

Lembrar.
Lembrar de novo.
Lembrar melhor.
Arte da performance
e história sem progresso

Renan Marcondes Cevales

Brasil. Artista visual dedicado à performance. Doutorando em Artes da Cena pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
renancevales@gmail.com

Lembrar. Lembrar de novo. Lembrar melhor
Arte da performance e história sem progresso

Remembering. Remembering again. Remembering better
Performance art and history without progress

* Artigo integrante da pesquisa realizada com apoio da FAPESP, referente ao processo nº 2018/ 24837-0

Resumo

O artigo discute a relação entre arte da performance e suas lógicas de arquivo, tendo como objetivo traçar um breve panorama dos principais debates internacionais realizados a partir dos anos 1990 por teóricos como Jacques Derrida, Peggy Phelan, Amelia Jones, Rebecca Schneider e Philip Auslander. Em um segundo momento, lanço mão de um trabalho artístico de minha autoria para pensar em como encontro na noção de *tragédia* um vetor para pensar sobre a documentação de arte da performance.

Palavras-chave

Arte da performance; documentação; arquivo; tragédia.

Abstract

The article discusses the relationship between performance art and its archival logics, aiming to outline the main international debates held since the 1990s by theoreticians such as Jacques Derrida, Peggy Phelan, Amelia Jones, Rebecca Schneider and Philip Auslander. In a second moment, I make use of my artistic work to think about the uses of the term *tragedy* as a vector to think about performance art documentation.

Keywords

Performance art; documentation; archive; tragedy

O tempo está fora dos eixos.
Hamlet, William Shakespeare

Um slide após o outro

Um artista brasileiro que anda na rua com uma saia de verão, em fotos jornalísticas nas quais é seguido por vários suspeitos homens de terno. Um artista estadunidense que goteja tinta sobre telas no chão, imerso em seu ateliê como um gênio recluso. Em Paris, outro se joga de cima de um prédio de dois andares, dentro uma foto belamente enquadrada. Aquele artista estadunidense que pede - e recebe - um tiro em seu próprio braço em um breve vídeo de baixíssima definição. Mais um artista estadunidense que persegue pessoas na rua em fotos quadradas e cinzentas nas quais não vemos nenhum dos rostos e nos tornamos *voyeurs* da própria ação. Uma artista sérvia que é quase assassinada pelo seu público com uma arma que ela mesma dispôs na galeria durante uma performance, em uma foto seca na qual olha para o lado com flores e *polaroids*. Um artista alemão que conversa sobre arte com uma lebre morta dentro de uma galeria vazia, em uma dramática foto contrastada na qual uma luz parece rodear seu corpo. O artista luso-brasileiro que aparentemente entrou nu sozinho no museu (exceto por aquela foto em que Vela Lucia Santos figura nua ao seu lado). Um artista brasileiro que descobre o samba da Mangueira, amigo próximo de outra artista brasileira que convida o público a se relacionar com seu próprio corpo a partir de simples objetos (Cito aqui, respectivamente: Flávio de Carvalho em *New Look* (1956), as fotografias de Hans Namuth sobre Jackson Pollock em 1950, *Salto para o Vazio* (1960) de Yves Klein; *Shoot* (1971) de Chris Burden; *Following piece* (1969) de Vito Acconci; *Ritmo 0* (1974) de Marina Abramovic; *Como explicar imagens a uma lebre morta* (1965) de Joseph Beuys; *O corpo é a obra* (1970) de Antonio Manuel; Hélio Oiticica e Lygia Clark).

Inúmeras imagens, uma após a outra, repletas de links, anos, nomes e traduções, guardadas em inúmeros arquivos de Power Point mais ou menos iguais com nomes mais ou menos parecidos, a fim de produzir recortes, objetivações e perspectivas específicas de uma história para sempre inapreensível.

É assim que recebo e transmito, em grande parte das palestras, aulas e oficinas que assisto e ministro, os primeiros movimentos da ainda recente arte da performance. Alguns registros em foto ou vídeo, feitos com maior ou menor controle por artistas (por vezes já falecidos) colaboram para a descrição e rememoração de situações que nunca vivemos e que jamais viveremos, independentemente de como ou quantas vezes forem repetidas.

