REVISTA DA FUNDARTE
ANO 22
NÚMERO 49
ABRIL A JUNHO DE 2023
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO
arte educação E PERFORMANCE

"O PIPOQUEIRO DA FESTA": PROGRAMAS DE PERFORMANCES EM MUSEUS

Anna Paula da Silva
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Resumo: O presente artigo busca apresentar reflexões sobre a arte da performance no contexto do denominado *novo institucionalismo* e sobre os obstáculos para sua musealização. Para tanto, a discussão mira na presença temporária e nas inscrições da performance no sistema das artes visuais, com ênfase nos processos museológicos; processos esses que se posicionam de formas distintas frente aos programas de performance, tomando-os ora como vestígios, ora como notações para reativação da ação. O resultado é que o espaço temporário dedicado à linguagem pode ser um problema em termos de posterioridade, de garantia de sobrevida das obras e, mesmo, de construção de narrativas historiográficas sobre as performances.

Palavras-chave: Performance. Museus de arte. Novo institucionalismo.

"PARTY POPCORN MAKER": PERFORMANCE PROGRAMS AT MUSEUMS

Abstract: This paper aims to present considerations about performance art in the context of *new institutionalism* and the obstacles to its musealization. To this end, the discussion focuses on the temporary presence and the inscription of performance art in the visual art system with an emphasis on museological processes. These processes are positioned differently to performance programs, taking them sometimes as remains, sometimes as notations for the reactivation of action. The result is that the temporary space dedicated to language can be a problem in terms of posteriority, guaranteeing the survival of the works, and even in constructing historiographical narratives about performances.

Keywords: Performance art. Art museums. New institutionalism.

Considerações preliminares



Figuras 1 e 2 – Imagem do espaço de realização da performance *Fault Lines* (2013), de Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla, à esquerda (5) rochas ígneas ao chão e à direita registro da performance com os dois performers, nas rochas ao centro, e público ao fundo, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). **Fonte**: Anna Paula da Silva (2019).

> Dois garotos sopranos performam um dueto no meio de pequenas esculturas feitas a partir de rochas, que funcionam como elevados para o coral. Durante 15 minutos, os garotos lançam um contra ao outro uma linguagem [canto] antagônica, selecionadas de fontes literárias que vão de Cícero a Shakespeare. A beleza da música, cujo arranjo é do compositor Morales-Matos, disfarça as formas verbais de conflito, que evocam o tom de muitos discursos políticos atuais. O título da obra joga com os múltiplos significados de tal oposição: uma linha falha é uma fratura geológica, onde o movimento de massas de rochas deslocou partes da crosta terrestre. Aqui, faz alusão à tensão entre o tempo geológico e o breve período em que o canto dos garotos pode atingir um tom alto antes de as suas vozes se romperem, de mesmo modo que a ruptura da ordem social.[1]

No sexto andar do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), a exposição *Surrounds: 11 installations*[2] tinha como uma das obras a performance *Fault Lines* (2013) (figura 1 e 2), de Jennifer Allora e Guillermo Calzadilha. Essa performance, que foi adquirida pelo MoMA em 2016, envolve dez rochas ígneas e dois garotos cantores sopranos.

Fault Lines foi performada em todos os dias da exposição mencionada. Na mesma época, o museu contou com outra performance, que ativava as seis esculturas que constituem *Handles*[3] (2019), de Haegue Yang, instalação comissionada pela instituição para o *MoMA's Marron Atrium*. A ativação da obra ocorria toda a primeira quinta-feira de cada mês: "montadas em rodízios e cobertas de sinos, as esculturas geram um som sutil de agitação quando manipuladas pelos performers, e recordam o uso de sinos em ritos xamânicos, dentre outras

[1] Tradução nossa do original: "Two boy sopranos perform a duet amid low-slung sculptures made from stones that function as choral risers. In the span of fifteen minutes, the boys hurl adversarial language at each other culled from literary sources ranging from Cicero to Shakespeare. The beauty of the music, arranged by composer Guarionex Morales-Matos, disguises the verbal forms of conflict, which evoke the tone of much political discourse today. The work's title plays up the multiple meanings of such opposition: a fault line is a geological fracture where the movement of masses of rock has displaced parts of the earth's crust. Here, it alludes to the tension between geological time and the brief period when the boys' singing can reach a high pitch before their voices break, as well as the breakdown of social order." (Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/216218. Acesso em: 20 out. 2020).

[2] Essa exposição ocorreu entre os dias 21 de outubro de 2019 e 4 de janeiro de 2020 e fez parte da reabertura do MoMA. Para outras informações acessar: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5073?.

[3] Para conhecer mais sobre a obra acessar: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5080.

referências”[4] .

No caso da ativação de *Handles*, o MoMA contou com *The Hyundai Card Performance Series*, um espaço dedicado às artes performativas, cujo propósito inicial envolve fomentar a presença da *live art*, posicioná-la nas narrativas da história da arte, por meio da realização de comissionamentos de obras de artistas reconhecidos e emergentes[5]. Além da performação no espaço museológico, o MoMA também apresenta a performance a partir de seus vestígios (documentos, fotografias, objetos e acessórios utilizados durante a ação performática etc.), a exemplo da obra *Trousers with Firecrackers* (1987), de Huang Yong Ping, em exibição na galeria 207, *Before and After Tiananmen*, *Collection 1970s-Present*[6].

No caso da instituição nova-iorquina, o programa de performance exibe ações performáticas que fazem parte do acervo da instituição, como *Fault Lines*, bem como estimula outras formas de ativar a performance e obras em outras linguagens, envolvendo obras comissionadas[7], como *Handles*. A instituição não é a única que tem desenvolvido em sua agenda programas de performances[8], mas ao contrário de outros museus, o MoMA investiu num espaço que permite apresentar a performance

---

[4] Tradução nossa do original: “Mounted on casters and covered in skins of bells, the sculptures generate a subtle rattling sound when maneuvered by performers, and recall the use of bells in shamanistic rites, among other sources” (Disponível em: https://www.moma.org/calendar/events/5988. Acesso em: 20 out. 2020). A exposição ocorreu de 25 de outubro de 2019 a 15 de novembro de 2020. No entanto, as ativações da obra foram canceladas devido a pandemia de COVID19.

[5] Para ler mais sobre a proposta acessar: https://www.moma.org/calendar/groups/47 .

[6] Para saber outros detalhes acessar: https://www.moma.org/collection/works/290521.

