

Documentação de performances: um mapeamento em museus de arte no Brasil¹

Performance documentation: a mapping of art museums in Brazil

Juliana Pereira Sales Caetano²

Resumo

O Brasil foi um dos pioneiros na incorporação de performances de arte contemporânea como parte do acervo permanente de suas instituições museológicas. No entanto, desafios significativos ainda persistem na documentação, preservação e comunicação dessas obras. Este estudo, por meio de casos de performances presentes em acervos de museus brasileiros, ilustra as lacunas nas práticas de documentação dessas linguagens artísticas, evidenciando como a falta de informação impacta na preservação e na exibição das obras. O estudo destaca a urgência do desenvolvimento de protocolos museológicos específicos para a aquisição e conservação de performances, propondo o fortalecimento da colaboração entre museus e artistas como uma estratégia fundamental para a criação de métodos eficazes de preservação e comunicação, adaptados ao contexto brasileiro.

Palavras-chave: Performance de arte. Museus brasileiros. Documentação museológica. Preservação. Arte Contemporânea.

Abstract

Brazil was one of the pioneers in incorporating contemporary art performances as part of the permanent collection of its museum institutions. However, significant challenges remain in documenting, preserving and communicating these works. This study, through cases of performances in Brazilian museum collections, illustrates the gaps in documentation practices for these artistic languages, highlighting how the lack of information impacts on the preservation and exhibition of the works. The study highlights the urgency of developing specific museum protocols for the acquisition and conservation of performances, proposing the strengthening of collaboration between museums and artists as a fundamental strategy for creating effective methods of preservation and communication, adapted to the Brazilian context.

Keywords: Art Performance. Brazilian Museums. Museum Documentation. Preservation. Contemporary Art.

¹ Este artigo é parte da pesquisa que originou a dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em Ciência da Universidade de Brasília em fevereiro de 2019, orientado pelo professor Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Museóloga e Doutora em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na linha de pesquisa de Preservação do Patrimônio Cultural. E-mail: julianasalesmuseologia@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2487-4787>.

Desde o início deste milênio, as performances de arte contemporânea têm conquistado cada vez mais espaço no sistema da arte³. Como parte desse movimento, museus, tanto nacionais quanto internacionais, têm buscado expandir as formas de aquisição dessa linguagem, indo além de seus vestígios materiais. Hoje em dia, é cada vez mais comum que a própria performance, enquanto ação, seja assimilada e incorporada em coleções públicas e privadas, com o intuito de garantir sua contínua ativação⁴. Uma das motivações para esse novo movimento é a compreensão de que, assim como outras formas de expressão artística, as performances têm um papel significativo no cenário cultural de uma sociedade e, por isso, devem ser contempladas dentro da lógica da musealização. Além disso, acredita-se que isso poderia proporcionar uma maior valorização dos próprios artistas desse movimento e garantir uma “sobrevida” às suas obras, que, enquanto ação, transcendem a efemeridade.

Neste contexto, é possível identificar quatro formas pelas quais uma performance pode ser incorporada a uma coleção museológica: 1) através de objetos remanescentes da ação (como indumentárias, instalações, mobiliários e outros objetos diversos); 2) quando transferida para outro meio material (como vídeos e fotografias); 3) na forma de um dossiê do artista sobre a obra, que pode incluir objetos, registros audiovisuais, croquis, anotações e outros documentos relacionados; 4) como documentação destinada à continuidade da ativação da performance, ou seja, um conjunto de materiais criados para possibilitar novas apresentações da obra.

Historicamente, objetos e registros têm integrado os acervos de museus desde a década de 1970 e, até hoje, permanecem como uma das formas mais comuns em coleções museológicas e arquivísticas no contexto das performances de arte. Por outro lado, o dossiê da obra e a documentação voltada para novas ativações ainda são formas excepcionais de aquisição nessas instituições. No caso da documentação para novas ativações, é possível

³ Tomamos como base a tese de Bianca Tinoco (2021) a qual aponta que nos últimos anos houve um aumento de performances de arte em bienais, salões, feiras de arte e em coleções públicas e particulares.

⁴ Conforme glossário do Museu Tate Modern desenvolvido por Louise Lawson, Acatia Finbow, Duncan Harvey, Hélia Marçal, Ana Ribeiro e Lia Kramer (2021), a “ativação” ou “estado ativado” se trata do instante em que a performance se encontra em ação. Esse estado comporia uma das formas de “vida” de uma performance, o qual pode estar ainda no “estado de dormência”, ou seja, momento em que a performance se encontra apenas como documentação. Ou ainda, em “estado instalado”, momento em que objetos ou instalações da obra se encontram no espaço expositivo, mas no momento não acionadas pelos performers.

Juliana Pereira Sales Caetano

pensá-la de maneira colaborativa, uma vez que se tem tornado cada vez mais comum o estudo sobre o arquivo do artista com o objetivo de viabilizar a continuidade das performances⁵.

Assim, no processo que antecede a aquisição de performances, alguns dos aspectos considerados incluem: as possibilidades de recursos humanos e financeiros da instituição, tanto a curto quanto a longo prazo, para garantir a conservação e a ativação periódica da ação; uma avaliação das características materiais e imateriais das obras, a fim de entender quais elementos podem ser substituídos ou transportados para outros espaços e contextos; a análise dos riscos e perigos para a integridade física dos participantes; e a viabilidade de continuidade da obra sem a presença do artista.