Estas descrições e imagens fazem parte de uma história convencional que é bastante conhecida nos circuitos de arte: a famosa perda da aura a partir dos processos de industrialização da primeira metade do século XX, que tira do objeto a referência de culto e o torna reproduzível. Um processo que se soma à violenta experiência corporal das duas guerras, que indica que o desejo utópico por progresso e melhoria humana - próprio ao modernismo - não operava de forma coesa. O corpo e o gesto do artista, supostamente impossíveis de se reproduzir, tornam-se refúgios onde se poderia clamar a autenticidade que antes residia nos objetos. Mesmo assim sem cessar de reproduzir a lógica de alguns “gênios fundadores” masculinos, a narrativa fundadora é que a aura se dissipe em direção ao corpo do artista, que vira o próprio local de onde a arte emana, em embate direto com o mundo e em aceitação radical de seu desaparecimento. Imbuído de uma suposta pureza ou originalidade já impossível nos circuitos institucionais da arte, o gesto destes corpos teria o potencial de atravessar amarras e incidir diretamente na vida (o que talvez justificasse a entrega e imposição de limites físicos de diversas das práticas da arte da performance).

Se a nossa história acabasse aí, não teríamos problema. De fato, se ensaiou essa hipótese, incluindo noções filosóficas como o fim da história de Francis Fukuyama, que entendia as democracias liberais como um ponto final, marcado por eventos como a queda do muro de Berlim em 1989. Neste tipo de perspectiva, a arte da performance das décadas anteriores apenas anunciaria a nova e estável situação de mundo. Não é à toa que diversas aulas e debates se concentram neste momento entre os anos 1950 e 1990, onde é mais simples identificar os movimentos de surgimento e os dados contextuais que confluem para o estabelecimento destas práticas específicas dentro do campo da performance. Entre o início da solidificação da prática em 1950 (Black Mountain College, Jackson Pollock, etc.) e sua abrangência global em níveis intra e

extra institucionais nos anos 1990 (marcada pela massiva entrada de performance e dança em museus e instituições) certa história é possível de ser contada, seja em versões mais sintéticas (como proposto por Regina Melin em 2008) seja por caminhos mais rizomáticos (como o extenso estudo de Roselee Goldberg publicado em 2006 no Brasil). Estas imagens, um após a outra, respondem a certa lógica discursiva da arte da performance.

Mas em dado momento surgem problemas: o artista que é economista e proibiu a reprodução de qualquer imagem de suas obras (mas hoje tem um *Instagram*)¹; a mesma artista quase morta a tiros vende *macarons* com o gosto de sua vida em feiras de arte; a artista brasileira que convidava ao mergulho do corpo tem várias de suas obras protegidas por vidro e muitas das suas imagens proibidas de serem reproduzidas; a artista norte-americana que revolucionou a dança cria uma versão geriátrica do seu mais importante trabalho (cito aqui, respectivamente, Tino Sehgal, Marina Abramovic, Lygia Clark e Yvonne Rainer). Uma imagem não existe, a outra é realizada em estúdio com fundo infinito branco, a última é um retângulo cinza no lugar de reproduções proibidas de obras.

Estas imagens estão distantes da ilusão de documentação das anteriores, dissipando aquela presença afirmativa do corpo enquanto último refúgio não mediado. Elas nos revelam que, a cada dia que passa, se agrava o problema entre essa prática (cuja única vida se daria no presente) e sua inscrição na história. Meu interesse neste momento não é realizar uma crítica direta às práticas atuais que ainda partilham desta crença no poder do gesto, mas sim começar a pensar em qual o contexto no qual estas mesmas práticas se realizam, ajustando discursos para quando falamos e pensamos sobre performance. Afinal, quanto mais repetimos que a arte da performance (ao menos em sua origem) negava a repetição de suas práticas, mais somos convidados a pensar no problema deste processo de historicização ao qual foram submetidos.

Hoje, quando falamos sobre performances de artistas no passado, as imaginamos sempre como um passado que jamais poderia virar futuro, pois é um que promete e afirma o momento de realização do gesto como mais importante do que sua posterior documentação, e que, portanto, deveria desaparecer. Escolhas de reperformatar estas obras sempre parecem anacrônicas, já que no simples gesto de refazimento já há uma

validação que opera e que altera toda a leitura da ação. Por outro lado, na própria escolha dos artistas de produzir documento junto da ação já há uma relação de continuidade em relação à pura presença do gesto. É perseguindo a hipótese de que uma visão dicotômica entre ação e documentação não colabora para as discussões sobre arte da performance que penso esse artigo, considerando que estas práticas nunca estiveram em negação direta com sua documentação e continuidade histórica, e que apenas reaproximando arte da performance e arquivo começaremos a entender a atual situação da linguagem.

