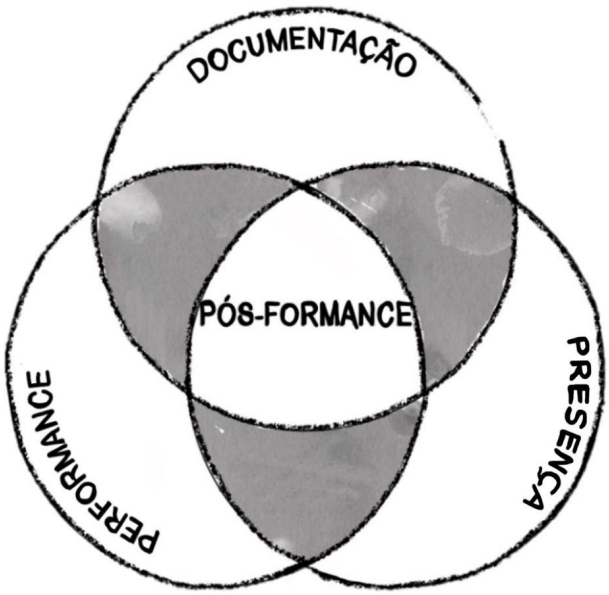
PÓS-FORMANCE

A DESCONSTRUÇÃO DA CONDIÇÃO DE PRESENÇA NA *PERFORMANCE*

ANDRÉS FELIPE RESTREPO SUÁREZ



Tese Doutoral

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES
CAMPUS SÃO PAULO

ANDRÉS FELIPE RESTREPO SUÁREZ

PÓS-FORMANCE:

A DESCONSTRUÇÃO DA CONDIÇÃO DE PRESENÇA NA *PERFORMANCE*

SÃO PAULO
2024

ANDRÉS FELIPE RESTREPO SUÁREZ

PÓS-FORMANCE:
A DESCONSTRUÇÃO DA CONDIÇÃO DE PRESENÇA NA *PERFORMANCE*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como requisito para obtenção do título de doutor em Artes Visuais.

Area de concentração: processos e procedimentos artísticos
Orientadora Prof.ª Drª: Rosangela da Silva Leote.

SÃO PAULO
2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S939p Suárez, Andrés Felipe Restrepo (Andrés Suárez), 1989-
Pós-formance : a desconstrução da condição de presença na performance / Andrés Felipe Restrepo Suárez. -- São Paulo, 2024.
246 f. : il.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Rosangela da Silva Leote.
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Artes. 2. Performance (Arte). 3. Corpo como suporte da arte. 4. Pós-modernismo. I. Leote, Rosangella. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.028

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

FOLHA DE APROVAÇÃO

ANDRÉS FELIPE RESTREPO SUÁREZ

PÓS-FORMANCE:
A DESCONSTRUÇÃO DA CONDIÇÃO DE PRESENÇA NA *PERFORMANCE*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como requisito para obtenção do título de doutor em Artes Visuais.

Profª. Drª. Rosangela da Silva Leote Presidente/Orientadora PPG em Artes Instituto de Artes - UNESP	Profª. Drª. Helena Katz Avaliadora PPG Comunicação e Semiótica PUC	Profª. Drª. Rita Luciana Berti Bredariolli Avaliadora PPG em Artes Instituto de Artes - UNESP

Prof. Dr. Lucio Agra Avaliador PPG em Artes Instituto de Artes - UFRB	Prof. Dr. Juan Albarrán Avaliador PPG História e Teoria da arte UAM

São Paulo, 24 de Junho 2024

Por el cuerpo y su presencia
Por la memoria, la marca de vida
Por su sonrisa y su mirada que ya no esperan

A mi madre, que hoy es voz y escritura

AGRADECIMENTOS

Confesso que esta tese não é só minha. É a junção de grandes mulheres, as quais admiro e respeito profundamente, que com paciência, sabedoria e muito esforço sempre estiveram presentes, acreditando e me aconselhando no percurso da pesquisa. Por elas e para elas, esta pesquisa é nossa:

Começo por Estefa, que além de ter me dado o dom de ser seu companheiro de vida, tem sido minha mestre.

Às minhas irmãs, Ana e Sandra, pelo tempo, pela espera, pela presença; em suma, ao matriarcado que me ensinou a ser quem sou; a todas elas, gratidão por absolutamente tudo.

Aos meus orientadores, Agnus Valente (*in memoriam*) e Rosângela, por acreditarem nas minhas ideias.

À primeira banca, Rita e Helena, que generosamente homologaram minha dissertação de mestrado para doutorado; e também a Juan e Lúcio, que aceitaram ser parte desta pesquisa.

A cada uma das mulheres que compartilharam comigo suas críticas, suas referências, seus modos de vida, suas visões, seus sonhos, suas teorias, seus livros, seus artigos; a todas elas obrigado pelo tempo.

Por fim, ao IA da UNESP, por fornecer os ambientes necessários, assim como o pessoal mais capacitado em cada uma das suas áreas, que de forma direta ou indireta influenciaram a realização desta tese. Assim como à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), por apoiar e financiar inicialmente a pesquisa de mestrado e, posteriormente, esta tese doutoral - Código de Financiamento 001.

Esta tese começou com uma aparição: o surto que me provocou conhecer a ação *Action Pants: Genital Panic* (1969). Depois disso, tive que reconsiderar minha condição de *performer*. Naquela obra, a artista VALIE EXPORT fez uso da produção e simulação da ação, conseguindo por mais de meio século a inserção no sistema da arte como uma *performance* tradicional. O paradoxo instaurado é o seguinte: soube-se em 2004 que a ação de fato nunca foi executada, mas que existe, sim, enquanto arquivo histórico, enquanto prova do acontecimento. Mesmo assim, a ação tem sido validada e legitimada no sistema da arte, ocupando um lugar privilegiado na história da *performance* ocidental. Esse processo me fez refletir e identificar uma forma divergente em relação à tradicional, em que se produzem as ações, em que a *performance* deixa de ser uma execução presencial, física e corpórea do *performer* para se tornar um dispositivo performativo e histórico. A urgência de compreender essa nova forma de inserir uma ação nas artes aproximou-me dos métodos, das estratégias e dos contextos de produção. São esses os fundamentos desta pesquisa, assim como os primórdios da idealização da **pós-formance**.

RESUMO

Esta tese de doutorado tem por escopo de pesquisa a construção e a defesa do conceito **pós-formance**, uma nova vertente das artes visuais que diverge da *performance* tradicional. Pleiteia-se, no reconhecimento da **pós-formance**, a necessidade de categorizar certos tipos de ações que apresentam uma execução simulada e, mesmo assim, com o passar das décadas, têm conseguido se solidificar até obter uma equivalência ao princípio de procedência arquivístico da *performance.* Embora sejam ações que de fato nunca foram executadas, têm obtido legitimidade, validação, comercialização e inserção pelo próprio sistema da arte, alcançando lugares privilegiados na *performance* ocidental. Identifica-se na **pós-formance** a desconstrução da condição de presença, pois assume-se que, para a criação de uma ação de teor artístico, já não é necessária a fisicalidade dos corpos, a execução efetiva da ação e tão pouco a construção temporal, condições estas que antes eram inalienáveis na *performance.* Partindo dessa premissa, é possível pensar na **pós-formance** como uma nova vertente das artes de ação que vai além do corpo humano, além da presentidade do *performer* e, inclusive, além da execução da ação. Para a confirmação dessa hipótese, tomam-se como casos principais de estudo as obras: *Action Pants: Genital Panic* (1969), de VALIE EXPORT, *2. Aktion Sommer* (1965), de Rudolf Schwarzkogler, *Leap into the Void* (1960), de Yves Klein, *Para inducir al espíritu de imagen* (1978), de Oscar Masotta, e *Fantasia de Compensação* (2004), de Rodrigo Braga, dentre outras. O período de pesquisa restringe-se ao pós-modernismo, contexto social marcado por três mudanças principais para esta tese: a desmistificação da presença física do corpo humano; o giro linguístico, que transformou o discurso em ação; a massificação dos meios de comunicação, que promoveram a virtualização, a edição e os apagamentos dos arquivos e dos acontecimentos. A defesa do conceito **pós-formance** sustenta-se principalmente na filosofia pós-estruturalista, especialmente no postulado por Jacques Derrida, conhecido por refletir sobre a condição de presença. Os eixos centrais da investigação abordam os conceitos de acontecimento, atos de fala performativos, desconstrução da presença, *différance*, efeito do hiper-real, escritura, espectralidade, "presença-ausência", mal de arquivo e simulação.

Palavras-chaves: corpo, desconstrução, documentação, efeito do hiper-real, *performance*, presença, **pós-formance**.

RESUMEN

Esta tesis doctoral propone como objetivo de investigación la construcción y defensa del concepto ***pós-formance***, una nueva vertiente de las artes visuales divergente de la *performance* tradicional. Se pleitea en el reconocimiento de la ***pós-formance***, la necesidad de categorizar cierto tipo de acciones que presentan una ejecución simulada, y aun así, con el pasar de las décadas han logrado solidificarse hasta obtener una equivalencia con el principio de procedencia archivística de la *performance.* Aunque son acciones que de hecho nunca fueron ejecutadas, han obtenido legitimidad, validación, comercialización e inserción por el propio sistema del arte, alcanzando lugares privilegiados en la *performance* occidental. Se identifica en la ***pós-formance*** la deconstrucción de la condición de presencia, pues se asume que, para la creación de una acción de carácter artística ya no resulta necesario la fisicalidad de los cuerpos, la ejecución efectiva de la acción ni tampoco la construcción temporal, condiciones que antes eran inalienables en la *performance*. Partiendo de esa premisa, es posible pensar en la ***pós-formance*** como una nueva vertiente de las artes de acción que va más allá del cuerpo humano, más allá de la *presentidade* del *performer* e, inclusive, más allá de la ejecución de la acción. Para la confirmación de esa hipótesis, se toman como principales casos de estudio las obras: *Action Pants: Genital Panic* (1969), de VALIE EXPORT, *2. Aktion Sommer* (1965), de Rudolf Schwarzkogler, *Leap into the Void* (1960), de Yves Klein, Para inducir al espíritu de imagen (1978), de Oscar Masotta, y *Fantasia de Compensação* (2004), de Rodrigo Braga, entre otras. El periodo de investigación se restringe al posmodernismo, contexto social marcado por tres mudanzas principales para esta tesis: la desmitificación de la presencia física del cuerpo humano; el giro lingüístico que transformó el discurso en acción; y la masificación de los medios de comunicación que promovieron la virtualización, edición y supresión de los archivos y los acontecimientos. La defensa del concepto ***pós-formance*** se sustenta en ideas principalmente de la filosofía posestructuralista, especialmente en los postulados de Jacques Derrida, conocido por reflexionar sobre la condición de presencia. Los ejes centrales de esta investigación incluyen conceptos como, acontecimiento, actos de habla performativos, deconstrucción, *différance,* efecto hiperreal, escritura, espectralidad, "presenciaausencia", mal de archivo y simulación.

Palabras claves: cuerpo, deconstrucción, documentación, efecto hiperreal, *performance*, presencia, ***pós-formance***.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 - **Tríade Pós-formance |** Andrés Suárez 13
Figura 2 - **Da *performance* à pós-formance |** Andrés Suárez …… 17
Figura 3 - ***Repartición* |** Andrés Suárez 26
Figura 4 - ***Performance* ou *saraus* (1909) |** Andrés Suárez.……..... 41
Figura 5 - **Icono |** Andrés Suárez 51
Figura 6 - **Nomia |** Andrés Suárez.……... 54
Figura 7 - **Triadic Ballet |** Bauhaus 61
Figura 8 - ***Fluid* |** Allan Kaprow …….. 64
Figura 9 - ***Re-enactment fluid* |** Neue National galerie de Berlim 67
Figura 10 - **Planos ação *fluid* |** Allan Kaprow ……... 68
Figura 11 - ***Unititled 479* |** Cindy Sherman 77
Figura 12 - ***I´m too sad to tell you* |** Bas Jan Ader ..……... 79
Figura 13 - **Marca registrada |** Letícia Parente 80
Figura 14 - ***My steps* |** Stanley Brouwn ……. 90
Figura 15 - **O *Spiral Jetty* e *Reichstag envuelto* |** R. Smithson, Cristo & J. Claude 91
Figura 16 - **3 Aktion |** Rudolf Schwarzkogler …….. 93
Figura 17 - **Paralelo *performance* |** Andrés Suárez 95
Figura 18 - **Imagens de ângulos fechados e sem contexto |** CNN 104
Figura 19 - **Imagens de câmeras de visão noturna em Baghdad |** CNN 106
Figura 20 - ***Dispositivo letológico* |** Andrés Suárez 117
Figura 21 - **Tríade estrutural: pós-formance |** Andrés Suárez 121
Figura 22 - **Tríade aproximação aos atos de fala performativos |** Andrés Suárez ……. 141
Figura 23 - **Uma e três cadeiras** | Joseph Kosuth 148
Figura 24 - ***Le Vide*** | Yves Klein ……..... 149
Figura 25 - ***Leap into the Void*** | Yves Klein 150
Figura 26 - ***Bottom half of Yves Klein's Leap into the Void*** | Yves Klein …….…..... 152
Figura 27 - ***Antropometria*** | Yves Klein 154
Figura 28 - ***2 Aktion Sommer* |** Rudolf Schwarzkogler ……... 157
Figura 29 - ***2 Aktion Sommer* II |** Rudolf Schwarzkogler 160
Figura 30 - **VALIE EXPORT |** VALIE EXPORT ……. 161
Figura 31 - ***Action Pants: Genital Panic* |** VALIE EXPORT 164
Figura 32 - ***Action Pants: Genital Panic* II |** VALIE EXPORT …….…… 166
Figura 33 - ***Action Pants: Genital Panic* III |** VALIE EXPORT 167
Figura 34 - ***Reenactment Action Pants: Genital Panic* |** Marina Abramović ……..……. 170
Figura 35 - **Tupamaros |** Luiz Camnitzer 177
Figura 36 - **Tucuman Arde |** Luiz Camnitzer ……..……... 179
Figura 37 - ***Para inducir el espíritu de imagen*** | Oscar Masotta 182
Figura 38 - **Fantasia de Compensação |** Rodrigo Braga……..……... 184
Figura 39 - **Fantasia de Compensação II** | Rodrigo Braga 185
Figura 40 - **Fantasia de Compensação III** | Rodrigo Braga……..…….……..... 187
Figura 41 - **Tríade aproximações conceituais |** Andrés Suárez 200
Figura 42 - **Rrose Sélavy |** Marcel Duchamp ……..……..... 203
Figura 43 - ***Shoot* |** Chris Burden 205
Figura 44 - **II Nuotatore |** Studio Azzurro ……..……. 210
Figura 45 - **Le Plein de plumes |** Michel Jaffrennou 211
Figura 46 - **Roberta Multiple |** Lynn Hershman ……..…. 213
Figura 47 - ***Marilyn Monroy*** | Carlos Monroy 214

SUMÁRIO

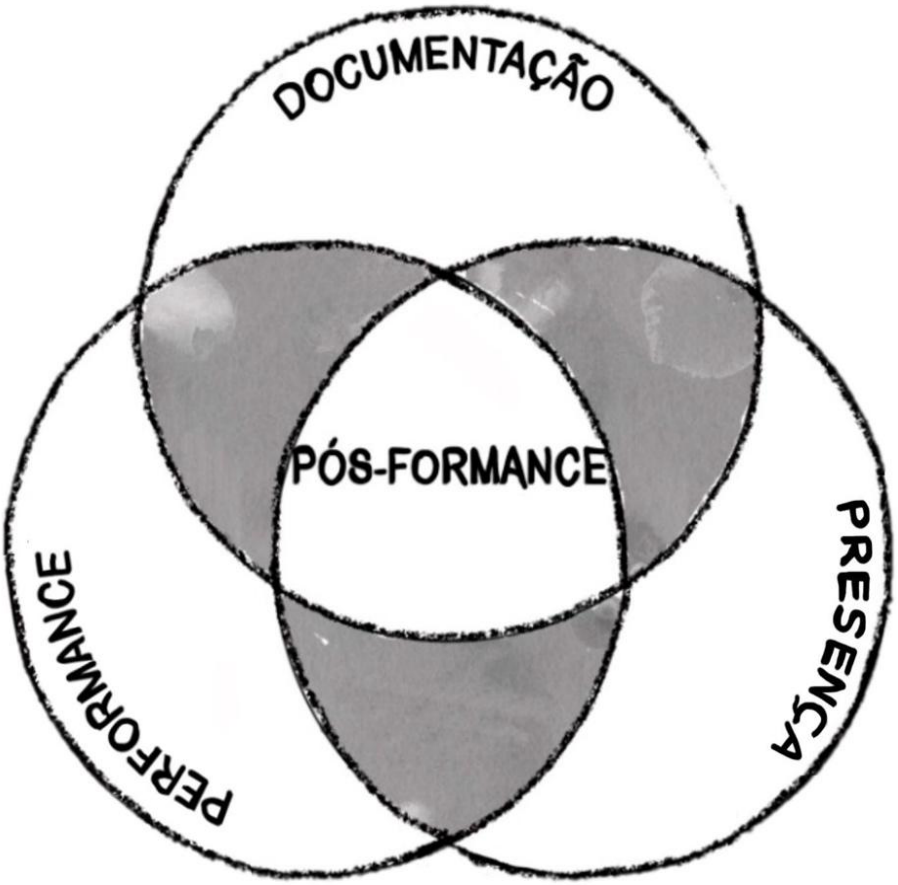
1. **Introdução** 14

2. TRÍADE: *PERFORMANCE*, DOCUMENTAÇÃO E PRESENÇA 27
2.1. OUTROS ESTADOS DA *PERFORMANCE* 28
2.1.1. Três ideias sobre *performance* 30
2.1.1.1. A *performance* como espectro 32
2.1.1.2. Da iconomia à economia da presença na *performance:* a documentação como prolongação da ação 48
2.1.1.3. Da *performance* tradicional à *performance* pós-moderna 58
2.2. DOCUMENTAÇÃO DA AÇÃO 69
2.2.1. Documentação da ação: do contexto, do efêmero, da vida, da validação e o valor de troca 69
2.2.1.1. Câmera em contexto, desdobrando o presente 70
2.2.1.2. Da documentação: os atos vitais, o efeito viseira, a comercialização, a validação e a exposição 82
2.3. PRESENÇA E ACONTECIMENTO EM CONTEXTO 97
2.3.1. Da desnaturalização da presença física até a hiper-realidade do acontecimento 97
2.3.1.1. Dispositivos protéticos divisores do corpo e a presença física 100
2.3.1.2. Do achatamento da presença física até a expansão da imagem virtualizada como presença no espaço privado 110

3. PÓS-FORMANCE: A DESCONSTRUÇÃO DA CONDIÇÃO DE PRESENÇA NA *PERFORMANCE*... 118
3.1. DOS ATOS PERFORMATIVOS À CONSTRUÇÃO DOS ACONTECIMENTOS NAS ARTES 120
3.1.1. Os atos de fala performativo: entre fonemas, grafemas e jogos da linguagem 120
3.1.1.1. John Austin / Jacques Derrida / Jean François Lyotard 122
3.1.2. Os atos de fala performativos nas artes: quando dizer a ação é fazê-la 136
3.1.2.1. Da filosofia da linguagem à arte como linguagem: o conceitual linguístico 137
3.1.2.2. Entre a desnaturalização da *performance* e os atos de fala performativos produto do efeito hiper-real 144
3.1.2.3. Aproximações à desnaturalização da ação no cone sul 175
3.2. PÓS-FORMANCE: IDENTIFICAÇÃO, *DIFFÉRANCE, ARCHÉ* E *DOCUMENT-AÇÃO* 189
3.2.1. Pós-formance 191
3.2.1.1. Identificação 191
3.2.1.2. Margens 193
3.2.2. Pós-formance*: différance* 197
3.2.2.1. Da presença ao arquivo 197
3.2.2.2. Da *différance* 200
3.2.2.2.1. Fotografia performada e *viral ontology of performance art* 202
3.2.2.2.2. Potencial performático 209
3.2.2.2.3. *Post-performanc*e e Re-formance 212
3.2.3. Pós-formance*: arché e document-ação* 217
3.2.3.1. *Arché* 217
3.2.3.2. *Document-ação* 225

CONCLUSÃO **228**
REFERÊNCIAS **236**

Figura 1. **Tríade Pós-formance**



Fonte: Elaboração do autor (Suárez, 2019, s.p)

1. INTRODUÇÃO

Identificação

A *performance*,[1] no que tange às artes visuais, apresenta uma questão chave para esta tese, condensada na transformação a partir de 1960 e concentrada na condição de presença dessa linguagem. Tal condição aparentemente possui o poder para defini-la, excluí-la ou expandi-la. Inclusive, pode ter o critério de autoridade para desconstruir suas estruturas artísticas.

Identificada por Roselee Goldberg em 1909, a *performance* tem sido historicamente delimitada pela tríade: A. a presença física dos corpos dos espectadores e do *performer*; B. a execução da ação no presente vivo; C. uma linha temporal onde se demarca o início e o fim da ação. Isso se traduz na *performance* como uma linguagem "do" e "para" o presente, em que a condição de presença é exclusividade do acionar no aqui e agora dos corpos do *performer* e do espectador.

Contudo, ao longo da segunda metade do século XX, a condição de presença nessa linguagem tem um percurso diferente, correspondente aos avanços e invenções da época. Dessa forma, a chegada à *performance* dos transistores da imagem e do som caracteriza-se por uma desnaturalização da presença biológica entre corpo físico e presentidade,[2] permitindo a separação do corpo do *performer* e as ações executadas no presente vivo. Esse pequeno deslocamento trouxe à tona a possibilidade de gerar ações artísticas sem a necessidade da execução corpórea e da presença viva do *performer*. Mesmo sem o cumprimento da triagem que as normatizou, algumas ações foram legitimadas e inseridas como obras próprias da história da *performance* ocidental. Tais obras, que são ao longo desta tese objeto de estudo, vão a contrapelo das margens da *performance* tradicional. Essas ações divergentes apresentam desde

[1] É importante esclarecer que a *performance* é entendida nesta tese como uma linguagem espectral e estrangeira, posto que sempre está onde não se espera. Uma vez que a historiografia da *performance* ainda não apresenta consenso, essa linguagem, enquanto dispositivo artístico e corporal, é enunciada e definida com base em particularidades de cada contexto. Ao longo desta tese são consideradas diferentes abordagens conceituais e técnicas que divergem entre si. Tomamos como ponto de partida para ditas margens conceituais o proposto pela teórica R. Goldberg em 1909 (Goldberg, 1978). Reconhecemos também a existência da implementação e definições da *performance* em outras áreas próximas, como a sociologia ou a antropologia, tal como pelos teóricos F. Boas, M. Taussig e R. Schechner. Esses pensadores situam a história da *performance* nos primeiros rituais das culturas paleolíticas da África e nos rituais da Mesoamérica (Dawsey, 2013, p. 46-47).

[2] Robert Morris, ao tratar de presentidade, afirma: "O que desejo juntar para meu modelo de presentidade é a inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser em tempo real." (Morris, 2006, p. 404). O que manifesta o artista pode ser a experiência no *hic et nunc* no agora. Para nós, presentidade é a ligação inseparável da ação que não está no arquivo, que não pode ser capturada se não pelo corpo em presença, que não consta de métodos de representação de ação.

seu surgimento o paradoxo de estarem inseridas numa linguagem que as restringem. Assim sendo, o intuito desta tese é identificar, contextualizar e nomear as obras que apresentam uma desconstrução da condição de presença na *performance*.

Nossa análise concentra-se nas bases processuais, técnicas, morfológicas, epistêmicas e históricas de acontecimento do *corpus* de estudo, que inclui as obras: *Leap into the Void* (1960), *2. Aktion Sommer* (1965) e *Action Pants: Genital Panic* (1969). Nesses casos, a presença física da ação foi deslocada pelo efeito do hiper-real – entendido como a produção de uma realidade alternativa que se concebe como fato, como evidência histórica. Esses fenômenos artísticos herdeiros da pós-modernidade são estudados a partir de três mudanças da segunda metade do século XX, as quais modificaram a forma de fazer presença. São elas:

1. O surgimento dos transistores da imagem e do som, especificamente nas *mass medias*, por meio dos quais se habilita a bilocação da presença nas ações. Dessa forma, há possibilidade de estar presente em múltiplos lugares de forma não física.

2. O giro linguístico, observado a partir da filosofia da linguagem e posteriormente vinculado às artes com base no conceitual linguístico. Por esse prisma, o foco é o poder legitimador do artista, cujo ato de fala performativo tem o potencial para dar vida e legitimidade à ação/obra.

3. A implementação do arquivo na *performance* enquanto vazio de presença, sobretudo na correspondência que o ato documentado tem com o ato do presente vivo. A partir disso, é possível editar e produzir estados simulados[3] de acontecimentos históricos ou de ações

[3] Esta pesquisa reconhece que o contexto das duas últimas décadas do século XX é marcado pelo nascimento dos efeitos de pós-verdades e *fake news*, notavelmente teorizado a partir de 2015 como política pós-factual. Esses efeitos são definidos, principalmente, como modeladores de subjetividades por meio da produção de notícias, eventos ou saberes que não se fundamentam na comprovação fática dos eventos, mas se divulgam como efeitos do hiper-real, perpassando o fluxo natural dos eventos (Baudrillard, 1997). Ao contrário, baseiam-se na criação e produção de comunicados que têm por fundamento a fabricação de contrapontos argumentativos que afastam o espectador dos fatos verazes, criando uma manipulação por meio das *mass medias* (Derrida, 1998, p. 75). Tais estratégias de dissuasão são entendidas a partir de Baudrillard e sua ideia de efeitos de simulacros breves (Baudrillard, 1991b), visto que em ambas o que se emite não se funda na correspondência com os fatos biológicos, e sim na produção sintética de um conjunto de provas onde se gera um subproduto, uma realidade alternativa onde o real e a representação têm alcançado uma equivalência. Ademais, as duas ideias têm sido caracterizadas por uma funcionalidade específica, comumente breve e com uma instabilidade latente, posto que, como sua criação é midiática e instantânea, apresenta desde seu surgimento um estado verídico frágil. Uma vez revelada sua não correspondência com o factível, perdem todo seu caráter de simulação para se tornarem uma pós-verdade ou *fake news.* Nesse sentido uma simulação é a produção do evento; já uma *fake news* é o desvelamento do efeito simulado.
Esses dispositivos surgem em um período de massificação e propagação da indústria de comunicação televisiva que se fundamenta na incerteza do espectador, assim como na incredulidade dos grandes relatos, analisados nesta tese a partir da pós-modernidade, período em que se evidenciam suas características. Consequentemente, é fundamental reconhecer que esta tese, longe de diferenciar o real do não real, o verdadeiro do não verdadeiro, apoia-se nos fundamentos da simulação de realidades, especificamente no que tange à *performance*, a qual tem produzido "efeitos do hiper-real" validados pelo sistema da arte. Diferenciando-se da política pós-factual (pós-verdades e *fake news*), sem importar o desvelamento dos fatos como ações que nunca tiveram lugar nem foram executadas, essas

artísticas, que têm sido alçadas até serem legitimadas e validadas como fatos ou eventos correspondentes a efeitos naturais.

O fio condutor dessa triagem, que desnaturalizou a forma de se tornar presente, radica na idealização do relato histórico, enquanto escritura, como ato fidedigno do acontecimento vivo, isto é, o arquivo como fantasia equivalente a uma presença primária. Desse modo, importa notar que: se a presença primária é semelhante ao documento histórico, esta tese considera a correspondência entre o Acontecimento Vivido (a ação originada no presente vivo) e o Acontecimento Mediado (a ação documentada). Ao transpor essa correspondência à *performance,* sustentamos que a documentação – escritura do presente vivo – é uma extensão protética que alonga o acionar da *performance*. Visto que é a ação mediada que produz narrativas históricas, essa inserção ultrapassa a *performance* enquanto acontecimento exclusivo do agora.

Nos casos estudados, os quais estruturam a história da *performance* ocidental, o conhecido como documentação ou arquivo indicial da *performance* é produto de efeitos do hiper-real ou das simulações. Embora as *performances* nunca tenham sido executadas, e não importando que hoje se saiba que resultam de uma produção do acontecimento, continuam mantendo sua legitimidade e autenticidade como obras icônicas da *performance*. Chegamos, assim, à hipótese que origina esta tese, a qual pretende decifrar de que modo o relato histórico de uma ação simulada – que nunca foi executada fisicamente –, tem obtido uma equivalência ao arquivo indicial da *performance*, garantindo legitimidade, validação, comercialização e inserção pelo próprio sistema da arte.

Na convergência da documentação da *performance* que de fato teve lugar e o arquivo histórico simulado (figura 2) é onde se identifica a **pós-formance**, um dispositivo capaz de tornar um ato de fala performativo em uma ação de teor histórico. A partir dessa hipótese – em que a presença física, a execução e a temporalidade da ação são substituídas pelo efeito da hiper-realidade do evento –, reconhecemos uma desconstrução da *performance* enquanto conceito e

ações ainda hoje não perderam seu caráter histórico, sua relevância e seu *status* na história da arte. Dessa forma, as ações apresentam uma potência que perpassa sua condição de produção ou falsificação do acontecimento. Ao construírem-se sobre um estado passageiro – que apresenta as políticas pós-factuais –, os efeitos do hiper-real superam as formas em que se legitima o que de fato aconteceu, atingindo o ponto em que a simulação é permanente.

prática artística. Isso gera a possibilidade de conceber uma nova ramificação da produção de uma ação artística.

Figura 2. **Da *performance* à pós-formance**



Fonte: Elaboração do autor (Suárez, 2021c. s.p)

Pleiteamos, assim, definir, caracterizar e nomear essa pequena divisão como **pós-formance**, a qual evidencia a escalada de certo tipo de arquivo simulado à validação e à legitimação pelo sistema da arte, em que o registro da *performance* e da **pós-formance**, enquanto fatos históricos, tem sido equivalente.

Contexto

A *performance* e o contexto têm caminhado juntos, evidenciando que cada transformação dessa linguagem vai de mãos dadas com os avanços e as urgências da época. Exemplo disso é a interconexão que existe entre a *performance* e o nascimento de invenções tecnológicas que desnaturalizaram a condição de presença da sociedade e dos artistas. Se Goldberg, na primeira década do século XX, identifica a *performance* nos *Saraus* da Eurásia, no mesmo contexto, a massificação da luz elétrica evidencia um desdobramento da relação, o uso e a presença entre os corpos. Essa invenção impulsionou o desenvolvimento de tecnologias eletrônicas, tal como a produção de transistores, utilizados no telégrafo, no telefone e no rádio, que logo teriam se potencializado e expandido até a televisão, sendo possível a transmissão em conjunto da imagem e do som.

Um dos efeitos desses incrementos da vida na cidade foi a mudança da compreensão espaço-temporal – tudo ficou mais rápido e mais perto. Os transistores criaram uma condição

que até aquele momento era impossível: a separação da presença da corporeidade física, reconfigurando radicalmente a relação humana com os acontecimentos,[4] com o verídico e com a presentidade. A partir daí, graças ao som e à imagem unificadas em corpos artificiais e projetadas em telas, o corpo humano passou a ter o inesperado poder que desrespeita uma das mais básicas leis da física: a de estar em mais de um lugar ao mesmo tempo, isto é, o poder da ubiquidade.[5]

A multiplicidade da presença mediada por telas, que antes era princípio do fático e veraz, começa a ser questionada, pois dá-se início à dissociação das causas dos efeitos. Exemplo disso é a perda de um fio condutor que relata o nascimento de um evento até suas causalidades. Nesse recorte da presença do evento, a presença física se torna mais duvidosa, mais especulativa. Assim sendo, os relatos, os metarrelatos, as metanarrativas – os grandes acontecimentos da história,[6] do sabido, da memória, do presente são desmistificados e começam a se desmanchar na edição instantânea, produto da sobreposição, no apagamento, na aceleração e no retardamento[7] das imagens projetadas.

Nesse mesmo contexto onde os eventos, as imagens e as memórias se tornam duvidosas, móveis e hiper aceleradas, ocasiona-se uma degradação dos princípios biológicos do presente e da presença. Não só a veracidade, o corpo, a execução da ação, a manualidade são postos de lado em detrimento da imagem documental, posto que ela pode ser reproduzida sem a necessidade da presentidade do remitente. Isso ocorre inclusive em montagens e acontecimentos dissuasórios produzidos e disseminados nas telas, como foi com a Guerra do

4 Ao longo desta pesquisa são apresentados diferentes olhares acerca do termo acontecimento. A princípio, acontecimento é concebido como uma irrupção no tempo e no espaço de modo inesperado e imprevisível.

5 O princípio da ubiquidade como o dom da presença permanente no presente vivo. Isso pode ser exemplificado com a deslocalização permitida pelas câmeras com a virtualização do corpo dos artistas. A partir da implementação destes dispositivos, a ação do artista vai deixar para trás o corpo enquanto carne ou matéria tangível para se propagar como código binário digitalizado.

6 Neste texto, entendemos a história como a construção e imposição dos grandes metarrelatos, que a sua vez têm sido estruturados a partir da sobreposição de outros relatos. Dita construção da história enquanto grande metarrelato ocidental é abordada a partir das leituras que faz Lyotard sobre a condição pós-moderna, para que seja apontado o interesse pelo prisma da constituição do imperialismo cultural, especificamente nas artes, ditado no Ocidente.

7 Embora os apagamentos ou a sobreposição das múltiplas histórias possam ser rastreados a partir do início das civilizações humanas, um dos fatores para dominar os povos era dominar suas memórias e sua história. É a sobreposição dos acontecimentos que se encontram nos apontamentos que faz Baudrillard em seus escritos sobre a simulação da guerra do golfo que se faz relevante para esta tese. O francês, nos anos 70, estrutura um vínculo entre a imagem digitalizada e os novos formatos de produção e apagamento da história, apontando que, a partir da segunda guerra, as câmeras transformaram a forma como se executam as disputas. Estas não são dadas no campo de batalha, e sim a partir do assédio, da dissuasão e da sobreposição das imagens, sobretudo da forma como os acontecimentos se sobrepõem e se estabelecem como reais.

Golfo, tornando evidente a possibilidade de gerar causalidades, sem para tanto possuir um princípio de procedência nos acontecimentos vivos, isto é, efeitos sem causas.

