

PROTOSCOLOS PARA PRESERVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE DA PERFORMANCE: PROJETO PERFORMANCE AT TATE: INTO THE SPACE OF ART

PRESERVATION PROTOCOLS FOR PERFORMANCE ARTWORKS: PERFORMANCE AT TATE: INTO THE SPACE OF ART PROJECT

**Lorrana Brito de Almeida
Anna Paula da Silva
UFBA**

Resumo

O artigo explora os desafios dos museus ao integrar a arte da performance em suas coleções, uma vez que são espaços que tradicionalmente estão focados nas características materiais das obras. Algumas linguagens artísticas, como a performance, provocam reformulações de práticas e de teorias, bem como de processos institucionais, contribuindo para que profissionais e demais pesquisadores (re) considerem os modos de preservação, pesquisa e comunicação. Neste sentido, obras de arte podem contribuir para a criação de novos modos de documentar e apresentá-las ao público, envolvendo o desenvolvimento de protocolos de preservação. Assim, a partir de pesquisa bibliográfica e pesquisa documental com abordagem exploratória, o texto dedica-se ao projeto Performance at Tate: Into the Space of Art, investigando a presença da performance na Tate e analisando três obras abordadas no projeto para entender como performances influenciam a documentação, os processos institucionais, especialmente, o desenvolvimento de protocolos de preservação.

Palavras-chave:

Arte da Performance; protocolos de preservação; Performance at Tate: Into the Space of Art.

Abstract

The essay explores the museum's challenges when integrating performance art into their collections because these spaces of art traditionally focus on the material characteristics of the artworks. Some artistic languages such as performance art provoke reformulations of practices, theories, and institutional processes. And also contributing to professionals and other researchers (re) considering forms of preservation, research, and communication. In this sense, artworks can contribute to creating new ways of documenting and presenting them to the public, involving the development of preservation protocols. Thus, based on a bibliographical review and exploratory documentary research, the essay is dedicated to the Performance at Tate: Into the Space of Art project. The project investigated the presence of performance at the Tate, and we chose three works addressed in the project to understand how performance art influences museum documentation and institutional processes, especially the development of preservation protocols.

Keywords:

Performance Art; preservation protocols; Performance at Tate: Into the Space of Art Project.

Arte da Performance: obras de arte criadas por meio de ações executadas pelo artista ou por outros participantes, que podem ser ao vivo ou gravadas, espontâneas ou roteirizadas.

(Tate, s.d).¹

A arte da performance é polissêmica,² como abordado na descrição da Tate, uma linguagem artística que envolve ações ao vivo, registradas, em espaços públicos ou privados, com ou sem público, inclusive em espaços virtuais, como as redes sociais.³ Essa polissemia indica caminhos possíveis de compreensão sobre as tipologias da arte da performance, os contextos temporais e espaciais da produção artística dos anos de 1960, ou até antes, a exemplo das ações de Flávio de Carvalho no Brasil.⁴ Além disso, as trajetórias das obras e dos artistas contribuem para historicização da linguagem.

Durante algum tempo, a performance foi compreendida como uma arte que não poderia ser colecionada por ser narrada em termos de eventualidade, efemeridade, desaparecimento, cujos registros seriam incapazes de “capturar” as ações, se tornando uma arte que só existiria no momento presente.⁵ Esses aspectos também contribuíram para a problematização sobre a aderência de obras nessa linguagem no mercado de arte, inclusive alguns teóricos e artistas questionaram e questionam essa possibilidade por receio da comoditização da performance.

As narrativas sobre a impossibilidade de colecionamento da performance tinham pressupostos como o fato de as obras não serem passíveis de musealização⁶ e de compra por serem efêmeras; a insistência da presença ao vivo nas ações; e a restrição do acesso às obras a partir dos vestígios, tornando desafiador o colecionamento, justamente por algumas obras não contarem com uma materialidade específica, evidenciando a efemeridade dos trabalhos. Em razão disso, inicialmente, nos anos de 1960 a 1970, alguns trabalhos foram considerados efêmeros, fugazes e existiriam apenas no momento da apresentação, o que poderia impossibilitar, por exemplo, sua entrada em museus.

Segundo Jonah Westerman e Catherine Wood (2020, p. 221, tradução nossa), a presença da performance nos museus não é algo novo, inclusive “[...] tem sido parte das histórias e dos

cânones, entrelaçada com o comportamento institucional, pelo menos desde a década de 1960 [...]”. Eles mencionam que essa presença resultou na interação entre a linguagem e as instituições, o que “[...] produziu novas formas institucionais”⁸ (Westerman; Wood, 2020, p. 221, tradução nossa). Portanto, ao contrário do que se pensa, não há oposição entre a arte da performance e o museu, contudo, isso não significa que não existam desafios em sua musealização, especialmente, ao considerar sua presença temporária.

No Brasil, podemos encontrar a presença da performance em museus⁹ ao menos desde os anos de 1970, a exemplo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), que fomentou a prática artística em seu espaço na década citada e, atualmente, conta com um acervo que passou por reconsideração entre os anos de 1990 e anos 2000 (Silva; Caetano, 2020, p. 17). As obras como *Farmácia Fischer & Cia* (1975), de Hervé Fischer, e *Repolhos* (1977), de Marta Minujin, são alguns dos exemplos do MAC-USP, que foram reconsiderados, uma vez que ocorreram na instituição e fazem parte de sua história, bem como o museu armazenou, até então, registros fotográficos e resquícios objetuais das obras, os quais, hoje, fazem parte do acervo museológico.

Percebe-se que os museus são desafiados, a partir da arte contemporânea e, especialmente, com a arte da performance, a rever seus processos de preservação, pesquisa e comunicação, ou seja, devem encontrar outras formas de atender as demandas dessa arte complexa, dentro de um espaço que é restringido a uma ideia de “estático”, perene e que parece valorizar apenas obras sob a perspectiva da materialidade. Aparentemente, os museus ainda têm necessidades e tendências preservacionistas de manter as materialidades para uma pretensa eternidade, e em alguns casos têm abordagens desejosas de que obras permaneçam supostamente imutáveis e imunes às ações do tempo. Nesse sentido, as obras de performance frequentemente são vistas como incompatíveis se analisadas a partir da abordagem materialista dos museus, o que, por sua vez, revela que as instituições agem como “máquina[s] de objetificação”¹⁰ (Dominguez-Rubio, 2014, p. 5, tradução nossa), portanto, a ideia de uma obra que desaparece e, conseqüentemente, é esquecida, parece insuportável.

