

A DOCUMENTAÇÃO DA VIDA: ARQUIVADO O EFÊMERO

Andrés Suárez

Ao longo da segunda metade do século XX, os corpos pouco a pouco perdem seu referencial concreto e ganham ubiquidade pela chegada dos sistemas de virtualização da presença. O uso de equipamentos eletrônicos como rádio, televisão, telefones móveis e computadores viralizou nas artes de ação. Logo depois, a apropriação desses equipamentos ocorreu na performance, trazendo novas configurações substanciais na concepção, elaboração e feitura das ações, modificando a noção de presença-ausência. Com o desenraizamento do corpo do emissor e a possibilidade da presença virtualizada, novos formatos surgiram, transformando a ideia de escutar e ver o outro ao vivo sem estar ao lado do corpo físico, ampliando também novas formas de se tornar presente assim como de se tornar corpo, mas que, ao vivo, está ativo. De modo a esclarecer essa metamorfose, cabe analisar dois tópicos: a) a virtualização do espectador e o efeito viseira; b) o arquivamento como ato vital.

Palavras-Chave: *corpo, documentação, efeito viseira, performance, virtualização.*

Andrés Felipe Restrepo Suárez é doutorando em Artes Visuais, na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” de São Paulo (IA-UNESP), mestre em Artes Plásticas pela Universidad de Caldas - Colômbia. Pesquisa Artes de ação, especialmente a desnaturalização da presença na performance oferecida pelos sistemas de documentação. Contato: andres.r.suarez@unesp.br

A VIRTUALIZAÇÃO DO ESPECTADOR E O EFEITO VISEIRA

A ideia da virtualização envolve o conceito do virtual, que é esclarecido por Pierre Lévy¹ por meio do exemplo da semente, que virtualmente é árvore – árvore em potência –, mas, para a semente ser árvore, precisa crescer (LEVY, 2017, p. 15). A virtualização nas artes de ação ocorre por processo inverso, é a abstração de um corpo tangível em imagem para ser projetada através de diferentes suportes. Uma das características da virtualização é valer-se de suportes diferentes, como televisores, telas de telefones e notebooks, rádios, para transmitir-se ao espectador.

De fato, pensar na virtualização do corpo em outros espaços e tempos é algo hoje bastante complexo. Segundo Derrida: “o tempo real, o tempo simulado e o tempo diferido são já indistinguíveis” (DERRIDA, 1994b, p. 225). Assim, nota-se que a imagem virtualizada guarda uma relação importante com a ideia do espectro, tendo em vista que o espectro não consegue se apresentar sem um mediador, ou seja, precisa de outro corpo para tornar-se visível. Essa condição de usar o corpo do outro para fazer-se presente está contida na concepção de virtualização, já que a imagem digitalizada também precisa de um mediador que incorpore sua presença na imagem.

Os mecanismos de desterritorialização² dos corpos dotam o performer e o espectador de um olhar espectral subsumido pelo efeito viseira³, justamente como possibilidade do olhar do outro sem que seja possível identificar a origem, ou ainda,

1. Pierre Lévy (1956-) é filósofo, escritor e professor. Seu trabalho enfoca as tecnologias da informação IEMML (Information Economy Metalanguage).

2. Entende-se pelo termo desterritorialização o sentido atribuído por Derrida quando diz respeito à condição espectral de deixar a presença de um corpo tangível para tornar-se presente em outro corpo e em outro tempo. Sobre isto, Derrida afirma: “o espectro é uma incorporação paradoxal, o devir-corpo, uma certa forma fenomenal e carnal do espírito. Ele torna-se, de preferência, alguma outra coisa difícil de nomear: nem alma, nem corpo, e uma e outra. Pois a carne e a fenomenalidade, eis o que confere ao espírito sua aparição espectral (...) ha desaparecido na aparição como repartição do desaparecido”. (DERRIDA, 1994a, p. 21).

3. Segundo Derrida, o efeito viseira é a capacidade de olhar sem ser olhado.

sem a consciência daquele olhar. Sobre o efeito viseira Derrida escreve:

Esta coisa que não é uma coisa, essa coisa invisível entre seus aparecimentos, não a veremos mais em carne e osso quanto ela reaparecer. Esta coisa olha para nós, no entanto, e vê-nos não vê-la mesmo quando ela está aí. Uma dissimetria espectral interrompe aqui toda especulação. Ela dessincroniza, faz-nos voltar à anacrônica. A isto chamaremos efeito viseira: não vemos quem nos olha.

(DERRIDA, 1994a, p. 22)

Com o processo da virtualização dos corpos, o efeito viseira merece ser resgatado na mudança da presença analógica para a digital. Nesse sentido, quando ocorre a virtualização da ação, os formatos em que o corpo se torna presente mudam substancialmente, pois a posição no tempo e no espaço do performer em relação à presença do espectador também se altera, transitando entre um modo de presença analógica (física) até a digital (virtual), sendo a presença do receptor a que se transforma no efeito viseira. Porém, no momento em que a ação é virtualizada, o emissor (performer) perde a noção de estar à frente do público. A dissimetria do efeito viseira acontece na ausência dos olha-

res físicos, já que as duas presenças, performer e espectador, encontram-se na ausência. Para exemplificar um pouco esse efeito, é importante perceber que o artista – numa videoperformance –, pode estar ciente de que alguém irá olhar a ação dele no futuro, mas a presença do público torna-se um espectro para o performer posto que o olhar dos espectadores que ele está projetando ainda não estão lá.