Podemos afirmar, então, que a partir disso muitos acontecimentos das *mass medias* são dados por performatividade, perpassando o ato constatativo dos fatos. Nessa conjuntura da pós-modernidade, o Acontecimento Vivido e o Acontecimento Mediado tornam-se equivalentes. Portanto, os eventos vividos, que eram de caráter multissensorial e multiespacial, são reduzidos à bidimensionalidade das telas. Essa aplanação da experiência viva começa a ter corpos artificiais intérpretes e também tradutores que mediam o acontecimento vivo, em que se substitui a presença e a experiência física do corpo humano pelo efeito do hiper-real, um efeito que podemos editar, recortar, em suma, manipular, apresentando-se como fato. É nesse ponto em que se torna indistinguível a documentação do evento vivo, tal como a produção e a simulação de um evento que nunca aconteceu.

Tais transformações abriram a possibilidade para versões alternativas da história, tanto a história dos costumes, que ganhava força, quanto narrativas na arte, recontando grandes acontecimentos na chave do antigo enfrentamento entre indivíduo e Estado em atentados de chefes de estado. Mas também abriram a possibilidade para ações históricas da arte, ações de guerrilha que colocaram o sistema da arte em xeque, pois elas foram validadas, legitimadas e vendidas, embora nunca tenham acontecido. Quem seria então capaz de guardar e administrar a história, as ações, a *performance*? O arconte,[8] os artistas, ou os editores dos grandes veículos de comunicação midiática.

Esse pequeno recorte contextual da performatividade da história tornou-se ponto de disputa política e artística, com isso, da construção dos fatos. Aqueles fatos, aquelas *performances* icônicas da arte, no entanto, que antes eram quase universais, tornam-se mais plásticas, móveis, fluidas, elementos que anunciam construções, chamadas aqui de simulações[9]

---

8 Os arcontes foram os primeiros guardiães da grande história. Não eram apenas responsáveis pela segurança física do depósito e do suporte; a eles cabiam o direito e a competência hermenêutica: tinham o poder de interpretar os arquivos. Foi assim que se estabeleceu o poder arcôntico, que remetia às funções de edição, unificação, apagamento, classificação, acrescidas do poder de consignação. Este último aponta para a designação de um lugar sobre um suporte, mas também para o ato de reunir signos ("com-signar"). Deduzimos daí que a classificação, a reunião de signos, deve obedecer a uma certa ordem, a uma certa lógica, segundo leis e/ou regras. Num arquivo, afirma Derrida, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou segredo que venha a separar *(scernere)*, compartimentar de modo absoluto; o princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião (Derrida, 2001, p. 14. Tradução nossa).

9 Em relação à simulação do real, Baudrillard afirma: "Parece que essa obsessão do acionar determina atualmente todo o nosso comportamento: medo obsessivo de tudo o que é real, de qualquer violência real, de qualquer gozo real. Contra essa obsessão pelo

ou efeito do hiper-real. Consequentemente, a desnaturalização do corpo dos artistas e as *performances* coincidem no mesmo contexto pós-moderno em que os acontecimentos mediados começam a ter interlocução, em que a ação e a presença física dos corpos transitam da sua fisicalidade até a bidimensionalidade, em que a execução da ação é transformada em um efeito performativo, em que os acontecimentos já não são mais vividos, mas sim mediados pelas telas, pelas projeções das imagens que simulam a presença do corpo e as ações humanas transformadas em códigos fonéticos e grafemáticos que vão além da carne. Assim, são intangíveis, códigos binários ou algoritmos que fazem coincidir acontecimento, edição, simulação e presente vivo em uma inscrição que é equivalente aos relatos históricos validados e legitimados pelos arcontes da sociedade e do sistema da arte.

Abordagem

Partindo desse breve contexto – em que traçamos uma linha transversal entre a virtualização da presença, os avanços da época e a equivalência do Acontecimento Mediado ao Acontecimento Vivido –, procuramos identificar novas formas e procedimentos que se diferenciam das estratégias tradicionais em que a *performance* tem sido inserida nas ações da história. Dessa forma, esta tese se desmarca da tradição para centrar-se na disjunção da condição de presença da corporeidade física, em que as ações são produtos da simulação do evento artístico e mesmo assim ainda ocupam espaços privilegiados na história da *performance* ocidental. Esses tipos de ações, nomeadas nesta tese como **pós-formance**, são concebidas aqui como um dispositivo[10] que utiliza um efeito de causalidade, configurado principalmente por atos de fala performativos, por texto, imagem, som, registro, arquivo e tudo aquilo que serve como evidência produzida,[11] para legitimar uma ação que nunca teve lugar e tempo definidos, mas que existe, sim, com base em discursos e nas intenções que estruturam os artistas. Essa

real, criamos um gigantesco dispositivo de simulação que nos permite agir *in vitro* (é verdade até para a procriação). Diante da catástrofe do real, preferimos o exílio do virtual, cujo espelho universal é a televisão" (Baudrillard, 1991, p. 16. Tradução nossa).

10 A definição de dispositivo, nesse caso, tem uma forte aproximação com a ideia apresentada por G. Agamben no livro *Qué es un dispositivo*, seguido por *El amigo y La Iglesia y el Reino* (Agamben, 2014). Para o filósofo, o dispositivo é aquilo que modela e controla as condutas e as opiniões dos seres humanos.

11 Entendemos neste texto como evidência da **pós-formance** um dispositivo de informação (imagens, sons, objetos físicos etc.) que sustenta e é o suporte da probabilidade de uma hipótese. Contudo, a evidência no caso da **pós-formance**, o suporte das hipóteses, a testemunha factível é provável da ação que transita da simulação até o consensuado como o real e fático.

legitimação se efetua por meio de uma rede simbólica, chamada de sistema da arte, sendo esta a encarregada, a que possui o critério de autenticidade de validar e inserir na história da *performance* ocidental ações que nunca aconteceram e que são produto da simulação do acontecimento como ação equivalente à *performance.* Os casos de estudo que hipoteticamente apresentam essas condições – que são nomeados como **pós-formances** – situam-se em contextos específicos e coetâneos, entre as décadas de 1960 e 1980. São eles: *Action Pants: Genital Panic* (1969), de VALIE EXPORT, *2. Aktion Sommer* (1965), de Rudolf Schwarzkogler, *Leap into the Void* (1960), de Yves Klein. Além desses, encontram-se alguns casos que merecem destaque no cone sul da américa. São eles: *Para inducir al espíritu de imagen* (1978), de Oscar Masotta, e *Fantasia de Compensação* (2004), de Rodrigo Braga.

Para a identificação desses processos divergentes dos tradicionais, tomamos por tríade-estrutural desta pesquisa três conceitos chaves: *performance*, documentação e presença. Origina-se deles o conceito a defender, a saber, o de **pós-formance** (figura 1). A partir dessa triagem central, pretendemos diferenciar uma reconfiguração do que tradicionalmente tem se nomeado como *performance* até chegar à **pós-formance**, mobilizando repertórios conceituais de caráter histórico, filosófico, artístico e literário. Embora os encadeamentos conceituais e práticos estabelecidos na tríade sejam mediados por diversos autores, é com base principalmente nas ideias de Jacques Derrida – um dos expoentes da filosofia da presença no ocidente – que se confere uma forma divergente de refletir sobre a condição de presença nos corpos, enquanto ausência, enquanto simulação e produção da presentidade.

Em seus estudos, Derrida propõe uma impossibilidade de assistir à presença total ou direta do acontecimento no presente vivo,[12] visto que para ele todo evento está sempre mediado por signos. Assim sendo, só se tem acesso a signos, a formas de inscrição, a códigos que traduzem, a partir de outros signos, palavras e textos[13] em ação. Ao trazer isso para a

---

12 No livro *Gramatologia* Derrida expõe que à realidade ou à acontecência no presente vivo nunca se chega, visto que todo o percebido pelos sentidos se encontra inscrito em signos grafemáticos ou fonéticos, mais especificamente em texto. Dessa forma, nos sistemas perceptivos se substitui o acontecimento no presente pelos signos. Derrida usa como exemplo o próprio pensamento, pois todo pensamento está emoldurado a partir de estruturas grafemáticas. Consequentemente, para ele não existem pensamentos ou contato puro com os acontecimentos, já que a experiência também é subsidiária da gramática. O pensamento herda e se baseia no uso de signos, que se estabelecem dentro de uma grande teia de aranha, chamada de molduras idiomáticas. Assim sendo, todo acesso ao presente vivo é dado a partir de desdobramentos fonéticos ou grafemáticos que têm a função de mediar a experiência viva e transformá-la em signos. Dessa forma, nunca se pode estar de face ao acontecimento sem antes ter presente um desdobramento na grande moldura denominada idioma.

13 Os estudos de Derrida, especificamente os encontrados no livro *Gramatologia* (Derrida, 1973), verificam a desmistificação do fonocentrismo ocidental – isto é, a voz como único estado da presença – para propor uma gramatologia – a escritura como presentidade, como código iterável prévio à voz –, confirmando a importância das ideias do pensador. Nesta tese, entendemos que a ação ao vivo já

performance, concluímos que nunca se tem presentidade absoluta na ação. Sua aproximação é por meio de signos, códigos grafemáticos e fonéticos, de letras, de imagens, de documentos arquivísticos, podendo ser a documentação um signo a mais em que se desdobra a ação.

Isso posto, chegamos ao objetivo desta pesquisa, pois se se tem por base que ação, de teor artístico, no presente vivo é um signo, o que pesquisamos aqui é a produção, a simulação de signos de uma ação. Partindo-se do princípio que toda ação é uma marca ou um signo, pretendemos demonstrar nesta pesquisa que se torna indistinguível um signo como Acontecimento Vivido – execução da ação – e a simulação do evento artístico enquanto signo produzido de uma ação que nunca aconteceu, já que a simulação também é um signo que pode carregar historicamente uma equivalência com o acontecimento vivo.

Elencamos a seguir alguns termos de Derrida retomados ao longo desta tese:

Acontecimento: com o aumento e variedade de telas, a forma com que se criam e se assistem os acontecimentos, como irrupção do presente, tem modificado a relação com a presentidade. Essa leitura entre os novos formatos de produção dos acontecimentos, mediada pelas telas, é ponto chave na discussão porque é esse dispositivo que permite vincular a ausência e o fetiche da presença.

Arquivo: dá relevância aos mecanismos de disjunção de presença e corporeidade física, pois são eles os que vão tornar possível a identificação de sistemas alternativos em que se administra, produz e edita a memória, a presentidade, o passado e, por fim, o princípio de procedência.

Atos de fala performativos: considerando as mudanças produzidas na filosofia da linguagem, na qual se estrutura a relação entre ação, acontecimento e discurso, é possível analisar a criação de sentido a partir de dispositivos discursivos. Contudo, analisamos os atos de fala do artista como mecanismo que aciona determinadas realidades.

Desconstrução: rastreia e propõe um olhar diferente em relação às estruturas da *performance*. Dessa forma, mostramos variações ou diferenças que sua estrutura tradicional deixa entrever. Por fim, propomos com a noção de **pós-formance** a possibilidade de identificar a

não é um significado – isto é, a associação entre o real e a palavra –, mas sim é um signo que só tem sentido quando está encadeado com outros signos. Nesse sentido, a documentação é um dispositivo que fixa signos do evento na história e o mantém vivo e em transformação, o que lhe permite ampliar a própria ação ao vivo e os estados de presença.

desnaturalização dos modos em que se pode produzir e inserir na história uma ação no campo das artes.

***Différance*:** ao longo desta pesquisa, analisamos diversas fontes teóricas e poéticas com o objetivo de definir a ideia de **pós-formance.** Pretendemos percorrer as margens, isto é, identificá-la partindo das suas diferenças, suas discrepâncias, dissidências, em suma, pelas proximidades com outras ideias.

Espectro: a *performance* como um porvir espectral, um entre que não pertence a tempo algum, nem ao passado nem ao futuro, mas que assedia e atua no presente, sendo energia sempre em transformação.

Escritura como dispositivo do sabido: não há nada além do texto. Por isso, a *performance* é escritura. A escritura é composta por grafemas, fonemas, imagens, DNA, relatos, arquivos indiciais, códigos binários. Em suma, a escritura envolve signos em que se inscreve o sabido. Por isso, não existe o conhecido ou o sabido sem que se tenha como mediadora a escritura.

Assim sendo, o texto ora apresentado organiza-se em dois momentos principais: A e B. Cada um deles é composto por ensaios, comunicações e palestras, em sua maioria já publicados, que foram desenvolvidos no decorrer desta pesquisa, e que são apresentados aqui com modificações significativas. Eles, no entanto, devem ser tomados como sinais modestos da mesma tentativa de descrever e analisar aquilo que se estuda, mas que pode dar uma vaga percepção da dimensão dos caminhos da investigação. São índices, vestígios, marcas para que então, ao fim e ao cabo, possam conduzir a algum tipo de teorização da **pós-formance**. Nesse sentido, esta pesquisa se conduz por enfoques que, para além de estabelecer respostas, procura estruturar perguntas no campo da condição de presença da *performance*, perguntas que muitas vezes não têm respostas fechadas.

Podemos sintetizar da seguinte forma cada um dos momentos desta tese:

Momento A. Tríade: *performance,* documentação, presença: entendemos que a **pós-formance** corresponde a certo tipo de **presença simulada** em **documentação** e que historicamente tem assumido equivalência à ***performance***. Esse olhar evidencia três ideias

chaves para entender as bases conceituais da **pós-formance**, que são: *performance,* documentação e presença.

No momento A, são apresentadas as bases conceituais da tríade. A ***performance*** é o primeiro conceito analisado. Para tanto, elencamos algumas variações que marcam sua condição de presença a partir de contextos específicos. Posteriormente, enumeramos três revisões da *performance:* enquanto linguagem espectral; com uma iconomia[14] da presença; e as diferenças entre *performance* tradicional e *performance* pós-moderna.

O segundo conceito, o de **documentação**, coloca em debate a forma como o uso do arquivo tem posto em xeque a relação com o presente ao vivo, com o verídico, bem como a construção dos acontecimentos. Nesse ponto, apresentamos a documentação como uma extensão, uma prótese da *performance,* o que originou um desdobramento dos sistemas em que se arquiva o presente. Nesse contexto, o próprio corpo do espectador e do *performer* são dispositivos de arquivamento.

Por fim, examinamos o conceito de **presença** a partir dos estados simulados e projetados nas *mass medias,* os quais começam a ter o poder de estabelecer um evento social produzido nas telas como um fato. Dessa forma, os acontecimentos na sociedade já não precisam de um ponto originário, uma execução no presente vivo para existir, possibilidades essas identificadas também na *performance.*

Momento B. Pós-formance: a desconstrução da condição de presença na *performance*: o momento B é o eixo principal desta tese. Ao longo dele, identificamos as estruturas conceituais exemplificadas no momento A para demarcar as margens do conceito a defender, isto é, o de **pós-formance**. Para tanto, apresentamos evidências, técnicas e processos com os quais é possível criar uma ação sem a necessidade de acionar o corpo no presente vivo.

[14] Gilson Schwartz retoma os jogos de linguagem com que se criam símbolos e valores no mercado para definir a "iconomia" como um jogo do capital, o qual gera especulação, usura, dívida, crises a partir dos símbolos, das imagens e das representações. Em seu livro, expõe como a crise global contemporânea "revela a necessidade de uma interpretação anticartesiana dos processos econômicos que são sempre e simultaneamente materiais, imateriais e representacionais, simbólicos, em suma, "iconômicos" na indagação interdisciplinar sobre a relação entre mercadoria, valor e ícone" (Schwartz, 2019, p.9).

A fim de exemplificar a desnaturalização da *performance* enquanto movimentação presencial e corporal em um espaço e tempo específico, esta pesquisa transita pelo giro linguístico ocorrido na filosofia da linguagem. Baseamo-nos especificamente nos estudos dos atos de fala performativos – *speech act* – como acionadores da realidade, para os quais dizer a ação é fazê-la. Esclarecemos tal teoria com a vinculação do fazer factual ao fazer discursivo no conhecido nas artes como o conceitual linguístico.

Assim sendo, analisamos no momento B os casos de estudo, a saber: *Action Pants: Genital Panic* (1969), de VALIE EXPORT, *2. Aktion Sommer* (1965), de Rudolf Schwarzkogler, *Leap into the Void* (1960), de Yves Klein. Além dessas obras, mencionamos outras ações que têm se dado no cone sul da América e que ilustram as diferenças conceituais e performativas das ações aqui identificadas como **pós-formance**. São exemplos: *Para inducir al espíritu de imagen* (1978), de Oscar Masotta, e *Fantasia de Compensação* (2004), de Rodrigo Braga.

Finalmente, propomos o rastreamento dos possíveis limites em que o conceito **pós-formance** transita. A argumentação é fundamentada na sua diferença com outros conceitos próximos analisados, a saber: *Viral Ontology of performance art*, *Post-performance*, Potencial Performático, Fotografia *Performada* e *Re-formance*.

Em suma, ao longo desta pesquisa, defendemos que os sistemas de produção e apresentação das evidências e das testemunhas da **pós-formance** precisam se diferenciar dos sistemas tradicionais de arquivamento e documentação, posto que na **pós-formance** não se arquiva, mas sim se produz um arquivo indicial. Por isso, propomos como conceito novo e em desenvolvimento o de *document-ação.* Tal ideia diz respeito aos sistemas de produzir arquivos simulados na **pós-formance**, originados da produção factual das evidências que simulam a ação. De modo geral, entendemos que a existência e a legitimação histórica da **pós-formance** exigem um documento prévio, que emula a função do arquivo e que, em síntese, é o ponto inicial do evento. Visto que a *document-ação* é um dispositivo produzido, ela tem verdade material, mas não veracidade histórica.

Figura 3 - *Repartición*

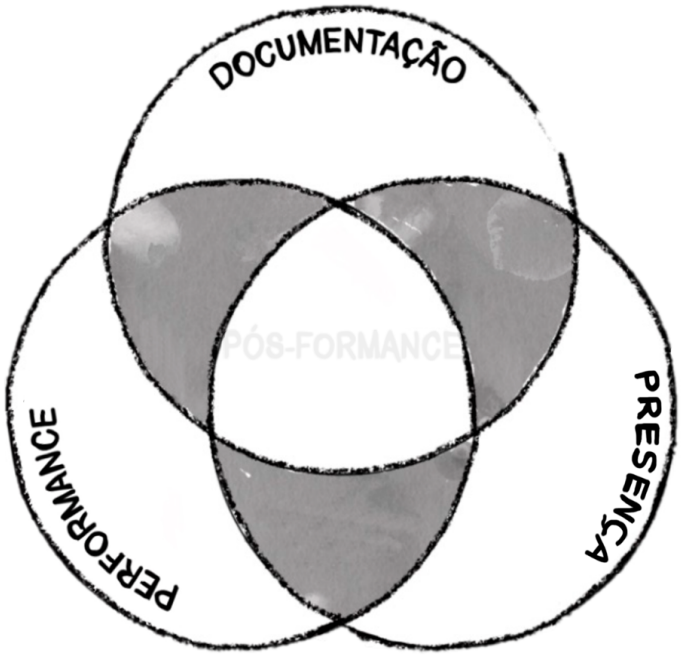


Fonte: Elaboração do autor (Suárez, 2021a, s.p) | ***Performance*** | Registro de ação | 360” | 2016

1. Fatiar um bloco maciço de terra de 1,7 m com um facão fundido em chumbo.
2. Introduzir a porção de terra na sacola preta.
3. Fechar a sacola com o fogo da vela branca.
4. Repartir cada porção de terra ao público.
5. Depois de fatiar todo o bloco de terra, apagar a vela, pegar o facão e sair do lugar.

2. TRÍADE: *PERFORMANCE*, DOCUMENTAÇÃO E PRESENÇA

Figura 1. **Tríade Pós-formance**



Fonte: Elaboração do autor (Suárez, 2019, s.p)

No momento A desta tese, apresentamos, discutimos, analisamos e contextualizamos as margens do conceito **pós-formance**. São três as ideias que o estruturam: 1. ***performance****:* espectro e iconomia da presença são estados outros em que as ações pós-modernas se tornam presentes; 2. **documentação**: extensão, ato vital que estende o acontecimento ao vivo; 3. **presença**: trânsito da fisicalidade no agora da presença até sua virtualidade. Essa tríade será abordada a partir de perspectivas próprias – recolhidas em ensaios originados desta pesquisa – , sendo delimitadas as características de cada uma das linhas transversais que as percorrem. Importa ressaltar que, a partir do esclarecimento dessas três ideias, será possível acessar de uma forma mais confortável ao eixo central desta tese, a saber, o momento B, durante o qual delimitamos a **pós-formance**.

2.1. OUTROS ESTADOS DA *PERFORMANCE*

Anotações da *performance*

* A *performance* tem pelo menos dois tempos correspondentes à execução corpórea de uma ação. O primeiro deles é o da vivência ou Acontecimento Vivo. Esse momento é caracterizado pelo contato puro com o agora. Nele, ação e público interagem de forma direta e ativa na construção da obra. O segundo momento é o da experiência ou Acontecimento Mediado. Esse momento é de inscrição, impressão, reescrita e tradução da ação a outros estados, tais como: ação/documento, ação/arquivo, ação/escritura, ação/linguagem, ação/memória. O segundo momento tem o dom de inserir um acontecimento efêmero em uma narrativa histórica, pois é o único tempo em que a experiência mediada volta para o presente. Ambos os tempos da *performance* acontecem de forma sequencial e sempre em constante mutação. Interessa para esta tese o segundo momento, pois é a partir dali que o Acontecimento Vivido se desdobra em arquivo indicial, onde se condensa o reconhecimento historiográfico da ação.
* A *performance* pode ser técnica, preparação do corpo e sobretudo um desdobramento energético em constante transformação. Esse estado energético é o ponto de origem da ação. Para potencializá-lo, é importante educar e preparar o corpo, carregá-lo de energia, pois o que o *performer* oferece ao espectador durante o primeiro momento da ação é um *enviroment* energético.
* A *performance* pode ser aquilo que excede o corpo humano, pois vai além da carne.
* A *performance* pode ser ação ininterrupta e em estado de expansão, por isso é energia. Ela tem o poder de encorpar ou habitar outros corpos para se tornar presente, corpos *performers* ou corpos artificiais. Ambos são dispositivos que contêm a ação.
* O próprio da *performance* pode ser o constante estado de atualização. Ela pula de um corpo para outro, do corpo do *performer* para corpos arquivos, dos corpos arquivos até uma instalação, entre muitos outros estados. A *performance* pode ser espectral, pois tem o dom de estar em múltiplos corpos, em múltiplos lugares. Sobretudo, tem o poder de sempre se apresentar no presente vivo, sempre vestindo um corpo novo, um projetor, uma tela, um holograma, ou simplesmente o corpo de outro artista, fazendo uma *re-enactment*.

* A *performance* é um movimento energético lineal delimitado por um princípio de procedência originária. Por sua vez, desse princípio originário se ramificam outros estados da ação, constituindo outras experiências. Ela pode ser mãe e filha em um processo infinito de auto germinação. Pode ser um efeito de palimpsesto que se atualiza sempre que volta para o presente.

* A *performance,* entre muitas outras coisas, pode ser iconomia da presença, espectralidade ou energia, pois pode ser ação em constante fluxo.

* A *performance* pode ser uma linguagem de intensidades. Quanto mais próximo do ponto de origem da ação (presente vivo do evento) o espectador se localiza, maior intensidade energética experimenta.

* Assim como na escultura ou na pintura a forma é dada na sobreposição de camadas no momento de modelar ou pintar uma peça, na *performance* é a espessura que lhe dá forma, corpo e estrutura, cada modo de percepção da ação, cada imagem, relato, arquivo, palavra, texto.

* Cada contexto é autônomo na definição, nas práticas e nos procedimentos da *performance*. Dessa forma, a ideia de *performance* está sujeita às formas em que se entende o uso e os desdobramentos do corpo, da ação e da condição de presença.

2.1.1. TRÊS IDEIAS SOBRE *PERFORMANCE*

Esta pesquisa reconhece que a *performance* tradicional, identificada em 1979, é uma linguagem artística que tem como intenção o desenvolvimento e a inserção (material ou imaterial) de uma ação em um tempo e espaço específico. Por seu turno, as ações têm sido caracterizadas principalmente por três elementos: A. a presença física dos corpos; B. o acionar no presente vivo; C. o caráter efêmero. Ditos eixos são determinados por teóricos como Roselee Goldberg,[15] Diana Taylor,[16] Eleonora Fabião,[17] David Douglas, Claire Bishop,[18] Juan Albarrán,[19] Ana Vujanovic,[20] Philip Auslander,[21] Nick Kaye,[22] Josette Féral,[23] Amelia Jones,[24] Mariana Obersztern[25] e Pedro Cruz Sanchez, dentre outros.

Segundo Pedro Cruz, historicamente, tem-se nomeado e catalogado como exemplos desse grande conjunto da *performance* as *seratas* futuristas, os *happenings*,[26] os *fluxus*,[27] as *soirées* dadaístas, as *aktions*, as festas da Bauhaus, os espetáculos de massa da União Soviética,

15 RoseLee Goldberg (1947), nascida no Reino Unido, é teórica e historiadora da *performance,* além de criadora, em 1979, do conceito *performance*.

16 Diana Taylor nasceu no México (1950), mas mora nos EUA. É teórica e historiadora da *performance*, além de diretora e fundadora do Hemispheric Institute.

17 Eleonora Fabião (1968) nasceu no Brasil. É teórica, *performer* e professora da UFRJ.

18 Claire Bishop (1971) nasceu nos EUA. É teórica e historiadora da arte contemporânea.

19 Juan Albarrán (1982) nasceu na Espanha. É teórico e professor de estética e arte contemporânea.

20 Ana Vujanovic (1975) nasceu em Berlin. É teórica, dramaturga e *performer*, especializada nos *performance studies.*

21 Philip Auslander é um dos teóricos dos EUA com maior influência nos estudos da *performance*.

22 Nick Kaye (1970) é professor, teórico e catedrático de *performance* na Universidade de Manchester.

23 Josette Féral (1949) nasceu em Quebec. É teórica e professora de teatro contemporâneo.

24 Amelia Jones (1961) nasceu nos EUA. É uma teórica e crítica da arte contemporânea. Seus trabalhos enfocam a arte corporal, a *performance*, as artes cênicas, a videoperformance e a fotoperformance.

25 Mariana Obersztern (1961) nasceu na Argentina. É teórica, professora da UBA e diretora teatral com um longo trabalho nas artes visuais, concentrando-se na pesquisa sobre a *performance*.

26 O conceito de *happening* foi criado no fim dos anos 1950 pelo norte-americano Allan Kaprow (1927-2006), sendo usado para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*. Sem um guião específico nem representação, e com a intenção de criar uma imersão e a participação total do público na ação, um dos objetivos é criar uma forma de arte em que se experimente o cotidiano, a vida (Cruz, 2021, p. 372). Nesse sentido, o *happening* se distingue do conceito de *performance* dos anos 50 porque, no primeiro, a participação e a cooperação do público constituem a obra, assim como não tem uma estrutura fixa de começo, meio e fim. Logo, os *happenings* foram muito mais abertos e dependentes do espectador que as *performances.* Um bom exemplo dos happenings é a obra *Fluids* (1967), de Kaprow.

27 Segundo *Paul Schimmel,* o conceito *fluxus foi* criado em 1961 por George Maciuma (1931-1978), o mais influente promotor da tendência artística. Maciuma usou a definição como um fluxo permanente, uma ação que consiste na acontecência fluida, sendo um passo contínuo, como o fluir, como um processo de transformação constante (Schimmel, 2012a, p. 148). O movimento *Fluxus* traduz uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifesta nas mais diversas formas de arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia e outras. Seu nascimento oficial está ligado ao Festival Internacional de Música Nova, em Wiesbaden, na Alemanha, em 1962, e a Maciunas (artista lituano radicado nos EUA), que batiza o movimento com uma palavra de origem latina, *fluxus,* que significa fluxo, movimento e escoamento. Dada a relação com a música, o exemplo que historicamente é dado como *fluxus* é a obra *4:33* (1952), de John Cage.

o teatro pós-moderno,[28] os processos relacionais,[29] o *body art*, *performance art* ou *performance* pós-moderna,[30] dentre outras (Cruz, 2021, p. 11). Embora essas práticas tenham sido vinculadas e definidas como *performance* tradicional, todas apresentam múltiplas diferenças, assim como intenções e formas técnicas de proceder e executá-las. De acordo com o autor, essa junção histórica funda-se principalmente porque a *performance* tradicional, enquanto práxis e teoria, surge em contextos e períodos diferentes, sendo sempre policêntrica e multidirecional. Desse modo, ainda não é possível ter uma unificação lineal das nomenclaturas usadas na definição da *performance.* Antes, dessa prática artística emergem pequenos olhares que refletem entre si e são enunciadas suas potencialidades e diferenças.

Contudo, o que interessa nesse momento da tese é apresentar três aproximações ou olhares próprios ao entendido como *performance* que se baseiam em interesses e contextos específicos: a *performance* enquanto espectro; a *performance* como presente; e a *performance* enquanto iconomia da presença. Dessa forma, será possível posteriormente explicitar sua diferença do conceito a defender, a saber, o de **pós-formance**.

---

28 Reconhece-se na tradição do teatro, da dança e em todas as artes do corpo em ação, o estudo do espaço, do tempo e do corpo acionados no agora. Consequentemente, interessa destacar os traços próximos que apresentam as teorias do teatro pós-dramático ou teatro pós-moderno proposto pela teórica Josette Féral (Féral, 2015). Nela, abandona-se a intenção tradicional de representar para posicionar a performatividade do corpo como elemento central de seu funcionamento (Féral, 2015, p. 112-115).

29 O conceito de Estética Relacional foi estabelecido por Nicolas Bourriaud em seu livro *Estética relacional*, publicado em 1998, em que aponta como sistema "novo" de produção as obras que requerem uma participação e colaboração para a concreção da obra. Um fator de destaque engloba as relações humanas que se costuram entre o fazer, as artes e o contexto social e que vão além da afirmação do espaço simbólico, econômico ou privado. É Claire Bishop quem faz uma releitura das práticas relacionais no conhecido ensaio *Antagonism and Relational Aesthetics*, publicado na *Revista October,* n. 110 (2004). No texto, a pensadora desmistifica a condição de prática nova, referente aos apontamentos de Bourriaud, expondo que ditos processos já existiam desde os anos 60 no Brasil, especificamente na implementação da participação do público no neoconcretismo por artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Paper, entre outros. São essas relações as que Bourriaud passa por alto e Bishop recolhe em seu artigo. A teórica apoia-se no conceito de Antagonismo, enxergado por E. Laclau e C. Mouffe, e de forma muito estruturada, coerente e consistente questiona as teorias de Bourriaud. Bishop, clarifica que pelo menos três décadas antes de Bourriaud publicar sua tese da Estética Relacional (1998), em que apadrinha e divulga os artistas que ele mesmo cura, existiram no cone sul da América processos onde se integrava ao espectador, obras que expandiram seu próprio cosmos, vinculando a arte e os modos de vida com a participação direta do público nas obras.

30 Cruz em seus estudos nomeia como *performance art* ou *performance* pós-moderna as ações que começam a ter uma relação com o pós-modernismo e com as estruturas conceituais que propõe Lyotard. Sobre isso, Cruz escreve: "a *performance* pós-moderna se diferencia pelas ações corrosivas diante do projeto modernista" (Cruz, 2021, p. 647). Para o pensador, a pós-modernidade põe em xeque a noção ontológica da *performance* tradicional, em que o caráter discursivo, o teatral e o performativo começam a ganhar relevância.

2.1.1.1. A *PERFORMANCE* COMO ESPECTRO

> Um fantasma percorre o mundo da arte contemporânea:
> o fantasma da *performance*
> (Albarrán, 2019, p. 9)

Neste texto, pretendemos fazer aproximações, assim como o reconhecimento da *performance* enquanto hauntologia ou espectralidade, a partir do pensamento de Derrida, entre outros teóricos. Tais condições são analisadas com base em três lugares específicos: a etimologia, o fazer artístico e, por fim, seu constante retorno. Habilitamos, assim, a possibilidade de enxergar a *performance* além da carne – o corpo do *performer* –, além do tempo e do espaço, sobretudo, a possibilidade de olhar ideias como ação, presença e corpo de lugares divergentes.

Juan Albarrán, na introdução do livro *Performance y arte contemporáneo, discursos, práticas, problemas* (2019), aponta o assédio da *performance* à arte contemporânea. Ele caracteriza a presença da *performance* em relação à arte como espectral. Para identificação e compreensão dessa noção de espectro, é necessário enxergar a *performance* com os olhos de Albarrán, o qual propõe um "caráter transdisciplinar [que] a transforma em uma linguagem híbrida de difícil definição, salvo, talvez, pelo fator da presença: a *performance* é uma arte viva, que se fundamenta sobre as experiências obtidas no tempo real"[31] (Albarrán, 2019, p. 20. Tradução nossa).

Ao colocar desse modo, o autor ressalta a dificuldade de definição e o limite da *performance*. Trata-se de compreender um estado de abertura e apreciação da estrutura do fazer artístico, tentando capturar a presença em tempo real, a qual, segundo Albarrán, é um dos fatores mais abrangentes da *performance*.

Essas noções deixam entrever pelo menos dois tempos da ação: o primeiro deles é um tempo que se pode encarar na presentidade da ação, do tempo no presente vivo, o tempo da percepção, de vivenciá-la, o tempo da experiência; já o segundo é o tempo do entendimento, da compreensão, a *performance* em sua história, carregada de tudo o que já se passou, o tempo de elaboração crítica e conceitual. Entre o primeiro e o segundo tempo há uma diferença que

---

[31] Texto original: *un carácter transdisciplinar que la transforma en un lenguaje híbrido de difícil definición, salvo, tal vez, por el factor de la presencia: la performance es un arte viva que se fundamenta sobre las experiencias obtenidas en el tiempo real.*

resulta da relação entre o acontecimento no agora da ação e no agora da compreensão conceitual. Esse "entre" separa o acontecimento vivo do mediado. Esses dois tempos anunciam um destempo da *performance*, pois se por um lado a presentidade da ação fala da necessidade de vivê-la no presente vivo, por outro lado o arquivo, a crítica ou a teoria falam da espera, do passado, da memória, em suma, das assombrações e marcas que tem deixado a ação. Para fazer a ligação entre o momento da *performance* viva (tempo um) e seu entendimento e inserção na história (tempo dois), um dos recursos que se tem é estar de fora do presente vivo, em um processo de retorno ao que já aconteceu. Se o corpo de quem teoriza a ação está no presente, o pensamento se relacionará com o passado para poder trazer de volta o que já foi.