O foco é traçar um breve panorama das teorias da performance em relação ao arquivo após os anos 1990, momento no qual este debate surge de forma mais intensa, principalmente pelo fato de que é daí em diante que os museus e instituições aceitam como nunca antes a presença destas práticas fadadas ao desaparecimento dentro de suas paredes e acervos. Realizo aqui o exercício de apresentar as principais questões teóricas deste debate, que infelizmente possui poucos de seus principais textos traduzidos para o português. Por fim, faço uma aproximação pessoal à arte da performance por uma perspectiva trágica, o que tem movido meus últimos trabalhos e que são decorrentes do trabalho teórico aqui brevemente apresentado.

Estas questões se fazem urgentes no nosso atual momento político no Brasil porque ultrapassam uma questão específica de linguagem artística e nos coloca novamente em relação ao nosso próprio passado e as documentações que dele fazemos - de forma voluntária ou não. Em tempos inundados por falsas imagens, manipulações digitais da nossa história recente e ideológicas de nosso violento passado, nos pergunta: como lembramos?

Arquivo e repetição

Só o osso fala da memória da carne.
Rebecca Schneider

Na narrativa europeia e norte-americana da arte da performance, é desde os anos 1910 que o corpo vivo se fez ferramenta de diversos artistas que buscavam escapar dos dispositivos institucionais que determinavam o que era arte (museus, crítica,

mercado de arte, etc.) e reinserir a arte no tecido social. Nas histórias da arte, este movimento colabora para a construção de um dos pressupostos básicos da *body art* e, posteriormente, da arte da performance: o de que a relação intersubjetiva entre corpos estabelece uma troca direta. Sem a mediação de outras linguagens, teria maiores chances de interferência na vida e de transformação social e política. Hoje, momento no qual o “real imediato é cada vez mais alvo de cobiça” (RAMOS, 2011), esta *troca direta entre corpos* já está dentro de museus, galerias e institutos sob formas e nomes mais variados (estética relacional, práticas *artivistas*, arte participativa, etc.). Não podemos nos esquecer, enfim, que esta troca também é pressuposto de certo modo de trabalho neoliberal, reproduzido em espaços criativos do Vale do Silício e em dinâmicas de emprego que pedem resiliência, adaptação e cooperação.

Neste momento no qual a experiência viva é possível de ser capitalizada e é buscada enquanto produto por grande parte do público, é compreensível que grandes feiras de arte como *Frieze* (Londres) e *sp-arte* (Brasil) passem a incluir setores de performances em seus espaços, ou mesmo que galerias e museus tornem cada vez mais comuns que performances coroem *vernissages*, *finissages* e eventos de maior alcance público de grandes mostras. Mais do que se situar á margem dos sistemas de produção de valor, cada vez mais a arte da performance é o afirmação do elemento diferencial que produz capital simbólico para este tipo de evento (a *sp-arte*, por exemplo, passa a recusar o nome de feira e clama para si o nome de festival de arte contemporânea a partir de 2018, ano em que seu setor de performance ganha maior importância e espaço com a curadoria de Paula Garcia).

Nada disso retira da arte da performance seu potencial artístico e político, mas revela uma contradição que sempre esteve no coração desta prática. Desde sua consolidação nos anos 1960 e 1970, uma tensão opera em suas formas: por um lado, se afirma como a forma artística que mais confia na presença imediata, fazendo coisas de forma pública pela primeira e única vez, sem ensaios, arriscando a perda de controle e as trocas intersubjetivas entre performer e público. Porém, realiza este gesto sendo a prática que flerta de modo mais direto com a documentação enquanto rastro, continuidade, prova ou mesmo como o *próprio* evento.

Devemos sempre situar a arte da performance como uma dentre diversas práticas dentro das artes performativas (práticas históricas que incluem o corpo em cena nas quais poderíamos incluir o teatro, a dança, o circo, a ópera, etc.). Nelas, é um pouco mais clara a relação entre obra e reprodução, pois a lide com tipos específicos de reprodução como ensaios, testes, temporadas, circulações é mais direto - quando não um pressuposto. Este primeiro tipo é completamente separado de sua documentação, que é apenas um recurso de registro que se refere à obra. Talvez nesse ponto teatro, dança, desenhos e pinturas tenham uma relação em comum com a documentação, pois conseguem situar de forma mais precisa como ela está separada da obra (afinal, nunca dizemos que *vimos* um quadro de Hilma af Klint ou de Frida Kahlo apenas por suas reproduções em catálogos). Porém, se no caso das artes visuais a condição de objeto permite o arquivamento sob um teto seguro, nas artes performativas o desaparecimento está programado desde o início, dada sua pontual condição de existência: se repetirá por certo tempo em apresentações, temporadas e circulações (de acordo com condições e desejos específicos de cada projeto e contexto) e depois dará espaço para outras versões, memórias, destruições, refazimentos, cópias, etc. Não são práticas pensadas para serem eternas.