Um dos exemplos mais conhecidos da impossibilidade de aquisição de performances ocorre no caso de ações performáticas históricas, realizadas principalmente nas décadas de 1960 e 1970, quando o movimento artístico da performance estava em seus estágios iniciais. Esses trabalhos tinham como princípio a irrepetibilidade da ação, e muitos de seus conceitos estavam profundamente ligados ao contexto social e político da época. Segundo a historiadora de arte Alessandra Barbuto (2015), também existe uma dificuldade em separar essas performances de seus criadores, especialmente no caso das obras mais conhecidas historicamente. Mesmo quando o artista delega a execução da performance a outro performer, o público tende a buscar a identidade ou presença do criador original. Barbuto exemplifica isso com artistas como Marina Abramović, Joseph Beuys e Gilbert & George, argumentando que, quando essas obras são realizadas por outros performers, muitas vezes elas se tornam uma "cópia pálida (ou até uma paródia) do original" (BARBUTO, 2015: 60)

Neste contexto, fica evidente uma das razões pelas quais os museus têm buscado assimilar, nos últimos anos, performances que foram originalmente concebidas para ser executadas por outras pessoas. Um exemplo disso é a performance *Tatlin Whisper #5*, da artista cubana Tania Bruguera, presente no acervo do Museu *Tate Modern* de Londres, na qual a ação é realizada por dois policiais da guarda montada local, que utilizam técnicas de

⁵ Essa última possibilidade foi explorada pela artista Marina Abramovic quando em novembro de 2005, apresentou o projeto *Seven Easy Peaces*, no centro da rotunda do Museu Solomon R. Guggenheim, em Nova Iorque. No qual durante sete noites consecutivas a artista reapresentou performances icônicas das décadas de 1960 e 1970: *Body Pressure* (1974) de Bruce Nauman; *Seedbed* (1972) de Vitor Acconci; *Action pants: genital panic* (1969) de Valie EXPORT; *The conditioning, first action of self-portrait(s)* (1973) de Gina Pane; *Howe to explain pictures to a dead hare* (1965) de Joseph Beuys; *Lips of Thomas* (1975) de sua autoria. Além dessas, a artista exhibe no último dia uma performance inédita nomeada *Entering the Other Side* (2005). Para conseguir ativar essas obras, Abramovic resgata vários documentos dessas performances como vídeos, fotografias, anotações, testemunhos de artistas vivos ou de quem assistiu as performances entre outros documentos, a fim de analisar como elas vieram a ser anteriormente executadas.

controle de massas no público presente no espaço expositivo. Outro exemplo é a performance *In Stop, Repair, Prepare: Variations on “Ode to Joy” for a Prepared Piano* (2008), de Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), onde um pianista profissional é colocado em um buraco esculpido em um piano de cauda para tocar o quarto movimento da *Sinfonia n° 9* de Ludwig van Beethoven, mais conhecido como a canção *Ode à Alegria*, enquanto caminha pelo espaço expositivo.

Para a historiadora de arte Claire Bishop (2012), trabalhos como esses podem ser entendidos dentro do conceito de *performances delegadas*, que ela define como o “ato de contratar não profissionais ou especialistas de outros campos para realizar o trabalho de estar presente e atuar em determinado momento e lugar em nome do/da artista, seguindo suas instruções” (2012: 91). Segundo a autora, esse tipo de ação e interação difere essencialmente da dinâmica teatral ou cinematográfica, na qual atores são contratados para desempenhar uma cena sob a direção de um diretor. Nas *performances delegadas*, no entanto, há uma tentativa de preservar a proximidade com a intenção artística original, o que pode incluir a ocorrência de imprevistos ou a participação ativa do público nas ações.

Vale lembrar, entretanto, que, se por um lado há certas vantagens para as instituições na ativação da performance sem a presença de seus criadores, por outro, qualquer falha de interpretação ou modificação – seja intencional ou não – por parte dos performers, que prejudique a recepção e leitura da obra, recai diretamente sobre os museus. Um caso interessante a esse respeito é abordado pela artista brasileira Laura Lima, em ocasião da ativação de sua performance “*Quadris de homem = carne / mulher = carne*”, adquirida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) ainda no ano 2000 e amplamente reconhecida por ter sido a primeira performance de uma artista brasileira a ser assimilada por um museu. A obra já havia sido exibida pela instituição em diversas ocasiões, mas, de acordo com Lima, em uma dessas versões, ela percebeu uma alteração na ação realizada pelos performers que, em sua opinião, impactava diretamente o conceito da obra:

Uma vez abri um catálogo em que havia essa obra que eles tinham produzido – são dois caras unidos pelos quadris, um trabalho que apresentei na Bienal de São Paulo de 98 –, e vi que as fotos eram muito estranhas; não era a minha obra. Quase tive um troço! (...) Não sei se o cara do museu não estava para acompanhar o processo

Juliana Pereira Sales Caetano

quando o fotógrafo foi fotografar as duas pessoas... lá estavam dois caras fazendo caras e bocas; **não era o meu trabalho!** Mas foi aquela história, a foto não passou pela minha avaliação nem, provavelmente, pela avaliação dos responsáveis pela obra no museu. A obra era apenas dois caras unidos pelos quadris e deviam movimentar-se desse modo peculiar, só isso, sem caras e bocas (LIMA, 2010: 14-15, *grifo nosso*).