Ainda cabe nesse processo ressaltar a transformação espectral do emissor (performer) na virtualização de seu corpo e da ação. Essa presença virtualizada pode-se relacionar com o espectro, pois o mesmo não pertence nem ao passado, nem ao futuro. A ação virtualizada vai estar sempre no presente dos espectadores que a olham. O efeito viseira, neste caso, é a impossibilidade do encontro do olhar do performer no presente vivo e o olhar dos espectadores; são dois olhares que nunca se cruzarão no mesmo tempo e espaço, mas os dois olhares existem para a presença um do outro. Isso posto, pode-se dizer que o próprio espectro e a virtualização irão instituir a impossibilidade de reconhecer seu tempo, seu espaço e seu corpo, pois

sempre que se projeta de novo a videoperformance, ela vai se dar em outro tempo e talvez em outro suporte, sendo observada por outros olhos.

Assim, o processo de digitalização da ação, olhado através do efeito viseira, cria também uma potencialidade no discurso do artista, pois nele há a possibilidade de afirmar sua ação, a voz e a presença reproduzida em vídeo, o que pode gerar uma submissão do olhar no espectador, quando ele acredita na veracidade dos acontecimentos e das imagens que estão diante dos olhos; o ato de acreditar nas imagens encontra-se de novo em Derrida e sua condição espectral, quando o que resta é acreditar na voz do espectro⁴ que afirma o acontecimento, que faz o acontecimento. A esse efeito, o pensador dá o nome de submissão *cega*:

4. Para esta declaração, Derrida faz a análise de Hamlet, de Shakespeare, especificamente quando o pai, já morto, reaparece em uma panóplia em frente ao seu filho Hamlet para anunciar quem o tinha matado. Sendo a expressão "Sou o espectro de teu pai" (*I am thy fathers spirit*) a voz que usa o espectro para dar veracidade a seu relato. O que se poderia colocar em questão é a fé cega do Hamlet quando acredita, de fato, que essa voz corresponde ao espectro de seu pai.

Como não vemos quem nos vê, e quem faz a lei, quem liberta a injunção, uma injunção aliás contraditória; como não vemos quem ordena "jura" (swear), não podemos identificá-lo com toda certeza; ficamos entregues à sua voz. Aquele que diz "sou o espectro de teu pai" (*I am thy fathers spirit*), só podemos acreditar em sua palavra. Submissão essencialmente cega ou seu segredo, ao segredo de sua origem, eis uma obediência à injunção.

(DERRIDA, 1994a, p. 23)

Ao contrário do que se pode pensar, esse ato de acreditar na voz e nas imagens virtualizadas que projetam os espectros permite rastrear também o poder performativo que tem o performer, evidente quando o espectador acredita na ação documentada, na veracidade das imagens que lhe são apresentadas e na voz afirmativa do artista quando fala da sua ação. Nesse sentido, o efeito viseira torna visível na virtualização das ações a obediência e submissão cega do espectador.

O ARQUIVAMENTO COMO ATO VITAL

A noção da vida pode-se encontrar próxima da ideia da imortalidade, sendo difícil separar a vida e a morte com a ilusão do presente. Concepções abstratas como de eternidade, de paraíso, de vida após a morte, tudo isto tem assediado a vida física das pessoas de maneira latente. Mas, para desmontar o binarismo vida e morte da ação, vincula-se a esta pesquisa a ideia do arquivo como dispositivo que prolonga a vida, buscando entender como os corpos biologicamente podem guardar memórias que estendem a existência, não somente por sua presença física, mas também pela capacidade de registrar e de tornar esse registro transmissível. Todos esses registros são corpos que se inscrevem em métodos de arquivar informação, pois, segundo Derrida, toda corporalidade pode se inscrever no código genético (DERRIDA, 2021, p. 30).

De um modo geral, todos os corpos têm coisas para compartilhar de seu passado, de seus modos de existência. Por exemplo, a célula: nela está contido o DNA "que funciona como um arquivo biológico ao armazenar e transmitir códigos que ressaltam a especificidade

como espécie e indivíduos"⁵ (TAYLOR, 2017, p. 252. Tradução nossa), porém guarda não só informação genética própria, mas também a ascendência, visto que nossos ossos, dentes e corpo, em geral, são repositórios de armazenamento de dados; isso é sabido muito bem pela medicina forense.

Por outro lado, a capacidade natural de reunir e armazenar informação encontra-se nos processos de documentar e escrever os acontecimentos que têm acompanhado a humanidade. Aos poucos, tornou-se consciente que esse ato de armazenar se inicia com o historiador grego Heródoto, ao construir a história, com valor de um *phármakon*, ao mesmo tempo veneno e remédio (DERRIDA, 2005, p. 14). Desse modo, a transmissão da informação, que se escreve e reescreve de um corpo ao outro, é efetuada pela necessidade de prolongar a vida e a existência da informação que se encarna e é herdada como própria, da mesma forma que a documentação dos

5. Texto original: "(El ADN)... Que funciona como un archivo biológico al almacenar y transmitir códigos que resaltan a especificidad como especie e individuos".

acontecimentos é transmitida ao outro com maior ou menor consciência disso.

