

Performance arte, arquivos rebeldes e fósseis críticos

Performance art, rebel files and critical fossils

Daniela Labra¹

DOI 10.26512/museologia.v9i18.34555

121

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Resumo

Este texto crítico trata de aspectos gerais da performance no meio das artes visuais, seu processo de objetificação/fossilização e commodificação. Toma como exemplo a seleção de arte feminista histórica da Coleção Verbund, na Áustria e, em diálogo com ideias do dramaturgo André Lepecki e do filósofo Jean-Luc Nancy, conclui que o que resta da performance arte é sobretudo o verbo, isto é, seu conceito e a narrativa que sustentam sua breve "vida-em presença".

Palavras-chave

Performance Arte. Conceitualismo. Feminismo. Coleccionismo. Historicização.

Abstract

This critical essay deals with general aspects of performance in the visual arts environment, its process of objectification/fossilization and commodification. It takes as an example the selection of historical feminist art from the Verbund Collection in Austria and, in dialogue with the ideas of the dramaturg André Lepecki and the philosopher Jean-Luc Nancy, concludes that what is left of the performance art is mainly the verb, that is, its concept and the narrative that sustain its brief "life-in presence".

Keywords

Performance Art. Conceptualism. Feminism. Collectionism. Historicism.

Figura 1 - Feminist Avant-Garde. Vista da exposição. CCCB,



Fonte: ©La Fotográfica / The VERBUND COLLECTION, Vienna.

¹ Doutora em História e Crítica de Arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Curadora e crítica de artes visuais. E-mail: artesquema@artesquema.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0746-0109>.

“A arte tem uma história, e ela é, talvez,
radicalmente história, isto é,
não progresso mas passagem,
sucessão, aparição, desaparecimento,
acontecimento”.

Jean-Luc Nancy. *O Vestígio da Arte*, 1993.

A arte da performance surgiu como uma linguagem de vanguarda avessa a regimes de instrumentalização, objetificação e mercantilização da obra artística. Em geral, são proposições de artistas desenvolvidas desde posicionamentos críticos que confrontam diversas instituições sociais na recusa de esquemas tanto para o fazer das artes quanto da normatização dos corpos e sujeitos. Sua disseminação ocorre entre 1960-70 no Japão, Brasil, Áustria, Estados Unidos, Alemanha, Argentina, França, Itália e outros países, em situações de experimentos estético-éticos e políticos. Essa arte, por sua natureza viva e temporal, caracteriza-se pela dificuldade de ser enquadrada em uma só disciplina artística, podendo pertencer à dança, ao teatro, às artes visuais e hoje, diante das possibilidades digitais de reprodução e expansão das noções de tempo, espaço e território, a performance também pode estar ou ser vídeo, *live streaming* e até *game*. Essa linguagem artística toma como referências as próprias práticas do fazer cotidiano ritualizadas, como aponta o teórico Richard Schechner². Ela não é exatamente teatro apesar de suas características cênicas; às vezes pode ser uma coreografia, instalação multimídia, escultura e até mesmo pintura no sentido do pós-pictórico, que extrapola o *canvas*, como propôs Yves Klein em suas Antropometrias do período azul, de 1960³.

Filhote das vanguardas modernistas crescida no conceitualismo do Pós-Guerra, a performance afirma e expõe o real. Quebra com a noção de representação, e embaralha a camada de ficção que deveria definir, *a priori*, o que é arte e onde começa a vida. Apresentada em galerias de arte, museus, auditórios, terrenos baldios, ruínas ou em praça pública, ela existe como uma arte do “entre”, das margens e do centro ao mesmo tempo, incategorizável, sendo essencialmente efêmera e também mutante, polimorfa, interdisciplinar e política por princípio. Trata-se de uma arte do corpo que não busca a mimese, dispensa o texto dramático e os princípios aristotélicos de lugar, ação, tempo que definem a estrutura do teatro clássico⁴. Ao recusar essas estruturas, portanto, ela rompe com noções tradicionais da representação teatral, trocando o ato ensaiado pelo risco do acaso como elemento fundamental da sua linguagem.

