festival de performance no Canadá. Nesse trabalho, sempre há uma cadeira na minha frente e se alguém se senta, eu continuo a ação mas olhando nos olhos da pessoa. Lembro que sentou uma performer, que tinha feito uma performance um dia antes, e estava cheia de canudinhos de plástico desses que brilham no escuro. Ela começou a enfiá-los na minha boca, bebeu tinta e cuspi na minha cara. E daí o trabalho mudou totalmente, porque também bebi e cuspi no rosto dela. Se eu deixo a ponta aberta para a participação das pessoas, tenho que assumir essa ponta até o fim e não posso ficar bravinho e achar que não estão brincando como quero. Não dá para fazer isso. É complicado

e contraditório porque você entra num campo de discussão que, se vale tudo, vale nada, e então fica indiferente. Qual seria o critério? É complicado, mas prefiro defender que não há critério para uma boa performance.

A bondade de estranhos possuía uma série de instruções que chegaram, inclusive, a ser divulgadas pela mídia. Quanto o público deve saber das regras de uma performance?

MI Antes todas minhas performances tinham instruções, agora não mais. Acho que, a não ser que esses procedimentos digam respeito ao público, o que foge completamente da minha pesquisa, não é necessário comunicar. É a própria prática do trabalho que revela as regras. No caso dessa obra, não tinha nenhuma informação, legenda, nada. Foi um combinado que tive com a Bienal, que qualquer informação que o público quisesse sobre o trabalho teria que vir via mediadores, os educadores da Bienal – foi uma forma de criar uma outra relação dependente do trabalho, ou manter o trabalho dependente dela.

Como foi o contrato deste trabalho, especificamente?

MI A gente teve muita negociação porque uma das regras era que eu consumisse tudo que fosse doado, nem que fosse por dez minutos. Para fumar, por exemplo, consegui que me autorizassem a fumar no restaurante dentro da Bienal, porque eu não podia sair do prédio. Também não podia comer dentro do espaço expositivo e deu certo para que isso acontecesse. Quem chegava na Bienal e queria me levar comida, pedia um carimbo e se comprometia oralmente a ir diretamente para o meu espaço – óbvio que não aconteceu. Já no Sesc, o projeto inicial era que eu ficaria mo-

rando dois meses dentro da sala e iria cozinhar. Faria comida para mim e, se alguém quisesse, ia comer comigo. Mas o Sesc determinou que o único tipo de comida que poderia distribuir para o público era industrializada ou frutas e frutas secas que eles iriam comprar e iria da cozinha deles para a minha sala embalada a vácuo e lá eu abriria para a pessoa comer. Se sobrasse, eles retirariam e colocariam de novo no dia seguinte. A ideia inicial desse projeto era também não só dormir no espaço – o que proibiram – mas o Sesc permanecer aberto 24 horas. Só riram da minha cara. Então o projeto mudou por causa disso e acredito que essa ação já era uma performance *site-specific* também, porque conta com uma estrutura e um tipo de público que não existe em outro lugar nem em outro Sesc que não o Pompeia. Tenho levado cada vez mais em consideração o espaço, o contexto social e econômico da instituição. Estou procurando cada vez mais pensar as relações do corpo e do contexto de produção ligadas ao contexto em que elas estão inseridas. Acredito também que a construção subjetiva está ligada ao espaço que você está.

De que forma acontece essa relação com o espaço?

MI Fui chamado para uma exposição no Oi Futuro, em 2011. Odeio o Oi Futuro, mas, como a curadoria era de uma amiga, falei que aceitaria porém não faria o trabalho dentro do prédio. Primeiro pensei em pegar a verba de produção e redistribuir entre os participantes, mas depois decidi comprar um monte de comida boa e fazer um piquenique numa praça para quem quisesse sentar e comer comigo. Os produtores indicaram o Largo do Machado e me avisaram que teria bastante trânsito de pessoas no horário que eu iria estar e que, no fim do dia, geralmente, chegam muitos moradores de rua e usu-