Para evitar situações e imprecisões como essa, a documentação museológica precisa ser trabalhada de maneira detalhada e ir além das informações básicas. Ou seja, deve incluir o que o artista considera essencial para preservar o conceito da obra, destacando os elementos que precisam permanecer inalterados e aqueles que podem variar, se necessário, sem comprometer a interpretação da ação. Além disso, essa documentação deve abranger os aspectos intangíveis da performance, como instruções para a montagem dos materiais, entrevistas com o artista, histórico de exposições da obra, contratos e orientações específicas para viabilizar novas ativações, entre outros documentos.

Diante desses aspectos, buscaremos compreender então como os museus de arte brasileiros, especialmente os públicos, têm realizado a aquisição e documentação de performances de arte contemporânea. Mais especificamente, compreender o que essas instituições concebem como “performance” e “documentação de performance”, analisar como essa documentação é constituída e de que maneira ela expressa as ações performáticas, e, por fim, investigar a participação do artista nesse processo de aquisição.

Um mapeamento de performances de arte em museus no Brasil (2017-2019)

Antes da metade do século XX, quando os museus brasileiros adquiriam obras de arte para suas coleções, os métodos de catalogação, documentação e conservação se concentravam principalmente nas propriedades físicas dos objetos. No entanto, com a aquisição de obras de arte mais complexas, esses museus – assim como outros fundados simultaneamente ou posteriormente, que passaram a lidar com novas linguagens artísticas – se viram diante da necessidade de reestruturar suas práticas, protocolos e as funções de seus profissionais para atender às novas demandas.

Neste contexto, a conservadora Magali Sehn (2014) observa que, desde a década de 1980, muitos museus passaram por modernizações em suas instalações internas. Segundo ela, muitas dessas reformas foram viabilizadas por instituições de pesquisa que direcionaram parte de seus recursos financeiros para projetos de infraestrutura museológica. Essa possibilidade

permitiu que vários museus criassem ou aprimorassem condições mínimas para a preservação e exibição de suas coleções, como a criação de reservas técnicas, laboratórios, bibliotecas e novos espaços expositivos, entre outros. Contudo, a autora aponta que essas mudanças não resultaram necessariamente em grandes avanços nos métodos de aquisição e documentação das coleções de arte contemporânea. Em sua avaliação, ainda são "visíveis os desarranjos no âmbito institucional quando obras complexas, tanto do ponto de vista conceitual quanto material, são inseridas nos acervos institucionais" (SEHN, 2014: 56).

Alguns dos desajustes em relação a esses processos também foram apontados pelo historiador de arte Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (2009). Em sua tese, o autor realiza um mapeamento em nove museus de arte moderna e contemporânea no Brasil, evidenciando diversos casos de obras de arte musealizadas que, desde sua aquisição, nunca foram expostas por suas instituições. De acordo com Oliveira (2015), a grande maioria dessas obras foi assimilada pelo poder público antes da criação dos museus e, posteriormente, tratada como algo alheio às ambições das instituições. Outras passaram por processos de assimilação não reconhecidos ou, por vezes, não éticos, com procedência que apresenta obstáculos à comunicação institucional. Há ainda obras cujas deficiências ou a total inexistência de documentação tornam sua reapresentação uma tarefa aparentemente impossível (OLIVEIRA, 2015). Ou seja, são trabalhos artísticos que são impactados por decisões políticas institucionais, entre o que os gestores escolhem tornar público e o que permanece oculto nas reservas técnicas.

Nessa perspectiva, observamos que uma das principais razões pelas quais museus de arte moderna e contemporânea no Brasil postergam atividades essenciais para a preservação e comunicação de seus acervos é a falta de políticas públicas por parte do Estado. Diariamente, muitas dessas instituições operam com um número reduzido de servidores, o que compromete a capacidade de gerir adequadamente todos os setores. Como resultado, as atividades de pesquisa e documentação costumam ser as mais adiadas, frequentemente em detrimento de outras ações, como as exposições e atividades educativas, que oferecem maior contato com o público e visibilidade para patrocinadores.

Juliana Pereira Sales Caetano

Diante dessa realidade, realizamos um estudo intitulado “*Performances de Arte em Museus Brasileiros: Documentação, Preservação e Reapresentação*” em ocasião de dissertação de mestrado em Ciência da Informação na Universidade de Brasília, sob orientação do professor Dr. Emerson Dionisio, entre os anos de 2017 e 2019. Nessa pesquisa, efetuamos um mapeamento em vinte museus⁶ de arte brasileiros de destaque nacional ou regional, com objetivo de saber quais dessas instituições possuíam como acervo museológica obras compreendidas como performance, vídeoperformance, fotoperformances ou vestígios de ação. O resultado nos apontou para um total de onze instituições museológicas⁷ e um somatório de 222 obras (tabela abaixo). A grande maioria desses trabalhos demonstrou tratar-se de vestígios de ação, e apenas 15 obras⁸ foram indicadas pelas instituições como performances que visam uma exibição enquanto presença.

Tabela 1. Dados colhidos pela autora entre 2017 e 2019 com base em informações cedidas pelos museus.

