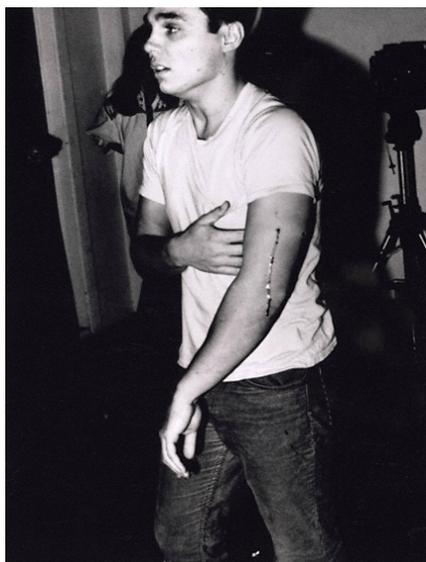


## A PERFORMATIVIDADE DA DOCUMENTAÇÃO DE PERFORMANCE

por Philip Auslander



Chris Burden, *Shoot*. F Space, Santa Ana, Califórnia, Estados Unidos, 19 de novembro de 1971. Às 19h45 eu fui baleado no braço esquerdo por um amigo. A bala revestida de cobre era para um rifle longo .22. Meu amigo estava a cerca de 15 metros de mim. © Chris Burden. Cortesia de Gagosian Gallery



Yves Klein, *Le Saut dans le Vide* (*Leap into the Void*), rua Gentil-Bernard, n. 5, Fontenay-aux-Roses, França, outubro de 1960. De acordo com o jornal *Dimanche*, de 27 de novembro de 1960, o título deste trabalho de Yves Klein é: *Un homme dans l'espace! Le peintre de l'espace se jette dans le vide!* [Um homem no espaço! O pintor do espaço se atira no vazio!], 1960. Ação artística de Yves Klein. Fotografia de Harry Shunk-John Kender. © Yves Klein, ADAGP, Paris (para a obra). Crédito da foto: Harry Shunk-John Kender (para a foto). Fotografia de Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation

Considere duas imagens familiares da história da performance e da *body art*: uma da documentação de *Shoot*, de Chris Burden (1971) – a conhecida performance em que o artista pediu para que um amigo lhe desse um tiro na galeria, e a famosa *Leap into the Void*, de Yves Klein (1960), que mostra o artista pulando de uma janela do segundo andar para cair na rua. Em geral se aceita que a primeira imagem corresponda a uma documentação de performance, mas o que seria então a segunda? Burden foi realmente atingido pelo tiro no braço durante *Shoot*, mas Klein não pulou de uma janela sem proteção – a ostensiva performance documentada em sua imagem igualmente icônica. Que diferença faz para nosso entendimento dessas imagens, em relação ao conceito de documentação de performance, se uma delas documenta a performance que “realmente” aconteceu enquanto a outra não? Retornarei a essa questão logo abaixo.

Como ponto de partida para minha análise, proponho que a documentação de performance tem sido entendida compreendendo duas categorias, que denominarei documental e teatral. A categoria documental representa o modo tradicional no qual o relacionamento entre a *performance art* e sua documentação é concebida. Assume-se que a documentação do evento de performance produz tanto um registro através do qual ela pode ser reconstruída (ainda que, conforme salienta Kathy O’Dell, a reconstrução seja inerentemente fragmentada e incompleta [1]), quanto a evidência de que ela realmente ocorreu. A ligação entre a performance e a documentação é, pois, ontológica, com o evento precedendo e autorizando sua documentação. A documentação da performance de Burden, assim como grande parte da documentação clássica de *performance art* e *body art* dos anos de 1960 e de 1970, pertencem a essa categoria.