Ao enxergar o destempo da *performance* para além de questionar que tempo é esse, interessa vê-la como uma linguagem do "entre": entre aquilo que se desmancha no passado e aquilo que é coetâneo ao presente. Nesse estado inquietante, não é possível defini-la, nem contê-la. Então, percebê-la como um espectro pode ser uma chave para tentar capturar uma possível essência. Nessa condição espectral, a *performance* permite uma visada do fantasma que ronda os olhos e a imaginação, indicando uma deslocalização fenomênica do corpo material e em ação presencial no espaço e no tempo, posto que o espectro se transforma em certa “coisa” difícil de nomear, pois não é nem carne, nem corpo; talvez seja ação, fluxo de energia entre corpos.

Essa dificuldade de apreensão de um corpo no tempo fora do tempo presente produz uma múltipla corporeidade, um rastro em constante evasão do presente vivo, uma incerteza que evidencia inicialmente a potência da *performance*. Assim, embora confirme a diferença entre dois tempos diferentes, o rastro gerado pela *performance* cria uma ponte entre a vida e a morte, entre o real e o irreal, entre o mito e o fato, entre o acontecimento e o que nunca aconteceu, entre o físico e não físico, entre passado e futuro, entre desaparecimento e reaparecimento. Como consequência, e não como causa, a *performance* é trânsito, metamorfose e relevo.

De maneira especulativa, essa linguagem carrega o acúmulo de camadas processuais, de sobreposições de linguagens, de interpretações em diferentes campos do saber que fazem da *performance* uma linguagem fugidia que tem conseguido escapar das fixações nos formatos convencionais. Contudo, sua definição e a sua forma de ser acionada ainda apresentam uma performatividade que continua sendo de fluxos que retomam e abandonam as convenções que

têm tentado prendê-la como linguagem artística. Porém, sua captura ainda não é dada; ela é evanescente, ela se desmancha no ar; ela de certo modo pode ser hauntológica.

Do destempo hauntológico ou o espectral em Derrida

Para esclarecer e exemplificar o entendido como hauntologia ou espectro, buscamos subsídios no livro *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional,* de Derrida (1994), no qual o autor aborda o fantasma do comunismo,[32] além de propor uma hauntologia[33] como a ontologia do fantasma. Nesse contexto, o autor prioriza o estudo da ausência, daquilo que não existe em presença, e sim por ausência, aquilo que como os fantasmas não é mais do que o que já se foi, uma ausência presente, uma falta inarticulada, uma constante assombração.

Para Derrida, a ideia do espectro, vista pela presença assediadora do comunismo na Europa no século XIX, envolve uma ideologia construída com base nos escritos de Marx, relacionando-a com a aparição impertinente do comunismo, do futuro perdido, do luto da social-democracia que deu errado diante dos modelos de administração liberal e neoliberal. Segundo ele, ainda se tem repressão porque o comunismo está de forma espectral, entre a erradicação e o reaparecimento. Dessa forma, a aparição intempestiva, fortuita e evanescente apresenta em sua estrutura o destempo do comunismo, que se apresenta como um passado ainda aberto prestes a irromper no presente.

Essa noção proposta por Derrida prevê a condição espectral como uma força "furtiva e intempestiva; a aparição do espectro não pertence a este tempo, não a este tempo: *entra o fantasma, sai o fantasma, entra novamente o fantasma* - Hamlet"[34] (Derrida, 1994, p. 13). A inquietação que merece destaque é o destempo do espectro, cuja condição predominante é a aparição intempestiva, e o não reconhecimento do que é e do que pode ser, uma frequência que

---

32 O comunismo, enquanto modelo social, ia na contramão das mudanças políticas de meados do século XIX, pois, tendo por base sua estrutura, tinha diversos questionamentos quanto à indústria moderna, assim como a noção de bem-estar no nascimento das grandes cidades. Além disso, é a implementação da luz a que potencializaria o surgimento da indústria e a consolidação dos processos de crise do tardo-capitalismo.

33 O termo "hauntologia" foi estabelecido por Derrida como discurso acerca dos modos de ser do presente que vem à presença.

34 Texto original: aparição do espectro é furtivo e intempestivo, o aparecimento do espectro não pertence a este tempo, ele não dá tempo, não este: *«Enter the Ghost, exit the Ghost, re-enter the Ghost» (Hamlet).*

sai do passado para assediar e surpreender outro tempo, uma frequência que não tem corpo fixo e, mesmo imaginária, permite a apreciação do acontecimento enquanto desdobramento da ação. Em relação à frequência espectral, Derrida afirma:

> O espectro, como seu nome indica, é a frequência de uma certa visibilidade. Mas a visibilidade do invisível. E a invisibilidade, por sua essência, não se vê, por isso é que ela continua *epekeina tes ousias,* para além do fenômeno ou do ente. O espectro é também, entre outras coisas, o que se imagina, o que se acredita ver e que é projetado: sobre uma tela imaginária, aí onde não há nada para ver. Nem mesmo a tela, às vezes, e uma tela sempre, tem, no fundo, no fundo que ela é, uma estrutura de aparecimento - desaparecimento. Mas eis então que não se pode mais fechar os olhos, à espera do retorno (Derrida, 1994, p. 138).

Assim, Derrida habilita um olhar para a questão espectral como aquilo que ainda não nomeamos, mas intuímos; aquilo que permanece opaco, velado, embora ainda não esteja definido. Uma vez que o espectro pode contribuir para alguma modificação no regime da relação entre os corpos, ele deve ser valorizado, sobretudo pela condição de ir "além do tempo" e "além dos corpos", como possibilidade de retorno em vista daquilo que já acontece, mas que está por vir, por reaparecer.

A espectralidade da *performance* na etimologia

A tentativa de abordar a *performance* pelo próprio termo tem como origem a dificuldade da língua, conforme indicado por diversas estudiosas, por exemplo, Diana Taylor, Eleonora Fabião, Mariana Obersztern e Amelia Jones.

No caso específico de Jones, ao fazer um rastreamento da *performance*, ela aponta que talvez possa ser absorvida muito mais facilmente a partir da etimologia nas línguas europeias, especificamente do francês ou do inglês, visto que sua cronologia mantém um recorte no contexto europeu do século XIV (Jones, 2014).

Dentre os achados de Jones, tem-se identificado ao longo da história:

> ***To perform:*** fazer, fazer bem, entender.
> Etimologia: inglês, do anglo-francês *parfumer,* alteração de *performer, parfurnir*, de *par-, per-* totalmente (do latin *per-*) + *furnir* para complementar. Primeiro uso conhecido: século XIV.
> ***Performance***: Execução de uma ação; representar uma personagem em uma obra; a eficiência que se tem no lugar da ação. Primeiro uso conhecido: século XV.

> ***Performing:*** relativo ou constitutivo de uma arte (como a arte dramática) que implica a atuação do público; exemplo: as artes performativas. Primeiro uso conhecido: 1889.
> ***Performative*****:** o ato de fazer ou representar ou relativo de uma arte (como arte dramática) que implica a atuação do público; em linguística, relativo a uma expressão que serve para efetuar uma operação, o que constitui a execução do ato específico em virtude da declaração. Primeiro uso conhecido: 1995[35] (Jones, 2014, p. 59. Tradução nossa).

Segundo Jones, o conceito *performance* data do princípio da época moderna, tendo implícito uma conexão direta com as estruturas nascentes do capitalismo, a industrialização e o colonialismo, os quais começaram a dar forma à cultura ocidental. Uma questão que merece destaque é o vínculo que estabelece Jones entre o conceito *performance* e os novos usos do corpo humano do século XV, pois, segundo ela, as primeiras *performances* ocorreram no começo da era moderna como um meio de definir práticas sociais, o fazer, que quantificava a velocidade e a capacidade de acionar o corpo. Essa condição da *performance* enquanto fazer corporal envolve pelo menos o desenvolvimento de uma ação em dois tipos de corpo: o fazer do corpo enquanto mão de obra e o fazer do artista no campo das artes teatrais (Jones, 2014, p. 60). O vínculo que estabelece Jones corresponde a duas formas de acionar o corpo humano – enquanto exploração ou mais valia e o acionar teatral –. Dessa forma, a pensadora incorpora um fator fundamental no compreendido como *performance*, a saber, o uso do corpo como possibilidade contextual de executar, definir e categorizar uma ação corpórea, pois sua definição está ligada ao uso que se dá ao corpo.

Entretanto, ao tomar emprestado o conceito para as línguas predominantes no cone sul da América, é possível afirmar que não há um equivalente do termo *performance* em português ou espanhol. Essa característica anuncia de algum modo a intraduzibilidade[36] literal, sua inalienável condição de estrangeira, sua condição marxiana. Ainda assim, Jones assegura que é

---

35 Texto Original: *to perform: to do; to do well; to entertain. Etymology: Middle English, from Anglo-French parfurmer, alteration of performer, parfurnir, from par-, per- thoroughly (from Latin per-) + furnir to complete First Known Use: 14th century. Performance: the execution of an action; representing a character in a play; the efficiency with which an action takes place. First Known Use: 15th century. Performing: "of, relating to, or constituting an art (as drama) that involves public performance; ex: the performing arts". First Known Use: 1889. Performative: the act of doing or enacting; or, "of, relating to, or constituting an art (as drama) that involves public performance"; in linguistics, "relating to an expression that serves to effect a transaction or that constitutes the performance of the specified act by virtue of its utterance". First Known Use: 1955.*

36 É importante ter em consideração a ideia de tradução de Benjamin, que propõe que "a tradução é uma forma de sempre voltar ao original" (Benjamin, 2012, p. 133. Tradução nossa). Entretanto, o pensador também afirma que "A tradução sempre chega tarde em relação ao original, de maneira que, para as obras significativas, que nunca encontraram o tradutor de seu tempo que requer na época em que foi criada, a tradução aponta a fase da sobrevivência (*Fortleben*) dessas obras". (Benjamin, 2012, p.134. Tradução nossa). Neste texto, entendemos por intraduzível a impossibilidade de voltar ao original, pois aquele ponto de origem sempre está em fuga. Isso também é o que permite uma aproximação ao caráter espectral do traduzível/intraduzível e remete a pensar na figura do espectro como aquele ente que sempre retorna ao passado.

possível intuir o sentido da palavra. Assim sendo, para as línguas anglo-saxônicas e para as neolatinas, o conceito *performance* enquanto linguagem apresenta-se como uma condição estrangeira, com base num estranhamento ambíguo de aspectos pouco definidos. A esse respeito, Albarrán concorda com Jones quando afirma:

> Os limites da *performance* (...) são difusos; sua materialidade, débil, e sua presença tão ubíqua quanto evanescente. É muito difícil delimitar que coisa ou o que pode ser a *performance*, e não apenas porque nós, falantes hispanofalantes, tomamos emprestado essa palavra de outras línguas nas quais há significados muito diferentes[37] (Albarrán, 2019, p. 10. Tradução nossa).

Ao mesmo tempo, enquanto conceito estrangeiro, o problema que se aponta está na impossibilidade de conciliar uma definição específica, devido à dificuldade de identificação, visto que o que serve como suporte de estudo é o passado dela, e não o acionar enquanto presentidade. Porém, se a *performance* é uma linguagem do presente vivo, sua definição está sempre atrás do fenômeno, nas costas do acontecimento.

Outra visão sobre o caráter espectral da *performance* que merece destaque é a de Taylor, quem afirma: "Minha visão da *performance* dá-se com base na fantologia, *ghosting,* essa visualização que continua atuando politicamente, indo além do acontecimento ao vivo"[38] (Taylor, 2017, p. 216. Tradução nossa). De um modo geral, para a pensadora, a *performance* não é só uma definição, é um permanente acionar político, pois as definições são estados semânticos e fonéticos fixos que tentam emoldurar as coisas ou o acionar dos corpos no presente vivo até as múltiplas formas de linguagem. A *performance* é uma das formas que tem conseguido se transformar de acordo com seu contexto.

Assim sendo, a *performance* pode ser uma ideia evanescente que se desmancha na fala ou nos sistemas de nomeação. Porém, se a definição de *performance* em inglês ou francês contém algo que possibilita que muitos falantes de outras línguas consigam identificar características e contornos, a fim de capturá-la de maneira difusa, identifica-se nos estrangeirismos um ponto de partida. Consequentemente, Albarrán parece acertar ao aproximar

---

37 Texto original: *los límites de la performance, como los de todos los fantasmas que se precie, son difusos; su materialidad, débil, y su presencia, tan ubicua como evanescente. Resulta muy difícil delimitar qué cosa o que puede ser la performance, y no sólo porque los hispanohablantes hayamos tomado prestada esta palabra de otras lenguas en las cuales tiene significados muy diversos.*

38 Texto original: *mi visión de la performance se da con base en la fantologia, ghosting, esa visión que continúa actuando políticamente, yendo más allá que el acontecimiento en vivo.*

a noção de *performance* ao espectro e, desse modo, mostrar principalmente a dificuldade de traduzi-la e descrevê-la por seus efeitos.

A intraduzibilidade, assim como as múltiplas faces que apresenta o conceito, faz com que a noção de espectro carregue uma particularidade que dificulta a descrição do caráter dessa presença. Reside nisso uma ontologia espectral do conceito *performance*: exemplos disso surgem na tentativa de enxergar, traduzir e descrever seus estados em outras áreas do conhecimento, onde sua presença é também opaca, dificultando uma percepção clara. O termo nas áreas da saúde está ligado ao bom desenvolvimento do corpo; na economia, à movimentação massiva do capital; nas engenharias, é marcador estatístico do desempenho de alguns modelos. Esses usos deixam entrever a flexibilidade de transformação da *performance* e seu caráter protético.[39]

Ao retomar o termo nas artes visuais, é possível reconhecer algumas coincidências que podem produzir contornos, características e limites a partir dos processos e procedimentos da *performance*. Desse modo, se ao falar de pintura é necessário supor algumas necessidades técnicas, como a sobreposição de pinceladas com pigmento sobre uma superfície, o mesmo acontece quando se fala da *performance,* pois para poder demarcar seus limites, é necessário compreendê-la pelos aspectos técnicos, isto é, o uso que se dá ao corpo, à execução de uma ação de um corpo físico num espaço e num tempo determinado, carregando mais valor do que a etimologia pode designar. Isso significa colocar em relevo a ação, entendida pela condição corporal no presente, pelas consequências do corpo que é acionado, pelo acontecimento que ela produz.

[39] Nesta tese, tomamos por base do conceito "próteses" as formas de inscrição da ação, isto é, a documentação como próteses – artifício que se torna inalienável da ação. Por meio desse dispositivo a ação consegue se desdobrar e se estender no tempo. O arquivo é próteses porque a ação perde presentidade e os sistemas de inscrição do arquivo chegam para complementar e expandir – por meio da escrita em imagem, vídeo etc. – seu tempo. Desse modo, são próteses da ação enquanto extensão de presença. Para esse embasamento conceitual, retomamos o pensamento de Derrida, que aponta pelo menos duas definições que interessam nesta tese do conceito "próteses". A primeira delas é a escritura como extensão do pensamento; a segunda, a escritura como invenção narrativa. A primeira se encontra no livro *La Vida y la Muerte* (Derrida, 2021). Derrida, apoiado em Freud, sugere que a próteses é a capacidade física ou metafísica de substituir uma função perdida por outra. Derrida identifica em Freud a próteses no arquivo físico, nas formas de inscrições, impressão, registro e conservação. Dessa forma, o arquivo tem a ver com o suporte técnico como veículo que mobiliza o arquivo, o que se imprime. Já no arquivo metafísico, o dispositivo que prolonga as formas de impressão do pensamento é a escrita sobre um suporte exterior à mente (Derrida, 2021, p.425). A segunda consideração sobre o conceito de próteses encontra-se no livro *O monolinguismo do outro. Ou a próteses de origem* (Derrida, 1996). No livro, Derrida sugere como próteses a procura de história e de filiação (Derrida, 2001, p. 20), ou seja, a recuperação/invenção de uma narrativa da história familiar como extensão que dá amplitude ao indivíduo para se autoreconhecer.

Nesse sentido, é importante apontar que essa condição conceitual segue de mãos dadas com as condições contextuais. Isso é visível no momento de rastrear em Goldberg – uma das precursoras da identificação da *performance* nas artes visuais –[40] para além de uma definição, uma moldura técnica que enuncia os limites e as possibilidades da época. Para a pensadora, a *performance* constitui-se de "geralmente eventos rápidos, únicos, minimamente ensaiados como uma duração de dez a quinze minutos" (Goldberg, 1978, p. 175). É necessário notar que, em muitos casos, como os novos usos dos corpos, assim como seus desdobramentos, essa primeira definição tem ficado pequena.

A fratura do paradigma: a espectralidade que a *performance* apresenta enquanto fazer artístico e prática da presença física

Ao falar da *performance* vista a partir do fazer, é importante vincular um ponto de partida específico, que são as reuniões na Itália, os *saraus* que ocorreram simultaneamente ao primeiro manifesto futurista, publicado no jornal *Le Figaro* no ano de 1909, no qual aclamava-se a liberação da arte dos museus e da instituição, propondo-se como espaços de resistência às nascentes instituições que visavam conter a arte. O primeiro *sarau,* identificado por Goldberg, ocorreu em 12 de janeiro de 1910. Contudo, o *sarau* que merece destaque é o terceiro, realizado no dia 8 de março de 1913, no *Politeama Rossetti,* em Trieste, uma pequena cidade ao norte da Itália.[41]

Importa enfatizar que a particularidade das primeiras *performances* se encontra na forma como o corpo dos artistas e do público começaram a interagir. O artista não é mais um ser iluminado, mas um cidadão interagindo com seu entorno. Era facultado ao público entrar,

[40] É importante reconhecer que embora Rosalind Goldberg seja uma das precursoras da identificação e da catalogação do conceito *performance* nas artes visuais, essa linguagem artística não nasceu com ela. Efetivamente, temos evidência de artistas do cone sul, assim como de outros hemisférios, que usaram a ação como prática artística sem saber que estavam produzindo *performances*. Nesse sentido, as proposições de Goldberg são retomadas nesta tese como ponto de partida para a identificação da *performance* como linguagem nas artes visuais.

[41] O terceiro *Sarau* merece destaque, pois desencadeou uma nova relação entre arte, espaço expositivo e público, já que no evento foi implementada uma programação diferente nas apresentações tradicionais, que passaram a integrar artistas plásticos como Boccioni, Carrà e Russolo. O evento foi organizado em três momentos de apresentações: no primeiro, foram apresentadas sinfonias futuristas com sons experimentais; no segundo, foram recitadas poesias futurista e leituras de discursos políticos, em que o corpo do poeta tinha uma constante interação com os espectadores e o espaço; no terceiro, foram expostas esculturas futuristas.

sair, interromper e ser um elemento a mais na apresentação da ação do artista, como afirma Bishop (2016):

> É importante lembrar que o que se apresentava naquele momento não eram obras tradicionais, e sim ações breves em uma grande variedade de meios artísticos que anteciparam o que hoje chamamos de artes da *performance*. Esses *saraus* (denominação em italiano para reuniões noturnas ou *soirée*) incluíam normalmente declarações politicas, manifestos artísticos, composições musicais, poesia e pintura[42] (Bishop, 2016, p. 72. Tradução nossa).

Isso permite resgatar dos futuristas as ações identificadas como as primeiras *performances* nas artes visuais, pois é ali que se dá uma abertura na obra. Essas variações na concepção do fazer artístico mudam a construção, a execução, o modo de dispor, de se relacionar e de entender as ações no espaço. As obras que tradicionalmente eram entendidas como bidimensionais ou tridimensionais são relidas e expandidas na *performance,* onde se começa a estabelecer uma relação direta entre os objetos, os artistas, o tempo, espaço e o espectador como fator ativo na obra. Além disso, havia um novo suporte: o corpo humano, o qual era acionado durante o evento e em relação direta com o público. Tal virada na arte, que Bishop chama de "imersão do público" (Bishop, 2016, p. 76), modificou o modo de apreciação, percepção e os modos de proceder na elaboração da obra de arte, sendo os pilares da *performance*.

Com base nos estudos de Goldberg e Bishop, é possível reconhecer, para aquela época, três eixos técnicos em relação ao fazer artístico da *performance*: 1. presença de declarações políticas do artista; 2. ação em um contexto específico; 3. efemeridade da ação. Essas são circunstâncias que fornecem uma possível estrutura técnica (figura 4), entendida como uma das origens da *performance*. Dessa forma, se nas primeiras *performances* de 1910 se propunha uma mudança da tradição artística, como é argumentado por Bishop, é importante reconhecer que o tempo e o espaço em que elas acontecem é o mesmo que questiona o próprio fazer artístico, onde a desmaterialização da obra torna-se um ato de resistência artística e política.[43]

---

42 Texto original: *Es importante recordar que lo que se presentaba en este contexto no eran obras tradicionales, sino acciones breves en una variedad de medios que anticiparon lo que hoy llamamos de artes de la performance. Estos saraus (italiano para reuniones nocturnas o Soirée) incluían normalmente declaraciones políticas y de manifiestos artísticos, composiciones musicales, poesía y pintura.*

43 É importante notar que os pensamentos dos futuristas convidavam o espectador a utilizar seu corpo enquanto dispositivo de mudança social. Segundo Bishop, instaura-se uma arte participativa. Isso trouxe estratégias estéticas e políticas que eram usadas não só para

Figura 4 - ***Performance*** **ou** ***saraus*** **(1909)**



Fonte: Elaboração do autor (Suárez, 2023a, p.45)

Com o surgimento das novas tecnologias, como foram os transistores e receptores da imagem e o som, a presença e a fisicalidade do corpo humano mudam, visto que se começa a ter dispositivos que desdobram a presença e os corpos, gerando um arquivo que começa a possuir uma equivalência à ação ao vivo. Isso é visível na transformação das ações efêmeras em arquivos que vão ser legitimados pelo sistema da arte, levando a uma transformação iminente dos processos e das formas de usar o corpo do artista. Em outras palavras, se no começo do século XX se anuncia uma desmaterialização da obra liderada pelo fazer efêmero da *performance*, o que vai ser fator de interesse para o sistema da arte, especificamente para o mercado, é a facilidade de arquivar a ação para transportá-la, expô-la e comercializá-la sem necessidade da presentidade e do corpo do artista. É nesse ponto que se cria uma fratura no paradigma da presença física e do uso do corpo do artista*,* pois a *performance*, o artista e o público vão começar a ter, no registro, uma mediação do acontecimento.

É importante ressaltar quer na expansão da documentação o caráter espectral da *performance* ganha relevância, pois a ação já não tem um início e um fim específicos, ela já não tem um presente único para ser acionada, e sobretudo, o corpo do *performer* deixa de ser o suporte da ação, visto que ela começa a incorporar novos corpos, como telas, papeis, objetos,

estabelecer uma relação entre arte e vida, como a política vinha ganhando espaço na vida cotidiana. Naquele período, a emancipação social foi ao mesmo tempo emancipação estética, ruptura com as maneiras de sentir, ver e dizer (Bishop, 2016).

documentos etc. Nesse processo de materialização da ação, converge a possibilidade de tornar visível a espectralidade[44] da *performance*, de modo que o surgimento da documentação é o ponto chave para outras possibilidades da ação enquanto fenômeno performativo sem corpo fixo.

Nesse sentido, a *performance* torna-se uma linguagem viva que sobrevive devido à sua documentação, vestígios de um espectro ou o surgimento imprevisível do acontecimento que continua. Sobre a documentação enquanto corpo do espectro da ação, é importante esclarecer, como coloca Derrida:

> O momento fantasmal sobrevém-lhe, acrescenta-lhe uma dimensão suplementar, uma simulação, uma alienação ou uma expropriação a mais. A saber, um corpo! Uma carne (*Leib*)! Pois, não há fantasmas, não há jamais devir-espectro de espírito sem, ao menos, uma aparência de carne, num espaço de visibilidade invisível, como desaparecer de uma aparição. Para que haja fantasma é preciso um retorno ao corpo, mas a um corpo mais abstrato do que nunca. O processo *espectrogênico* corresponde, portanto, a uma incorporação paradoxal. Uma vez que a ideia ou o pensamento *(Gedanke)* são destacados de seu substrato, engendra-se o fantasma dando-lhe corpo. Não voltando ao corpo vivo de que são arrancadas as ideias ou os pensamentos, mas encarnando estes últimos em um outro corpo artefatual, um corpo protético, um fantasma de espírito, poder-se-ia dizer um fantasma de fantasmas (…) (Derrida, 1994, p. 170).

Derrida aponta que uma das características do espectro é usar corpos protéticos para seu retorno ao presente. Corpos outros que lhe permitam se tornar matéria, presença física. No caso do retorno da *performance*, o que lhe permite tornar-se corpo sempre presente são os arquivos (imagens, telas, projetores, papeis, entre outros). Esses estados protéticos não só remetem ao espectro da ação, mas também se apropriam do destempo do acontecimento, já que, é possível enunciar o retorno da ação sempre em um corpo novo, em um suporte novo, em um presente novo, atualizado. Derrida dá o nome ao processo de assédio e sempre retorno do espectro em corpo alheio como *spukt.*[45]

---

44 A teórica Balcarce nomeia o momento espectral como "aquele momento que já não pertence ao tempo, se se entende baixo esse nome a consecução dos presentes modalizados (presente passado, presente atual, "agora", presente futuro. Questiona-se aquele instante que não é dócil ao tempo, ou pelo menos o que chamamos assim)" (Balcarcel, 2016, p. 176).

45 Segundo Derrida, *spukt* vem do alemão e nele se encontra "a questão da (re)aparição e o assédio, certamente… aquilo que reaparece" (Derrida, 1994, p.228). Para Derrida, o *spuk*t retoma uma presença constante que ainda não se tem resolvido, uma presença que apresenta uma urgência, porém volta para falar daquilo do passado que ainda está presente.

O retorno espectral da *performance*

Para demarcar o retorno do espectro, é importante trazer de volta os dois tempos da *performance* – o tempo da ação no presente vivo e a ação em estado mediado pela documentação após seu fim –, mas, dessa vez, o primeiro tempo é o estar na *performance,* estar em presentidade da ação, momento em que os corpos[46] do espectador e do *performer* chocam energeticamente e geram o evento. Dito choque de presentidade é o que cria o acontecimento energético – o envoltório[47] da ação, estudado por Renato Cohen.[48] Nesse primeiro momento, trata-se de um tempo vivo de percepção sinestésica da ação, um momento de presentidade e experiência energética.[49] Já o segundo momento, que corresponde ao acontecimento mediado pelo arquivo, revela-se como o retorno daquilo que foi, o retorno do espectro da ação ao vivo. Uma visibilidade do invisível, do transparente[50] equiparado à documentação, ao fenômeno da ação, aquilo que não se sabe, mas se goza (Agamben, 2020, p. 24). Dessa forma, encontra-se no segundo momento da *performance* também uma condição energética, pois, ao olhar a *performance* enquanto devir energético, não se fala de um começo ou um fim, fala-se da opacidade, das veladuras que dificultam a visão totalizadora da ação e conduzem à imaginação; fala-se de tudo aquilo que se experimenta onde o registro sempre deixa alguma parte por fora do salvo; fala-se do caráter energético que, mesmo sem apresentar a totalidade da *performance*, permanece inapreensível e em transformação.

Mesmo nos suportes que contêm os registros da ação evidencia-se uma transformação. De fato, o suporte do próprio arquivo apresenta uma mutação, tendo em vista, por exemplo, o

---

46 É importante esclarecer a proximidade entre *happening* e *performance*. No *happening,* a energia do artista/público também gera um encontro, mas dessa vez é cooperativo ou participativo, encaminhando-se sempre a uma marcação estruturada pelo artista. Ou seja, no *happening* a energia do espectador e do artista unem-se para juntos criarem a obra. Por outro lado, na *performance* há um choque energético no presente vivo do espectador/*performer*, o que gera o acontecimento energético. Em outras palavras, a *performance* não é dada a partir de um gesto participativo ou colaborativo, e sim o que se cria na fricção dos corpos no presente do espectador/*performer*.

47 Em *Performance como linguagem* (Cohen, 2011, p. 143-156), o "envoltório ou astral" é definido como aquela "antena que tem os artistas… para captar fatos, comportamentos, e talvez, de um fator distinto que é captado" (Cohen, 2011, p. 144). Cabe enfatizar o caráter energético que surge em um determinado contexto capaz de criar uma ambiência durante a ação.

48 Renato Cohen (1956-2003) nasceu no Brasil e foi um teórico, pesquisador, ator, diretor e *performer* pertencente à chamada geração "teatro das imagens".

49 Esta tese assume como "experiência energética" a capacidade que têm os corpos de transmitir e receber energia, de trocá-la, de partilhá-la de forma autônoma. A experiência energética é uma das formas de produzir e transmitir informação entre os corpos. Assim como outras espécies usam seus sentidos geomagnéticos para se localizar, para orientação, migração, procura de alimentos, processos meteorológicos, entre outros, da mesma forma atua a experiência energética na *performance*, pois é esta que produz na obra/ação o choque energético, a ambiência energética a partir da preparação do corpo do artista para a propagação energética e a disseminação de outras formas de se relacionar com o corpo do outro, com a energia do outro.

50 Conforme Slavoj Žižek, "de forma paradoxal, a transparência é uma forma especial de obscuridade: pois não somos capazes de enxergar alguma coisa só por que é transparente (...)" (Žižek, 2018, p. 118). Isso significa que mesmo transparente mantém alguma opacidade, alguma impossibilidade de ver além dos olhos.

desenvolvimento tecnológico acelerado, a mudança dos formatos em que são arquivadas as ações, o que as torna rapidamente obsoletas. Por isso, são obrigadas a se atualizarem para conservar a integridade das memórias da ação, e mesmo assim a documentação começa a desprender outras camadas da ação. Exemplo disso são as mudanças que sofrem os suportes, assim como o arquivo indicial, para se adequarem aos novos formatos de arquivos digitais. Isso é tangível quando um registro de uma *performance* é capturado em imagem analógica e é, posteriormente, apresentado como projeção digital, ou quando os formatos têm que ser traduzidos de VHS para CD ou USB.

Nesse trânsito de corpos, evidenciamos um caráter intangível que pode ser próximo ao energético, o magnético. Embora os dois suportes contenham o espectro da ação, suas corporeidades e suas recepções são diferentes. Essa qualidade contribui para caracterizar a espectralidade da *performance* como algo que reaparece, como corpo artefatual sempre novo, como marca, rastro, ponte. Assim, transita da corporeidade humana até a fisicalidade da documentação do acontecimento e retorna à sua espectralidade.

Como dito, a *performance* não é só o corpo do *performer* na ação, nem só fantasma, já que ela não é só imaginária, e sim uma visão do presente de corpos que se pode encontrar de alguma forma na documentação. Eis aí seu paradoxo situado na impossibilidade de recorrer toda a ação, tomado por seu aspecto indicial pela imaginação do passado no presente, exigente, que implica um pacto entre o artista e o público em acreditar que aquilo que contém o registro fez parte de um presente, de uma ação verídica. O ponto de fuga, o ponto de origem da *performance* enquanto fenômeno de presentidade – primeiro tempo –, só reside no presente, pois é na presencialidade onde a ambiência energética da ação que envolve espectador e *performer* dá vida ao acontecimento energético. Por outra parte, o segundo tempo apresenta uma extensão protética desse ponto de origem da ação, carregando códigos afetivos e perceptivos diferentes, e não por isso menos relevantes aos indiciais.

A contemporaneidade espectral da *performance* (a modo de coda)

Atravessando as questões no âmbito teórico e prático, encontramos na presença da *performance* uma das normativas que têm se mantido desde a identificação por Goldberg até pensadoras mais atuais. Mesmo assim, o vínculo com a condição espectral faz questionar o entendido como presença, gerando uma instabilidade temporal nessa linguagem. Com o anterior, pode-se inferir que na *performance* existe uma das características próprias do espectro: sua desarticulação do tempo, o que gera um desajuste da presença dos corpos no agora, já que não pertencem nem ao presente nem ao futuro, mas a uma contemporaneidade que caminha associada ao contexto, à presença espectral e ao presente reaparecido.

Assim sendo, a *performance,* como bom espectro, relaciona-se mais com o retorno do passado do que com estar presente. É justamente sua presença espectral permanente, seja no corpo vivo do artista ou no arquivo, que permite um reaparecimento. Nesse caso, o presente da *performance* vincula-se a uma condição contemporânea que sempre deixa o passado entreaberto. Sobre essa ideia de contemporaneidade, em que se está com o tempo mais que a tempo, Boris Groys escreve:

> Contemporâneo é aquilo que não necessariamente tem como significado estar presente, estar aqui e agora: significa estar com o tempo, mais que a tempo. Contemporâneo no alemão é *zeitgenössisch.* E *genosse* quer dizer camarada, ser contemporâneo; *zeitgenössisch* é um camarada do tempo, alguém que ajuda com o tempo, que ajuda o tempo quando este tem problemas, quando tem dificuldades[51] (Groys, 2018, p. 93. Tradução nossa).

A partir dessa perspectiva, a *performance* pode ser uma linguagem artística que não tem a ver com ser acionada no presente, pois ela, mesmo em arquivo, faz sempre presença. É esse ato o que lhe permite ir de mãos dadas com o tempo. É também isso que a condiciona a gerar uma desarticulação do fluxo linear. Encontra-se na hauntologia de Derrida um apoio para a ideia do contemporâneo desarticulado, especificamente quando o pensador retoma a frase de Shakespeare *"The time is out of joint"* (Derrida, 1994, p. 34). Segundo ele, o próprio tempo do espectro é a irrupção, a desarticulação, a estranheza, o desajuste. Derrida deixa entrever a necessidade do retorno, do reaparecer, sendo essas também algumas das condições da

51 Texto original: *Contemporáneo es aquello que no necesariamente significa estar presente, estar aquí y ahora: significa estar con el tiempo, más que a tiempo. Con-temporáneo en alemán es zeitgenössisch. Como -Genosse- quiere decir camarada, ser contemporáneo -zeitgenössisch- puede entenderse como ser un camarada del tiempo, alguien que colabora con el tiempo, que ayuda al tiempo cuando este tiene problemas, cuando tiene dificultades.*

performance na atualidade. Logo, a *performance* não é só uma irrupção contemporânea no próprio tempo; ela também é irrupção nos corpos, sejam eles humanos, do espectador e do *performer*, e não humanos, todos os tipos de arquivos que se tem da ação.