ários de droga para ficar na praça, mas que eu não precisaria me preocupar porque eles chegariam depois que o trabalho estivesse encerrado. Já não me preocuparia, ok, mas acontece que cheguei às 13h, estendi uma toalhinha, montei o banquete – tinha cachaça, vinho, comida vegana orgânica, livros sobre a relação entre artista e sociedade, indivíduo e espaço público, alguns panfletos que imprimi com um texto sobre o Largo do Machado, que era uma lagoa, uma dos maiores fontes de água potável do Rio de Janeiro até virar um esgoto com o crescimento da urbanização e ser fechado – e vieram 20 moradores de rua e usuários de droga. “Que que é isso?”, “é cachaça?” “vou beber”. Bom, quando olhei, era apenas eu e 20 moradores de rua. Não que eles fossem menos do que qualquer outro participante, mas isso gera uma outra situação política. O trabalho se chamava *Comum* e eu era visivelmente diferente deles. Estava com uma roupa simples, camiseta preta e calça jeans, mas era visível – eu era branco, eles eram todos negros; eu tinha um cuidado físico, eles não tinham; a “descomunidade”, sei lá, estava visível entre nós. Outro ponto é que as pessoas viram esse banquete para os mendigos e ligaram para polícia e a polícia chegou dizendo que precisávamos parar. Tinha três garrafas de cachaça, cinco garrafas de vinho, estava todo mundo bêbado rolando no chão, jogando tinta para o alto. Tinha uma toalha branca que eles escreviam e podiam pintar e a polícia começou a dizer que estavam sujando o chão da praça com tinta. Tiramos as coisas por um instante, colocamos um plástico e pusemos tudo de volta para não sujar o maravilhoso chão da praça pública. E aí comecei batendo papo com eles, fiquei bêbado também, como eles. Agora acontece um agenciamento do outro sem que ele aprove, fora de uma instituição, porque em uma instituição existe um contrato velado e ali,

não. Ou seja, eu estava agenciando um monte de morador de rua, que não estava sendo pago para criar comigo um trabalho. Eles perguntaram: “como voce veio?”, “onde você mora?”, “onde você tá?”, “que hotel?” E aí fui percebendo que, se era para dar errado, tinha dado muito errado. Ao mesmo tempo, deu muito certo como radicalização de uma situação crítica. A solução mínima que achei foi dividir o cachê com todo mundo. Pedi para que me esperassem, fui ao banco 24 horas, saquei o cachê, dividi em partes iguais, e os agradei por terem sido artistas comigo por um dia e por terem feito o trabalho. Ainda assim, acho eticamente complicado o que aconteceu, mas esse trabalho me despertou para o problema do agenciamento do público na hora de criar algo onde eu sou a figura central e assino. Tanto que, depois, quando faço performance participativa, em geral peço para não colocarem legenda, nem meu nome, nem nome do trabalho, nada. No do Sesc não consegui que não colocassem uma placa com meu nome. Pedi para colocarem meio escondido mas foi maravilhoso porque, no segundo dia, não vi quem foi, alguém pichou em cima e não dava para ler nada. Foi bom que isso tenha acontecido.

E como você pensa a documentação desses trabalhos. A decisão de dividir o cachê, por exemplo, foi registrada em algum documento?

MI Sou bem desligado de documentação, tem trabalho que não tenho. Não tenho um projeto estético para documentação e, nesse caso, a Oi Futuro contratou uma fotógrafa que estava documentando todas as performances e documentou a minha. A maioria das vezes acontece assim, a não ser que eu crie uma performance na qual eu pense que a documentação já vai ser

o trabalho – isso nunca aconteceu, sou meio contra isso. Mas aí chamaria o fotógrafo, indicaria, enfim, o que espero das imagens que vão ser produzidas. Acredito, na realidade, que se fosse para fazer uma foto, eu faria uma foto, e não uma performance. Acho que a performance é uma situação que tem que ser vivida ao vivo, presencialmente, e uma foto nunca dá conta do que o trabalho foi. Claro, você pode ter ali uma imagem bonita, interessante, o que for, mas é radicalmente diferente de uma situação vivida ao vivo. Então acredito sempre que uma performance é uma situação vivida ao vivo e a documentação é simplesmente registro histórico. Os traços, aí varia, às vezes são documentos, às vezes são obras autônomas.

De quais obras você não tem nenhum registro?

MI A primeira performance que fiz, em 1996, ainda como aluno da FAAP, dentro de uma sala de aula. Eram fotos de cromo, chamei um amigo fotógrafo para documentar e meus gatos fizeram xixi em cima. Há dois meses achei dentro de um livro as fotos ampliadas, algumas ampliações velhas.

Por que essa preocupação aparece na primeira e depois desaparece?