Assim, ao reconhecer a escritura como valor inalienável na construção e preservação dos acontecimentos, é possível vincular o ato de documentação a uma necessidade natural de preservação próxima aos atos vitais. O arquivo como sistema de documentação externo (DNA, imagens, textos etc.) tem pontos de encontro que vão além de oferecer formas diversas que perpassam a inscrição no presente. Sobre isso, Taylor escreve:

A fotografia e o DNA oferecem evidências de presença radicalmente diferentes (...) não podemos submeter uma fotografia a um teste de DNA, assim como não é possível reconhecer fisionomias olhando para nossos genes. Mas tanto o DNA quanto a fotografia transmitem informações altamente codificadas. Tal como o DNA, as imagens e estratégias transmitidas através da performance, construídas sobre materiais anteriores, replicam e transformam os códigos recebidos. Nem todos os materiais herdados são reutilizados, uma parte é seletivamente incorporada, outra descartada como "DNA-lixo"⁶

(TAYLOR, 2017, p. 257, Tradução nossa).

O interessante na pensadora mexicana é a igualdade hierárquica que ela estabelece à condição do arquivo do DNA e ao arquivo da fotografia, ambos registros da vida e dos acontecimentos. Taylor mostra como a seleção inconsciente que se realiza a partir da documentação passa por um filtro de seleção que mantém alguns registros e descarta outros.

Derrida indica que "não há fora de texto", (DERRIDA, 1994a, p. 194), querendo dizer com isto que o acesso ao presente só é possível a partir do texto, feito de inscrições e signos, que tornam presentes as coisas. Taylor amplia, mas também exemplifica a visão do francês, só que, dessa vez, baseada na documentação da *performance*, pois essa também deve ser entendida como um processo natural em que se inscrevem

sencia (...) no podemos someter una fotografía a una prueba de ADN, así como no es posible reconocer fisonomías al mirar nuestros genes. Pero ambos, el ADN y la fotografía transmiten información altamente codificada. Como el ADN, las imágenes y estrategias transmitidas a través de la performance, construídas sobre materiales previos, replican y transforman los códigos recibidos. No todos los materiales heredados se vuelven a usar, una parte es incorporada selectivamente, otra descartada como "ADN-basura".

6. Texto original: "La fotografía y el ADN ofrecen pruebas radicalmente diferentes de pre-

os acontecimentos e a vida. Nesse sentido, os atos vitais de arquivar e prolongar a vida da ação por meio da imagem documentada encontram-se também nas ideias de Groys.

Segundo Groys, a necessidade de alongar a vida é base para prolongar os acontecimentos e o dia a dia da escrita, já que estender a vida é prolongar os dispositivos de administração da informação, neste caso, o corpo humano. Groys analisa o contexto baseado na concepção de *biopolítica*⁷ e propõe o conceito de *bioarte*⁸, considerando os

7. O conceito de biopolítica atinge relevância na obra de M. Foucault, no final do livro: Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad, la voluntad del saber*. Ciudad de México: Editorial Siglo XXI, 2007. O conceito pode ser rastreado desde 1960, em Jean Starobinski, até autores mais contemporâneos, como G. Vattimo, G. Agamben, S. Žižek, B. Groys, dentre uma lista de teóricos que têm refletido sobre formas diferentes de enxergar a *biopolítica* enquanto conceito. Em termos gerais, falar de biopolítica significa olhar para as políticas de administração da vida dos seres vivos e produtivos; é remeter à ideia do soberano, pois, segundo estes autores, os cidadãos cedem seus corpos, tempo e vida aos governantes para que os administrem. Logo, a vida não é mais um evento natural propagado pela sorte, mas sim um condicionamento artificial ditado pelas políticas administrativas, que modelam o tempo e a vida das pessoas.

8. É importante esclarecer que o conceito de bioarte pode ser abordado a partir de múltiplas faces, sendo uma delas seu vínculo com a arte que usam organismos vivos para realizar seus

dispositivo de administração de informação, não sob o olhar da biologia ou das práticas artísticas que fazem uso de matéria viva para a construção das obras, mas entendendo a *bioarte* como a arte de administrar a vida da obra de arte a partir da documentação, na qual se dá a prolongação no tempo por meio de seu arquivo, tornando-a viva, autônoma e real em cada momento que é apresentada ao espectador.



Fig. 01: **Bioarte**. 2020. Fonte: Elaboração própria.

Segundo Groys, a documentação das artes de ação não representa nenhuma ação; a documentação, enquanto bioarte, torna-se a ação, sendo a mesma

processos artísticos, por exemplo, na manipulação do DNA para a re-codificação e a alteração genética. Artistas que se baseiam nesses princípios são: Eduardo Kac, Marta Menezes ou Xiao Yu. Porém, é importante dizer que o fundamento do conceito de *bioarte* nesta dissertação não remete à postura cientificista já discutida, senão com a sua ligação ao conceito de *biopolítica*, pois é uma leitura de administrar e prolongar a vida por meio do documento ou registro, o que interessa neste texto.

documentação do próprio acontecimento. Para o pensador, a documentação em artes de ação (fotos, vídeos, objetos usados para registrar a ação) pode ser *bioarte*, pois essa apresenta como um documento artificial (arquivo tradicional) pode substituir e dar conta da vida de um corpo. Segundo Groys:

primeiramente narrativa e, portanto, evoca a irrepitibilidade do tempo e da vida. O artificial pode, assim, tornar-se vivo, natural, por meio da documentação de arte, ao narrar a história de sua origem, de sua "feitura". A documentação em artes, é, portanto, a arte de fazer coisas vivas a partir das artificiais, uma atividade viva a partir de técnicas: é uma *bioarte* que é, simultaneamente, *biopolítica*.