Já na arte da performance, justamente por se afirmar como a prática menos destinada à eternidade de todas as artes performativas, a relação com o registro se tensiona. É justamente na recusa da repetição e em sua afirmação da força do evento que a repetição exercida pelo documento se mescla com a obra em si, desestabilizando funcionamentos usuais de arquivo e reprodução, tal qual afirma Philip Auslander (2006) ao dividir a documentação da arte da performance entre documental e teatral. Porém, ao contrário de parte do discurso crítico norte-americano das artes visuais (como nos escritos de Clement Greenberg e Michael Fried), não pensa a teatralidade como fator negativo. Pelo contrário, é um fenômeno inerente deste tipo de documentação.

Para o autor, entender uma fotografia de performance como puramente documental é um argumento ideológico a fim de sustentar a ilusão que o que se vê corresponde com o que realmente aconteceu, comprovando ou atestando o evento para a grande parcela do público que não esteve presente no evento (seja por questões históricas ou mesmo

pela própria condição de sua execução). Uma performance realizada sem a presença de público, como *Shoot* (1971) de Cris Burden, nos convida a ver seu registro como se estivéssemos lá, projetando a nossa presença naquele espaço e tempo passados. Só podemos dizer que aquilo de fato aconteceu quando acordamos em imaginar conjuntamente o conteúdo daquele vídeo o próprio evento e desconsideramos qualquer outra hipótese, como a presença de uma equipe médica ou de efeitos especiais atrás das câmeras.

Se algumas reproduções se destinam a atestar o acontecimento de algo, outras parecem suspendê-la, pondo a prova esta ideologia desde o início das práticas em performance. A clássica imagem do *Salto para o vazio* (1960) de Yves Klein nunca aconteceu além de uma ação feita para a câmera e a posterior manipulação mecânica da imagem. Caso se siga a buscar um suposto real na fotografia, precisamos nos deparar com o que de fato foi fotografado: uma rua vazia (no qual o corpo do artista não está presente) e, em outra foto, Yves Klein a pular com um grupo de amigos judocas que seguram um colchão para receber seu corpo no chão. A obra, porém, não é nenhuma das duas imagens que documentam o que de fato aconteceu, mas sim uma operação de ficção que pode ser sustentada ao imaginar aquele conteúdo como um evento. Pode-se dizer, seguindo o argumento de Auslander, que toda documentação de performance joga com este espaço vazio entre oficialidade do documento e representação, desestabilizando lógicas tradicionais de arquivo.

Jacques Derrida (1996), recupera a base etimológica da palavra arquivo, que indica tanto o lugar nas quais as coisas começam (uma ontologia) quanto um princípio de comando. Desta base vemos o arquivo como uma autoridade, que estabelece uma casa onde se protege enquanto rege um modo de organização, leitura e apreensão daquilo que foi guardado. É ela propriedade do que sobrou (familiar ou institucional) que se determina como e o quê será guardado e exibido aos olhos do público. Quando o autor escreve sobre esta relação dupla entre conservação e instituição inerente ao arquivo, cria bases conceituais para que os teóricos de performance e da arte da performance se posicionem. O que é central na noção de derrideana arquivo para essas práticas é que ela evidencia que neste processo de seleção e propriedade, o arquivo

necessariamente cria um fora, uma “certa exterioridade” (DERRIDA, 1996, p. 14) na qual a arte da performance poderia residir.

Como diversos teóricos como Herbert Blau e Richard Schechner vão pensar as artes performativas a partir do paradigma do desaparecimento, é possível entendê-la como um evento que nega o funcionamento usual do arquivo. Talvez a autora que tenha distanciado mais a arte da performance do arquivo seja Peggy Phelan (2003), que busca uma ontologia para a linguagem vinculando-a ao gasto, como algo que sempre sobra - dado que sua única vida se daria no presente. Para a autora, sempre que a arte da performance é documentada ela deixa de sê-la, e passa a participar de um sistema de circulação e reprodução do qual recusa por princípio. Em seu argumento, é nítido o desejo de situar a arte da performance como prática específica, que a distanciaria tanto das outras artes performativas (por romper com dramaturgias, representações e narrativas) quanto das artes visuais (por romper com dispositivos de produção, exibição e circulação de produtos).

