



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Do arquivo a exposição: lugares possíveis para imagem-registro da performance

Daniele Quiroga Neves - PPGART/UFSM

Resumo: Apresenta-se neste texto um breve estudo que propõe pensar as possibilidades expositivas de imagens-registro de performances presenciais, pelo fio condutor do atual interesse de instituições de arte no valor de exibição dessas imagens. Assim, de material de arquivo e acervo documental, as imagens registradas a partir de uma performance vão além dessa função primária, tornando-se o próprio meio de exibição posterior ao desenvolvimento da ação ao vivo. Nesse contexto de investigação cabe uma atenção sobre as particularidades do processo de exposição das imagens de arquivo. É a partir de este olhar que se pretende relevar o lugar de apresentação como integrador do valor artístico da imagem-registro.

Palavras-chave: performance . imagem-registro . instituição . exposição

Abstract: This text presents a short study that proposes think the expository possibilities of images-record a live performances, by the actual interest of art institutions about exposition value of these images. So, of archive material and documentary collection, the

images recorded from a performance goes beyond this primary function, becoming the proper medium to show after development of live action. In this context of the research, the focus attention falls on the particularities of the exposure process of images archive. It from this viewpoint that intends to reveal the place of presentation while integrator of the artistic value of the image-record.

Keywords: performance art, image-record, institution, Exposition

Ao olhar para a história da arte da performance percebe-se que sua recorrente posição anti-institucional, atrelada aos movimentos de reavaliação da arte no século XX, parece estar em contraste com determinada situação atual, na qual a performance se insere no espaço museal através das imagens-registro de sua ação presencial.

Para compreender essa suposta alteração de valores e suas implicações – tanto no sistema da arte, quanto na própria arte da performance –, no presente texto são apontadas as circunstâncias relativas à história da linguagem, que visam uma desestruturação das condições impostas pelo sistema artístico oficial. Essa revisão parece plausível para contextualizar a recente inclusão das imagens-registro da performance nos circuitos oficiais de exposição.

A problematização do deslocamento da imagem-registro, do arquivo para a exposição, situa-se em torno

da seguinte ideia, o antes se limitava a documentação, preservado devido a sua carga de informação visual e testemunhal, hoje é exposto pelo seu potencial valor poético. Essa hipótese leva a uma ampliação da noção de performance entendida como ação efêmera compartilhada com o público em um espaço-tempo específico.

No presente texto, sugere-se que tal alargamento conceitual é possível devido a abordagem dada pelas instituições de legitimação da arte, em que o próprio espaço expositivo museal atua como propulsor desse valor artístico. Nesse sentido, os argumentos apresentados buscam evidenciar o caminho reflexivo que levou a esse pensamento.

Relações históricas entre a performance as instituições da arte

Para introduzir uma compreensão a respeito do atual interesse de museus e galerias em imagens capturadas de performances presenciais, torna-se plausível tecer algumas considerações referentes à arte da performance em relação as instituições da arte. Assim, a histórica relação conflituosa com o espaço institucionalizado, questão relevante ao desenvolvimento da linguagem performática ao longo da história da arte do século XX, é inserida aqui como contextualização do debate proposto.

A marginalização deliberada da arte da performance é uma situação que já aparece atrelada ao ideário subversivo de certas propostas artísticas do período moderno. Do

mesmo modo, a produção performática dos anos 1960 e 1970, parece ter dado continuidade a essa característica da performance, de busca por uma desestabilização do sistema institucional das artes em seus diferentes âmbitos, seja político, mercadológico ou estético.

Ao considerar as ações produzidas por diversos precursores¹ da arte da performance, percebe-se que tais propostas performáticas já indicavam sua atuação no campo político-ideológico do sistema das artes como uma contravenção aos meios e lugares de atuação da arte. Como exemplo pode-se citar a performance intitulada *Um nascimento*, roteirizada por Mario Scaparro em 1920, em que performers saltavam do avião pilotado por Fedele Azari, autor do manifesto *Teatro futurista aéreo*, cujas cópias do texto ele jogava pela janela em pleno voo².