No que concerne ao trabalho do performer, esse dispensa a elaboração de um personagem dramático ficcional e apresenta uma persona situada entre

2 Richard Schechner (1988) explora esse assunto na conformação de uma teoria da performance.

3 “Antropometria” é o termo cunhado por Pierre Restany (anthropo, do grego anthropos: homem, e metrie: medida) para denominar o que Klein chamou de “a técnica de pincéis vivos”. E é de fato uma investigação que o artista quis comunicar e desenvolveu em 1960. As Antropometrias são o resultado de performances realizadas em público com modelos cujos corpos pintados são aplicados ao suporte pictórico. Com esta técnica, Klein propõe um retorno à figura, mas em um espaço pictórico onde a ilusão da terceira dimensão desaparece em favor de uma pintura que ele chama de “primeira”, onde sujeito, objeto e meio se fundem, e que é o traço literal de uma presença da modelo na pintura. Traduzido de <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.htm> Acesso em: 30 ago. 2020

4 O teatro para ser considerado como tal, precisa de três elementos básicos: um ator, uma audiência e uma dramaturgia. No seu formato mais tradicional, esses elementos se organizam dentro das divisões aristotélicas de lugar-ação-tempo (LABRA, 2005: 66).

o *self* do artista e sua construção performática, a qual pode se aproximar de uma formulação arquetípica⁵. Ainda que a abolição da representação seja uma característica da performance, não é sem treinamento que o artista elabora sua prática, trocando longas jornadas de ensaios por treinos físicos múltiplos e estudos que preparem seu corpo, mente e sentidos para ações que lidam com situações de distintas durações, atmosferas e permanências, onde o imprevisível espreita.

Desde que se tornou mais presente no sistema artístico, a performance arte sofreu um processo de institucionalização e assimilação irreversível que hoje, no cenário comodificado da cultura, mostra-se uma atração indispensável em muitas situações: na abertura de exposições, programas públicos de museus, centros de artes, teatros, festivais, eventos multimídia comerciais ou não tanto, entre outros. Nas últimas décadas, ainda, a linguagem também passou a integrar coleções institucionais e particulares, seja na forma de projeto adquirido – quando o artista vende o manual para remontar o trabalho futuramente – ou como documentação das ações prévias nos mais diversos suportes e mídias. Colecionar performances e suas derivações materiais ou “fósseis” é lidar com conceitos que ganharam um corpo não necessariamente poético em sua forma-arte (um resto de tecido, um papel assinado, uma bola de fios usados descartados), e que sustentam, ainda, sua eterna condição de pertencer a várias e nenhuma categoria de arte ou coisa.

Acervos

Figura 2 - Regina Vater. Tina América, 1976/2018. Inkjet print em Hahnemühle Photo Rag paper 29 × 65 cm. Edição: 5/5.



Fonte: © Regina Vater / Cortesia Galeria Jaqueline Martins, São Paulo / The VERBUND COLLECTION, Vienna.

Um acervo de performances traz em si um paradoxo: trata da captura de uma arte de ação temporal e efêmera, que só permanece de fato no plano conceitual. Mas, do projeto de um ato artístico aos objetos que este gera, são muitas as possibilidades de coisificação – e conseqüente mercantilização para

5 No sentido de haver um personagem, nas linhas de pesquisa teatral surgidas nos anos 1960-70, como o Teatro do *Environment*, o Teatro Pobre e o Teatro Antropológico, o ator praticará sobre métodos que abolem ou revisam a noção de interpretação de personagem ilusionista. Muitas vezes, o ator representará arquétipos. A noção de arquétipo é explorada por Renato Cohen (1998) em seu livro *Work in progress na cena contemporânea*.

posterior aquisição e arquivamento. Restos de materiais usados na performance, cartas-manifestos, documentos lavrados, dispositivos de som, vídeos, fotografias e muitos mais. O colecionismo de vestígios ou documentações de obras performáticas, processuais e conceituais detém memórias que normalmente se configuram como acervos-arquivos de formato diferente de uma coleção de arte mais convencional, com peças tridimensionais manufaturadas e únicas como esculturas, pinturas, matérias polimorfas e de volumetrias variáveis.