MUSEUS DE ARTE BRASILEIROS	NÚMERO DE OBRAS COMPREENDIDAS COMO PERFORMANCE/ VÍDEOPERFORMANCE/ FOTOPERFORMANCES/ VESTÍGIO DE AÇÃO
----------------------------	---

⁶ Os museus que nos informaram que não possuem nenhum trabalho dessa natureza foram: Museu de Arte de Santa Catarina (MASC); Museu de Arte de Belém (MABE); Museu de Arte de Brasília (MAB); Museu de Arte de Campinas (MACC); Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC CE); Museu de Arte do Mato Grosso do Sul (MARCO). Estão inclusos também o Museu de Arte Contemporânea de Goiânia (MAC GO), Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC PR) e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MACRS), embora, esses museus tenham sinalizado fortemente que poderiam possuir obra dessa natureza, porém todos alegaram que em razão de falta de funcionários voltados para atender as necessidades dessa pesquisa específica, não seria possível consultar esses dados e seguir participando da pesquisa.

⁷ Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Museu da Universidade Feral do Pará (MUFPA), Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP), Museu de Arte do Rio (MAR), Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Museu de Arte da Pampulha (MAP), Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM).

⁸ As obras identificadas como performances são: “*O nome*” de Maurício Ianês na Pinacoteca do Estado de São Paulo; “*Palhaço com buzina reta – monte de irônicos*”, “*Quadris de homem = carne/ mulher=carne*”, “*Bala de homem =carne/ mulher=carne*” de Laura Lima no Museu de Arte Moderna de São Paulo; “*Homem Espelho*”, “*Homem coisa*”, “*Veste Nu*” de Daniel Toledo em comodato no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, assim como “*Lovely Babies*”, “*Pancake*”, “*A cadeira careca*” de Márcia X no acervo da mesma instituição; “*Corpo Comestível*” de Rosa Esteves no Museu de Arte de Ribeirão Preto; “*Puxador (ed. Colunas – Pampulha)*” de Laura Lima e “*Corpo a Corpo in cor - pus meus*” de Teresinha Soares no Museu de Arte da Pampulha; “*O que sobra ou todo homem tem direito à terra*” de Carlos Melo e “*Poesia para verdes, da Rua das Águas Verdes ao MAMAM entre paredes, no pátio de tramas-redes, de joãos, Marias e Mercedes; de sonhos, fomes e sedes*” de Daniel Toledo no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. Com base nas teses de Anna Paula da Silva (2021) e Bianca Tinoco (2021), sabemos que há outras performances acolhidas por colecionadores particulares, instituições privadas, e performances em museus públicos que se encontravam no momento de nossa pesquisa em processo de negociação e atualmente já se encontram em acervo.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO	12
MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO	8
MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO	6
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO	65
MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ	20
MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO	1
MUSEU DE ARTE DO RIO	92
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL	9
MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA	3
MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA	3
MUSEU DE ARTE MODERNA ALOISIO MAGALHÃES	3
TOTAL	222

Fonte: Caetano, 2019.

Apesar dos resultados obtidos, é importante destacar que esses dados podem não ser totalmente confiáveis. Ao considerarmos os critérios metodológicos adotados, foi necessário incluir não apenas obras explicitamente classificadas pelos museus como parte da linguagem da performance, mas também aquelas que, embora não estivessem formalmente classificadas como tal no sistema, eram entendidas pelos profissionais das instituições como pertencentes a essa linguagem artística. Essa abordagem foi crucial, pois identificamos uma quantidade significativa de obras que estavam classificadas sob outras modalidades artísticas ou pelo seu suporte material, mas que os museus reconheciam como parte da categoria geral de “performance”. Na verdade, devido a esses conflitos de nomenclatura, alguns museus envolvidos no estudo optaram por não participar da pesquisa, alegando que havia, em seus acervos, obras que poderiam se enquadrar nessa linguagem artística. Contudo, o reconhecimento dessas obras como tal implicaria a necessidade de redirecionar os esforços dos funcionários para a realização de pesquisas e reclassificação dessas peças, o que eles consideraram um desafio adicional.

Em nosso levantamento, observamos que ainda são poucos os museus de arte que possuem uma documentação museológica voltada especificamente para atender às necessidades informacionais das performances de arte. A grande maioria dessas instituições,

Juliana Pereira Sales Caetano

no que diz respeito às atividades de aquisição, classificação, documentação e exposição, adota uma metodologia voltada para obras de arte com estéticas mais tradicionais. A partir dos dados coletados, foi possível inferir que muitos museus concentram seus esforços na conservação da materialidade das obras, em vez de compreender, analisar e documentar os aspectos intangíveis e conceituais que também fazem parte de sua circulação. Isso ficou evidente na maneira como esses museus classificam seus acervos, optando por não utilizar a categoria geral de “performance”, mas descrevendo as obras com base nos materiais e/ou técnicas dos vestígios e registros.

Neste sentido, observamos que um dos desafios na aquisição de obras de arte complexas começa já no processo de catalogação, ou seja, nas escolhas das terminologias adotadas para registrar esses trabalhos. Comumente, quando as obras são adquiridas, os museus utilizam palavras específicas no processo de indexação, com o objetivo de tornar a busca informacional mais eficiente e facilitar a comunicação sobre os trabalhos. Dessa forma, a padronização da linguagem — por meio de um vocabulário controlado (tesauro) — tem sido fundamental para a organização, recuperação e difusão das informações sobre as obras. No entanto, é importante destacar que tais terminologias podem, por vezes, limitar e não capturar completamente as inovações e as possibilidades da arte contemporânea. Isso implica a necessidade de os museus atualizarem seus tesouros com novos termos e definições sempre que possível.