[7] Em 2012, a jornalista Robin Pogrebin, do *The New York Times*, no artigo *Once a Fringe, Performance Art is Embraced*, discorreu sobre a presença da performance em instituições como MoMA, Guggenheim e Walker Art Center. A princípio, a jornalista problematiza como essa linguagem pode estar nos museus, tendo em vista a sua “rebeldia”. No entanto, Pogrebin enfatiza a sua presença como “elemento básico do programa principal de museu” (tradução nossa) [“a staple of mainstream museum programming” (citação no original), assim como a sua incorporação já existente por meio de registros, de ações ocorridas nas instituições anteriormente e de programas nas agendas das instituições, que cooptam as ações performativas, de artes visuais, dança e teatro. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/artsspecial/performance-art-is-increasingly-a-mainstream-museum-staple.html>. Acesso em: 3 nov. 2020.

[8] Um dos espaços conhecidos pela ativação de performances é o *Tanks*, na Tate Modern, desde 2012, cujo objetivo é exibir performances, arte interativa e vídeos instalações (ver mais em: https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/tanks). Há também casos como o do Whitney Museum, onde é narrada a presença da performance em seu espaço desde 1960, mas é em 1970 que ocorre um número expressivo de ações performáticas, envolvendo dança e música. Em 2006, a instituição citada inicia uma série que intersecciona a performance e a instalação. Disponível em: https://whitney.org/exhibitions/performance. Acesso em: 3 nov. 2020.

de formas distintas, em diferentes tempos.

Em pesquisa na base de dados disponível no site do MoMA, é possível visualizar 32 obras referentes à performance, dentre as 89 mil obras cadastradas online, de uma coleção com aproximadamente 200 mil itens. Se, por um lado, nota-se que o MoMa tem dado destaque à performance em sua programação, por outro, pode-se refletir, a partir dos dados disponíveis online, sobre a quantidade pouco expressiva de performances adquiridas pela instituição. Nesse sentido, é possível pensar nos obstáculos em adquirir a performance como ação para as coleções de museus, o que possibilita considerar ao menos duas hipóteses para a questão da musealização da ação performática: (1) a dificuldade de incorporar nas coleções obras que dependam da presença do artista, ou seja, obras que não são autônomas à autoria artística; e (2) algumas condições de execução que envolvem a utilização de determinadas materialidades e do corpo do artista serem restritivas, no entendimento da instituição, para o acontecimento da performance.

Assim, percebe-se que a presença possível da performance a partir de ações delegadas — construídas a partir de um roteiro, script, notação, sem a presença ativa do artista —, possibilita uma fluidez para a (re)performance, como também a exibição de performances que não fazem parte do acervo, nos programas, como parte das atividades e dos eventos das instituições[9].

No ambiente institucional cultural material e visual, reconhece-se que a performance tem uma economia de circulação diferente de outras linguagens artísticas. A sua perceptibilidade, bem como sua visualidade estão inscritas na perspectiva da presença como ação para algumas instituições e para muitos artistas, inibindo sua aquisição por coleções institucionalizadas e priorizando a ativação temporária, em alguns casos, por meio de eventos pontuais. Nesse mesmo ambiente, como indicam os estudos dedicados à performance, avalia-se que as

[9] Em entrevista realizada com Fernanda D'Agostino Dias, coordenadora do Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca de São Paulo, para a pesquisa de doutorado, no dia 7 de abril de 2020, quando perguntada sobre a presença da performance em programas, a coordenadora expressa que os programas de performance podem ser encarados como espetáculos, problematizando que algumas obras exibidas nos programas não fazem parte do acervo. Para a interlocutora, quando a obra pertence a uma coleção, isto torna-se a garantia de sua sobrevida, portanto, a musealização garante a longevidade da obra.

dificuldades de reexibição (ou reapresentação), tal como a inaptidão dos elementos e índices vestigiais para reativação da ação performática, são responsáveis pelo incipiente colecionamento das práticas performáticas. Percebida como instável, a operacionalidade da performance não adere facilmente aos protocolos dos acervos convencionais. Com humor, o performer Malik Gaines (2012), nos adverte sobre como a performance é percebida pelo circuito das artes visuais:

> A arte visual e a performance estão em um relacionamento ruim clássico. A arte permanece pelo sexo, os bons tempos, a sensação de estar viva. Mas a arte ficará pouco com a performance em público, vai chamá-la tarde da noite, mas não a deixará ficar, pois não acredita realmente no valor da performance. A estimada família da arte mal tolera o relacionamento. A performance fica com sua parceira mais poderosa pelo dinheiro, pelo status, pelas viagens à Europa, por sentir que pertence a algo, por medo de ter que voltar para aquele velho e senil namorado, o Teatro. De que outra forma ela pode se sustentar? Mas a performance nunca parece pertencer realmente ao mundo da arte. Está sempre usando o garfo errado no jantar. A performance está sempre fazendo drama, marginalizando-se, saboreando a liberdade dessa posição marginal, e depois se perguntando por que não consegue ser respeitada no mundo da arte. Essas dinâmicas podem ser traçadas até a infância de cada parceira.[10] (GAINES, 2012, s.p., tradução nossa)[11].

A abordagem irônica de Gaines apresenta o lugar rebelde e pouco receptivo da performance no mundo das artes visuais. A instabilidade mencionada é frequentemente reiterada para tratar da perfomatividade, mesmo quando algumas obras não foram concebidas e endereçadas a uma instabilidade operacional. Exemplo disso são as performances delegadas, que prescindem do corpo do artista para sua ativação. Nesse caso, a negociação entre a materialidade da obra, artistas

[10] Tradução nossa do original: "Visual art and performance are in a classic bad relationship. Art stays for the sex, the good times, the feeling of being alive. But art will be little performance in public, will call it late at night but won't let it stay over, doesn't really believe what performance does is valuable. Art's esteemed family only barely tolerates the relationship. Performance stays with its more powerful partner for the money, for the stature, the trips to Europe, for feeling like it belongs to something, for fear of having to go back to that old senile boyfriend, the Theater. How else can it support itself? But performance never feels like it really belongs in art's world. It's always using the wrong fork at dinner. Performance is always acting out, marginalizing itself, relishing the freedom of that marginal position, then wondering why it can't get any respect in art's world. These dynamics can be traced back to each partner's childhood".

[11] Trecho de postagem realizada pelo artista e professor Malik Gaines da Tisch – Escola de Artes da Universidade de Nova Iorque –, no evento *Making Time at Human Resources*, no site do Centro de Pesquisa em Artes da Universidade da Califórnia, em Berkeley. Disponível em:https://arts.berkeley.edu/making-time-at-human-resources-malik-gaines/. Acesso em: 9 nov. 2019.

e instituições refere-se às notações, às partituras, aos dossiês e aos outros elementos que possibilitam a sua reexibição, a reperformação. Mesmo nessa situação, a instabilidade das negociações é destacada, obliterando, muitas vezes, soluções para a aproximação do mundo da arte e da produção performática.