Ainda que, em geral, seja tido como certa a presunção de uma relação ontológica entre a performance e o documento, nesse primeiro modelo ela é ideológica. A ideia de uma fotografia documental como meio de se acessar a realidade da performance deriva da ideologia geral da fotografia, como descreveu Helen Gilbert, interpretando Roland Barthes e Don Slater:

Através de seu realismo trivial, a fotografia cria a ilusão de uma correspondência tão exata entre o significante e o significado que parece ser um exemplo perfeito da “mensagem sem código” de Barthes. “O sentido da fotografia como não sendo correto apenas sob o ponto de vista de representação, mas ontologicamente ligado ao mundo real permite que seja tratada como uma peça do mundo real, como uma substituta para ele.” [2]

(Em relação à noção de Slater de que a fotografia, em última instância, substitui a realidade, é válido considerar se, na verdade, a performance baseada na recriação sobre documentação recria a situação da performance ou performa a documentação. O *Poor Theatre* (2004), no qual o Wooster Group recria performances de Jerzy Grotowski e William Forsythe, assim como as atuações de Marina Abramović de outras performances de artistas no *Seven Easy Pieces* (2005) [3] são exemplos recentes de trabalhos que claramente jogam com essa questão.)

Jon Erickson sugere que o uso da fotografia em preto e branco na documentação de performance clássica aumenta o efeito de realidade da fotografia (para Erickson as fotografias coloridas são mais fortes do que os objetos em si). “Há um sentido de mera utilidade no preto e branco que aponta para a noção de que a documentação realmente é apenas um suplemento à performance, tendo ligação com o contexto, o espaço, a ação, as ideias das quais a fotografia é um lembrete primário.” [4]

Amelia Jones retoma essa noção da fotografia de documentação como suplemento da performance e discute a prioridade ontológica da performance ao vivo. Ela nos dá uma análise detalhada da “suplementaridade múltipla entre performance e *body art* e o documento fotográfico. (O evento da *body art* precisa da fotografia para confirmar que aconteceu; a fotografia precisa do evento da *body art* como uma ‘âncora’ ontológica de seu caráter de índice)” [5]. Enquanto essa formulação questiona o *status* da performance como evento originário, ao sugerir a mútua dependência da performance e do documento (a performance é originária somente na medida em que é documentada), ela também reafirma o *status* da fotografia como um ponto de acesso para a realidade da performance, uma posição na qual Jones insiste, uma vez que argumenta em favor da sua própria prática de escrever sobre performances que ela nunca viu ao vivo (uma situação com a qual eu tenho completa simpatia).

Dentro da categoria teatral, eu poderia inserir uma lista de trabalhos de arte do tipo comumente chamados “fotografia performada”, indo desde as fotos de Marcel Duchamp como Rose Sélavy até Cindy Sherman fotografando-se com vários disfarces, e os filmes da série *Cremaster*, de Matthew Barney. Outros exemplos recentes incluem o trabalho de Gregory Crewdson e Nikki Lee. São casos em que as performances foram encenadas unicamente para serem fotografadas ou filmadas e que não tiveram existência anterior como eventos autônomos apresentados a plateias. O espaço do documento (seja visual ou audiovisual) então se torna o único espaço no qual a performance ocorre. O *Leap* de Klein se enquadra nessa categoria. Klein não tinha plateia, a não ser “amigos íntimos e fotógrafos”,

quando ele pulou (e o fez várias vezes na “tentativa de conseguir a expressão transcendente desejada de seu rosto”). Usou uma rede protetora que não aparecia na fotografia, porque era, na verdade, uma composição de duas fotos unificadas no quarto escuro de revelação. [6] (Isso é uma questão que permanece aberta, se os amigos estavam lá para presenciar a performance ou a fotografia sendo tirada – em qualquer caso, eles não viram o evento retratado na fotografia). A imagem que vemos registra então um evento que nunca aconteceu, a não ser na foto mesmo.

Numa perspectiva tradicional, as categorias documental e teatral são mutuamente exclusivas. Se insistirmos na relação ontológica, exigindo, para qualificar como performance, que um evento tenha uma existência autônoma, anterior à sua documentação, então os eventos que permeiam o trabalho na categoria secundária não são performances e as imagens não são documentos, mas outra coisa qualquer, outro tipo de arte talvez (a frase “fotografia performada”, por exemplo, sugere que tais trabalhos devam ser compreendidos como um tipo de fotografia ao invés de performances). Erickson se manifesta contra essa posição (sem, no entanto, adotá-la) na sua crítica ao livro de RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art Since 1960*, quando ele lança a pergunta: “o livro não derrotaria sua própria premissa quando inclui a ‘fotografia performada’ de Cindy Sherman, vídeo, cenas de filme (o *Cremaster*, de Matthew Barney) e mesmo os desenhos e esculturas de Robert Longo?” [7] Uma vez que esses são todos registros de um tipo ou de outro, como podem se qualificar como arte “ao vivo”?