Atualmente, a classificação das obras de arte nos museus brasileiros geralmente segue duas abordagens: a primeira, baseada na tipologia indicada pelo próprio artista, e a segunda, na interpretação dos profissionais dos museus, com base nas características da obra. A primeira abordagem é uma prática comum nas instituições e, muitas vezes, a mais coerente, pois o artista, como propositor da obra, é quem melhor pode indicar como ela deve ser compreendida e exposta pela instituição. No entanto, esse critério nem sempre é o mais adequado, pois alguns artistas não reconhecem seus trabalhos como pertencentes a linguagens artísticas preexistentes. Nesse sentido, a utilização de um tesauro por parte da instituição se torna necessária, pois os museus precisam manter um controle sobre o que compõe seus acervos, incluindo questões relacionadas à conservação dessas obras.

Um exemplo dessa questão pode ser observado no posicionamento de alguns artistas contemporâneos que não se identificam com o termo “performance”. Por essa razão, muitos acabam criando seus próprios glossários particulares para fundamentar suas obras dentro de

uma perspectiva que consideram mais adequada. Um caso notável é o do artista brasileiro Antonio José de Barros Carvalho e Melo Mourão, mais conhecido como Tunga, que apresenta o termo “instauração”. Segundo a crítica de arte Lisette Lagnado (2014), esse conceito pode ser compreendido como uma noção fluida que abrange tanto elementos da performance quanto da instalação. Para Lagnado, a principal diferença entre “instauração” e “performance” está no fato de que, no primeiro caso, há um deslocamento do corpo do artista para outros corpos, com uma tentativa de anulação da individualidade dos participantes (*performers*). Na proposta poética de Tunga, o que lhe interessa é a ideia dos corpos – sejam humanos ou animais – como uma matéria propulsora. Inspirada por essa visão, a artista Laura Lima não apenas adota o termo “instauração” de Tunga, mas também cria um glossário próprio para se referir às suas obras de caráter performático:

O glossário aparece para tentar criar uma noção interna sobre a obra, arranjar palavras que definam essas intenções de mundo (...) a ideia de que, apesar de a pessoa que participa da obra H=c/M=c ser hierarquicamente igual aos aparatos na mesma imagem que ambos constroem, se sabe que inexoravelmente ela é uma pessoa, com características próprias, por isso chamar de pessoa=carne (outra palavra para esse glossário) (...). Isso sem falar de outros termos que vão aparecendo posteriormente, como até mesmo a ausência de uma palavra que substitua o termo universal e predominante ‘performance’, criando um buraco negativo no acúmulo de palavras que um glossário pressupõe. (...) É um glossário interno e intrínseco, e existe para aquelas obras. (...). A esse glossário já acrescentei duas palavras: Instâncias e Filosofia Ornamental e assim seguimos desvendando-o (LIMA, 2010: 10).

É importante ressaltar, no entanto, que, quando as obras de Laura Lima são musealizadas, as instituições não adotam os termos criados pela artista em seus campos de busca ou catálogos. Um caso semelhante ocorre com as obras do artista britânico Tino Sehgal, que também utiliza palavras próprias para se referir a seus trabalhos, como o termo “situações” em vez de “performance”. No entanto, muitas das instituições que adquiriram suas obras continuam a classificá-las nos bancos de dados como parte da linguagem da performance. Em alguns casos, museus estrangeiros destacam, em textos e entrevistas, que essa não é a terminologia preferida por Sehgal para descrever suas obras. Nesse contexto, entendemos que, embora seja fundamental para os museus manter um tesouro que facilite a organização e recuperação das informações sobre esses trabalhos, isso não significa que

Juliana Pereira Sales Caetano

devam ignorar ou desconsiderar a forma como os próprios criadores interpretam e nomeiam suas obras.

À primeira vista, esses conflitos terminológicos podem parecer banais diante de outras dificuldades no processo de aquisição, mas destacamos essa questão exatamente por compreender que a falta de reconhecimento adequado das obras tem um impacto direto nas atividades de pesquisa, preservação e comunicação desses acervos. A complexidade na classificação pode ser observada até mesmo nas estéticas tradicionais contemporâneas, onde, por exemplo, a definição de obras como 'fotografia', 'gravura' ou 'desenho' tornou-se uma tarefa complexa, principalmente devido à diversidade de técnicas e materiais aplicados nessas linguagens. Assim, a questão mais desafiadora da catalogação reside, na verdade, na própria interpretação das tipologias por parte dos profissionais dos museus.

Como forma de contornar esse dilema, alguns museus de arte brasileiros optam por não estabelecer categorias de gêneros para se referir às novas linguagens contemporâneas, comunicando as obras exclusivamente pela sua materialidade e/ou pelas técnicas utilizadas. Na visão do professor e historiador da arte Emerson Dionisio (2018), essa abordagem pode, por um lado, ser “uma saída propositiva, na medida em que não impõe à obra uma classificação que exclua suas propriedades estéticas” (OLIVEIRA, 2018: 10). No entanto, ele acrescenta que, “por outro lado, pode não sinalizar a futuros gestores e curadores as mesmas propriedades que se deseja preservar” (idem).