MI Chamei mais porque o fotógrafo estava ali. Tive a preocupação mas não o dirigi. Sempre tento de alguma forma ter uma imagem que seja só para dizer: “ó, isso aconteceu, está ali”. Não que uma imagem tenha alguma ligação com a verdade, mas para mostra apenas que aconteceu, “está aqui a foto”. Só que não tenho uma preocupação estética, ou de uso de valor em cima dessa documentação, e aí isso varia de acordo com a instituição que estou: se a instituição vai fotografar; se não tem ninguém para fotografar, eu mesmo chamo um fotógrafo; se tenho dinheiro na

época para pagar a diária, enfim, varia.

Você não dirige mas tem algo que você delimite?

MI Depende, na ação da Bienal, tive uma conversa antes, porque eles estavam preocupados se a câmera poderia atrapalhar. Falei que achava que podia atrapalhar, sim, e pedi para que tentassem ficar invisíveis, o que foi impossível. Eles chegavam com o equipamento de filmagem e isso mudava imediatamente a relação que as pessoas tinham comigo, mas também vi que fazia parte do jogo. É um jogo aberto e essa parte do jogo foi mais uma coisa que eu não tinha controle, aconteceu. Mas eu procuro que, se for uma performance que é participativa, o fotógrafo não interfira, mas também é inevitável porque todo o entorno da situação interfere. Fotógrafo fotografando, dona da galeria passando, criança gritando, é o mundo interferindo. Mas claro que uma pessoa que está fazendo a documentação do trabalho não é tão espontâneo assim, não é um acontecimento inesperado, então, se dá para controlar no sentido de não interferir no trabalho, eu peço.

Como é a sua sistematização de cada obra?

MI Tenho projetos escritos, mas perdi muita coisa de documentação em geral. Tenho que apresentar algo sempre, porque ninguém fala “faz aí o que você quiser”. Então sempre vou ter pelo menos uma anotação, geralmente um texto que eu escrevo, mas raramente tem desenho. No começo, tinha mais, nas primeiras performances que fiz havia uma preocupação imagética, porque a performance não deixa de ser uma imagem de uma situação estética que você cria. Então queria criar uma imagem, uma imagem vivida, mas uma imagem. [Em *Permanecendo em silêncio*], por exemplo, pensei na forma da cadeira, que iria estar de

preto, raspar a sobranalha, que o bloco de folhas seria no formato carta, porque me interessava a ideia do nome carta ser o que cria a mediação, então, nesse trabalho, eu fiz desenhos. Mas eu tinha tudo em um HD e, antes que pudesse fazer o *backup*, queimou e perdi tudo. Perdi muita coisa de imagem e documentação, mas em geral escrevo um texto e hoje em dia minha pesquisa é justamente não ter um controle estético do que vai acontecer. Então não faço desenho, não faço nada, escrevo um projeto e é isso.

Você não tem interesse em registrar de alguma forma a maneira como a performance se realizou? A obra do Oi Futuro, por exemplo, pela foto que está disponível não é possível entender qual é a ação.

MI De apenas três trabalhos meus fiz uma declaração oficial. No da Bienal, em entrevistas; no do Sesc Pompeia, escrevi um diário – que, a princípio, não era nem do trabalho, mas do retiro que a Marina Abramovic realizou, mas, como me pediram para publicar, decidi então por um complemento sobre o que eu vivi na performance; e em *Permanecendo em silêncio*, apenas na segunda vez que apresentei, em Curitiba, decidi que eu ia acrescentar algo: como ficava em silêncio, decidi que, a cada dia que voltasse para o hotel, escreveria tudo que pensei, enfim, meu ponto de vista daquela relação que estava meio assimétrica, já que as pessoas tinham a voz e eu não tinha. Então eu escrevia, imprimia numa página e colava numa parede que tinha do lado da performance. Essas foram as três únicas vezes e hoje em dia não faria de novo a não ser que o trabalho envolvesse alguma situação específica, porque acho que daí é voltar para a figura centralizada do artista. Eu vi isso, eu vivi isso, na visão do eu artista e não do eu participante, que é diferente.

Você não se preocupa que as situações se percam e as pessoas não saibam mais como as performances aconteceram?

MI Talvez devesse ter essa preocupação, mas acho que a gente não sabe como muitas performances aconteceram e, de muitas que aconteceram, se elas realmente aconteceram. Se você pega uma performer como a Marina Abramovic, vê que desde o começo, e muito por causa do Ulay também, houve uma preocupação documental muito grande. Há arquivos muito ricos e importantes, mas que também não dão conta do que aconteceu. Então, prefiro focar no que está acontecendo do que criar um arquivo histórico que vai ser centrado em mim mais uma vez e não vai ser visto como algo coletivo. Acho que, quanto mais eu saio dessa centralidade do artista, ou tento sair dessa centralidade do artista – porque ainda falta muito para acontecer –, menos a documentação importa. Não no sentido de que não seja importante documentar, mas que a documentação vai ser sempre centrada em mim.