Sob uma perspectiva diferente, entretanto, as duas categorias parecem ter muito em comum. Ainda que seja verdade que as imagens teatrais na segunda categoria ou não tenham plateia significativa além da câmera, ou possam ter tido tais plateias (porque nunca aconteceram no espaço real), é igualmente verdade que as imagens em ambas as categorias foram encenadas para a câmera. Ainda que algumas das documentações antigas da *performance art* e da *body art* não tenham sido cuidadosamente planejadas e concebidas como tais, os artistas de performance que se interessavam em preservar seus trabalhos rapidamente tomaram consciência da necessidade de encenar para as câmeras, assim como para uma plateia imediata, se não mais. Eles tinham plena consciência do que Jones descreve como a “dependência da performance de ter um *status* simbólico no âmbito da cultura.” [8] Burden, por exemplo,

encenou cuidadosamente cada performance e fotografou, às vezes filmou também; ele geralmente selecionava uma ou duas fotos de cada evento para mostrar nos catálogos das exposições... Dessa forma, Burden produziu ele próprio para a posteridade, através das representações meticulosamente orquestradas, tanto textual quanto visualmente. [9]

Como outro exemplo, a artista da *body art* Gina Pane descreve o papel da fotografia no seu trabalho usando os seguintes termos: “Ela cria o trabalho que a plateia verá depois. Então, o fotógrafo não é um fator externo, ele está dentro do espaço de ação comigo, apenas alguns centímetros para lá. Houve vezes em que ele obstruiu a visão [do público]!” [10]

Fica claro, então, que trabalhos de *performance art* e *body art* tão arquetípicos como os de Burden e Pane não são performances autônomas, em que a documentação suplementa e fornece acesso a um evento originário. Ao invés disso, esses eventos foram encenados para serem documentados, pelo menos no tocante ao que seria visto pela plateia. Como observa Pane, às vezes o processo de documentação realmente interfere na habilidade inicial da plateia de perceber a performance. Nesse sentido, a peça documental é encenada unicamente como um fim em si mesma: a performance está sempre num nível de matéria-prima para documentação, o produto final através do qual circulará e com o qual será inevitavelmente identificado, justificando a afirmação de Slater de que a fotografia, em última instância, substitui a realidade que ela documenta (ou, como diria O’Dell, “a *performance art* é o equivalente virtual da sua representação” [11]). No final, a única diferença significativa entre os modos documental e teatral é ideológica: a presunção de que, no primeiro modo, o evento seja encenado primeiramente para uma plateia presente e que o documento seja secundário, um registro suplementar do evento, que tem sua própria integridade anterior. Como foi mostrado aqui, essa crença tem pouca relação com as circunstâncias reais sob as quais os atos de performance são documentados.



Vito Acconci, *Blinks*, 23 de novembro de 1969; tarde. *Photo-piece*, Greenwich Street, Nova York; Kodak Instamatic 124, filme preto e branco. Cortesia de Acconci Studio | © Vito Acconci

Antes de saltar para conclusões sobre esses temas, vou mencionar mais uma evidência dessa mistura: uma performance de Vito Acconci intitulada *Blinks* (1969), que levanta algumas questões cruciais sobre o relacionamento entre a *performance art* e sua documentação. [12] A descrição verbal de Acconci sobre a performance é simples:

Segurando uma câmera, mirar longe de mim e ficar pronto para clicar enquanto caminho em linha contínua em uma rua da cidade.  
Tentar não piscar.  
Cada vez que piscar: tirar uma foto.

A documentação da peça mostra uma tira de doze fotos preto e branco de uma parte isolada ou vazia da rua Greenwich, em Nova York, acima da instrução verbal. Assim como muitas das performances de Acconci desse tempo, *Blinks* se baseou na impossibilidade, uma vez que obviamente era impossível Acconci percorrer uma rua toda sem piscar. [13] Também tem a ver com conseguir atingir um alto nível de autoconsciência em circunstâncias banais ou cotidianas, uma vez que Acconci deve ter ficado superconsciente de uma função anatômica (e talvez igualmente consciente de seu entorno) à medida que caminhava. Além disso, como me sugeriu o artista Seth Price, Acconci estava fazendo arte do nada, arte sem conteúdo.