Naquele mesmo período histórico, Filippo Tommaso Marinetti já havia reconhecido o rádio como forte meio de comunicação, e assim, um aliado para atender seus interesses artísticos. Suas performances radiofônicas utilizavam interferências entre estações, sons atmosféricos, silêncios e ruídos. Nesse contexto, cabe ressaltar que os futuristas italianos acreditavam na indissociação entre arte e vida, e logo, que deveria ser produzida e experienciada fora dos espaços tradicionais da arte.

Com esses e outros exemplos da performance modernista, é possível notar não apenas o teor de negação

¹ No livro *A arte da performance: do futurismo ao presente* (2006) a autora discorre sobre o surgimento e o desenvolvimento da performance no período anterior ao seu reconhecimento como linguagem artística independente nos anos 1970, identificando o processo transgressor da performance no interior dos movimentos modernistas.

² GOLDBERG, 2006, p.20

dos padrões expositivos daquele período, tais performances também contrariavam a tendência crítica que se tornou paradigma do modernismo, o formalismo greenberguiano, cuja crítica purista releva a essencialidade do meio para elevar a obra à legitimidade idealizada³. No caminho inverso, as performances não tentavam categorizar ou balizar as diferentes disciplinas, caracterizando-se justamente pela hibridação entre linguagens. Nesse ponto é possível notar outra característica da arte da performance que se contrapunha a arte instituída e a lógica que elege o *cuvo branco* como espaço ideal de exposição.

Cabe ressaltar que performances como as referidas acima, realizadas no interior dos movimentos modernistas do início do século passado, não foram apenas importantes como ações anti-institucionais, mas também por legarem esse ideário subversivo às performances produzidas nas décadas posteriores. Essa afirmação deve-se ao fato de que a performances realizadas nos anos 1960 e 1970 têm seus processos de criação e modos de operar em concordância com as intenções anti-institucionais das performances modernistas.

No âmbito artístico-estético, as ações performáticas daquelas décadas correspondem às implicações políticas a performance modernista incorporou. É a partir dessa perspectiva que se considera a atitude anti-institucional como um elemento de relevância inscrito na história da arte da performance no século XX.

³ Ver DANTO, Arthur C. *O modernismo e a crítica da arte pura: a visão histórica de Clemente Greenberg*. In: _____. *Após o fim da Arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odyseus Editora, 2006.

Nessas performances históricas, nota-se que a própria elaboração e execução da ação performática promovem a contraposição, não apenas às convenções estéticas, mas aos aspectos da ordem imposta pelo circuito instituído, tais como, espaço expositivo e o modo como esses trabalhos chegam ao público. Nesse sentido, parece inevitável que uma arte tão transgressora em seus materialidade e conceito, exija conseqüentemente, um modo expositivo igualmente transgressor.

Nessa transgressão que a arte da performance produz no sistema institucional da arte, também está inclusa a negação da noção de arte como produto consumível tal como uma mercadoria. Por não constituir-se como objeto tangível, as atividades criadoras da performance se articulam sem dispensar nenhuma preocupação com a sua vendabilidade.

Esse processo ocorre devido a sua qualidade de ação, que embora seja visível, é o que confere intangibilidade à performance, que nesse sentido não pode ser comprada ou vendida⁴ devido a sua efemeridade. Se expressar através de uma arte que não sirva a interesses mercadológicos é o objetivo deliberado de muitos performers, que buscam esta linguagem pela sua incapacidade de resultar em um objeto perene, passível de câmbios no mercado de arte.

É notável que nas performances características do período modernista e inicial da arte da performance, a utilização de espaços afastados de museus e galerias aparece a fim de liberar a arte do ambiente institucionalizado e centralizador

⁴ Esta afirmação deve ser analisada com atenção na medida em que a performance é uma modalidade artística que não pode ser comercializada tal qual um produto artístico convencional e perene, fato que não invalida outros meios de financiamento.

desses lugares tradicionais. Nesse contexto está implícito o desprezo pelos padrões de produção e circulação a que arte enquadrava-se.

Assim, pode-se dizer que o desinteresse pela produção de um objeto perene, a indissociabilidade entre arte e vida, e a atuação em espaços não institucionalizados marcam a noção de performance ao longo do século XX. Essas três características estéticas da arte da performance são entendidas nesse estudo como propulsores do desajuste da linguagem aos esquemas da ordem museal.