No diário que foi publicado sobre a performance O vínculo, você comenta um incômodo com que o fato de que a Marina Abramovic venda fotos e vídeos como *souvenirs*. Por qual motivo?

MI Acho que uma obra de performance é uma obra de performance. É complicado registrar esse trabalho e ainda transformá-lo em produto de mercado. Ao mesmo tempo, há artistas que fazem isso tranquilamente, a Marina e muitos outros, e é um meio de ganhar dinheiro fazendo performances. Até pouco tempo não se vendia performance, ainda é difícil, e não é que venda que nem água. Então, não vou julgar um artista que decide transformar uma foto/registro em obra, porque às vezes ele pode precisar da grana também, mas acho complicado conceitualmente.

Quando você vendeu O nome para a Pinacoteca, produziu alguma documentação por causa da venda? O que você tinha sobre a performance antes?

MI Antes tinha uma descrição com um gráfico de posicionamento dos participantes, só que depois, quando eles quiseram ter esse trabalho na coleção, aí tive que pensar em um monte de coisa. Nesse trabalho não preciso estar lá mas, se tiver vivo, dou um workshop antes, me reunindo com os funcionários da Pinacoteca que queiram participar. Mas, uma vez que entrou na coleção, tive que pensar que talvez eu não pudesse fazer esse workshop e esse trabalho pode ser ativado de outras forma. Decidi colocar no contrato, inclusive, que o trabalho pode tomar forma de acordo com o desejo dos participantes. A ideia inicial – até agora não aconteceu – era que a obra criasse uma relação com os funcionários e eles montassem um coral que fosse se repetindo e quando quisessem, avisando ou não, poderiam fazer a performance. Quando eles compraram, a gente especificou muita coisa, gravou um vídeo discutindo quais seriam as melhores formas para dar continuidade ao trabalho na coleção e onde eu falava, também, o que era o workshop, o que era o trabalho. Eles me falaram que acharam legal esse processo de documentar o projeto do trabalho e parece que tem um arquivo internacional de conservação de obras de arte, que os museus compartilham, com técnicas de conservação etc., e esse vídeo está nesse arquivo porque acharam o resultado bom como procedimento para um museu arquivar performance.

Como você avalia a comercialização de obras imateriais?

MI Acho que é uma faca de dois gumes. Durante muito tempo, junto com o EmpreZa, a Laura Lima, lutamos muito pra inserir a performance no sistema institucional e no mercado da arte. Uma vez

que estamos inseridos, eu, pelo menos, comeci a questionar se o que estou fazendo é adequado. O choque mesmo foi [em 2013] com *Melancolia*, quando fiz a primeira performance em uma feira, antes mesmo de vender, e foi uma experiência traumática, não porque aconteceu alguma coisa específica, mas por perceber que as pessoas riam do meu corpo ali no meio daquela feira. “Vai pendurar na parede do estande?”, ouvia as pessoas falando, e pensei que nunca mais faria uma performance em uma feira. Aí vendi para o CNAP a do Palais de Tokyo e a Vermelho propôs que eu fizesse uma performance na feira de Buenos Aires e na feira de Bogotá, mas só topei porque ia acontecer num estande. Mas eu ficava questionando muito: será que eu estou fazendo tudo errado e estou aqui maldizendo a luta de tantos performers que passaram fome nas décadas passadas colocando uma performance em uma feira de arte? É uma crise a ser resolvida. De qualquer forma, eu estou me sujeitando a um sistema econômico que não acredito. A gente não tem muita escapatória, mas acho que o questionamento tem que ser contínuo. A performance coloca esse embate, literamente, à flor da pele, e deixa muito claro para quem ainda não percebeu essa mercantilização do corpo do sujeito. Isso me incomoda mas, ao mesmo tempo, vou usar esse lugar que tenho para questionar isso. Se vai dar em alguma coisa, enfim, espero que sim.

REFERÊNCIAS BIBLIO- GRÁ- FICAS

ABRAMOVIC, Marina. *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2017.

_____ “Marina Abramovic”. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas - vol. 6*. São Paulo: Cobogó, 2012.

FREIRE, Cristina Freire. “Artur Barrio: sic transit gloria mundi”. In: BOUSSO, Vitoria Daniela (org.). *Artur Barrio: a metáfora dos fluxos 2000/1968*. São Paulo: Paço das Artes, 2000.