Alguns conflitos, nesse sentido, podem surgir, por exemplo, em relação a obras que combinam múltiplas linguagens artísticas, o que pode favorecer uma dubiedade poética. Um exemplo disso seria uma instalação composta por vídeo e escultura, em que, na ausência de um termo claro que sintetize a poética central da obra, ela poderia ser classificada apenas como “vídeo” ou “escultura”, correndo o risco de ser dissociada nos setores dos museus. Um caso ilustrativo em nosso mapeamento é a obra *Corpo a Corpo in Cor-pus Meus* (1971), de Teresinha Soares, no acervo do Museu de Arte da Pampulha (MAP). A obra foi doada pela artista em 2008 e classificada pela instituição apenas como “instalação”, embora também envolva uma performance realizada durante a exposição. Esse reflexo é igualmente perceptível na documentação museológica da obra, que, embora contenha um manual de montagem da instalação, não oferece informações sobre a performance nem meios para possibilitar novas ativações. Além disso, existe o risco de que alguns trabalhos, quando não definidos claramente, possam ser confundidos com outras categorias. Um exemplo seria um

vídeo, que hoje pode ser interpretado como uma videoarte, um documentário, uma parte de uma instalação ou até mesmo um registro de performance.

Ou seja, é fundamental contribuir para que, por exemplo, profissionais de museus e pesquisadores possam diagnosticar com maior clareza os acervos em diferentes instituições. No caso dos pesquisadores, é importante destacar que falta em alguns museus de arte moderna e contemporânea brasileiros uma maior transparência nas tipologias de acervo, especialmente em catálogos ou bancos de dados disponíveis nos sites institucionais. Isso, por sua vez, obriga os investigadores, em alguns casos, a interpretar por conta própria as linguagens artísticas de determinadas obras, com base em suas características. Em outros casos, é necessário que recorram aos profissionais dos museus para obter informações sobre como essas obras foram catalogadas pelas instituições.

Um exemplo, nesse sentido, presente em nosso levantamento, é o Museu da Universidade Federal do Pará. A instituição informou possuir um total de vinte trabalhos relacionados a performances, mas as obras estão classificadas em seu sistema apenas como “vídeo”, “objeto” e “fotografia”. Um exemplo disso é o trabalho *Vestimenta Urubu-Rei*, que compõe a indumentária e a máscara utilizadas por Armando Queiroz durante a performance *Urubu-Rei* na cidade de Recife. No entanto, na documentação da obra, não há informações adicionais sobre o contexto e o conceito por trás desse trabalho. Outras obras desse acervo ainda requerem pesquisas mais aprofundadas para que se compreenda o contexto das ações performáticas presentes nos materiais audiovisuais.

Por outro lado, há museus que classificam determinadas obras com base no que pretendem que elas sejam, mesmo que essas obras não atendam aos requisitos materiais e documentais para ser comunicadas dessa forma. Um exemplo disso é a “coleção de performances” do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), formada principalmente por obras da artista Didonet Thomaz. Embora a instituição classifique e divulgue as obras dessa forma, o que foi, de fato, assimilado foram indumentárias usadas pela artista em suas ações performáticas. Além disso, em entrevista, a própria artista deixa claro que não tem a intenção de criar uma documentação da performance para possibilitar sua reativação. Isso leva

Juliana Pereira Sales Caetano

à reflexão sobre a conveniência de a instituição utilizar o termo “vestígio de performance” em vez de “performance”, reconsiderando assim a classificação adotada.

Essa mudança, à primeira vista, pode parecer simples, mas quando uma obra é adquirida como “performance”, cria-se uma predisposição para a ativação da ação, o que implica na necessidade de uma extensa documentação e no planejamento de recursos adequados. Alguns museus brasileiros, embora saibam que as informações e recursos disponíveis não são suficientes para uma ativação da obra, optam por não alterar a designação da peça. Isso acaba mantendo a obra em um “limbo”, em que suas necessidades de preservação e exibição ficam sem o devido reconhecimento e atenção.

Vale destacar ainda o caso de outra performance no MARGS que apresenta conflitos em sua forma de aquisição: trata-se da obra *sem título* (1986), do artista Hamilton Viana Galvão, presente no acervo museológico. O objeto é uma tela de pintura com uma mancha de tinta preta no centro e pegadas em uma das laterais. Diferente dos trabalhos de Didonet Thomaz, a obra de Galvão, embora faça parte da coleção de performances, é na prática uma espécie de “elefante branco” dentro da coleção, sendo divulgada no catálogo (2012) e no site apenas como “acrílico sobre tela de pintura”. Uma das razões para essa classificação pode ser entendida ao se considerar o histórico da peça. Segundo o Núcleo de Acervo do museu, a obra permaneceu na reserva técnica por muitos anos sem ser formalmente adquirida ou exposta, devido à falta de informações essenciais sobre a peça, incluindo sua autoria e origem. A mudança de classificação ocorre em 2011, quando o então diretor da instituição, Gaudêncio Fidelis, ao ver a peça, lembra que ela fazia parte de uma performance de Hamilton Galvão realizada no MARGS durante uma exposição na década de 1980. A partir disso, solicita que a obra seja assimilada como parte do acervo, embora não haja termo de doação ou qualquer documento sobre a peça. Até recentemente, o núcleo acreditava que a tela fosse o único registro da performance.