Essa performance confunde a já pouco sólida distinção entre as categorias das imagens documental e teatral. Por um lado, as fotos que Acconci produziu servem às funções tradicionais da documentação da performance: elas são evidências de que a peça realmente aconteceu e nos permitem reconstruir sua performance. Entretanto, não fazem isso do modo tradicional, porque elas não mostram Acconci performando: elas são fotos feitas *por* Acconci, tiradas enquanto ele performava, não fotos *de* Acconci performando. Elas compartilham, entretanto, com a ontologia tradicional da documentação de performance. Uma vez que a ação da peça consistiu em tirar as fotos, a existência das fotos servem como evidência primária de que Acconci executou suas próprias instruções: porque as fotos foram produzidas *como* (ou talvez *junto*) a performance (ao invés de *sobre* a performance). A conexão ontológica entre a performance e o documento parece excepcionalmente estreita, nesse caso.

Por outro lado, a performance de Acconci também foi, provavelmente, como aquelas da categoria teatral, na medida em que não estavam acessíveis à plateia de qualquer forma, não fosse sua documentação. Uma olhada nas fotos mostra que a rua estava deserta – não havia transeuntes para servir de plateia. E, mais importante ainda, a única coisa que os transeuntes teriam visto seria um homem caminhando e tirando fotos: eles não perceberiam

que estavam presenciando uma performance. As fotos de Acconci, portanto, são mais teatrais do que documentais, uma vez que é somente através de sua documentação que sua performance existe *enquanto performance*.

*Blinks*, de Acconci, aponta para um tema central: o da performatividade da documentação em si. Estou usando o termo performativo de J. L. Austin no seu sentido mais básico. Falando de linguagem, Austin chama de afirmações as frases que constituem uma ação em si *performativa* (por exemplo, quando dizemos “Eu aceito” na cerimônia de casamento). Ao distinguir frases performativas de frases constatáveis, Austin argumenta que “para pronunciar [uma frase performativa] não devo *descrever* minha ação, o que eu deveria dizer em tal situação, mas sim dizer o que estou fazendo e fazê-lo”. [14] Se eu puder fazer uma analogia entre as imagens que documentam performances com as frases verbais, a visão tradicional verá os documentos de performance como constatáveis, pois descrevem uma performance e mostram o que ocorreu. Estou sugerindo que os documentos de performance não são análogos aos constatáveis, mas sim aos performativos: em outras palavras, *o ato de documentar um evento como sendo performance é o que o constitui como tal*. A documentação não gera simplesmente imagens/afirmações que descrevem a performance autônoma e mostram o que ocorreu; elas produzem o evento enquanto performance em si, como sugere Frazer Ward, o artista como performer. [15]

Talvez esse ponto fique mais claro quando articulado numa definição direta de performance, como a de Richard Bauman:

Dito de maneira breve, eu entendo a performance como um modo de apresentação comunicativa na qual o performer sinaliza para uma plateia, na verdade, “ei, olhem para mim! Eu estou em ação! Olhem como eu me expesso de maneira habilidosa e eficaz”. Ou seja, a performance reside na presunção de responsabilidade com uma plateia com o intuito de mostrar virtuosidade comunicativa. (...) Nesse sentido da performance, então, o ato de se expressar é enquadrado como mostra: objetivado, suspenso a um nível do seu entorno contextual e aberto para avaliação pela plateia, tanto em termos de qualidade intrínseca como de sua ressonância associativa. (...). O meio semiótico específico pelo qual o artista pode regular o enquadramento da performance – ou seja, enviar a mensagem metacomunicativa “eu estou em ação” – vai variar de lugar para lugar e de período para período na história. (...). A participação colaborativa da plateia, é importante salientar, é um componente integral da performance como um feito interacional. [16]

Não vou discutir aqui os temas de habilidade e virtuosidade comunicativa, uma vez que eles se aplicam à *performance art* e a *body art*, a não ser para dizer que numa consideração anterior do trabalho de Acconci observei que “níveis críticos de ‘*body art*’ são difíceis de articular”. [17] A virtuosidade desse tipo de performance, assim como da maior

parte da *performance art* e da *body art* dos anos de 1960 e de 1970, claramente não reside no domínio, por parte do performer, de habilidades de performance convencionais: talvez resida na originalidade e na audácia do conceito e da execução.