Paula Garcia[12] descreveu de forma crítica a performance como o "pipoqueiro da festa", questionando o seu lugar de inscrição. Ao mesmo tempo que se caracteriza como um evento esporádico, que diverte as pessoas, a performance é renegada se comparada à circulação de outras linguagens no sistema da arte. É importante destacar a curadoria de Garcia na edição da SP-Arte de 2018[13]. Naquela edição, o setor de performance, pela primeira vez, contou com uma curadoria específica e espaço próprio, indo além das edições anteriores, cujas performances apresentadas estavam associadas à artistas independentes e com o Departamento de Artes Visuais do Centro Universitário de Belas Artes[14]. Nos dois anos seguintes, a curadoria da feira foi ocupada por Marcos Gallon, diretor artístico da Verbo – Mostra de Performance Arte, realizada pela Galeria Vermelho, o que sugere, mesmo com todas as críticas e adversidades, uma nova posição para a linguagem performática no mercado de arte nacional.

Com a curadoria de Gallon, "apenas obras representadas por galerias" (TINOCO, 2019, p. 83) foram acolhidas, o que permitiu a venda de performances. O curador problematiza o fato de um evento com aquela estrutura não ter viabilizado, anteriormente, a comercialização da performance: "a única linguagem artística que, no contexto da Feira, não estivesse à venda" (*Ibidem*). Nesse sentido, na edição de 2019, a obra *Atoritoleituralogosh*, de Cristiano Lenhardt, foi comprada para ser doada ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (Pina).

---

[12] Entrevista concedida no dia 26 de março de 2018, em São Paulo.
[13] Para ver fotos da edição acessar: https://www.sp-arte.com/midias/2018/setor-performance-2/.
[14] "Pela primeira vez, desde sua criação em 2015, o setor Performance contou apenas com obras de artistas representados por galerias que integram regularmente a SP-Arte, com o objetivo de ampliar a participação desse tipo de trabalho nos circuitos comercial e institucional das artes visuais. Viabilizada pelo Programa Municipal de Apoio a Projetos Culturais (ProMac), da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura da Cidade de São Paulo, a primeira edição do Prêmio Aquisição SP-Arte doou a performance de Cristiano Lenhardt (Fortes D'Aloia & Gabriel), um dos integrantes do setor, à Pinacoteca do Estado [2019]". Disponível em:https://www.sp-arte.com/editorial/marcos-gallon-volta-a-curadoria-do-setor-performance-na-sp-arte-2020/. Acesso em: 2 dez. 2020.

> Os parâmetros estabelecidos por Marcos Gallon, de modo consciente e propositivo, tratam o colecionamento de performance não apenas como uma possibilidade, mas como uma realidade factível para todos os atores do mercado. Ao determinar que apenas artistas e coletivos representados por galerias participariam da seleção, ele evidenciou a existência de uma cena da performance além da independente, que aceita e lida bem com a proposta de venda; expôs a importância da parceria entre esses artistas e galerias que possam representá-los comercialmente e destacou algumas entre as que já lidam com essa frente de produção artística. (TINOCO, 2019, p. 92).

Tinoco discorre sobre a atuação de Gallon na curadoria de performance da feira, destacando a sua capacidade de construir estratégias para a comercialização da performance, a partir da negociação com galerias que representam artistas atuantes com a linguagem. No entanto, a insistência das narrativas sobre a "instabilidade" da performance, sobre sua marginalidade como parte da cena independente, parece ainda demarcar a presença da linguagem no sistema. Isso pode ser observado na abordagem de artistas, instituições e colecionadores[15], que perseveram em apontar as dificuldades da linguagem em ser assimilada em coleções públicas e privadas e recorrem às características do performativo: por sua presença única e por estar inscrita em um tempo específico, como aponta Caetano (2019)[16].

É preciso retomar a narrativa de Gaines quanto à presença da performance no sistema da arte e às dificuldades da performance como ação a ser musealizada e em ter condições de circulação similares às outras linguagens. Da mesma forma, nas abordagens de Garcia e Gallon, a performance é narrada dentro do limite de uma presença temporária, inscrita como um evento efêmero e, portanto, de difícil

[15] No terceiro episódio de OUT-LINES, Performance e colecionismo, da SP-Arte, Marcos Gallon, Maurício Ianes, Pedro Barbosa e Valéria Piccoli apresentam pontos de vistas sobre o colecionismo da performance e a importância da institucionalização da linguagem em coleções. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bzTF9fMvoVc. Acesso em 22 set 2020.

[16] Na pesquisa realizada por Juliana Pereira Sales Caetano — nas instituições Pinacoteca do Estado de São Paulo (Pina), Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Museu da Universidade Federal do Pará (UFPA), Museu de Arte de Ribeiro Preto, Museu de Arte do Rio (MAR), Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Museu de Arte da Pampulha (MAP), Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) e Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM) —, em um universo de mais de 200 itens, entre registros, objetos, videoperformances, fotoperformances, há apenas 21 performances.

institucionalização. Nesse sentido, este texto busca apresentar reflexões sobre a performance e *novo institucionalismo*, o programa performativo e a presença da performance e a performance como evento, apresentando alguns exemplos. A discussão propõe refletir sobre a presença temporária e as inscrições da performance no sistema das artes visuais.

O institucionalismo da performance

As narrativas sobre a arte da performance, especialmente nas artes visuais, estão atreladas às perspectivas artísticas, historiográficas e críticas dos anos de 1960 e 1970, inscrevendo a linguagem como efêmera, resistente à documentação e à institucionalização em espaços como museus. No entanto, nos últimos anos, a performance tem tido outro protagonismo nas instituições e, como foi ressaltado acima, no mercado de arte e nos programas de performance em instituições museológicas.

Pesquisadores de diferentes áreas chamam de *novo institucionalismo* a abertura das instituições para novas práticas curatoriais, pedagógicas e artísticas, com forte ênfase nas iniciativas colaborativas e comunitárias, o que envolve compreender a atualização e a adaptação dos espaços institucionais, promovendo a autocrítica dos processos museológicos, a exemplo de projetos como *Variable Media Network*[17], no Museu Guggenheim, no início dos anos 2000[18].