Coleções de arte são distintivos de prestígio e denotam acúmulo de bens considerados preciosos por razões materiais, históricas e sempre simbólicas. Por sua vez, seu corpo de obras ilustra o interesse e gosto do colecionador, o qual se identifica com o que coleciona e preserva. Nesse sentido, a *Verbund Collection*, pertencente à principal empresa de eletricidade da Áustria e da Europa⁶, surpreende. Fundada em 2004, possui um acervo corporativo constituído por peças de caráter experimental radical, promotoras de rupturas estéticas que reivindicaram e reverberam lutas civis ainda urgentes. Dirigida pela curadora Gabriele Schor, a coleção tem enfoque em arte conceitual dos anos 1960 em diante, permeada de trabalhos políticos, performáticos e feministas. Orienta-se pela máxima: “profundidade ao invés de amplitude”, e assim tende a “adquirir grupos inteiros de obras de artistas individuais, tornando possível a exploração em profundidade de um período criativo específico”⁷. Hoje, seu acervo de arte internacional e histórica reúne pouco mais de 1000 obras organizadas em dois eixos temáticos: Espaços/Lugares (*Space/Places*) e Vanguarda Feminista (*Feminist Avant-Garde*).

O eixo Vanguarda Feminista, o qual orienta nossa análise, reúne obras de mulheres de diferentes procedências, que trabalham desde o final da década de 1960 em suportes e mídias variados, de viés contestatório, as quais muitas têm teor performático. São cerca de 600 obras de 67 artistas, com trabalhos seminais de nomes como Cindy Sherman, ORLAN, Francesca Woodman, Hannah Wilke, Eleanor Antin, Nil Yalter, Ketty La Rocca, Ana Mendieta e as brasileiras Sônia Andrade (Figura 3), Regina Vater e Letícia Parente. A relação de artistas austríacas é notável, com as obras performáticas em documentos de Renate Bertlmann (Figura 4), Linda Christanell, VALIE EXPORT, Birgit Jürgenssen, Karin Mack, Margot Pilz, e Friedericke Pezold.

A coleção, pela natureza de suas peças, se aproxima do formato de arquivo, e desde 2007 vem sendo exibida em mostras temáticas por museus europeus e, recentemente, nos Estados Unidos. Em 2010, a exposição *The Feminist Avant-Garde of the 1970s* aconteceu pela primeira vez, na Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea em Roma. Após outras itinerâncias, incluindo o Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, entre junho de 2019 e janeiro de 2020, percebe-se hoje uma atitude comprometida da direção da coleção em assentar uma re-escritura da historiografia da arte contemporânea que enfatiza a obra performática, conceitual e feminista na Áustria e outras regiões do mundo, dos últimos 50 anos.

6 E também uma das principais fornecedoras de hidroeleticidade da Europa.

7 Website da Verbund Collection. Disponível em: <<https://www.verbund.com/en-at/aboverbund/responsibility/art-collection>>. Acesso em: 8 ago. 2020.

Figura 3 - Sonia Andrade. Sem título, 1974–1977. Víde: Portapak em DVD. 2:27 min Edição: 4/7 + 1 p.a.



Fonte: © Sonia Andrade / Cortesia Galeria Athena, Rio de Janeiro / The VERBUND COLLECTION, Vienna.

No eixo Vanguarda Feminista é ostensiva a presença de peças⁸ artísticas com viés performático, de cunho abertamente subversivo aos padrões patriarcais de ontem e ainda hoje. Tal acervo é constituído por ações radicais e estatutos estéticos de crítica social transfiguradas materialmente em cartas, foto-

8 Neste caso, ao falarmos de peças ao invés de obra, levamos em consideração que todos os materiais que constituem o acervo possuem conotação artística além de histórica. Portanto, não é do interesse desta discussão categorizar os elementos que constituem a coleção e sua consequente exposição, sejam eles detritos de uma performance historicizada, documentos em papel, ações em foto e vídeo, ou propositalmente pensadas para o registro. Considera-se o aspecto artístico/histórico, de narrativa de vanguarda estética-política das peças que constituem a coleção, independentemente do processo de sua realização e transfiguração em objeto.

grafias, vídeos, desenhos, colagens e técnicas mistas, cujos conteúdos expurgam histórias de castração, subjugação, violência física e psicológica que mulheres sofrem desde a infância, em diversas culturas. Seja no hemisfério Norte ou Sul, sociedades são regidas milenarmente pela onipresente visão falocêntrica, masculina, que dita sistemas de avaliação da mulher e do corpo feminino em todas as esferas, da íntima à institucional, sendo a revolta e inconformismo contra tal situação, tão antiga, a tônica que rege a arte feminista.