(GROYS, 2015, p. 78-79)

Groys aponta o espectro/arquivo artificial como o substituto da presentidade dos corpos na ação, como agente que consegue instaurar e prolongar a vida e o presente do acontecimento, sem reconhecer a presentidade pelo documento, mas deixando a possibilidade de prolongar a vida da obra por meio da administração dos arquivos. Para Groys, a mesma noção de sobrevivência natural que os seres humanos têm está presente na necessidade de criar

arquivos que consigam conter e falar da existência dos corpos em outro espaço e tempo. Sobre isto, Groys acrescenta:

Mas, se a coisa viva pode ser reproduzida e substituída à vontade, ela perde então a sua inscrição única e irrepitível no tempo – seu tempo de vida único e irrepitível que, no final, é o que faz de um ser vivo como tal: a documentação inscreve a existência de um objeto na história, dá um tempo de vida a essa existência e dá ao objeto vida como tal – independente do fato desse objeto ter sido "originalmente" vivo ou artificial

(GROYS, 2015, p. 78).

O pensador deixa entrever os estados de documentação não só como cadeias, onde se mantém presa uma outra presença de maneira autônoma, que permite atualização e reparição. Desse modo, é importante olhar para a documentação como um dispositivo que permite o retorno à obra a partir de certos códigos visuais e estéticos. A documentação, segundo Groys, pode ser outro modo de existência, uma outra vida, tornando-a *bioarte*, uma possibilidade de prolongar a vida da obra a partir da administração dos dispositivos que a contém.

DOCUMENTAÇÃO, VALIDAÇÃO E VALOR DE TROCA

A documentação na *performance* traz à tona a discussão sobre seu valor de troca, pois, se, em 1909, na Europa, ganhou relevância nas dissidências da arte por ser uma linguagem efêmera, desmaterializada e não comercial, com a migração para os EUA, depois da Segunda Guerra Mundial, seria estimulada pelas novas políticas neoliberais. Estas novas dinâmicas foram precursoras de uma economia do circuito artístico, onde se teria dinheiro para investimentos em novas instituições, galerias, museus. Assim, novas verbas, novos editais e novos mecenas para os artistas, impulsionaram, ampliaram e massificaram o uso das linguagens emergentes que vinham da Europa, produzindo uma virada a partir de 1962 em diante do sistema da arte.

Sobre a relevância do poder legitimador do novo contexto, do valor de troca e o mercado dos EUA, Simón Marchán aponta:

Numa sociedade como a nossa, em que as obras artísticas são consideradas preferencialmente na dialética da mercadoria por seu valor de troca, as chances de sucesso de um artista dependem de seu preço. Os julgamentos artísticos estão subordinados às estima-

tivas comerciais, o reconhecimento depende dos interesses do mercado. Isto se mostra mais do que nunca com a entrada dos norte-americanos (1962-1963) que tendem a impor uma tradição do novo gestado nos EUA.⁹

(MARCHÁN, 1994, p. 14. Tradução nossa).

A administração norte-americana do mercado de arte criou formas divergentes de comercializar e legitimar a arte. Para isso, foi necessário relacionar o espectador com objetos, por meio de exposições, que garantiam a visibilidade das obras e eram plataformas de venda, cujos recursos comerciais incluíam esboços e registros fotográficos processuais. Exemplo disso é o surgimento de uma das primeiras galerias de fotografia que estava sob a direção de Edward Steichen¹⁰, tendo o apoio e acolhimen-

9. Texto original: "En una sociedad como la nuestra, en la que las obras artísticas son consideradas preferentemente en la dialéctica de la mercancía por su valor de cambio, las posibilidades de éxito de un artista dependen de su cotización. Los juicios artísticos se subordinan a las estimaciones mercantiles, el reconocimiento depende de los intereses del mercado. Esto se acusa más que nunca desde la entrada en escena - a partir de 1962 -1963 - de los americanos... (eles) Tienden a imponer una tradición de lo nuevo gestado en los EUA".

10. Edward Steichen (1879-1973) nasceu em Luxemburgo, mas migrou para os EUA. Foi fotó-

to do MoMA (GUINSBURG; BARBOSA, 2008, p. 580). Nesse espaço, eram expostas, além de imagens tradicionais, registros de ações que, pouco a pouco, ganharam destaque.

Stanley Brouwn¹¹ foi um dos primeiros artistas a expor a documentação da sua ação *My steps in Holland, Germany, Swiss, Italy* (1966-1971). Na amostra, ele apresenta imagens, mapas e desenhos das suas viagens de 1966 até 1971, onde pedia para as pessoas desenharem para ele um mapa com a informação dos lugares que ele queria conhecer. O diferencial é que se expunha não uma obra feita pelo artista e sim múltiplos arquivos feitos por múltiplas pessoas que compunham a reconstrução das viagens, usada também como documento comercial da ação do artista. Essas formas de vincular uma arte composta por documentos que não eram feitos pelo artista, expostos como próprios, são exemplos de uma desmaterialização da obra, cuja referência pode-se rastrear no chamado antiarte.

grafo e diretor da galeria de fotografia do MoMA.

11. Stanley Brown (1935-2017), nasceu em Suriname. Brown foi um artista conceitual holandês nascido no Suriname. Suas obras exploraram a desmaterialização.