Novo institucionalismo é a chave teórica utilizada pela curadora Rie Hovmann Rasmussen (2019, p. 371) para discutir o desenvolvimento das instituições diante das práticas performáticas, com base nas reflexões do autor Jonas Ekeberg (2003). A análise de Ekeberg centra-se na renovação das instituições a partir das curadorias

[17] A proposta envolveu a "estratégia de preservação não convencional baseada na identificação de formas que as obras possam durar mais que em seu meio original" (disponível em: https://www.variablemedia.net/e/welcome.html. Acesso em: 1 fev. 2021).

[18] Nos anos 2000, a instituição se destacou com uma série de eventos, como o simpósio *Collecting the Uncollectable (*2001), *Preserving the Immaterial Symposium* (2001), o simpósio *Echoes of Art: Emulation As a Preservation Strategy* (2003), a exposição *Seven Easy Pieces* (2005), de Marina Abramovic, a realização de simpósio relacionado à exposição citada, *(Re) Presenting Performance* (2005), e, no ano de 2010, o evento *Thinking Performance Symposium*. Essas informações foram coletadas na pesquisa realizada no arquivo do museu durante o doutorado sanduíche, em 2019.

e das práticas artísticas e educativas, entre o final de 1990 e o início dos anos 2000. "Este desenvolvimento curatorial dentro das instituições de arte iniciou a crítica e o debate sobre a própria instituição, engajando-se criticamente não apenas no conteúdo das exposições, mas também na comunicação e em suas formas"[19] .(EKEBERG *apud* RASMUSSEN, 2019, p. 371-372).

Segundo Marziale (2019, p. 34), essa "reestruturação institucional" questionava a "configuração tradicional dos museus de arte, que tinham no colecionismo sua principal preocupação, enquanto os visitantes eram considerados figuras passivas, receptores unilaterais de informações e do conhecimento por eles difundidos". Marziale (*ibidem*) argumenta que essa reestruturação visa ampliar a agenda de atividades das instituições, com "parcerias comunitárias, realização de workshops, apresentações musicais, performances, programas educacionais e colaborativos, em que a exibição não atua como a principal forma de comunicação".

Ekeberg (*apud* RASMUSSEN 2019, p. 372) enfatiza essa alteração das instituições que se tornam um espaço de debate, diálogo, produção e pesquisa, a partir da "proliferação de projetos e eventos, como artistas em residência, bate-papos, workshops, publicações e performances"[20]. Para Rasmussem (2019, p. 372), o *novo institucionalismo* está atrelado ao crescimento do número de espectadores e à sua variedade. Nessa dinâmica, ampliam-se as ambições de atrair um público consumidor ávido por novas experiências, bem como a lógica orçamentária que dita quais programas de exibição serão acolhidos pela instituição, além da utilização de estratégias corporativas. Há um foco nas exposições de curta-duração e outros eventos, que mostram a instituição mais produtiva, a legitimam e a tornam rentável para financiadores e pessoas que formulam políticas culturais relacionadas aos pagamentos de impostos (ibidem, p. 372).

> Um problema se instaura, nesse contexto, a partir do momento em que o imperativo de uma lógica de mercado passa a reger as atividades das

[19] Tradução nossa do original: "This curatorial development within art institutions initiated criticism and debate of the institution itself, critically engaging with not only the content of the exhibitions, but also communication and its forms".
[20] Tradução nossa do original: "proliferation of projects and events – such as artists in residence, talks, workshops, publications, and performances".

> instituições de arte. Como resultado, a programação das instituições de arte acaba, em sua maioria, por ser ditada pelo entretenimento, que atua como ferramenta para atrair o maior número de visitantes possível, deixando de lado a possibilidade de suscitar a reflexão e a criticidade em seus espaços. (MARZIALE, 2019, p. 35).

Jonas Ekeberg (2013, p. 51-52) reavalia o termo *novo institucionalismo*, reconhecendo que havia um romantismo sobre a (re)construção de uma instituição. Além disso, o autor cita o endurecimento político da Europa como causa para que esses experimentos ocorressem de forma precária (ibidem, p. 52). Dentre as críticas pontuadas por Ekeberg (ibidem, p. 53) estão as dos historiadores da arte, receosos da recusa pelo *novo institucionalismo* do modelo tradicional de exposição[21], e as dos marxistas, socialistas e teóricos da arte à adaptação da instituição de arte ao estado neoliberal e ao novo capitalismo.

O curador Charles Esche[22] (2011), em entrevista para Jon-Ove Steihaug e Ekeberg, afirma que o erro está em considerar o *novo institucionalismo* como uma nova ideologia que substitui uma velha ideologia, "isto nunca aconteceria"[23]. O ceticismo de Esche, todavia, não impede de compreender como essas novas práticas institucionais afetaram as narrativas, as agendas e as parcerias implicadas em diferentes atuações e ações políticas, cujo objetivo principal é utilizar a instituição como canal para alcançar e sensibilizar novos e diferentes públicos.

> Penso que a instituição de arte mais relevante — e radical — de hoje permaneceria aberta e disponível, tanto para uma audiência geral quanto para ativistas políticos. Afinal, qual seria o propósito do ativismo político se

[21] Ekeberg (2013, p. 53, tradução nossa) cita também o receio de curadores da arte do novo institucionalismo impor à arte contemporânea um regime social, dando como exemplo a abordagem da curadora britânica Claire Doherty: "como responder a prática artística sem prescrever o resultado do engajamento; como criar um programa que permita uma diversidade de eventos, exposições e projetos sem privilegiar o social em detrimento do visual?" [how to respond to artistic practice, without prescribing the outcome of engagement; how to create a programme which allows for a diversity of events, exhibitions and projects, without privileging the social over the visual?].

[22] O curador utilizava a expressão experimentalismo institucional [institutional experimentalism], ao invés de *novo institucionalismo* (ESCHE, 2011).

[23] Tradução nossa do original "It was never going to happen".

> não fosse o de compartilhar o espaço e a fé com o grande público?[24] .(EKEBERG, 2013, p. 61, tradução nossa).

O paradoxo do *novo institucionalismo* é indisfarçável. Reconhece-se que ele está endereçado aos interesses corporativos emergentes e próprios do neoliberalismo pós-1990. Seu principal disfarce é o discurso democrático-crítico de abertura para o público e de atuação política das instituições, apresentando pautas, por exemplo, envoltas em um discurso "decolonial". Ao mesmo tempo que se amplia o número de agentes em circulação "incontroláveis" dentro das instituições, cedendo espaços para grupos marginalizados e vulneráveis, reforça-se a Arte como instituição, o artista como seu arauto, numa lógica ainda mais mercantil (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

Quando Rasmussen (2019, p. 372-373) apresenta o questionamento no título do artigo e no corpo do texto, "Você não está entretido?"[25], a autora problematiza as estratégias de apresentação da performance como subterfugio corporativo das instituições. Por um lado, Rasmussen (2019, p. 373) reconhece a importância da presença da performance nas instituições quanto ao valor das ações e de sua história, por outro, a autora (ibidem, p. 373) afirma que "isso pode ter o efeito de manter a performance a margem da 'arte real' e permitir que diferentes valores sejam atribuídos a diferentes práticas artísticas"[26].