É importante salientar que o museu não é apenas um espaço de exibição e de preservação de obras, mas também espaço de investigação para realização de pesquisas e, em função disso, os processos de documentação realizados pela instituição são importantes, já que favorecem a acessibilidade e o desenvolvimento de estudos e pesquisas na área. Portanto, a arte contemporânea provoca ajustes e adaptação à Museologia e à concepção tradicional dos museus, convidando-os a repensar suas teorias e práticas a partir das linguagens e dos materiais usados pelos artistas, como também pelas formas de preservação e exibição das obras.

Nesse sentido, compreendendo os desafios de preservação de obras de arte da performance, este texto analisa uma experiência vinculada à pesquisa sobre protocolos para a musealização e o arquivamento da arte da performance no Brasil¹¹ e internacionalmente. O artigo concentra-se no projeto *Performance at Tate: Into the Space of Art*, uma iniciativa da Tate, que desde o final dos anos de 1960 em seu espaço ocorre performances, além de ter colecionado vestígios (documentos e objetos) que foram ou são exibidos em suas galerias, ou fazem parte de seu arquivo (Westerman, 2016, n.p.). Nesse sentido, a experiência da Tate pode demonstrar que tanto as obras de arte quanto o museu estão em constante processo de mudança, especialmente quando interagem.¹² Isto é, entender como o processo de colecionar obras de arte da performance transformou a documentação dos trabalhos e como as obras também se adequaram para a democratização do seu acesso e pesquisa dentro do museu.¹³ Portanto, um dos propósitos deste artigo é também examinar o efeito da incorporação de obras de performance pelos museus, não apenas sobre as obras em si, mas também sobre as instituições museológicas e o público que as visita, além de investigar as escolhas institucionais e sua conexão com a poética proposta por artistas a partir da obra.

Pensar sobre os protocolos, como forma de preservação e garantia de exibição das obras, permite, dentre outras coisas, a aproximação do público e o maior alcance das performances no sistema das artes visuais. Desse modo, o artigo explora três experiências de reativação de performances e reexibição de vestígios,

apresentando os protocolos inscritos pelo projeto mencionado da Tate: *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970), de Cildo Meireles; *Parangolés* (2007), de Hélio Oiticica; e *Good Feelings in Good Times* (2007), de Roman Ondák.¹⁴

O projeto *Performance at Tate: Into the Space of Art* investigou as formas como os conceitos estabelecidos de arte se transformam, em virtude das mudanças recentes na prática artística e como os artistas reagiram às oportunidades disponibilizadas pelos museus e seus espaços renovados (Westerman, s.d, n.p.). O projeto explorou a história da arte da performance na Tate dos anos de 1960 até 2016. A publicação sobre o projeto ocorreu durante dois anos de trabalho e está disponível *on-line*, a qual oferece uma nova avaliação do lugar da arte da performance e da performatividade no museu por meio de textos e experiências sobre obras de arte e eventos específicos (Westerman, 2016, n.p.).

O projeto buscou promover a missão da instituição, visando explorar a relação entre a arte da performance e o museu (Westerman, 2016, n.p.), tendo como a investigação de como a performance pode ser apresentada e experimentada de forma significativa em um contexto institucional, mais especificamente, examinando como o espaço da galeria pode influenciar a criação e a apreciação da linguagem a partir dos diferentes agentes (Westerman, 2016, n.p.).

RELAÇÃO INTERATIVA ENTRE DOCUMENTAÇÃO E PERFORMANCE

Os protocolos são “[...] os itinerários para atuação institucional” (Silva, 2022 [2023], p. 5), ou seja, eles garantem os modos como uma obra será preservada. Em alguns casos, são os protocolos que garantem a formulação de modos de preservação, inclusive quando a obra é adquirida por uma instituição e alguns detalhamentos não estão em evidência, ou não foram referenciados, ou referendados pelos artistas e/ou pelos provenientes. Portanto, os protocolos são elaborados com base na instituição, nas obras, no acervo de modo geral, contribuindo para a ativação - pesquisas e (re)exibição dos trabalhos artísticos, incluindo, assim, materiais e modos de produção, como também a experiência, processo, contexto, participação, duração, etc.

Desse modo, todo sistema de documentação de um acervo envolve protocolos, que podem estar em consonância às normas e aos padrões terminológicos, bem como a partir das necessidades de cada instituição e de seus acervos. A partir desse sistema, podemos compreender a documentação como modos de selecionar, pesquisar, interpretar, organizar, disseminar e disponibilizar informação sobre obras (Padilha, 2014, p. 35). Isto envolve pensar no uso de instrumentos documentais que tornam os protocolos efetivos, como laudos, termos, ficha de catalogação, etc.

Qualquer documentação sobre obras evidenciará também documentos que serão diretamente relacionados às obras, isto é o que podemos considerar documentação da arte, a exemplo de um memorial descritivo, roteiro, cadernos de artista, até documentos que de alguma forma podem narrar documentalmente a obra, este é o caso de algumas obras de arte da performance que possuem documentos salvaguardados, em alguns casos até arquivados - registros fotográficos, escritos, audiovisuais, objetos que remetem à obra.

Para Juliana Pereira Sales Caetano (2019, p. 137), há dois tipos de documentação de performance, uma que prevê a reativação do trabalho, ou seja, a execução da ação, e outra que representa os vestígios das obras, que podem ser sistematizados em um dossiê, “[...] que exporia com a maior riqueza de detalhes possível como o ato performático teria sido desenvolvido em um dado tempo e espaço”.

No caso do projeto da Tate, Westerman (2016, n.p.) enfatiza a importância de documentos sobre os trabalhos disponíveis no arquivo da instituição, uma vez que algumas das obras foram esquecidas, sendo os documentos uma prova de que isso teria acontecido, além de propiciar novas abordagens sobre a prática de alguns artistas. Ademais, ele sugere que os documentos possibilitam análises das aquisições e das coleções, justamente por terem passado em diferentes setores do museu, bem como a aquisição e a própria coleção afetam o modo como as obras tomam quando em exibição (Westerman, 2016, n.p.). Portanto, isso envolve pensar nos diferentes tempos que circulam a obra, seja antes e durante a institucionalização, além do olhar sobre como as obras e os artistas podem exigir e catalisar mudanças nas práticas

dos museus e nas expectativas de como o público recebe os trabalhos (Westerman, 2016, n.p.).