BARRIO, Artur. “CadernosLivros” (1978). In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Modo: Rio de Janeiro, 2002.

_____ “Da qualidade técnica ou do registro ou da precariedade” (1970-75). In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Modo: Rio de Janeiro, 2002.

_____ “DEFL...Situação...+S+... Ruas...” (1970). In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Modo: Rio de Janeiro, 2002.

_____ “Lama/Carne esgoto” (1970). In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Modo: Rio de Janeiro, 2002.

_____ “Manifesto” (1969). In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Modo: Rio de Janeiro, 2002.

_____ “Meu trabalho está ligado a uma situação subjetiva/objetiva -: mente/corpo.-,” (1970-74). In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Modo: Rio de Janeiro, 2002.

_____ “O artista plástico/ Divulgação do trabalho/ Mercado de arte” (1970-74). In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Modo: Rio de Janeiro, 2002.

_____ “Se o corpo é o suporte” (1977). In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Modo: Rio de Janeiro, 2002.

_____ “Trabalho: 1970 Arte” (1970). In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Modo: Rio de Janeiro, 2002.

_____ “4 dias 4 noites” (1978). In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Modo: Rio de Janeiro, 2002.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____ “Efeito de real”. In: vários autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971.

BASBAUM, Ricardo. “Dentro d’água”. In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Modo: Rio de Janeiro, 2002.

BASUALDO, Carlos. “Contra a eloquência: notas sobre Barrio, 1969-1980”. In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Modo: Rio de Janeiro, 2002.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BURDEN, Chris. “Chris Burden in conversation with John Bewley”. In: SEARLE, Adrian Searle (ed.). *Talking Art 1*. London: Institute of Contemporary Arts, 1993.

Burden. Direção de Timothy Marrinan, Richard Dewey. Produção: Timothy Marrinan, Richard Dewey, Josh Broun, Dan Braun, David Koh. Estados Unidos: Submarine Entertainment, 2016. Disponível na Netflix.

CANONGIA, Ligia. “Barrio dinamite”. In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Modo: Rio de Janeiro, 2002.

COCCHIARALE, Fernando. “Arte em trânsito: do objeto ao sujeito”. In: BOU-

SSO, Vitoria Daniela (org.). *Artur Barrio: a metáfora dos fluxos 2000/1968*. São Paulo: Paço das Artes, 2000.

COSTA, Luiz Cláudio da (org.). *Dispositivo de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ FAPERJ, 2009.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DANTO, Artur. *A transfiguração do lugar comum*. Tradução de V. Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GISI, Juliana. *60/70: as fotografias, os artistas e seus discursos*. São Paulo: Funarte, XV Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, 2015.

GROYS, Boris. “Art in the age of biopolitics: from artwork to art documentation”. In: JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian (org.). *Perform, repeat, record: live art in history*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2012.

_____ “A solidão do projeto”. Tradução de Roberto Winter. Disponível em: <projetosnatemporada.org/eventos/arte-projeto/groys/solidao-do-projeto/>. Acesso: 1 jul. 2016.

HEATHFIELD, Adrian; HSIEH, Tehching. *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*. Londres: Massachusetts Institute of Technology, 2009.

HOFFMAN, Fred (org.). *Chris Burden*. Londres: Thames & Hudson, 2007.

HSIEH, Tehching. “For me, it is freedom.” Entrevista concedida ao Instituto Marina Abramovic. Nova York, 23 jun. 2016. Disponível em: <mai.art/content/2016/6/10/tehching-hsieh-for-me-it-is-freedom>. Acesso: 1 abr. 2018.

JONES, Amelia. “‘The artist is present’: artistic re-enactments and the impossibility of presence”. TDR: The Drama Review, vol. 55, nº1, 2011. *Project MUSE*. Disponível em <muse.jhu.edu/article/414677>. Acesso: 1. fev 2018.

JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian (Org.) *Perform, repeat, record: live art in history*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2012.

JONES, Amelia. “‘Presence’ in *absentia*: experiencing performance as documentation”, *Art Journal*, 1997, vol. 56, nº 4.

KOTZ, Liz. *Word to be looked at: language in 1960s art*. Londres: Massachusetts Institute of Technology, 2007.