Nesse sentido, como mencionado por Paula Garcia e Malik Gaines, Rasmussen problematiza a exibição restrita e temporária da performance. Assim, a autora (RASMUSSEN, 2019, p. 375) considera a aquisição de performances delegadas[27] como uma estratégia para a presença de performances nas instituições,

---

[24] Tradução nossa do original "I think the most relevant - and radical - art institution of today would stay open and available, both to a general audience and to political activists. For what would be the purpose of political activism if it were not to share the space and the faith with a general public"?

[25] Tradução nossa do original: "Are you not entertained?".

[26] Tradução nossa do original: "this may have effect of still keeping performance at the outskirts of 'real art' and allowing different values to be assigned to different types of artistic practices."

[27] Aqui é preciso dissociar a performance delegada daquela com a participação direta do artista propositor. Como foi dito anteriormente, enquanto a primeira ganha território nas coleções públicas e privadas no mundo todo, por não necessitar do corpo presente do artista, a segunda perde espaço e agenda pelo mesmo motivo.

independentemente de a instituição possuir um programa fixo de performances. Segundo Claire Bishop (2012), a performance delegada propõe uma presença de um corpo coletivo, sendo "o ato de contratar não profissionais ou especialistas em outras áreas para assumir o trabalho de estar presente e performar em um determinado momento e lugar, em nome do/da artista, e seguir suas instruções"[28]. Isto pode ser analisado a partir das duas obras citadas acima, entendendo que na primeira há um roteiro de ativação das obras de Yange e, na segunda, a performance é realizada por dois sopranos, cujo roteiro é de Allora e Calzadilha.

A discussão de Hans Belting (2012) sobre os mecanismos narrativos da história da arte no museu parece elucidar o domínio das narrativas quanto à presença de determinadas obras, especificamente as performances. Tais domínios sobre as narrativas do que são obras performáticas, como vimos, centram-se na "instabilidade". Graças às interpretações dos profissionais, especialistas, artistas e do público, tais narrativas revelam questões sobre a sua presença e sua preservação. Novamente, temos o jogo da ambivalência paradoxal, isto é, o que afasta as performances dos acervos dos museus é justamente o que permite sua entrada nas exposições:

> Onde nenhuma arte é mais capaz de formar consenso a seu respeito, qualquer arte pode reivindicar a sua entrada no museu. Onde nenhum museu é mais capaz de satisfazer todas as reivindicações, cada museu se socorre com exposições alternadas, que dão a palavra a tais expectativas inconciliáveis numa sucessão de todas as teses concebíveis. (BELTING, 2012, p. 174).

Essas adaptações das diferentes perspectivas têm relação com as iniciativas de cada instituição. No caso da performance, o que se percebe é a inserção dela — estando atrelada às coleções ou não — nos espaços institucionais a partir das programações, a exemplo do MoMA e o seu programa já mencionado. Segundo Belting (2012, p. 175), atualmente o museu, com sua programação, tornou-se espaço de espetáculos como o teatro, levando-o a indagar "se é a nova arte que

[28] Tradução nossa do original: "the act of hiring no professionals or specialist in other fields to undertake the job of being present and performing at a particular time and a particular place on behalf of the artist and following his/her instructions".

procura seu contexto museológico ou se é o museu que está em busca de uma nova arte".

> O museu coloca-se assim como símbolo de um lugar inalterável e do tempo suspenso, contrário a todos os desejos atuais que estão articulados na prática contemporânea da exposição com seu caráter efêmero. Numa sociedade que, em vez de um tesouro de objetos, reverencia um banco de dados com informações, é exigida uma nova direção do museu, a fim de desesparcializar e temporalizar também o museu. O *event* [evento] ocupa o lugar da obra. (BELTING, 2012, p. 182).

Isto também é o observado por Roselee Goldberg (2015, p. 220), que ressalta os anos 2000 como a mudança do museu, tendo em vista que esse espaço se tornou "um espaço de prazer e engajamento culturais", para além de "um lugar de estudo contemplativo e conservação". Goldberg (ibidem, p. 220) narra o museu como um espaço de experiência e interação entre público e artistas, onde as atuais construções incluem "anfiteatros e auditórios para performances", sendo nos anos 2000 que a história da performance será examinada. É o caso da exposição curada por Goldberg e Klaus Biesenbach, *100 years* (2009-2010)[29], no MoMA Ps1, em Nova Iorque, no Contemporary Art Center no Queens, ambas nos Estados Unidos, e no Garage Museum of Contemporary Art, em Moscou, Rússia.

Goldberg (2018, p. 7) reitera a presença da performance no museu do século XXI, seja pela criação de departamentos específicos nas instituições, pela realização de eventos ou pelos estudos da performance que a posicionam como uma arte visual significante. Segundo a autora, a performance e os eventos ao vivo também estão na programação de museus históricos como o Louvre, Metropolitan Museum e o British Museum (ibidem, p. 8).

Para Goldberg (ibidem, p. 16), há um crescimento expressivo de eventos de performance, cujos programas tornaram-se regulares, revelando a prática curatorial junto aos artistas e a ênfase na experiência do público. A autora interpreta a regularidade desses eventos como o mecanismo utilizado pelas instituições para construir um repertório próprio de práticas, ao mesmo tempo que almejam influir e

[29] Para ler sobre acessar: https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/05/100-years-a-history-of-performance-art/.

operar uma história da performance a partir de referências para estudos comparativos e críticos. Diferentemente de Rasmussem, a abordagem de Goldberg é otimista quanto ao protagonismo da performance como evento nas instituições museológicas convencionais.

Já Hal Foster (2015) problematiza a eficácia da comunicação desses eventos, que, para o autor, não estão interessados na "qualidade da experiência subjetiva e das interações obtidas", pois são considerados eventos que validam o museu tanto "aos olhos de seus gestores como aos de seus frequentadores". E, mais:

> Outra razão para a acolhida de eventos performáticos nos museus é a crença de que eles fazem do visitante um observador ativo – uma crença que, para começo de conversa, supõe equivocadamente ser o visitante de um museu um observador passivo. Hoje em dia, os museus parecem não querer nos deixar em paz; eles nos motivam e nos incitam da mesma forma como fazemos com nossos filhos. E, muitas vezes, esse empenho por nos tornar espectadores ativos se torna não um meio, mas um fim em si mesmo .(FOSTER, 2015).