Contudo, ao entrarmos em contato com o artista, conseguimos obter, por meio de uma entrevista, informações adicionais sobre a performance, incluindo a compreensão da proposta artística, as etapas de desenvolvimento da ação, o histórico de exposições e as possíveis possibilidades de exibição da obra. Além disso, foi possível acessar outros documentos que estavam sob a guarda do próprio Galvão, como fotografias da performance realizada no museu, versões anteriores da ação, folders, convites e recortes de jornais que registram o trabalho no MARGS.

Essas questões geram um conflito entre o que os museus alegam ter em seus acervos e o que, de fato, possuem, especialmente no que diz respeito à documentação das obras, sem contar o estado de conservação em que se encontram. Casos como esse são frequentemente observados em relação a obras compostas por materiais efêmeros, como instalações ou performances, nas quais a falta de informações claras sobre as possibilidades de montagem ou ativação coloca em xeque sua aquisição pela instituição. Esse cenário evidencia ainda mais a importância de uma linguagem terminológica precisa, que pode ajudar a sinalizar de forma mais eficaz as melhores práticas para preservar, informar e exibir essas formas de arte contemporânea.

Nessa vertente, há também obras que são classificadas como “performances” e nos quais seus artistas as cederam aos museus com intenção de possibilitar novas ativações enquanto ação. Uma das instituições inaugurais nesse aspecto é o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), com a aquisição de três obras⁹ da artista Laura Lima, entre 2000 e 2008. Ao longo dos últimos anos, tem sido possível perceber que esses trabalhos vêm sendo periodicamente exibidos pelo museu enquanto performance.

Em contrapartida, outra obra da mesma artista presente no acervo museológico do Museu de Arte da Pampulha (MAP), não detém dos mesmos recursos documentais. A obra “*Puxador (ed. Colunas – Pampulha)*” (1998-2002)¹⁰ foi exibido pela primeira vez durante uma mostra individual em 2002 no MAP, e assimilada como “performance” pela instituição no mesmo ano. *Puxador* é uma obra que consiste em um *performer* masculino nu, vestindo sob seus ombros duas alças de nylon, que se expandem em ramificações amarradas às diversas colunas metálicas do MAP. A performance é ativada quando o homem tenta 'puxar' as alças presas às pilastras, direcionando-as em direção à entrada principal do museu, como se estivesse tentando soltá-las da construção. No entanto, em pesquisa de campo e consulta à documentação da obra no museu, não foram encontradas instruções claras, critérios de exibição ou informações detalhadas sobre a montagem da instalação. Mesmo documentos

⁹ São elas: “Quadris de homem = carne/ mulher=carne” (1995), “Bala de homem =carne/ mulher=carne” (1997), “Palhaço com buzina reta – monte de irônicos” (2007).

¹⁰ Em coautoria com o professor Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira foi realizado uma análise mais aprofundada sobre a obra “*Puxador (ed. Colunas – Pampulha)*” (1998-2002) de Laura Lima e suas versões na Revista Em Questão. Mais informações consultar em referências (CAETANO, OLIVEIRA, 2020).

Juliana Pereira Sales Caetano

como um termo de autenticidade, embora presentes, não abordam as necessidades dessa linguagem artística, focando apenas nos aspectos materiais da obra.

Em 2013, a peça fez parte da exposição “Outra Presença” exibida no próprio MAP. De acordo com a conservadora do museu, para reativar o trabalho, o MAP precisou entrar em contato com Laura Lima para esclarecer dúvidas e obter mais detalhes sobre a rerepresentação da obra. Na ocasião, a artista forneceu orientações específicas sobre as instruções a serem dadas ao performer e os aspectos a serem considerados na reexibição. No entanto, o museu não parece ter aproveitado a oportunidade para documentar essas instruções fornecidas pela artista. Uma vez que o MAP segue sem informações claras e objetivas sobre as exigências para a rerepresentação do trabalho, o que limita as possibilidades de futuras ativações e outras formas de comunicação museológica.

Outra instituição que tem galgado grande destaque nesse contexto é a Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA). Em 2013, a instituição adquire por meio do Programa Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado de São Paulo sua primeira performance intitulada “O nome” de Maurício Ianês (2010/2011). A performance consiste em um grupo de funcionários da própria Pinacoteca, posicionados em cada lateral do octógono central do edifício do museu, que recitam, simultaneamente, uma letra da palavra “INEFÁVEL”. A documentação dessa obra se revelou uma das mais completas entre os museus pesquisados, contendo um conjunto robusto de informações, como instruções da ação, fotografias da performance (incluindo versões anteriores), vídeos, entrevistas com o artista, clippings de matérias e artigos sobre Ianês, termo de autenticidade da obra, entre outros. Em entrevista com o artista, ele mencionou a importância de complementar essa documentação com vídeos que ele mesmo produzirá em formato de *workshop*. Esses vídeos permitirão que a Pinacoteca instrua os participantes sem a necessidade da presença do artista, possibilitando que a própria instituição realize o treinamento de seus funcionários para futuras ativações.

Por fim, outro caso notável em nosso mapeamento refere-se às performances da artista Márcia X, doadas ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ) em 2012. Nesse conjunto de obras, não estão apenas presentes os objetos resultantes das ações, mas também um conjunto de documentos reunidos pela própria artista, os quais, após seu falecimento, foram doados ao museu por membros de sua família. Em 2014, a instituição permitiu que a artista Karina Teles realizasse uma nova exibição da performance *Pancake* (2001) durante o evento *Processo Carne*, que ocorreu no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro

(CCBB RJ).