Mesmo que hoje a autora não mais sustente este argumento, a perspectiva notadamente melancólica de Phelan - escrita vinte e cinco anos atrás - é ainda uma sedutora perspectiva para se pensar a performance, reaparecendo em vários dos discursos artísticos e teóricos que ainda a pensam como uma prática apenas emancipatória. Por pensar a irreprodutibilidade da arte da performance como fator positivo, cria um lugar seguro para se acreditar na linguagem como puramente resistente aos sistemas de arquivo, mercado e instituição (mesmo quando dentro deles). A leitura da autora nos convida não apenas a esquecer da extensa documentação de suas práticas (roteiros, partituras, fotos, vídeos, projetos, desenhos), mas também a pensar que as ações e os eventos inscritos no presente não fazem parte de uma extensa cadeia de técnicas, objetos e materiais que os moldam - deixando de lado inclusive uma parte importante do termo performance, que é sua relação com a repetição.

Não são apenas os novos artistas como Trajal Harrel, Tino Sehgal, Anne Imhof que parecem desmontar este argumento pela aproximação de suas práticas às lógicas de fetiche e consumo, com obras nas quais o corpo se assume enquanto objeto, narcísico e produto. Também a própria noção do termo performance (muito mais antiga do que

essa nova geração) desafia o texto de Phelan, por estar sempre próxima à repetição. Na perspectiva antropológica/teatral traçada por Goofman, Victor Turner e articulada de forma mais ampla por Richard Schechner, a performance é pensada como comportamento restaurado, mimese simbólica que se aproxima e se distancia de comportamento outrora feitos; na teoria linguística de Austin o verbo performativo (o que ao ser enunciado transforma diretamente o mundo) só se faz a partir de uma situação socialmente acordada para que ele se efetive; mesmo em seus traços mais antigos - no francês *parfounir* (completar, concluir) - performar está vinculado com algo que precisa ser visto para ser realizado, comprovado e comparado com o que esteve antes do que foi performado. Como Joseph Roach (1996, p. 3, trad. nossa) argumenta, a performance sempre “oferece um substituto para alguma coisa que a preexiste”, sendo uma prática vinculada com a repetição.

Pelo termo performance, podemos pensar no gesto como jamais inaugural, mas sim um que recupera uma série de convenções simbólicas e culturais para se reinscrever no presente em busca de sua alteração ou atualização. É sempre mediado por algo anterior a si mesmo, que restaura convenções enquanto se distancia de outras. E não seria possível pensar nas proposições do início da arte da performance também como restaurações comportamentais do gesto de práticas artísticas convencionais - como o gesto de pintar (em casos como o Grupo Gutai e Jackson Pollock), de gravar ou esculpir (Yves Klein, Lygia Clark, Robert Smithson), de compor música (John Cage, Alvin Lucier), dançar (Yvonne Rainer, Steve Paxton), ou mesmo o mais arriscado movimento de pensar a arte da performance como um último apelo ao realismo teatral, também ensaiado no minimalismo?

É reinscrevendo a arte da performance dentro do campo da repetição e colocando-a não mais em negação, mas sim em embate direto com modos de arquivo, que varias replicas ao argumento de Phelan surgem. Além do já citado Auslander, que insere a performatividade como operadora em todas as documentações de performances, Amelia Jones (1997) e Rebecca Schneider (2001) traçam considerações mais específicas em relação à arte da performance e arquivo.

A primeira, teórica de extrema importância para a linguagem por ter reescrito em 1998 a história da *body art* a partir da filosofia pós-estruturalista, argumenta em

diversos textos sobre a impossibilidade de uma experiência sem mediação em qualquer tipo de produção cultural, seja ela no corpo a corpo da arte da performance ou em suas documentações. Segundo ela, ver uma ação performática ao vivo ou documentada apresenta uma clara diferença enquanto especificidade de apreensão, mas não indica que uma tem privilegio de verdade sobre a outra. Sublinhando que o desejo de imediatismo é “historicamente específico e não epistemologicamente seguro” (JONES, 2013), a autora pensará a relação entre documentação e ação como uma de mutua necessidade da arte da performance, uma vez que a ação ancoraria o caráter indicial de uma documentação fotográfica e o registro operaria como confirmação da ação. Uma não se submete à outra e ambas possuem potencial estético, dando também as imagens (e seu potencial de circulação) poder de operar performativamente no mundo, transformando-o. Bastaria pensar um pouco sobre as *fake news* que tomam grande parte de nossa atual preocupação política para aproximar evento, modo de documentação e repercussão. Mas também na história da arte da performance há casos que mostram o poder performativo dos registros, como a narrativa mítica da automutilação de Rudolf Schwarzkogler em 1996, criada a partir de uma série de fotos que não apenas eram encenadas mas também posadas por outro artista, criando um efeito de verdade sobre algo que nunca ocorreu.