Foster (2015) reforça que os museus, com esses eventos, confirmam a imagem negativa sobre si mesmos para "seus detratores", que por sua vez consideram: "a contemplação estética é tediosa, a compreensão é elitista e, mais do que isso, o museu é um lugar morto, um mausoléu". Portanto, os eventos tentam animar esse espaço aparentemente não muito atrativo para o crítico estadunidense. Para Rasmussem, a crítica de Foster pontua que a entrada da performance na esfera das novas práticas institucionais (o *novo institucionalismo*) endossa o sistema mercadológico do espetáculo, também salientado por Belting. A preocupação está, prioritariamente, relacionada ao evento-espetáculo e não à obra-evento em si.

Inegavelmente, alguns museus inscrevem a performance em suas práticas, especialmente nas programações, de forma a dar visibilidade à linguagem, que antes era narrada a partir da negação da institucionalização. Entretanto, como vimos, isso não impede a captura da linguagem, esvaziada de sua potência crítica e produção de sentidos, em prol de entretenimento.

O programa performativo e a presença da performance

A institucionalização da performance se relaciona à dinâmica instrutiva e vestigial das obras, sendo a presença a construção autoral do que é a obra, do que é possível ser a obra após o acontecimento e como pode ser reperformada. Para alguns artistas, as instruções, indicações, recomendações são o que chamam de programa performativo.

Eleonora Fabião (2013, p. 4) sugere o programa performativo para pensar a performance, propondo "a desconstrução da representação". Esse programa envolveria, para a autora, a experimentação dos corpos e as iniciativas do performer.

> O programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. (FABIÃO, 2013, p. 4).

A autora apresenta a experiência de William Pope.L, especificamente nas notações do artista como enunciados para a realização da performance. Para Fabião (2013, p. 4), "é este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação"; e a autora ressalta que "quanto mais claro e conciso for o enunciado — sem adjetivos e com verbos no infinitivo — mais fluida será a experimentação". A defesa de Fabião com os programas performativos é a da autonomia do performer, em sua aderência aos contextos "material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas" (FABIÃO, 2013, p. 5).

Recentemente, as obras de Pope.L mencionadas por Fabião foram exibidas como obras-vestígios[30], na exposição *Pope.L, 1978-2001*, entre outubro de 2019 e fevereiro de 2020[31], no MoMA. O peculiar da exposição foi a disposição das obras-vestígios como elementos notacionais usados pelo artista, que mostram a ação em

[30] O termo obras-vestígios vem da acepção de que esses vestígios quando adquiridos são assimilados como obra para a instituição.
[31] Para ver mais sobre a exposição, acesse: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5059.

um contexto. Os enunciados dos programas performativos de Pope.L estavam expostos, endossando a narrativa como prova do acontecimento da ação e criando uma atmosfera relicário[32]. Neste caso, poderia ser evocada a contradição de que programas de uma performance não são a mesma coisa que vestígios, o que de fato não são, por serem a notação da ação. Entretanto, a instituição sobrepôs os programas performativos e os vestígios da ação na exposição com a concordância do artista. Além disso, esse acordo tem relação com a aquisição desses vestígios para a coleção da instituição.

O exemplo ilustra o programa performativo como vestígio e como um elemento que ativa a visualidade dos outros vestígios das performances, criando uma estabilidade às materialidades adquiridas, na inscrição da ação performática pretérita. A implicação dessa musealização está em como as performances de Pope.L, em um determinado tempo, são narradas como ações, o que problematiza a ideia de "desconstrução da representação" proposta por Fabião, afinal as obras-vestígios tornam-se a representação da performance no museu. Assim, a ideia de o performer desprogramar a si mesmo e ao meio (FABIÃO, 2013, p. 5) é atualizado e alterado, na medida em que obras e vestígios são musealizados.

Entende-se que as obras de performances adquiridas como ação são ativadas a partir dos programas performativos dos artistas, considerando o ato performativo de forma momentânea e não repetível (FABIÃO, 2013, p. 6), sendo a performance um ato experimental, mas, sobretudo, com camadas de sobreposição de tempos e narrativas, em elos entre uma ação e outra. Assim, a noção de presença da performance nas instituições não se restringe apenas a um evento localizado em ações performáticas eventuais. Percebe-se que há um avanço dos vestígios materiais das ações na lógica pedagógica dos museus. Ou seja, o programa performativo pode tornar a obra autônoma, como também pode expressar as notações de uma ação do passado, rastreando de forma enquadrada a performance realizada por um artista.

[32] Algumas imagens da galeria estão disponíveis no site do MoMA, acesse em: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5059?installation_image_index=0.

Performance como evento

Inicialmente, as questões apresentadas quanto à presença da performance nas instituições frisaram o paradoxo entre a musealização das obras e seus desafios, a presença das obras nas programações das instituições e as problemáticas da performance como um espetáculo, que pode se traduzir em evento mercadológico, podendo atender a determinados interesses corporativos. Para além dessas questões, a existência da linguagem como evento torna possível a sua historicização e a sua visibilidade em diferentes contextos, possibilitando aos artistas um reconhecimento e um espaço para discutir e propor essa presença.

Em 2020, o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) realizou a exposição *Acción. Una historia provisional de los 90*, apresentando os anos de 1990 como a retomada de experiências conceituais, na Espanha, a partir da arte da ação; "esta arte de ação se expressou frequentemente em forma de performances — que costumavam circular em ambientes muito restritos, em festivais ou encontros — e sua expressão mais heterogênea, passou a ser chamada de performatividade"[33], utilizando documentos, em sua maioria inéditos, que recuperam as experiências[34]. No *site* do museu, a instituição propõe, a partir da exposição, a revisitação dessas ações, pois artistas mais jovens são influenciados por elas, a reflexão de suas práticas a partir da curadoria e de sua comunicação, e o papel do público ativo, não apenas como mero espectador[35].