A importância da documentação de obras de arte da performance tem sido reconhecida como uma forma de registrar e difundir essa linguagem artística. Segundo Mariana Estellita Lins Silva (2014, p. 191), obras de arte contemporânea em algumas linguagens se desvinculam com a ideia de materialidade, impactando nos processos de documentação museológica, sendo necessário criar outras estratégias “[...] que viabilizem a permanências destas linguagens independente de sua materialidade”.

De acordo com Sílvia Nathaly Yassuda (2009), a documentação museológica está atrelada à transmissão de informações e ao caráter social do museu, portanto, deve providenciar formas eficientes para facilitar a comunicação de dados para aqueles que acessam. Por meio de registros como fotografias, vídeos, registros escritos e depoimentos é possível capturar elementos importantes da performance, como movimento, interação, narrativa, etc. Essa documentação permite o contato com a linguagem mesmo após o encerramento da ação, ampliando seu acesso e contribuindo para a compreensão e valorização dela.

Ao museu cabe construir e/ou sistematizar sua própria documentação. Em nossa perspectiva, tal documentação, seja gerada pelo artista, pela instituição ou por terceiros, cumpre um papel ímpar na definição dos limites estéticos de muitas instalações de arte. Lembrando que, diante de coleções in progress, permeáveis a revisões, complementos, acréscimos e substituições, a questão da documentação/reapresentação e arquivamento de ‘instalações’ merece ser abordada pela perspectiva das narrativas que delineiam a intencionalidade de seus criadores e as condições negociadas pelos museus (Oliveira, 2018, p. 22).

Na experiência apresentada acima, o autor menciona a documentação de instalações, uma linguagem artística que também desafia as instituições, sobretudo a partir da experimentação de artistas contemporâneos que tensionam “[...] um sistema patrimonial que se vê diante de obras pouco alinhadas com as práticas de permanência - obras muitas vezes pensadas para uma constante mutação, contrariando os primados da singularidade e unicidade” (Oliveira, 2018, p. 23). Isto também se aplica às obras de arte da performance, que em muitos casos

envolverá versões, bem como as materialidades serão apenas documentais, na medida que não são a obra.

A conservação de obras de arte contemporânea está intrinsecamente ligada às práticas de documentação, que envolvem o arquivo e a transmissão de conhecimentos. Para Bruno César Rodrigues (2020, p. 227) é “[...] a partir dessa documentação que se institucionaliza, por meio da musealização, a obra que se desmaterializa, que é um ato, que é um conceito”. Desta forma, é importante compreender a documentação como instrumento de comunicação e preservação da informação para a memória social e pesquisa científica (Yassuda, 2009); e como organizá-la e aprofundá-la oferece aos bens culturais possibilidades de interpretação.

Algumas obras de arte contemporânea pedem o arquivo; é por meio dele que a obra se situa no tempo e se movimenta ao longo dele, e para assegurar que obras de arte da performance possam continuar sendo experienciadas pelos diferentes públicos é crucial estabelecer protocolos que permitam sua preservação, quando os trabalhos estão em um acervo. Segundo Philip Auslander (2013, p. 11), “[...] a finalidade da documentação é tornar o trabalho acessível a um público maior e não apenas capturar a performance como um ato de ‘realização interacional’”, conseqüentemente, os protocolos resultam em documentos que agem como intermediários da obra, contendo elementos estéticos, como fotografias e vídeos, que, em alguns casos, tornam-se a única forma de exibição dessas obras, como é o caso da obra *Shoot* (1971) de Chris Burden citado pelo autor. Esses documentos garantem que o adormecimento das obras não seja eterno e orientam os espectadores para possíveis interpretações do trabalho, além de guiar futuras exposições dentro do museu.

Luiz Cláudio da Costa (2009, p. 83) afirma que o registro é justamente a “[...] dupla condição da obra de arte contemporânea: fazer passar para que algo permaneça e ser uma potência virtual para seu próprio desdobramento”, portanto, o registro vai além da simples validação da obra, pois é parte da documentação da arte, sendo responsável por preservar a aspectos da poética do trabalho mesmo após a conclusão da ação, além de permitir sua divisão e atualizações ao longo do tempo.

Levando em consideração essas questões, conceituais e práticas, relacionadas ao colecionamento, exibição e preservação de arte de performance, a Tate Modern, junto com pesquisadores da Holanda e Inglaterra, chegaram a uma lista de questões a se fazer antes de adquirir uma obra.¹⁵ O projeto *Collecting the Performative*, também da Tate, produziu o *The Live List*, uma ferramenta, que pode ser entendida como protocolo, para preservação de obras de arte da performance, a qual apresenta etapas para aquisição a partir de parâmetros básicos do trabalho.

Em um primeiro aspecto abordado, o documento apresenta questões acerca da duração, do espaço, do número de performers, se o trabalho faz referência a um contexto específico, se depende de uma pessoa ou local em particular e os maiores desafios para ativá-lo nos tempos presente e futuro. O segundo aspecto abordado pelo documento considera a relação da obra com o museu e o acervo, relações de dependência do museu e da equipe, a enunciação de pontos que precisam ser negociados entre artista e instituição, a indicação dos recursos necessários, o custo da ativação, e a manutenção e o monitoramento necessários, além de propor respostas sobre a produção da ação, que pode incluir adereços e a contratação de pessoas. E o último aspecto, trata-se da documentação, que elenca os pontos anteriores, como também sugerindo respostas às questões como a detenção de direitos, a frequência da revisão da documentação e a visualidade da obra quando está em dormência, por exemplo.