Com base nos resultados dessa pesquisa, foi possível compreender de maneira mais ampla a situação dos acervos de performance no Brasil. A primeira conclusão que se pode destacar é que, desde os anos 2000, houve um aumento significativo na assimilação dessa linguagem artística pelas instituições. No entanto, esse crescimento ainda é considerado baixo quando comparado a outras linguagens artísticas contemporâneas, especialmente se considerarmos a presença da performance no cenário artístico brasileiro desde a década de 1960.

Uma segunda conclusão importante é que a maioria das obras encontradas nos acervos de museus se trata de fotoperformances, videoperformances ou vestígios de performances. Poucas foram as obras assimiladas com a intenção de serem reapresentadas como ações performáticas. É relevante observar que, para ambas as formas de preservação dessa linguagem—seja por meio da exibição de documentos e registros, ou pela reativação da performance—há uma lacuna significativa de informações.

Ademais, dois agravantes merecem destaque, especialmente no caso de obras voltadas para a reperformance. O primeiro diz respeito à falta de recursos financeiros e humanos disponíveis nas instituições públicas para garantir a adequada preservação dessas obras. O segundo é a necessidade de maior atenção aos processos de aquisição dessas peças, uma vez que muitos museus não só enfrentam sobrecarga de trabalho e escassez de recursos, mas também relatam falhas no gerenciamento das informações desde o processo inicial de assimilação dessas obras.

Considerações finais

O Brasil foi um dos primeiros países a assimilar as performances de arte contemporânea como acervo permanente em suas instituições museológicas. No entanto, como demonstrado em nosso mapeamento, esse pioneirismo não resultou em um avanço substancial nas políticas aquisitivas nem nas estratégias de conservação das performances, fatores que explicam o tímido progresso no colecionamento dessas obras, especialmente em museus de arte públicos. Nesse contexto, é importante destacar que a maior parte das obras em crise, no que diz

Juliana Pereira Sales Caetano

respeito à falta de informações, está localizada em museus públicos, onde a escassez de recursos afeta diretamente os setores de Pesquisa e Documentação.

Além disso, encontramos diversos casos em que não há um reconhecimento claro da categoria "performance". Muitos dos trabalhos catalogados nas instituições são tratados com base no material e/ou técnica de seus vestígios, e, por isso, são amplamente comunicados como outras tipologias artísticas. Em muitos casos, o público não tem acesso a informações suficientes, seja em catálogos impressos ou virtuais, para perceber que esses trabalhos se originam de performances de arte contemporânea. Nesse sentido, apontamos a urgência de que essas instituições estabeleçam protocolos e documentações específicas para tratar dessas obras, especialmente enquanto ainda é possível manter o contato com seus artistas.

Por fim, embora haja um crescimento significativo, nos últimos anos, de projetos internacionais dedicados à preservação de performances de arte, não podemos simplesmente replicá-los no Brasil. Cada país, região e instituição tem suas particularidades, e, por isso, é necessário buscar soluções que se adequem ao contexto brasileiro. Acreditamos que um caminho viável seria fomentar a colaboração entre as instituições e os próprios artistas, a fim de construir documentações robustas das performances, facilitando assim uma transição mais clara e eficaz no processo de aquisição dessas obras.

Referências

- BARBUTO, Alessandra. Museums and their role in preserving, documenting, and acquiring performance art. In: **Performing Documentation In The Conservation Of Contemporary Art**, Lisboa, n. 4, 2015, p.7-17.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship**. London and New York: Verso, 2012.
- CAETANO, Juliana Pereira Sales. **Performances de arte em museus brasileiros: Documentação, preservação e reapresentação**. 2019. 196 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2019.
- CAETANO, Juliana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. Série e versões na documentação e preservação de performances em arte: Os puxadores. Revista **Em questão**, Porto Alegre, v 26, n 1, jan / abr 2020, p. 186-209
- LAGNADO, Lisette; CASTRO, Daniela (org.). **Laura Lima On Off**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014
- LAWSON, Louise; FINBOW, Acatia; HARVEY, Duncan; MARÇAL, Hélia; RIBEIRO, Ana; KRAMER, Lia. Strategy and Glossary of Terms for the Documentation and Conservation of Performance. In: **Tate Modern de Londres**, 2021. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/strategy-and-glossary>>. Acesso em 03 de jul. 2023.

- LIMA, Laura. Eu nunca ensaio. Entrevista. **Revista Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 6-41, 2010.
- MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. **Catálogo geral do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre: MARGS, 2013.
- OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **Memória e Arte: A (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros**. 2009. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **Patrimônio que incomoda: museus e coleções de arte**. In: XXVIII Simpósio Nacional de História, 2015, Florianópolis. Anais Eletrônicos do XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis: Anpuh, 2015. p. 1-11.
- OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Reapresentação e documentação de instalações de arte em três museus brasileiros. **Anais do Museu Paulista**, v. 26, 2018, p. 1-30.
- SEHN, Magali Melleu. **Entre resíduos e dominós: preservação de instalações de arte no Brasil**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2014.
- SILVA, Anna Paula da. **Musealização e Arquivamento da Performance: as vicissitudes dos vestígios**. Orientador: Emerson Dionisio Gomes de Oliveira. 2021. 333f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2021.
- TINOCO, Bianca. **A preservação de performances em coleções de arte contemporânea no Brasil**. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Universidade de Brasília, Brasília, 2021.