A exposição também propõe atividades como um seminário e programa de ações e ativações, "tanto dos artistas e coletivos protagonistas da mostra como das novas gerações de criadores convidados" (MACBA, 2020, p. 1). Uma iniciativa anterior que ficou famosa sobre ativação, discussão e historicização da performance

[33] Tradução nossa do original: "Ese arte de acción se expresó frecuentemente en forma de performances –que acostumbraban a circular en ámbitos muy restringidos, en festivales o encuentros– y su expresión más heterogénea, que se ha venido a denominar performatividade". Disponível em: https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/accion. Acesso em: 3 nov. 2020.
[34] Ibidem.
[35] Ibidem.

foi a exposição, *Moments: A History of Performance in 10 Acts*[36] (2012), na ZKM, Center for Art and Media Karlruhe, na Alemanha, com curadoria de Boris Charmatz, Sigrid Gareis e Georg Schöllhammer[37].

O diferencial dessa exposição alemã foi a articulação de autorias múltiplas com as obras, envolvendo curadores, artistas e público, propondo novas formas expositivas para as performances e a historicização da linguagem nas artes visuais, levando em consideração as diferentes gerações dos artistas envolvidos com o projeto. Portanto, a instituição, além de analisar a performance a partir do seu acervo, revisitou narrativas sobre as ações e criou, a partir dessas autorias, outros sentidos sobre a coleção e as performances.

No Brasil, algumas experiências também apresentam a performance como um evento, não necessariamente relacionado estritamente a uma exposição, mas a partir da realização de ações performáticas, de cursos, de oficinas, de workshops e de laboratórios. Em 2014, por meio do curso Laboratório de Curadoria, ministrado por Tobi Maier no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), foi desenvolvida a mostra *Vestígios – memória e registro da performance e do site specific*, cujos trabalhos selecionados foram happenings, atos performáticos ou ações relacionais com o público de Alex Vallauri, Amílcar Packer, avaf, Cildo Meireles, Hudinilson Jr., Jarbas Lopes, Jorge Menna Barreto, Laura Lima, Márcia X e Michel Groisman. A proposta envolvia pensar a imaterialidade dessas obras e como "estão materializadas em publicações, documentos, cartazes, vídeos e livros dos artistas colecionados pela biblioteca"[38]. No ano de 2020, a mesma instituição realizou o curso on-line sobre Processos de Criação em Performance[39], ministrado por Elisa Band e Leonardo Castilho.

O Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), em Recife,

[36] Para informações da exposição acessar: https://zkm.de/en/exhibition/2012/03/moments.
[37] Essa exposição envolveu artistas como Marina Abramović, Graciela Carnevale, Simone Forti, Anna Halprin, Reinhild Hoffmann, Channa Horwitz, Lynn Hershman Leeson, Sanja Iveković, Adrian Piper, Yvonne Rainer e artistas mais jovens, assim como teóricos, Alex Baczynski-Jenkins, Nikolaus Hirsch, Lenio Kaklea, Jan Ritsema, Christine De Smedt, Gerald Siegmund, Burkhard Stangl, Meg Stuart.
[38] Disponível em: https://mam.org.br/exposicao/vestigios-memoria-e-registro-da-performance-e-do-site-specific/. Acesso em: 4 nov. 2020.
[39] Disponível em: https://mam.org.br/curso/online-processos-de-criacao-em-performance/. Acesso em: 4 nov. 2020.

organizou o projeto *LAB Performances*, em 2012, cuja proposta envolvia "produzir um diálogo entre as obras em cartaz e outras propostas artísticas, através do exercício da apropriação e da performance" — com a participação de estudantes do 5º período de Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)[40]. Na mesma instituição, em 2014, foi realizado o *Workshop – O corpo na performance e seus desdobramentos*, com a artista Juliana Notari. A proposta tinha como objetivo abordar "a performance desde o seu surgimento ao longo da história da arte até o contexto atual onde a prática vem adquirindo diversos desdobramentos através de imbricamentos com diferentes campos, linguagens e mídias como a internet, o vídeo e a fotografia"[41].

Nas duas instituições brasileiras, havia performances em sua programação, como a performance *Who eats the sweet must taste the bitter* (2014)[42], de Márcio Almeida, no MAMAM, e a performance *Indetectável = intransmissível* (2019)[43], de Vinícius Couto, no MAM-SP. Essas são algumas das experiências, dentre muitas, da presença temporária da performance não necessariamente por meio da coleção ou da performance em acervo.

Há experiências brasileiras em que obras são ativadas conforme a exposição, como a obra citada do MoMA. Este é o caso do Museu de Arte de São Paulo (MASP), onde foram ativados, em dois dias, os *Parangolés* de Hélio Oiticica, pelo coletivo Terreyro Coreográfico e pelo músico Negro Leo, como parte do encerramento da exposição *Hélio Oiticica: A dança na minha experiência*[44].

---

[40] Disponível em: https://blogmamam.wordpress.com/2012/05/28/projeto-lab-performances-no-mamam-2/. Acesso em: 4 nov. 2020. Para outras informações, acessar: https://blogmamam.wordpress.com/2012/06/29/lab-performances-registros/

[41] Disponível em: https://blogmamam.wordpress.com/2014/12/16/workshop-o-corpo-na-performance-e-seus-desdobramentos-com-juliana-notari-inscricoes-abertas/. Acesso em: 4 nov. 2020.

[42] Divulgação da performance, no blog da instituição: https://blogmamam.wordpress.com/2014/01/24/performance-de-marcio-almeida-amanha-25-01-no-mamam/.

[43] Para ver a divulgação, acessar: https://mam.org.br/evento/domingo-mam-49/.

[44] Para outras informações sobre a exposição acessar em: https://masp.org.br/exposicoes/helio-oiticica-a-danca-na-minha-experiencia. É importante destacar uma outra iniciativa, onde os Parangolés foram ativados, na Tate Modern, em 2007. A partir das imagens disponíveis no site do projeto institucional, *Performance at Tate: Into the Space of Art*, é possível ver a quantidade expressiva de indivíduos, de diferentes perfis, ativando a obra (disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/helio-oiticica>).

> Para exposição, foram produzidas 12 cópias de Parangolés que seriam utilizadas pelo público, mas, por conta da pandemia de covid-19, a interação com esses trabalhos foi suspensa. Dos 12 parangolés expostos, 9 serão usados por músicos e dançarinos que sairão do espaço expositivo, no segundo subsolo, em direção ao Vão Livre do museu, criando uma coreografia nomeada pelo grupo de COSMOCAPA. A proposta é construir um "corpo" coletivo poético por meio de movimentos em um bloco uníssono[45].

Uma experiência distinta de práticas performáticas dentro de uma instituição museológica brasileira foi o *Serão Performático, Eu como você*" (2014), do Grupo EmpreZa, no Museu de Arte do Rio (MAR). A proposta envolvia a abertura do museu para jovens artistas fora do eixo Rio-São Paulo. Além disso, o *Serão Performático* também abrangia uma exposição de retrospectiva do grupo, sendo o espaço dessa experiência intitulado à época como "Sua vez"[46].