Há outra iniciativa da Tate, o Projeto *Reshaping the Collectible*¹⁶ (2018-2021), que reavaliou e problematizou as práticas museológicas da instituição, propondo outras possibilidades para as práticas de conservação, curadoria e atuação de outros setores do museu, bem como a adequação dos seus processos de musealização a partir de obras, tais como *Ten Years Alive on The Infinite Plain*,¹⁷ do artista Tony Conrad, uma performance da Tate Americas Foundation. A obra tem diferentes versões, sendo sua primeira de 1972. O artista não deixou um roteiro para as futuras versões, assim, os profissionais da Tate e do projeto junto aos performers antigos com os de 2019, puderam trabalhar conjuntamente para produzir uma nova notação¹⁸. É interessante

destacar que os participantes lembraram das outras versões e narraram contato com Conrad, bem como tinham documentos referentes às versões antigas, o que agregou à documentação do trabalho e contribuiu para a ativação da obra.

Já o projeto *Performance at Tate: Into the Space of Art*, a partir da análise de catálogos e estudos de caso sobre as obras contidas no seu acervo, apresentou a performance ao longo da história da instituição e examinou as diversas formas pelas quais as ações se manifestaram. O projeto se concentra na documentação de cada apresentação, com o objetivo de destacar como artistas e suas obras utilizaram, reconfiguraram e interagiram com os espaços da Tate Modern. Assim, as obras que serão examinadas neste artigo refletem esse estudo sobre o arquivamento e a coleção, que apresentam a postura da instituição quanto à preservação da arte de performance. Nesse sentido, ao investigá-las não exploramos apenas sua importância artística, mas também examinamos o impacto amplo dessas abordagens museológicas sobre o cenário da arte contemporânea.

INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS: PROJETO COCA COLA (1970), DE CILDO MEIRELES

Uma das obras escolhidas para nossa análise é a obra *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970) (Figura 1), de Cildo Meireles.²⁰ Este trabalho consistiu em alterar garrafas reutilizáveis de Coca-Cola adicionando perguntas, *slogans* ou ilustrações pintadas em fonte branca, que mimetizam as inscrições da garrafa, na qual as inscrições escritas se tornam praticamente invisíveis quando a garrafa está vazia.

O Projeto Coca-Cola foi criado durante a ditadura militar no Brasil, quando o país vivia um regime autoritário, que reprimia a liberdade de expressão e os direitos civis. As obras de Meireles são uma crítica ao sistema político e econômico do país à época, e questionam o papel das grandes empresas multinacionais na exploração de países em desenvolvimento (Westerman, s.d, n.p). As *Inserções em Circuitos Ideológicos* possuem duas séries: *Coca-Cola* e *Cédula*. Para Meireles (2014), essa obra surgiu da necessidade de criar um sistema de circulação de informações que não dependesse de controle centralizado, buscando



Figura 1 - Garrafas de Coca-Cola com diferentes quantidades de líquido revelando a obra *Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* de Cildo Meireles. Fonte: Tate, 2023.¹⁹

promover a democratização e a diversidade de ideias. O objetivo era evitar a influência das mídias ligadas ao estado e garantir que a troca de informações não fosse controlada por esses meios de comunicação (Meireles, 2014).

O artista criou mais de 1.000 garrafas e as colocou em circulação. Segundo Meireles (2014, p. 112), a obra *Inserções* nunca foi vendida, pois, para o artista, o objeto não é a obra, é o vestígio dela, e esse trabalho só existiria enquanto estivesse em circulação. Entretanto, a Tate Modern adquiriu o vestígio e precisou contextualizar a poética do artista, ou seja, formas de exibi-la para os espectadores que teriam contato com as garrafas em outro contexto. Então, se a obra foi uma ação realizada em um determinado momento, como os visitantes poderiam vivenciar a obra sem nunca terem experienciado a ação do artista à época?

Para essa questão, o protocolo aplicado foi sair do *Projeto Coca-Cola* e entender os *Circuitos Ideológicos*. No ponto de vista de Cildo Meireles (2014), o aspecto crucial do projeto era a

introdução do conceito de 'circuito', que permeia todos os esforços contidos no próprio processo (mídia). Portanto, toda embalagem transmite uma ideologia, sendo a ideia inicial a de reconhecer a existência de um 'circuito' (inato), no qual é possível realizar um trabalho real de “contra-informação” (Maireles, 2014), ou seja, o discurso da ação se dava pela agência que o objeto recebia, isto é, a composição da obra, seu significado e o efeito que gerava era um resultado da recepção que esse objeto recebia (Westerman, s.d, n.p.). Para Westerman (s.d, n.p., tradução nossa), “[...] cada encontro com uma garrafa criava uma experiência única; cada uma dessas instâncias era irrepitível porque era (e é) situada em um momento com uma pessoa”²¹.

Evidentemente, que cada experiência com a obra e com os vestígios poderia e pode se aproximar ou se distanciar da proposta do artista, de fato Maireles não tem o controle de quem receberia a possibilidade de fluxo ou não da informação que tornou a obra uma performance. Nesse sentido, a obra realmente não estava nas garrafas, mas nas pessoas que interagiram e estavam envolvidas na circulação delas (Maireles, 2014, p. 112).

Não há intenção até o momento de reativar essa ação, inclusive por ser um trabalho relacionado ao período histórico, década de 1970 – ditadura militar no Brasil. Assim, a decisão tomada, ou seja, o protocolo estabelecido foi deixar evidente aos espectadores uma versão em que percebessem a mídia, as garrafas, e a metáfora que compreende novas posições dentro de circuitos de troca e de significado, principalmente, na conexão entre o momento de exposição dos vestígios e na ação em 1970, que estava em consonância acerca da ausência de liberdade de expressão. As garrafas foram exibidas com diferentes quantidades de líquido, cheias, preenchidas pela metade e vazias, para ter uma noção de como funcionava a ideia da mensagem e como ela era difundida.²²

É possível perceber a documentação realizada pela instituição, bem como a importância da pesquisa para a contextualização do trabalho. A obra de Maireles está em consonância com a abordagem de Caetano (2019) quanto à documentação referente aos vestígios, portanto, a instituição toma a decisão de exibir as garrafas e gera narrativas sobre os processos de circulação

delas, ou seja, narra o efeito da obra em 1970, que se desdobra a partir da experiência do público com a materialidade exposta. Isto é consequência de como a materialidade foi adquirida e das possibilidades expositivas dos vestígios, uma vez que sua inscrição é relacional a um período histórico específico, conforme menciona Westerman (s.d.)