LIMA, Laura apud FIRMO, Adrienne de Oliveira. *Performance: desafios à formação de acervo museal*. Dissertação (Mestrado em História e Estética da Arte), Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MELENDI, Maria Angélica. “Legal no ilegal: as *Cosmococas*, a *Subterrânia* e os jardins do museu”. *Revista Ars*, vol. 15, nº 30. São Paulo: PPGAV-ECA-USP, 2017.

MUNROE, Alexandra. *Spirit of yes: Yoko Ono/2000*. In: KELLY, Caleb (ed.). *Sound: documents of contemporary art*. Londres: The MIT Press, 2011.

NAVAS, Adolfo Montejó. “A constelação Artur Barrio (inscrições)”. In: CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Modo: Rio de Janeiro, 2002.

ONO, Yoko. *Grapefruit: a book of instructions and drawings by Yoko Ono*. New York: Simon and Schuster, 2000.

PHILLIPS, Glenn. “Time pieces”. In: MEYER-HERMANN, Eva; PERCHUCK, Andrew; ROSENTHAL, Stephanie (ed.). *Allan Kaprow - Art as life*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008.

REBOUÇAS, Julia apud MELENDI, Maria Angélica. “Legal no ilegal: as *Cosmococas*, a *Subterrânia* e os jardins do

museu”. *Revista Ars*, vol. 15, nº 30. São Paulo: PPGAV-ECA-USP, 2017.

RENNÓ, Rosângela. “Foto Cine Clube Bandeirante no Masp: entrevista com a curadora Rosângela Rennó.” Entrevista concedida à Revista Zum. São Paulo, 8 dez. 2015. Disponível em <revistazum.com.br/radar/fccb-masp-entrevista-rosangela-renno>. Acesso: 1 ago. 2019.

ROSENBERG, Harold. *O objeto ansioso*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SALEMA, Isabel. “Artur Barrio: ‘Incomoda-me profundamente a objectualidade da arte’”. *O Público*, Porto, 12 fev. 2017. Disponível em <publico.pt/2017/02/12/culturaipsilon/noticia/artur-barrio-incomoda-me-profundamente-a-objectualidade-da-arte-1761148>. Acesso: 8 maio de 2019.

SENRA, Stella, “Artur Barrio: fricções entre arte e registro”. In: COSTA, Luiz Cláudio da. *Dispositivo de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ FAPERJ, 2009.

SHAPIRO, Roberta. “O que é artifica-

ção?”. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, nº 1, p. 135-151, jan./abr., 2007.

STELLA, Iñaki. *Fluxus*. Editorial Nerea, 2012.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. São Paulo: Edusp, 2013.

VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Júlia. *Terra Comunal: Marina Abramovic + MAI*. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

WIDRICH, Mechtild. “Can photographs make it so? Repeated outbreaks of VALIE EXPORT’s Genital panic since 1969”. In: JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian (org.). *Perform, repeat, record: live art in history*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2012.

CRÉDITOS

CAPA

Shoot, Chris Burden
Reprodução: Fred Hoffman (org.). *Chris Burden*. Londres: Thames & Hudson, 2007.

Photo deluxe book, Chris Burden
Disponível em <www.inhotim.org.br/doobjtoparaomundo/artista/chris-burden/>

Situação... 1971, Artur Barrio
Cortesia do artista

Calendário, década de 1990, Artur Barrio
Registro: Beto Felício

QUARTA CAPA

Puxador
[caderno de notas], H=c/ M=c, 1995-98

Dopada [H=c/ M=c]
Museu de Arte da Pampulha
Belo Horizonte, 2002; pessoa-carne sedada camisa e tubo de crochê
Coleção Inhotim
Registro: Adriano Pedrosa

Projeto “Pugnar Radical”
Cortesia: espólio do artista e Galeria Jaqueline Martins.

One year performance 1980-1981
Reprodução: Adrian Heathfield; Tehching Hsieh.
Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh. Londres: Massachusetts Institute of Technology, 2009.

Cut piece
Disponível em < www.moma.org/audio/playlist/15/373>

p. 14-15

One year performance 1980-1981
Reprodução: Adrian Heathfield; Tehching Hsieh.
Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh. Londres: Massachusetts Institute of Technology, 2009.

p. 16
Genital panic: action pants
Disponível em <devirfotografia.blogspot.com/2012/11/valie-export.html>

Genital panic: action pants (reperformance)
Disponível em < https://bit.ly/2rq-4DLk>

p. 23

Marra (H=c/M=c), The Spiral and the Square, Bonniers Konsthall, Stockholm, 2011; pessoas-carne, tecido e couro
Coleção Inhotim
Registro: Olle Kirchmeier/Bonniers Konsthall

p. 25

One Year Performance 1980-1981
Reprodução: Adrian Heathfield; Tehching Hsieh. *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*. Londres: Massachusetts Institute of Technology, 2009.

