



# Performance e performes

a arte, as tendências e os desafios na construção de acervos museológicos

AGATHA ELLEN DE OLIVEIRA FREIRES

**eba** ESCOLA DE  
BELAS ARTES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

CURSO DE GRADUAÇÃO | EBA-UFRJ  
HISTÓRIA DA ARTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

**AGATHA ELLEN DE OLIVEIRA FREIRES**

***PERFORMANCE E PERFORMERS:***  
**a arte, as tendências e os desafios na construção de acervos museológicos**

RIO DE JANEIRO

2024

AGATHA ELLEN DE OLIVEIRA FREIRES

***PERFORMANCE E PERFORMERS:***  
**a arte, as tendências e os desafios na construção de acervos museológicos**

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
ao curso de bacharelado em História da Arte  
na Universidade Federal do Rio de Janeiro  
como requisito parcial à obtenção do título de  
Bacharel em História da Arte

Orientador: Rubens de Andrade

RIO DE JANEIRO

2024

### CIP - Catalogação na Publicação

d263p de Oliveira Freires, Agatha Ellen  
PERFORMANCE E PERFORMERS: a arte, as tendências  
e os desafios na construção de acervos museológicos /  
Agatha Ellen de Oliveira Freires. -- Rio de  
Janeiro, 2024.  
55 f.

Orientador: Valci Rubens Oliveira de Andrade.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de  
Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2024.

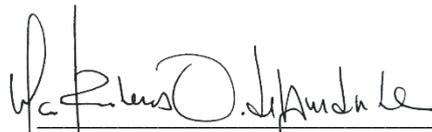
1. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2.  
Escola de Belas Artes. 3. História da Arte. I.  
Oliveira de Andrade, Valci Rubens, orient. II.  
Titulo.

AGATHA ELLEN DE OLIVEIRA FREIRES

***PERFORMANCE E PERFORMERS:***  
**a arte, as tendências e os desafios na construção de acervos museológicos**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de bacharelado em História da Arte na Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em História da Arte

Aprovada em 21 de maio de 2024.



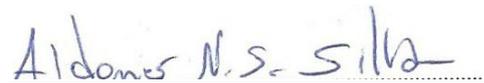
---

Prof. Dr. Valci Rubens Oliveira de Andrade, EBA-UFRJ



---

Profa. Dra. Hellenise Monteiro Guimarães, EBA-UFRJ



---

Prof. Dr. Aldones Nino Santos da Silva, Collegium (Espanha)

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha sincera gratidão aos meus pais, *Alzenira* e *Francisco*, que me ensinaram o valor da educação e me apoiaram incondicionalmente em meus estudos mesmo durante as adversidades.

Um agradecimento especial a *Guilherme Siqueira*, meu parceiro de vida, que esteve ao meu lado durante todo esse processo, oferecendo apoio constante, que acreditou no meu potencial nos momentos que eu mais duvidei.

Agradeço à minha irmã *Dayane* e à minha sobrinha querida *Aurora* por me trazerem momentos de alegria e sorrisos sinceros, e por compreenderem minha ausência quando foi necessário.

A todos os Amigos que fiz durante minha vida acadêmica, obrigada por tornarem essa trajetória mais feliz. Saibam que tenho grande admiração por vocês e pelos profissionais que têm se tornado.

Aos meus Professores que compartilham diariamente seus conhecimentos e que muito me ensinaram e me auxiliaram.

À Escola de Belas Artes e à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), por me proporcionarem todos os momentos que passei durante minha formação acadêmica e pela oportunidade de aprimorar meus estudos e de me desenvolver profissionalmente.

Gostaria de expressar minha profunda gratidão ao professor *Rubens de Andrade*, que não apenas me orientou, mas também me apoiou e acreditou no meu potencial, o que foi fundamental para que eu pudesse seguir minha jornada acadêmica.

E, por último, mas não menos importante, aos meus Amigos, que acreditaram em mim a todo momento.

## RESUMO

Nos anos 2000, o Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo adquiriu duas obras de performance em seu acervo: *Bala de Homem = Carne/Mulher = Carne*, de 1997, e *Quadris de Homem = Carne/Mulher = Carne*, de 1995, ambas da artista visual Laura Lima (Governador Valadares, Minas Gerais, 1971). Adquirir uma obra performática como acervo em uma instituição de arte brasileira entende-se como um ato precursor, visto que suscita novas reflexões sobre a relação entre coleção e preservação, ativação, exposição e o vínculo entre o artista e sua obra. Sendo assim, este trabalho aborda a musealização da performance e sua relação com o público, tendo como ponto de partida a aquisição dessas duas obras de *performance* pelo MAM-SP nos anos 2000. A compreensão da *performance* como parte dos acervos museológicos implica repensar a preservação da memória artística para além dos objetos tangíveis, considerando a efemeridade como uma característica intrínseca das obras contemporâneas. As instituições culturais reconhecem a importância de preservar não apenas o resultado final da obra, mas também sua energia e temporalidade, o que implica uma evolução nas práticas curatoriais e museológicas. Além da preservação, este trabalho discute a importância de tornar as obras de performance acessíveis ao público, explorando estratégias inovadoras de apresentação e comunicação que vão além da compreensão passiva. Por meio de exposições, programas educativos e narrativas cativantes, as instituições buscam envolver o público em experiências significativas, fortalecendo o papel dos museus como catalisadores de diálogo, reflexão e transformação cultural. Considerando o museu como um espaço de reflexão e proximidade com o público, a diversidade de perfis de performers enriquece a prática da performance, possibilitando interpretações variadas e reativações das obras ao longo do tempo. A criação de festivais de performance, como o VERBO da Galeria Vermelho, oferece uma plataforma para artistas mostrarem seus trabalhos e estimulam discussões críticas, democratizando e ampliando o acesso à arte performática. Ao conceber expografias dinâmicas e programações de *performances*, os museus podem enriquecer a experiência cultural do público, contribuindo para a preservação e valorização da arte performática como parte integrante do patrimônio cultural contemporâneo.

**Palavras-chave:** *performance*; musealização; acervos; preservação; exposições.

## **ABSTRACT**

In the 2000s, the Museum of Modern Art of São Paulo (MAM-SP) acquired two performance works for its collection: "Bala de Homem = Carne/Mulher = Carne", 1997 and "Quadris de Homem = Carne/Mulher = Carne", 1995, both by visual artist Laura Lima (Governador Valadares, Minas Gerais, 1971), becoming recognized as a pioneering institution in acquiring Performance art in the Brazilian scene. However, acquiring a performative work as part of a Brazilian art institution's collection is understood as a pioneering act, as it brings new reflections on the relationship between collection and preservation, activation, exhibition, and the bond between the artist and their work. Thus, this work addresses the musealization of performance and its relationship with the public, starting from the acquisition of two performance works by the Museum of Modern Art of São Paulo (MAM-SP) in the 2000s. Understanding performance as part of museum collections implies rethinking the preservation of artistic memory beyond tangible objects, considering ephemerality as an intrinsic characteristic of contemporary works. Cultural institutions recognize the importance of preserving not only the final result of the work but also its energy and temporality, which implies an evolution in curatorial and museological practices. In addition to preservation, the work discusses the importance of making performance works accessible to the public, exploring innovative strategies of presentation and communication that go beyond passive understanding. Through exhibitions, educational programs, and captivating narratives, the aim is to engage the public in meaningful experiences, strengthening the role of museums as catalysts for dialogue, reflection, and cultural transformation. Considering the museum as a space for reflection and proximity to the public, the diversity of performer profiles enriches the practice of performance, allowing for varied interpretations and reactivations of works over time. The creation of performance festivals, such as VERBO at Galeria Vermelho, provides a platform for artists to showcase their work and stimulate critical discussions, democratizing and expanding access to performance art. By designing dynamic exhibitions and performance schedules, museums can enhance the cultural experience of the public, contributing to the preservation and valorization of performance art as an integral part of contemporary cultural heritage.

performance; musealization; collection; preservation; exhibitions.

**Keywords:** performance; musealization; collections; preservation; exhibitions.

## SUMÁRIO

1	POR QUE A PERFORMANCE NOS ACERVOS DE INSTITUIÇÕES DE ARTE? NOTAS E APROXIMAÇÕES	10
2	<i>PERFORMANCE</i> : ALINHAMENTOS E APONTAMENTOS A PARTIR DO TERRITÓRIO DA HISTÓRIA DA ARTE	15
	2.1. <i>PERFORMANCE</i> COMO CRÍTICA E RESISTÊNCIA	29
3	DO ANONIMATO À DEFERÊNCIA: A PERFORMANCE COMO ACERVO MUSEOLÓGICO	35
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
5	REFERÊNCIAS	57

## 1. POR QUE A PERFORMANCE NOS ACERVOS DE INSTITUIÇÕES DE ARTE? NOTAS INICIAIS E APROXIMAÇÕES

Durante os estudos de História da Arte conseguimos nos aproximar de narrativas e historiografias da arte que nos permite construir pensamentos críticos nos mais diversos assuntos. Tais estudos não se restringem apenas ao estudo da arte em si, mas também abrangem a história, o social, as dificuldades ou facilidades, o processo da escrita e as diferentes formas de expressão.

Ao mergulharmos nesse campo multidisciplinar, somos desafiados a desenvolver pensamentos críticos que transcendem as próprias obras de arte, abrangendo questões mais amplas sobre a sociedade, política, identidade etc. Além disso, o estudo da História da Arte permite apreciar a diversidade de formas de expressão humana ao longo do tempo e em diferentes contextos culturais.

No decorrer dos meus estudos, me interessava por muitas das formas de expressão artística. Porém, durante esse percurso, com um grande interesse em entender essas diferentes possibilidades, me deparei com a *performance* arte<sup>1</sup> que no início do meu trajeto como estudante era algo bastante inovador, mesmo que já estivesse dentro dos estudos de arte.

---

<sup>1</sup> O Editorial da SP-Arte cita Marina Abramović para definir o que é *performance*. Segundo a artista em uma palestra no *TED Talks*, “*Performance* é uma construção física e mental que o artista executa num determinado tempo e espaço, na frente de uma audiência. É um diálogo de energia, em que plateia e artista constroem juntos a obra” (Abdalla, 2017; Abramović, 2015).

Do meu ponto de vista, percebi a *performance* como uma forma de expressão que demandava uma investigação mais profunda. Diante desse entendimento, busquei meios de perceber essa manifestação artística com o devido cuidado na sua leitura teórico-conceitual, para que, assim, buscasse um entendimento mais amplo de suas nuances e sutilezas enquanto projeto artístico, mas também com a devida atenção à sua historicidade e aos sujeitos “Artistas” que deixaram seus nomes marcados, associados a essa manifestação no campo das artes.

Percebi ainda que, durante minhas visitas a museus e instituições artísticas, a *performance* estava frequentemente inserida de maneiras diversas nas exposições. A exposição de vídeos, fotos, entrevistas ou até mesmo “resquícios” de um ato outrora apresentado, se assim pudermos colocar, era como soluções para ter aquela produção presente.

Essas diversas formas e possibilidades de se trazer algo que pode ser interpretado como efêmero no contexto de uma exposição começaram a me instigar de diversas maneiras, trazendo então reflexões que, ao mesmo tempo, movimentavam dúvidas sobre a potência dessa manifestação artística, bem como dificuldades de analisá-la como uma obra que poderia gozar de todas as prerrogativas que uma escultura, uma pintura poderiam ter, quando o assunto esteve sendo pensado a partir da ideia de se tornar um acervo museológico.

A partir dessas reflexões e entendendo a *performance* como uma forma de produção que, ao mesmo tempo, era algo singular enquanto processo artístico e também uma ação artística democrática, surgia o questionamento sobre como ela estaria inserida dentro dessas instituições, o que de certo modo lhe atribuiria uma determinada camada de elitização, não que isso traga algum tipo de limitação a essa manifestação artística. Ademais, como inserir essa produção que tem como alicerce sua efemeridade em acervos<sup>2</sup> museológicos? Como revesti-la de todos os atributos que as outras formas já têm e as legitimam?

---

<sup>2</sup> No dicionário de Conceitos-Chave da Museologia, podemos entender “acervo” dentro do conceito de “coleção” que, segundo os autores: “De modo geral, uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada” (Desvallées; Mairesse, 2013).

Durante a elaboração desta reflexão que define o trabalho final de curso, explorei várias temáticas em busca de compreender a *performance* de forma mais aprofundada e, assim, tentar achar narrativas, questionamentos, referenciais históricos e artistas que auxiliassem na estruturação de um discurso que apontasse, de algum modo, elementos teóricos, conceituais ou sujeitos para, assim, colocar uma camada a mais nos estudos que se voltam a esse tema. Ao longo desse processo, concluí que uma abordagem que envolvesse a análise da *performance* dentro do contexto das instituições e acervos indicaria horizontes interessantes para refletir sobre o tema como recorte temático e buscar suas singularidades, neste caso a sua presença legitimada em instituições e museus dentro de um contexto processual; uma discussão que indica um dos objetivos desta pesquisa.

Ao longo do meu processo de escrita, precisei compreender que muitas vezes o tempo é necessário para se chegar aos caminhos que buscamos e que queremos lidar com tudo aquilo que ao longo do Curso de graduação nos é apresentado. Foi um processo doloroso, no qual esbarrei com muitos entraves pessoais, como ausência de tempo, falta de equipamentos para seguir com as pesquisas, o período de pandemia da covid-19 e dificuldades financeiras. De fato, alcançar o fechamento de um ciclo no ensino superior no Brasil não é uma tarefa nem simples e menos ainda fácil. Visitei e revisitei este tema diversas vezes e de formas diversificadas. Em um determinado momento entendi qual o tema a ser tratado, como poderia discuti-lo e em que medida essa proposição no formato de monografia para o Curso de História da Arte da Escola de Belas Artes poderia contribuir para essa discussão a partir das minhas questões.