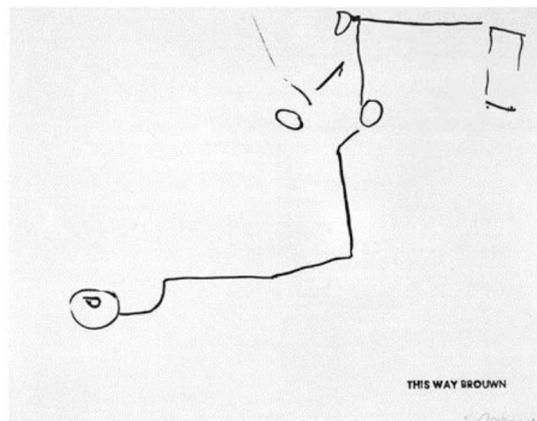
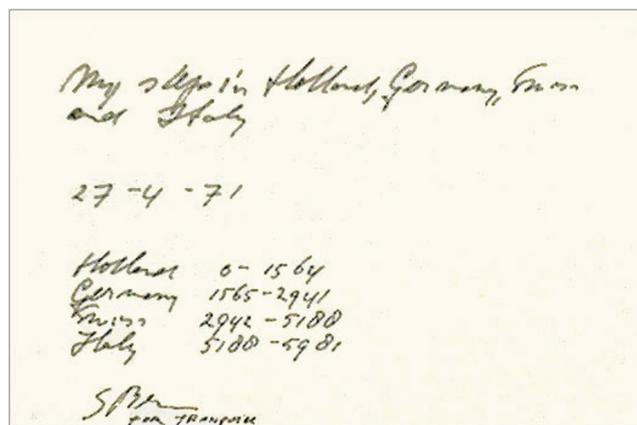


Fig. 02: Stanley Brouwn. **My steps in Holland, Germany, Swiss, Italy**. 1966-1971. Fonte: Site MoMA.

As "novas" formas de produzir obras, assim como o *process art*, foram monopolizados e administrados pelas instituições, principalmente nos EUA, onde é possível evidenciar duas tarefas: a primeira, o esclarecimento do público quanto à discussão entre imagem fotográfica, registro de ação e obra de arte tradicional; e, a segunda, o acolhimento do comércio de imagens, esboços, documentos, objetos, cartazes, maquetes e vestígios dos processos da construção e elaboração das obras, que haviam de

ser legitimados¹² pelo sistema das artes.

Aportes teóricos – como o de Lucy Lippard¹³ com a ideia de uma arte desmaterializada; Rosalind Krauss¹⁴ propondo uma arte expandida e Umberto Eco¹⁵ e a obra aberta entre outras – são um início de avaliação e validação dos processos poéticos dos artistas. Exemplos dessas proposições podem se relacionar com a legitimação da *land-art*, especificamente no valor comercial e estético

12. Neste ponto, a experiência estética, assim como seu valor histórico, pode se identificar como cambiável e mutável, onde o poder legitimador do teórico, colecionador, galerista, museu são decisivos para compreender as novas relações do sistema da arte. A esse respeito, Juliane Rebentisch aponta como trânsito fundamental na validação dos processos artísticos na segunda metade do século XX, o poder da instituição, já que a validação ou não de uma obra é torna-se um dispositivo dialético, pois a instituição é a encarregada de desvelar e validar o discurso estético da obra, assim como construir e estabelecer o cânon da época, já que este sempre está a disposição para ser modelado e modificado (REBENTISCH, 2021, p. 85)

13. Lucy Lippard (1937), nasceu em New York, é uma escritora, crítica de arte, ativista e curadora americana. Lippard foi um dos primeiros escritores a defender a "desmaterialização" em ação na arte conceitual e foi um dos primeiros defensores da arte feminista.

14. Rosalind Krauss (1941), nasceu em Washington. Krauss é crítica, teórica e professora de história da arte moderna e contemporânea.

15. Umberto Eco (1932-2016), nasceu na Itália. Eco foi um escritor, filósofo, semiólogo, linguista e teórico da arte.

que carregam os esboços dos projetos de artistas como os de Robert Smithson¹⁶ e sua obra *Nonsite*¹⁷, onde, segundo Smithson, o lugar está no registro ou nos rastros dele; e os planos de pré-produção e pós-produção¹⁸ das obras da dupla Christo e Jeanne-Claude¹⁹.

16. Robert Smithson (1938-1973) nasceu em New Jersey. Foi um artista conhecido pela escultura e expoente da corrente artística *land art* que frequentemente usava desenho e fotografia em relação às artes espaciais.

17. *Nonsite* é um trabalho que exemplifica a dialética de Smithson de "sítios" e "não-sítios", uma teoria e prática escultórica que enfoca a interação entre exterior e interior, lá e aqui, aberto e fechado, disperso e contido, natural e construído. Para Smithson, o "site" era "a realidade física e bruta" de um local, enquanto o "non-site" era uma amostra dessa realidade exibida em outro lugar. Desse modo, para o artista uma fração do lugar também consegue dar conta do conteúdo, do esvaziamento, da ausência.

18. O conceito pós-produção, neste caso, é enxergado primeiramente desde a parte técnica encontrada na definição do N. Bourriaud, que enxerga esta prática como: "Pós-produção termo técnico usado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Designa o conjunto de tratamento dado a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais... A pós-produção apreende as formas de saber geradas pelo surgimento das redes" (BOURRIAUD. 2009. p. 8-9). E segundo, desde a parte posterior à ação, que é abordada desde a potencialização do registro da ação por meio da edição da mesma ação. Onde em muitos os casos, esta pós-produção se torna tão importante para a elaboração da obra, quanto a sua execução.