Entretanto, os outros pontos de Bauman com relação ao enquadramento do evento de performance e o conceito de responsabilidade com o público são diretamente apropriados em *Blinks*. Uma vez que não havia audiência para a performance “ao vivo” e que o evento não foi enquadrado como performance por qualquer audiência acidental (ou seja, Acconci não estabeleceu nenhuma metacomunicação para dizer para o público que ele estava performando; simplesmente estava caminhando e tirando fotos), é somente através da documentação das ações de Acconci que elas se “enquadram como obras” e são “retiradas... de [seus] entornos contextuais.” Também foi através do ato de documentação e apresentação da mesma que Acconci assumiu responsabilidade perante uma plateia. É crucial que a plateia em questão tenha percebido suas ações como performance somente através da documentação e não através da plateia acidental, que poderia ter visto Acconci andando e fotografando na rua Greenwich. Essa documentação, e nada mais, é o que permite ao público interpretar e avaliar suas ações como performance.

Percebo que a performance de Acconci é uma caso especial, mas não tão especial quanto parece. Todos os trabalhos na categoria teatral que mencionei anteriormente têm a mesma relação com performances como a *Blinks*. Em todos os casos, as ações executadas pelo artista e mostradas através de fotografias são acessadas pelo público como performance somente através de sua documentação. É por meio da apresentação das fotos de suas ações que os artistas assumem tais ações como sendo uma performance. Assim como na obra de Acconci, o público para o qual os trabalhos na categoria teatral que mencionei assumem a responsabilidade é o público da documentação, não do evento ao vivo.

As performances na categoria de trabalho documentais agem de maneira distinta, pelo menos no tocante à sua extensão, porque elas geralmente têm uma existência dupla: elas são caracterizadas como performances ao serem apresentadas em galerias ou por outros meios e há uma plateia inicial para a qual o artista assume a responsabilidade, assim como uma plateia secundária que presencia a performance somente através de sua documentação. Mas essa diferença é muito menos substancial do que possa parecer. Considere o *status* da plateia inicial com respeito à documentação. Enquanto sociólogos e antropólogos como Bauman, que discutem performance, estipulam que a presença do público e a interação dos artistas com o mesmo é parte crucial de qualquer performance, a tradição de documentação da *performance art* (bem como *body art*) está baseada num conjunto diferente de pressupostos. É muito raro

que a plateia seja documentada com o mesmo grau de detalhe da ação artística. A finalidade da maior parte da documentação da *performance art* é tornar o *trabalho do artista* acessível a um público maior; não capturar a performance como um ato de “realização interacional”, para o qual uma plateia específica e um conjunto específico de artistas se juntam em circunstâncias específicas para fazer contribuições igualmente significativas. Na maior parte das vezes, acadêmicos e críticos usam relatos de testemunho ocular para determinar características da performance, e não a contribuição do público para o evento, e discussões de como um determinado público percebeu uma performance em particular, num tempo e local particular, e o que a performance significou para o mesmo. [18] Nesse sentido, a documentação da *performance art* participa, na tradição de belas-artes, da reprodução de *obras* ao invés da tradição etnográfica de capturar *eventos*. [19]