PARANGOLÉS (1964, 1979, 2007–), DE HÉLIO OITICICA

Outra obra que é possível refletir sobre os protocolos de preservação da arte da performance são os *Parangolés*, de Hélio Oiticica (Figura 2). Os *Parangolés* são mantos de tecido de baixo custo, efêmeros, de cores vivas usados por participantes da performance, enquanto se movimentam/ dançam ao som de samba. Os parangolés foram inspirados nas escolas de samba do Rio de Janeiro, onde Oiticica cresceu. Segundo o artista:

[...] o espectador ‘veste’ a capa, que se constitui de camadas de panos de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer a participação corporal direta; além de re-vestir o corpo, pede que este se movimente, que dance, em última análise. O próprio ‘ato de vestir’ a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica da dança, sua primeira condição (Oiticica, 1986, p. 70).

A obra foi adquirida pela Tate Modern e reativada em uma retrospectiva de Hélio Oiticica na instituição, que ocorreu entre 6 de junho e 23 de setembro de 2007 (Epps, 2016a). Dentre as orientações da obra atribuídas pelo artista, o mais importante a se seguir é a necessidade da participação do público, pois este é, de fato, quem ativa a performance e se torna quase um co-autor da obra. Para isso, um dos protocolos da *Tate* para a execução da performance, no dia 28 de maio de 2007, foi reunir o público e uma Escola de Samba de Londres (*London School of Samba*) em colaboração para participar da performance (Epps, 2016a). No primeiro momento, o público e os professores da escola de samba assistiram vídeos de ações anteriores de “Parangolés” para serem provocados (Epps, 2016a).

É importante destacar que o protocolo assumido pela Tate foi a realização de oficina para confecção do parangolé e aulas básicas de samba. O tecido de baixo custo permitiu que os participantes



Figura 2 - Pessoas performando Parangolés, de Hélio Oiticica.

Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 2023.²³

confeccionassem o próprio parangolé para a ativação da obra. Eles receberam instruções para pegar um pedaço de tecido de três metros e usá-lo para construir uma estrutura em torno de seus corpos, sem cortá-lo e apenas usar alfinetes de segurança nas bordas e extremidades (Epps, 2016a). Então, os participantes aprenderam alguns passos básicos de samba, que eram executados enquanto faziam e repassavam os parangolés entre eles (Epps, 2016a).

Durante a oficina, foram feitas duas perguntas aos participantes: "Como o parangolé muda a forma como você se move?"²⁴ e "Como a forma como você se move muda o parangolé?"²⁵ (Epps, 2016a). Essa orientação instigava o público a entender que cada um que performa a obra poderia apresentá-la de forma diferente, se mover de forma distinta e contribuir para um novo tom do "Parangolé", que se adapta, se transforma e ativa a intenção do artista e a obra (Epps, 2016a).

A obra de Oiticica na Tate demonstra ao menos dois importantes aspectos, a primeira que os protocolos assumidos pela instituição envolvem

preservar a integridade do trabalho a partir das orientações do artista e dos registros existentes sobre o trabalho; e a segunda é a adaptação da ação diante do conhecimento do público sobre o contexto da obra, que pode ser limitado, o que envolvia estabelecer uma conexão com a história de Oiticica, o samba e as favelas no Rio de Janeiro. Nesse sentido, a instituição toma como um importante protocolo a realização de uma oficina com uma escola de samba, de modo a garantir a presença do estilo musical e das consequências dele na movimentação dos corpos envoltos de tecidos durante a ação.

GOOD FEELINGS IN GOOD TIMES (2007-), DE ROMAN ONDÁK

A terceira obra a ser analisada é *Good Feelings in Good Times* (Figura 3) do artista Roman Ondák, nascido em Žilina, na Eslováquia. Esse trabalho revela a abordagem do artista sobre a vida e o contexto em que nasceu, abarcando obras performativas, que envolvem linguagens como escultura, instalação, fotografia, desenho e performance. Em linhas gerais, o artista se propõe



Figura 3 - Pessoas em pé formando uma fila na performance de *Good Feelings in Good Times* de Roman Ondák na galeria Tate Modern.

Fonte: Tate, 2023.²⁶

a pensar o cotidiano, apresentando expectativas, suposições, automatismos e projeções sociais que moldam a percepção da realidade.²⁷

Ondák questiona a qualidade "real" ou tangível da experiência vivida, bem como a natureza inerentemente transitória da representação (Morgan, 2005). Ele alcança isso ao explorar a duplicidade entre eventos e não-eventos, encenação e realidade (Morgan, 2005). *Good Feelings in Good Times* foi performada pela primeira vez em 2003, em um museu de arte em Colônia, Alemanha (Morgan, 2005). A obra foi novamente performada na feira internacional de arte contemporânea em Londres, em 2004, antes de ser adquirida pelo Tate e reativada em 2007 e 2016 (Morgan, 2005).

Essa performance consiste numa fila formada artificialmente e sem propósito diante de obras de arte, saídas de emergência, corredores vazios, portas fechadas, etc. (Epps, 2016b). O trabalho evoca as lembranças que o artista guardava sobre as longas filas que se formavam nas portas dos supermercados na antiga Tchecoslováquia, antigo país comunista, onde os bens de consumo

eram escassos, o que é ironizado pelo título do trabalho – “bons sentimentos em bons tempos”²⁸ (Epps, 2016b).

Para a realização dessa obra, o primeiro protocolo a ser realizado pela instituição é a contratação de performers (Epps, 2016b). Além disso, o artista orienta que o espaço não esteja vazio, é necessário que haja público suficiente para que a fila se misture e não se confunda com uma atração principal (Epps, 2016b). Na proposta do trabalho, Ondák propõe que o público tenha contato com histórias sobre a fila no dia seguinte e que levante hipóteses do acontecimento, considerando que as pessoas poderiam ter conexões entre o que viram e o que ouviram (Epps, 2016b).

Para a ativação da performance, outros protocolos são realizados como “não agir”. Ondák instruiu os performers que se perguntados pelos espectadores qual o propósito da fila, deveriam responder com “Eu não sei” ou “Estamos apenas em uma fila” (Epps, 2016b). Por esse motivo, no momento de ativação na Tate, os performers precisavam se manter na fila no momento da ação; eles vestiam as próprias roupas, que normalmente

usam, levaram os próprios pertences, ou seja, objetos pessoais, como bolsas, celulares e livros (Epps, 2016b).