É importante ressaltar que este trabalho está longe de buscar tratar com profundidade o tema. Entretanto, dentro dos limites de uma pesquisa de fim de curso e as barreiras enfrentadas, considere que seria um significativo marcador se conseguisse percorrer o assunto dando conta das possíveis conexões existentes entre a arte da *performance* e a necessidade de que a mesma encontre os devidos mecanismos para que seja de forma plena legitimada em instituições e acervos; e mais, se meu trabalho provocasse discussões, atravessamentos e qualquer tipo de arco discursivo para colocar o assunto em evidência dentro de um Curso de História da Arte. Como a *performance* é um assunto que dialoga de formas diversas, atravessando o tempo, o espaço, o corpo, certamente, trazer para o primeiro plano um tema dessa ordem seria lançar luz e dar o devido protagonismo para as possíveis relações que poderão surgir a partir dessa trajetória

de narrativas que apresentarei a partir de agora para o leitor. Logo, perante os desafios e inquietações enfrentados ao longo da elaboração deste trabalho, percebo que as reflexões aqui apresentadas podem contribuir para o debate acadêmico. Como estudante de graduação no curso de História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), acredito que as discussões aqui colocadas contribuem, enquanto formato de trabalho final de conclusão de curso, para o assunto aqui proposto.

Pelos motivos acima indicados, é relevante pensar a *performance* enquanto acervo de instituições artísticas. Nesse contexto, deixarei no decurso deste trabalho apontamentos e reflexões que apresentam os entraves que podem surgir ao colocar a *performance* dentro dos quadrantes de uma conjuntura institucional que necessariamente não era a sua proposição inicial quando pensamos essa arte a partir dos instrumentos pautados pela temporalidade e pela forma como historicamente as ideologias que atravessam a ideia de acervos interpretam o que de fato é um acervo e como ele precisa se portar dentro de padrões que nem sempre podem ser aplicados a todo e qualquer tipo de manifestação artística, sobretudo em um tempo contemporâneo em que cada vez mais surgem formas inusitadas de pensar a arte.

Inicialmente, vale lembrar que a *performance* surge em um contexto contracultural, não almejando necessariamente integrar-se ao meio museológico, mas, sim, desafiando as convenções de produção estabelecidas na época de sua emergência. Por este motivo, as discussões apresentadas por esta monografia, desde suas primeiras narrativas, se propõem a trazer o tema de forma historiográfica, posicionando a *Performance Arte* em seus momentos históricos, desde sua emergência enquanto entendida como tal, como seu desenvolvimento para a atual conjuntura histórica artística, na intenção de indicar ao leitor que desde a sua gênese a *performance* em si já se mostrava algo que merecia a atenção e reflexão.

É de se saber que a *performance* é lida como uma expressão artística efêmera. Apesar de muitos a lerem como uma arte transitória, passageira, durante a pesquisa pude perceber que a produção desses trabalhos, na atualidade, já é pensada em possíveis processos de musealização. Obras como *Bala de Homem = Carne/Mulher = Carne* (1997) e *Quadris de Homem = Carne/Mulher = Carne* (1995), ambas da artista visual Laura Lima (Governador Valadares, Minas Gerais, 1971), já fazem parte de acervos, adquiridas pelo

Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) nos anos 2000, instituição considerada pioneira ao adquirir obras de arte de *performance* no cenário brasileiro.

Apesar dos panoramas sobre a aquisição dessas obras por instituições, ainda é perceptível a falta de esquemas estabelecidos nesses tratados, o que configurará em objeto de análise em um dos capítulos deste trabalho: dialogar entre as possíveis maneiras sobre o processo de musealização das obras performáticas.

A análise sobre a *performance* nos museus e acervos culturais revela uma abordagem desafiadora para a catalogação e preservação de obras efêmeras e imateriais. Neste contexto, os museus, tradicionalmente voltados para a preservação de objetos tangíveis e documentos históricos, enfrentam dilemas ao incorporar formas de expressão artística como a *performance*, que desafia as estruturas convencionais. Por este motivo, faz-se interessante explorar a *performance* sob a ótica dos museus, examinando as políticas de aquisição e preservação de bens culturais e como podemos trazer essas perspectivas sob uma ótica contemporânea.

A introdução de obras de *performance* nos acervos museológicos representa um desafio e uma oportunidade para repensar as práticas curatoriais dos museus. Dentro de um contexto onde a margem entre o tangível e o intangível está cada vez mais fluida, os museus precisam encontrar maneiras de lidar com a efemeridade das obras de arte performática. Isso envolve não apenas a aquisição e a preservação dessas obras, mas também como essas obras serão apresentadas ao público.

A análise das estratégias adotadas pelas instituições de como preservar e apresentar as obras performáticas se dá de forma complexa. Desde o arquivamento de documentos relacionados à *performance* até propostas de reativação das obras, os museus exploram ainda hoje uma variedade de possibilidades para lidar com essa produção. Porém, cada estratégia possui desafios únicos.

Propomos, portanto, reflexões sobre os rumos adotados pelas instituições e acervos em relação à musealização dessas obras, não apenas visando mantê-las em suas coleções, mas também considerando sua reativação em diferentes contextos. Nesse exercício de pensar nas possibilidades de expografia dessas obras para aproximá-las do público e entender essa manifestação artística para além do ato único, mas o caminho de se adquirir a *performance* como obra efêmera dentro de instituições, os desafios desses acordos e as possibilidades de reativação emergem como proposta de reflexão deste trabalho.

## **2. PERFORMANCE: ALINHAMENTOS E APONTAMENTOS A PARTIR DO TERRITÓRIO DA HISTÓRIA DA ARTE**

Há alguns anos tenho refletido como a arte contemporânea em suas diversas formas de produção e visualidade pode ser incorporada aos acervos museológicos. O argumento em questão adquiriu uma maior envergadura em meus estudos e evidenciou dúvidas, apontou constatações, mas também fortaleceu alguns questionamentos relevantes para que eu pudesse lançar um olhar mais aproximado sobre algo que, a meu ver, é bastante peculiar.

Dito isso, inicialmente vem em primeiro plano a pergunta: Como uma obra performática pode se tornar um acervo em uma instituição museológica? A pergunta na sua essência desencadeia muitas possibilidades narrativas e, na prática, a questão pode ser esclarecida com um par de respostas que envolvem simples ações que hipoteticamente solucionam tal questionamento. Nesse sentido, vem à mente soluções como um registro fotográfico ou uma mídia gravada que possa retratar a obra, ou seja, aparentemente o processo se mostra simplificado, mas ainda considero que essa leitura, necessariamente, não me parece responder, em uma dimensão mais ampliada, como de fato museus podem lidar com o acervo de obras de arte contemporânea que, em si mesma, tem características peculiares e conceitos singularizados que necessariamente não se coadunam às formas clássicas de produção artística.

É evidente que ao se pensar em museus surge todo um debate que inspira discussões sobre a própria gestão daquilo que é chamado de acervo. Esses debates de longa data têm bases bastante estruturadas que são acionadas na gestão. Retorno aqui conceitos

no que diz respeito aos museus, que se tornaram em parte integrante e um exercício constante para se pensar museus, coleções, patrimônio e acervos. Renata Cardozo Padilha, na obra *Documentação museológica e gestão de acervo*, aponta para uma camada que me parece essencial para esse trabalho e que destaca em que instância se estrutura o pensar, gestão e acervo. A autora observa:

Conforme o Estatuto Brasileiro de Museus – Lei nº 11.904/2009, é considerado museu a instituição sem fins lucrativos que conserva, investiga, comunica, interpreta e expõe, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, aberta ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. O museu é uma instituição colecionadora que organiza suas coleções conforme a natureza e a finalidade específica a que se destinam, e que tem por objetivo fundamental realizar ações de salvaguarda, pesquisa e comunicação de bens culturais materiais e imateriais que integram seu acervo. O museu possui função social, cultural e de pesquisa. Seu acervo consiste em criações artísticas, bens materiais criados pelas comunidades e/ou em formas de expressões culturais e tradições preservadas por um grupo. A organização estrutural e funcional dessa instituição é baseada em métodos e técnicas específicas, visando à melhor forma de documentar, conservar e divulgar os procedimentos realizados, tendo em vista sua variedade tipológica de acervo (Padilha, 2014, p. 17).

O que Renata Padilha (2014) nos oferece abre uma perspectiva instigante para se refletir nas muitas camadas que envolvem os sistemas de gestão e acervo, desde o contexto da integralidade da obra em si, passando pela sua documentação e mais particularmente as questões que envolvem práticas de gestão que se voltam à preservação do objeto e ao cotidiano do museu. Ao pensar nesta direção, teria que, talvez, alinhar no horizonte, pontos que dizem respeito aos aspectos básicos sobre os processos que se dão nos museus, desde a expografia da obra em uma exposição, passando pela aquisição da obra pela instituição, quando essa etapa ocorre, naturalmente, na fase que diz respeito à sua conservação. Todo esse processo, que pode ou não se dar a partir da instituição museu, é algo ordinário, ou seja, uma prática corrente em espaços que se voltam a esse fim. Todavia, uma questão que chama a minha atenção no contexto que envolve o binômio “acervo” e “conservação”, para este trabalho, destaca-se quando incorporo uma parcela a mais nesse processo diretamente vinculada à produção da arte contemporânea, mais estritamente, aquela que se volta à arte da *performance*.

Diante desse balizador no qual esse trabalho está baseado, coloca-se em perspectiva o pensar sobre a conservação de obras performáticas e nos artistas *performer* no contexto contemporâneo, pensando obra e artista não apenas como uma presença efêmera e fluida no museu, mas como uma camada a mais, um estágio outro que posso solicitar desses espaços institucionalizados ações que dinamizam o espaço, dão potência à obra e referenciam o artista considerando a influência e a relevância de uma obra que por si só venha a se tornar um acervo vivo que pulsa no território museal e não mais um artefato artístico incorporado nos intramuros institucionais que irá adquirir um código de barras e documentação institucional a mais.

Nesse ponto, como lidar, no contexto dos acervos museológicos, com obras que pulsam e vibram no momento em que surgem? Richard Schechner (2006) pode nos ajudar a responder tal questão. Ao abordar o tema da *performance*, o autor destaca pontos que aguçam o meu entendimento sobre o tema quando o coloco no território onde a obra de arte é alinhada a uma visão tecnicista no que diz respeito à gestão e ao acervo de museus. O seu olhar em parte descentraliza e desnaturaliza uma percepção consolidada desse contexto e abre frestas para visão que precisamos ter em mente ao pensar a *performance*. Schechner (2006) destaca dois aspectos que interessam a essa discussão. O primeiro diz respeito ao fazer performático. Nesse contexto ele destaca:

O que é “realizar *performance*”? Nos negócios, nos esportes, e no sexo, “realizar *performance*” é fazer algo no nível de um padrão – ter sucesso, ter excelência. Nas artes, “realizar *performance*” é colocar esta excelência em um show, numa peça, numa dança, num concerto. Na vida cotidiana, “realizar *performance*” é exhibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem. No século XXI, as pessoas vivem pelos meios da *performance* como nunca viveram antes. “Realizar *performance*” também pode ser entendida em relação a: - sendo - fazendo - mostrar fazendo - explicar “mostrar fazendo”. “Sendo” é a existência por ela mesma. “Fazendo” é a atividade de todos que existem, dos quarks até seres conscientes e cordas super galáticas. “Mostrar fazendo” é desempenhar: apontar, sublinha se exhibir fazendo. “Explicar ‘mostrar fazendo’” são os estudos performáticos. É bastante importante distinguir essas categorias entre si. “Sendo” pode ser ativo ou estático, linear ou circular, que expande ou se contrai, material ou espiritual (Schechner, 2006, p. 28-51).

Em um segundo momento, ele oferece um aspecto relevante para pensar a *performance* em si, o que por si só já se revela um elemento que precisa ser analisado em suas devidas dimensões, sobretudo por atores sociais imersos em métricas que se voltam a

tecnicidades de um instrumento institucional que talvez precise de um sobrevoos mais preciso para lidar com uma representação artística que tem singularidades que exigem justamente o exercício de um olhar apurado que, como dito antes desnaturalizar o que já é ordinário e levante a possibilidade de ver além do que já está dado. Nesse segundo ponto, Schechner observa:

*Performances* marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo, e contam histórias. *Performances* – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam (ver a caixa sobre Goffman). Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais (Schechner, 2006, p. 28-51).

Ora, diante desse marcador inicial, quando penso em acervo museológico e *performance*, surgem referenciais de um local onde há obras de arte concretas, com materiais que compõem telas, esculturas, desenhos e um *modus operandi* que necessita ser redimensionado diante do que está por vir dentro do contexto da arte contemporânea, da multiplicidade de processos, do alcance desses trabalhos e, sobretudo, como os mesmos precisam ser interpretados para além da sua efemeridade enquanto ação performática e, desse modo, ser associado e se tornar mais uma matriz conceitual na estrutura dos acervos museológicos. Retomando ao trabalho de Renata Padilha (2014), importa aqui destacar o contexto atual no qual se pensa a ideia de acervo e como este é estabelecido. A autora sinaliza que:

Para se tornar parte do acervo de um museu, o objeto deve primeiramente passar por uma investigação que vise à sua identificação com a missão da instituição. Assim, uma vez analisado, recebe intencionalmente um valor documental que admitirá sua incorporação ao acervo museológico. O significado atribuído ao objeto diz respeito à finalidade do museu, podendo variar conforme a tipologia com a qual a instituição se apresenta. Por exemplo, um mesmo objeto em museus de tipologias diferentes (antropológico, histórico, artístico, entre outros) terá suas funções e sentidos destacados de modo diferenciado, dependendo do contexto representado e valorizado pelo museu que o adquiriu. Para compreender o processo que transforma um objeto de variados suportes, funções e usos específicos em um objeto museológico, é necessário reconhecer as etapas que o caracterizam como documento de valor patrimonial e informacional e que, portanto, deve ser salvaguardado. Quando o objeto museológico é identificado, passa a compor uma

coleção determinada pela instituição e assim se torna elemento de algo ainda maior, denominado acervo museológico. São muitos os motivos que levam os museus a salvaguardar os objetos em seu acervo: por ser raro, pela sua fabricação, pelo valor científico e cultural, pela preciosidade do material ou pela sua antiguidade. No entanto, é notório que qualquer uma dessas causas está vinculada às possibilidades de informação que os objetos carregam consigo, bastando analisá-los para que apareçam respostas sobre seus usos, seus materiais, suas relações sociais, sua história, entre outros (Padilha, 2014, p. 17).