Historicamente, às mulheres era vetada ou diminuída a chance de progredir em criações autorais e intelectuais de qualquer ordem, especialmente fora do seio doméstico, e tinham suas obras silenciadas e menosprezadas. O cenário, que ainda segue em transformação, começou a mudar mais significativamente no século XX através de conquistas dos direitos femininos na sociedade, em vários países. No que concerne ao sistema da arte, foi preciso lutar contra uma tradição que até o final de 1800 geralmente as excluía das academias ou, quando lá ingressavam, não recebiam os mesmos acessos que seus colegas homens. Entre as restrições, era proibida a presença delas nas aulas de modelo-vivo, sendo-lhes assim vetado o aprimoramento das técnicas de observação e modelagem do corpo, acarretando enorme desvantagem no amadurecimento e profissionalização das artistas⁹.

Com a arte moderna o espaço para as mulheres aos poucos vai se dilatando, porém a narrativa crítica e histórica permaneceu mais interessada na inventividade dos gênios modernistas homens. Como lembra Gabriele Schor (2014: 12) geralmente, museus e galerias se recusavam a exibir a arte de mulheres, sobretudo aquelas com trabalhos radicais e subversivos. Portanto, a presença masculina nas instituições, exposições, acervos e, conseqüentemente, na historiografia da arte sempre foi maior. Marginalizadas de muitos sistemas, inclusive o artístico, “não é surpreendente que as mulheres artistas, no final da década de 1960 e início de 1970, começassem a rasgar a hegemonia centenária desde os seus pedestais” (SCHOR, *ibidem*). A curadora da Coleção Verbund, responsável pelo recorte inicial há 16 anos, foi notando ao longo de sua pesquisa uma grande quantidade de mulheres produzindo no período, mas que permaneciam subrepresentadas, o que determinou insistir no foco de arte feminina e feminista da segunda metade do século XX.

Nesse eixo da coleção, no qual predominam peças conceituais e performáticas, inicialmente pensadas para algum registro documental, as categorizações de registro, obra, vestígio e outros, que servem às discussões da conservação e colecionismo de performances na atualidade não são tão relevantes, posto que a realidade histórica se impõe. Como explica Schor (2020):

Nos anos 70 não era comum tirar fotografias e filmes para gravar performances, como é o caso atualmente. Alguns artistas já tinham considerado esse problema naquela altura e pediram a amigos, familiares ou colegas que documentassem a atuação e a gravassem. Para alguns, contudo, este tópico não era assim tão importante ou não pensavam no assunto, pelo que a performance é (hoje) apenas lembrada. Na nossa exposição só podemos, naturalmente, mostrar as ações para as quais existem efetivamente os seus documentos¹⁰.

9 Sobre a histórica inserção das mulheres no sistema da arte ver: NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? In: Gornick, Vivian; Moran, Barbara (eds.). *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, 1971.

10 Em entrevista à autora por mensagem eletrônica em agosto de 2020.

Performance, performático, performatividade

Figura 4 - Renate Bertlmann. Noiva Grávida na cadeira de rodas, 1976 (Detalhe).
4 fotografias p&b. Únicas.



Fonte: © Renate Bertlmann/Bildrecht, Vienna 2021/ TheVERBUND COLLECTION, Vienna.

No campo das artes visuais e performance, as noções de performático e performatividade têm sido utilizadas na análise de muitos procedimentos artísticos, curatoriais e até expográficos capazes de estimular trocas de saberes e criar situações sociais estruturadas no espaço e tempo, colocando os trabalhos em um contexto mais amplo, onde possam interagir uns com os outros e com o entorno. O performático, por sua vez, é uma adjetivação que define tanto a performance ao vivo quanto, os objetos decorrentes do acontecimento passíveis de serem acervados, e que chamarei de “fóssil” - um corpo (pétreo) que conserva despojos, formas, figuras, vestígios. Já a performatividade seria a característica que torna uma obra, curadoria ou exposição um “campo dinâmico, [...] um processo que não permita que as coisas endureçam” (MALZACHER, 2018: 227).