Por outro lado, ao entender que o espectro possui uma condição contemporânea, na promessa de um reaparecimento, instaura-se nessa normativa um paradoxo, pois mesmo que o espectro volte para o presente, sempre reaparece em estados incompletos. Sobre isso, Gabriela Balcarce[52] afirma:

> O espectro (…) tem a peculiaridade de ser uma corporalidade paradoxal, na qual a subtração da materialidade forma parte de seu mesmo aparecer. Porém, esse aparecer procura um suporte físico que opera como próteses do corpo localizável: não é um retorno do corpo do desaparecido. Sempre aparece pela primeira e última vez. Paradoxalmente, nisso se constitui o seu retorno. A sustentação de uma corporeidade que impede de dar-se na sua totalidade ou, em outras palavras, que nos impede a totalidade de seus sentidos[53] (Balcarce, 2016, p. 99. Tradução nossa).

Balcarce aponta uma irrupção temporal e corporal nas quais o retorno ao presente, ao contemporâneo não se dá na sua totalidade, pois sempre há informação que não consegue incorporar ou se atualizar de novo no presente. Ao mesmo tempo, porém, o que retorna ao presente, enquanto corpo e espectro, é um devir magnético e energético único e irrepetível.

Ao aproximar o pensamento de Balcarce à espectralidade da *performance,* dessa vez visando o arquivo indicial da ação, qualquer que seja, evidenciamos um retorno da documentação, sempre única. Contudo, um retorno impedido na sua totalidade, que se encontra em constante aceleração ao tentar estabelecer uma fixação no presente. Sustentamos também que todos os dispositivos de documentação na *performance* são próteses extensivas da *performance*. Por essa razão, defendemos que a documentação não corresponde a um corpo de segunda categoria – como tem insistido o sistema das artes. Ao contrário, pode ser um dispositivo da ação que retorna ao presente e, ao fazer isso, torna-se parte da execução extensiva da ação que a atualiza.

---

52 Gabriela Balcarce (1978) nasceu em Buenos Aires, é filósofa e pesquisadora.

53 Texto original: *el espectro tiene (...) la peculiaridad de ser una corporalidad paradójica, en la que la sustracción de la materialidad forma parte de su mismo parecer. Este aparecer, sin embargo, busca un soporte físico que opera como prótesis del cuerpo ilocalizable: no es un regreso del cuerpo de lo desaparecido. Siempre aparece por primera y última vez, pero, paradójicamente, en ello constituye su regreso. La saturación de una corporalidad que impide entregarnos en su totalidad o, mejor dicho, que nos impide su totalización de sentido.*

À guisa de uma conclusão parcial, podemos dizer que *performance* é a ação energética em transformação que emitem os corpos e que pertence, em princípio, ao primeiro tempo, àquele momento efêmero de seu acionar. Quanto à sua espectralidade, evidenciamos que ela é energia que mobiliza um corpo, por isso é mais que corpo/carne, mais que corpo/arquivo. Ao desconstruir[54] as estruturas da ação, fica evidente que uma *performance* não pode se encerrar só no corpo do *performer* ou no arquivo; ela é aberta, expansível e incontível; ela extrapola o corpo humano que tenta, de forma ineficiente, contê-la.

Assim sendo, a *performance* pode mobilizar dois ou mais tempos no presente ao deslocar corpos espectrais que são movidos por matéria e energia. São estados físicos que, mobilizados, trazem de volta a experiência da ação de maneira atualizada. Sempre no entre, um corpo que se desloca, mobilizando uma energia que se concentra na atenção de um estado físico tangível que se relaciona com o outro.

54 Para a ideia de desconstrução de Derrida, retomamos a "*Carta a un amigo japonés"*, em particular o texto a seguir: *"Desconstruir era asimismo un gesto estructuralista, en cualquier caso, era un gesto que asumía una cierta necesidad de la problemática estructuralista. Pero era también un gesto antiestructuralista; y su éxito se debe, en parte, a este equívoco. Se trataba de deshacer, de descomponer, de desedimentar estructuras (todo tipo de estructuras, lingüísticas, «logocéntricas», «fonocéntricas» -pues el estructuralismo estaba, por entonces, dominado por los modelos lingüísticos de la llamada lingüística estructural que se denominaba también saussuriana-, socio-institucionales políticos, culturales y, ante todo y sobre todo, filosóficos*)" (Derrida, 2003). Baseamo-nos também no seminário *La vida la muerte*, no qual argumenta que o conceito de desconstrução se encontra também como forma espectral na tradução do texto de Marx e Engels, *L`Ideologie Allemande*, na expressão *aufgelöst werden können*, assumindo o conceito de forma metafórica, como a desmontagem da carne do corpo humano para que fique à vista seu esqueleto, sua estrutura.

2.1.1.2. DA ICONOMIA À ECONOMIA DA PRESENÇA NA *PERFORMANCE:* A DOCUMENTAÇÃO COMO PROLONGAÇÃO DA AÇÃO

A *performance* é uma linguagem que expande seu cosmos cada vez que é pensada, teorizada e praticada. Percebemos, por exemplo, essa característica ao analisar o uso das tecnologias para a comercialização e para o arquivo da ação, em especial, na utilização das câmeras fotográficas e de vídeos e gravadores de som que expandem as possibilidades. Embora essas tecnologias permitam novas formas de existência da *performance*, elas também modificaram o estatuto da presença física. Desse modo, chegamos ao núcleo deste texto, em que são usados subsídios teóricos de Gilson Schwartz, sobretudo seu debate sobre a economia e o ícone. Situamos alguns contrapontos entre a fisicalidade e a virtualidade, entre a presencialidade da ação e o registro enquanto ícone[55] da *performance*, a fim de traçar linhas transversais entre o proposto por Schwartz e a economia da presença aplicada na *performance*.

A fim de rastrear essas ideias, consideramos relevante compreender a implementação e a propagação do uso da documentação na *performance.* Como consequência do registro, houve a valorização da *performance* graças às potencialidades de um futuro mercado. Essas mudanças ocorrem nos EUA a partir dos anos 1970, quando mercadoria, presença física da *performance* e tecnologias de captura de imagem e som convergem contextualmente na produção do registro. O resultado é a relevância que o próprio sistema da arte começaria a dar para o arquivo enquanto ícone da ação, além da presença da *performance* no agora.

Esses fatores que pretendem expor uma economia da *performance* apresentam também uma relação com o arquivo da ação enquanto ícone do evento. Evidencia-se uma mudança nos paradigmas, pois encontra-se no arquivo o poder de apresentar outras formas de existência, assim como outras extensões da ação. Antes de gerar uma aproximação entre *performance* e ícone, importa expor algumas minúcias sobre a economia.

55 Para Schwartz, o ícone é ser, coisa, símbolo que produz e reparte valor (Schwartz, 2019, p. 34).

Da economia à iconomia

A palavra economia deriva do grego *oikós* (casa, lar) e *nomos* (ordem, costumes, leis), estando relacionada à administração da casa. Esse conceito experimentou múltiplas adaptações ao longo da história até consagrar-se como disciplina das humanidades, cujo objeto são as dinâmicas das formas de vida. Entre suas regras gerais, preconiza-se que existem necessidades (demanda) e recursos (procura). A relação entre os dois termos produz a valorização ou desvalorização do item que liga o produto do trabalho ao consumo e à administração desses bens. A relação das necessidades existentes na casa encontra no espaço público sua solução. Com o passar do tempo, a separação rígida que afastava a nobreza da plebe se dilui; já o decoro se modifica de acordo com as condições de vida de cada indivíduo com o ambiente e o contexto.

Para fazer a passagem da economia moderna à economia do ícone, ou iconomia, fundamentamo-nos, primeiramente, nas proposições do economista e sociólogo brasileiro Gilson Schwartz. Merece destaque a defesa da passagem de uma economia tradicional a uma economia atual que termina por esvaziar a presença e substituí-la por ícones; ou ainda, da passagem da fisicalidade à virtualidade, ou do produto à imagem. Schwartz, apoiado nas ideias de John Keynes,[56] nos modos de pensar e refletir sobre as imagens de Aby Warburg[57] e nos jogos de linguagem de Ludwig Wittgenstein,[58] estrutura e defende, desde 2018, uma nova ciência, nomeada por ele como "iconomia". Para isso, Schwartz retoma os jogos de linguagem em que se criam símbolos e valores no mercado para definir a "iconomia" como um jogo do capital, o qual gera especulação, usura, dívida, crises a partir dos signos, das imagens e das representações.

Em seu livro *Iconomia: introdução à crítica digital da economia industrial e financeira* (Schwartz, 2019, p. 9), o autor propõe que a crise global contemporânea "revela a necessidade de uma interpretação anticartesiana dos processos econômicos que são sempre e simultaneamente materiais, imateriais e representacionais, simbólicos, em suma, "iconômicos" na indagação interdisciplinar sobre a relação entre mercadoria, valor e ícone". Ele sugere uma

---

56 John Keynes (1883-1946) nasceu no Reino Unido. Foi um economista, fundador da teoria sobre a macroeconomia moderna.

57 Aby Moritz Warburg (1866-1929) nasceu na Alemanha e foi um historiador. Seus temas de estudo incluem a história da memória europeia, o paganismo e o renascimento italiano. Uma das suas obras primas é o *Atlas Mnemosyse*.

58 Ludwig Joseph Johann Wittgenstein (1889-1851) nasceu em Viena. Foi um filósofo austríaco, naturalizado britânico e um dos principais autores da virada linguística na filosofia do século XX.

"iconomia" como perspectiva integradora[59], convergente, sem prescindir de uma diversidade metodológica, sem pretensões a uma nova síntese capaz de corporificar uma ciência do valor dos ícones – *eikón* onde antes primava o *oikós*. Para isso, analisa os deslocamentos atuais dos bens e serviços, assim como tudo aquilo que tem um valor comercial ou consegue-se quantificar e desdobrar até chegar a um ícone ou signo.

Schwartz descreve a forma como a partir da implementação da virtualização dos bens e serviços, assim como da virtualização das relações, dos lugares de encontro, dos sites de compra e da nova vida virtualizada, modificou-se o lugar da privacidade. Se antes esse bem era intangível, agora possui um valor quantificável e, por isso, interessa ao mercado. Isso faz da privacidade um produto que estrutura um valor de troca e que gera riqueza. Sobre essa quantificação e trânsito entre o público e o privado, entre o imaterial e tangível até o código binário, entre a vida virtual e a vida física, o pensador brasileiro afirma:

> A percepção de que a sobrevivência da espécie e do planeta depende mais do ícone que da casa, na medida em que habitamos e somos habitados e habituados a uma vida imagética, audiovisual e informacional praticamente contínua desde o pré-parto até a telemedicina… Essa programação e seus efeitos sobre a criação, distribuição e proteção da riqueza, do patrimônio e da memória são dimensões essenciais da iconomia. Entre a oferta e a demanda, sempre haverá um código (Schwartz, 2019, p. 23).

Schwartz deixa entrever uma economia que perpassa os produtos físicos e tangíveis para chegar ao uso dos ícones. Uma economia imagética, uma economia estruturada na virtualização da presença dos produtos, do mercado, dos serviços, da oferta e da demanda até chegar ao código, à abstração física dos corpos. Dessa forma, Schwartz mostra novos deslocamentos do *oikós* para o *eikón,* gerados pelas migrações do território físico às moradias digitais, moradias ainda nômades, evidenciando um *oikós* (lar, casa) em constante deslocamento. Essa expansão faz com que o tangível, o físico seja equivalente aos ícones.

Ao analisar a iconomia de Schwartz, é possível perceber pelo menos duas fontes de debate: a primeira, um olhar para a economia com ênfase recorrente **na dívida**; a segunda, o "(*no*)mia", com relevo em *nomos*, isto é, suas normas e as fissuras. Com base nesses dois pontos chaves, a discussão apresentada ao longo deste texto enfoca as mudanças iconômicas que se

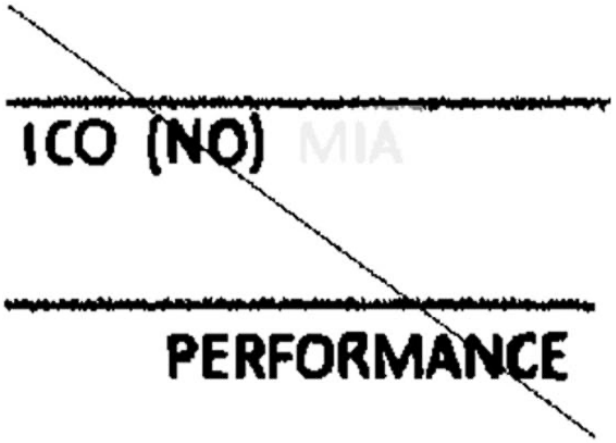
[59] Schwartz identifica uma economia-política baseada no desenvolvimento dos ícones, principalmente digitais, em que se tem produção real e simbólica de valores de troca, os quais comunicam e geram conhecimento. Porém, inserem-se em mercados abertos à sua oferta e demanda, em que se estabelece uma relação aberta e complexa entre economia, política e tecnologias na atualidade.

podem relacionar na *performance*, nas quais a presença física da ação possui uma equivalência ao arquivo – seu ícone –, priorizando a documentação como um estado de presentidade. Essa dosagem da presença, por seu turno, gera um estado em que a presença física dos corpos não ocorre; antes, é poupada. Apresentamos, em continuação, alguns cruzamentos entre a iconomia da *performance*, partindo da dívida e do *nomos*, e a documentação.

Da dívida

Segundo Schwartz, iconomia é uma herança, um constante devir dívida. De modo a esclarecer suas ideias, o pensador olha para a etimologia do conceito e, tomando como base a língua inglesa, especificamente a palavra *interest* (juros), explica que a primeira letra do conceito de iconomia, isto é, a letra "i", retoma a raiz de *interest*. O conceito de iconomia carrega consigo por afirmação uma dívida constante em relação à fisicalidade dos corpos, dos produtos. A esse respeito, o autor afirma que "um ícone fundamental da economia sempre foi a usura, os juros, o mistério dos juros, de um valor 'não natural', um desprendimento da física, dos sentidos, da empiria" (Schwartz, 2019, p. 30). Sendo assim, na abstração da fisicalidade do produto até seu ícone, cria-se uma dívida com a presentidade do objeto. Dessa forma, o ícone sempre vai carregar um devir dívida com a presença do produto tangível.

Figura 4 - Icono



Fonte: Elaboração do autor (Suárez, 2022, p. 5)

Merece destaque a primeira linha transversal entre "iconomia", como dívida, e *performance,* como origem da dívida. Com efeito*,* essa dívida na *performance* tem sido propagada pela documentação das ações. O importante procedimento de arquivar o efêmero, de congelar no tempo a volatilidade do acontecimento – potencializado nos EUA com a chegada da década de 70 – provoca a continuidade da ação, que não acaba, uma vez que o arquivo da ação é a origem dos juros da presença dos corpos, do *performer* e do público. O "valor não natural" se estabelece como instrumento de troca da presença física pelo arquivo, em vídeo ou fixa, ícone.

As novas fontes da presença rivalizavam com a consolidação do mercado e da mercadoria em uma linguagem que se entendia por um caráter efêmero e aparentemente desmaterializado. A movimentação e a abertura criadas pelos mecanismos de recepção e propagação dos corpos, como foram o telégrafo, a televisão, o rádio, produziram outras formas de presença humana – como ícone, imagem – incorporando outros corpos, depois multiplicados pelas telas eletrônicas, *notebooks, tablets*, celulares, entre outros. Por conseguinte, tais processos iconômicos elidiram a surpresa do encontro, democratizando um certo tipo de acontecimento padronizado e mediado, principal aliado do mercado da arte e da idealização do registro como cristalização da ação.

Nesse aspecto, duas características entrelaçam-se: a primeira diz respeito ao pacto inquebrantável com o público, sobre a homologação da presentidade do *performer* pela documentação. Esse pacto vem acompanhado da fé poética do espectador ao acreditar que a documentação diante de seus olhos realmente faz parte de uma ação que aconteceu. Já a segunda, funda-se no devir fetiche do registro, visto que o mercado é quem privilegia, pela sua praticidade, o ícone em relação à presença da ação e, com isso, garante um produto tangível para o comércio.

Como dito acima, o devir que se apresenta no ícone é um devir dívida. Nesse caso, a dívida dada na documentação da *performance* é um empréstimo de presença. Algo impagável, uma vez que apenas na presença do *performer* e do público é que ocorre o estado energético que acontece no aqui e no agora da ação. É um contrato de especulação e usura da presença a partir de um tempo e espaço inegociáveis. Trata-se de uma dívida com a evanescência do presente, gerando um passivo não circulante.

Há ainda outra dívida na iconomia da *performance* na forma de arquivo que sempre está submetida pelo sistema da arte e suas instituições que, por um lado, a legítima e, por outro, a escraviza a seu julgamento a ser um corpo de segunda categoria. Mesmo que o próprio sistema tenha se encarregado de afirmar que o registro não é a ação, é na materialidade ou na documentação da ação que se torna possível o retorno para o presente. Porém, tem sido interessante para o mercado manter o registro marginalizado, pois a documentação perde seu poder de transformação e sua autonomia sem o corpo físico do artista.

Normas e exceção

O segundo eixo entre a iconomia e a presença da *performance* destaca suas normas e leis (se é que existem), embora o interesse na segunda aproximação se centre nas questões que fogem das normas, nas questões que ficam à margem da teoria. Antes de seguir esse percurso, é necessário explanar o *nomos* da *performance*. Peggy Phelan[60] é uma das teóricas de postura radical quando se fala do *nomos,* assim como da ontologia da *performance*. Ela a reconhece como uma linguagem finita, caracterizada pela evanescência total da ação e, assim, a partir de uma visão ontológica irredutível à documentação (Phelan, 1996, p. 148). Na sua visão, o caráter efêmero e a presentidade dos corpos são duas condições estruturais da *performance,* logo, seu *nomos*, suas maiores regras.[61]

Por outra parte, encontramos na economia da presença um gatilho para identificar as normas dissidentes da *performance*. A presença reificada exemplifica-se nas trocas de um produto físico por outro entre as civilizações antigas. A utilização da moeda no século VII a.C.,

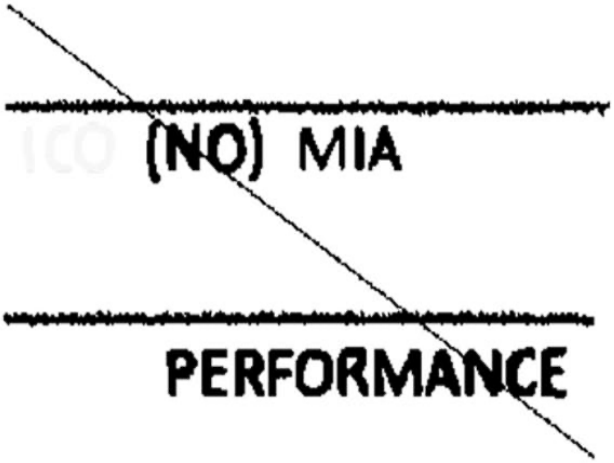
60 Peggy Phelan (1959) nasceu nos EUA. É crítica da arte contemporânea, especialista e teórica da *performance*, além de detratora da documentação da *performance*.

61 Embora Phelan (1996) estabeleça como ontologia e, assim, como *nomos* da *performance* o caráter efêmero e não documentável da *performance*, a teórica não valida os atos orgânicos de documentação, como é a informação que transmitem os corpos entre linhas, ou seja, a informação que desborda e mantém uma consciência no arquivo físico e que produz formas originárias de existência no corpo do outro. Os intercâmbios desse processo, em que o espectador se enfrenta com o presente vivo da *performance,* vai além do ato de arquivar em formato físico, já que uma das características da *performance* enquanto linguagem artística é seu caráter energético, isto é, o choque de presenças que acontecem entre o corpo do *performer* e o público. Origina-se nos encontros uma transmissão de saberes naturais e sinestésicos em que os corpos trocam conhecimentos. Não obstante, torna-se pouco possível administrar o que se recebe ou o que se emite, o que faz desses saberes, enquanto arquivos em circulação, inerentes à presentidade da ação. Como dito, entende-se a *performance* como uma linguagem que vai além da presença exclusivamente na presentidade da ação, pois por natureza os corpos são bancos onde se emite, arquiva, coleta e sobrepõe de forma consciente e inconsciente a informação de outros corpos. Exemplo disso são cadeias de DNA, que contêm todo o passado, mas é uma informação de acesso restrito para o portador.

conhecida como estáter,[62] tornou-se padrão de comercialização, detonando um dos trânsitos de uma economia esvaziada na troca de produtos físicos pelo seu signo. Segundo Schwartz, desde então ocorre um processo contínuo e paulatino de virtualização da presença por meio da desnaturalização dos formatos em que se comercializa, pois o bem ou o serviço também pode ser reconhecido no próprio ícone. Em outras palavras, Schwartz identifica na iconomia a substituição da presença do artifício, do corpo enquanto produto físico, por seu correspondente virtualizado. Nesse contexto, assume ênfase a troca entre signos: por um lado, a compra de um serviço virtualizado, por outro, o pagamento com uma moeda que representa o corpo do obreiro enquanto mão operária. Dessa forma, evidencia-se que tanto o produto – enquanto ícone – como o meio para adquiri-lo são frutos de uma ausência de presença. Sobre a ilusão da iconomia, Schwartz escreve:

> Entre as descobertas de Warburg, destaca-se a relação entre o valor da expressão e a circulação da imagem de forma análoga a uma moeda, seu efeito mobilizador de uma expressão que pode ser extraída de todas as coisas – *Ausdruckswerte* é o valor da expressividade.
> Imagens são elos em cadeias de valor ético, daí, sua importância nos processos de ritualização e sagração místicos e religiosos. Toda *iconomia* é também uma "economista" e a circulação da moeda tem forte sincronicidade com as rodadas de tarô, cabala e outras práticas primitivas – a começar pelas Bolsas de Valores (Schwartz, 2019, p. 14).

Figura 6 - Iconomia



Fonte: Elaboração do autor (Suárez, 2022, p. 8)

[62] Hoje em dia, esse tipo de moeda é conhecida como estáter. A primeira moeda da civilização foi cunhada com a efígie de um leão, que era o símbolo da família real da Lídia. Se os escambos habilitaram, nas civilizações antigas, a troca de um produto físico por outro, é a partir do uso da moeda como padrão de comercialização que proporciona um dos maiores trânsitos de uma economia física até a virtualização dela - a partir do século VII a.C. Ditas moedas foram usadas para a mediação de produtos físicos e tangíveis por bens ou serviços.

Ao rastrear, nas artes, esses princípios iconômicos, em que a força de trabalho, assim como a presença física dos corpos são trocadas pela ritualística do ícone, é possível reconhecer a imagem como forma análoga à presença do corpo do *performer*. Nesse sentido, a implementação da documentação da *performance,* por um lado, mantém seu caráter ritualístico, por outro, é assumida como espécie de fetiche do mercado graças ao registro promovido pelas tecnologias que encriptam os corpos em imagem e som. Assim, ao incorporar outros meios, a *performance* deixa para trás a efemeridade e a desmaterialização da ação física para torná-la de novo tangível, assim como um produto a mais do mercado. Tais processos são visíveis em vídeoperformance e fotoperformance, nas quais o corpo do *performer* adquire um aspecto fantasmagórico, trazendo uma crítica direta para o estatuto da presença e seus signos.

Dos informes, especulações e o estado da presença na *performance* (algumas considerações):

- A iconomia da presença na *performance* tem modificado sua dívida e suas normas. Visto que o arquivo indicial faz incrementar os juros com o presente vivo, essa linguagem nem morre nem tem fim; antes, ela sempre está latente. Isso é evidente após seu acionamento, já que a *performance* pode cair no esquecimento. Contudo, o esquecimento não significa que a *performance* tenha sido finalizada ou morrido. Ao contrário, significa que a *performance,* como repertório, entrou num processo de hibernação. Em qualquer outro momento da vida do espectador, a ação enquanto repertório pode voltar e espalhar-se de modo inconsciente. Um exemplo próximo ao processo em que se anuncia a impossibilidade do fim da *performance* é a visualização de estrelas que já não existem mais, mas que continuam a ser percebidas pela luz emitida no espaço. Indubitavelmente, uma estrela, enquanto constelação celeste e física, pode ser equiparada à *performance,* visto que, mesmo no momento de seu "fim", a estrela enquanto ação nunca morre. Ela se transforma em uma explosão infinita de esplendor que navegará de formas outras a milhares de anos luz pelos corpos celestes. Em contrapartida, os espectadores do céu têm acesso às estrelas não enquanto corpos celestes físicos, mas sim enquanto esplendor. Efetivamente, o que se vê no firmamento

não é a estrela. Antes, é a resplandecência dela, é o desdobramento energético que os corpos celestes encontraram para fazer-se presente, ainda que sem "corpo físico".

- Podemos comparar tal situação com o arquivo da *performance*, pois o que foi, o ícone, o signo da ação é aquele resplandor que anuncia uma presentidade. Mais ainda, pode ser enxergada pelas suas luzes e sombras, que não são mais do que toda a documentação física ou por repertório que consegue transmitir ou que tem ficado por fora. Essa luz, esse reflexo do corpo/arquivo não diz respeito à totalidade da estrela ou da *performance* enquanto fisicalidade e presentidade, e sim é um dos seus estados. Isso significa que a ação se incorporou, voltou ao presente. Assim, os brilhos da *performance* não têm finitude, eles deambulam, como os espectros, esperando que alguém, de forma consciente ou não, consiga enxergar sua luz.
- Entendemos a *performance* como uma economia pendular, oscilando da ação à documentação e vice-versa. O ícone aciona a *performance,* que lhe confere um caráter efêmero. Em ambos há um devir energia que, expulsa na ação, torna-se brilho. Nesse movimento pendular, a *performance* é energia e a energia é ação. Enquanto energia, a *performance* pode ser incluída na lei de Jackson Davis.[63] O teórico propõe que a energia não se cria e não é possível destruí-la. A energia apenas se transforma. Portanto, tentar defini-la ou simplesmente contê-la em processos ontológicos ou normativos significa limitá-la. Podemos argumentar ainda que a *performance* é, para além de uma linguagem artística, uma tecnologia que prolonga o acionar humano, é uma energia que se expande em cada um dos corpos que habita, em diferentes estados outros da ação enquanto energia. O que apresenta a *performance* são modos de incorporar. E a ação é um breve sopro espectral que tem por objeto existir de outras formas e em outros corpos. Por seu turno, a documentação é um estado próprio da *performance*. Por essa razão, é preciso encará-la pelo seu devir energético, pela necessidade que tem o acionar energético por habitar corpos, mesmo que sejam artificiais (documentação).

- A fim de esclarecer o entendido como o estado energético da *performance*, tomamos como exemplo a energia ao incorporar a lâmpada. A energia não tem fim, nem deixa de sê-lo quando chega à lâmpada. Esta é uma forma em que a energia se transforma em luz

63 Do livro, *The seventh years: industrial civilization in transition*. New York, Norton. 1979.

e se apresenta aos olhos do ser humano – a luz incorpora a lâmpada. O mesmo acontece com a documentação na *performance*: ela extrapola seu lugar de simples registro do acontecimento para transformar-se em um dos desdobramentos da *performance* enquanto evento do presente vivo. Logo, a ação é esse estado energético que encorpa corpos/arquivos, sendo esses estados protéticos que prolongam e tornam visível a *performance*.

- A "iconomia" da *performance* remete à economia da presença atual. Nesse caso, pode-se aproximar os estados em que os humanos – mediados pela virtualização e pela ocorrência da pandemia (2020) – foram obrigados a poupar, para além de sua presença, suas interações com outros corpos humanos. É no trânsito da presença física até o território virtual em que se origina uma economia que poupa presentidade, que poupa contato físico. Por sua vez, a economia da fisicalidade corpórea convida os corpos a estabelecerem outras formas de fazer presença, outras formas de incorporar, de existir no outro. A procura pelo contato asséptico e seguro entre os corpos tem evitado a presença viva, mas também faz um gasto, um consumo desmedido da imagem enquanto ícone, como ocorreu com a vida durante a pandemia. Consequentemente, a escassez da presença gera um incremento nos modos de proliferação do corpo virtualizado, do corpo como imagem de consumo, ocasionando o privilégio da visão sobre os outros sentidos. A sobreposição do ícone em relação à presença leva ao disciplinamento dos corpos e à domesticação do devir presença. Dessa forma, é possível identificar um enfraquecimento da experiência viva, uma vez que com a disciplina dos corpos impõe-se a autodocumentação, a sua transfiguração em imagem/ícone, presença/signo. Gera-se, assim, um corpo doutrinário que tem modificado os formatos convencionais em que se torna presente.

- A iconomia enquanto *eikón* abarca também uma redução das experiências, como hoje são conhecidas, em uma condensação do presente vivo pelo seu modo de representação. Com isso, é possível enxergar como a rentabilidade dos corpos, ainda em estado de repouso, gera também uma economia por meio de uma disciplina normatizada. Essa massificação e autoexploração dos indivíduos como imagens indiciais de si potencializa a mercantilização do ícone. Ademais, essas novas tecnologias que desdobram a presença

garantem uma abertura radical nos processos de percepção. Estabelece-se, assim, uma ampliação dos sentidos, visto que as tecnologias emergentes geram também novas formas em que o exterior atravessa e habita o ser humano. E a iconomia é uma dessas possíveis leituras em que se transformam e condensam administrações outras de poupar a presença física, da mesma forma que se amplificam outros sentidos, outros recursos, outras formas de ter acesso aos bens e serviços da presença física e da existência do outro, mesmo que aquele outro se encontre virtualizado ou mediado por um artifício – corpo não humano. Embora o contato físico entre corpos humanos tenha ficado relegado, regulado, normatizado, foi potencializada a necessidade das próteses, dos corpos artificiais. Do mesmo modo, a equivalência entre fisicalidade e ícone, entre presença viva e virtualizada, entre *performance* e arquivo também tem alcançado uma normalização, produto das necessidades específicas dos tempos atuais. Contudo, a *performance* adapta-se aos novos tempos, pois hoje poupa-se presença, transformando-a também em parte de uma iconomia da presença atual.

2.1.1.3. DA *PERFORMANCE* TRADICIONAL À *PERFORMANCE* PÓS-MODERNA

Segundo os gregos, o conceito "*theoria*" encontra fundamento na capacidade e amplitude que se dá à visão. Essa característica da teoria enquanto observação e percepção do mundo encontram-se também na *performance*, pois cada definição dessa linguagem é um modo divergente de observá-la, sendo necessário ter um olho na prática e outro no contexto.

Isso posto, é importante neste texto olhar para duas posturas que ajudarão a ter uma amplitude maior da *performance* e que evidenciam como sua definição e uso estão ligados ao contexto. São elas: 1. a ***performance* tradicional**, período que compreende a identificação por Goldberg, em 1909, até a migração para os EUA como a nova capital das artes; 2. a ***performance* pós-moderna**, que compartilha o contexto com a expansão do capitalismo, período marcado por múltiplas invenções que modificaram a relação e os modos de olhar para a sociedade e o mundo.

Para o esclarecimento dessas duas posturas, encontram-se ferramentas teóricas em Pedro Cruz, especificamente no livro, *Arte y performance. Una história desde las vanguardias hasta la actualidad* (Cruz, 2021). Na obra, o teórico faz uma revisão da historicidade da *performance* proposta por Goldberg, atualizando-a e identificando novas nomenclaturas, assim como características dessa linguagem. Na pesquisa, o teórico questiona a forma como se tem estabelecido a presença na *performance* ao longo da história, ligando a condição de presença da ação e o uso dos corpos à forma em que se percebe e define essa linguagem. A análise do percurso evolutivo da *performance* esclarece que a condição de presença está conectada com o uso que se tem dado aos corpos – do artista e do público – em relação às múltiplas possibilidades que nasceram em diversos contextos, já que tanto artistas quanto teóricos têm estabelecido diversos usos do corpo, assim como nomenclaturas, procedimentos e estados em que se tem observado a presença para acionar ou refletir sobre a *performance*. O escopo deste texto é olhar para os modos como Cruz observa a transição, a concepção e a diferenciação da *performance* tradicional até a *performance* pós-moderna.

Performance tradicional

Essas ações se constituíram no começo do século XX, principalmente na Eurásia. Dão-se a partir da busca e da exploração dos limites do corpo, sendo motivo de interesse o entendimento das possibilidades da carne em ação. Um corpo humano que estava em trânsito, em que a invenção da luz, produto da nascente era industrial, vai potencializar seu desenvolvimento, fazendo do corpo ritmo e do corpo máquina dois caminhantes – entre o natural e o artificial, entre as formas orgânicas e as geométricas – que vão estar às vezes juntos e às vezes em oposição. Nesse contexto, é característica da *performance* tradicional a exploração dos limites do corpo, transformando-o em uma materialidade nova para as artes visuais.

Esses tipos de explorações, em que estão em prova os limites, as qualidades e as possibilidades da carne são exemplificadas por Cruz (2021, p. 111) como *performance* tradicional, sendo essas práticas:

1. As ações futuristas, que mantiveram um constante interesse pelo teatro popular, pela *soirée*, pela comedia *dell`Arte*, pelo teatro de variedades, pelo teatro sintético, pelos cabarés, pelos novos ruídos da urbe moderna, bem como todo tipo de apresentação acionadora do agora para o espectador.

2. As ações dadaístas, que se apropriam dos *saraus* para dar origem ao *Cabaré Voltaire* em Munique, mantendo uma aproximação com os *sketches* satíricos, com as apresentações de poemas, de manifestos políticos, com ênfase no singular da vida, no estranhamento ou no caos. Disseminam-se rapidamente pela Europa, sobretudo em Viena, Zurique, Berlim e Barcelona, experimentando expressões plásticas como cartazes, panfletos, fanzines e outros mecanismos de democratização das ideias.

3. As ações surrealistas, que popularizaram a inserção do público e tiveram por base situações incendiárias que levavam o espectador a outro estado dos sentidos. Eles exploraram a psique do indivíduo e da sociedade, ressaltando o cômico, o estúpido e o paradoxal.

4. As ações na Bauhaus, onde se privilegiou a festa, a dança, as coreografias corporais, os figurinos e a implementação da tecnologia, assim como a comparação entre corpo humano

e máquina, sendo as formas orgânicas e geométricas duas possibilidades para os discursos visuais, de modo a pensar na *gesamtkunstwerk*[64] e nas múltiplas estruturas técnicas que devem ter uma ação, o espaço, a tecnologia, o tempo, o palco, a apresentação e a representação.