A ênfase no acontecimento, na presença e no processo, e logo, a conseqüente negação do valor artístico e econômico dos possíveis vestígios deixados pela performance, são também identificados como estratégias ideológicas que operam no sentido de crítica às instituições e sua lógica.

Diante desse contexto apresentado parece natural haver uma tendência de remanescentes da performance presencial – sejam eles registros em fotografias e vídeos – não fazerem parte dos interesses dos artistas. Por conseguinte, a preocupação em preservá-los para exibição museal estaria em desacordo com as propostas conceituais da própria arte da performance.

A imagem-registro como meio de inserção institucional: alguns exemplos

Em contraste ao panorama histórico abordado, na contemporaneidade, a aproximação entre a performance e as instituições de arte pode ser reconhecida no atual

interesse de museus e galerias por documentos que atestam o acontecimento de ações performáticas. Porém, no presente texto, a atenção concentra-se sobre instituições que exibem reproduções fotográficas e videográficas de performances presenciais.

Embora haja o reconhecimento de que as imagens-registro de performances históricas possuem uma inserção institucional no que diz respeito a acervo documental, no sentido arquivístico, o interesse do presente estudo é objetivamente o que diz respeito a imagens-registro de performances como mote curatorial de exposições.

No que diz respeito ao interesse de museus por registros de performances, considera-se projetos curatoriais que veem nas imagens registradas de performances, valor ideal para desenvolver uma proposta expositiva. Como exemplo, há o caso de *Staging Action: Performance in Photography since 1960*⁵ que esteve aberta para visitação do público de 28 de janeiro a 09 de maio de 2011 no *Museu de Arte Moderna de Nova York - MoMA*. A exposição apresentava fotografias de ações performáticas históricas.

No contexto brasileiro pode-se citar a exposição *Horizonte Expandido*⁶, realizada de 26 de maio a 15 de agosto de 2010 no *Santander Cultural* na cidade de Porto Alegre - RS. Esta mostra incluía registros em vídeos e fotografias de performances produzidas nos anos 1960 e 1970, assim como videoperformances do período.

Também se pode exemplificar o interesse pela exibição de arquivos de imagens registradas a partir de performances

⁵ Disponível em <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1100>.

⁶ Disponível em <http://horizontexpandido.blogspot.com/>.

presenciais, na exposição *Marina Abramovic: Back to Simplicity*⁷. Realizada na *Luciana Brito Galeria* em São Paulo, de 18 de novembro de 2010 a 12 de fevereiro de 2011, a mostra apresentava um conjunto de obras históricas sob a forma de fotografias e vídeos junto às novas propostas da exposição.

A artista Marina Abramovic afirma em entrevista, que anteriormente nunca havia revelado os negativos de seu arquivo de documentação de performances realizadas nos anos 1970 e que, portanto, nunca havia vendido esse material. Acreditando que a memória do público possa ser ativada por essas imagens-registro, Abramovic ressalta a importância da atual exibição dessas imagens.

Ao ser questionada pelo jornal *Folha de São Paulo* sobre os registros feitos nos anos 1970 e então apresentados na referida exposição, a artista responde:

Eu não os reconstruí, na verdade eu simplesmente nunca havia revelado esses negativos e eu tenho um imenso arquivo. Nos anos 1970, quando fizemos nossas performances, nós as registramos como documentação, memórias. Mas nunca os vendi. Eu realmente acredito que a memória do público precisa ser ativada, porque pouca gente viu aqueles trabalhos e agora eu os estou mostrando.⁸

Ainda sobre exposições que exibem registros de performances históricas, entre os dias 8 novembro de 2008 e 8 de fevereiro de 2009, o *Museu de Arte Moderna de São Francisco - SFMOMA* realizou uma mostra que traçou a conexão entre o início da arte participativa e os movimentos de arte interativa hoje. A exposição intitulada *The art of*

⁷ Disponível em <http://www.lucianabritogaleria.com.br/exhibitions/29>.