Outro referencial que se alinha ao contexto estabelecido e praticado no contexto dos acervos em museus é aquele que, de uma forma ou de outra, surge como diretrizes que são seguidas, acredito, pela maioria das instituições que cuidam de algum tipo de acervo relativo ao patrimônio artístico. Um exemplo desse contexto foi extraído da publicação *Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes* (2010), proposta pelo Governo do Estado de São Paulo e pela ACAM Portinari – Associação Cultural de Amigos do Museu Casa de Portinari. O livro é um marcador que reforça a mentalidade do pensar os acervos, porém, o texto indica a necessidade de se pensar em outras direções, sobretudo quando o assunto é a ampliação do conceito de acervo e de obras que o compõem. A obra em certa medida se apresenta como um manual de apoio aos trabalhos museológicos (Fabbri *et al.* 2010) e, quando aborda o tema Preservação patrimonial: princípios, destaca num primeiro momento que:

As instituições museológicas e seus similares – coleções privadas, empresariais, religiosas, arquivos, bibliotecas etc. – são locais privilegiados para coleção e exposição de artefatos, bens industrializados, ecofatos, enfim, materiais de naturezas, origens e funções diversas. A partir do final dos anos 1960, em função de uma produção artística mais ampla e menos material, os museus passaram a colecionar, também, o registro de manifestações artísticas e culturais, tais como fotografia, vídeos e gravações sonoras. Portanto, uma das características da museologia é o colecionismo. Colecionar significa escolher, dentre a enorme quantidade de testemunhos materiais produzidos pelo ser humano ou não, ao longo de toda a sua história, aqueles nos quais identificamos aspectos de representação. Quando esses testemunhos passam a fazer parte da coleção – ou do acervo, como costumamos nomear no Brasil –, torna-se responsabilidade dos museus (e de todas as instituições de guarda de documentos) que eles sejam preservados do esquecimento, da ruína e do abandono (Bottallo, 2010, p.49).

As pautas nesta obra apresentam nesse esquema de diretrizes outras distinções que são caras a perspectiva que localizamos o tema e objeto deste trabalho, para justamente ter na linha do horizonte narrativo que será construído a base estabelecida e se há meios de se

seguir adiante e até mesmo ultrapassar certas diretrizes aqui apontadas quando o assunto se alinha à ideia de *performance*. O texto continua a definir outros pontos que são essenciais no cotidiano dos acervos. Chamo a atenção de alguns outros que são essenciais a esse trabalho:

Os motivos pelos quais preservam os objetos são vários, e os valores que identificamos nas coleções museológicas, inúmeros: podem ter valor por sua raridade, sua ancestralidade, a forma de confecção, valor científico e cultural, a preciosidade do material, sua antiguidade etc. Mas para a museologia o que importa é a possibilidade que o acervo proporciona de ser a base sobre a qual se gera e dissemina conhecimento. Assim, para a museologia, objeto museológico e documento são sinônimos. Como abordamos na introdução, a preservação dos objetos/documentos ou testemunhos implica duas metodologias distintas: 1) Documentação Museológica; 2) Conservação Preventiva. Ambas são necessárias e devem caminhar juntas para que o acervo seja preservado, tanto do ponto de vista de sua estrutura física – conservação preventiva – quanto de seu conteúdo “não material” – documentação museológica, considerada por alguns autores como uma forma de “conservação intelectual”, porque os acervos são portadores potenciais de informação. Portanto, sempre que falarmos em qualquer área de especialidade em museologia, é preciso lembrar que cada uma delas interfere nas outras e, por isso, a ação museológica deve ser sistemática e baseada em princípios reguladores claros para todos os envolvidos em qualquer nível da hierarquia em que os colaboradores dos museus estejam inseridos. Apenas para apontar, em linhas gerais, a conservação preventiva é uma das áreas de especialidade da museologia que indicará os melhores procedimentos em relação ao meio ambiente em que os objetos estão armazenados e expostos, bem como as formas corretas de manipulação dos mesmos. Além disso, irá orientar sobre procedimentos no que diz respeito a questões de segurança de acervo e de pessoas (Bottallo, 2010, p. 50).

Diante de tais referenciais, ficam situados os questionamentos que aqui tento contrapor e pensar quando entra em debate a *performance* e como ela poderia estar atrelada a todo um contexto de acervo que precisa estar consciente de que esse tipo de manifestação artística precisa ser analisado a partir de outros pressupostos teórico-conceitual e artístico.

Toda essa discussão foi trazida ao meu cotidiano de estudante de História da Arte a partir de um disparador bastante divisor que surge a partir de uma visita ao Museu de Arte do Rio (MAR). Algo nessa experiência do olhar me intrigou e me fez questionar: (1) Como trazer em uma exposição uma obra de arte que tem materiais perecíveis? Outro ponto que me fez ir um pouco mais longe nesse questionamento: (2) como inserir essas obras em acervos e coleções?

Percebi, através da expografia desses trabalhos, narrativas da forma e conteúdo dessas exposições que davam conta dos materiais, posições, entre outros detalhamentos.

Diante de tantos marcadores visuais e representativos meu interesse era buscar um entendimento mais aprofundado de como criar soluções para não só reproduzir esses trabalhos, mas também encontrar alternativas viáveis para a conservação dessas ideias.

Se os trabalhos performáticos, nos quais a concretude de diferentes formas, tinham limitações práticas sobre a sua conservação e sua incorporação nos acervos, tal observação me indicou outra leitura desse contexto. Dessa vez, as reflexões foram de encontro ao meu tema de pesquisa, que, na realidade, levou a dimensionar a *Performance* como uma expressão das artes visuais que precisa ser legitimada pelos Acervos. Logo, como lidar com esse contexto quando nos deparamos e tornar essa ação artística em algo patrimonializado através das ações museológicas?

Inserida em um contexto político e contracultural, a *performance* como manifestação artística é semeada durante as vanguardas artísticas do século XX, mais especificamente nos manifestos futuristas. Segundo Roselee Goldberg (2007, p. 15), em *A arte da performance*, “A sua história começa em 20 de fevereiro de 1909, em Paris, com a publicação do primeiro manifesto futurista num jornal de grande circulação, *Le Figaro*”, manifesto este escrito por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944).

Com uma sátira à revolução e à democracia, Marinetti apresenta, dois meses depois de sua publicação, *Le Roi Bombance* no Teatro do Louvre. O ato que coloca os ideais de seu manifesto em ação busca chocar e desafiar as expectativas da audiência. Apesar de ter sido recebida com algumas controvérsias no momento em que foi apresentada, a *performance* provocativa de Marinetti exemplifica a busca por ruptura e inovação do movimento futurista, e é um pontapé inicial para o entendimento do que iremos chamar de *performance* arte e de como as mesmas ficam conhecidas no processo desse movimento.

A *performance*, nesse estágio inicial, desempenhou o papel fundamental de comunicar os ideais do movimento futurista ao público. As reações frequentemente exaltadas da plateia tornaram a participação não só ativa, mas a integram como parte do evento. A intenção era deliberadamente quebrar as expectativas tradicionais da audiência, provocando respostas emocionais ou intelectuais, com o objetivo de engajar o público e estimular reflexões. A partir disso, o futurismo se destacou principalmente por meio de tratados teóricos e manifestos, estabelecendo uma base filosófica para o movimento. No entanto, à medida que os anos passaram, os artistas futuristas começaram a explorar uma

variedade de materiais e meios para dar vida às suas visões artísticas, transcendendo as páginas de seus escritos teóricos. Essa mudança na prática artística refletiu o desejo do movimento de romper com as convenções estabelecidas e abraçar uma estética radicalmente nova e uma forma de expressão mais dinâmica.

Ao mesmo tempo em que o futurismo estava expandindo suas práticas artísticas, outro movimento revolucionário começou a tomar forma em Paris. Em 1924, André Breton publicou o *Manifesto Surrealista*, lançando as bases para o surrealismo. Como os futuristas, os surrealistas desafiaram as normas artísticas tradicionais, mas o fizeram de maneira diferente, explorando o subconsciente e o poder do sonho como fontes de inspiração. Essa nova abordagem teve um impacto profundo no mundo da arte e, assim como os futuristas, os surrealistas também experimentaram com uma variedade de formas artísticas, incluindo escrita automática, colagem e *performances*, ampliando ainda mais os limites da expressão criativa no século XX.

Antes mesmo de falarmos do surrealismo, o movimento Dada desempenhou um papel vital na evolução da performance artística. Nascido durante e após a Primeira Guerra Mundial, o Dadaísmo foi uma resposta radical e iconoclasta ao caos e à destruição da guerra. Os artistas dadaístas, incluindo figuras notáveis como Tristan Tzara e Marcel Duchamp, desafiaram a lógica, a razão e as normas artísticas convencionais. Eles organizaram apresentações em cabarés e galerias, envolvendo o público em experiências caóticas. Essas apresentações frequentemente incorporam elementos do acaso, improvisação e humor, rejeitando a seriedade da arte tradicional.

Além disso, é importante mencionar o impacto do movimento expressionista alemão na evolução da *performance* artística. Enquanto o dadaísmo estava em ascensão, os artistas expressionistas alemães também desempenharam um papel significativo na transformação dessa forma de arte. Roselee Goldberg explica em seu texto:

Embora poucas peças explicitamente expressionistas tivessem sido montadas até então, as novas concepções de performance já começavam a ser vistas como um meio passível de destruir as tradições realistas anteriores. Assim pensava Hugo Ball, por exemplo, que aos vinte e seis anos de idade estava profundamente envolvido com o projecto das suas próprias performances (Goldberg, 2007, p. 67).

O movimento expressionista alemão estava interessado em explorar o mundo interior e as expressões humanas de maneira mais direta e expressiva, tanto nas artes visuais

quanto no teatro. Muitas vezes essa busca ia em direção contrária das convenções realistas de representação. Com a preocupação em transmitir as angústias e as profundezas da psique humana, há a contribuição para o ambiente cultural que levou ao desenvolvimento do dadaísmo e, conseqüentemente, à exploração mais profunda da *performance* artística dentro desse movimento.

Um nome de grande importância no desenvolvimento do dadaísmo é Hugo Ball. Após passar por dificuldades financeiras em Zurique, Hugo Ball tomou a iniciativa de abrir um cabaré-café em 1916, juntamente com sua esposa, Emmy Hennings. Enquanto buscava obras de arte para decorar o local, Ball reuniu um grupo de jovens artistas e escritores com o objetivo de criar um centro de entretenimento artístico. Esse local ficou conhecido como o Cabaret Voltaire e, rapidamente, se tornou um ponto de encontro para artistas experimentais.

No Cabaret Voltaire, os artistas eram convidados a fazer apresentações, incluindo *performances* e leituras de suas obras. Em 5 de fevereiro de 1916, marcou a noite de estreia do Cabaret Voltaire, um marco importante no surgimento do movimento dadaísta. Esse espaço não apenas abrigou *performances* e experimentações artísticas, mas também se tornou um ponto focal para o desenvolvimento e a disseminação das ideias dadaístas. Foi neste contexto que Hugo Ball inventou uma nova forma de fazer poema e o declamou:

Ball inventou um novo tipo de “versos sem palavras”, ou “poema sonoro”, em que “o equilíbrio das vogais só é determinado e distribuído de acordo com o valor do verbo inicial”. No seu diário, nas linhas do dia 23 de Junho de 1916, descreveu o fato que tinha criado para a primeira leitura de um desses poemas, que apresentou no Cabaret Voltaire naquele mesmo dia: na cabeça, usou “um alto chapéu de feiticeiro com listras brancas e azuis”; as suas pernas ficaram dentro de tubos de papelão azul “que chegavam aos quadris, de modo que eu parecia um obelisco”; e vestiu ainda uma enorme gola de papelão, de um vermelho muito vivo por dentro e dourada por fora, que fazia subir e descer como se fossem asas. Ele precisava de ser carregado até o palco no escuro e, a partir de porta-partituras colocadas nas laterais e na frente do palco começava “lenta e solenemente a ler:

gadji beri bimba  
glandridi lauli lonni cadore  
gadjama bim beri glassala  
glandridi glassala tuffm i zimbrabim  
blassa galassasa tuffm i zimbrabim” (Goldberg, 2007, p. 77).

Essa apresentação exemplificou o espírito iconoclasta e a natureza experimental do dadaísmo, que desafiava as convenções literárias e artísticas tradicionais, explorando o potencial da linguagem e da *performance* como novas formas de expressão. Enquanto o dadaísmo se destacou por sua postura radicalmente iconoclasta e provocativa, desafiando as normas sociais e artísticas, o surrealismo buscou explorar as profundezas da mente humana e os reinos do inconsciente como fontes de inspiração criativa. O *Manifesto Surrealista*, de Breton, marcou oficialmente o início do movimento surrealista, e a exploração da desconstrução da lógica e da razão, característica marcante do dadaísmo, assumiu uma nova profundidade e dimensão. Os artistas surrealistas acreditavam na importância do acesso ao inconsciente e na liberação da imaginação como fontes legítimas para a criação artística:

O conceito de “automatismo” estava no âmago da definição inicial de Breton: *Surrealismo*: substantivo masculino, puro automatismo psíquico através do qual se tenta expressar oralmente, por escrito ou de qualquer outra maneira, o verdadeiro funcionamento do pensamento. Além disso, ainda segundo a definição, o surrealismo baseava-se na crença na “realidade superior de certas formas de associação até hoje desprezadas, na onipotência do sonho, no jogo livre do pensamento” (Goldberg, 2007, p. 124).