Proponho que a presença de um público inicial não tenha real importância para a performance enquanto entidade cuja vida continua através de sua documentação. Porque nossa preocupação frequente, como consumidores dessa documentação, é com o recriar o trabalho do artista, não a interação total. Como um experimento conceitual, considere o que aconteceria se soubéssemos que não havia nenhuma plateia para Chris Burden em *Shoot*, e que ele simplesmente executou a obra numa galeria vazia e a documentou. Sugiro que tal revelação não faria diferença para nossa percepção dessa performance; nosso entendimento seria dela como um objeto de interpretação e avaliação, bem como de apreciação de seu significado histórico. Em outras palavras, ainda que a presença de um público inicialmente seja importante para o artista, ela é meramente incidental para a performance enquanto documentação. Como a fala citada anteriormente de Gina Pane deixa bem claro, quando os artistas decidem documentar suas performances, assumem uma responsabilidade perante um público que não é o inicial, um gesto que, em última instância, questiona a necessidade de uma plateia inicial (que no caso de Pane não podia participar inteiramente como plateia por causa da exigência de documentação). A longo prazo, faz mais diferença se havia plateia presente para o *Shoot* ou outro trabalho clássico de *performance art*, do que se alguém viu Acconci na rua Greenwich ou passou pelo estúdio enquanto Cindy Sherman estava fotografando um de seus autorretratos. Nesse sentido, não é a presença inicial do público que faz de um evento uma obra de *performance art*: mas sim o enquadramento como performance através do ato performativo de documentá-lo como tal.

Se estivermos preocupados não somente com a determinação do que faz de um evento uma performance, mas também com a noção de autenticidade na performance, então a distinção entre as duas imagens pode parecer mais significativa. Eu aludi anteriormente a uma

posição que trataria a fotografia de Klein como algo distinto de uma performance, porque ela documenta um evento que nunca ocorreu da forma como vemos na imagem. Entretanto, essa posição parece inatingível. Se eu puder fazer uma analogia com outra forma cultural, para afirmar que o salto de Klein não foi uma performance porque ocorreu somente dentro do espaço da fotografia, seria equivalente a argumentar que os Beatles não fizeram música no seu álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, porque aquela performance existiu somente no espaço da gravação: o grupo nunca fez música como nós escutamos. [20] Eu consideraria tal afirmação absurda: claro que os Beatles fizeram aquela música – como poderíamos entender aquela performance a não ser como uma performance dos Beatles? E é claro que Yves Klein deu seu salto.

Aqueles que estão especialmente preocupados com a música gravada discutem toda a questão da relação entre a performance e sua documentação exaustivamente. As duas categorias básicas daquela discussão são parecidas com as que eu trouxe aqui: *documental* e *fonográfica*, em que a documental refere-se a capturas reais da música sônica enquanto a fonográfica se refere à manipulação sônica da música para produzir gravações de performances que nunca realmente aconteceram como tal. Lee B. Brown é um filósofo norte-americano que tratou desses temas, sugerindo que a fonografia produz trabalhos de fonoarte, uma nova categoria de entidade musical a ser considerada por si só como trabalho de arte distinto da performance musical artística. [21]

Essa é uma versão do argumento que eu já rejeitei, claro, uma vez que Brown resolve o problema do relacionamento entre performance e documentação insistindo que a fonografia, o equivalente acústico da fotografia executada que eu discutia anteriormente, não é uma forma de performance, mas sim um novo evento musical. Para mim, em contraste, fonoarte é uma espécie de performance musical, ainda que uma espécie que exista somente no espaço da gravação. Mas Brown reconhece um ponto importante: que as fronteiras fenomenológicas entre documentação e fonografia são tênues: nem sempre é claro “se um certo produto deve ser entendido como uma peça de fonoarte ou um documento transparente de performance”. Ele cita um exemplo “os álbuns em ‘duetos’ que Frank Sinatra gravou alguns anos antes de sua morte *soam* documentários”, ainda que Sinatra nunca tenha cantado com seus parceiros e “a impressão dos dois cantores no diálogo um com o outro seja mera ilusão.” [22]

Alguém poderia dizer exatamente o mesmo sobre a fotografia de Klein: *parece* documental, ainda que a impressão de que Klein saltou desprotegido de uma janela seja mera ilusão. No nível fenomenológico, não há nenhuma maneira necessariamente intrínseca de se determinar se uma fotografia de performance em particular é documental ou teatral. E, mesmo

que soubéssemos, precisamente, que diferença faria? Seríamos impedidos de desfrutar da canção de Sinatra com seus parceiros em duetos porque eles não aconteceram realmente? Da mesma forma, nossa apreciação da imagem de Klein pulando no vazio seria apagada pelo conhecimento da rede de segurança na fotografia? Não podemos apreciar as maneiras particulares de Sherman incorporar um número enorme de personagens porque nós nunca tivemos acesso direto ao seu corpo performativo? Se formos insistir num critério de autenticidade ao contemplar a documentação de performance, devemos nos perguntar se acreditamos que a autenticidade reside nas circunstâncias subjacentes à performance, as quais podem ou não ser evidentes na sua documentação.