⁸ Entrevista concedida a *Folha de São Paulo* em 17/11/2010, disponível integralmente em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/831250-leia-a-entrevista-de-marina-abramovic-na-integra.shtml>

*participation: 1950 to now*⁹ reuniu registros de trabalhos performáticos de artistas como Yoko Ono, Valie Export, e Ligia Clark, por exemplo. Como projeto curatorial, a exposição visava reunir, junto a trabalhos recentes que envolvem interatividade, registros de performances históricas que exigiam participação física do público para sua constituição.

A respeito de outras exposições que podem ser incluídas nesse debate há exemplos como: *The Last Picture Show: artist using photography, 1960-1982*¹⁰ aberta ao público entre 8 de fevereiro e 9 de maio de 2004 no *Museu Hammer*, de Los Angeles. A exposição exibiu fotografias produzidas por artistas com diferentes propósitos, incluindo registros fotográficos de performances ao vivo.

No Brasil conta-se ainda com a exposição *Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo*¹¹ que se manteve aberta à visitação entre os dias 16 de julho e 25 de setembro de 2011 na *Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Essa mostra exibiu não apenas fotografias e vídeos de performances realizadas na Pinacoteca entre os anos 1970 e 1980, mas também publicações, documentos e cartazes.

A exposição como lugar de legitimação da imagem-registro

Ao analisar exposições como as elencadas anteriormente, emergem questões relacionadas às circunstâncias

⁹ Disponível em http://www.sfmoma.org/exhib_events/exhibitions/306

¹⁰ Disponível em http://hammer.ucla.edu/exhibitions/detail/exhibition_id/121

¹¹ Disponível em <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca/default.aspx?c=559>

conceituais, materiais e institucionais que oferecem as bases para a imagem-registro da performance tornar-se objeto de exposição, dotado do valor expositivo que lhe compete.

Nessa análise o contexto expositivo adquire um sentido expressivo. A própria exibição museal das imagens-registro de uma performance presencial provoca a redimensionalização do trabalho em termos de espaço e tempo. Isso ocorre não apenas devido às características do suporte fotográfico ou videográfico, mas também por uma adaptação ao entorno expositivo que possui espacialidade e temporalidade distintas da condição original da performance.

Nesse contexto nota-se que as imagens-registro, ao tornarem-se objetos de exposição, tendem a se desdobrar e aparecer em diferentes suportes e disposições. A esse desdobramento está relacionado o ambiente em que se situa a imagem e o contexto de sua recepção, que nesse momento encontra-se num novo estado espacial, e também temporal.

A expografia que acolhe o conceito da imagem-registro da performance como tema, requer que o curador deposite um olhar crítico sobre essas imagens. Nesse sentido, cabe o questionamento do que motivou o curador a eleger determinadas imagens na sua pesquisa, entendendo-as como representativas da sua ideia de exposição.

A partir das escolhas do curador ocorre a construção do projeto expográfico, que inclui o desenho do espaço determinado da mostra, com seus diferentes suportes, sejam painéis, bases ou equipamentos eletrônicos, por exemplo. Esse aspecto é relevante na medida em que o modo de expor um conjunto de imagens-registro de uma performance tende

a aproximá-las, instaurando vínculos que antes não existiam isoladamente, devido a apresentação particular da sua disposição no espaço, contextualizadas naquele ambiente expositivo específico.

Dessa maneira, as condições materiais da exposição, a relação das imagens-registro com outras imagens, textos, suportes, e o próprio entorno espacial, são também responsáveis por modos particulares de perceber as imagens-registro. Assim, os diferentes modos de exibição e as escolhas postas ao curar uma exposição de imagens-registros de performances proporcionam outras visibilidades ao trabalho, e por consequência outras possibilidades de reflexão sobre a ação performática desenvolvida presencialmente.

As imagens produzidas a partir da performance presencial, e que posteriormente, são usadas para exibição museal, mostram capacidade de proporcionar outro modo de fruição do trabalho performático. Essa situação leva a crer na possibilidade de que o registro que inicialmente se limitava a material de documentação, pode também ativar novas percepções e novas sensibilidades sobre a performance.