O movimento surrealista não somente desafiou as convenções sociais e culturais, mas também explorou o inconsciente humano. Essa abordagem resultou em *performances* enigmáticas, muitas vezes permeadas por elementos ilusórios. Porém, por mais que essas manifestações seguissem as ideias dadaístas do acaso e da simultaneidade, segundo Roselee Goldberg (2007), muitas delas tinham enredos objetivos.

Segundo Goldberg (2007), o desenvolvimento da *performance* na década de 1920 na Alemanha muito se deve à Oskar Schlemmer na Bauhaus. Fundada por Walter Gropius em 1919 na Alemanha, a Bauhaus representou uma ruptura significativa com a tradicional separação entre as artes plásticas e aplicadas. A ideia de Gropius era a de unificação de todas as artes. Entre metal, escultura, tecelagem, desenho, entre outros, aqui o teatro foi considerado como fundamental, sendo introduzido como “o primeiro curso de artes performativas a ser oferecido por uma escola de arte” (Goldberg, 2007, p. 124)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Roselee Goldberg defende em seu texto que logo nos primeiros meses da instituição de ensino conhecida como Bauhaus, foi considerada a criação de uma oficina de teatro, pois essa arte era considerada fundamental para o currículo interdisciplinar da escola.

A abordagem da Bauhaus não se limitava à pintura e escultura tradicionais, mas explorava a interseção entre arte, design, arquitetura e tecnologia. Nesse contexto, o programa de *performance* da Bauhaus emergiu como um marco importante. Após a demissão devido a desentendimentos ideológicos de Lothar Schreyer, primeiro supervisor do curso, Oskar Schlemmer assumiu a direção desse programa pioneiro na escola alemã. Schlemmer construiu uma posição sólida como diretor-geral da escola de teatro, reconhecido por transcender suas especialidades como pintor e escultor, criando *performances* inovadoras.

Um exemplo notável é *Gabinete de figuras I*. Nessa *performance*, inspirada pelo filme de Robert Wiene, *O Gabinete do Dr. Caligari*, de 1919, figuras geométricas e mecânicas eram movidas por mãos invisíveis com movimentos coreografados que enfatizavam formas e ângulos específicos, realizando um jogo de planos visual. Com o sucesso da peça, foi apresentada logo em seguida a variação da *performance* em *Gabinete de figuras II*.

A abordagem interdisciplinar da Bauhaus teve impacto duradouro para o desenvolvimento da *performance* arte. Ao contrário de movimentos anteriores como futurismo, dadaísmo e surrealismo, a Bauhaus não teve intenção direta de ser provocativa, mas reforçou a *performance* como produção independente. Essa abordagem abriu caminho para uma compreensão mais ampla da *performance* como uma forma de arte legítima e inovadora, podendo ser produzida na experimentação e em novas formas de expressão.

Ainda no século XX, mais especificamente em 1952, um nome importante surge: John Cage. Jovem artista e maestro, desenvolve as experimentações da *performance*, chegando em uma de suas obras mais famosas, “4’33””. A apresentação é disposta por uma orquestra silenciosa, com Cage como maestro, onde pequenos movimentos são feitos pelo regente e pelos músicos, que percebem três atos. Com isso, há a provocação da plateia a partir de uma expectativa que é interrompida com o silêncio/ som ambiente. A obra traz a percepção do acaso e do silêncio, assim como o processo.

Em 1959, Allan Kaprow utiliza o termo “Happening” para descrever suas apresentações ao vivo, integrando o público a esse evento. Em “*18 happenings in 6 parts*”, Kaprow deixou instruções aos espectadores que foram convidados a assistir e participar dessas apresentações artísticas. As *performances* ocorreram simultaneamente com campanhas que designavam o fim e o começo delas. Por mais que o termo *happening*

caracteriza-se espontaneidade, a *performance* aqui trazida por Kaprow foi muito bem ensaiada e pensada, com tempo e espaço planejados e decorados pelos performers. A partir disso, estabeleceu-se através da mídia o termo *happening* para apresentações artísticas que eram apresentadas uma única vez.

Apresentações artísticas performáticas que posteriormente foram apresentadas após a denominação do “Happening” eram assim chamadas pela mídia, independente da estrutura e intenções da obra, da concordância do artista ou até mesmo da definição de Kaprow, onde *Happening* seria uma apresentação feita uma única vez. Porém, diferente do que se viu anteriormente, o *Happening* não redigiu manifestos ou formou grupos de artistas.

Na década de 1960, a *performance art* apresentou uma nova fase, impulsionada por artistas que buscavam redefinir o papel do artista na sociedade. Segundo Goldberg (2007), a falta de teor político no expressionismo abstrato estava sendo questionada por muitos artistas, apesar de sua grande popularidade na época. Artistas como Yoko Ono, Yves Klein e Joseph Beuys foram fundamentais nesse movimento. Eles inseriram abordagens mais integrativas e provocativas, introduzindo elementos políticos e sociais em suas *performances*. Yoko Ono (1933), por exemplo, desafia as fronteiras entre arte e vida diária. Ao convidar o público a subir no palco e cortar suas roupas em uma de suas primeiras *performances*, *Cut Piece* (1964), a performer questiona a imparcialidade na relação entre o espectador e o objeto de arte que, nesse caso, seria o corpo da artista.

Yves Klein (1928-1962), nascido em Nice, na França, foi conhecido por seu estilo único. Sua obra é notável não apenas por suas contribuições à cor, como o “azul Klein”, patenteada pelo artista, mas também por suas reflexões sobre o vazio, buscando transformar conceitos abstratos em expressões artísticas palpáveis. Chegou a apresentar obras invisíveis, como em 1958 na Galerie Clert, onde expôs a obra *Le vide* (“O Vazio”). Klein considerava que o compromisso do artista não era limitado ao artista e seu pincel, mas a arte seria a elaboração da vida: “*Se as cores ‘são os verdadeiros habitantes do espaço’, e o ‘vazio’ a cor azul, então o artista podia muito bem abandonar a paleta, o pincel e o modelo, esses eternos componentes do atelier*” (Goldberg, 2007, p. 182). A partir dessas ideias, Klein utilizou os corpos dos modelos como seus pincéis, mergulhando-os na tinta “azul Klein” e pressionando-os contra as telas. Introduziu assim uma interação física e performática em sua produção, expandindo as fronteiras da expressão artística.

Joseph Beuys (1921-1986), por sua vez, após uma breve imersão de atividades com o grupo Fluxus, produziu uma série notável de *performances*, nas quais explorou temas como democracia, liberdade e responsabilidade social. Ele acreditava na transformação da consciência humana através da arte. Muitas vezes suas obras trabalham a interação direta com o público e utilizam de materiais não convencionais, como feltro, manteiga e cera de abelha, empregando simbolismos para provocar reflexões entre a natureza humana e a sociedade. Entre suas obras mais citadas está *Coioote: eu gosto da América e a América gosta de mim*, de 1974. Realizada nos Estados Unidos, a obra consistiu em um espaço dividido entre um coioote selvagem e o artista durante sete dias; e o que separava o público da galeria do artista e o animal seria apenas uma corrente. Quem ali estivesse presente podia perceber que Beuys interagiu diariamente com o animal, utilizando materiais perecíveis que eram apresentados ao coioote. Esses e muitos outros artistas moldaram o curso da performance arte, o que transformou e expandiu as formas de produção, tornando-a mais interativa e consciente. O espectador não se limitava mais a ser um mero observador, mas sim parte integrante da obra de arte.

Logo após, adentrando a década de 1970, a arte conceitual indica que a arte compreende o conceito, e não meramente a imagem. Para além de buscar agradar um público, o movimento acredita em uma forma de produção que leve à reflexão do espectador, deslocando-o do papel de apenas admirador, e buscando trazer questionamentos e provocações. Entende-se então que o material da arte é o conceito e não as ferramentas ou a imagem que a compõem. Além disso, a arte conceitual ia contra o movimento mercantilista da arte e a visão unicamente comercial do objeto de arte. Por isso, a *performance*, por ser uma produção que reflete tempo e espaço, dialogou diretamente com as ideias da arte conceitual, utilizando o corpo como material e, assim, rejeitando os materiais tradicionais dos ateliês, como os pincéis e a tela. Nesse contexto surge a designação da “body art”, para os atos em que o próprio corpo do artista se torna o material da obra de arte. Assim, são desenvolvidas diversas maneiras de expressão, como performers que acabam por produzir obras “autobiográficas” concentrando sua obra em sua própria história. Para além dessa memória privada, muitos artistas também trabalharam com a memória coletiva, como rituais e cerimônias que, muitas vezes, eram apresentadas ao vivo.

Também é importante ressaltar que certamente a década de 1970 e o período subsequente foram marcados por uma proliferação significativa de artistas que escolheram a arte da *performance* como meio para explorar e desafiar as representações dos corpos femininos. Três figuras notáveis que se destacaram nesse contexto foram Yoko Ono, Carolee Schneemann (1939-2019) e Valie Export (1940).

Valie Export é uma artista austríaca que desempenhou um papel fundamental na arte da *performance* e na arte feminista. Em *Action Pants: Genital Panic* (1969), Export usa calças com recortes na área genital, desafiando as normas sociais e reivindicando o espaço público para as mulheres. Sua arte frequentemente explora o corpo feminino como um meio de confrontação das expectativas sociais.

Carolee Schneemann foi uma artista multidisciplinar cujo trabalho abordou questões de gênero, sexualidade e o papel do corpo na arte. Sua *performance Interior Scroll* (1975) é particularmente notável. Nela, Schneemann lê um texto enquanto tira um rolo de papel de sua vagina, desafiando as expectativas em torno do corpo feminino e criticando a objetificação.

Essas artistas, entre outras, foram muito importantes na abordagem de gênero, identidade e poder na sua expressão artística. Até hoje promovem diálogos importantes sobre a representação do corpo feminino na arte e na sociedade. Ao explorar a *Performance Arte* no século XXI, torna-se evidente que os últimos anos têm conduzido a novas tendências e percepções dentro dessa forma de expressão artística. Uma das transformações notáveis foi a integração mais significativa da *performance* em espaços tradicionais de arte, como museus e galerias. Utiliza-se então a adoção generalizada da documentação visual da *performance*, a partir de fotografias e vídeos dos eventos ao vivo.

A documentação visual tornou-se uma ferramenta crucial para preservar, disseminar e contextualizar as *performances* artísticas. Vídeos e fotografias capturam não apenas o momento da apresentação, mas também os detalhes intrínsecos da expressão, movimento e interação. Essa documentação registra a *performance* em si e serve como meio de compartilhar a experiência com um público mais amplo.

A utilização extensiva da documentação visual não apenas preserva as *performances*, mas também abre caminho para reproduções e interpretações futuras. Um exemplo notável é a reprodução da icônica obra “4’33””, de John Cage. Esta peça, que desafia as convenções musicais ao consistir em 4 minutos e 33 segundos de silêncio, foi

recriada pela BBC Symphony Orchestra no Barbican Centre de Londres em 16 de janeiro de 2004. Nesta ocasião, a orquestra executou a obra ao vivo com uma grande *performance* orquestral, seguindo anotações deixadas pelo próprio Cage.

## 2.1 PERFORMANCE COMO CRÍTICA E RESISTÊNCIA

No interesse de traçar um quadro inicial que diz respeito à ideia de *performance* dentro de um contexto temporal, apresento duas matrizes que oferecem ao leitor uma clivagem analítica da *performance* como uma forma de expressão artística que busca questionar e criticar as normas e valores estabelecidos na sociedade. Em ambas as matrizes se encontram selecionados artistas que começaram a utilizar essa forma de arte como uma ferramenta para desafiar as convenções tradicionais da arte e das relações sociais. Essas obras foram realizadas como forma de chamar a atenção para as contradições da sociedade e para a falta de sentido do mundo moderno. As Matrizes 1a e 1b que se voltam para o contexto de artistas do século XX e XXI apontam para um *continuum* devir que estabeleceu nessas obras um desejo de explorar a *performance* como meio de crítica e resistência. O movimento dos estudos culturais e a arte ativista trouxeram novas possibilidades, sendo uma delas uma forma de luta política e social. *Performances* de rua, manifestações artísticas e *performances* corporais foram utilizadas para denunciar injustiças sociais, discriminação e opressão.

Nessas duas primeiras Matrizes, proponho um jogo visual com marcadores que interpreto como fundamentais para entender a *performance* como experiência imersiva e corpórea, na qual o corpo do artista e a relação com o público são elementos centrais. As obras selecionadas, de acordo com seus marcos temporais, também podem ser interpretadas como uma ação que acontece a partir do vigoroso envolvimento onde a presença física e emocional do artista e do espectador podem ser efetivamente percebidas.

## MATRIZ 1A – PERFORMANCE, PANORAMA HISTÓRICO, SÉCULO XX



**Figura 1** – Frame de *Cabaret Voltaire*, 1916.

*Cabaret Voltaire*, 1916.  
Hugo Ball (1886-1927), Alemanha.  
Conceitos e referências:  
Disseminou as ideias dadaístas.  
Fonte: Dada [...], 2020.



**Figura 2** – Frame de *4'33*, 1952.

*4'33*, 1952. John Cage (1912-1992), Estados Unidos.  
Conceitos e referências:  
Traz aspectos relacionados à música, como o silêncio. Percebe-se como os limites da performance estão se tornando menos definidos.  
Fonte: John [...], 2010.



**Figura 3** – Frame de *Antropometria*, 1960.

*Antropometria*, 1960.  
Yves Klein (1928-1962), França.  
Conceitos e referências:  
Registro de Yves Klein é uma modelo que atuou como parte da pintura/*performance*. Klein utiliza os corpos como pincel para produzir a composição pictórica, ampliando os horizontes da fronteira artística.  
Fonte: Damásio, 2010.