Na coleção Verbund, embora seu conjunto de arte feminista possua características performáticas, nas exposições o teor performativo não aparece no projeto expositivo, ao menos na mostra *The Feminist Avant-Garde of the 1970s*, montada em Barcelona. O acervo foi exposto mantendo um formato de arquivo aberto, em uma expografia arranjada de modo mais convencional. Ainda como descreve Schor (2020): “mostramos principalmente fotografias em preto e branco emolduradas na parede, vídeos, textos, objetos de performance ou documentos de performance em vitrines”, e que oferecem ao visitante um percurso pelas peças, organizadas cronologicamente e por afinidades estéticas. A exposição é então uma experiência sobretudo intelectual e distanciada, de acordo com o material historicizado de conteúdos perturbadores e instigantes.

Sem dúvida, trata-se de uma escolha curatorial e museológica mais do que de uma condição para a exposição acontecer. Se, por um lado, a proposta expositiva é conservadora, por outro está de acordo com as características conceituais e filosóficas que sustentam a produção performática e que tornam artísticas as peças ou fósseis originadas pelo ato do artista. Ao mesmo tempo,

Performance arte, arquivos rebeldes e fósseis críticos

nas últimas décadas, muitas exposições que tratam de obras/peças performáticas, pertencentes a acervos ou não, têm apelado para estratégias de envolvimento do público que restituam algum traço de performatividade aos objetos inanimados do pós-acontecimento em exibição¹¹.

A operação de adquirir, colecionar e expor os objetos ou fósseis das ações performáticas mostra um dos grandes paradoxos da relação entre a performance e o sistema da arte: a materialidade física dos fósseis da obra-ato preserva a memória da ação e seu conceito, mas ao mesmo tempo reifica o acontecimento efêmero ao transformá-lo em mercadoria e, portanto, uma coisa comodificada. Tal operação contraria, assim, a natureza política e anti-mercado das performances históricas. No entanto, ao mesmo tempo é o conteúdo político dessas peças que as fazem escapar de uma total captura pelo sistema de coisificação, já que enquanto são assimiladas pelo mercado também o subvertem pela crítica.

Figura 5 - Kate Elliott. Feminist Avant-Garde. The Photographers' Gallery, London, 2016.



Fonte: © The Photographers' Gallery, London / The VERBUND COLLECTION, Vienna.

Sobre a relação da comodificação da arte e a performance, tomo de empréstimo reflexões do dramaturgo e crítico André Lepecki (2012: 93), ao observar “uma proliferação de uso de coisas, objetos, tralhas em vários trabalhos de dança experimental e *performance art* recentes”. Ele parte do conceito de dispositivo de Giorgio Agamben (2009)¹², quem “diagnostica uma onipotência no cerne do *dispositif* que determina a subjetividade contemporânea como essencialmente subjugada ao jugo de objetos-*dispositifs*” (LEPECKI, ibidem) e, apoiado em estudos da performance e estudos críticos de raça, Lepecki atenta para “a necessidade de um movimento de co-liberação de sujeitos e objetos” da sujeição ao dispositivo. Com Karl Marx e Guy Debord associa, ainda, essa

11 Um exemplo recente seria a exposição retrospectiva *Terra Comunal*, da artista Marina Abramovic, ocorrida no SESC Pompéia, em São Paulo, 2015.

12 A definição de Agamben (2009: 40) que estende a de Michel Foucault aponta que “um dispositivo é qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”.

liberação a uma rejeição do objeto como dispositivo-mercadoria, e a procura da “afirmação objetiva-subjetiva da coisa” (idem). O autor, finalmente, propõe um “dever-coisa” na dança e na performance recente, no qual objetos e sujeitos estão livres do jugo do dispositivo-mercadoria, e lembra que o destino dos objetos no capitalismo é a aniquilação de sua identidade e serventia, até finalmente tornarem-se lixo.

Com outros autores, Lepecki conclui que, ao perder seu significado o objeto vira coisa e, então, se liberta de ser símbolo e signo, morrendo a sua objetualidade e tornando-se uma “coisa” sem identidade, e assim livre da própria comodificação capitalista:

[...] a mercadoria regula não apenas sujeitos mas também a própria vida dos objetos, a vida da matéria – a vida da vida e a vida das coisas. [...] A transformação incorporal de uma coisa em mercadoria corresponde ao seu aprisionamento em um único (e frenético) destino: tornar-se um objeto utilitário anexado a toda uma economia do excesso, regida por um modo espetacular de aparição e demandando firmemente e sempre o uso correto de objetos (LEPECKI, 2012: 95).