Figura 7 - *Triadic Ballet (Bauhaus)*



Fonte: Metropol Theater, Berlin | **Triadic Ballet *(Bauhaus)*** | 1926 (Cruz, 2021, p. 234)

Os tipos de práticas mencionadas acima têm o intuito de estabelecer os primórdios da *performance* tradicional, sendo próximas à concepção de *show* ou de espetáculo, onde o público começa a ser um participante ativo na obra, trocando o olhar passivo e contemplativo pela participação. As múltiplas possibilidades que o corpo em ação e ao vivo começaram a oferecer nas artes visuais foram herdadas do teatro, pois é a partir dali que o corpo, a presença e a imersão do público na concepção da obra criam processos de arte participativos em que os espectadores são coautores da obra (Bishop, 2016, p. 108).

Dessa forma, nas primeiras vanguardas da Eurásia o corpo humano foi um dos protagonistas, pois para os artistas da época o corpo era concebido como a própria obra. Nesse

64 *Gesamtkunstwerk* ou "obra de arte total" é um conceito alemão para designar a unificação de todas as artes em uma manifestação.

contexto, essa nova matéria plástica foi considerada como obra viva, obra em movimento, obra em ação, obra que tinha um vínculo indissolúvel com o contexto. Trata-se de uma característica da junção artística no período entre guerras, pois na pressa de fugir da violência, da perseguição e dos processos de extermínio, os artistas se protegem entre si, criando lugares de moradia e compartilhamento. Nesses lugares, as linguagens artísticas tradicionais começam a interagir e a se misturar. Naqueles processos de junção, de festa, de protesto, dava-se relevância à obra vivente, um corpo para vesti-lo, maquiá-lo, por isso, dispô-lo à ação. A *performance* era apenas uma escusa para apresentar os limites do corpo enquanto obra, mas também tudo o que podia ser feito pelo corpo, incluído, em muitos casos, a resistência política. Tudo isso confere a necessidade, na *performance* tradicional, da presença física e objetiva do corpo do artista diante do público (Valenzuela, 2022, p. 39).

Performance* pós-moderna ou *performance-art

Para Cruz, um dos problemas que se tem na identificação e definição unânime da *performance* radica nas suas múltiplas disseminações, que em muitos casos são divergentes umas das outras e, mesmo assim, têm sido usadas de formas indiscriminadas para descrever processos aleatórios (Cruz, 2021, p. 645). As dificuldades tornam-se evidentes quando se tenta dar a mesma definição para qualquer período e contexto dessa linguagem.

Embora a proliferação da *performance* tenha sido de caráter internacional, multidirecional e policêntrica, cada contexto estabelece seus princípios procedimentais. Sem embargo, Cruz identifica e propõe uma condição totalizadora que pode atuar como base formal. Para ele, a característica que prevalece na *performance*, desde os primeiros registros em 1909 até a atualidade, é o desenvolvimento de uma ação artística de caráter temporal, isto é, a partir da execução da *performance* tem-se um marco contínuo do início até o fim (Cruz, 2021, p. 10).

É interessante notar que Cruz deixa por fora da sua estrutura totalizadora algumas características que a teoria tradicional tinha considerado como fundamentais para a definição e a catalogação da *performance*: A. o aqui e agora; B. o corpo humano; C. o caráter efêmero. Para uma melhor compreensão, é importante observar o caminho que faz a *performance* tradicional até a *performance* pós-moderna ou *performance-art.* É ali onde a noção de corpo, presença e

efemeridade mudam; também é ali onde novas possibilidades de acionar uma *performance* surgem.

O que Cruz nomeia como *performance* pós-moderna é o que historicamente se conhece como a época dourada da *performance* (Cruz, 2021, p. 495), sendo essas práticas as que interessam ressaltar neste texto. Para tanto, é fundamental a identificação de um binômio chave, produto das mudanças da época: A. a nascente indústria de comunicação audiovisual, que gerou uma reconfiguração entre acontecimento vivido e acontecimento mediado por telas; B. o sistema crítico da nascente condição pós-moderna proposto por Lyotard (2009), sendo característica a desmistificação dos metarrelatos na sociedade. A aplicação desse binômio na *performance* é visível na chegada das câmeras como produtoras de ações, momento em que se questiona e desmistifica de forma direta a necessidade da presença do corpo do artista na ação.

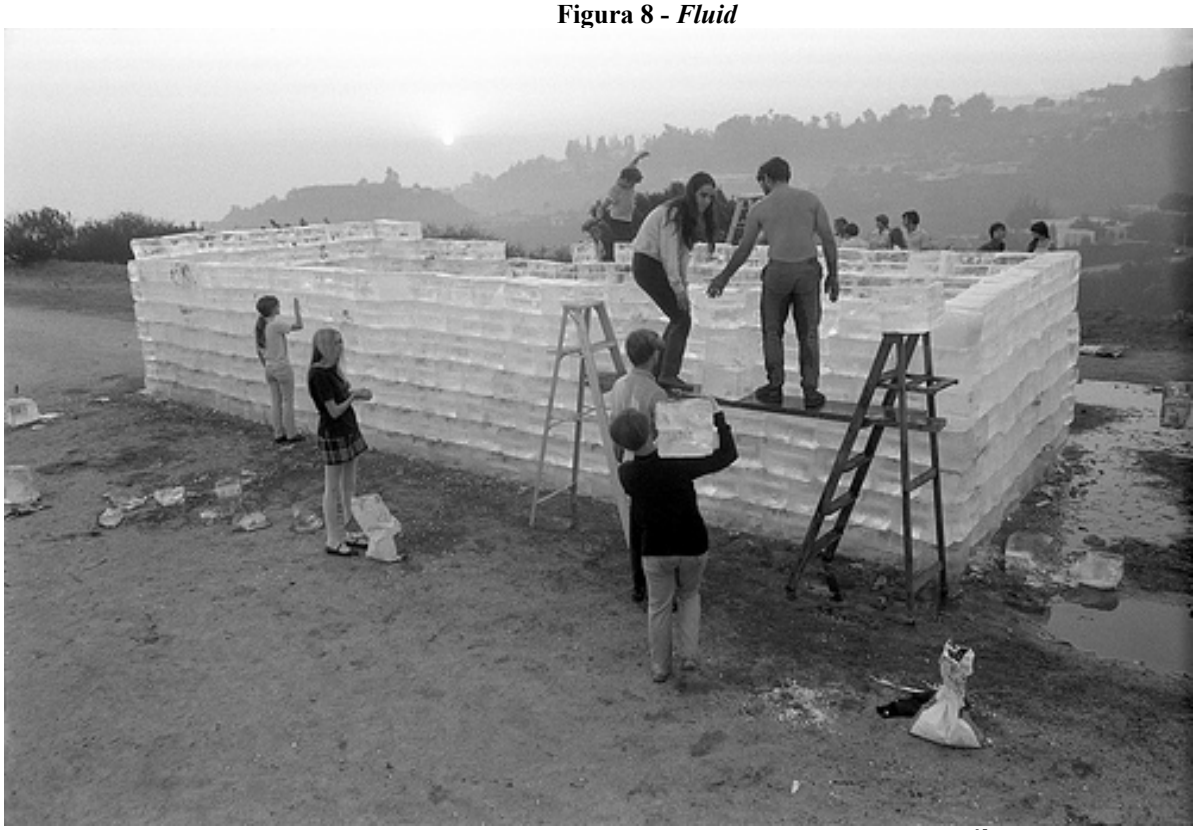
As novas possibilidades que teria o corpo mediado pelos sistemas digitais geraram um fator de ruptura em comparação à *performance* tradicional, especificamente no que diz respeito à presença do artista e ao caráter efêmero da *performance,* pois, segundo Cruz, o efêmero deixa de ser exclusivo da experiência ao vivo (Cruz, 2021, p. 17). Sendo assim, se na *performance* tradicional a função do corpo é a mensagem, na *performance* pós-moderna o corpo é o médio. Exemplo disso é a mudança do corpo humano como suporte principal da *performance*, visto que, a partir dos desenvolvimentos ao longo da segunda metade do século XX, novos corpos tecnológicos, como câmeras e telas, ao se vincularem nas artes criam amálgamas, tais como a videoperformance e a fotoperformance, que vão apresentar a ação diante do corpo dos espectadores.

Nesse trânsito, dão-se formas diferentes de produzir e se relacionar com a ação, formas outras que têm como protagonistas suportes inanimados. Tal fato coloca em questão a necessidade do *performer* na ação, o aqui e agora e a efemeridade. Essa mudança, por mais simples que seja, cria uma ruptura. Assim, a execução e intenção da *performance* fica desligada do corpo do artista, pois a projeção da ação enquanto mensagem deixa de ser exclusividade do *performer* no presente vivo. Essa é uma das características principais da *performance* pós-moderna.

Embora os estados da presença sejam mais visíveis na implementação de suportes digitais, também é possível rastrear, de forma mais análoga, esses processos de desnaturalização da presença do artista em processos como os *happenings*, as obras relacionais e participativas, entre outras. Neles, a presença do artista na elaboração da ação fica difusa e até mesmo desnecessária, visto que, em muitos casos, a execução da ação deixa de ser exclusiva do corpo do artista e passa a ser delegada.

Um exemplo é a ação *Fluid* (1967), de Kaprow. Nessa ação, o artista convida as pessoas para realizarem a construção de enormes estruturas com cubos de gelo (figura 8). Nesse sentido, durante a obra há uma mudança em relação a sua elaboração, pois a mesma deixa de existir unicamente no corpo do artista – Kaprow. Ressalta-se nesse giro processual a execução da ação por múltiplas pessoas, o que diminui a dependência do corpo do artista para a execução da obra. Assume relevo a presença da ação enquanto acontecimento dirigido por e para o espectador. A mensagem enquanto intenção ganha protagonismo.

Figura 8 - *Fluid*



Fonte: Allan Kaprow | **Fluid** | Happening | 1967 | Los Angeles[65]

[65] Disponível em: https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/fluids-a-happening-by-allan-kaprow-19672015/. Acceso em: 20 feb. 2024.

No trânsito da *performance* pós-moderna, a ação ganha protagonismo, invertendo a relevância tradicional do corpo humano como eixo da ação que a *performance* tradicional tinha trazido até então. Com a chegada das novas tecnologias em conjunto com as novas teorias socioculturais – como a proposta por Lyotard –, surge uma desmistificação da presença no presente vivo, mas também formas novas de estar presente, dessa vez por meio de corpos artificiais – gerados na expansão dos transistores da imagem e do som, invenções contemporâneas às mudanças dessa linguagem. A partir do desencanto pela presencialidade física, novos corpos, como televisores, projetores, rádios etc. conseguiram ultrapassar o corpo humano como único ente capaz de projetar e produzir uma ação ao vivo. Sobre o trânsito da *performance* tradicional até a *performance* pós-moderna, Cruz escreve:

> (No nomeado como *performance* tradicional) O corpo tinha caráter instrumental, portanto estava subordinado à ação; já na *performance* pós-moderna, a ação está subordinada ao corpo. As ações da modernidade tardia entregaram um corpo vivo e transparente, concebido como simples meio para pôr em crise os princípios modernistas que regulavam a relação entre arte e vida. Por outro lado, na *performance* pós-moderna, o corpo vivo dará lugar a um corpo discutível (...) um corpo que, quando já não é evidente, abandona seu estado natural e se oferece como uma construção cultural que procura ser questionada[66] (Cruz, 2021, p. 649. Tradução nossa).

À medida em que outros corpos inanimados são usados para a materialização da ação para torná-la presente, a função do corpo humano como único ente capaz de propagar uma ação diminui. Isso habilitou uma desnaturalização da imanência do corpo e da ação, do estado de presença e efemeridade. Como aponta Cruz no começo de seu livro, o corpo humano constitui uma possibilidade da *performance*, mas já não é uma condição *sine qua non* – sendo essencial ou indispensável – (Cruz, 2021, p. 12). É importante notar o desmantelamento das propriedades instituídas na *performance*, pois a ação vai além da carne. A ação na *performance* pós-moderna já não depende do corpo, nem da presença do artista ou *performer*, tornando possível outras formas em que a ação tem presença diante do espectador.

---

[66] Texto original: *(En lo nominado como performance tradicional) el cuerpo tenía un carácter instrumental, por tanto, estaba subordinado a la acción, en la performance posmoderna sería la acción la que se halle subordinada al cuerpo. Las acciones tardomodernas entregaron un cuerpo viviente, transparente, concedido como un simple medio para poner en crisis los principios modernistas que regulan la relación entre arte y vida. En cambio, en la performance posmoderna el cuerpo viviente dejará paso a cuerpo discutible (...) un cuerpo que al dejar de ser evidente abandona su estado natural y se ofrece como una construcción cultural que persigue ponerse en tela de juicio.*

A presença da *performance* pós-moderna: apreciações parciais

O trânsito da *performance* tradicional até a pós-moderna dá origem a outras formas de encarar a presença a partir de outros corpos (animados ou inanimados) que acionam, que projetam, que *performam*. Sobretudo, deixa ao descoberto uma etimologia grega interessante, segundo a qual presença é παρ-ουσία, sendo importante notar que οὐσια é Ousía = Parusia. Nesse caso, a ideia de parusia pode ter uma dupla interpretação: a primeira diz respeito à essência ou substância das coisas no agora; a segunda concerne à parusia como reaparição, como retorno ao presente. Evidencia-se, então, que a presença tem uma ligação com as marcas e os rastros, com a promessa de uma nova aparição.

Segundo Derrida, a presença do acontecimento está ligada à chegada messiânica, uma chegada que tem uma relação direta com o *ven-ir,* com a espera do outro que *vem*, que chega por cima do *ir*. Segundo ele, "é com a condição desse "vir" que há experiência do vir, do acontecimento, daquilo que chega e consequentemente daquilo que, por chegar, pertence ao outro"[67] (Derrida, 1998, p. 25. Tradução nossa). Nesse caso, interessa destacar que o próprio da presença na ação, enquanto acontecimento ao vivo, pode ser seu caráter espectral, sua aparição intempestiva no presente vivo, o "vir" por cima do "ir". É fundamental que a presença do acontecimento sempre esteja disposta para o outro – o espectador. O próprio da *performance* é a constante atualização corpórea que projeta e difunde uma ação. O próprio da *performance* é um efeito de presença que se aciona de forma contínua diante do espectador; mas também pode ser sua prolífica capacidade de se tornar presente em outro corpo, sua prolífica capacidade de "vir".

Isso é o que torna a *performance* diferente de outras linguagens artísticas, pois não requer um corpo ou materialidade específica, nem um único estado de presença – como é o caso das obras materializadas em suportes tradicionais (pintura ou escultura). Tomemos como exemplo a Gioconda de Da Vinci, a qual sempre terá um só corpo, um só suporte. Contudo, a *performance* não se limita a ser acionada unicamente pelo corpo do *performer*; antes, o corpo humano é só um transistor a mais da ação, um veículo ou meio pelo qual a ação se torna visível e presente. Essa é a grande novidade na *performance* pós-moderna. Nesse caso, a *performance*

[67] Texto original: *Es con la condición de ese "ven" que hay experiencia del venir, del acontecimiento, de lo que llega y por consiguiente de lo que, por que llega es del otro.*

deixa de ser uma execução física para se transformar em uma mensagem, um ato performativo, um momento que sempre está por "vir" ou por inscrever-se de novo. O que se constrói na *performance* pós-moderna deixa de ser a execução de uma ação ao vivo e de caráter efêmero e passa a conectar-se com a construção e performatividade enquanto parusia que está por vir.

Figura 9 - *re-enactment Fluid*



Fonte: ***Re-enactment Fluid*** | Happening | 2015 | Fonte: Neue Nationalgalerie de Berlin[68]

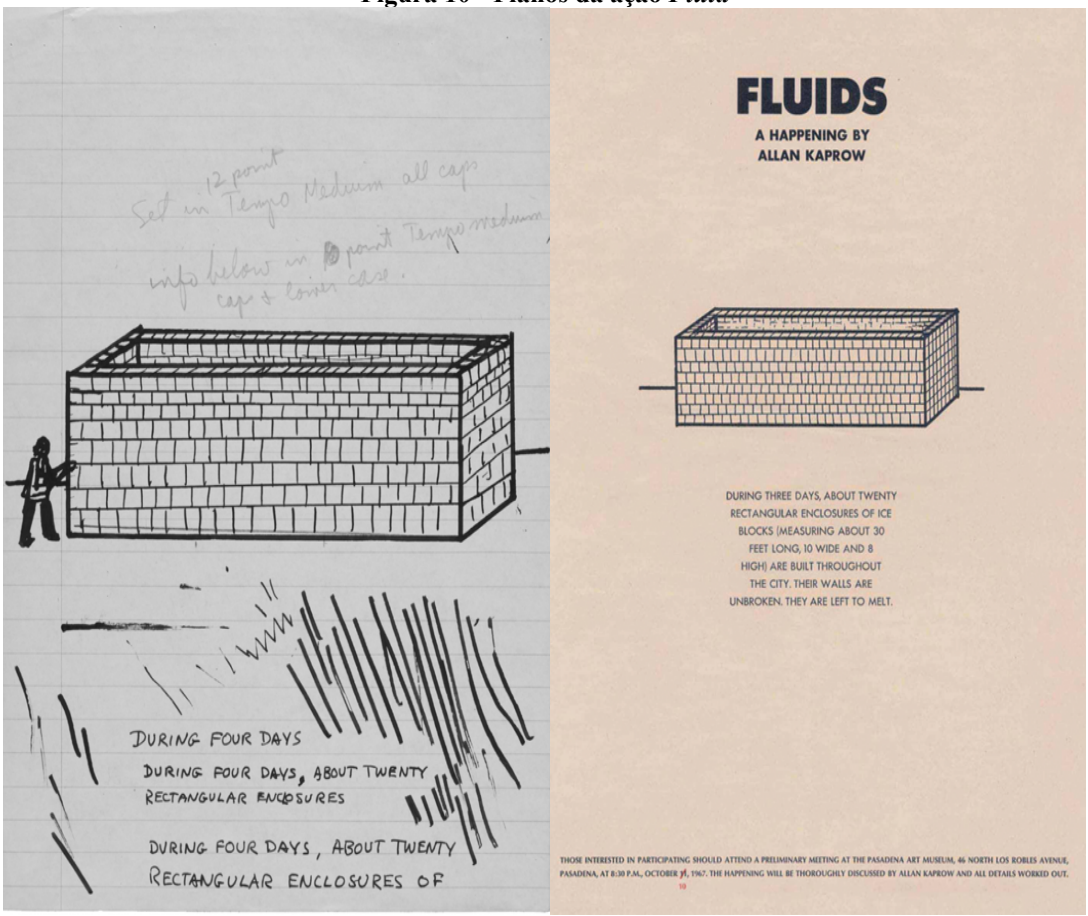
Um exemplo do estado de parusia, de sempre chegada em corpo alheio da ação – na *performance* pós-moderna – é a obra *re-enactment Fluid* (figura 9), realizada em Berlim no ano de 2015. Para a elaboração da ação, no âmbito do projeto STADT/BILD (imagem de cidade), a *Nationalgaleri*e convidou artistas da cidade para realizar o *re-enactment Fluid,* ação executada por Kaprow pela primeira vez no ano de 1967. A reelaboração da obra de Kaprow em outro contexto, em outro tempo e em outro espaço permite questionar o lugar da presença da ação hoje. Diante da pergunta "ainda é uma ação de Kaprow?", uma possível resposta seria

[68] Disponível em: https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/fluids-a-happening-by-allan-kaprow-19672015/. Acceso em: 20 feb. 2024.

"sim, ainda é". Nesse caso, torna-se evidente que o estado de presença da obra não depende do corpo do artista, tão pouco de um corpo específico.

Assim sendo, a *performance* pós-moderna tem deixado de ser carne para ser um estado espectral de constante parusia, pois a ação *Fluid* pode reaparecer no futuro usando outros corpos, mesmo que sejam suportes artificiais. Os planos da ação *Fluid* (figura 10) deixa em evidencia que uma ação de teor artístico é mais que corpo tangível, ela pode se tornar em um devir maleável e desvanecente, ela pode ser também grafemas e fonemas, voz e escritura. Esse pode ser o grande diferencial da *performance* pós-moderna, sendo um espectro que não tem corpo especifico, antes a indicação da ação *Fluid* (figura 10) idealizada por Kaprow, é um fluido que se torna vivo quando encorpa um novo corpo disposto a resservir o retorno da ação enquanto espectro.

Figura 10 - Planos da ação *Fluid*



Fonte: Allan Kaprow |**Planos da ação *Fluid*** | 1967 | Los Angeles[69]

[69] Disponível em: https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/fluids-a-happening-by-allan-kaprow-19672015/. Acceso em: 20 feb. 2024.

2.2. DOCUMENTAÇÃO DA AÇÃO

1.2.1. DOCUMENTAÇÃO DA AÇÃO: DO CONTEXTO, DO EFÊMERO, DA VIDA, DA VALIDAÇÃO E DO VALOR DE TROCA

Neste texto, apresentamos duas características que vão atuar como estrutura contextual que modificou o paradigma sob o uso dos corpos e da presença na *performance*. A primeira é a invenção da luz elétrica, que modificou o uso do corpo e passa a evidenciar o corpo humano enquanto prótese mecânica da urbe moderna. Já a segunda relaciona-se com surgimento de uma nova maneira de conceber o presente graças à utilização cotidiana de uma máquina em particular: a câmera. Essa condição contextual de possibilidades geradas na modernidade, em que os usos dos corpos adquirem outras proporções e o presente abandona seu valor efêmero, cria um fenômeno disruptivo entre o presente vivo e o mediado; fenômenos que são problematizados a partir da documentação enquanto extensão de presença-ausência da ação.

2.2.1.1. CÂMERA EM CONTEXTO, DESDOBRANDO O PRESENTE

O corpo e suas próteses mecânicas no período da industrialização e urbanização das cidades

Da segunda metade do século XVIII ao final do século XIX, a sociedade da Eurásia experimentou um conjunto de transformações que a modificou profundamente. A adoção de uma série de invenções – do tear à luz elétrica e o uso do concreto armado – fomentou o desenvolvimento da indústria e criou condições para a urbanização acelerada das cidades. Nesse processo, surgiu uma nova classe social: o proletariado, mão de obra livre, explorada pela classe burguesa e pela aristocracia remanescente. Segundo Karl Marx e Friedrich Engels: "A burguesia rasgou o véu do sentimentalismo que envolvia as relações familiares e reduziu-as a simples relações monetárias" (Marx; Engels, 1999, p. 11).

Por outra parte, com a modernidade geram-se novos cheiros, barulhos, rotas, modos de fazer, de olhar e de acionar o corpo. São registros dessas transformações dos corpos a poesia de Charles Baudelaire e as *Passagens* de Walter Benjamin.[70] Em *Pequenos Poemas em Prosa. O Spleen de Paris*, o poeta francês descreve os estados de ânimo dos habitantes das cidades, em particular, o tédio, a miséria humana modernizada. Outro fator da urbanização, já no século XX, foram os bulevares, aquilo que dá nome ao conjunto de escritos de Benjamin, nos quais se descrevem as passagens de um lugar a outro que aproveita a estrutura de uma cidade antiga à moderna cidade das grandes avenidas e jardins pelos quais Paris é reconhecida. Sobre o sujeito da cidade, Baudelaire escreve:

> Enfim, só! Ouve-se apenas o rolar das rodas dos fiacres atrasados e alquebrados. Durante algumas horas nós possuiremos o silêncio, senão o repouso. Enfim a tirania da face humana desapareceu e só sofrerei por mim mesmo.
> Enfim! É-me permitido, então, relaxar no banho das trevas. De saída, uma dupla volta na chave aumentará minha solidão e fortificará as barricadas que me separam atualmente do mundo.
> Horrível vida! Horrível cidade! (Baudelaire, 2020, p. 15).

Segundo Baudelaire, em contrapartida à invenção das máquinas como potencializadora da vida há o tédio. Assim, se por um lado o homem moderno começa a sentir a velocidade das novas cidades, proporcionada pelas novas tecnologias, por outro, percebe o que Marx e Engels

[70] Charles Baudelaire (1821-1867) foi um poeta, ensaísta, tradutor francês e crítico de arte.

chamam de “epidemia da superprodução dos corpos” (Marx; Engels, 1999, p. 28). Assim, o burguês usufrui da cidade, ao passo que o proletariado só faz trabalhar. Nessa perspectiva, o processo de transformação da antiga cidade reformada, sob o governo de Napoleão III, segundo o projeto de Georges-Eugène Haussmann, desenvolve-se de acordo com a face aparente do capitalismo industrial. A face que não deve ser vista, do tédio e da angústia, está alocada nas fábricas que funcionam sob o apito da chaminé. Segundo Benjamin:

> O tédio começou a ser visto como uma epidemia nos anos quarenta. Lamartine teria sido o primeiro a ter dado expressão a este mal (...) Certa feita, um grande neurologista foi procurado por um paciente (...) O paciente queixou-se do mal do século – a falta de vontade de viver, as profundas oscilações de humor, o tédio (Benjamin, 2006, p. 148-149).

Uma das ligações que se pretende estabelecer entre Marx, Benjamin e Baudelaire é a forma em que olham para o contexto por onde passou o uso do corpo moderno, do campo até as grandes urbes, sendo fundamental o novo uso dos corpos que começa trazer a invenção da luz elétrica. Sendo assim, se o primeiro pensador estabelece uma economia política para mostrar como o trabalho atravessa a história da humanidade e chega a um grau de exploração no século XIX, o segundo já tenta esboçar parte do tecido social das novas urbes; em contrapartida às análises sociopolíticas e econômicas está o terceiro, Baudelaire, quem procura, de forma poética e metafórica, compreender os estados de ânimo dos corpos que deambulam pela nascente Europa moderna.

Na união dos três há uma a produção de corpos e estruturas objetivas e subjetivas de uma nova forma de vida que incorpora o aumento da velocidade e a diminuição das distâncias entre dois pontos quaisquer do mundo. Centram-se os três olhares nas mudanças, para além da hiperprodutividade, que vai começar a explorar o corpo do operário de dia e também à noite, onde se modifica de algum modo a vida biológica. O que começa com a luz elétrica passa às infinitas horas de trabalho e ao mínimo descanso, colonizado e disciplinado pelas horas de lazer. A ruptura do ciclo circadiano, estabelecido pela presença ou ausência da luz solar, modifica os corpos, que já haviam passado por situações ainda mais insalubres nas minas de carvão. Tudo então funciona às claras para aumentar a produtividade: “grandes e novas velocidades que trouxeram um ritmo diferente à vida moderna” (Benjamin, 2009, p. 104).

Assim sendo, a modernidade trouxe avanços para as diversas áreas do conhecimento, mas também trouxe o tédio que o corpo humano começa a ter na fatigante vida moderna, sendo característico do mal do século um estado subjetivo de enfado, aborrecimento, nojo. É um estado criado pela aceleração, no qual o corpo humano começa a competir com a máquina elétrica, e esse processo produtivo exige um corpo em perpétua prontidão. Dessa forma, o proletariado começa a vender seu tempo ao se colocar no tempo ideal das máquinas, transformando o uso e a vitalidade do corpo humano em um potencializador da máquina, que não descansa, que não adoece, que não tem tempo.

Contudo, um pequeno grupo goza do tempo livre graças à mais-valia, isto é, a parte da divisão da riqueza que não retorna ao trabalhador pelo uso do seu tempo trabalhado, mas que segue para o proprietário da máquina, que "cede" uma pequena parte como elemento de sobrevivência. Os trabalhos antes realizados pelo corpo em ritmo artesanal são modificados pelo uso das fontes de energia: vapor, carvão, óleo diesel, gasolina, energia elétrica; o que era artesanal e mantinha uma energia vital no cotidiano é aprimorado até a exploração em busca de uma idealidade nunca realizada – o tempo da fábrica. Dessa forma, a luz elétrica a partir de brilhos, ia trazer a extenuação do corpo, o tédio, condição do trabalhador braçal. Ao mesmo tempo os corpos burgueses mantinham-se quase completamente sedentários.

As câmeras e as telas como novos dispositivos do presente

Com a advinda da luz elétrica na modernidade foram massificados também inventos que transformaram o tempo e a presença dos corpos. Como primórdio, identificam-se a câmera fotográfica e a fixação da imagem em papel, a qual teve um impacto enorme na maneira como o ser humano vê e se vê. A imagem de um instante constrói memória, produz história, narra fatos privados e públicos e, por conseguinte, mostra pela comparação a transformação, a passagem do tempo. Com a fixação da imagem, a percepção do instante adquiriu um outro significado. Permitiu que a história fosse contada de uma forma retraçada em itinerário ou contada sempre de outra maneira. A partir de então, a câmera análoga de fotografia carrega consigo o registro de um tempo em fuga, um enunciado que se parece à realidade, mas que é só enunciação de uma realidade. Uma subjetividade interiorizada efêmera e transitória, um reflexo

da veracidade, mas de fato um subproduto, um resíduo dela. Mesmo o processo analógico da revelação, que utiliza produtos químicos para sensibilizar o papel e, depois, a luz para fixar a imagem, de algum modo mantém uma atmosfera sobrenatural, recupera o caráter religioso da imagem que se oferece, com uma capacidade de conhecer a verdade do mundo por um testemunho, uma fixação em papel, do que houve. De modo geral, a imagem capturada pela câmera, naquele período, alcança um caráter próximo à evidência de um acontecimento, algo próximo à verdade.

Os desenvolvimentos tecnológicos durante a modernidade reduziram ainda mais os custos de produção e tornaram as câmeras mais acessíveis à população. A câmera começou a ser usada de uma maneira mais livre, habilitando a potencialização do dispositivo que retém também o tempo em movimento. Assim, a possibilidade de levá-la em todos os lugares traduziu-se na ubiquidade da imagem. Com o passar dos desenvolvimentos técnicos, a câmera como dispositivo que captura o presente evoluiu ao "fuzil cronofotográfico". Essa invenção capturava imagens a 12 frames por minuto. Essas explorações da captura da imagem deram origem ao "cinetoscópio", que realizava a função dupla de capturar imagens em movimento, projetando-as através de uma lente, sendo uns dos primórdios do cinema público. A câmera capaz de capturar a imagem em movimento abriu espaço para o surgimento da televisão, como dispositivo privado que, mediante o selênio, transformava a luz elétrica em energia luminosa, possibilitando o envio das primeiras imagens em sequência de um transmissor (a câmera digital) até o receptor (a televisão), nomeado como sinal televisivo.[71]

Em 1962, os EUA realizaram as primeiras transmissões intercontinentais com o satélite *Telstar* enviando sinais de televisão a cor para a Europa. A partir disso, dar-se-ia origem a *Silve age of television,* o que tornou a televisão um bem de consumo. Nesse ano, cerca de 90% da população dispunha de aparelho televisivo em casa. Essa explosão gerou uma massificação, democratização e naturalização da imagem. Uma das consequências mais importantes desse evento foi a mudança de percepção em relação à presença, pois se antes a presença era

[71] Foi assim que surgiu a televisão moderna: na interconexão da câmera e da luz elétrica. Esse salto tecnológico permitiu, primeiramente, a transmissão ao vivo e, posteriormente, a documentação dos instantes e, mais do que isso, tornou-os públicos e acessíveis à população. Neste ponto, convergem dois elementos que merecem destaque: a câmera, como dispositivo que captura o presente vivo, e os novos formatos imagéticos por meio dos quais os acontecimentos se tornaram assuntos de imediatez pública. Este último vai dar ao emissor das imagens o poder da apresentação, narração e novas formas de documentar o presente, habilitando na edição das imagens a possibilidade de jogar com o tempo, de cortar, colar e sobrepor os acontecimentos.

exclusivamente analógica, a partir dali podia ser virtualizada, o que possibilitou estar em dois lugares ao mesmo tempo, embora o caráter dessa presença fosse diferente em uma e em outra.

A escritura da imagem: fotoperformance, videoperformance e videoarte

Os novos tempos modernos, assim como os usos mediados dos corpos podem ser conferidos também na *performance*. A imagem fixa e em movimento carregam nas suas costas a concepção de serem fontes que falam em nome do presente e por meio das quais se expõe o evento. Essa mesma noção constata-se na migração da *performance* aos EUA após a segunda guerra. Nesse contexto, tem-se uma interconexão entre a câmera e a *performance* que merece destaque, pois as duas apresentam uma equivalência entre linguagens que falam em nome do presente vivo. Por um lado, a câmera é um dispositivo que captura o presente; por outro, a *performance* é uma linguagem artística que tradicionalmente estrutura-se na presença dos corpos. Na intersecção da câmera e da *performance* surgem pelo menos três linguagens que merecem destaque: a fotoperformance, a videoperformance e a videoarte. Essa interconexão produz outros modos de usar e se relacionar com a presentidade dos corpos, diferente dos já estabelecidos, assim como a relação entre ação e efemeridade ou presença mediada.

Em geral, em alguns casos entende-se historicamente que as ações da fotoperformance, videoperformance e videoarte[72] foram realizadas sem a presença do público. Em virtude da ausência do espectador, a passagem do ato de solidão de registrar uma ação e torná-la pública pode ser comparada à intenção de envio de uma carta escrita, pois mesmo que ela se faça por causa da ausência do outro, essas linguagens são mediadoras em tempo real, onde se carrega a acontecência (a mensagem) da ação no papel. Embora ao produzir uma carta escrita não se tenha a presença física do espectador, tem-se algo próximo à presença espectral enquanto aparição, enquanto lembrança, enquanto presença-ausência. Mesmo estando o receptor ausente, ele é o eixo da carta. Na fotoperformance e na videoperformance pode acontecer a mesma intenção, ocasionando uma instabilidade da presença física que precisa ser analisada, pois nas

[72] É importante destacar que historicamente algumas videoartes são reconhecidas como fotoperformance ou videoperformance, sendo essas linguagens categorias do vídeo. No primeiro caso, o vídeo atua como suporte que garante uma longevidade à ação. Já no segundo caso, é parte conceitual da ação. O vídeo em tempo real atua como eixo indicial do passado e presente – o corpo do *performer* e a reprodução da ação –, sendo linguagens que carregam o índice do acontecimento.

duas linguagens artísticas a presença se dá através de signos de escritura performativa que vão se traduzir mais que em imagens, em ações.