Por fim, é Rebecca Shneider que responderá de forma mais direta ao argumento de Phelan, em um movimento derrideano de reinscrever a diferença como fundante tanto para o arquivo quanto para a arte da performance, sendo que a permanência da segunda se daria por um fenômeno de memória. A autora é movida pela hipótese de que a afirmação da arte da performance enquanto resto é justamente uma aceitação de determinado padrão de historiografia do arquivo. Esta afirmação faz com a esta prática aceite ocupar um lugar menor ou menos seguro do que o do arquivo. Ora, se a performance é pensada como pura perda e gasto, ela fica por princípio aparatada da lógica do arquivo, sendo impossibilitada inclusive de questioná-lo ou de clamar também para si a produção de história, reafirmando-o enfim como modo oficial de guardar. Pensar nessa linguagem como resto seria aceitar uma posição determinada pela própria lógica arquivista que, para se consolidar, espera da performance que desapareça, negando a todo tempo práticas onde se há transmissões parciais e difusas

(narração oral, recitação ao vivo, gesto repetido e representação ritual, arte da performance, etc.) em favor do que o arquivo valida como documento: “restos discretos – material apresentado como preservado, como não-teatral, como ‘autentico’, como ‘si mesmo’” (SCHNEIDER, 2012, p. 141, trad. nossa).

Agora, se a arte da performance se caracteriza pelo o que o arquivo não abarca - por ser citacional, não-original, indiscreta, contaminada - ela sugere um contra-modo de produção de arquivo, dissociada de uma visão nostálgica que pensa eventos do passado como fundadores ou originais em algum modo (e que portanto precisam ser resguardados como tal). Pensa o passado sempre como já diferente em si e nunca como evento fundante, por ser composto pela restauração de um passado prévio a ele. O desafio em relação ao arquivo não se dá por se situar fora de seu espectro. Pelo contrário, é criando dimensões de arquivo descompromissadas com a preservação segura de um passado que arte da performance pode se fazer “atraves de uma reparação confusa e eruptiva” (idem., p. 143, trad. nossa).

O desaparecimento está em jogo não como afirmação de lugar, mas como desafio da prática que nos faz olhar de novo e de novo para algo que já estava ali antes - uma espécie de *deja vu* dos gestos. A arte da performance é uma que não se situa nem no presente imediato e nem no passado cristalizado, mas nos processos de repetição em que as coisas sempre voltam, mas um tanto diferentes. Tanto sua documentação quanto sua prática ao vivo levam ao limite o caráter de restauração dos gestos que fazem parte das práticas performativas, apresentando de modo alterado, hiper-exposto, reduzido, evidenciado, ritualizado o que, de alguma forma, já foi visto. Talvez seja por isso que, na conclusão de um de seus textos, Schneider retoma a máxima de Phelan de que a performance se faz através do desaparecimento. Porém, lê essa frase desvinculada do compromisso ontológico de Phelan e sugere que pensemos a performance “como um meio no qual o desaparecimento negocia, talvez se torne, materialidade. Isto é, desaparecimento é passado adiante. Como materialidade” (ibidem., p. 146, trad. nossa). Esta perspectiva, que entende a performance como construção de um presente que vem sempre do passado, nos ajuda a pensar em como lidamos com a própria história da linguagem. Talvez a presença da performance só possa ser uma de caráter espectral, entre vivo e morto, presente e ausente, tal qual

fantasmas ou zumbis, imagens que causam medo justamente por apontar a possibilidade da vida seguir existindo mesmo quando a tomamos por finalizada.

A trágica arte da performance

Todos os registros de feitos humanos não documentam o movimento dos corpos?
Susan Leigh Foster

Portanto, a cada novo *power point* salvo, a pergunta: o que fazer com estes corpos? Mal impressos, em baixa definição, pixelados em madeira ou projetados sobre datashows. Projetados em salas escuras em 2019, no momento de uma abissal desordem do Brasil que segue uma desordem mundial, acompanhados de um gosto amargo de que as coisas não saíram bem como o esperado. Como agir, portanto?