Há outras instruções, tais como as filas se formam e se dissolvem rapidamente, durando de três a cinco minutos em qualquer local; os performers precisam estar atentos ao ambiente, certificando-se de fazer pausas mais longas, caso o espaço esteja particularmente vazio, inclusive para não chamar a atenção (Epps, 2016b). Pela mesma razão, os performers não devem caminhar de um local para o outro como um grupo, por isso é nomeado um líder da fila que começa em um lugar combinado, depois dois entram, depois mais dois e assim sucessivamente (Epps, 2016b). Para a ação ser executada, se ocorrer em um ambiente interno da instituição, a orientação do artista é que sejam de sete a doze pessoas em fila, se na parte externa, no máximo quinze pessoas (Epps, 2016b).

Essas instruções revelam a integridade da obra, a partir da poética de Ondák, mas também as instruções do artista para que a instituição possa realizar a ativação. Esses detalhamentos de contratação, de quantidade de performers, de duração, de pausas, de como a performance reside no espaço são parte dos acordos, portanto, os detalhamentos desses aspectos, a partir de uma documentação, formalizam os protocolos de atuação da instituição, ou seja, são itinerários para preservação da obra. Isto vai de encontro com a perspectiva de documentação proposta por Caetano (2019), o trabalho da Tate junto ao artista demonstra que é uma obra para reativação, que esses detalhes delegáveis tornam possível manter a integridade e a originalidade do trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte da performance tem sido compreendida como uma linguagem que está diretamente conectada à realidade social, explorando as particularidades do espaço e de questões relacionadas às manifestações políticas. É uma linguagem que pode se manifestar em um tempo presente, ou ter ocorrido em um tempo pretérito, envolvendo a interação ou não com público. Todas essas considerações envolvem pensar a performance para além de uma ideia de

encerramento da ação, inclusive pela musealização desta linguagem ocorrer em pontos de interseção entre ação e vestígio.

Fica evidente que algumas linguagens da arte contemporânea, como a performance, podem ser desafiadoras aos museus, por algumas obras reivindicarem outras formas de preservação, o que muitas vezes não está em consonância com noções de materialidade, singularidade e unicidade. Neste sentido, é fundamental, quando obras são musealizadas em instituições, a construção de protocolos que permitam a preservação das diferentes tipologias de trabalhos que fazem parte de um acervo. Esses protocolos garantem que a dormência das obras não seja eterna e orientam os agentes para sua ativação.

Segundo Philip Auslander (2013, p. 11), uma questão que é frequentemente debatida e ainda mal compreendida é o que ele intitula como "performance teatral", obras que são encenadas unicamente para serem documentadas, as quais não contam com a presença de público, sendo a documentação das obras o que permite que o espectador acesse e interprete as ações como performance. Para ele, o objetivo da documentação não é simplesmente registrar a performance como um mero ato de "realização interacional", mas sim tornar o trabalho acessível a uma audiência mais ampla. Portanto, não se trata apenas de proteger os elementos tangíveis da obra nas reservas técnicas, mas de pensar a obra sendo reapresentada documentalmente ou ativada em outro momento a partir dessa documentação.

As obras apresentadas no artigo possuem elementos que remontam as versões anteriores ou os momentos em que circularam, como a experiência da obra de Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola*; em alguns casos a documentação da arte será subsídio para o desenvolvimento da documentação museológica, sobretudo para deixar evidente os protocolos, como no caso de *Parangolés*, de Hélio Oiticia, e de *Good Feelings in Good Times*, de Roman Ondák.

Conseqüentemente, a documentação desempenha um papel fundamental na arte contemporânea, especialmente quando se trata da performance, como destacado neste artigo. Por meio dela, uma obra pode ser revisitada e reativada inúmeras vezes, pesquisada e até

mesmo tornar-se um arquivo de inspiração (Clausen, 2010) para outros artistas no futuro. Ao defender a importância da documentação, tanto da arte quanto museológica, pode-se assumir que a partir delas a arte de performance encontra novas formas de preservação e de difusão, enquanto os museus expandem suas possibilidades de compartilhar e enriquecer o cenário artístico contemporâneo. Além disso, os profissionais de museus, que lidam com obras mutáveis, efêmeras e indisciplinadas, criam estratégias para construção e manutenção de cuidados, ou seja, protocolos para a preservação das diferentes tipologias de acervos existentes.

A apresentação de uma experiência internacional, como *Performance at Tate: into the Space of Art*, pode nos indicar caminhos de reconhecimento da realidade brasileira, reforçando que a aquisição de performance enquanto ação é restrita, além da linguagem estar presente nos museus antes mesmo dos anos 2000. Nesse sentido, percebe-se que não há uma distinção em termos de atuação das instituições nacionais quanto ao que é proposto pela Tate, contudo a diferença pode estar em termos de recursos e de desenvolvimento de um projeto de pesquisa desse aporte, que procurou olhar para as experiências internas com uma equipe multidisciplinar, envolvendo os próprios profissionais da instituição.

A arte da performance causa indagações por seu enquadramento não está definido, muitas vezes, por materialidades, ou, em alguns casos, essas materialidades que permanecem podem suscitar outras possibilidades de visualização e ativação de obras, assim pensar protocolos como formas de preservação contribui para que essa linguagem seja reconhecida e narrada nos museus e na História da Arte.

NOTAS

1. Citação original: "Artworks that are created through actions performed by the artist or other participants, which may be live or recorded, spontaneous or scripted". Essa descrição está disponível no glossário de termos de arte da Tate, no site: <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

2. Há uma série de tipologias de performances, tais como: performances delegadas, performances delegáveis, videoperformance, fotoperformance, etc.

3. Como é o caso da obra *Excellences & Perfections* da artista Amália Ulman, performada no Instagram. Para conhecer a obra, acessar o site: <<https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/>>.

4. O artista realizou ações em São Paulo, *Experiência nº 2*, em 1931, na qual caminhou em sentido contrário a uma procissão religiosa; e *Experiência nº 3*, na qual também caminha, mas trajando um "[...] 'vestuário de verão': um saiote, blusa de mangas fofas, chapéu de organdi de largas abas e meia arrastão" (Freire, 2001, n.p.). Segundo Daniela Félix Carvalho Martins (2017, p. 155) e José Mário Peixoto Santos (2008, p. 21-22), Flávio de Carvalho é um dos artistas que "inaugura" a performance no Brasil, inclusive a indumentária da *Experiência nº 3 - new look traje do novo homem dos trópicos* (1956) está musealizada no acervo da Fábrica de Arte Marcos Amaro (FAMA Museu), em São Paulo. Além disso, há curadorias que abordam o protagonismo do artista na performance, como na exposição *(Quase)Efêmera Arte: registo de ações, performances, situações* (Freire, 2001), no Instituto Cultural de Campinas, em São Paulo, cuja curadora foi Cristina Freire.