Brown denuncia outra possibilidade que vale a pena considerar: que a relação crucial não é entre o documento e a performance, mas entre o documento e a plateia. Talvez a autenticidade da documentação da performance resida em sua relação com o observador ao invés de com o evento originário: talvez sua autoridade seja fenomenológica ao invés de ontológica. Assim como alguém pode ter prazer ao escutar Sinatra cantando em duetos com cantores com os quais nunca interagiu realmente, alguém pode sentir prazer em ver Klein pular no vazio ou contemplar as implicações de Burden permitir ser fotografado. Esses prazeres são acessíveis por meio da documentação e, portanto, não dependem de a plateia ter presenciado o evento original ou não. A possibilidade mais radical é de que os prazeres não dependem de um evento que realmente aconteceu. Nosso sentido de presença, poder e autenticidade pode muito bem derivar. Não se trata de ver o documento como sendo um ponto de acesso indexical para um evento passado, mas de perceber o documento em si *como uma performance* que reflete diretamente como um projeto estético de um artista e para o qual nós somos o público presente.

\*

## Notas

[1] Kathy O'Dell, Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s. In: **Performance Research** 2, 1 (1997), p. 73-74.

[2] Helen Gilbert, Bodies in Focus: Photography and Performativity in Post-Colonial Theatre. In: **Textual Studies in Canada** 10-11 (1998), p. 18.

[3] Nota do Tradutor: Em novembro de 2005, Marina Abramović apresentou no Guggenheim Museum, em Nova York, na programação da I Bienal de Performance nas Artes Visuais (evento coordenado por RoseLee Goldberg dentro do Projeto Performa), uma série de performances cujo título era *Seven Easy Pieces*. Durante sete dias, por oito horas consecutivas, a artista reapresentou performances dos anos de 1960 e de 1970. Tais

reapresentações, sem dúvida, faziam valer o conceito de *metaperformance*, proposto por ela há algumas décadas. Ou seja, de reapresentar performances históricas dos anos de 1960 e de 1970 como possibilidade de artista e público viverem a experiência da ação ao vivo em outro contexto. Para Marina Abramović, é extremamente interessante explorar e aprofundar essas mudanças no tempo, mudanças do significado de uma obra quando inseridas em um outro contexto. Além disso, por essa reapresentação, poder mudar o conceito de originalidade, uma noção que esteve fortemente ligada às performances daquele período. Bruce Nauman foi o primeiro artista escolhido, com *Body Pressure* (1974), uma performance que nunca havia sido apresentada. Endereçada ao público na forma de uma folha de papel, *Body Pressure* era uma espécie de manual de instruções de como lidar com o espaço e o corpo, do tipo: deite-se no chão, pressione seu corpo contra o chão, estique o braço em direção à parede, sente-se em um canto. Durante oito horas, Marina Abramović repetiu indefinidamente cada uma dessas instruções. A seguinte foi *The Conditioning – Autoportrait(s)* (1973), de Gina Pane, uma ação em que a artista se deitava sobre uma cama de ferro durante trinta minutos, tendo embaixo uma série de velas acesas, mas que Marina Abramović realizou de forma ininterrupta por oito horas. *Seebed* (1972), de Vito Acconci, foi a terceira reapresentação, também com uma acomodação no sentido de torná-la contínua no período estipulado para a série de reapresentações. Originalmente realizada durante uma semana, em períodos esparsos, na Sonnabend Gallery, em Nova York, trazia Acconci sob um estrado se masturbando, enquanto fantasiava sobre as pessoas que ouvia caminhando acima dele. Na sequência, VALIE EXPORT foi a artista escolhida, com *Genital Panic* (1969), e, igualmente, os quinze minutos da ação de EXPORT foram acomodados em oito horas, com Marina Abramović sentada em uma cadeira repetindo o mesmo traje e gesto, e uma outra cadeira, à espera de algum espectador que se dispusesse a participar, permanecendo ali ao seu lado. Como penúltima reapresentação, a artista elegeu *How to Explain Art to a Deadhare* (1965), de Joseph Beuys. E para terminar o projeto de reapresentações, Abramović, então, escolheu uma de suas próprias performances: *Thomas Lips* (1975). No sétimo dia, a artista apresentou *Entering the Other Side* (2005), uma performance inédita até aquele momento, oriunda, segundo ela, da experiência das seis reapresentações anteriores.