19. Christo, nascido Christo Vladimirov Jav-

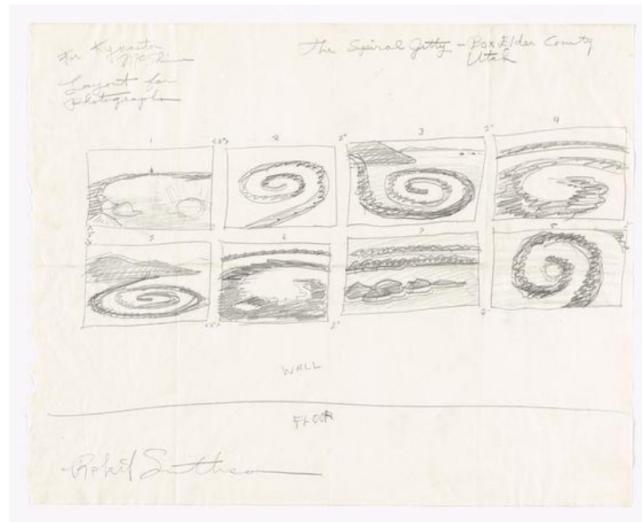


Fig. 03: Roberto Smithson: **O Spiral Jetty (1970)**. Christo e Jeanne-Claude: **Reichstag envuelto (1971)**.
 Fonte: MoMA

Dessa forma, se no começo do século XX, o registro de ações era considerado como simples imagens ou parte de um processo pessoal dos artistas, com a reconsideração dos critérios de obras, os objetos ganham outro valor estético e econômico, que tornam a documentação matéria e mercadoria.

cheff, e Jeanne-Claude, nascida Jeanne-Claude Denat de Guillebon, foram um casal de artistas.

VALIDAÇÃO INSTITUCIONAL DO REGISTRO

Os processos de legitimação das artes de ação no mercado e na instituição apresentam singularidades que merecem destaque, posto que sua validação chegou primeiro como documentação e depois como obra em si. A inclusão de um dos primeiros arquivos de ações artísticas em um encontro internacional ocorre em Alemanha na V Documenta (1972) e – nos EUA, no museu de arte contemporâneo de los Angeles (MOCA) –, na primeira exposição de documentação das artes de ações, correspondentes a linguagens como: performance, happenings, fluxus e outro tipo de ações. Intitulada *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979* (1998).

Na exposição da V Documenta (1972), organizada por Harald Szeemann,²⁰ os

acionistas vienenses Rudolf Schwarzkogler, Günter Brüs e Hermann Nitsch, apresentaram suas obras nomeadas *Aktions* (1960-1971). No caso específico do artista Schwarzkogler, ele conseguiu expor suas obras *2. Aktion* (1965), e *3. Aktion* (1965), ponto de partida para divulgação e expansão dos acionistas vienenses na cena internacional, pois é o corpo desses artistas que contém os rastros das duas grandes guerras, ao falar de mutilação, feridas, dor, sangue e marginalidade (figura 3). A partir desse grande evento, o trio é reconhecido, instaurando-se como referências diretas de artistas como Chris Burden, VALIE EXPORT, Yves Klein, Marina Abramović, entre outras grandes figuras da história das artes de ação.

20. É importante reconhecer a importância da V Documenta. Ali, ganham contorno o papel do curador, com a atuação Harald Szeemann e os grandes eventos adquirem um novo estatuto, com mais relevância na internacionalização da arte. Segundo Tiago Machado, "(Szeemann) compõe um personagem tido por muitos historiadores como o protótipo do curador tal como hoje o entendemos [...] A curadoria procurava alinhar as produções artísticas do período com elementos produzidos fora desse sistema, sem se preocupar, por exemplo, com a organização de um recorte cronológico ou mesmo com tipologias advindas estritamente da história da arte. Ao contrario das categorias impostas pelo mo-

dernismo em sua vertente norte-americana – inclusive com sua organização temporal progressiva/teleológica da arte moderna em direção à sua forma crítica – a cultura contemporânea, segundo a proposta curatorial elaborada pela documenta 5, pode ser vista e mostrada como uma cultura na qual os signos, símbolos, imagens fictícias, crenças religiosas variadas e figuras utópicas proliferam em todas as direções. Uma sociedade produtora e consumidora de imagens e que pode ser compreendida através delas [...] Explorando a amplitude destes temas foi possível a Szeemann reunir os mais diversos tipos de produções imagéticas, seja um cartaz de propaganda, esboços de projetos urbanísticos, ou uma pintura oriunda da tradição artística europeia" (MACHADO, 2020).



Fig. 4: Rudolf Schwarzkogler. 3 *Aktion*. 1965. Fonte: Galerie Krinzinger

Já o segundo encontro artístico teve que esperar mais de duas décadas, sem embargo, foi fundamental para a validação do mercado e a institucionalização do registro das artes de ação, pois foi na exposição intitulada *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea, de Los Angeles, MoCA em (1998). Ali, a documentação das ações ganha grande relevância, pois foi a primeira exposição a expor unicamente arquivos de ações. Para isto, a instituição encomendou ao curador Paul Schimmel²¹ uma retrospectiva de ações

e documentações exclusivamente de artes de ação, sendo pioneira em dedicar um grande evento à legitimação das artes de ação a partir do registro. Segundo Schimmel:

[...] *Out of actions* abre novos caminhos ao revelar a complexa rede internacional de conexões que produziram um tipo de arte verdadeiramente nova, baseada em elementos relacionados ao tempo e ao processo. Embora

teórico da arte contemporânea. Em seu livro *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979* (1998) (Schimmel. 2012a), anuncia a morte da *performance* dada pela ausência do corpo do performer na ação, pelos novos mecanismos de tornar-se presente e pela necessidade de imortalizar a ação com a documentação, anunciando a hiperprodução das ações no dia a dia, nos *realitys shows* e na nascente cultura da imagem.