Se começo o artigo lembrando o constante desajuste que sinto em tratar as imagens da arte da performance como próprias de uma historiografia linear, que sempre parece trair a densidade e o real problema que esta prática nos apresenta, penso que é um bom modo de concluir pensar em como vejo, no trabalho artístico, uma possibilidade de criar contra-histórias, confluentes ao problema que a arte da performance propõe para os sistemas de arquivo. Parte do meu desejo em seguir produzido performance (ou sobre performance) busca lidar justamente com este espaço do registro, que se presentifica na memória sempre de forma mais conturbada do que qualquer historiografia oficial. Portanto, se traio este espaço de recorrências, hiatos e repetições do mesmo para fins didáticos, retomo-o de forma inescapável em minha produção, cada vez mais habitada por estes fantasmas.

Algumas obras recentes lidam de forma direta com a questão da documentação. Em *O maior museu do mundo* (2019), vemos um corpo a habitar sempre em plano baixo um pequeno espaço museológico de 2x2m. Sempre girando em torno do seu próprio eixo, este corpo lentamente retira de si dentes, tufo de cabelo e saliva grudados com pequenas fitas para coloca-los sobre miniaturas de bases brancas próprias de museu.

Todas elas são acompanhadas por descrições de performance que mesclam narrativas aparentemente possíveis com registros afetivos (como a paixão por uma dentista após ter seu dente arrancado) e por situações impossíveis (como o oferecimento do estômago a aves de rapina), criando uma documentação de um corpo que é, o tempo todo, *produzida*. Em *A verdadeira história da arte da performance* (obra em processo), parto de conversas e encontros com crianças de diferentes idades para falar sobre performance e ver em conjunto estes registros, buscando narrativas possíveis para o conteúdo daquelas imagens. Em um segundo momento, estas narrativas são mescladas com os discursos oficiais escritos em catálogos e livros de história da arte, produzindo uma história irreal e afetiva.



Figura 1 - Renan Marcondes. *O maior museu do mundo* (2019),
na PIVÔ Arte e Pesquisa. Performance (2h)
Foto: Janssen Cardoso. Acervo pessoal do artista.

Mas é *Timeline*, uma de minhas obras mais recentes, que lida de forma mais direta com o embate entre historiografia oficial e memória. É uma obra de dez metros de largura que compreende 52 impressões em compensado naval, colocadas uma ao lado da obra de modo a formar uma possível história da performance. Há trabalhos clássicos da arte da performance (como *Genital panic* de Valie Export), há figuras que performaram fora do espectro da linguagem (como o mágico Houdini ou jogadores da seleção brasileira de futebol), há artistas recentes ainda não tão conhecidos, mas cujas imagens e narrativas já circulam.

Porém, esta suposta linearidade é perturbada por alguns fatores, já que um olhar atento pode perceber que a eixo médio de toda a obra não é ponto médio de cada uma das imagens, mas sim o olho de cada figura. Quase todas olham de volta para o público, e ao passar nosso olho pela obra somos olhados de volta, mais de uma vez e por vezes pelas mesmas figuras que se repetem. Apesar de unidas pela força do olhar, estas figuras estão fora de uma cronologia linear, mas sim organizadas a partir de recorrências e repetições, que ora são encontradas nas imagens originais e por vezes são produzidas digitalmente por mim: o terno usado por Cris Burden em seu autorretrato de fato lembra o de Cindy Sherman em suas primeiras fotos; Marina Abramovic, por sua vez, é assombrada a partir de uma justaposição digital pelo rosto da artista Anne Imhof (ganhadora da Bienal de Veneza em 2018), como uma sucessora ou admiradora; Flávio de Carvalho ganha o rosto do transeunte anônimo atrás dele. A linha do tempo, mesmo organizada enquanto progressão, repete, recorda, assombra e afeta tais quais as formas lotéricas das linhas do tempo das redes sociais emprestam o nome à obra. Opera, assim como elas, um trabalho sobre nossos desejos de ver e crer o mundo, apresentando sob diversas e repetidas formas aquilo que já vimos ou que desejamos ver.



Figura 2 - Renan Marcondes. *Timeline* (2018). Impressão sobre compensado naval (detalhe da obra). Acervo pessoal do artista.