5. Um dos importantes referenciais que suscitaram a ideia de desaparecimento da arte da performance, e que a ação só poderia ser experienciada no tempo presente, foi Peggy Phelan (1993). Nas palavras da autora, "A única vida da performance é no presente. A performance não pode ser salva, gravada, documentada ou participar de qualquer outra forma na circulação das representações de representações: uma vez que o faça, ela se torna algo diferente da performance. Na medida em que a performance tenta entrar na economia de reprodução ela trai e diminui a promessa de sua própria ontologia. O ser da performance, como a ontologia da subjetividade proposta aqui, é alcançado por meio de seu desaparecimento" (Phelan, 1993, p. 146, tradução nossa). Hoje, é preciso pensar sobre as tipologias da performance, incluindo não apenas ações realizadas pelos artistas, mas também delegadas, ou com a possibilidade de serem delegáveis - na medida em que

outros corpos possam fazer -, ações realizadas por seres não humanos, fotoperformances, videoperformances, e a potência dos registros e de outros documentos, na medida em que possam ser utilizados para (re)ativações e para narrativas teóricas, críticas e historiográficas.

6. Neste artigo, assume-se a musealização como “[...] ações que suscitam escalas de análise sobre temporalidades e espaços, considerando a produção artística e os processos institucionais que mobilizam a preservação, a pesquisa e a comunicação de obras e narrativas, apontando perspectivas sobre as trajetórias inscritas nas instituições” (Silva; Oliveira; Côrtes, 2023, p. 9).

7. Citação original: “[...] has been part of museum stories and canons, entwined with institutional behavior, since at least the 1960s”.

8. Citação original: “[...] produced new institutional forms”.

9. A partir do trabalho das pesquisadoras do Grupo de Pesquisa Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas, especialmente, Juliana Pereira Sales Caetano, em sua dissertação *Performance de arte em museus brasileiros: documentação, preservação e reapresentação* (2019), sob orientação do Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, foi possível mapear obras e vestígios de performance nos museus de arte do Brasil. Para ler o trabalho de Caetano, acesse o link: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/36027>>.

10. Citação original: “[...] objectification machine”.

11. Este texto está vinculado a dois projetos coordenados por Anna Paula da Silva, (1) *Protocolos de musealização de ações performáticas em museus públicos de arte* (2022-), financiado pelo CNPq – Chamada CNPq/MCTI/FNDCT Nº 18/2021 - UNIVERSAL; (2) *Musealização e Arquivamento de Arte Contemporânea em Museus Públicos Brasileiros* (2022), o qual está vinculado ao programa de iniciação científica da UFBA, com financiamento em bolsas da UFBA, do CNPq e da FAPESB aos estudantes.

12. A Tate é uma instituição de arte britânica composta por quatro locais principais que abrigam uma coleção nacional de arte britânica desde 1500 até os dias atuais, bem como arte moderna e contemporânea internacional, contando com mais

de 70.000 obras de arte. Para conhecer mais sobre a Tate, acessar o site: <<https://www.tate.org.uk/>>.

13. A missão da Tate é democratizar o acesso à arte, oferecendo uma ampla variedade de programas educacionais, atividades públicas, exposições e coleções permanentes. A Tate é um destacado centro de pesquisa na história e teoria da arte moderna e contemporânea, contribuindo significativamente para o conhecimento e o desenvolvimento da arte no mundo. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/project-overview>>. Acesso em: 18 jan. 2023.

14. A escolha das três obras se deu por serem distintas uma da outra, a primeira é uma ação executada em um tempo pretérito, aparentemente, sem a possibilidade de reativação, sendo os vestígios fundamentais para a compreensão do trabalho; a segunda precisa ser ativada pelo público a partir de orientações do artista e da visibilidade de vestígios de ações anteriores; e a terceira é uma performance delegada que necessita de contratação de performers e há orientações do artista.

15. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative/live-list-what-consider-when-collecting-live-works>>. Acesso em: 18 jan. 2023.

16. Para conhecer mais o projeto, acesse o link: <<https://www.tate.org.uk/research/reshaping-the-collectible>>.

17. A performance conta com instrumentos musicais, como violino, baixo e também um instrumento criado pelo artista - *long string drone* -, que são tocados por performers, durante a ação um filme de 16mm é mostrado em quatro projeções em preto e branco, a obra tem duração de 90 minutos e a versão mais recente foi apresentada no Tate Liverpool em 2019 (Laurenson, 2022).

18. Para assistir o vídeo sobre o trabalho realizado, acesse o link: <<https://www.tate.org.uk/art/artists/tony-conrad-25422/conserving-tony-conrad>>.

19. Imagem da obra disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-insertions-into-ideological-circuits-coca-cola-project-t12328>>. Acesso em: 22 fev. 2023

20. Cildo Meireles é um artista brasileiro nascido no Rio de Janeiro em 1948. Disponível em: <<https://cildomeireles.com/bio>>.

21. Citação original: "Every encounter with a bottle created a unique experience; each of these instances was unrepeatable because it was (and is) situated in one moment with one person".

22. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/cildo-meireles>>.

23. Imagem da performance disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/helio-oiticica-a-danca-na-minha-experiencia>>. Acesso em: 22 fev. 2023.

24. Citação original: "How does the parangolé change the way you move?".

25. Citação original "How does the way you move change the parangolé".

26. Imagem da performance disponível em: <<https://www.tate-images.com/M03621-Good-Feelings-in-Good-Times-2003-Performed-Tate.html>>. Acesso em: 23 fev. 2023

27. Disponível em: <https://www.estherschipper.com/artists/61-roman-ondak/biography/?_x_tr_hist=true>. Acesso em: 20 jul. 2023.