21. Paul Schimmel (1954) é um comissário e

cada um dos movimentos e grupos incluídos na exposição – entre eles a escola de Nova York, o Fluxus, a performance e o grupo Gutai – já tenham sido examinados individualmente, *Out of actions* será a primeira exposição em grande escala que vincula uma série de artistas e tendências mundiais aparentemente díspares, e que revela a marca indelével de três décadas decisivas na produção contemporânea²²

(SCHIMMEL, 2012a, p. 11. Tradução nossa).

Para a história institucional das artes de ação, essa foi a primeira exposição pensada para conter as linguagens emergentes baseadas no tempo e no espaço. O paradoxo pode ser que o corpo do artista ainda estava em formato bidimensional; desse modo, o corpo vivo, assim como as ações no agora dos *performers*, só vai entrar diretamente na ins-

22. Texto original: "De manera semejante, "Out Out of actions" abre nuevos caminos en la revelación de la compleja red internacional de conexiones que han producido una verdadera nueva clase de arte, basada en elementos relacionados con el tiempo y el proceso. Aunque cada uno de los movimientos y grupos incluidos en la exposición - entre ellos la escuela de New York, el Fluxus, el arte de la performance y el grupo Gutai - ya han sido examinados de manera individual, "Out Out of actions" será la primera exposición a gran escala que vincula a una serie de artistas y tendencias mundiales aparentemente disímiles, y que revela la huella indeleble de tres décadas decisivas en la producción contemporánea".

tituição três anos depois da exposição de Schimmel em 1998.²³ Segundo Albarrán, a exposição de Schimmel foi uma virada radical que potencializou as artes de ação, assim como um ponto chave na validação do registro e das ações ao vivo (ALBARRÁN, 2019, p. 170). Sendo a primeira em estabelecer uma diferença entre um registro tradicional e a documentação das artes de ações – que oferecem ao espectador elementos fenomênicos derivados do choque de temporalidades encontradas no acionar no presente vivo.

O paradoxo da inclusão das artes de ação no mercado pode ser compreendido a partir do contexto dos EUA. As emergentes instituições tinham a tarefa titânica de desligar dos registros, imagens, cartazes assim como objetos usados na ação, seu caráter político e militante. Segundo Michael Archer²⁴, "a

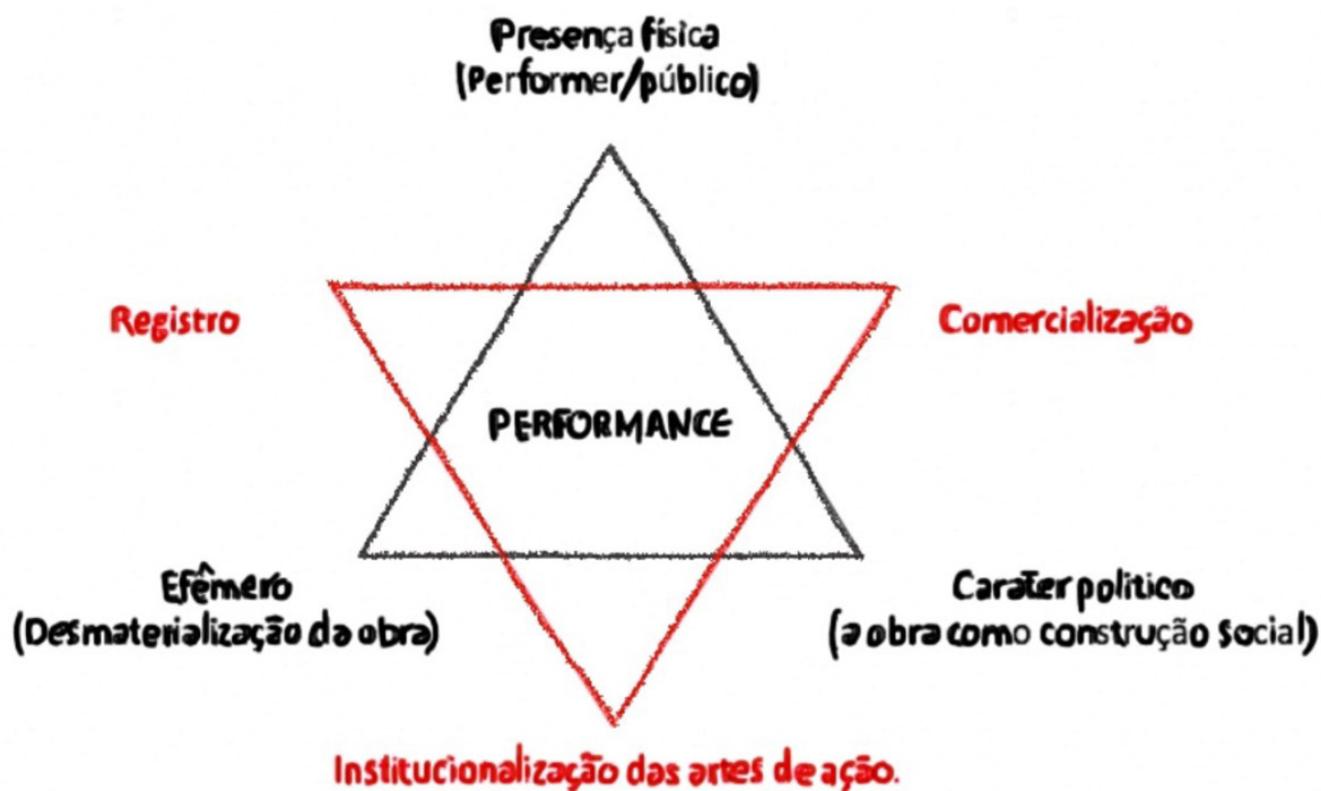
23. Segundo Albarrán, os corpos vivos dos *performers* não ocuparam de maneira direta os espaços institucionais, existindo eventos onde se tem ações, mas de uma forma passageira. Sendo a primeira exposição de *performance* onde o espaço institucional era habitado de forma temporal, a exposição intitulada *A little bit of history repeated*, que aconteceu no KB de Berlin no ano de 2001. sendo o curador Jens Hoffmann (ALBARRÁN, 2019, p. 172).