O elemento que une esses diferentes eventos é a compreensão da performance como ação, suscitando questões sobre os limites e as aderências dessa presença em acervos e programações de museus.

Considerações finais

As implicações da institucionalização da performance ainda são questionáveis, na medida em que envolvem a acepção da dificuldade de musealização, em razão do seu caráter de ação efêmera, e a acepção de que o espaço da performance nas artes visuais ainda se limita ao evento esporádico e temporário. Algumas iniciativas têm apresentado o protagonismo da performance como uma linguagem que provoca transformações no sistema da arte, principalmente no *modus operandi* de museus. No Brasil, alguns casos de musealização de performance envolveram a compra em feiras de artes e a doação posterior às instituições, como o caso da obra citada de Cristiano Lenhartd e, recentemente, as obras *Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não*, de Renan Marcondes, ao MAR.

Ademais, há casos de doação após o evento, como o caso do *Serão*

[45] Mensagem da lista de transmissão, do MASP, em 13 de novembro de 2020.
[46] Para ler sobre a exposição acessar: http://museudeartedorio.org.br/programacao/eu-como-voce/.

Performático do EmpreZa, quando foram assimilados obras e vestígios de performances, ou como o caso de *Ofélia*, de Ana Mazzei e Regina Parra, adquirida após a exposição *Histórias feministas: artistas depois de 2000* para a coleção do MASP.

A musealização da performance ainda é pouco expressiva quando observadas as reservas técnicas de museus. Além disso, o caráter de evento transforma o museu em um espaço de espetáculos, tornando-o atraente aos olhos do público. No entanto, o espaço temporário dedicado à linguagem pode ser um problema em termos de posterioridade, de garantia de sobrevida das obras e, mesmo, de construção de narrativas historiográficas sobre as performances.

> Um papel central do museu é, dessa forma, operar como uma máquina do espaço-tempo, transportar-nos para diferentes períodos e culturas — para diversos modos de perceber, pensar, representar e ser —, a fim de que possamos testá-los em relação a nossas próprias época e cultura, e vice-versa, e, nesse processo, quem sabe transformarmo-nos um pouco. Esse acesso a vários passados e a vários presentes se reveste de particular urgência numa era de um presentismo consumista, de paroquialismo político e de cidadania truncada. No fim das contas, se os museus não são locais em que se cristalizam diversas constelações de passado e presente, para que precisamos deles? (FOSTER, 2015).

Nesse sentido, Foster apresenta um ponto de vista sobre o consumismo desse espetáculo não se atentar às considerações sobre as diferentes culturas e à produção de memórias a partir das experiências nos museus. Dessa forma, os programas de performance possibilitam apenas uma experiência de curta-duração com ações performáticas, todavia, esses programas criam um espaço de presença para as performances nos museus. A lógica do paradoxo persiste.

Desse modo, os programas de performance aparentam articular algumas possibilidades sobre os desafios da musealização da linguagem, envolvendo a presença da performance a partir de programas sem, necessariamente, adquiri-las e atrelada a outras atividades da instituição, como o caso do Museu de Arte Moderna de Warsaw, na Polônia. O programa de performance[47] da instituição envolve

[47] Para conhecer mais sobre o programa de performance da instituição acessar: https://artmuseum.pl/en/performans.

eventos (palestras, seminários, performances), programas de pesquisa e o desenvolvimento do arquivo polonês de arte da performance, com a colaboração de André Lepecki, professor associado e pesquisador dos estudos da performance, da Universidade de Nova Iorque. Nesse caso, são eventos que produzem conhecimento e alimentam um arquivo sobre a performance na Polônia, não reduzindo a ação a um evento temporário, mas ampliando a temporalidade expositiva das obras numa contínua produção de sentidos sobre trabalhos, artistas, curadores, teóricos e seus públicos.

Referências:

BELTING, Hans. A história da arte no novo museu: a busca por uma fisionomia própria. In: _____. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 173-198.

BISHOP, Claire. Delegated Performance: Outsourcing Authenticity. In: _____. *Artificial Hells*: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. Londres/Nova Iorque: Verso, 2012, p. 219-240.

CAETANO, Juliana Sales Pereira. *Performances de arte em museus brasileiros: documentação, preservação e reapresentação.* 2019. 196 f. Dissertação (Mestrado) –
Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

EKEBERG, Jonas. Institutional Experiments between Aesthetics and Activism. In: HEBERT, S; KARLSEN, A. S. (orgs.). *Self-Organized*. Londres: Open Editions: 2013, p. 50-61.

ESCHE, Charles. *The Possibility of Politics*. Entrevista para Jon-Ove Steihaug e Jonas Ekeberg. Kunstkritikk. 18 out. 2011. Disponível em: http://www.kunstkritikk.no/artikler/thepossibility-of-politics/. Acesso em: 12 nov. 2020.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O Corpo-em-Experiência. *Revista do Lume* – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP, n. 4, dez 2013. Disponível em: https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276. Acesso em: 3 nov 2020.

FOSTER, Hal. Museus sem fim: não param de surgir instituições de arte mundo

afora. Mas para quê?. *Revista Piauí*, n. 105, jun. 2015. Disponível em: http://piaui.folha.uol.com.br/materia/museussem-fim/. Acesso em: 12 nov. 2020.

GAINES, Malik. Making Time at Human Resources: Malik Gaines. Annual Meeting of the College Art Association in Los Angeles, working session Making Time at Human Resources, 22 fev. 2012. Disponível em: https://arts.berkeley.edu/making-time-at-human-resources-malik-gaines/. Acesso em: 9 nov. 2019.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance do futurismo ao presente*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GOLDBERG, Roselee. *Performance Now*. Londres: Thames & Hudson, 2018.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo*. Viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MACBA, MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE BARCELONA. *Nota prensa Accion. Uma historia provisional de los 90.* Barcelona: MACBA, 2020. Disponível em: https://img.macba.cat/public/document/2020-07/nota-prensa-accion.pdf. Acesso em: 4 nov. 2020.

MARZIALE, N.P. Instituições Experimentais de Arte na Europa nos anos noventa e dois mil: contextualização, conflitos e inspiração. *MODOS*, Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.24-43, set. 2019. Disponível em: https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.3879. Acesso em: 11 nov. 2020.

RASMUSSEN, Rie Hovmann. Are you not Entertained? Curating Performance within the Institution. In: DAVIDA, Dena et al. *Curating Live Arts*: Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice. Nova Iorque/Oxford: Berghahn, 2019, p. 371-377.