## MATRIZ 1B – PERFORMANCE, PANORAMA HISTÓRICO, SÉCULO XX



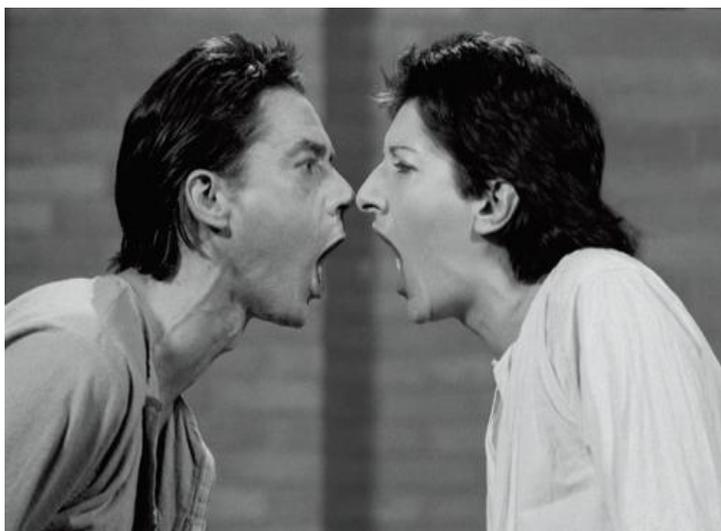
**Figura 4** – Frame de *Como explicar quadros a uma lebre morta*, 1965.

*Como explicar quadros a uma lebre morta*, 1965. Joseph Beuys (1921-1986), Alemanha.

Conceitos e referências:

Compreensão artística para além da imagem. O “explicar” no título remete à arte não acessível sem seu “conceito” exigindo um nível de compreensão. Por isso, utiliza o corpo do artista e outros materiais para além de pincéis e quadros para apresentar ao público a necessidade de se compreender a arte de forma intelectual.

Fonte: Fluxus [2003-2011].



**Figura 5** – Frame de *Cut Piece*, 1965.

*Cut Piece*, 1965. Marina Abramović (1946), Sérvia.

Conceitos e referências:

Marina e Ulay (Alemanha, 1943-2020) representam simbolicamente as relações humanas e, mais especificamente, as relações amorosas. A performance como linguagem híbrida da artista traz vertentes da arte, da vida pessoal e de outros elementos artísticos. Acredita na construção mútua da obra entre artista e espectador.

Fonte: Júnior e Manje (2024).



**Figura 6** – Frame de *AAA-AAA*, 1978.

*AAA-AAA*, 1978. Yoko Ono (1933), Japão.

Conceitos e referências:

A artista se coloca de forma passiva e vulnerável com uma tesoura ao seu lado, a qual o público utiliza para cortar suas vestes. A performance traz questões do corpo feminino, e o público é essencial para a execução da obra, sendo o agente da ação.

Fonte: Malmaceda (2015).

## MATRIZ 1C – PERFORMANCE, PANORAMA HISTÓRICO, SÉCULO XX



**Figura 7** – Frame de *Pancake*, 2001. *Pancake*, 2001. Márcia X (1959-2005), Brasil.

**Conceitos e referências:**

Explora as relações entre arte, religião e erotismo. Márcia abre as latas de leite condensado com uma marreta e derrama sobre sua cabeça e, logo depois, abre sacos de confeitos e utiliza uma peneira para jogá-los sobre si.

Fonte: Oliveira, (2014).



**Figura 8** – Frame de *Essas associações*, 2014.

*Essas associações*, 2014. Tino Sehgal (1976), Reino Unido.

**Conceitos e referências:**

Trabalha com situações atípicas, com foco na experiência do espectador com a obra, que contribui diretamente na sua execução. Diferente de outros artistas, Sehgal não permite publicidades relacionadas ao seu trabalho, como catálogos ou cartazes, apenas

fotografias do

Fonte: Castro, (2014).



**Figura 9** – Frame de *A artista está presente*, 2010

*A artista está presente*, 2010. Marina Abramović (1946), Sérvia.

**Conceitos e referências:**

A performance consiste em uma troca de olhares silenciosos entre Abramović e o público, que é convidado a se sentar à sua frente. A potência do olhar e do silêncio, representada na obra, traz a conexão entre o artista e o espectador que, aqui, se faz necessário para a construção da obra, visto que é nessa troca que a *performance* ocorre. Uma das cenas icônicas da exposição feita no MoMa é o reencontro de Marina e Ulay, (1943-2020).

Fonte: Reis, (2013).

## MATRIZ 1D – PERFORMANCE, PANORAMA HISTÓRICO, SÉCULO XX



**Figura 10** – Frame de *Tatlin's Whisper #6* (Havana Version), 2009.

*Tatlin's Whisper #6* (Havana Version), 2009. Tania Bruguera (1968), Cuba. Conceitos e referências: Conhecida por trabalhos que envolvem interação social e política, nesta obra Tânia convida o público a um “microfone aberto”, onde o público podia subir ao palanque para falar o que quiser por até 1 minuto e, enquanto falavam, uma pomba branca era repousada sobre seu ombro em alusão ao discurso de Fidel Castro em Havana, após a vitória da Revolução de 1959. Após a fala na performance, os participantes eram escoltados por dois atores em trajes militares. A performance é participativa e necessita do engajamento do público. Fonte: Baker, (2010).



**Figura 11** – Frame de *Unguento*, 2015.

*Unguento*, 2015. Dalton de Paula (1982), Brasil. Conceitos e referências: Realizada no interior da Bahia, na cidade de Lençóis, a performance *Unguento* foi realizada como forma de intervenção na cidade durante a Mostra OSSO Latino-Americana de Performances Urbanas. Dalton trabalha as complexas relações sociais, éticas e políticas, principalmente ao se tratar da história da formação histórica do país. Fonte: Dalton [...], (2015).



**Figura 12** – Frame de *A gente combinamos de não morrer*, 2018.

*A gente combinamos de não morrer*, 2018. Jota Mombaça (1991), Brasil. Conceitos e referências: A performance faz referência ao conto homônimo de Conceição Evaristo e utiliza materiais simples como galhos, cacos de vidro e barbante vermelho para criar facas artesanais. A obra trabalha de maneira a resistir e expor a violência e o perigo enfrentados pelos corpos que fogem às normas estabelecidas pela sociedade. A obra compõe o acervo da Fundação Kadist na Califórnia, Estados Unidos. Fonte: Rocha (2021).

As Matrizes 1a, 1b, 1c e 1d fornecem um panorama amplo sobre a *performance*, mostrando algumas referências que ajudam a contextualizar a discussão deste trabalho, indicando questões e debates que envolvem essa forma de expressão artística. Elas destacam a importância dessa manifestação artística como uma ferramenta de crítica social e política, bem como sua capacidade de criar experiências imersivas e corpóreas que desafiam as convenções e limites da arte. Diante disso, posso afirmar que, ao longo dos últimos séculos, a *performance* se tornou uma forma de arte que transcende as fronteiras tradicionais da pintura, escultura e outras formas materiais de expressão, uma prática que questiona as hierarquias entre o artista e o público, entre o corpo e o objeto, e que busca criar um espaço de experiência compartilhada, que coloca em jogo as emoções, os sentidos e a corporeidade de todos os envolvidos.

### **3. DO ANONIMATO À DEFERÊNCIA: A *PERFORMANCE* COMO ACERVO MUSEOLÓGICO**

De acordo como foi apresentado no capítulo anterior, a *performance* é uma manifestação artística única e efêmera que desafia as convenções hierárquicas de museus e acervos no que tange principalmente à catalogação e preservação dessas obras. Tradicionalmente, os museus têm sido guardiões de objetos físicos, relíquias e documentos históricos tangíveis. No entanto, a partir da década de 1950, é possível observar mudanças na forma como as instituições culturais se propõem a pensar o patrimônio público e o modo como preservam e comunicam as identidades e memórias.

Contudo, este capítulo busca analisar a *performance* a partir da ótica dos museus e da política de preservação e aquisição de bens culturais, observando paralelamente como a evolução na compreensão de novas formas e expressões culturais aparentemente acompanha as teorias museológicas de valorização da esfera imaterial e, por vezes, marginal daquilo que se entende na contemporaneidade como patrimônio. Não é demais destacar que o surgimento da *performance* como arte a ser incorporada nos museus desafiou as estruturas tradicionais, apresentando dilemas sobre como preservar e incorporar noções de efemeridade, espontaneidade e intangibilidade no seio de instituições culturais que tradicionalmente se dedicam à preservação do físico e do estático.

Nesse sentido, o marco temporal desse pensamento gera uma mudança no olhar, ou seja, a partir da segunda metade do século XX, questões pertinentes a esses pensares são inseridas no debate e iniciam um movimento mais estrutural para se estabelecer um processo que visava redimensionar a estrutura dos museus e o próprio conceito de museologia sob o panorama que apontava para novas problemáticas a ser enfrentadas pela

sociedade, uma delas em especial dizia respeito às representações e visualidades que não estavam consubstanciadas em uma materialidade que traduzir a ideia de patrimônio material.

O debate do patrimônio imaterial, nesse caso, indica as suas primeiras raízes. Em certa medida, mostram o futuro de uma categoria para pensar visualidade, representação, signo e símbolos dentro de outro quadrante epistemológico a partir de uma lógica catalográfica que por si só definia como a elite letrada que se debruça sobre esses conceitos necessitava estar atenta aos questionamentos que envolvia memória, história, arte e cultura dentro de uma perspectiva que fosse, na minha percepção, menos homogeneizante.

Posto isso, vale destacar que a compreensão de um *bem cultural público* inicia um diálogo que compreende uma nova dinâmica a ser exercida dentro do espaço museal, que trata com afeto as relações existentes entre pessoas e objetos, que comunica ideias, memórias e constitui identidades. Assim, o público do museu, antes analisado em livros de entrada de visitantes e vagos formulários, dá espaço à *população* e passa a compreendê-la como parte integrante do processo de seleção e ressignificação da memória e acerca daquilo que deve ser selecionado e então herdado pelas próximas gerações.

Os edifícios históricos, que ao longo de toda a história dos museus foram os responsáveis por acomodar em suas vitrines aristocráticas as mais requintadas e exóticas coisas de diversas partes do mundo, cedem espaço ao conceito de *território*, que traz em si toda a presença ancestral e dinâmica que movimenta e dá vida a sociedade. E por fim, a coleção, antes erudita, científica e especializada, transforma-se em *patrimônio*<sup>4</sup>, parte crucial do processo de constituição de uma identidade coletiva igualitária e viva.

Os trabalhos como *A alegoria do patrimônio* (1992), de Françoise Choe, *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias* (1991), de Paolo Rossi, *O declínio do homem público* (1976), de Richard Sennett, e obras mais recentes,

---

<sup>4</sup> A ideia de imaginação, quando vista na ótica dos museus e na museologia, pode ser crucial para compreender como funcionam e o que fazem as coleções e acervos expostos. A “imaginação museal”, definida e explorada por Mário Chagas, diz respeito à capacidade “singular e afetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas: Essa capacidade imaginativa não implica a eliminação da dimensão política dos museus, mas ao contrário, pode servir para iluminá-la. Essa capacidade imaginativa – é importante frisar – também não é privilégio de alguns, mas, para acionar o dispositivo que a põe em movimento, é necessária uma aliança com as musas, é preciso ter interesse na mediação entre mundos e tempos diferentes, significados e funções diferentes, indivíduos diferentes. Em síntese, é preciso iniciar-se na ‘linguagem das coisas’” (Chagas, 2009, p. 58 *apud* Varine, 2000, p. 69).

como o trabalho de autores franceses como Didi Huberman e Jacques Rancière, e de brasileiros como Paola Berenstein Jacques, Fabiana Dultra Britto e Henri-Pierre Jeudy apresentam proposituras que indicam uma base diferenciada para pensar memória e patrimônio, e, no caso deste trabalho, inserir os questionamentos que surgem no que tange à arte da *performance*, isso sem esquecer como esta poderia ser estabelecida como também um patrimônio artístico imaterial.

Diante das discussões que envolvem arte e memória, e como esse binômio é singular para pensar o contexto dos museus e a ideia de acervos museológicos, considero como fundamental pensar obras e artistas que entre os séculos XX e XXI foram fundamentais para compreender como a arte da *performance* alterou seu *status* no sistema de arte e foi progressivamente estabelecendo um *modus operandi* entre artistas, curadores e historiadores da arte, no interesse de elevar esse fazer artístico a um outro patamar, fazendo com que fosse entendida como mais uma camada substantiva nas questões que se discutem sobre o patrimônio imaterial em que, em geral, quando nossos olhares se deparam com as estruturas e diretrizes patrimoniais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, é possível encontrar a patrimonialização de atividades culturais<sup>5</sup>, o que

---

<sup>5</sup> De acordo com o IPHAN é considerado bens imateriais: “Os bens culturais de natureza imaterial dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas). A Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216, ampliou a noção de patrimônio cultural ao reconhecer a existência de bens culturais de natureza material e imaterial. Nesses artigos da Constituição, reconhece-se a inclusão, no patrimônio a ser preservado pelo Estado em parceria com a sociedade, dos bens culturais que sejam referências dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. O patrimônio imaterial é transmitido de geração a geração, constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) define como patrimônio imaterial "as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural." Esta definição está de acordo com a Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, ratificada pelo Brasil em março de 2006. Para atender às determinações legais e criar instrumentos adequados ao reconhecimento e à preservação desses bens imateriais, o Iphan coordenou os estudos que resultaram na edição do Decreto nº. 3.551, de 4 de agosto de 2000 – que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) - e consolidou o Inventário Nacional de Referências Culturais (INCR). Em 2004, uma política de salvaguarda mais estruturada e sistemática começou a ser implementada pelo Iphan a partir da criação do Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI). Em 2010 foi instituído pelo Decreto nº. 7.387, de 9 de dezembro de 2010 o Inventário Nacional da Diversidade Linguística (INDL), utilizado para reconhecimento e valorização das línguas portadoras de referência à identidade, ação e memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (IPHAN, 2014).

a meu ver reforça o fato de que já existem determinadas diretrizes que podem ser estendidas para se pensar a patrimonialização e a organização de acervos de *performances* nos museus. Entretanto, antes de discutir diretamente esse aspecto, importa apresentar um panorama do qual genuíno e valioso é o trabalho de artistas *performers* que trazem consigo suas experiências de vida, visões de mundo e narrativas pessoais que se encontram expressas em suas obras. Para tanto, apresento a seguir dois quadros. Ao considerar a biografia dos artistas, podemos entender melhor as motivações por trás de suas criações, assim como os contextos sociais, políticos e culturais nos quais estiveram inseridos.