[4] Jon Erickson, Goldberg Variations: Performing Distinctions. **PAJ: A Journal of Performance and Art** 21, 3 (1999), p. 98.

[5] Amelia Jones, 'Presence' in *Absentia*: Experiencing Performance as Documentation. **Art Journal** 56, 4 (1997), p. 16.

[6] Amelia Jones, Dis/playing the Phalus: Male Artists Perform their Masculinities, **Art History** 17, 4 (1994): 554. Jones diz que Klein na verdade expôs a teatralidade da sua imagem ao publicar duas versões diferentes dela, uma com um ciclista na rua e outra sem, revelando assim tacitamente sua natureza construída.

[7] J. Erickson, op. cit., p. 99.

[8] A. Jones, 'Presence' in *Absentia*, p. 13.

[9] A. Jones, Dis/playing the Phalus, p. 568.

[10] Citado em K. O'Dell, op. cit., p. 76-77.

[11] K. O'Dell, op. cit., p. 77.

[12] Alguns podem rejeitar a minha categorização do trabalho de Acconci como performance. Ainda que seja verdade que seu trabalho desse período geralmente é classificado sob a rubrica de arte conceitual (e poderia também ser considerado arte processual), eu não me desculpo pela afirmação de que se constitui como performance. Não sou o único a fazer isso: O'Dell, por exemplo, inclui Acconci na categoria de *performance art*

sem comentários. Frazer Ward argumenta que as duas categorias deveriam ser vistas como interpostas e engajadas num diálogo contínuo, ao invés de distintas.

[13] Para uma breve discussão sobre a centralidade da falha previsível do trabalho de Acconci, ver Philip Auslander, Vito Acconci and Politics of the Body in Postmodern Performance. In: **From Acting to Performance**. Londres: Routledge, 1997, p. 89-97.

[14] AUSTIN, J. L. Lecture I in How to Do Things with Words. In: AUSLANDER, Philip (Ed.). **Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies**, volume I. Londres: Routledge, 2003, p. 93.

[15] Frazer Ward, Some Relations Between Conceptual and Performance Art. **Art Journal** 56, 4 (1997), p. 40.

[16] Richard Bauman, **A World of Others' Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality**. Malden: Blackwell, 2004, p. 9.

[17] P. Auslander, op. cit., p. 96.

[18] Esta observação é direcionada não só para marcar diferenças disciplinares, mas para sugerir que a vertente etnográfica dos estudos performativos concede uma perspectiva superior à *performance art* do que às belas-artes na história da arte.

[19] Falar em *recriar* a performance sugere a reconstrução de um objeto. Por outro lado, o termo reavivar (*revival*) usado em inglês para descrever produções de peças teatrais já encenadas, sugere o acordar de uma entidade orgânica e não sua reconstrução como um objeto perdido.

[20] Para uma breve discussão da ideia de que gravações constituem experiências primárias de música numa sociedade midiaticizada e que tais gravações devem ser entendidas como performances em si, ver Philip Auslander, op. cit. Estou sugerindo que a situação cultural da *performance art* é similar à da música popular e que os documentos se tornam efetivamente performances.

[21] BROWN, Lee B. Phonography. In: GOLDBLAT, David; BROWN, Lee B. **Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts**, 2. ed., Upper Saddle River, Nova Jersey: Pearson-Prentice Hall, 2005, p. 214, 216.

[22] Ibid., p. 216.

**Tradução cedida pela revista *¿Hay en Portugués?***

**Revisão de Marcio Honorio de Godoy**

**© 2013 eRevista Performatus, ¿Hay en Portugués? e o autor**