Essas linguagens artísticas podem questionar uma presença expandida nas câmeras, mas também um novo olhar para a ausência. As mesmas inquietações podem ser próximas à filosofia da presença[73] analisadas por Derrida. O pensador indica que a preferência que o ocidente tem dado à voz deriva do logocentrismo, enquanto presença total, mais do que pela escrita no caso de ausência. Mesmo assim, ele propõe desconstruir a presença física como único ente ativo de presença (Derrida, 1973). Ao vincular essa ideia à *performance*, encontramos a mesma hegemonia da presença no sistema da arte, sendo possível vincular ao mesmo *status* de supremacia da ação ao vivo com o ser da presença da *performance.*

Do mesmo modo, historicamente e com base em um sentido ontológico, a *performance* tradicional tem sido entendida como existente apenas no presente e de maneira efêmera (Phelan, 1996). Em contrapartida, o registro, ou a documentação, enquanto forma de escrita imagética da *performance,* tem sido encarado como a ausência da ação. O interessante disso é que a fotoperformance, a videoperformance e a videoarte podem ser assumidas como presença-ausência.[74] Essa diferença entre o acionar do corpo enquanto voz (presença) e registro da ação enquanto escritura (ausência) remete aos estudos de Derrida sobre o logocentrismo/fonocentrismo. Segundo ele:

> Tal noção permanece, portanto, na descendência deste logocentrismo que é também um fonocentrismo: proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido. Hegel mostra muito bem o estranho privilegio do som na idealização, na produção do conceito e na presença a si do sujeito (Derrida, 1973, p. 14).

---

73 Para postular a filosofia da presença, Derrida toma por base a destruição da história da filosofia que Martin Heidegger faz no livro *Ser e Tempo*. Heidegger propõe, *grosso modo*, que o estudo do ser tem sido lastrado pela preeminência do tempo presente, por isso a necessidade de sua reconsideração. Derrida nomeia esse problema como a filosofia da presença, emoldurando-o no binômio presença-ausência, tendo uma relação fundamental entre o binarismo existente entre voz e escrita. Historicamente, segundo Derrida, se o logocentrismo determina o ser do ente como presença, o falocentrismo vai se estabelecer com a presença total do ser (Derrida, 1973, p. 15). Porém a voz, no ocidente, tem o poder de estabelecer o sentido da presença. Derrida propõe o termo fonologocentrismo, reunindo em uma palavra o eixo em torno do qual se fundamenta o pensamento ocidental, qual seja, a unidade fonética constituída pela relação íntima entre fone e *logos* da qual derivaria o pensamento dualista hierarquizante em que se fundam as oposições metafísicas, com base na suposta presença do sentido. Desse modo, para Derrida, entre a presença e a ausência está a marca, o signo, o que não se pode ver, mas que está ali. Chegamos, assim, ao modo como se relaciona presença-ausência da ação artística com o documento arquivístico que contém por presença e ausência a ação executada no presente vivo.

74 No primeiro capítulo do livro *Gramatologia*, Derrida expõe como a metafísica ocidental está baseada na presença do ser (Derrida, 1973, p. 15). Contudo, essa presença se baseia na ausência. Derrida exemplifica com as pegadas na areia, pois o que se vê é a presença do pé que já não está. O que se reconhece é o vestígio, a marca que deixou uma presença. Porém, o rastro não é somente a desaparição da origem. Em outras palavras, – segundo o discurso que proferimos e o percurso que seguimos – a origem não desapareceu, ela jamais foi reconstruída, a não ser por uma não-origem, o rastro que se toma, assim, a origem da origem (Derrida, 1973, p. 75). Isso posto, a presença só se dá pela ausência, pela presença-ausência (Derrida, 1973, p. 57).

Com base nisso, Derrida identifica na história ocidental – de Aristóteles até John Austin – a forma como se tem estabelecido o binarismo voz e escrita, em que a primeira remete a um estado de presença total, já a segunda, a um estado de ausência que submete a escritura à voz.[75] Se antes pensava-se em termos estruturalistas por binarismos ordenados, a partir das análises feitas em *Gramatologia* (Derrida, 1973) o autor desconstrói essa visão. Para ele, existe uma ligação de presença-ausência, de modo que não existe ausência sem presença e vice-versa. Dessa forma, ele refaz a relação entre voz-escritura e presença-ausência, antes em oposição (Derrida, 1973, p. 87), supondo uma unificação de um com outro em estado de dependência latente.

Portanto, Derrida consegue desconstruir o princípio de presença que a tradição ocidental tem dado unicamente ao presente vivo da voz, propondo na escritura ou no registro um processo também originário de presença viva, nomeado por ele como presença-ausência. Essa noção, segundo a qual o registro deixa seu lugar de corpo de segunda categoria e dependente de um arquivo indicial, é encontrada na videoperformance, na fotoperformance e na videoarte. Essas três linguagens seguem o mesmo princípio da carta escrita, já que são formas de escrita imagética em que se ampliam modos de produzir e reproduzir a presença-ausência da ação.

Com a chegada dos transmissores e receptores da imagem e do som, a fisicalidade do *performer* se desdobra até a ausência da sua presença física, mas ela vai estar sempre presente enquanto signo do presente vivo. Com isso, consideramos que a passagem da ação no presente vivo até a imagem fixa ou em movimento produz uma diferença, um rastro, uma marca, uma cicatriz; essa diferença é um fantasma, uma forma espectral que permite à fotoperformance, à videoperformance e ao videoarte voltar sempre em corpo novo ao presente. Nesse sentido, as três linguagens sempre terão uma presentidade nova, um corpo novo, fazendo-o possível pelo princípio de presença-ausência.

---

75 Em *Gramatologia*, Derrida inicia a análise da supremacia ocidental que tem tido a voz como presença viva sobre a escrita enquanto ausência, partindo da ideia aristotélica de que os sons da voz são os estados da alma e que as palavras escritas são os símbolos e signos escritos da voz (Derrida, 1973, p. 13). Derrida chega até Ferdinand de Saussure e identifica leituras próximas às dadas por Aristóteles, pois, para Saussure, a escritura e a voz são dois sistemas de signos distintos e a única razão lógica da escrita é representar a voz. Em consequência, a história da filosofia ocidental tem estabelecido isso como o natural: primeiro a voz, depois a escritura (Derrida, 1973, p. 38-39). Concernente a essa leitura de subordinação da escrita sobre a voz, Derrida faz uma desmontagem, uma desconstrução desses valores, afirmando que a escritura não é secundária da voz; ao contrário, é a própria linguagem. Ele usa como exemplo o ato de ensinar a uma criança a falar: nesse processo, o adulto tem que saber as normas da escritura. Por isso, antes da voz existe o conhecimento da escrita (Derrida, 1973, p. 301).

Importa esclarecer que no registro comum o suporte é somente um modo de documentar o acontecimento. Assim, o corpo permanece mediado pelo suporte (projetor, fotografia ou televisão). Em contrapartida, na videoperformance ou na fotoperformance a ação é condensada no suporte que está projetando a imagem. A escolha desse formato é intenção do artista. A diferença mais substancial entre essas duas linguagens é a implementação da câmera como ferramenta potencializadora da ação ou como parte inalienável dela. Os suportes, tais como câmeras, telas, projetores, chamados inadequadamente de auxiliares, transformam-se em elementos primários. Dessa forma, o artista tira de cena a amplitude da capacidade visual para centralizá-la em um efeito ciclope que focaliza a margem visual do espectador. Cabe ressaltar que, embora a *performance* seja documentada, não se trata de fotoperformance ou videoperformance, nem mesmo de videoarte.

Figura 11 - ***Untitled 479***



Fonte: ***Untitled 479*** | Cindy Sherman | Fotoperformance | 1975[76]

A obra *Untitled #479* (1975) da artista e fotógrafa Cindy Sherman exemplifica as características da fotoperformance.[77] Na obra, a artista faz uma série de retratos próprios,

[76] Disponível em: https://booktherapy.cz/products/cindy-sherman-untitled-96. Acceso em: 05. ago. 2020.

[77] Cindy Sherman (1960) nasceu em Nova Jersey. É fotógrafa e cineasta, autora dos conhecidos autorretratos conceituais.

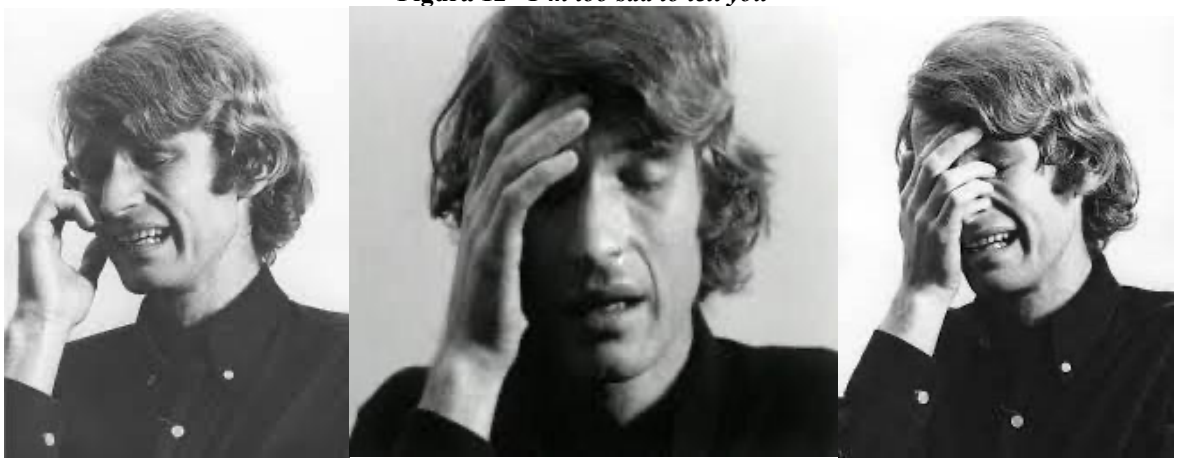
apresentando diversas versões de si mesma. Ela cria uma ambiência nos retratos que vai além da efemeridade da ação, perpassando os estereótipos corporais e o registro. O que interessa à artista é tornar evidente a pluralidade de personalidades nem sempre captadas pela fugacidade dos olhos dos outros, utilizando o corpo como suporte para romper com o binarismo homem-mulher, cujo resultado é uma imagem transfigurada de si mesma.

Na obra, Sherman utiliza a fotoperformance para evidenciar a captura do microinstante das metamorfoses de si. Tal gesto vai além do uso da câmera, do registro, do próprio tempo efêmero da ação. Trata-se da decupagem do tempo, da manipulação da imagem, do resultado acabado em um único instante coerente com as necessidades técnicas e conceituais da artista. O interessante é a consciência da artista em usar a câmera como suporte e linguagem conceitual, sendo a execução uma tentativa de fornecer ordem e presença. Nesse caso, Sherman deixa claro o intuito do uso da câmera não como dispositivo de registro, e sim como parte do produto, sendo os meios que registram parte da própria ação.

Por outra parte, ao analisar a videoperformance,[78] encontra-se a capacidade de capturar a perenidade dos microinstantes e também o movimento, discutindo de forma direta a questão da presença dos corpos de forma espectral. A câmera de vídeo é capaz de congelar uma ação enquanto os corpos se movimentam, assim como tornar possível uma ubiquidade ao corpo e à presença do artista. O registro da ação em vídeo incorporado nas novas tecnologias permite ao corpo do *performer* estar presente e ausente ao mesmo tempo, dando ao espectador múltiplas formas de interação como parte da composição da obra, ou simplesmente como uma mídia que direciona o olhar do espectador para o lugar em que o artista deseja que esteja centrada a atenção. Um dos formatos em que são usadas as videoperformance são as inserções no espaço proposto como imersão do espectador. Nesse caso, a videoperformance é entendida como uma linguagem que potencializa o espaço e a presença do público, assim como o intuito conceitual da projeção da ação capturada em vídeo.

[78] Cabe ressaltar que os pioneiros na implementação das transformações tecnológicas da época nas artes foram Charlote Moormann, Nam June Paik, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Vito Acconci, considerados como os precursores da videoperformance. Tal revolução ocorreu no final da década de 1960, quando muitos artistas inovadores se afastaram de modos tradicionais, como pintura e escultura estática, para lançarem-se em domínios designados como escultura processual, antiforma, *landart*, *body-art* e outras variedades de arte conceitual. O vídeo tornou-se um meio importante da arte nova. À medida que os artistas se envolveram mais com o processo do que com o produto nas paredes das galerias, começaram a dar espaço a telas de vídeo.

Figura 12 - *I´m too sad to tell you*



Fonte: ***I´m too sad to tell you*** | Bas Jan Ader | Videoperformance | 2’12’’ | 1971[79]

As obras que foram realizadas pelo artista holandês Bas Jan Ader (1942) são exemplos de videoperformance. Em sua poética, o artista explora a videoperformance como mecanismo para conter a evanescência do presente, como é o caso da sua série *Fall* (1970-1971), na qual o artista põe em tensão a gravidade, o sofrimento e o vazio de seu corpo, executando ações em vídeos de curta duração. Isso porque, para o artista, o central nas suas obras é oferecer ao espectador o momento que precisa ser visto muitas vezes para ser compreendido. De um modo geral, a ação do artista mais próxima da ideia de videoperformance aqui defendida é a obra *I´m too sad to tell you* (figura 12), na qual é apresentado – em uma videoinstalação – um rosto que chora, aparentemente angustiado, em plano fechado com duração de dois minutos e doze segundos.

O ponto principal de sua videoperformance é a criação de uma ação imersiva para que o espectador possa sentir seu choro como uma presença a mais na sala, convidando-o diretamente a estar presente naquele momento de sofrimento íntimo. Nesse ponto, é importante lembrar das palavras de Derrida, para quem “como é sabido, os olhos não só são feitos para ver, como também estão feitos para chorar”[80] (Derrida, 2013, p. 56. Tradução nossa). Na obra *I´m too sad to tell you,* o artista revela seu corpo até deixar em evidência sua alma, apresentando o choro como mediador entre ele, sua angústia e os olhos do espectador. Essa convergência entre o próprio olhar e o olhar do outro faz pensar no choro como algo que escapa aos códigos visuais,

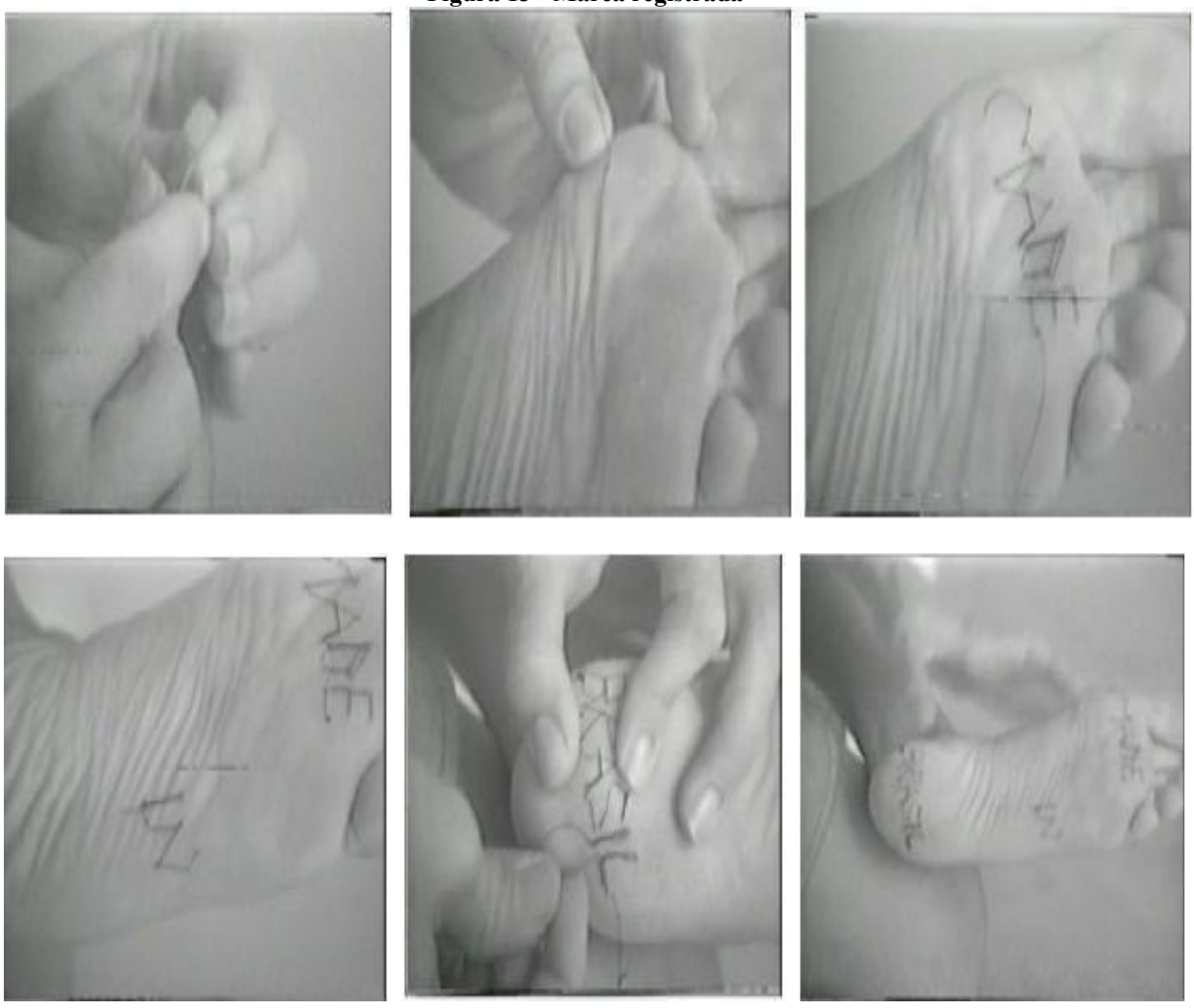
79 Disponível em https://www.moma.org/collection/works/109497. Acceso em: 23. Jan. 2023.

80 Texto original: *como es sabido, los ojos no solo fueron hechos para ver, como también están hechos para llorar.*

como discursos extracorpóreos que acontecem entre corpos, códigos sensoriais que só as lágrimas conseguem produzir.

Embora a produção de Ader seja pequena, seus trabalhos estão carregados de situações paradoxais. Dentre as mais populares está a sua desaparição no meio do oceano Atlântico no dia 9 de julho de 1975, momento em que pretendia realizar a travessia da costa leste dos EUA até Falmouth, Inglaterra, utilizando um pequeno bote chamado *Ocean Wave*. O mais instigante é que até hoje há versões contraditórias da sua desaparição, existindo relatos de que ele ainda vive em algum lugar do mundo.

Figura 13 - Marca registrada



Fonte: **Marca registrada** | Letícia Parente | *Videoarte* | 10’20’’| 1975[81]

81 Disponível em https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Marca-Registrada-Leticia-Parente_fig2_367862416. Acesso em: 18. jun. 2023.

Por outro lado, a obra Marca Registrada (1975) da brasileira Letícia Parente é um bom exemplo de videoarte.[82] Desde 1960, as experiências no cone sul da América em vídeo e a atualização do corpo como suporte do fazer artístico relacionam a produção artística da época do cotidiano. Nessa perspectiva, Parente se apresenta como uma das artistas que explora e produz os primeiros passos da videoarte no Brasil. *Marca Registrada* (1975) é uma das primeiras experiências da captura do acontecimento para sua futura reprodução. Por meio dela, notamos o destempo do acontecimento, o assédio de sua presença no presente graças ao registro. Essa é também uma obra emblemática na videoarte brasileira, que registra a dor da artista, durante o período da ditadura militar no Brasil, e se relaciona com os contextos de outros países do continente que também estavam sob ditaduras.

Convergem na obra dois momentos chaves: a repressão dos militares aos artistas, jornalistas e dissidentes da ditadura, e a evidência às novas interfaces e tecnologias usadas na *performance*. Para o desenvolvimento da ação *Marca Registrada* (1975), Parente costura com linha e agulha a expressão *Made in Brasil* no pé enquanto a câmera fixa registra a ação. A artista faz uso de seu corpo como suporte. O corpo da mulher é o eixo da obra e se vincula ao "conceitualismo do sul". Assim, ela explora e expande as possibilidades e recursos da arte com finalidade política.

Esses pequenos instantes das obras de Sherman, Ader e Parente foram preservados pelo surgimento dos sistemas de armazenamento dos dados, concebidos aqui como uma espécie de escrita imagética que sempre retorna ao presente. Eles mantiveram salvos momentos efêmeros pelo registro e ainda assim conseguiram escapar a seu tempo. Os trabalhos dos três artistas foram imortalizados e ao longo de décadas deslocaram-se como espectros sem corpo fixo, isto é, sem um formato específico, sendo reapresentados em diversos formatos e suportes. O elemento fundamental é a passagem da ação efêmera à ação perene, onde é tangível o estado dos corpos dos artistas enquanto presença-ausência.

82 Letícia Parente (1930-1991) nasceu no Rio de Janeiro. Foi uma artista, pesquisadora e pioneira do videoarte no Brasil.

2.2.1.2. DA DOCUMENTAÇÃO: OS ATOS VITAIS, O EFEITO VISEIRA, A COMERCIALIZAÇÃO, A VALIDAÇÃO E A EXPOSIÇÃO

Com o desenraizamento do corpo do emissor e do receptor, bem como a possibilidade da presença virtualizada, novos formatos surgiram, transformando a ideia de escutar e ver o outro ao vivo sem necessidade de manter uma interação física entre os corpos. Isso ampliou novas formas de se tornar presente, assim como de se tornar corpo. Mais do que ao vivo se está presente, mesmo com a mediação de suportes artificiais. Dessa forma, a imagem mediada começa a estar presente no dia a dia, ganhando um lugar privilegiado no mercado, na divulgação e na promoção da iconomia.

Essas características contextuais, identificadas na segunda metade do século XX, principalmente nos EUA, também são rastreáveis na *performance*. São encontrados modos alternativos em que se entende a estrutura dessa linguagem. A partir de então, e com a chegada dos transistores e receptores da imagem e do som, é modificada a relação que antes tinha a *performance* tradicional com o efêmero, a desmaterialização da arte e a fuga permanente da instituição ou do sistema comercial. Nesse contexto, a invenção da câmera digital é fundamental porque permite à *performance* adquirir novas características que expandem sua presença. Mais ainda, permite à *performance* voltar para os lugares de que tinha fugido, como é o sistema da arte, e com isso retornar à materialização, dessa vez vestindo os novos suportes que a documentam.

De modo a esclarecer essa metamorfose, cabe analisar três tópicos: A. a virtualização do espectador e do *performer* e o efeito viseira; B. o arquivamento como ato vital; C. a comercialização e a validação da documentação. Esses três tópicos geram uma amplificação das possibilidades da *performance*, em que a virtualização dos corpos, seu arquivamento e o *process art* originam outras formas de validação, de comercialização e de inserção na história da *performance*.

A virtualização do espectador e do *performer* e o efeito viseira

A ideia da virtualização envolve o conceito do virtual, esclarecido por Pierre Lévy[83] por meio do exemplo da semente, que virtualmente é árvore – árvore em potência –; mas para a semente ser árvore precisa crescer (Levy, 2017, p. 15). A virtualização na *performance* percorre o processo inverso: é a abstração de um corpo tangível em imagem para ser projetada através de diferentes suportes. Uma das características da virtualização é valer-se de corpos artificiais, tais como televisores, telas de telefones e *notebooks*, rádios para transmitir-se ao espectador.

De fato, pensar na virtualização do corpo em outros espaços e tempos é algo hoje bastante complexo. Segundo Derrida, "o tempo real, o tempo simulado e o tempo diferido são já indistinguíveis" (Derrida, 1994, p. 225). Com base nisso, é possível pensar que a virtualização gera um efeito no corpo humano de deslocalização do presente vivo. A partir desse destempo dos corpos é possível amplificar e simular as presenças, mesmo que já não façam parte do presente vivo. Assim, nota-se que a imagem virtualizada guarda uma relação importante com a ideia do espectro, tendo em vista que ele não consegue se apresentar sem um mediador, ou seja, precisa de um corpo para tornar-se visível. Essa condição de usar o corpo do outro para fazer presença está implícita na concepção de virtualização, já que a imagem digitalizada também precisa de um mediador que incorpore sua presença e a projete em imagem.

Os mecanismos de deslocalização[84] dos corpos dotam o *performer* e o espectador de um olhar espectral que merece destaque. Reconhecemos uma proximidade no dito com o chamado "efeito viseira",[85] pois se trata de uma possibilidade no olhar do outro sem que seja possível identificar a origem, ou ainda, sem a consciência daquele olhar. Sobre o efeito viseira, Derrida escreve:

> Esta coisa que não é uma coisa, essa coisa invisível entre seus aparecimentos, não a veremos mais em carne e osso quanto ela reaparecer. Esta coisa olha para nós,

---

83 Pierre Lévy (1956) é filósofo, escritor e professor. Seu trabalho enfoca as tecnologias da informação IEML (*Information Economy Metalanguage*).

84 Entende-se como deslocalização ou desterritorialização um efeito de espectralidade, isto é, a dissociação entre a presença corporal e a mediada. A definição conceitual toma por base o pensamento de Derrida e sua referência à condição espectral de deixar a presença de um corpo tangível para tornar-se presente em outro corpo e em outro tempo. Sobre isso, Derrida afirma: "o espectro é uma incorporação paradoxal, o devir-corpo, uma certa forma fenomenal e carnal do espírito. Ele torna-se, de preferência, alguma outra coisa difícil de nomear: nem alma, nem corpo, e uma e outra. Pois a carne e a fenomenalidade, eis o que confere ao espírito sua aparição espectral (...) há desaparecido na aparição como repartição do desaparecido". (Derrida, 1994, p. 21). Dessa forma, para esta tese o conceito de deslocalização ou desterritorialização refere-se a certo tipo de efeito de presença espectral de caráter mediado (por corpos inanimados, por corpos arquivos), o qual consegue produzir uma presença, um estar em frente do outro.

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

> no entanto, e vê-nos não vê-la mesmo quando ela esta aí. Uma dissimetria espectral interrompe aqui toda especulação. Ela dessincroniza, faz-nos voltar à anacrônica. A isto chamaremos efeito viseira: não vemos quem nos olha (Derrida, 1994, p. 22).

Com o processo da virtualização dos corpos, o efeito viseira merece ser resgatado na mudança da presença analógica à digital. Nesse sentido, quando ocorre a virtualização da ação, os formatos em que o corpo se torna presente mudam substancialmente, pois a posição no tempo e no espaço do *performer* em relação à presença do espectador também se altera, transitando entre um modo de presença analógica (física) até a digital (virtual), sendo a presença do receptor a que se transforma no efeito viseira. Derrida descreve dito efeito como a possibilidade impossível de observar ao outro sem ser observado, pois o efeito é um olhar sem simetria, um olhar que nasce no passado, mas que se torna cego no futuro (Derrida, 1998, p. 155). Porém, no momento em que a ação é virtualizada, o emissor (*performer*) perde a noção de estar à frente do público. A dissimetria do efeito viseira acontece na ausência dos olhares físicos, já que as duas presenças – o *performer* e o espectador – se encontram na ausência. Para exemplificar um pouco esse efeito, é importante perceber que o artista – numa videoperformance – pode estar ciente de que alguém irá olhar a ação dele no futuro, mas a presença do público torna-se um espectro para o *performer,* posto que o olhar projetado dos espectadores ainda não está lá.

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

Por outra parte, o processo de digitalização da ação, olhado através do efeito viseira, cria também uma potencialidade no discurso do artista, pois nele há a possibilidade de afirmar sua ação, a voz e a presença reproduzida em vídeo, o que pode gerar uma submissão do olhar no espectador quando ele acredita na veracidade dos acontecimentos e das imagens que estão diante dos olhos. O ato de acreditar nas imagens, segundo Derrida, remete à condição espectral,

quando o que resta é acreditar no espectro,[86] naquilo que se tem em frente e que dá visões do acontecimento, aquilo que a partir da ausência enuncia o acontecimento. A esse efeito, o pensador nomeia de "submissão cega":

> Como não vemos quem nos vê, e quem faz a lei, quem liberta a injunção, uma injunção aliás contraditória; como não vemos quem ordena "jura" (*swear*), não podemos identificá-lo com toda certeza; ficamos entregues à sua voz. Aquele que diz "sou o espectro de teu pai" (*I am thy fathers spirit)*, só podemos acreditar em sua palavra. Submissão essencialmente cega ou seu segredo, ao segredo de sua origem, eis uma obediência à injunção (Derrida, 1994, p. 23).

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

O arquivamento como ato vital

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

De um modo geral, todos os corpos têm escritas para compartilhar de seu passado, do modo de existência. Por exemplo, na célula está contido o DNA "que funciona como um

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

arquivo biológico ao armazenar e transmitir códigos que ressaltam a especificidade, tal como espécie e indivíduos"[87] (Taylor, 2017, p. 252. Tradução nossa). Ademais, a medicina forense atesta que não se trata apenas de informação genética, mas também da ascendência, visto que nossos ossos, dentes e corpo em geral são repositórios de armazenamento de dados.

Por outro lado, a capacidade natural de reunir e armazenar informação encontra-se nos processos de arquivar e escrever os acontecimentos que têm acompanhado a humanidade. Tendo como primórdios as ideias do historiador grego Heródoto e seus desejos de construir a história, esse ato de armazenar se tornou aos poucos mais consciente. Com o passar do tempo, o ato de arquivar, salvar e apagar os fatos históricos adquiriu o valor de *phármakon*, sendo ao mesmo tempo veneno e remédio, posto que quem possuí o poder e o critério de autoridade de administrar o que fica e o que sai da história é o arconte (Derrida, 2005, p. 14). Desse modo, a transmissão da informação, que se escreve e reescreve de um corpo a outro, é efetuada pela necessidade de prolongar a vida e a existência da informação que se encarna e herda como própria, da mesma forma que a documentação dos acontecimentos é transmitida ao outro com maior ou menor consciência disso.

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

> A fotografia e o DNA oferecem evidências de presença radicalmente diferentes (...) não podemos submeter uma fotografia a um teste de DNA, assim como não é possível reconhecer fisionomias olhando para nossos genes. Mas tanto o DNA quanto a fotografia transmitem informações altamente codificadas. Tal como o DNA, as imagens e estratégias transmitidas através da *performance*, construídas sobre materiais anteriores, replicam e transformam os códigos recebidos. Nem todos os materiais herdados são reutilizados, uma parte é seletivamente incorporada, outra descartada como "DNA-lixo"[88] (Taylor, 2017, p. 257. Tradução nossa).

---

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

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

A pensadora mexicana determina a igualdade hierárquica entre a condição do arquivo do DNA e o arquivo da fotografia, ambos registros da vida e dos acontecimentos. Taylor mostra como a seleção inconsciente que se realiza a partir da documentação passa por um filtro de seleção que mantém alguns registros e descarta outros. Dessa forma, tudo é escritura e, por isso, documento pronto para ser lido ou descartado.

Também Derrida compreende a escritura desse modo ao afirmar que "não há fora de texto" (Derrida, 1994, p. 194). Para ele, o acesso ao presente só é possível a partir do texto, feito de inscrições e signos, que tornam presente as coisas. Taylor amplia e exemplifica a visão do francês com base na documentação da *performance*, a qual também deve ser entendida como um processo natural em que se inscrevem os acontecimentos.

Os atos vitais de arquivar e prolongar a vida da ação por meio da imagem documentada encontram-se também nas ideias de Boris Groys. Segundo ele, a necessidade de alongar a vida é base para prolongar os acontecimentos e o dia a dia na escritura, já que estender a vida é prolongar os dispositivos de administração da informação, nesse caso, no corpo humano ou nos corpos artificiais.

Groys analisa o contexto baseado na concepção de "biopolítica"[89] e propõe o conceito de "bioarte".[90] Tal conceito considera os dispositivos de administração de informação não sob o olhar da biologia ou das práticas artísticas que fazem uso de matéria viva para a construção das obras, mas sim como a arte de administrar a vida da obra artística a partir da documentação, na qual se dá a prolongação no tempo por meio de seu arquivo, tornando-a viva, autônoma e real em cada momento em que é apresentada ao espectador.

---

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

90 É importante esclarecer que o conceito de bioarte pode ser abordado a partir de múltiplas faces, sendo uma delas seu vínculo com a arte que usam organismos vivos para realizar seus processos artísticos, por exemplo, na manipulação do DNA para a recodificação e a alteração genética. Artistas que se baseiam nesses princípios são: Eduardo Kac, Marta Menezes ou Xiao Yu. Porém, é importante dizer que o fundamento do conceito de bioarte nesta tese não remete à postura cientificista já discutida, e sim encontra sua ligação com conceito de biopolítica, pois é uma leitura de administrar e prolongar a vida por meio do documento ou registro.

Segundo Groys, a documentação, dessa vez aplicada à *performance,* não representa nenhuma ação. A documentação, enquanto bioarte, torna-se a ação, sendo a mesma documentação do próprio acontecimento. Para o pensador, a documentação na *performance* (fotos, vídeos, objetos usados para registrar a ação) podem ser bioarte, pois ali se apresenta como um documento artificial (arquivo tradicional) que pode substituir e dar conta da vida de um corpo. Segundo Groys:

> A documentação da arte, seja real ou fictícia, é, ao contrário, primeiramente narrativa e, portanto, evoca a irrepetibilidade do tempo e da vida. O artificial pode, assim, tornar-se vivo, natural, por meio da documentação de arte, ao narrar a história de sua origem, de sua "feitura". A documentação em artes é, portanto, a arte de fazer coisas vivas a partir das artificiais, uma atividade viva a partir de técnicas: é uma *bioarte* que é, simultaneamente, *biopolítica* (Groys, 2015, p. 78-79).

Groys aponta o espectro do arquivo artificial como o substituto da presentidade dos corpos na ação, como agentes que conseguem instaurar e prolongar a vida e o presente do acontecimento sem reconhecer a presentidade pelo documento, mas deixando a possibilidade de prolongar a vida da obra por meio da administração dos arquivos. Para Groys, a mesma noção de sobrevivência natural que os seres humanos têm está presente na necessidade de criar arquivos que consigam conter e falar da existência dos corpos em outro espaço e tempo. Sobre isso, Groys acrescenta:

> Mas, se a coisa viva pode ser reproduzida e substituída à vontade, ela perde então a sua inscrição única e irrepetível no tempo – seu tempo de vida único e irrepetível que, no final, é o que faz de um ser vivo como tal: a documentação inscreve a existência de um objeto na história, dá um tempo de vida a essa existência e dá ao objeto vida como tal – independente do fato desse objeto ter sido "originalmente" vivo ou artificial (Groys, 2015, p. 78).