Além disso, é importante analisar a contribuição desses artistas para a história da *performance*. Suas obras e práticas artísticas têm influenciado gerações seguintes de artistas e contribuído para o desenvolvimento e a evolução da *performance* como um campo de estudo e expressão artística.

Outro aspecto relevante é a relação entre a *performance* e o espaço expositivo dos museus e instituições de arte do século XXI. Muitas obras de *performance* têm sido incorporadas em zoológicos do século XXI, que são espaços dedicados à exibição e preservação de arte performática. Essa inserção nos museus representa um reconhecimento da importância da *performance* como uma forma de expressão artística relevante e duradoura.

Ao considerar as citadas matrizes que apontam para a biografia dos artistas e a contribuição para a história da *performance*, é possível construir uma epistemologia de saberes alternativos para se pensar os acervos de uma forma que valorize e reconheça a *performance* como um patrimônio imaterial digno de ser preservado e estudado nos museus e instituições de arte. Essa abordagem mais ampla permite uma compreensão mais completa e contextualizada da manifestação artística e sua relação com a memória e o patrimônio cultural. Os museus e instituições de arte têm adotado estratégias inovadoras para a preservação da *performance*, e uma das abordagens mais eficazes tem sido por meio de documentos. Essa preservação envolve a coleta e arquivamento de diversos tipos de registros, como fotografias, textos, entrevistas, vídeos, publicações, projetos, desenhos e fichas. Esses documentos não apenas capturam a essência da *performance*, mas também proporcionam um contexto valioso para compreender a intenção do artista, as reações do público e o significado cultural da obra.

O reconhecimento crescente da *performance* como uma forma de arte legítima tem impulsionado a aquisição dessas obras pelas instituições culturais. Esse movimento não apenas valida a importância da *performance*, mas também contribui para a construção de acervos mais diversificados e representativos da efervescência artística contemporânea. Assim, a preservação documental se torna uma ferramenta essencial para garantir que o impacto efêmero e inovador da *performance* seja capturado e apreciado ao longo do tempo.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) desempenhou um papel pioneiro ao se tornar o primeiro museu no Brasil a incorporar *performances* ao seu acervo, marcando um marco significativo nos anos 2000. Entre as obras adquiridas estão *Bala de Homem = Carne/Mulher* (1997), na qual um homem aguarda o derretimento de uma bala em sua boca aberta, e *Quadris de Homem = Carne/Mulher = Carne* (1995), na qual duas pessoas se movimentam amarradas pela cintura. Vale ressaltar que essas *performances* não são executadas pela artista, mas sim por performers que seguem instruções precisas dela, abrangendo desde a duração da ação até as características físicas dos intérpretes. Além do MAM, o Instituto Inhotim também se destaca nesse cenário, apresentando obras de *performance* concebidas pela artista Laura Lima. Entre elas, estão, *Marra* (1996) e *Dopada* (1997).

A incorporação de obras de *performance* pelos museus traz consigo desafios e considerações especiais. Aspectos fundamentais incluem a reflexão sobre quem será encarregado de reativar a obra e de que maneira. A escolha de performers, a quantidade necessária e a abordagem adotada são fatores cruciais. Um exemplo elucidativo desse cuidado é a obra *Puxador* (1998), de Laura Lima, que demanda a participação de dois atores para ser reativada.

Ao decidir sobre a reativação ou não, as instituições devem ponderar se a obra será realizada por atores performers, e, em caso afirmativo, quantos serão necessários. A complexidade aumenta quando o próprio artista precisa reativar a obra, exigindo uma abordagem mais detalhada. Essas considerações evidenciam a importância de um planejamento cuidadoso por parte das instituições ao lidar com *performances*, garantindo que a integridade e a visão da obra sejam preservadas durante sua reativação.

Tornar obras de *performance* parte de acervos institucionais dialoga com uma tentativa de materializar algo de natureza imaterial. Na obra *Kiss* (2003) vendida por Tino Sehgal ao MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque) em junho de 2008, foi

acordado que para a reapresentação da obra deveria ser feita perante supervisão do próprio artista, e o trabalho jamais poderia ser documentado através de vídeos, textos ou áudios. O que pode ter causado inquietação dos curadores do museu nos faz pensar na relação de memória para além da documentação museal, onde a instituição terá que provocar ações para a reativação dessa memória.

Por mais que possamos verificar uma maior aquisição desse gênero de arte em acervos, podemos perceber que em sua grande maioria são adquiridas remanescentes e obras derivadas dessas ações, permitindo um maior controle por parte das instituições, e em menor número são obtidas *performances* que possuem direitos para ativação. Cada instituição desenvolve estratégias curatoriais específicas para integrar e preservar essas obras, adaptando-se às características únicas de cada criação performática. Essa abordagem cuidadosa reflete o desafio de equilibrar a preservação da autenticidade artística com a necessidade de garantir a continuidade e acessibilidade das obras ao público.

A maneira como a *performance* evoluiu e se integrou nos acervos contemporâneos representa uma transformação significativa. No passado, a *performance* muitas vezes existia como um elemento contracultural, mas hoje faz parte dos registros artísticos tradicionais. A preservação dessas obras torna-se um desafio considerável, dado o caráter efêmero, o tempo de duração do ato, a variabilidade da composição e até mesmo as características físicas dos intérpretes ao longo do tempo.

Claire Bishop em *Artificial Hells* (2012), citada por Bianca Tinoco (2021) em sua tese, propõe uma abordagem tríplice para entender a *performance* na contemporaneidade. Ela oferece a seguinte categorização apresentada no Quadro 1.

**Quadro 1:** Categorização da *performance* proposta por Bishop.

Categorias	
a	<i>Performances</i> como delegadas
b	<i>Reperformance</i>
c	Produções de foto
d	Vídeo <i>performances</i> .

Fonte: Elaboração própria a partir de Bishop (2012 *apud* Tinoco, 2021).

Essas categorias oferecem diferentes perspectivas sobre como a *performance* pode ser documentada, reinterpretada e preservada para o futuro. A delegação da *performance* permite que outros a recriem, a *reperformance* envolve a repetição da ação original pelos artistas originais ou novos intérpretes, enquanto a produção de foto e vídeo *performances* proporciona uma forma mais estável de registro visual.

Essas abordagens múltiplas permitem que a *performance* se adapte aos desafios da preservação, ao mesmo tempo que oferecem novas maneiras de apreciar e compreender essas expressões artísticas dinâmicas. O diálogo entre a efemeridade da *performance* e a permanência dos acervos desencadeia reflexões significativas sobre a natureza mutável e adaptativa da arte performática na contemporaneidade.

Bianca Tinoco (2021) apresenta alguns elementos que chamam a atenção por justamente abrirem frestas para se seguir adiante nesse debate. A autora destaca que:

Ambas as modalidades também demonstram diferenças em relação aos parâmetros concebidos para a *performance* nos anos 1960 e 1970. O impedimento de reapresentação não é mais uma questão e a presença do corpo do artista é relativizada em prol de uma maior gama de abordagens e da adaptabilidade do trabalho a diferentes contextos. Galeristas e curadores que escolhem obras dessa natureza para uma exposição passam a assumir o papel de gerentes de recursos humanos, ficando responsáveis pela seleção de intérpretes, negociação da remuneração e contratos. Torna-se necessário planejar até os turnos de apresentação, uma vez que a *performance* tende a ficar exposta durante oito horas por dia mais (Tinoco, 2021, p. 111).

Podemos entender que as novas práticas nos propõem outras formas de pensar o acervo contemporâneo no que tange a essa temática. Acredito que precisamos compreender esses trabalhos de forma que atravessem os pensamentos da ideia de acervo, de museu e de memória. Digo isso principalmente quando lidamos com trabalhos que podem ser reapresentados em diferentes situações, atravessando a História e nos trazendo contextos políticos, sociais e estéticos que podem ser lidos através de diferentes corpos e lugares. Resgatando novamente o trabalho de Bianca Tinoco vale a pena destacar:

Ao ser realizada na transmissão de trabalho artístico, com possibilidade de difusão e conservação por meio da inserção da memória corporal de outros performers, a *reperformance* também se torna, a sua maneira, se não delegada, delegável. Ou seja, mesmo um performer que tenha concebido a obra para que ele mesmo a executasse pode, em um momento posterior, refutar a coincidência entre autoria e apresentação, passando a

estar presente como referência e não como corpo em ação (Tinoco, 2021, p. 113).

É importante pensar que possuir uma obra em acervo e reativá-la no mínimo indica questões que, mesmo que dialogam entre si, têm camadas que se diferem. Ou seja, o fato de ter uma obra de *performance* em acervo não significa que haja a possibilidade de ser materializada seja qual for a plataforma usada dentro de um museu. A utilização de projeções, e mesmo a *reperformance*, não legitima de fato que essa “peça de arte” seja lida ou interpretada como parte integrante de um acervo. Talvez seja esse o movimento que nos faz dar conta do grau de complexidade para entender a essência e a dimensão dessa manifestação artística frente ao escopo técnico e as heranças catalográficas e burocráticas que ainda vigoram nos espaços institucionalizados. No meu entender não basta apenas uma ou duas obras serem reconhecidas como acervo institucional, se faz necessária, no mínimo, dentro do vocabulário formal desses espaços, a definição de uma tábua rasa que alinhe ou associe essa forma de arte às demais que historicamente já possuem essa categoria.

Compreender os desafios enfrentados pelos museus ao adquirir obras de *performance* para seus acervos é fundamental para delinear estratégias eficazes. Muitas instituições optam por expor as remanescentes dessas obras como uma forma de preservar a memória da ativação inicial, evitando os desafios associados à reativação integral dessas *performances*. Essa abordagem pode refletir uma hesitação em lidar com a complexidade e a natureza efêmera da *performance*, buscando uma solução que permita aos espectadores vivenciarem, de alguma forma, a essência da obra sem comprometer sua integridade.

A exposição das remanescentes pode ser considerada uma abordagem mais “segura” e confortável, proporcionando ao público uma experiência tangível, mesmo que não replicando completamente a *performance* original. Essa escolha também pode ser influenciada pela falta de protocolos estabelecidos ou referências sólidas sobre como reativar essas obras de maneira autêntica e respeitosa. A preservação da memória da primeira ativação, portanto, torna-se uma estratégia viável para as instituições, permitindo que o legado da *performance* seja transmitido, mesmo que de maneira adaptada.

No entanto, é importante reconhecer que essa abordagem tem suas limitações. Embora proporcione uma entrada ao universo da *performance*, a exposição de remanescentes pode não capturar completamente a intensidade e a autenticidade da experiência original. Isso levanta questões sobre como equilibrar a preservação da

integridade artística com a necessidade de tornar essas obras acessíveis e significativas para o público.

Encontrar soluções inovadoras e respeitosas para lidar com esses desafios continua sendo um aspecto crucial da gestão e preservação de *performances* nos acervos museológicos. A ideia de memória e a compreensão do patrimônio imaterial indicam uma mudança no olhar para representações e visualidades não consolidadas em materialidade tangível. A arte da *performance*, ao ser incorporada aos acervos, traz consigo desafios únicos, destacando importantes estratégias curatoriais.

Considerando a envergadura que determinadas obras alcançaram ao longo da história no campo da *performance*, além dos artistas que deram vida a essas manifestações, apresentamos as Matrizes 2, 3, 4 e 5 que indicam a potência dessa forma de arte e como essas obras e artistas hoje já têm uma posição de destaque e determinados acervos no Brasil, o que prova que a viabilidade desse discurso e a possibilidade de ampliação de ações efetivas que estabeleçam parâmetros claros e definidos para uma forma de arte que no tempo contemporâneo adquire força e amplitude entre artistas de nosso tempo. Entre os/as artistas que se destacaram nesta pesquisa, importa citá-los no QUADRO 2.

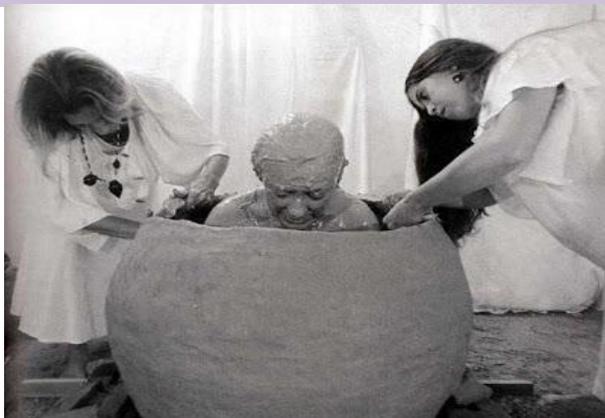
**QUADRO 2: RESUMO DE ARTISTAS *PERFORMERS*.**

ARTISTA	MORTE	PAÍS DE ORIGEM
Celeida Tostes	1929-1995	Brasil
Cristiano Lenhardt	1975	Brasil
Flávio de Carvalho	1889-1973	Brasil
Francis Alys	(1959)	Bélgica
Guillermo Calzadilla	(1971)	Cuba
Jennifer Allora	(1974)	Cuba
Laura Lima	1971	Brasil
Liu Bolin	1973	China
Marina Abramović	1946	Sérvia
Tino Sehgal	1976	Reino Unido

Fonte: Elaboração própria.