O dramaturgo se refere a objetos que acompanham as ações e como eles se liberam de ser mercadoria enquanto “coisas” de uma cena performática. No caso dos “fósseis” colecionáveis resultantes de ações-obras feministas, como as da coleção Verbund, estes se deparam com uma situação de dupla identidade: ao mesmo tempo em que ganham *status* de mercadoria pelo sistema de comodificação e institucionalização, sua reificação total não ocorre, posto que esses objetos subversivos são historicizados e não se dissociam do símbolo e signo político de seus conteúdos.

Estas peças ganham, então, caráter de anti-dispositivo já que são ruidosas e rebeldes, e sua natureza luta contra o confinamento em arquivos ou exposições. Mesmo que receba um valor de mercado, a arte feminista performática resiste, portanto, ao descarte que as coisas sofrem no mundo capitalista uma vez que seu tema é a própria recusa ao sistema de cosificação¹³.

No colecionismo da arte de ação, embora não seja o caso da coleção Verbund, encontramos, além dos objetos ou fósseis dos atos artísticos, projetos de performances já executadas¹⁴. Observando a condição de projeto de performance comercializado como peça colecionável, percebe-se que este é na verdade uma aposta de acontecimento, uma promessa de trabalho de arte, que também se vende enquanto estratégia de ativação do espaço social proposto pela/o artista, e que pode ser reproduzida¹⁵. Um projeto, que é re-apresentação de ação já ocorrida, é ao mesmo tempo memória e projeção no porvir. Já a documentação ou objeto fóssil de uma ação nunca deixarão de ser uma declaração de propósitos preservada como memória – especialmente quando não

13 Sugerindo um esquema hipotético, ainda em construção, do processo de captura pelo mercado da performance, poderíamos pensar nas seguintes etapas: Performance artística (ruptura formal) – registro (captura formal) – comodificação (valor de mercado) – historicização (subversão da reificação). Neste caso, é o valor histórico das ações e seus fósseis que as tornam arte comercializável e que, como peças artísticas, escapam da coisificação capitalista.

14 Destacamos os exemplos da Tate Modern, em Londres, e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), cujos acervos possuem projetos de performances já realizadas.

15 Desconheço caso de projeto de performance vendido sem que a ação nunca tenha sido apresentada anteriormente. A realização pública determina sua entrada institucional e valorização da obra e do artista no mercado de arte. Ainda, um projeto de performance nunca realizado e já vendido, é por si só uma obra, independente da ação, que se mantém como conceito.

Performance arte, arquivos rebeldes e fósseis críticos

há possibilidade de o ato ser re-performado. Ambos, projeto de futuro e documentação do passado, ajudam a formatar narrativas das histórias da arte e da performance ontem, hoje e amanhã.

Figura 6 - Kay Riechers. Instalação da exposição *The Feminist Avant-Garde of the 1970s*. Obras da VERBUND COLLECTION no Hamburger Kunsthalle, March 13-May 31. 2015.



Fonte: © Hamburger Kunsthalle / SAMMLUNG VERBUND, Vienna

O resto de um passo

Em seu ensaio *O Vestígio da Arte*, Jean-Luc Nancy (1994) recorre a Hegel e sua noção de *Idea*, desenvolvida à luz da constatação do predomínio da reflexão sobre a intuição, no início do período racionalista romântico – que marcaria o fim da arte como compreendida até então, e revisa a transcendental definição da arte como “a sensível apresentação da *Idea*” (Kul-Want, 2010: 259). Nancy alega que a arte hoje não pode ser pensada em termos de mimese, como uma imitação imagética da representação de um referente original, porque, seja visível na realidade empírica ou na metafísica, ela é sempre *invisível*, porque é transcendente. Jean Luc-Nancy excede formas de pensamento que atribuem à arte e à representação um estatuto secundário em comparação ao referente, e acredita que a arte deve ser concebida como um vestígio que não é traço de um passado que desapareceu, e nem uma representação de algo ou de alguém. O vestígio é, assim, tanto o seu próprio desaparecimento como o seu traço.