Durante o processo de construção da obra, que envolveu meses de pesquisa e edição digital, conversava com o curador Josué Mattos sobre a possibilidade de se ter uma perspectiva pessimista em relação à arte da performance. Ela talvez esbarasse no cinismo de ver a linguagem de forma distanciada e de desejar comentar sobre seu funcionamento, mas retiraria de suas práticas – pelo menos as que ocorrem dentro do campo institucional – este desejo modernista de uso da linguagem para melhoria e progressão do humano. Recebi dele outro termo para pensar minha relação com a linguagem: a tragédia enquanto distância igual entre o otimismo e o pessimismo”, para citar seu texto curatorial. E de fato, este termo me possibilitava um deslocamento da uma perspectiva derrotista em relação á própria linguagem que pesquiso e estudo. Finalizo então este texto com a hipótese de que a nossa relação com a arte da performance seja uma necessariamente trágica. Recupero deste termo um fracasso da satisfação plena do desejo (no caso, a demanda por um gesto puro e irrepetível) ao se deparar com a contingência de uma força maior que impede sua plena realização. A tragédia existe, tal qual Christoph Menke (2011) sugere, justamente pelo embate com

a materialidade do mundo, já que se ele fosse completamente transparente, toda ação poderia ser levada à risca de seus propósitos e efetivada enquanto progresso, inclusive a ação pura do gesto performativo. Mas, tal qual Schneider propõe, há sempre uma negociação com a materialidade das práticas de representação que interrompem, deslocam, alteram e resguardam o vetor de toda ação. Quando vemos qualquer registro de performance, vemos essa contradição constituinte na qual dois regimes de vida coexistem.

A perspectiva trágica nos permite parar de afirmar a potência do corpo vivo e presente em relação a todos os mecanismos que o cercam (de forma cada vez mais violenta) e encontrar o poder político da arte da performance nos hiatos e espaços vazios que sempre ela encontrou entre gesto e representação. Sem dúvida, é uma linguagem que se formou a partir de modelagens, torções, aproximações entre estes campos, falsamente estáveis em outras linguagens, uma vez que, no caso da performance, o que é feito sempre clama pelo o do que foi dele registrado, e vice-versa.

Esta sensação trágica vem da aceitação de que um modo de se fazer e pensar a arte da performance está indo embora justamente porque, décadas depois, se encontra com a materialidade da história que a empilha, tal qual os escombros benjaminianos. Enquanto artistas e historiadores, somos diretamente olhados de volta por estes rostos ao mesmo tempo transgressores e reificados. Se pensamos tragicamente, sabemos que esse passado do qual eles fazem parte continua a se movimentar, e se recusa a operar como bloco estático esperando ser movido em vias de um progresso. Não podemos, portanto, retornar a eles de forma saudosista, uma vez que não se trata de se reconciliar com um passado ou com um acerto de contas que enfim nos traria uma futura e apaziguadora ordem (o que talvez seja um ponto a se discutir sobre grande parte da performance que se afirma enquanto política), mas sim em reinstaurar a ruptura que faz parte destes momentos ditos trágicos. Tal qual o anjo de Benjamin, olhar para os escombros enquanto é projetado para frente, sabendo que quando estes escombros são a recente história da arte da performance, há ainda a possibilidade de se questionar as políticas de representação em curso na história, retirando delas a cada vez mais perigosa ideia de ordem e de progresso.

Referências

RAMOS, Luiz Fernando. Hierarquias do real na mimesis espetacular contemporânea. **Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies]**, v. 1, n. 1, 2011.

AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, v. 28, n. 3, p. 1-10, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Archive fever: A Freudian impression**. University of Chicago Press, 1996.

PHELAN, Peggy. The ontology of performance: representation without reproduction. In: **Unmarked**. Routledge, 2003. p. 155-175.

ROACH, Joseph R. **Cities of the dead: Circum-Atlantic performance**. Columbia University Press, 1996, p. 3

JONES, Amelia. Presença in Absentia: a experiência da performance como documentação. **Revista Performatus**, v. 1, n. 6, 2013.

SCHNEIDER, Rebecca. Performance remains. In: JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian (Ed.). **Perform, Repeat, Record: Live Art in History**. Intellect Books, 2012, p. 141

MENKE, Christoph. **Estética y negatividad**. Buenos Aires: Universidad Autonoma Metropolitana, 2011.

Notas

¹ Uma visão mais aprofundada sobre esse assunto é proposta por Luiz Camilo Osorio em: <http://www.premiopipa.com/2019/05/this-is-so-contemporary-o-instagram-e-a-liberdade-de-movimento-texto-critico-de-luiz-camillo-osorio/> acesso em 10 junho 2019 às 23h49