Pode-se dizer que a imagem-registro da performance é um outro meio de apresentação da ação performática desenvolvida presencialmente. E o museu ao ser outro lugar de apresentação do trabalho – a posteriori, mediante a imagem – coloca-se como outro domínio possível do qual se pode perceber a performance original, e estabelece assim uma experiência diferenciada com a própria obra.

É nesse ponto que o ato de expor as imagens-registro apresenta capacidade de atualização da performance original. É ao ser objeto da experiência de espectadores que observam a imagem-registro, que a performance se multiplica e se dissemina. A exponibilidade da imagem-registro é multiplicada na medida em que sua capacidade de reprodutibilidade aumenta.

Quanto menos aurática, maior é o seu caráter expositivo, pois à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritualístico, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. Em concordância a esse conceito benjaminiano, pode-se dizer que na medida em que a performance se libera da presença do artista em ato – tornando-se imagem –, multiplica-se a capacidade de exposição do trabalho.

Quando a imagem-registro é deslocada do arquivo para a exposição, é o próprio fato de estar exposta no museu a circunstância que confere seu valor artístico e simbólico. A legitimação institucional opera nesse sentido. É o que a autora Cristina Freire chama de *batismo*¹² da obra, quando a legitimidade é atribuída mediante o seu valor de exibição. Assim, a própria ação de expor dentro dos preceitos da lógica museal confere tais valores, estes, vinculados à imagem-registro pela própria instituição e seus princípios no ato de exibição.

Nesse sentido, o que no primeiro momento se limita ao valor cultural e histórico inerente a imagem-registro

¹² FREIRE, 1999, p. 36.

enquanto documento do acontecimento artístico, pela exposição, ganha status artístico. É deslocamento do seu lugar no arquivo para a exposição museal, o que o torna dotado de valor artístico.

Cabe ressaltar que no presente estudo a *legitimação* é entendida como o modo de tornar a imagem-registro estabelecida enquanto objeto artístico na estrutura institucional da arte. Para isso, a imagem-registro precisa ser considerada autêntica pelos critérios postos pelo sistema institucional de legitimação da arte. É nesse sentido que se adverte que a inscrição desse tipo de imagem como *artística* deve-se ao contexto museal, e que justamente a situação de exibição agrega esse status. Em concordância com essa ideia, pode-se dizer que a imagem-registro é tornada obra de arte pela agregação do valor de exibição.

Do mesmo modo, considera-se que o discurso formulado sobre o registro é um fator determinante nesse momento. São os modos de categorização postos pela instituição que definem se a imagem-registro é ou não é objeto de arte. Para tanto pode-se dizer que existe uma construção desse valor, constituída com base em parâmetros tradicionalmente estabelecidos. Considera-se aí, que o juízo de valor é atribuído com referência a objetos já avaliados por esses mesmos parâmetros.

Considera-se ainda que o distanciamento histórico também possa agregar valor artístico ao documento. É recorrente na história da arte objetos produzidos e utilizados com uma função determinada no período

histórico ao qual fazem parte, e em tempos históricos posteriores serem entendidos com objetos de arte. O mesmo pode ser aplicado para a imagem-registro da performance. Nos anos 1970 essas imagens-registro eram consideradas subprodutos das performances presenciais, hoje podem ser eleitas como objetos de arte.

Por fim pode-se dizer que a apresentação da imagem-registro em exposições é um aspecto da sua própria institucionalização, de seu reconhecimento como obra, e que esta é uma possível operação de validação que confere o seu estatuto de arte. Logo, finaliza-se com a proposta de um entendimento da exposição museal como um lugar possível não apenas para o acesso as fotografias e vídeos que registram performance presenciais, mas também para sua autenticidade enquanto objeto artístico.

O presente artigo apresenta-se apenas como uma introdução a construção de um pensamento crítico sobre as imagens-registro de performances presenciais expostas em instituições de arte. Espera-se assim, que este texto provoque a continuidade de debates que problematizem a ideia do registro como obra, assim como, a conceituação da arte da performance.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COSTA, Luiz Cláudio da Costa (org.). Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2009.

FREIRE, Cristina. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GOLDBERG, Roselee. A arte da performance: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.