28. Citação original: "Good Feelings in Good Times".

29. O termo indisciplinado é oriundo do texto de Fernando Dominguez-Rúbio (2014).

REFERÊNCIAS

AUSLANDER, Philip. A Performatividade da Documentação de Performance. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 2, n. 7, p. 1-15, 2013. Disponível em: <https://ciaexcessos.com.br/ciawp/wp-content/uploads/2017/03/A-Performatividade-Da-Documentacao-De-Performance_Performatus.pdf>. Acesso em: 22 set. 2022.

MEIRELES, Cildo. In: BRITO, Ronaldo. SOUSA, Eudoro Augusto Macieira de. **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes (Funarte), 1981.

CAETANO, Juliana Pereira Sales. **Performances de arte em museus brasileiros**: documentação, preservação e reapresentação. Dissertação

(Mestrado em Ciência da Informação), Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

CÉSAR RODRIGUES, Bruno. A dicotomia documento ou obra de arte. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v.9, n.18, p. 224-237, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34971>>. Acesso em: 24 jun. 2023.

CLAUSEN, Bárbara. Archives of Inspiration. **Ciel Variable**. n. 86. Performance. Fall 2010. Disponível em: <<https://id.erudit.org/iderudit/63737ac>>. Acesso: 20 fev. 2023.

COSTA, Luis Cláudio da (Org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009.

DOMINGUEZ-RUBIO, Fernando. Preserving the unpreservable: docile and unruly objects at MoMA. **Theory and Society**, 2014. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/9qr4d9qx>>. Acesso em: 10 maio 2023.

EPPS, Philomena. Hélio Oiticica 1937-1980 Parangolés 2007. **Performance at Tate: Into the Space of Art, Case Studies**, 2016a. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/helio-oiticica>>. Acesso em: 24 jan. 2023.

EPPS, Philomena. Roman Ondák Born 1966 Good Feelings in Good Times 2007. **Performance at Tate: Into the Space of Art, Case Studies**, 2016b. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/roman-ondak>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

FREIRE, Cristina. **(Quase) efêmera arte**: registros de ações, performances, situações: catálogo. Campinas: Instituto Cultural de Campinas, 2001.

LAURENSEN, Pip. Introduction: Tony Conrad, Ten Years Alive on the Infinite Plain. **Tate Research Publication**, Reshaping the Collectible: Tony Conrad 2022. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/reshaping-the-collectible/introduction-tony-conrad-ten-years-alive-on-the-infinite-plain>>. Acesso em: 9 nov. 2023.

MARTINS, Daniela Félix Carvalho. **A novidade da performance art**: explorações em sociologia

associativa. 2017. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

MEIRELES, Cildo. Criação do Valor. In: QUEMIN, A.; FIALHO, A. L.; MORAES, A. **O Valor da Obra de Arte**. São Paulo: METALIVROS, 2014.

MORGAN, Jéssica. Roman Ondak. **Artforum**, v. 3, n. 5, jan. 2005. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/200501/roman-ondak-45439>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

PHELAN, Peggy. **Unmarked: the politics of performance**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1993.

OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé. In: OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: ROCCO, 1986.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Reapresentação e documentação de instalações de arte em três museus brasileiros. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, [S. l.], v. 26, p. 1-30, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/152225>>. Acesso em: 9 nov. 2023.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e Gestão de Acervo**. Florianópolis: FCC, 2014.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve História da "Performance Art" no Brasil e no Mundo. **Revista Ohun**, ano 4, n.4, p. 1-34, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistaohun.ufba.br/revista4.html>>. Acesso em: 6 out. 2020.

SILVA, Anna Paula da. A documentação como sintaxe da arte da performance. **Mouseion - Revista do Museu e Arquivo Histórico La Salle**. Canoas, n. 43, p. 1-9, 2022 [2023]. Disponível em: <<https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/10619>>. Acesso em: 31 ago. 2023.

SILVA, Anna Paula da; CAETANO, Juliana Pereira Sales. Vestígios de performances em museus: documentação e arquivamento sob narrativas da impossibilidade. In: OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; DIAS, Karina e Silva (Org.). **Atlas para o futuro: a pesquisa em Artes na universidade**. Brasília: Universidade de Brasília, 2020.

SILVA, Anna Paula da; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; CÔRTEZ, Fernanda Werneck.

Musealização da arte. In: SILVA, Anna Paula da; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; CÔRTEZ, Fernanda Werneck (Org.). **Musealização da Arte**. Curitiba: Appris, 2023.

SILVA, Mariana Estellita Lins. A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 3, n. 5, p. 185-192, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/15478>>. Acesso em: 9 nov. 2023.

TATE. Performance Art. In: **Art Term**, s.d. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

WESTERMAN, Jonah. Cildo Meireles Born 1948: Insertions into Ideological Circuits: Coca-Cola Project 1970. **Performance at Tate: Into the Space of Art, Perspectives**, s.d. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/cildo-meireles>>. Acesso em: 19 jan. 2023.

WESTERMAN, Jonah. **Performance at Tate: Into the Space of Art: Project Overview**, 2016. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate>>. Acesso em: 18 jan. 2023.

WESTERMAN, Jonah; WOOD, Catherine. From the Institution of Performance to the Performance of Institutions. In: FERDMAN, Bertie; STOKIC, Jovana (Org.). **The Methuen Drama Companion to Performance Art**. Londres: Bloomsbury Publishing Plc, 2020.

YASSUDA, Sílvia Nathaly. **Documentação Museológica: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação), Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2009.

SOBRE AS AUTORAS

Lorrana Brito de Almeida é graduanda em Museologia pela Universidade Federal da Bahia. Foi bolsista FAPESB de iniciação científica no projeto *Musealização e Arquivamento de Arte Contemporânea em Museus Públicos Brasileiros*, cujo plano de trabalho era *Protocolos de preservação para musealização e arquivamento de obras de arte da performance*, orientado pela Profa. Dra. Anna Paula da Silva, entre os anos de 2022 e 2023.

E-mail: Irrnaalm@gmail.com

Anna Paula da Silva é doutora em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Ela é professora do Departamento de Museologia da Universidade Federal da Bahia e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Lidera o grupo de pesquisa *Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas*. Atua em pesquisas em documentação museológica, musealização da arte e arte da performance.

E-mail: anna.silva@ufba.br

Recebido em: 22/07/2024

Aprovado em: 13/08/2024