One Year Performance 1980-1981
Reprodução: Adrian Heathfield; Tehching Hsieh. *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*. Londres: Massachusetts Institute of Technology, 2009.

p. 36
Rest energy
Disponível em <dublin.science-gallery.com/intimacy/exhibits/rest-energy/>

The lovers, the great wall walk
Disponível em <walkingartists.altervista.org/marina-abramovic-and-ulay-the-great-wall-walk/>

Relation in space
Disponível em <artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=285612>

p. 41

Shoot
Reprodução: Fred Hoffman (org.).

Chris Burden. Londres: Thames & Hudson, 2007.

p. 45

White light/White heat
Disponível em <https://bit.ly/2QWuu8e>

p 48

Jaizu
Reprodução: Fred Hoffman (org.). *Chris Burden*. Londres: Thames & Hudson, 2007.

p. 51

Studio tour
Reprodução: Fred Hoffman (org.). *Chris Burden*. Londres: Thames & Hudson, 2007.

p. 53

There have been some pretty wild rumors about me lately and I just want to set the record straight
Reprodução: Fred Hoffman (org.). *Chris Burden*. Londres: Thames & Hudson, 2007.

p. 54

Back to you
Reprodução: Fred Hoffman (org.). *Chris Burden*. Londres: Thames & Hudson, 2007.

p. 56

Velvet water
Reprodução: Fred Hoffman (org.). *Chris Burden*. Londres: Thames & Hudson, 2007.

p. 58

The confession
Reprodução: Fred Hoffman (org.). *Chris Burden*. Londres: Thames & Hudson, 2007.

Show the hole

Reprodução: Fred Hoffman (org.). *Chris Burden*. Londres: Thames & Hudson, 2007.

p. 64

The house with the ocean view
Reprodução: Jochen Volz; Júlia

Rebouças. *Terra Comunal*: Marina Abramovic + MAI. São Paulo: Edições Sesc, 2015

p. 68-69

Cadernos Livros
Cortesia do artista

p. 70

Lama/carne esgoto
Cortesia do artista

p. 73

DEFL...Situação...+S+...Ruas..., Artur Barrio
Registros: César Carneiro e Luiz Alphonsus

p. 74

Trabalho 1970: Arte
Cortesia do artista

p. 77

Situação T/T, 1
Registros: César Carneiro

p. 78

Caderno Livro, 1978
Cortesia do artista

p. 85

Situação...orhhhh...ou...5.000...T.E...em...N.Y....city...
Registros: César Carneiro e Artur Barrio

p. 89

Caderno Livro 2008-2009
Cortesia do artista

p. 91

C.A.O.S
Registros: Cristina Motta e Artur Barrio

p. 97

Monte de irônicos, 2005-07; tecido, papel machê, pastel, buzina e segredo
Registro: Laura Lima

p. 99

4'33''
Reprodução: Liz Kotz. *Word to be looked at*: language in 1960s art. Londres: Massachusetts Institute of Technology, 2007.

p. 105

Cut piece
Disponível em < www.moma.org/audio/playlist/15/373>

p. 109

Peça saco
Exposição Yoko Ono, 2017, Instituto Tomie Ohtake
Registros: Ricardo Miyada

Pintura para martelar um prego

Exposição Yoko Ono, 2017, Instituto Tomie Ohtake
Registros: Ricardo Miyada

p. 112-113

Documentação de *Explicit*
Cortesia: espólio do artista e Galeria Jaqueline Martins.

Documentação da obra *Uma idéia rápida de performance / happening “caseira”*

Cortesia: espólio do artista e Galeria Jaqueline Martins.

p. 114

Maleducação
Registro: Nomoto

p.119

Parangolé
Registros: Hugo Sá

p. 123

Latina Tropical
Cortesia do artista

p. 126-127

Vila Rica
Registro: Thales Leite

p. 129

The artist is present
Disponível em < https://bit.ly/33kVfVR >

p. 133

Le diable au corps, 1949
Fotografia analógica preto e branco, ampliação sobre papel de gelatina e prata, 36 x 29 cm . Comodato MASP FCCB C.00095
Registro: Eduardo Ortega

p 137

Quadris (H=c/ M=c)
24ª Bienal de São Paulo, 1988; pessoas-carne e tecido
coleção MAM SP

p. 138

Gesto de artista, contrato
Cortesia do artista

Essas palavras devem ser desenhadas no meu corpo, contrato
Cortesia do artista

p.142

Marra (H=c/ M=c), [caderno de notas].
Cortesia da artista

p. 145

O nome
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo
Registro: Isabella Matheus

p. 147

Documentação da obra *Uma idéia rápida de performance / happening “caseira”*
Cortesia: espólio do artista e Galeria Jaqueline Martins.