24. Michael Archer (1945) nasceu em Sidney, é curador e teórico da arte moderna e contemporânea.

carga das obras públicas, como a performance, carregava uma ideologia oposta aos dogmas da economia capitalista do mercado” (ARCHE, 2013, p. 117). Assim sendo, ia começar uma época de domesticação das artes de ação, onde o conteúdo político tinha que ser esvaziado das ações institucionais.

As mudanças que o novo contexto vai trazer para as artes de ação, especificamente o que tange à performance, mostram quão maleável é a linguagem. Porém, mesmo sendo efêmera, política e corporal, começava a ser parte das suas estruturas a documentação e a comercialização, sendo visível na figura 5:

Estrutura da performance na Eurásia 1910



Estrutura da performance nos EE.UU 1960

Fig. 05: Paralelo da performance. 2020. Fonte: elaboração própria.

Na figura 5, pode-se notar como as mudanças geradas no contexto dos EUA (triângulo vermelho) modificam as geradas na Europa (triângulo preto). Isso não quer dizer que a comercialização e a materialização das ações entraram em conflito ou – como sustentado por Douglas David²⁵ em sua teoria sobre *Post-performancism* (DAVID, 1981)²⁶. Isso não significa que a “*performance* tenha morrido” (MONROY, 2014, p. 37), como anunciado pelo teórico Carlos Monroy e sua teoria da *Re-formance*. Antes, a comercialização e validação do sistema da arte, das artes de ação, exemplifica uma mutação contextual e uma reconfiguração conceitual, que abrange o que é proposto na Europa, mas também incorpora o contexto dos EUA como epicentro das artes atuais.

25. Douglas David (1957) nasceu nos EUA. É artista e teórico de arte contemporânea. Criador Ele propõe do conceito de *Pósost-performatismonce*, o teórico anuncia a morte da *performance* e propõe uma era do *pós-performatismoe post-performancism*, no qual as pessoas em que todos nas mídias sociais estão constantemente performando nas redes sociais, criando um vínculo direto entre o ato de performar e a exposição ao público na cotidianidade.

26. DAVID, Douglas. *Post-Performancism*. New York: ouct. 1981. *Artforum*. Acesso em: 05 fev. 2021. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/198108/post-performancism-35666>. Acesso em: 05 fev 2021.

Referências

- ALBARRÁN, Juan. *Performance y arte contemporáneo, discurso, práctica, problemas*. 1 ed. Madrid: Editora Cátedra, 2019.
- ARCHER, Michel. *Arte contemporânea. Uma história concisa*. 2. ed. São Paulo: Editora Coleção mundo, 2013.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. 1 ed. São Paulo. Editorial Martins fontes. 2009.
- DAVID, Douglas. *Post-Performancism*. New York: oct 1981. Artforum. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/198108/post-performancism-35666>. Acessado em: 05 fev 2021.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de platão*. 3ed. São Paulo: Editora: Editora Iluminuras Ltda. 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx, o Estado, o trabalho do luto e a nova internacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994a.
- *Márgenes de la filosofía*. 2. ed. Madrid: Ediciones Cátedra (Teorema), 1994b.
- *La vida la muerte. Seminario (1975-1976)*. 1. ed. Buenos Aires: Editorial: Eterna Cadencia. 2021.
- GROYS, Boris. *Arte Poder*. 1. ed. Minas Gerais: Editora UFMG, 2015.
- GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. *O Pós-modernismo*. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- REBENTISCH, Juliane. *Teoría del arte contemporáneo. Una introducción*. Valencia: Editora Universitat de Valencia, 2021.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* 2 ed. São Paulo: Editora Editora 34, 2017.
- MACHADO, Tiago. *A V documenta de Harand Szeemann: o efeito curatorial e a arte exposta*. Forum Permanente. São Paulo, 2020. V.9, n.8. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-no8/sumario-1/a-documenta-5-de-harald-szeemann-o-efeito-curatorial-e-a-arte-exposta-catalogo-da/a-documenta-5-de-harald-szeemann-o-efeito-curatorial-e-a-arte-exposta>. Acesso em: 16 abr 2023.

MARCHAN, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*. Epílogos sobre la sensibilidad posmoderna. 6 ed. Madrid: Editorial AKAL, 1994.

MONROY, Carlos E. *Pensamento em re-formance (imitações, pastiches, pi-caretagens e outros truques do artista)*. 2014. teses de mestrado. Escola de comunicação e artes. ECA-USP, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2014.

SCHIMMEL, Paul. *Campos de acción 1: entre el performance y el objeto, 1949-1979*. Ciudad de México: Editora Alias, 2012a.

TAYLOR, Diana. *El archivo y el repertorio, la memoria cultural Performática en las américas*. ed. 1. Santiago de Chile: Editora Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.