O vestígio é o resto de um passo. Não é a sua imagem, pois o próprio passo consiste em nada mais que seu próprio vestígio. Desde que ele é feito, é passado. Ou melhor, ele não é jamais, enquanto passo, simplesmente feito e depositado em alguma parte. Se, se pode assim dizer, o vestígio é seu toque, ou sua operação, sem ser sua obra. [...] o passo da figura, ou o vestígio, é seu traçamento, seu espaçamento. Por isso é preciso renunciar a nomear e a atribuir o ser do vestígio. O vestigial não é uma essência – e é provavelmente isso mesmo que nos põe doravante no rastro da “essência da arte (NANCY, 1994: 304).

O filósofo ainda comenta que a arte não é imagem “[...] mas a moção, a vinda, a passagem, o em-ida de toda vida-em presença”. Tais palavras nos remetem à própria performance e sua natureza efêmera e conceitual: “Resto de um

passo” enquanto “vida-em presença” (NANCY, *ibidem*)

A imagem perecerá, e também a matéria. O que restará da ação passada, mais do que a visualidade dos seus fósseis pós-performáticos, é a incessante narrativa de quebra de padrões em sistemas estabelecidos. Efêmera e incorpórea, o que fica da performance, enfim, é o verbo, a história oral que replicará e distorcerá detalhes da fugaz existência da arte de ação – ou de todas as ações humanas. Portanto, uma coleção de arte performática e contestatória como a do eixo Vanguardas Feministas da *Verbund Collection*, quando é exposta cumpre um papel de revisar a historiografia da arte contemporânea dando às peças visibilidade pública e ativando-as, ainda que intelectualmente. Mesmo que estejam capturadas em vitrines e molduras, esses fósseis são símbolos de resistência contra ser mera coisa, e sua natureza crítica sempre exporá inconformidade com a condição de forma-mercadoria pela qual o capitalismo insiste em subjugar corpos, sujeitos e artes.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. In: *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos ed. 2009.

CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÂNEA DE BARCELONA. Exposição Feminisms! Disponível em: <<https://www.cccb.org/en/exhibitions/file/feminisms/231713>>. Acesso em 30 jul 2020.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

HARRIS, Gareth. Performance Art in the Market Place. *Financial Times*, 8/10/2010. Disponível em: <<https://www.ft.com/content/ef939b02-d19f-11df-b3e1-00144feabdc0>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

KUL-WANT, Christopher (ed.). *Philosophers on Art from Kant to the Postmodernists*. New York Chichester: Columbia, 2010.

LABRA, Daniela. *O artista-personagem*. Dissertação de mestrado. I.A. Unicamp, 2005.

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. Trad. Sandra Meyer. *Urdimento*, no 19, novembro. 2012, p. 93-95.

MALZACHER, Florian. Palcos vazios, apartamentos apinhados. Curadoria Performativa das Artes Performáticas. *Cartografias*. Revista de Artes Cênicas, n. 5, 2018, p. 226-240.

NANCY, Jean-Luc. O vestígio da arte. In: HUCHET, Stéphane. *Fragments de uma Teoria da Arte*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. SP: Edusp, 2012.

NOCHLIN, Linda. Why there have been no great women artists? *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. Edited by Vivian Gornick and Barbara K. Moran. New York: Basic Books, 1971.

RIVERA, Tania. O retorno do sujeito: ensaio sobre a performance e o corpo na arte contemporânea. In: *Revista Polêmica Imagem*. UERJ. 2006 (publicação digital indisponível).

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988.

SCHOR, Gabriele (ed.). The feminist Avant-Garde of the 1970s. *Works from the Sammlung Verbund*. Bruxelas: Bozar Books, 2014, p. 12.

SCHOR, Gabriele. Entrevista à Daniela Labra. Mensagem eletrônica. Agosto de 2020.

VÁRIOS. Yves Klein. Disponível em <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.htm> Acesso em: 30 ago 2020

VERBUND COLLECTION. Press release. Disponível em: <<https://www.verbund.com/en-at/about-verbund/responsibility/art-collection>>. Acesso em 12 ago. 2020.

VERGINE, Lea. *Body Art and Performance*. The body as language. Milano: Skira, 1970 (2000).

Submetido em 22 de maio de 2020
Aprovado em 05 de junho de 2020