p. 152

Situação T/T,1
Registro: César Carneiro

Carlos Monroy

Disponível em <http://www.carlos-monroy.com/>

Poeirão

Registro: Victor Takayama

p. 153

Bala (H=c/M=c)
MAM SP, 2000; pessoa-carne, bala e aparato cirúrgico
coleção MAM SP
Registro: Fran Barros/ Laura Lima

Parangolé

Registro: Hugo Sá

O vínculo

Reprodução: Jochen Volz; Júlia. *Terra Comunal*: Marina Abramovic + MAI. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

PARANÓIA: CÂMERA → não
 societe nenhuma
 realidade que não
 esteja diante de uma transfor-
 mação em outra mais
 realadora. (DALÍ)

EXPRESSIONISMO: ÁFRICA
 CUBISMO

SURREALISMO: OCEANIA

APROX. VÉLASE



EM ALGUNS CASOS, O MECANISMO
 DA IMPRESSÃO funciona com
 independência das decisões
 conscientes.

FALAR POR FALAR É A FÓRMULA
 LIBERTADORA - NOVALIS-

O MODELO INTERIOR
 O MODELO EXTERIOR

RODAPÉ DE CARNE - situação
 típica nos corredores de
 um apartamento. Com os
 móveis presentes de
 modo a criar um ambiente de
 intimidade, paredes com
 pequenos vitrais, etc.
 na altura do rodapé, o
 teto.

O FRIJO E O CALOR
 " X "

PRODUTO = N.O.A.

O ESTADO SELVAGEM

NATUREZA DA OBRA
 DE ARTE

NATUREZA:
 DORRÊNCIA + EXC...

OBRA DE ARTE =
 = DISPARGE

O OLHO EXISTE EM
 ESTADO SELVAGEM

① ENFERMO MENTAL → não
 (individualidade) por de...

② SELVAGENS POR FORA
 "OCEANIA" → índios da...



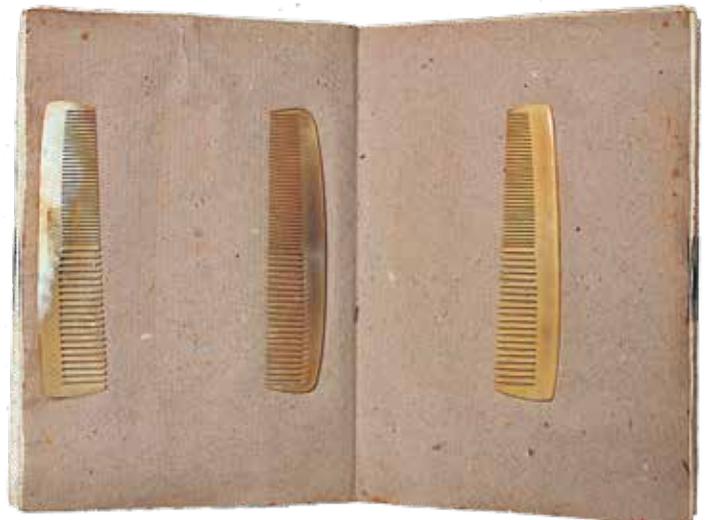
"É, contudo, o amor,
 ou desejo, que opera a
 transição entre pessimismo
 e ação. Amor (desejo)
 denunciado pela desmonte
 lógica burguesa como
 origem de todos os males.
 Por que o amor exige o
 sacrifício de todos os
 demais valores: posição,
 família e honra. É a

patência do amor a
 da estrutura social a
 à REVOLTA."

DADA ADEI
 O DADA E O SURREAL

Não há nada...
 após a guerra

"É, CONTUDO, O DES...
 QUE OPERA A TRAN...
 ENTRE PESSIMISMO E A...



Projeto Gráfico: Rodrigo Terra _ estúdio terraço
 Fontes: Lyon e Work Sans



ZOOBRO

To all c
signed 3
perform
time car