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

Validação e comercialização do *process art*

A documentação na *performance* traz à tona a discussão sobre seu valor de troca, pois, se em 1909, na Europa, ganhou relevância nas dissidências da arte por ser uma linguagem efêmera, desmaterializada e não comercial, com a migração aos EUA depois da Segunda Guerra Mundial foi estimulada pelas novas políticas neoliberais. Essas novas dinâmicas foram precursoras de uma economia do circuito artístico, durante a qual foram direcionados investimentos em novas instituições, galerias, museus, novas verbas, novos editais e novos mecenas para os artistas. Tudo isso impulsionou, ampliou e massificou o uso das linguagens emergentes que vinham da Europa, produzindo uma virada de 1962 em diante no sistema da arte.

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

> Numa sociedade como a nossa, em que as obras artísticas são consideradas preferencialmente na dialética da mercadoria por seu valor de troca, as chances de sucesso de um artista dependem de seu preço. Os julgamentos artísticos estão subordinados às estimativas comerciais, o reconhecimento depende dos interesses do mercado. Isso se mostra mais do que nunca com a entrada dos norte-americanos (1962-1963), que tendem a impor uma *tradição do novo* gestado nos EUA[91] (Marchán, 1994, p. 14. Tradução nossa).

A migração da arte da Europa para os EUA, país nomeado como a nova capital da arte, originou uma administração divergente, potencializando o nascente mercado de arte e fortalecendo formas diversas de comercializá-la e legitimá-la. Para isso, foi necessário relacionar o espectador com os objetos que eram usados na pré-produção das obras. Trata-se do *process art*. Surgem exposições, que tinham como objetivo garantir a visibilidade das obras e de plataformas de venda, cujos recursos comerciais incluíam esboços e registros fotográficos processuais. Consequência disso é o surgimento de uma das primeiras galerias de fotografia, cuja direção era de Edward Steichen,[92] com o apoio e acolhimento do MoMA (Guinsburg;

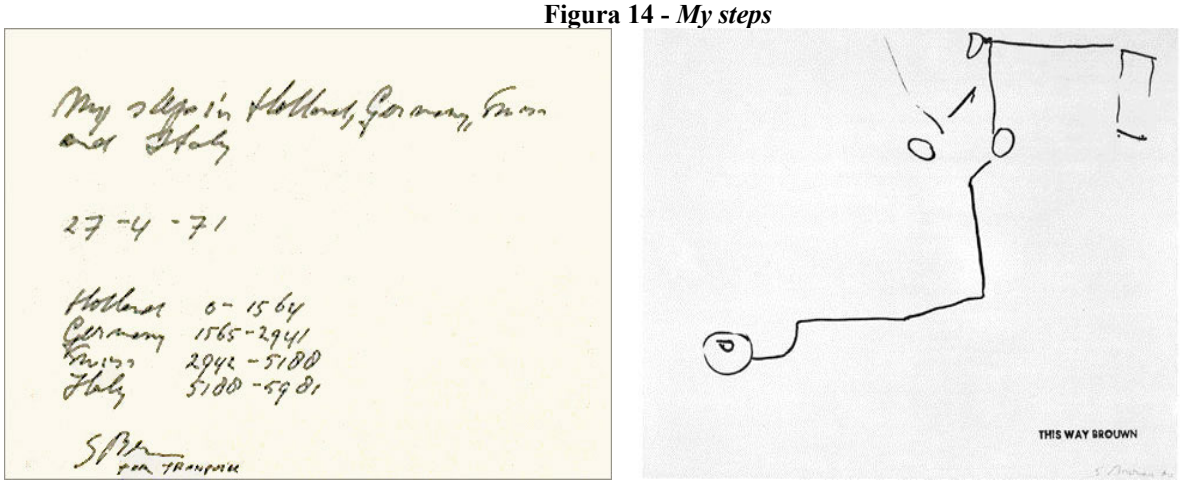
---

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

92 Edward Steichen (1879-1973) nasceu em Luxemburgo, mas migrou para os EUA. Foi fotógrafo e diretor da galeria de fotografia do MoMA.

Barbosa, 2008, p. 580). Nesse espaço, além de imagens tradicionais eram expostos registros de ações que, pouco a pouco, ganharam destaque no campo da legitimação e do comércio da arte.

Figura 14 - *My steps*



Fonte: ***My steps in Holland, Germany, Swiss, Italy*** | Stanley Brouwn |1966-1971[93]

Stanley Brouwn[94] foi um dos primeiros a expor a documentação da sua ação *My steps in Holland, Germany, Swiss, Italy* (1966-1971). Na amostra, ele apresenta imagens, mapas e desenhos das suas viagens de 1966 até 1971. Na elaboração da obra, o artista pedia para as pessoas desenharem para ele um mapa com a informação dos lugares que ele queria conhecer. O diferencial é que se expunha não uma obra feita pelo artista, e sim múltiplos arquivos feitos por múltiplas pessoas que compunham a reconstrução das viagens, usadas também como documento comercial da ação do artista. Essas formas de vincular uma arte composta por documentos que não eram feitos pelo artista, mas expostos como próprios, são exemplos de uma desmaterialização da autoria da obra, cuja referência pode-se rastrear no chamado antiarte.

As "novas" formas de olhar para os arquivos ou princípios de procedência como matéria comercial ampliaram as formas de expor ou comercializar as obras que tinham formatos efêmeros. Assim sendo, os *process art* foram monopolizados e administrados pelas instituições e galerias, principalmente nos EUA. Nesse contexto, é possível evidenciar duas tarefas: a primeira, o esclarecimento do público quanto à discussão entre imagem fotográfica, registro de ação e obra de arte tradicional; a segunda, o acolhimento do comércio de imagens, esboços,

93 Disponível em https://www.wikiart.org/en/stanley-brouwnAcesso em: 03. mai. 2020.

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

documentos, objetos, cartazes, maquetes e vestígios dos processos da construção e da elaboração das obras que haviam de ser legitimadas[95] pelo sistema das artes.

Figura 15 - O *Spiral Jetty* e *Reichstag envuelto*



Fonte: Roberto Smithson: ***O Spiral Jetty*** (1970) | Christo e Jeanne-Claude: ***Reichstag envuelto (***1971) [96]

A teoria é uma das engrenagens que exercem a validação, o que pode ser visto em Lucy Lippard[97] e a ideia de arte desmaterializada; Rosalind Krauss[98] e sua arte expandida; Umberto Eco[99] e sua obra aberta, entre outros. Esses teóricos contribuíram na marcação de um caminho novo na construção, legitimação e avaliação da história da arte pós-moderna, tendo os *process art* como fonte principal das pesquisas teóricas. Dessa forma, a obra já não pertence àquilo que se tem em frente, e sim a todo o percurso que o artista faz para chegar até a materialização. A legitimação da *land-art* é um exemplo do valor comercial e estético que carregam os esboços

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

96 Disponível em https://www.wikiart.org/en/smithsonandcristo. Acesso em: 03. mai. 2020.

97 Lucy Lippard (1937) nasceu em New York. É uma escritora, crítica de arte, ativista e curadora americana. Lippard está entre os primeiros escritores a defender a "desmaterialização" em ação na arte conceitual, além de defensora da arte feminista.

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

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

dos projetos de artistas como Robert Smithson[100] e sua obra *Nonsite,*[101] para quem o lugar da obra está no registro ou nos rastros dela. Outro exemplo são os esboços de pré-produção e pós-produção[102] das obras da dupla Christo e Jeanne-Claude.[103]

Dessa forma, se no começo do século XX o registro de ações era considerado como simples imagens ou parte de um processo pessoal dos artistas, os objetos ganham amplitude com a reconsideração dos critérios de obras, assim como outro valor estético e econômico. Logo, o desenvolvimento da obra serve como material expositivo e mercadoria.

Exposição e comercialização de documentação da *performance*

Os processos de legitimação da *performance* no mercado e na instituição apresentam singularidades que merecem destaque, posto que sua validação no sistema da arte chegou primeiro como documentação e depois como ação ao vivo. A inclusão dos primeiros arquivos de ações artísticas em encontros internacionais ocorre na Alemanha durante a V Documenta de Kassel (1972) e nos EUA, no museu de arte contemporâneo de los Angeles (MOCA), com a exposição intitulada *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979* (1998). Essas duas exposições são os primórdios do expor documentação correspondente a linguagens como: *performance, happenings, fluxus* e outro tipo de ações.

Na exposição da V Documenta (1972), organizada por Harald Szeemann,[104] os acionistas vienenses Rudolf Schwarzkogler, Günter Brüs e Hermann Nitsch apresentaram obras

---

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

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

102 O conceito de pós-produção é aqui entendido, primeiramente, na parte técnica, contida na definição de Bourriaud, que enxerga esta prática como: "Pós-produção termo técnico usado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Designa o conjunto de tratamento dado a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off,* os efeitos especiais… A pós-produção apreende as formas de saber geradas pelo surgimento das redes" (Bourriaud, 2009, p. 9). Além disso, entendemos a pós-produção como a parte posterior à ação, que é abordada da potencialização do registro da ação por meio da edição da mesma ação. Em muitos casos, essa pós-produção se torna tão importante para a elaboração da obra quanto a sua execução. Exemplos da relevância na obra da pós-produção são as ações *Leap into the Void* (1960), *2. Aktion Sommer* (1965) e *Action Pants: Genital Panic* (1969), analisadas ao longo deste texto, sendo evidenciadas as estratégias de pós-produção da *performance.*

103 Christo, nascido Christo Vladimirov Javacheff, e Jeanne-Claude, nascida Jeanne-Claude Denat de Guillebon foram um casal de artistas.

104 É importante reconhecer a relevância da V Documenta. Ali, ganham contorno o papel do curador, com a atuação de Harald Szeemann. A documenta, enquanto grande evento da arte, adquire um novo estatuto, com mais relevância na internacionalização da arte. Segundo

nomeadas como *Aktions* (1960-1971). Schwarzkogler, especificamente, conseguiu expor suas obras *2. Aktion Sommer* (1965) e *3. Aktion* (1965). Esse é o ponto de partida para divulgação e expansão dos acionistas vienenses na cena internacional, pois é o corpo desses artistas que contém os rastros das duas grandes guerras, ao falar nas poéticas de mutilação, feridas, dor, sangue e marginalidade (figura 16). A partir desse evento, o trio é reconhecido, instaurando-se como referência direta de artistas como VALIE EXPORT, Chris Burden, Yves Klein, Marina Abramović, entre outras figuras da história da *performance* do ocidente.

Figura 16 - 3 Aktion



Fonte: ***3 Aktion*** | Rudolf Schwarzkogler | 1965 | Galerie Krinzinger[105]

Tiago Machado, "(Szeemann) compõem um personagem tido por muitos historiadores como o protótipo do curador tal como hoje o entendemos […] A curadoria procurava alinhar as produções artísticas do período com elementos produzidos fora desse sistema, sem se preocupar, por exemplo, com a organização de um recorte cronológico ou mesmo com tipologias advindas estritamente da história da arte. Ao contrario das categorias impostas pelo modernismo em sua vertente norte-americana – inclusive com sua organização temporal progressiva/teleológica da arte moderna em direção à sua forma critica – a cultura contemporânea, segundo a proposta curatorial elaborada pela documenta 5, pode ser vista e mostrada como uma cultura na qual os signos, símbolos, imagens fictícias, crenças religiosas variadas e figuras utópicas proliferam em todas as direções. Uma sociedade produtora e consumidora de imagens e que pode ser compreendida através delas […] Explorando a amplitude dos temas foi possível a Szeemann reunir os mais diversos tipos de produções imagéticas, seja um cartaz de propaganda, esboços de projetos urbanísticos, ou uma pintura oriunda da tradição artística europeia" (Machado, 2020, p.15).

105 Disponível https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwarzkogler-3rd-action-t11848. Acesso em: 09. mai. 2024.

Já o segundo encontro artístico teve que esperar mais de três décadas. Sem embargo, foi fundamental para a validação do mercado e para a institucionalização do registro da *performance*, pois foi na exposição intitulada *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979,* organizada nos EUA e curada por Paul Schimmel, que a documentação das ações ganha relevância. Essa foi a primeira exposição a reunir unicamente arquivos de ações. Para tanto, a instituição encomendou ao curador Paul Schimmel[106] uma retrospectiva de ações e documentações exclusivamente da *performance*. Por isso, é considerada a pioneira em dedicar um grande evento a legitimar as ações a partir do registro. Segundo Schimmel:

> [...] *Out of actions* abre novos caminhos ao revelar a complexa rede internacional de conexões que produziram um tipo de arte verdadeiramente nova, baseada em elementos relacionados ao tempo e ao processo. Embora cada um dos movimentos e grupos incluídos na exposição – entre eles a escola de Nova York, o *Fluxus*, a *performance* e o grupo *Gutai* – já tenham sido examinados individualmente, *Out of actions* será a primeira exposição em grande escala que vincula uma série de artistas e tendências mundiais aparentemente díspares, e que revela a marca indelével de três décadas decisivas na produção contemporânea[107] (Schimmel, 2012a, p. 11. Tradução nossa).

Para a história institucional da *performance*, essa foi a primeira exposição pensada para conter as linguagens emergentes baseadas no tempo e no espaço. O paradoxo é que o corpo do artista ainda estava em formato bidimensional. Desse modo, o corpo vivo, assim como as ações no agora dos *performers,* só entra diretamente na instituição três anos depois da exposição de Schimmel de 1998.[108] Segundo Albarrán, a exposição de Schimmel foi uma virada radical que potencializou as *performances*, assim como um ponto chave na validação do registro e das ações ao vivo (Albarrán, 2019, p. 170). Ademais, foi a primeira exposição a estabelecer uma diferença entre um registro tradicional e a documentação das artes de ações – que oferecem ao espectador

---

106 Paul Schimmel (1954) é um comissário e teórico da arte contemporânea. Em seu livro *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979* (1998) (Schimmel, 2012a), declara a morte da *performance* dada pela ausência do corpo do *performer* na ação, pelos novos mecanismos de tornar-se presente e pela necessidade de imortalizar a ação com a documentação, anunciando a hiperprodução das ações no dia a dia, nos *realitys show*s e na nascente cultura da imagem.

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

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

elementos fenomênicos derivados do choque de temporalidades encontradas no acionar do presente vivo.

O paradoxo da inclusão da *performance* no mercado pode ser compreendido a partir do contexto dos EUA. As emergentes instituições tinham a tarefa titânica de desligar dos registros, das imagens, dos cartazes, assim como dos objetos usados na ação seu caráter político e militante. Segundo Michael Archer,[109] "a carga das obras públicas, como a *performance*, carregava uma ideologia oposta aos dogmas da economia capitalista do mercado" (Archer, 2013, p. 117). Assim sendo, tem início uma época de domesticação dos ideais da *performance*, em que o conteúdo político tinha que ser esvaziado das ações institucionais, tal como dos museus.

As mudanças que o novo contexto dos EUA trouxe para a *performance* mostram quão maleável é essa linguagem. Porém, mesmo sendo efêmera, política e corporal, começava a ser parte das suas estruturas a documentação e a comercialização, sendo visível no seguinte gráfico:

Figura 17 - Paralelo *performance* (1910-1960)



Fonte: Elaboração do autor (Suárez, 2021b, p. 54)

109 Michael Archer (1945) nasceu em Sidney. É curador e teórico de arte moderna e contemporânea.

Na figura 17, ressaltamos como as mudanças geradas no contexto dos EUA (triângulo vermelho) modificaram às geradas na Europa (triângulo preto), estabelecendo novas formas de legitimar e introduzir na história uma *performance*. Isso não quer dizer que ela tenha deixado de ser aquilo que se conservou no início, ou que por causa da comercialização e da materialização dessa linguagem tenha entrado em conflito, como sustentado por Douglas David[110] em sua teoria sobre *Post-performancism* (David, 1981). Também não significa que a "*performance* tenha morrido", como anunciado pelo teórico e *performer* Carlos Monroy (Monroy, 2014, p. 37). Antes, entendemos que o proposto na Europa, e incorporado nos EUA, são modos em que a *performance* tem se submetido à mutação para existir. Assim, a comercialização e a validação do sistema da arte, especificamente da *performance*, exemplificam uma mutação contextual e uma reconfiguração conceitual, em grande medida produto da implementação dos transistores da imagem e do som, dispositivos importantes na identificação de uma desnaturalização do sentido da presença, do efêmero e do comercial. Tudo isso tem potencializado o pensar a *performance* através de outros ângulos.

[110] Douglas David (1957) nasceu nos EUA. É artista e teórico de arte contemporânea. Ele propõe o conceito de *Post-performance.* Ao anunciar a morte da *performance* e propor uma era do "pós-performatismo" e *post-performancism*, explica que as pessoas nas mídias sociais estão constantemente performando, criando um vínculo direto entre o ato de performar e a exposição ao público na cotidianidade.

2.3. PRESENÇA E ACONTECIMENTO EM CONTEXTO

1.3.1. DA DESNATURALIZAÇÃO DA PRESENÇA FÍSICA ATÉ A HIPER-REALIDADE DO ACONTECIMENTO

> O acontecimento, como o que chega, é o que verticalmente me cai no colo, sem que eu possa vê-lo vir: o acontecimento não pode me aparecer, antes de chegar, senão como impossível. Isso não quer dizer que isso não chega, que não o há; isso quer dizer que não posso dizê-lo em um modo teórico, que não posso nem mesmo o pré-dizer. Tudo isso, que concerne à invenção, a chegada, o acontecimento, pode deixar pensar que o dizer permanece ou deve permanecer desarmado, absolutamente desarmado, por essa impossibilidade mesma, desamparada diante da vinda sempre única, excepcional e imprevisível do outro, do acontecimento como outro: eu devo ficar absolutamente desarmado (Derrida, 2019, p. 14).

Interessa estabelecer neste texto algumas relações contextuais entre a presença do acontecimento e a sua virtualização nas telas, além da forma como os meios massivos de informação têm se apropriado dessas tecnologias para gerar acontecimentos sociais simulados que nunca tiveram ponto de origem, mas existem enquanto hiper-realidade construída nas telas.

Assumimos a presença do acontecimento como um estado de aparecimento, um estado em que o receptor está de frente ao imprevisível. Ao refletir sobre a presença, é necessário partir da relação inquebrantável entre o fenômeno, ou evento, e o receptor. Embora os modos de abordar e definir a presença do acontecimento sejam inúmeras, demarcamo-lo a partir de três características: A. certo caráter imprevisível, não antecipável ou fortuito que se distingue do curso uniforme do cotidiano; B. evento que ocorre em espaço e tempo definido com início e fim; C. a não reprodutibilidade. O acontecimento é em certa medida contingente, já que surge a partir do alinhamento de múltiplas combinações naturais ou artificiais. As três características do acontecimento (A, B e C) possuem um fator que merece destaque: o distanciamento com a veracidade, posto que a forma como se está de face ao acontecimento vai além da forma como se inscreve a acontecência do evento.

Dessa forma, a ideia de acontecimento retoma, para além de um caráter verídico, o imprevisível, o aparecer onde não se espera, mesmo que o imprevisível seja simulado (Derrida, 2019, p. 2). Consequentemente, no percurso deste texto será apresentada uma questão

importante para esta tese, originada no trânsito da presença dos acontecimentos vividos fisicamente até sua mediação hiper-real nas telas.

Essa passagem é constatada já no final do século XIX, no telégrafo como próteses da voz, com a desnaturalização da presença física no agora. Dita invenção habilitou a possibilidade – no território virtual – de anular as distâncias entre os corpos, criando um efeito próximo à bilocação, sendo possível estar presente em mais de um lugar ao mesmo tempo. Nessa interação entre os corpos mediados pelo telégrafo emerge uma dificuldade: era possível responder, mas não ver. Esse problema foi em parte solucionado em 1970 na virtualização também da imagem do emissor, no surgimento das telas. Essa virada criou um subproduto da presença que habilitou a transmissão ao vivo dos eventos.

Nesse ponto, é possível rastrear pelo menos dois tipos de presença do acontecimento. O primeiro é o Acontecimento Vivido, o qual se dá a partir da relação entre a presença física no agora do emissor e a irrupção no cotidiano dos eventos. Uma das suas principais características é perceber-se fisicamente e de modo direto no agora do acontecer: o receptor está em contato direto com o acontecimento. O segundo é o Acontecimento Mediado, identificado na transmissão de eventos nas telas. Esse tipo pode ser entendido como uma espécie de barreira virtual entre o receptor e a presença do acontecimento direto. Ambos nunca vão se encontrar fisicamente (no mesmo espaço tempo), pois o acontecer é produzido nas telas. O diferencial é que o evento não se vive fisicamente; antes, está mediado pelas mídias de informação: a mediação das telas entre acontecimento e receptor.

Os Acontecimentos Mediados apresentam uma segunda particularidade, pois exige a implementação da edição como ferramenta. Além de estarem mediados, é possível produzir e simular eventos. Nesse contexto, surge a simulação da presença do acontecimento nas telas, tornando-se em formas outras de se relacionar com o presente vivo e com a presença do outro, deixando para trás a interação como a experiência física. As transmissões em direto, enquanto disseminadoras do poder, vão começar a ser usadas como modeladores e simuladores de subjetividades e da experiência, transformando a indústria midiática em um dispositivo que produz e simula modos de vida.

É possível identificar formas em que a simulação tem uma equivalência ao acontecimento a partir de dois tópicos, que servirão como panorama contextual:

1. Dispositivos protéticos divisores do corpo e presença física. Essa configuração será analisada com base em Aby Warburg, Jean Baudrillard[111] e Derrida. Segundo tal perspectiva, com a advinda da invenção dos transistores da imagem e som, especificamente do telégrafo e da televisão, a relação direta de presença corporal é mediada, originando uma modificação substancial entre presença física e acontecimentos externos.

2. A virtualização do espaço privado, o achatamento da presença física e a expansão da imagem. Para esse tópico, servirão como apoio Groys e Paula Sibilia,[112] bem como suas ideias da virtualização do indivíduo, da produção do espaço privado e da simulação da presença. Os autores convidam a refletir sobre a forma como na atualidade os acontecimentos são dados nas telas, mas também convidam a pensar as imagens bidimensionais como geradoras de experiências divergentes.

Por fim, pretendemos fazer um prelúdio do segundo capítulo, que terá como percurso contextual os dois tópicos anteriores para identificar os estados da presença simulada dos acontecimentos, mas dessa vez na *performance*. Brevemente, apresentamos os casos de estudo desta tese e que nos proporcionam identificar uma desnaturalização da *performance,* dos modos e dos procedimentos, o que torna necessário pensar em nomenclaturas novas para sua análises. Como tentaremos demonstrar, a *performance* pode ser também uma linguagem em que não se tem a execução da ação, nem é necessária a presença e o corpo físico do *performer* para projetar as ações. A função mediadora entre a presença da ação e o espectador é dada a partir de corpos protéticos, corpos artificiais que simulam a mensagem da ação, do evento que não acontece, mas que existe enquanto relato imagético estendido no tempo.

---

111 Jean Baudrillard (1929-2007) nasceu em Paris. Foi um sociólogo e filósofo que focalizou seus estudos na pós-modernidade e no pós-estruturalismo. Em sua obra, propõe o surgimento da sociedade de consumo. É conhecido amplamente pela teoria da sociedade e dos acontecimentos como simulações. É importante ressaltar que interessa para esta tese os aportes relacionados à filosofia, sendo descartadas totalmente as colocações que o pensador faz sobre a arte pós-moderna, posto que Baudrillard em um sentido estrito apresenta uma postura conservadora da arte, próxima ao olhar Kantiano. Tal leitura é visível no livro *El complot del arte, ilusión y desilusión estética.*

112 Paula Sibilia (1967) nasceu na Argentina. É antropóloga, pesquisadora e professora interessada em problematizar as dinâmicas contemporâneas da vida atual, a relação com as redes sociais, os modeladores de subjetividades, entre outros temas.

2.3.1.1. DISPOSITIVOS PROTÉTICOS DIVISORES DO CORPO E A PRESENÇA FÍSICA

Para Aby Warburg, a maior ruptura espaço-temporal que surgiu no final do século XIX deriva da invenção da luz, e em especial, da invenção do telégrafo – como equipamento que cindia o corpo físico da presença. Essa invenção e suas futuras evoluções encurtaram as distâncias, assim como o espaço em que interagem os corpos sem estarem no mesmo lugar ao mesmo tempo. Da mesma forma que a luz possibilitou a aceleração do ritmo da vida moderna, a velocidade começou a assediar a existência, ocasionando a onipresença dos corpos a um nível que desafiava a compreensão daquilo que se entendia até então como presença no agora. A partir da mediação pelo telégrafo, os corpos conseguem interagir sem a necessidade da presença física. A conexão ocorre no território virtual, nos cabos de telefone e luz, sendo os corpos artificiais (telégrafo, telefone e rádio) os mediadores, as próteses que ligam o contato entre humanos.

Nos cabos que começaram assediar a existência como serpentes no céu, que transportam os fios de eletricidade e dos telefones, Warburg identifica uma possível ameaça nas distâncias, no espaço que divide os corpos – o público e o privado –, assim como nos modos de interagir. Essa nova forma de agilizar a presença interrompe o fluxo biológico da presentidade,[113] sendo sinônimo de uma nova concepção que diverge da maneira natural dos corpos com o tempo, com as distâncias e com o espaço. Sobre isso, o pensador afirma:

> Com esta onda, a cultura da era da máquina destrói o que as ciências naturais, nascidas do mito, conseguiram tão arduamente: o espaço para a devoção, que evoluiu por sua vez para o espaço necessário à reflexão. O Prometeu moderno e o Ícaro, Franklin e os irmãos Wright, que inventaram o avião dirigível, são precisamente esses sinistros destruidores do sentido da distância que ameaçaram levar o planeta de volta ao caos. O telégrafo e o telefone têm destruído o cosmos. O pensamento mítico e simbólico esforça-se por criar um vínculo espiritual entre a humanidade e o mundo circundante, transformando a distância no espaço requerido para a devoção e reflexão: a distância desfeita pela ligação elétrica instantânea[114] (Warburg, 1995, p. 54. Tradução nossa).

---

113 Entende-se como presentidade biológica o encontro físico dos corpos no mesmo tempo espaço.

114 Texto original: *With these waves, the culture of the machine age destroys what the natural sciences, born of myth, so arduously achieved: the space for devotion, which evolved in turn into the space required for reflection. The modern Prometheus and the modern Icarus, Franklin and the Wright brothers, who invented the dirigible airplane, are precisely those ominous destroyers of the sense of distance, who threaten to lead the planet back into chaos. Telegram and telephone destroy the cosmos. Mythical and symbolic thinking strive to form spiritual bonds between humanity and the surrounding world, shaping distance into the space required for devotion and reflection: the distance undone by the instantaneous electric connection.*

Embora a observação de Warburg tenha sido premonitória para uma época onde as relações ainda não se fundamentam na hiperconectividade instantânea dos humanos, abre as portas para pensar uma época que assedia. Com essas invenções, os corpos puderam desdobrar-se em presença e corpo, não sendo mais necessário estar presente fisicamente para se tornar presente. Resumidamente, a presentidade do corpo e a presença do Acontecimento Vivido podem se dar de forma descontínua.

Assim sendo, para além das perguntas sobre o mito como fundador da ordem social, nascido da reflexão em um tempo e espaço físico e como cooperação entre os corpos, pode-se entender que talvez Warburg se interesse por pensar em uma demolição do cosmos social pelas invenções dos nascentes sistemas de telepresença, entre eles o telégrafo. Para ele, a chegada da luz elétrica produz uma aceleração da vida, trazendo uma desmontagem dos modos biológicos que até então faziam presença. Dessa forma, a sociedade fica sem tempo e sem espaço físico para a reflexão, como também para estabelecer contato vivo com o mundo exterior.

Os nascentes dispositivos servem como recipientes que vão conter a presença virtualizada dos humanos, assim como da acontecência dos acontecimentos, sendo geradores da expansão do território virtual. A partir do fim do século XIX, o corpo tem a possibilidade de ouvir, ver e falar além das distâncias físicas, o que permite adiantar, retroceder e aumentar o passado e o presente. Ao mesmo tempo, a luz elétrica trouxe a possibilidade de formas instantâneas de editar, pré-produzir e pós-produzir a presença, modificando a forma em que se inserem e salvam os acontecimentos. Se na antiguidade a história se sobrepunha a partir de um efeito manual de palimpsesto quando uma cultura tentava apagar a outra e impor uma nova, a partir da modernidade os atos de escrever e reescrever vão ser imediatos, o que modificou por completo o ritmo de produção da memória e da história.

De Baudrillard a Derrida: entre o hiper-real, os acontecimentos vividos e mediados e a guerra do golfo

> A simulação não corresponde a um território, a uma referência, a uma substância, mas é a geração dos modelos de algo real sem origem nem realidade: o hiper-real[115] (Baudrillard, 1978, p. 5. Tradução nossa).

[115] Texto original: *La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal.*

> Na história da imagem-objeto, o acontecimento do século XIX é o aparecimento da imagem fotográfica (...) Outro grande recurso em termos de imagens, especificamente do século XX, é além da transmissão ao vivo (...) o aparecimento da imagem digital, que costumamos chamar de imagem síntese ou imagem calculada: um modelo do real que consegue simular quase perfeitamente a realidade[116] (Derrida, 1998, p. 182. Tradução nossa)

Se Warburg identificou pela invenção do telégrafo os encontros não físicos, em que a presença fica desvinculada do corpo, Baudrillard rastreia a simulação da presença dos corpos virtualizada nas mídias audiovisuais, assim como a produção dos acontecimentos. Baudelaire faz um convite para romper a dicotomia do conceito de simulação como uma imitação, ou falsificação, e suas derivações. Para o pensador, a simulação é um modo como se constrói uma realidade divergente do fluxo originário dos eventos. Segundo ele, as estratégias usadas na simulação dos eventos disseminados pelas mídias audiovisuais normalizaram a fabricação de acontecimentos que perpassam a naturalidade do cotidiano na vida pós-moderna, provocando o extermínio do entendido até então como real.[117] Sobre isso Baudrillard escreve:

> *Ex-ter-minis* significa que não sobrou nada, nenhum resto, nem mesmo um cadáver. O cadáver do Real, se é que existe, não foi recuperado, não se encontra em parte alguma. E isso porque o Real não está morto (como Deus), ele simplesmente desapareceu. Em nosso mundo virtual, a questão do Real, do referente, do sujeito e seu objeto, não pode mais ser representada[118] (Baudrillard, 2002, p. 53. Tradução nossa).

O *Exterminis* do real tem sua origem na popularização dos transistores da imagem e do som.[119] Essas tecnologias criaram uma ruptura nos modos tradicionais de entender e se relacionar com a presentidade biológica dos corpos e dos acontecimentos. Os sistemas de propagação da imagem nas telas agitaram uma excitação e desejo que vai além do entendido como real. Dessa forma, cada vez mais os estados simulados tem que ultrapassar suas próprias

---

116 Texto original: *En la historia de la imagen-objeto el gran acontecimiento específico del siglo XIX es la aparición de la imagen fotográfica (...) Otro gran recurso en materia de imagenes, específicamente del siglo XX, es además de la transmisión en directo (...) la aparición de la imagen digital, a la que habitualmente denominamos como imagen de síntesis o imagen calculada: un modelo de lo real que puede imitar casi a la perfección la realidad.*

117 Entendemos o real segundo o afirmado pelo autor: "O Real como tal implica uma origem, um fim, um passado e um futuro, uma cadeia de causas e efeitos, uma continuidade e uma racionalidade. Não há nada de real sem esses elementos, sem uma configuração objetiva do discurso. E seu desaparecimento é o deslocamento de toda essa constelação" (Baudrillard, 2002, p. 55. Tradução nossa).

118 Texto original: *Ex-ter-minis significa que no queda nada, ni restos, ni siquiera un cadáver. El cadáver de Real, si existe, no ha sido recuperado y no se encuentra por ningún lado. Y eso es porque lo real no está muerto (como Dios), simplemente ha desaparecido. En nuestro mundo virtual, la cuestión de lo real, el referente, el sujeto y su objeto, ya no puede representarse.*

119 Segundo Baudrillard, a televisão produziu ritmos de vida que correspondiam a estados idealizados da perfeição e do progresso da vida na modernidade. Sobre isso ele escreve: "O estúdio de televisão transforma-nos em personagens holográficas: tem-se a impressão de ser materializado no espaço pela luz dos projetores, como personagens translúcidas que a massa atravessa (os corpos dos milhões de telespectadores) exatamente como a vossa mão real atravessa o holograma irreal sem resistência — mas não sem consequência: passar-se para o holograma tornou-a, também a ela, irreal" (Baudrillard, 1991b, p. 9).

projeções artificiais para satisfazer o público, gerando o desvio do real-natural, um desaparecimento, um óbito sem corpo, onde a substância, que se pode entender como o contato direto com o evento, desaparece.

O desvio do real criou uma hipertrofia pelo êxtase da simulação,[120] dando origem a um duplo operatório, chamado por Baudrillard de hiper-real. Dessa forma, o real já não é necessário, sendo substituído pelo hiper-real, o produzido, o simulado, em suma, é um estado onde a realidade e o imaginário, ou a representação, tornam-se indistinguíveis (Baudrillard, 1991b, p. 8). Esses novos estados de presença dos corpos e dos acontecimentos fundam-se a partir da conjunção da multiplicidade de imagens pré-produzidas e pós-produzidas, que causam cegueira pelo excesso de luz nas telas, pela hipertrofia do real. Dito efeito de nevoeiro não só impede a visibilidade do que de fato está acontecendo, mas também aproxima a um estado mental onde a incandescência das telas deixam anestesiado o receptor.

Para Baudrillard, com a chegada da transmissão ao vivo dos acontecimentos nas mídias audiovisuais, "a humanidade vai estar sempre, em virtude da informação, em frente dos acontecimentos que ainda não têm lugar" (Baudrillard, 2002, p. 44). As telas começam a propor um Acontecimento mediado que ultrapassa o próprio Acontecimento Vivido, o que se traduz em uma simulação do evento. O autor ressalta que, a partir da queda do muro de Berlim (Baudrillard, 2002, p. 33), a humanidade, enquanto espectadores, está sujeita a presenciar, nas telas, só estados simulados ou hiper-reais.