## MATRIZ 2 – PERFORMES, BIOGRAFIAS, SÉCULO XX

### ARTISTA PERFORMER



### MINIBIO E CONTRIBUIÇÕES

**Figura 13** – Frame de *Passagem*, 1979.

#### **Celeida Tostes (1929-1995)**

É uma referência no campo da *performance* ao incorporar nos seus trabalhos materiais diversos, utilizando o corpo e a cerâmica como elementos essenciais à sua obra. O corpo feminino e a fertilidade são discussões centrais em sua trajetória como artista. Na obra *Passagem*, por exemplo, a artista simula a experiência de ser expelida de um útero; um tema que se alinha às pautas da artista e que se tornou um marcador preciso e constante na sua trajetória. Fonte: Um possível, [...] [2017].



**Figura 14** – Frame de *New Look*, 1956.

#### **Flávio de Carvalho (1889-1973)**

Sua obra visa subverter tradições, hábitos e costumes da época. Ou seja, a linha conceitual do trabalho de Flávio tem um compromisso distintivo com a atemporalidade, uma espécie de revisão de contextos e subtextos normativos que potencializam pactos de um viver dentro de padrões pré-concebidos. Na obra *New Look*, de 1956, o artista revela seu *modus operandi* performático ao caminhar com seu “novo look” pelas ruas do Rio de Janeiro, levantando questões como liberdade e ironia. A polêmica aqui criada é uma das características da *Performance* arte que adquiriu cada vez mais envergadura e ainda hoje é um legado do artista. Fonte: Amaro, [2023].



**Figura 15** – Frame de *Marra*, 1996.

#### **Laura Lima (1971)**

Tem como característica incorporar seres vivos, sendo eles humanos, animais ou plantas em suas obras, com a intenção de estabelecer relações inusitadas com o espaço. Utiliza o nu, apresentando o corpo humano como elemento protagonista. Na obra *Marra*, de 1996, a artista revela seu universo conceitual ao criar uma associação performática entre dois homens unidos por um capuz que lutam até a exaustão. Fonte: Marra [...], [20??].

**ARTISTA PERFORMER**

**MINIBIO E CONTRIBUIÇÕES**



**Figura 16** – Frame de *Seven Easy Pieces*, 2005.

**Marina Abramović (1946)**

Embora tenha iniciado sua carreira no século XX, a artista sérvia continua a ser uma artista proeminente na *performance* contemporânea. Conhecida por sua abordagem radical e provocativa, envolve-se atualmente em projetos inovadores que exploram a presença, o tempo e a resistência física e mental. Em *Seven Easy Pieces*, por exemplo, uma série de *performances* apresentadas no Guggenheim Museum em 2005 que marcaram seu percurso e também a reprodução e reinvenção de obras de outros artistas como a apresentada na imagem, que remete à obra de Joseph Bueys, *Como explicar quadros a uma lebre*.  
Fonte: Marina, [...], [2006].



**Figura 17** – Frame de *O homem invisível*.

**Liu Bolin (1973)**

Artista chinês, mais conhecido como “O homem invisível”, Bolin cria *performances* visuais onde se camufla com o ambiente ao redor, sem usar nenhuma técnica de acabamento. A ideia de se tornar invisível é uma forma de protesto contra o sistema.  
Fonte: Equipe, [...], (2016).



**Figura 18** – Frame de *Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada*, 1977.

**Francis Alys (1959)**

Artista belga radicado no México, suas *performances* frequentemente envolvem ação e movimento, explorando questões sociais e políticas. Como em *Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada*, de 1977, onde o artista empurra um bloco de gelo pelas ruas do México até que ele se derreta por completo.  
Fonte: Marques, (2016).

## MATRIZ 4 – OBRAS INCORPORADAS A ACERVOS MUSEOLÓGICOS

### Artista Performer



### Minibio e contribuições

**Figura 19** – Frame de *Quadris de Homem = carne / mulher = carne*, 1995.

*Quadris de Homem = carne / mulher = carne*, 1995. Laura Lima (1971)  
Essa obra é um exemplo notável da integração da *performance* no acervo de um museu. Adquirida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo nos anos 2000, é um marco significativo, sendo considerada a primeira obra de *performance* a ser adquirida por uma instituição em contexto nacional.  
Fonte: *Quadris*, [...] [20??].



**Figura 20** – Frame de *Autoritoleituralogosh*, 2019.

*Autoritoleituralogosh*, 2019. Cristiano Lenhardt (1975)  
Exemplo significativo da valorização da arte performática, especialmente pela SP-Arte. Em 2019, durante o Pavilhão de *Performance*, a SP-Arte tomou a notável decisão de adquirir uma obra de arte performática, marcando um passo importante na integração dessa forma de expressão nos acervos institucionais. A obra foi adquirida com a intenção de ser doada ao acervo da Pinacoteca de São Paulo, evidenciando a iniciativa da feira em criar ferramentas práticas para a inclusão de *performances* nas instituições de arte.  
Fonte: *Autoritoleituralogosh*, (2019).



**Figura 21** – Frame de *Linhas de Falha*, 2013.

*Linhas de Falha*, 2013. Jennifer Allora (1974), Guillermo Calzadilla (1971)  
A obra faz parte do acervo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) e foi adquirida pelo museu em 2016.  
Fonte: Jennifer, [...] (2013).

## MATRIZ 5 – OBRAS INCORPORADAS A ACERVOS MUSEOLÓGICOS

### Artista Performer



**Figura 22** – Frame de *Kiss*, 2003. *Kiss*, 2003. Tino Sehgal (1976)

A obra apresenta uma abordagem singular ao explorar o tema do beijo na História da Arte. Inspirado em obras icônicas como *O Beijo*, de Gustav Klimt (1908-1909), e a escultura de mármore de Auguste Rodin *O Beijo* (1882), Sehgal reinterpreta essas representações artísticas por meio de uma *performance* ao vivo. Sua obra se destaca por trazer o elemento do beijo para o domínio da *performance*, evocando, assim, as tradições e significados associados a essa expressão ao longo da História.  
Fonte: Foreign, [...] (2015).



**Figura 23** – Frame de *Inside Out, Upside Down*, 1995.

*Inside Out, Upside Down*, 1995. Tunga (1952-2016)  
A imagem é um registro da performance realizada por Tunga na inauguração da Galeria Psicoativa Tunga, em 2012.  
Fonte: Inside, [...] [20??].



**Figura 24** – Frame de *Bala de Homem = Carne/Mulher = Carne*, 1997.

*Bala de Homem = Carne/Mulher = Carne*, 1997. Laura Lima (1971)  
Uma das primeiras obras de performance adquiridas em uma coleção, a obra de Laura Lima foi adquirida pelo MAM de São Paulo nos anos 2000.  
Fonte: Bala [...], (2001-2024).

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A compreensão da *performance* como parte de acervos museológicos representa um diálogo variado entre a produção artística contemporânea e as instituições culturais. No contexto atual da arte contemporânea, observamos uma diversificação de meios, materiais e abordagens artísticas, incluindo aquelas que envolvem materiais perecíveis e efêmeros, como é frequentemente o caso na *performance*.

A importância de incorporar essas produções nos acervos reside na valorização da efemeridade como uma característica intrínseca à obra, reconhecendo que a arte contemporânea abraça formas de expressão que desafiam as convenções tradicionais. Isso implica repensar a preservação da memória artística não apenas em termos de objetos físicos tangíveis, mas também em relação a experiências e narrativas que transcendem o efêmero.

Ao integrar a *performance* nos acervos, as instituições culturais reconhecem a necessidade de preservar não apenas o resultado final da obra, mas também a energia, a interação e a temporalidade que a caracterizam. Esse movimento implica uma evolução nas práticas curatoriais e museológicas, buscando estratégias inovadoras para lidar com a natureza dinâmica e fluida da arte contemporânea.

Já foi discutido sobre as possibilidades de preservação dessas obras. Entendemos que é possível pensá-las no contexto do acervo, com diferentes práticas de preservação, para isso são utilizados arquivos, sejam eles fotos, vídeos, objetos e outros remanescentes.

Assim, as instituições estão adotando uma forma de registrar não apenas o resultado final da *performance*, mas também o processo, a interação e a efemeridade que a caracterizam.

Também acredito na importância de dialogar em como, para além da preservação dessas obras, iremos torná-las acessíveis ao público. Essa acessibilidade é uma consideração crucial. Não apenas manter essas obras em acervos, mas torná-las próximas ao público é um dos objetivos das instituições de arte. As instituições têm buscado maneiras inovadoras de apresentar obras de *performance*, reconhecendo que a experiência vai muito além da compreensão passiva. Exposições, programas educativos e outros formatos interativos podem ser aproveitados para proporcionar ao público uma compreensão mais profunda das *performances* e sua relevância cultural.

A criação de narrativas acessíveis e cativantes em torno dessas obras é essencial para envolver o público, especialmente considerando a natureza muitas vezes desafiadora e experimental da *performance*. Essa abordagem não apenas democratiza o acesso à arte contemporânea, mas também contribui para a compreensão e apreciação mais ampla desse gênero artístico.

A missão dos museus vai além da preservação do patrimônio material e imaterial, inclui a comunicação efetiva com a sociedade. Com a inclusão da *performance* nos acervos museológicos, os museus se comprometem não apenas a preservar, mas também a comunicar essas expressões artísticas ao público. Isso implica pensar em estratégias para aproximar o público dessas obras, buscando envolvê-lo em experiências significativas, indo além de uma mera apresentação.<sup>6</sup>

A *performance*, muitas vezes, desafia as expectativas e convida o público a questionar e refletir sobre temas que vão além do mundo da arte. Essa interação dinâmica entre a obra, o público e o contexto social é uma oportunidade para fortalecer o papel dos museus como catalisadores de diálogo, reflexão e transformação cultural.

Ao considerar o museu como um espaço destinado à reflexão e à proximidade com o público, compreendemos que a reflexão individual, originada de sua própria história e contexto social, pode gerar linhas de pensamento que aproximam as obras expostas. Essa

---

<sup>6</sup> Segundo a definição aprovada em 24 de agosto de 2022 durante a Conferência Geral do ICOM em Praga: “Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos” (ICOM Brasil, 2024).

abordagem contribui para cultivar um sentimento de pertencimento e coletividade, onde o visitante se percebe conectado às narrativas e significados representados.

Os desafios dos museus e instituições de arte extrapolam as maneiras de preservar a efemeridade e os materiais das *performances*. Esses desafios não apenas abordam a forma de como adquirir essas obras, mas também exploram como criar projetos expográficos para aproximá-las do público.

A *performance* tem entre seus “objetivos” provocar reações no espectador, não necessariamente direcionando um pensamento específico, mas proporcionando a oportunidade de envolver o espectador no momento do ato e instigar reflexões a partir dessa experiência a cada apresentação. Por essa questão a *performance*, trabalhando sua temporalidade, tem como exercício existir em um tempo e espaço. Entende-se que cada obra propõe-se de maneira única e pode provocar diferentes reações dependendo do contexto e do público envolvido.

É interessante, a partir do que envolve o trabalho da *performance* e o acervo de museus, pensar em como podemos traçar caminhos para trazer as obras de *performance* que hoje fazem parte desses acervos para uma possível reativação. Para isso, é importante pensarmos em possíveis acordos entre o artista e as instituições no momento de adquirir tais obras.

Como mencionado anteriormente, embora seja possível fazer acordos para direcionar roteiros ou especificar as condições de reativação das obras de *performance*, não existe um protocolo universal para adquiri-las, e cada acordo é negociado de forma única com cada artista. No caso de obras que permitem reativação é importante explorar diferentes abordagens. Uma possibilidade é utilizar o conceito de *performances* delegadas, conforme proposto pela autora Claire Bishop já citada no Capítulo 3 neste trabalho. Isso envolve a delegação da execução da *performance* para outros performers, seguindo instruções precisas do artista original. Essa abordagem permite que as obras sejam reativadas e apresentadas ao público mesmo na ausência do artista original, mantendo sua integridade e visão artística.

À medida que mais obras são produzidas no contexto da *performance*, é evidente uma maior percepção da separação entre o proponente da obra e o performer. Essa separação reflete uma mudança na dinâmica criativa e na concepção da *performance* como uma forma de arte colaborativa. Enquanto o proponente, ou artista, é responsável pela

concepção da obra, desenvolvimento do conceito e definição das diretrizes gerais, o *performer* atua como o executor dessa arte, seguindo as instruções e direcionamentos estabelecidos pelo proponente.

É importante entendermos que o propositor e o *performer* podem assumir o mesmo papel dependendo dos acordos estabelecidos, ou seja, o artista pode realizar os dois papéis. Mas aqui trazemos a reflexão de como essa separação de funções permite uma maior flexibilidade na execução das *performances*, uma vez que os *performers* podem interpretar as obras de maneiras diversas, mantendo ao mesmo tempo a integridade do conceito original. Além disso, possibilita que as *performances* sejam reativadas e apresentadas em diferentes contextos e por diferentes *performers*, ampliando assim o alcance e a acessibilidade dessas obras ao público.

A diversidade de grupos e indivíduos envolvidos na prática da *performance* contribui com uma ampla cadeia de possibilidades em termos de quem pode atuar como *performer* em uma determinada obra. Músicos, atores, dançarinos, artistas visuais e até mesmo pessoas comuns podem desempenhar o papel de *performer*, dependendo das exigências da *performance* e das habilidades necessárias para sua execução.

Essa diversidade de perfis de *performers* não apenas enriquece a prática da *performance*, trazendo diferentes perspectivas e experiências para as obras, mas também reflete a natureza inclusiva e interdisciplinar da *performance* como forma de expressão artística. A escolha do *performer* pode ser determinada pela natureza específica da obra, pelos requisitos técnicos ou estéticos, ou até mesmo pela visão criativa do proponente da obra.

Essa variedade de *performers* também permite uma maior flexibilidade na interpretação e reativação das obras ao longo do tempo, à medida que diferentes artistas e grupos podem trazer novas interpretações e abordagens para as *performances*, mantendo assim sua relevância e vitalidade ao longo do tempo.

Tendo em vista as diversas possibilidades de se adquirir e pensar em possíveis expografias futuras desses trabalhos, como maneira de trazê-los em proximidade com o público, podemos pensar de que maneira conseguimos trazer essas obras para além da exposição de suas remanescentes.

Alguns locais já criam soluções para se implementar expografias dessas obras consideradas efêmeras. É de se saber que o diálogo para propor soluções para essas

expografias não é limitado e podem ser pensadas diversas maneiras de se projetar exposições de obras performáticas inseridas em contextos de instituições artísticas.

O diálogo entre o artista e a instituição, como discutido anteriormente, é essencial para determinar como a obra será exposta. Questões como manter a proposição inicial da obra, adaptá-la para diferentes contextos ou permitir variações na sua apresentação podem ser discutidas e negociadas durante o processo de aquisição e planejamento da expografia.

É importante reconhecer que não existe uma abordagem única ou padronizada para expor obras performáticas, e diferentes soluções podem ser exploradas com base nas características específicas de cada obra, nas preferências do artista e nas possibilidades técnicas e conceituais da instituição. O objetivo é criar um ambiente que respeite a visão artística original da obra, ao mesmo tempo que a torna acessível para o público.

Soluções como festivais de *performance* são pensadas em alguns contextos e acredito que possa ser uma das alternativas para a aproximação dessas obras ao público. Galerias como Vermelho, por exemplo, localizada na cidade de São Paulo, propõem uma mostra anual de *performance* na qual recebe o nome VERBO. Segundo o *site* da Galeria:

A mostra anual de *performance* VERBO é um festival dedicado a apresentação de ações na área da *performance* de artistas brasileiros e estrangeiros. A mostra foi fundada pela VERMELHO em 2005 com o objetivo de criar uma rede de artistas e público ligados à arte da *performance* (A mostra [...], 2023).

Oferecer um espaço dedicado especificamente para a exibição e a apreciação dessas obras oferece não somente uma oportunidade para artistas mostrarem seus trabalhos, mas também estimulam discussões críticas e reflexões a partir das obras apresentadas, aproximando assim esse conteúdo ao público.

Festivais de *performance* podem fazer o papel de se tornarem espaços de experimentações, colaboração e descoberta, enriquecendo o cenário artístico local e contribuindo para a ampliação do público interessado em *performance* artística. Para além disso, desempenham um papel fundamental na democratização e na acessibilidade da arte performática ao público em geral, indo além dos limites físicos dos museus e galerias.

Esses festivais podem selecionar artistas de diversas formas. No caso da VERBO, citada anteriormente, a seleção de artistas é feita através de editais e por artistas convidados.

São disponibilizadas no *site* e redes sociais as datas e locais onde essas apresentações irão ocorrer, assim como sua lista de artistas.

A seleção de artistas por meio de editais e convites permite uma variedade de vozes e abordagens artísticas. Os editais podem ser uma maneira democrática de abrir oportunidades para artistas emergentes e estabelecidos apresentarem seus trabalhos, enquanto os convites permitem incluir artistas reconhecidos e estabelecer conexões com diferentes comunidades artísticas.

Disponibilizar informações sobre as datas, locais e artistas participantes por meio de *sites* e redes sociais é uma forma eficaz de alcançar um público amplo e garantir que as *performances* sejam acessíveis a todos os interessados. Isso ajuda a criar uma programação diversificada e atrativa, promovendo a participação e o engajamento do público ao longo do evento.

Considerando a ideia de organizar festivais de *performances* como uma maneira de aproximar essas produções do público, é válido estender esse conceito às obras já presentes nos acervos das instituições culturais. Projetar programações de apresentação desses trabalhos, adquiridos e preservados pelos museus e galerias por meio de acordos com os artistas, pode ser uma estratégia eficaz para tornar essas obras mais acessíveis ao público, indo além da mera exposição de remanescentes.

A concepção de expografias com programações de *performances*, divulgadas de forma aberta ao público, possibilita uma abordagem dinâmica na exposição dessas obras. Mesmo integrando outros suportes dentro dessas expografias, essa abordagem proporciona uma maneira inovadora de apresentar e compartilhar essas obras com o público, enriquecendo a experiência cultural e incentivando o engajamento com a arte performática.

Em suma, a incorporação de *performances* nos acervos museológicos representa não apenas um desafio, mas também uma oportunidade para repensar a maneira como as instituições culturais se relacionam com o público e com a arte contemporânea. Ao adotar estratégias inovadoras, como a organização de festivais e a concepção de expografias dinâmicas, os museus e galerias podem não só tornar essas obras mais acessíveis, mas também contribuir para a preservação e valorização da arte performática como parte integrante do patrimônio cultural.

## 5. REFERÊNCIAS

ABDALLA, Yasmin. Mas, afinal, o que é uma performance? *In*: SP-ARTE. São Paulo: [Sp-Arte], 23 nov. 2017. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/mas-afinal-o-que-e-uma-performance/>. Acesso em: 15 abr. 2024.

A MOSTRA anual...**Vermelho**, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://galeriavermelho.com.br/verbo/>. Acesso em: 8 abr. 2024.

ABRAMOVIĆ, Marina. Uma arte feita de verdade, vulnerabilidade e conexão. **TED Talks**, mar. 2015. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/marina\\_abramovic\\_an\\_art\\_made\\_of\\_trust\\_vulnerability\\_and\\_connection/transcript?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection/transcript?language=pt-br). Acesso em: 15 abr. 2024.

AMARO, Marcos. Flávio de Carvalho e a criação de novos valores. **FAMA museu**, Itu, [2023]. Disponível em: <https://famamuseu.org.br/flavio-de-carvalho-e-a-criacao-de-novos-valores/>. Acesso em: 2 abr. 2024.

ATORITOLEITURALOGOSH. **Cristiano Lenhardt**, [S.l.], 2019. Disponível em: <https://cristianolenhardt.com.br/atoritoleituralogos/>. Acesso em: 2 abr. 2024.

BALA de Homem = Carne/Mulher = Carne. *In*: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. [S.l.]: [s.n.], 2001-2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra23380/bala-de-homem-carne-mulher-carne>. Acesso em: 2 abr. 2024.

BAKER, Julia. Tatlin's whisper #6 ,versão de Havana (2009) – Tania Bruguera. **Napupila**, [S.l.], [2010]. Disponível em: <https://napupila.com.br/2021/12/25/tatlins-whisper-6-versao-de-havana-2009-tania-bruguera/>. Acesso em: 1 abr. 2024.

BISHOP, Claire. **Artificial hells**: participatory art and the politics of spectatorship. London; New York: Verso, 2012.

CASTRO, Lais. Artes visuais – Tino Sehgal. **Lais Castro, arte, cultura e outros interesses**, [S.l.], mar. 2014. Disponível em: <https://patrialais.blogspot.com/2014/03/artes-visuais-tino-sehgal.html>. Acesso em: 1 abr. 2024.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo espaço de experimentação. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CHAGAS, Mário de Souza. **A imaginação museal**: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC; IBRAM, 2009.

DADA kabaré Cabaret Voltaire [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Péter Forgách. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=XGWEHu\\_2BU4](https://www.youtube.com/watch?v=XGWEHu_2BU4). Acesso em: 1 abr. 2024.

DALTON Paula e arte de amansar senhores. **Dalton Paula artista visual**, Goiânia, ago. 2015. Disponível em: <https://daltonpaula.com/dalton-paula-e-arte-de-amansar-senhores/>. Acesso em: 22 abr. 2024.

DAMÁSIO, António. 2- MATERIAIS instrumentos e técnicas. **A arte comunica**, [S. l.], 2010. Disponível em: <https://aimagemcomunica.blogspot.com/2010/11/2-materiais-instrumentos-e-tecnicas-sec.html>. Acesso em: 1 abr. 2024.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

EQUIPE sem fronteiras. Artista Liu Bolin conhecido como “homem invisível”. **Artes sem Fronteiras**, [S.l.], 20 jun. 2016. Disponível em: <https://artesemfronteiras.com/o-homem-invisivel-liu-bolin/>. Acesso em: 2 abr. 2024.

FABBRI, Angelica *et al.* **Documentação e conservação de acervos museológicos**: diretrizes. São Paulo: Brodowski, 2010.

FLUXUS. **A arte da performance**, [S. l.], [2002-2011]. Disponível em: <https://aartedaperformance.weebly.com/fluxus.html>. Acesso em: 1 abr. 2024.

FOREIGN Affairs de Tino Sehgal. **Wrong Wrong**, 28 jun. 2015. Disponível em: <https://wrongwrong.net/breves/foreign-affairs-de-tino-sehgal>. Acesso em: 2 abr. 2024.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. 1. ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL DE AMIGOS DO MUSEU CASA DE PORTINARI – ACAM Portinari. **Documentação e conservação de acervos museológicos**: diretrizes. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010.

INSIDE Out, Upside Down. **Instituto Inhotim**, Brumadinho, [20??]. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/inside-out-upside-down-tunga/>. Acesso em: 2 abr. 2024.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. **Patrimônio imaterial**. Brasília, DF: IPHAN, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>. Acesso: 7 jan. 2024.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS BRASIL. Nova definição de museu. **ICOM Brasil**, São Paulo, 2024. Disponível em: [https://www.icom.org.br/?page\\_id=2776](https://www.icom.org.br/?page_id=2776). Acesso em: 21 fev. 2024.

JENNIFER Allora, Guillermo Calzadilla. **MoMA**, Manhattan, 2013. Disponível em: [https://www.moma.org/collection/works/216218?installation\\_image\\_index=16](https://www.moma.org/collection/works/216218?installation_image_index=16). Acesso em: 2 abr. 2024.

JOHN Cage's 4'33" [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal Joel Hochberg. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&list=PLpGOVreIEGnInPe-2jffceXrFyNR\\_eh\\_S](https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&list=PLpGOVreIEGnInPe-2jffceXrFyNR_eh_S). Acesso em: 1 abr. 2024.

JÚNIOR, César; MANJE, Sameer. “Divididos pela Muralha: uma caminhada que despedaçou o amor”. **Medium**, [S.l.], 2024. Disponível em: <https://medium.com/@cjbest4ever/divididos-pela-muralha-uma-caminhada-que-despeda%C3%A7ou-o-amor-0e9ced0bab38>. Acesso em: 1 abr. 2024.

MALMACEDA, Luise. #Bazaarart: entre as performances históricas – Yoko Ono. **Bazaar**, [S.l.], 7 maio 2015. Disponível em: <https://harpersbazaar.uol.com.br/cultura/bazaarart-entre-as-performances-historicas-yoko-ono/>. Acesso em: 1 abr. 2024.

MARINA Abramovic – Seven Easy Pieces, exhibition and symposium. **E-flux announcements**, [S.l.], 2006. Disponível em: <https://www.e-flux.com/announcements/41383/marina-abramovic-seven-easy-pieces-exhibition-and-symposium/>. Acesso em: 2 abr. 2024.

MARQUES, Luisa. Alguns aspectos sobre a arte e o trabalho. **Medium**, [S.l.], 2016. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/alguns-sobre-arte-e-trabalho-d7283e9fcac4>. Acesso em: 2 abr. 2024.

MARRA, da série Homem=carne/mulher=carne **Google Arts & Culture**, [S.l.], [20??]. Disponível em: [https://artsandculture.google.com/asset/marra-da-s%C3%A9rie-homem-carne-mulher-carne/\\_gHpPEfpno0WPg?hl=pt-br](https://artsandculture.google.com/asset/marra-da-s%C3%A9rie-homem-carne-mulher-carne/_gHpPEfpno0WPg?hl=pt-br). Acesso em: 2 abr. 2024.

MARTINS, Daniela Felix. A musealização da performance: materialidades de uma arte efêmera. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, DF, v. 9, n. 18, p. 56-74, ago./dez. 2020.

OLIVEIRA, Paola Lins de. A iconoclastia sagrada de Márcia X.: arte contemporânea, performance e religião. **Ponto Urbe**, São Paulo, n. 15, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/2245?lang=pt>. Acesso em: 1 abr. 2024.

PADILHA, Renata. **Documentação museológica e gestão de acervo**. Florianópolis: FCC, 2014. (Coleção Estudos Museológicos, v. 2).

QUADRIS de homem = carne / mulher = carne. **Google Arts & Culture**, [S.l.], [20??]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/quadris-de-homem-carne-mulher-carne/FwF1Q9Blxjp3Vw>. Acesso em: 2 abr. 2024.

RAMIREZ, Natalie Mireya M. O que é performance? Entre contexto histórico e designativos do termo. **Arteriais, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, Belém, v. 3, n. 4, p. 98-107, jul. 2017.

REIS, Sérgio Rodrigo. Performer sérvia e artista plástico transformam intimidade em objeto de arte. **Uai**, [S.l.], 22 ago. 2013. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2013/08/22/noticia-e-mais,145515/este-viral-e-cult.shtml>. Acesso em: 1 abr. 2024.

ROCHA, Gustavo, Estratégias para sobreviver. **O tempo**, [S.l.], 8 fev. 2021. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/estrategias-para-sobreviver-1.2031199>. Acesso em: 1 abr. 2024.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “Performance Art” no Brasil e no mundo. **Revista de Arte Ohun**, Salvador, ano 4, n. 4, p. 1-32, dez. 2008.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?”. In: SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. 2. ed. New York; London: Routledge, 2006. p. 28-51.

SILVA, Anna Paula da; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. “O pipoqueiro da festa”: programas de performances em museus. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, v. 49, n. 49, 2022. DOI 10.19179/rdf.v49i49.904

TINOCO, Bianca Andrade. **A preservação da performance em coleções de arte contemporânea no Brasil**. 2021. 369 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2021.

UM POSSÍVEL diálogo constelativo para 08/03/2017. **Pedro Ambrosoli**, [S.l.], abr. 2017. Disponível em: <https://pedroambrosoli.wordpress.com/tag/celeida-tostes/>. Acesso em: 2 abr. 2024.

BOTTALLO, Marilúcia. Diretrizes em documentação museológica. In: GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL DE AMIGOS DO MUSEU CASA DE PORTINARI – ACAM Portinari. Documentação e conservação de acervos museológicos: Diretrizes. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010. p. 48-79.