Para contextualizar e, assim, tornar explícito o trânsito do real ao hiper-real, lembramos da transmissão da Guerra do Golfo (1991), considerada como a primeira transmissão ao vivo na televisão de um conflito bélico,[121] a qual utilizou a mediatização da imagem como dispositivo de guerra. Esse evento foi estudado por Baudrillard no ensaio *La guerra del golfo*

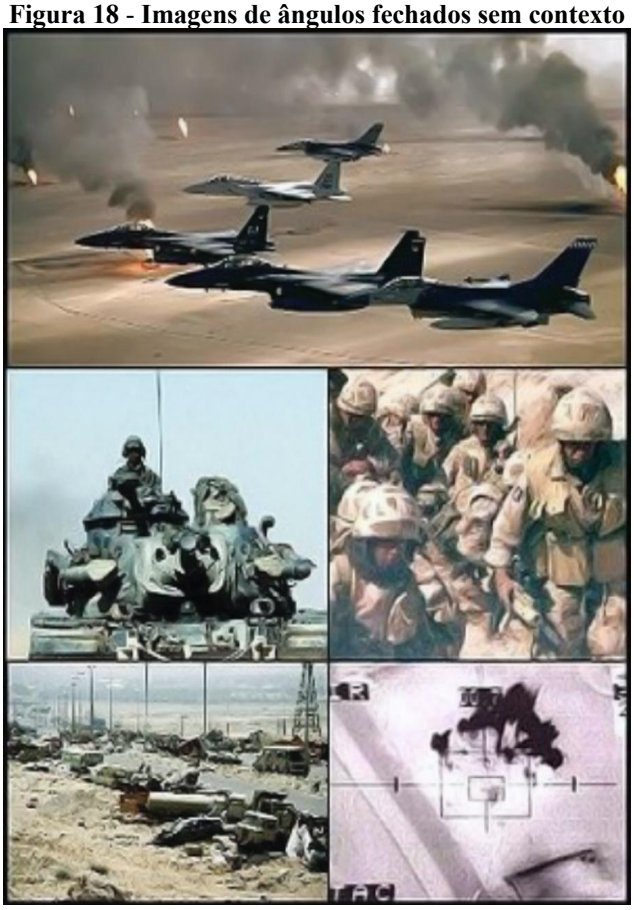
---

120 A ideia de simulação que interessa por enquanto abordar faz referência à desmontagem entre as diferenças sobre os objetos representados e a representação em si mesma. Segundo Baudrillard (1991a, p. 8), não há diferença entre uma experiência "de fato" e a sua representação, ou seja, entre a "verdade em si" e sua "adaptação". A simulação geralmente perpassa sua ideia de símile para ser; ela abandona seu lugar de encenação para se tornar tangível.

121 No ensaio *La guerra del golfo no ha tenido lugar,* Baudrillard aponta que o primeiro canal televisivo a transmitir ao vivo um enfrentamento bélico foi a CNN. Segundo o pensador, esse enfrentamento foi produzido pela própria indústria televisiva, em que os repórteres só compartilhavam planos de câmeras fechadas, ao mesmo tempo em que usavam máscaras respiratórias durante as transmissões ao vivo. Por sua vez, a relação entre a situação no oriente médio e as transmissões pela CNN iam gerando imagens editadas que eram compartilhadas como reais (Baudrillard, 1991a, p. 65). Sobre o não-acontecimento da guerra do Golfo, o francês coloca: "Nesse sentido, o não acontecimento do Golfo é de uma gravidade que supera o próprio acontecimento da guerra: corresponde ao período altamente desastroso de putrefação do cadáver, que nos mergulha na náusea e num estupor impotente" (Baudrillard, 1991a, p. 5).

no ha tenido lugar (Baudrillard, 1991a), no qual analisa o modo como as mídias modernas se transformaram em produtoras e simuladoras de uma guerra hiper-real. Baudrillard estuda o poder que a indústria televisiva na fabricação dos acontecimentos, o qual origina nos espectadores a preferência do Acontecimento Mediado nas telas em vez dos Acontecimentos Vividos. Tal predileção modifica a relação de estar em frente deles, visto que o produzido nas telas sobrepassa o próprio real, propagando um efeito próximo ao esgotamento do natural.

Figura 18 - Imagens de ângulos fechados sem contexto



Fonte: **Imagens de ângulos fechados sem contexto específico** | CNN | 1991[122]

Segundo Baudrillard, a Guerra do Golfo (1991) foi uma produção do acontecimento que extrapolou o que de fato estava acontecendo. O enfrentamento tinha por base dois princípios: a dissuasão e a virtualização do conflito. As duas estratégias deram origem à "primeira guerra consensual, à primeira guerra gerada legalmente" (Baudrillard, 1991a, p. 98), já que a dissuasão

[122] Disponível em: https://es.slideshare.net/slideshow/guerra-del-golfo-39950216/39950216. Acesso em: 28. mar. 2020.

militar não derivou do enfrentamento bélico, e sim de uma hiper-realidade da guerra[123] produzida pela televisão. O espectador torna-se um dos reféns da virtualização, pois estava em casa assistindo a um evento que não estava ocorrendo no plano físico.

Na execução dessas estratégias, foram produzidos imagens, relatos e uma ambiência que criavam os efeitos da guerra. A massificação de imagens bélicas correspondia a registros esvaziados do evento (figura 18), tornando o espaço do acontecimento um vetor não euclidiano (não real). A guerra se tornou mais que uma representação fraca, um estado hiper-real do acontecer ditado por imagens de planos fechados em que não se evidencia um contexto específico (Baudrillard, 1991a, p. 50). A partir das produções dos acontecimentos hiper-reais, projetados na televisão, o pensador deixa ao descoberto um desejo afrodisíaco pela simulação que atravessa o real. Baudrillard o descreve assim:

> Temos uma necessidade premente de simulação, mesmo para a guerra, muito mais premente do que de leite e compota ou de liberdade, e temos a intuição imediata dos meios para o conseguir. Constitui inclusive a conquista fundamental de nossa democracia: a função-imagem, a função-informação, a função-especulação. Afrodisíaco, função obscena, o esquema do evento, o esquema da guerra. Função-droga. O drama real, a guerra real, não temos mais vontade, nem precisamos disso. Precisamos é do sabor afrodisíaco da multiplicação das falsificações, da alucinação da violência. (...)[124] (Baudrillard, 1991a, p. 86. Tradução nossa).

Por outra parte, a hiper-realidade da guerra construída nas mídias toma por base dois tópicos que exemplificam os mecanismos usados para a fabricação:

1. A pré-produção: o anúncio de um conflito que não começou, mas que se torna visível e tangível. Para isso foi necessária uma grande produção de imagens disseminadas pela indústria audiovisual que ajudaram a propagar o acontecimento fantasma, um acontecimento sem corpo, mas que balbucia (Baudrillard, 1991a, p. 47).

2. A produção: a introdução de novas tecnologias, a saber, o uso das câmeras de visão noturna, bem como os planos fechados dos aviões caças F-16 para criar registros de imagens ambíguas (figura 19), com os quais não se evidenciam as especificações dos lugares, nem as

---

123 É importante esclarecer que Baudrillard não nega as mortes dos soldados, mas aponta para uma nova forma de produzir a guerra a partir da virtualização da violência.

124 Texto original: *Tenemos una necesidad apremiante de simulacro, incluso de la guerra, mucho más apremiante que de leche y de mermelada o de libertad, y poseemos la intuición inmediata de los medios para conseguirlo. Constituye incluso la conquista fundamental de nuestra democracia: la función–imagen, la función–chantaje, la función–información, la función–especulación. Función afrodisíaca, obscena, la del timo del acontecimiento, la del timo de la guerra. Función–droga.*

dimensões das novas tecnologias, mas se constatam fatos. São usados para a propagação das imagens planos que iam servir como evidência de um enfrentamento que autolegitima a acontecência da guerra.

No processo de produção, o canal internacional de televisão CNN foi a única mídia de informação autorizada pelo governo dos EUA a realizar as transmissões ao vivo e as reportagens. Logo, a mediação televisiva – entre as provas e os fatos – já estava mediada pelos olhos dos EUA. Por outra parte, a disseminação da informação pela CNN concentra o poder determinar as únicas imagens que se tinham do conflito. Cria-se, assim, o banco de arquivos que vai começar a construir uma história, assim como um Acontecimento Mediado da guerra (Baudrillard, 1991a, p. 46).

Figura 19 - Imagens de câmeras de visão noturna em Baghdad



Fonte: **Imagens de câmeras de visão noturna em Baghdad** | CNN | 1991[125]

A transmissão da guerra tem uma consequência nunca antes vista: assistir ao vivo à hiper-realidade da guerra paralelamente à capacidade de editar o que se está transmitindo ao vivo, criando eventos esvaziados de substância (Baudrillard, 1991a, p. 16). O que nomeia Baudrillard como simulação do acontecimento não corresponde à negação de fatos específicos, como os óbitos da guerra, e sim da premissa que tem tido as mídias de informação para produzir uma hiper-realidade que perpassa o fluxo natural das coisas. Isso se torna evidente, segundo o pensador, na produção e transmissão da Guerra do Golfo. Nela, o evento em si não é a reprodução aumentada, mas a construção simulada por meio das telas de uma outra guerra que

125 Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/chuvas-no-rs-fab-utiliza-oculos-de-visao-noturna-para-resgatar-vitimas-veja/. Acesso em: 28. mar. 2020.

vai além daquilo que também está acontecendo no presente vivo. Dessa forma, para Baudrillard, "de fato, não vivemos o acontecimento em tempo real, mas sim, em tamanho natural (isto é, em tamanho virtual, o da imagem), o espetáculo da degradação do acontecimento e da sua invocação fantasmal"[126] (Baudrillard, 1991, p. 47. Tradução nossa).

Derrida é outro pensador que reflete sobre a produção de Acontecimentos Mediados na indústria televisiva. Para ele, desde meados do século XX tem início uma época nomeada de teletecnológica, caracterizada pelo desafio de formas refinadas, mas também perigosas de se relacionar com o presente vivo. Derrida afirma:

> Os instrumentos de arquivo muito refinados que temos hoje são de dois gumes: por um lado, podem transmitir-nos mais "autenticidade" do que nunca, com mais fidelidade, a reprodução do "presente tal como foi"; mas por outro lado, e por isso mesmo, graças a esse mesmo poder, dá-nos possibilidades mais refinadas de manipular, cortar, produzir imagens de síntese etc.[127] (Derrida, 1998, p. 122).

Essas novas condições privilegiam o olhar em relação aos outros sentidos, deixando a multidimensionalidade dos acontecimentos reduzida até sua bidimensionalidade nas telas. Já que o mundo externo vai penetrar o espaço privado, a televisão, a internet e todos os novos aparelhos começam a ser próteses que nos miram, rodeiam, delimitam, apresentando as novas condições naturais de nos relacionar com o exterior (Derrida, 1998, p. 47). Dessa forma, o olhar, enquanto direito prioritário dos sentidos, começa a carregar uma autoridade abusiva, usurpadora, um direito que nos vigia e controla, transformando os Acontecimentos Vividos em ilusões da presença, modificando a noção da tecnologia como suporte. Segundo Derrida, quando um escrivão ou escritor do século XVIII ou do século XIX escrevia, o momento da inscrição não se conservava vivo; por outra parte, depois da massificação das mídias audiovisuais, a imagem é viva, ela se transmuta em cada apresentação de forma única, já que depois de, ou incluso durante, cada gravação ela é simulacro da vida (Derrida, 1998, p. 54).

No seminário *Dire l'événement, est-ce possible?* (1997), Derrida faz uma equivalência entre Acontecimento Vivo e a transmissão do acontecimento. Segundo ele, a transmissão nas telas tem o poder de produzir eventos, por isso a impossibilidade de repetir o acontecimento.

---

126 Texto original: *De hecho, no vivimos en tiempo real el acontecimiento, sino, a tamaño natural (es decir a tamaño virtual, al de la imagen), el espectáculo de la degradación del acontecimiento y su invocación fantasmal.*

127 Texto original: *Los instrumentos de archivo muy refinados que hoy disponemos son de doble filo: por un lado, pueden transmitirnos más "autenticidad" que nunca, más fielmente, la reproducción del " presente tal y como ha sido"; pero por el otro, por eso mismo, gracias a ese mismo poder, nos brinda posibilidades más refinadas de manipular, cortar, producir imágenes de síntesis, etc.*

Sempre que se enuncia, um novo acontecimento surge, porém este carece de irrupção de forma física e natural no cotidiano – por isso não pode ser um Acontecimento Vivido. Ao contrário, a surpresa, o in-antecipável criado é de caráter performativo, sendo um Acontecimento Mediado. Dessa vez, a mediação entre a acontecência e o receptor é feita pela fala na transmissão. Derrida evidencia o poder que os atos de fala têm na produção de eventos não físicos, projetados pelo poder discursivo, sendo isso uma das formas de dar o acontecimento. Sobre isso, ele assevera:

> Temos aí um enorme campo de análise e de crítica quanto a esse dizer que faz o acontecimento, lá onde ele pretende simplesmente o enunciar, o descrever ou referir. Um fazer o acontecimento se substitui clandestinamente por um dizer o acontecimento. Isso nos coloca evidentemente na via dessa outra dimensão do dizer o acontecimento que, ela, se anuncia como propriamente performativa: todos esses modos de fala nos quais falar não consiste em fazer saber, em referir algo, em relatar, em descrever, em constatar, e sim em fazer chegar pela fala (Derrida, 2019, p. 9).

Para explicitar sua postura, Derrida evidência nas mídias de informação uma situação particular ao mediar os acontecimentos. Ele afirma que é impossível "pre-dizer" ou saber um evento. Por isso, não se pode replicar o acontecer, pois ter conhecimento prévio vai contra a sua estrutura. Ademais, existe uma impossibilidade de transportar a fisicalidade do evento até uma imagem ou um som. Por essa razão, tudo o que se produz durante a transmissão nas telas sempre é um evento outro, um evento novo. Não obstante, ao se aprofundar sobre essa impossibilidade, ele consegue identificar o poder da imagem ao vivo potencializada com a fala durante a transmissão de notícias para criar acontecimentos mediados que têm a habilidade de serem sujeitos que comunicam sua própria acontecência, considerando-se testemunhas de um evento hiper-real (Derrida, 1998, p. 115).

Derrida, guardando as distâncias com Baudrillard, apropria-se da transmissão da guerra do Golfo[128] (1991) de modo a identificar a produção do acontecimento, que tem como ponto de

[128] Embora Derrida e Baudrillard sejam contemporâneos – os dois franceses são marcados pelo pós-estruturalismo e pelas revoltas de maio de 68, assim como pelas múltiplas mudanças no panorama político, informacional e tecnológico -, ao longo das suas trajetórias, adotam ideias de presença do acontecimento diferentes que se transformaram com a própria aceleração do contexto e com as perspectivas individuais. É importante esclarecer que, no final da sua comunicação, Derrida difere da ideia de Baudrillard quando este afirma que a guerra do golfo não aconteceu. Segundo Derrida, o único acontecimento que se teve foram os mortos. Ele escreve: "De modo nenhum tenho o mesmo ponto de vista de Baudrillard, que diz que a guerra não ocorreu. O acontecimento, que é irredutível finalmente à apropriação midiática ou à digestão midiática, é que houve milhares de mortos. São acontecimentos cada vez singulares, que nenhum dizer de saber ou de informação poderia reduzir, nem neutralizar" (Derrida, 2019, p. 22). Contudo, Baudrillard não nega os mais de 100.000 mortos no Iraque (Baudrillard, 2002, p. 74), e sim argumenta que todo o conjunto do que foi produzido pelas mídias de informação extrapola o acontecer do próprio acontecimento.

partida a edição, o recorte, a sobreposição de imagens e a fala como geradores de eventos, mesmo que não tenham lugar físico. Sobre isso, escreve:

> Quando se pretende hoje nos mostrar *live*, ao vivo, o que se passa, o acontecimento que teve lugar na Guerra do Golfo, sabe-se que tão diretos, tão aparentemente imediatos quanto sejam o discurso e a imagem, técnicas extremamente sofisticadas de captura, de projeção e de filtragem da imagem permitem em um segundo enquadrar, selecionar, interpretar e fazer com que o que nos é mostrado ao vivo seja já não um dizer ou um mostrar do acontecimento, mas uma produção do acontecimento (Derrida, 2019, p. 9).

Na hiper-realidade dos eventos, Derrida identifica uma falsificação que altera o lugar físico (Derrida, 1998, p. 185) a partir de múltiplas formas diferenciais de produzi-lo. Isso foi realizado pela CNN, pois em uma fração de segundo, o canal intervém para a seleção dos planos das câmeras nos estudos televisivos. Os técnicos enquadram uma imagem ou os apresentadores transfiguram suas falas, dando preferência àquilo que se deseja transmitir em vez do Acontecimento Vivido (Derrida, 1998, p. 55). Segundo o pensador, os enfrentamentos bélicos, enquanto discursos televisivos, têm feito uma escalada internacional, apresentando de forma clandestina informações transfiguradas que possuem o poder de produzir novos estados da acontecência do acontecimento (Derrida, 1998, p. 57).

A Guerra do Golfo pode ser um exemplo de irrupção, da quebra dos formatos conhecidos até então, em que os espectadores conseguem se relacionar com a presença do acontecimento. Onde se substitui um Acontecimento Vivido por um dizer o acontecimento, por uma ilusão de estar em presença dele. Segundo Derrida, Baudrillard identifica na guerra do golfo a condição do esvanecimento do acontecimento pela simulação. Nela, as tecnologias artefactuais têm a capacidade de produzir eventos que ainda não existiram (Derrida, 1998, p. 98). Entretanto, a capacidade de dizer imediatamente, de mostrar imediatamente o acontecimento, gera novas formas de produzir a presença dos acontecimentos, dando origem a formas outras de criar, instaurar e legitimar eventos que não precisam de uma execução (Derrida, 1998, p. 101). Assim, chega-se a um ponto em que a presença do acontecer muda de forma e deixa de ser uma expressão unicamente biológica para ser uma construção hiper-real.

2.3.1.2. DO ACHATAMENTO DA PRESENÇA FÍSICA ATÉ A EXPANSÃO DA IMAGEM VIRTUALIZADA COMO PRESENÇA NO ESPAÇO PRIVADO

A sociedade contemporânea é uma sociedade do espetáculo sem espectador
(Groys, 2018, p. 97)

Guy Debord identificou o poder das imagens móveis para a produção de novas formas de experiências. Essas novas relações se estabeleceram na segunda metade do século XX, quando os acontecimentos, assim como os modos de vida foram encaixados em telas. Debord também apontou que a projeção bidimensional das imagens tinha efeitos próximos a modeladores de subjetividades, cujo objetivo seria a produção de novas formas de desejo. Para ele, o espetáculo produzido a partir das imagens estabelecia molduras sociais, econômicas, culturais e políticas, identificadas facilmente na produção dos estereótipos dos anos 1970 na televisão e no cinema dos EUA. Nesse período, a população transformou-se em consumidora desses novos modos de desejo, pois passava em média de 3 a 6 horas por dia em frente às telas (Debord, 2013, p. 74).

Esses dispositivos imagéticos começaram a criar novas formas de vidas a partir de formatos bidimensionais de fácil e massiva produção. Nessas projeções, a relação entre o vivido e a simulação, representação e apresentação, desejo próprio e desejo alheio, em suma, entre o Acontecimento Vivido e Acontecimento Mediado*,* modificou as relações que se estabelecem com a experiência. Logo, apesar da crença no privilégio de um único sentido, o visual, há uma expansão da experiência bidimensional, visto que a imagem começa a ter uma espessura multidinâmica, um agente em devir capaz de criar e disseminar realidades outras, cuja dimensão e propósito possui sempre um arconte, um administrador do conteúdo, assim como da potência sempre em ação da imagem. Com isso, as relações sociais começam a diminuir as próprias escolhas, assim como a fisicalidade e a presentidade, pois vão ser mediadas por imagens virtuais que fabricam os novos modos de vida. Esse contexto é um dos eixos para as análises que Debord faz das sociedades do espetáculo regidas pela hiperprodução da imagem, nas quais a experiência física é esvaziada de seu conteúdo, deslocando-a até sua representação ou simulação em imagens (Debord, 2013, p. 88). Debord as descreve na passagem a seguir:

> Lá onde o mundo real se converte em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O

> espetáculo, como tendência para fazer ver por diferentes mediações especializadas o mundo que já não é diretamente apreensível, encontra normalmente na visão o sentido humano privilegiado que em outras épocas foi o tato; o sentido mais abstrato, e o mais mistificável, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. Mas o espetáculo não é identificável ao simples olhar, mesmo combinado com o ouvido (Debord, 2013, p. 25).

Essas relações sociais emergentes habilitam uma singularidade, pois é através da inserção das telas no espaço privado que se potencializou a relação interpessoal do desejo público, mas desta vez no espaço íntimo. O que faz a indústria audiovisual é implantar uma série de estratégias midiáticas que geram o hiper-real, instituído pela imagem, situado entre acontecimento e simulação. O resultado é a espetacularização da vida, mas também a espectralidade e a sua simulação. Desse modo, o espectador troca o lugar da experiência viva e física no espaço externo, onde o Acontecimento Vivido produz uma experiência multissensorial, pela imagem mediática projetada no espaço privado, originando um Acontecimento Mediado onde se restringe a multisensorialidade.

Por outra parte, ao trazer para a atualidade essa multiconexão privada e estática, identificamos nas imagens, enquanto dispositivos de poder, condições administrativas que produzem discursos visuais que podem ser usados para modelar corpos, em alguns casos, dóceis e maleáveis. Esse poder das imagens manifesta-se na fabricação de protótipos visuais projetados nos dispositivos móveis, como os telefones inteligentes, os quais anestesiam e multiplicam o corpo humano enquanto espectros virtualizados. Enquanto as mentes mantêm uma hiperconexão e movimentação digital, os corpos físicos mantêm-se em repouso – sentados olhando para as telas.

Nessa anestesia ambivalente que produzem as telas, é possível ver o jogo de luz e sombra trazido por Platão, onde se criam corpos que podem ser hiperprodutivos e estar hiperconectados, mas ainda estáticos nas suas cavernas ou nos seus lares. Consequentemente, é possível identificar a desaparição das *derivas*, do *flaner* ou o fim do caminhar errante pela cidade. Os percorridos físicos, enquanto estratégia de conhecimento do exterior, ficam deslocados – especificamente no tempo da pandemia (2020-2022), momento em que os corpos mantiveram uma hipermovimentação “mental”, estabelecendo contato com outras pessoas de múltiplas partes do mundo sem sair do lar.

O mesmo se dá com os percorridos pela cidade, pois, antes de sair de casa, tudo é planejado por aplicativos, o que limita a exploração através do erro. Com tudo demarcado – o início e o destino –, as pessoas limitam ainda mais seu trânsito na urbe. Essa simulação da experiência e do acontecimento conecta-se fortemente com a transformação da experiência em imagens. Porém, na atualidade, é mais importante documentar a experiência ou simular o acontecimento do que vivê-lo fisicamente (Groys, 2018). A escolha de não viver os próprios desejos, perder-se, criar as próprias imagens mentais culmina na indiferença ao outro. A alteridade não se encontra no reconhecimento do corpo físico do outro como um corpo que integra uma unidade social. O que seduz do outro é o magnetismo da presença utópica das vidas dos corpos virtualizados, simulados e projetados; mas também a presença em imagem do outro reduzida pelas telas de telefones que se dizem inteligentes, sem importar se o apresentado aos olhos do receptor é uma produção ou uma simulação. O corpo do outro, através da sua presentidade hoje, pode não seduzir. O que hoje deslumbra (deixa sem luz) podem ser as novas formas de vida que tem as imagens projetadas a partir da incandescência das telas nos telefones.

Essa ilusão de ter o outro próximo – nas mãos, nas telas – cria uma espectralidade dos modos de se relacionar com os corpos humanos. Essa constante hauntologia espectral evidencia uma transformação do outro em *lumens* projetados pelas telas, deixando no nevoeiro a percepção física no agora com o outro. As telas não só têm extraído o corpo do outro, mas também têm extraído da fisicalidade do mundo a presença de quem olha. Uma possível explicação para os tempos atuais inclui os tempos espectrais, tempos em que as simulações dos acontecimentos, dos desejos, das experiências estão condensadas em imagens e em telas que configuram os corpos que traduzem ao outro enquanto hiper-realidades. Sobre isso, Agamben escreve:

> Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências, talvez, seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo (Agamben, 2008, p. 21).

A experiência que tem sido limitada ao sentido visual remete à relação que se estabelece com a imagem bidimensional enquanto espectro, pois, na atualidade, o que está mais próximo é a imagem do outro em relação a sua corporeidade física. Mas também o que acompanha o outro é a hiperexposição da intimidade. Isso é visível hoje, pois ela tem convertido os corpos

em produtores de imagens e em documentadores de tempo e espaço. Essa telemática modificou a forma em que o ser humano se torna público, transformando seu espaço privado em espaços de exibição, assim como em produtores de imagens e experiências hiper-reais. Dali pode vir o poder da imagem já não como narradora, e sim como criadora de realidades.

A antropóloga Argentina Paula Sibilia faz uma releitura do conceito lacaniano de "extimidade",[129] adaptando-o à sobreposição dos espaços privados, onde a intimidade se dilui com o espaço público, fazendo a junção etimológica do exterior e o íntimo. Isso ocasiona as fissuras que deixam sair e entrar as coisas. As câmeras, os dispositivos móveis, os *tablets*, os *notebooks* filtram as imagens e partilham o corpo segundo a vontade de compartilhar.

Ao analisar esses tipos de dispositivos como conectores entre o interior e o público, o antigo e o atual, é possível perceber como no início do século XX, na Europa, a humanidade moderna tinha um profundo interesse por explorar o espaço privado – aquela nova urbe que estava delimitada pelas paredes de concreto armado. O desejo de extrapolar o lugar privado está também na atualidade. Dessa vez, os eixos divisórios são as paredes digitais que separam o íntimo do exterior. Sibilia faz bem ao olhar para aquelas novas paredes que se estruturam a partir de senhas ou códigos de acesso, as quais já não protegem o íntimo do público, e sim escolhem que entidade pode entrar.

Esses tipos de extimidades evidenciam também o vínculo direto da intimidade com o espetáculo, que, por sua vez, muda em novos formatos em que o real se desmancha na medida em que se documenta a vida, tornando hiper-reais as vivências que se projetam e as que olhamos, mas também potencializando o êxtase da simulação da presença. Esse processo de extimidade, pelo qual a simulação da vida ou dos acontecimentos são disseminadas, é visível nas redes sociais, como *Instagram, Meta-Facebook, Tik-Tok,* entre outras. Mais que dispositivos de virtualização da presença, pelos quais a extimidade de cada pessoa é exposta ou restrita, enunciam-se também a partir de um devir político[130] e mercantil da imagem.

---

129 O conceito "extimidade" tem sua origem no pensamento lacaniano, trabalhado no *Seminário da angústia* e desenvolvido na década de 1970. Lacan une topologicamente conceitos centrais trabalhados em *Real, Simbólico e Imaginário*, transpassando-os em uma nova nomeação. É com base no pensamento da antropóloga e pesquisadora argentina P. Sibilia que se encontra o interesse em desenvolver o conceito de extimidade, pois ela, a partir do trazido por Lacan, consegue associar o exterior com o íntimo.

130 É importante reconhecer que a política contemporânea tem usado os algoritmos dessas redes sociais para identificar, definir e catalogar como relacionar cada um dos eleitores, cada um dos participantes. Como exemplo, retomamos as eleições dos EUA do ano 2016,

Groys propõe que o ser humano nas sociedades do século XXI, antes de ser entes sociais e políticos, estão mediados pela imagem, assim como pelos desdobramentos até o território virtual, transformando-se em códigos visuais que falam por si mesmos (Groys, 2018). Para além de indivíduo social, o ser humano é carteira de identidade ou de trabalho, cartão de crédito ou de débito, avatar da vida virtual, passaporte ou simplesmente qualquer outro documento de identidade que o apresenta e evidencia de fato quem é. Por isso, olhar para o modo como se nos apresenta o outro já não exige o contato físico – corpo a corpo –, mas sim uma mediação de entes artificiais – as telas ou os documentos. Tudo isso transforma a intimidade, enquanto documentos que legitimam a identidade e a presença, em uma sobre-exposição inconsciente, sendo necessário acessar a internet com o CPF, RNE ou RG para tornar visível e desnudar a extimidade do outro.

Contudo, a relação dos humanos, as imagens e seus desdobramentos em documentos de identidade têm se naturalizado. Dessa forma, uma das funções do ser humano é escolher como quer ser documentado, como quer ser transfigurado em imagens, signos, números ou códigos binários. Somada a essa relação da construção da imagem, o acesso relativamente fácil às câmeras e à internet resulta em uma aceleração na produção das imagens enquanto indivíduos. Como bem enfatiza Groys, "hoje temos mais pessoas interessadas em produzir imagens do que em vê-las", o que desmistifica o lugar do artista como único produtor das imagens de seu tempo. O filósofo continua: "ser artista tem deixado de ser um destino exclusivo para converter-se em uma prática cotidiana"[131] (Groys, 2018, p. 117. Tradução nossa).

A metamorfose experimentada pela presença do indivíduo, no território virtual, tem se normalizado pela multiplicidade incessante das poderosas máquinas de produção de subjetividades, pois, para elas, os humanos são números, códigos, fotografias que emitem dados. O corpo de trabalho – enquanto mão de obra que se explora – foi atualizado até um devir iconomia das imagens que os corpos consomem; interessadas por explorar já não o corpo físico, mas sua presença virtualizada. Da mesma forma surge a necessidade de pertencer às sociedades virtuais, como aos aplicativos de relacionamento, onde essas estruturas se multiplicam. Porém, não só a presença tem se transformado em documento ou códigos visuais, nem os guetos sociais

quando D. Trump usou abertamente os algoritmos de Facebook - hoje Meta - para modelar o pensamento político do eleitor para mais informação. Ver: https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-37946548.

131 Texto original: *Ser un artista ha dejado de ser un destino exclusivo, para volverse una práctica cotidiana.*

têm escalado até a virtualidade, as experiências[132] também têm mutado até o ponto de serem sintetizadas à bidimensionalidade nas telas.

Groys e Sibilia apresentam formas divergentes de produzir os acontecimentos, os modos de vida e os estados utópicos da sociedade. Dessa vez, os agentes deixaram de ser as grandes indústrias televisivas para dar seu lugar aos indivíduos. É a partir do conforto da caverna platônica – promovida pelas telas portáteis – que os indivíduos se relacionam de formas novas com a imagem, a presentidade, com o tempo e com o outro; mas também importa pontuar como qualquer pessoa pode ser produtora de acontecimentos simulados sem a necessidade de ter o poderio da indústria televisiva, bastando apenas o exílio da presença propagado pelas condições contextuais.

Prelúdio à presença simulada do acontecimento na *performance*

As mudanças contextuais na relação e na percepção da presença, assim como a relevância do trânsito dos acontecimentos vividos até os mediados, fruto das poderosas máquinas de virtualização dos corpos – que tem início em Warburg na identificação de encontros não físicos; que continua com Baudrillard e Derrida na presença simulada dos acontecimentos; e que vai até Groys e Sibilia para quem, na atualidade, os indivíduos têm conseguido ser produtores de presença e eventos hiper-reais que só têm lugar na virtualidade, e mesmo assim conseguem ocupar espaços privilegiados no território do real –, transformam-se em um terreno fértil para identificar, dessa vez na *performance*, algumas obras que apresentam uma desconstrução da condição biológica de presença do acontecimento. Da mesma forma que no âmbito social, a chegada das câmeras e das telas criam uma ruptura dos paradigmas nas formas em que se percebe e executa essa linguagem.

Identificamos como características divergentes, em casos de estudo específicos, a desnaturalização da presença física na *performance*. Mas também constatamos uma fértil

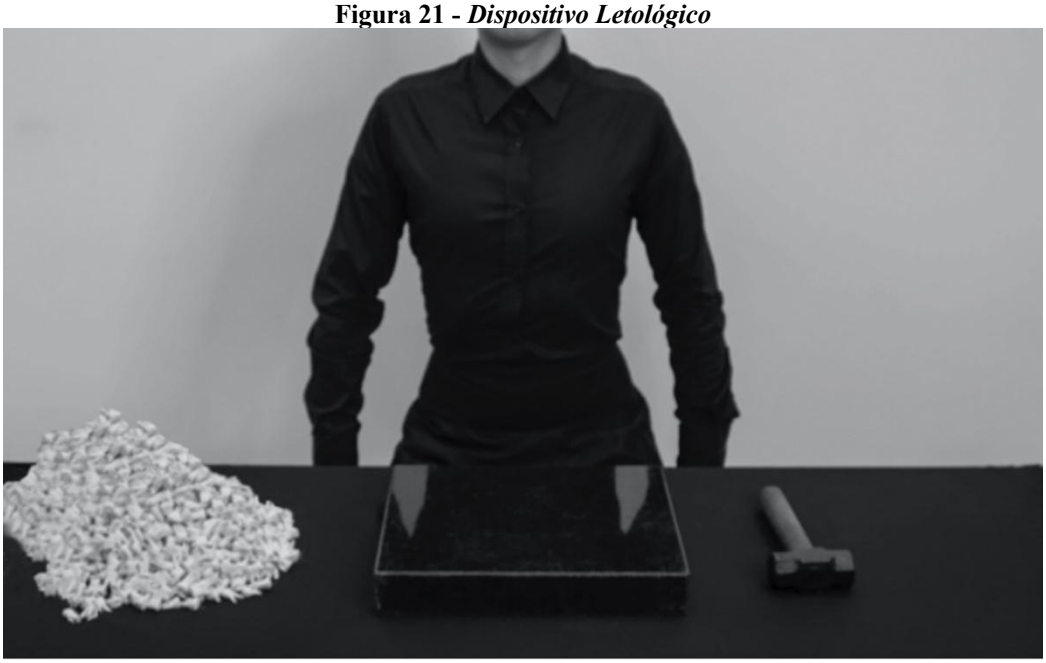
[132] Cabe destacar que o apontado como a aplicação da experiência faz referência a o privilégio que é dado aos olhos, pois são as telas as que conduzem os novos formatos em que se relacionam os corpos. Além disso, o achatamento da experiência faz referência à redução da presentidade dos corpos até o formato bidimensional, mediado pelas imagens. Com isso, não afirmamos que as experiências tenham morrido, ao contrário, fazemos referência a uma redução da própria experiência dos corpos humanos no presente vivo. O apontamento e o estado de trânsito da experiência física à experiência virtual radicam também que o privilégio dado à visão está produzindo formas outras de se relacionar, experimentar e se apresentar aos outros.

amplitude nas condições de possibilidades que permitem aos artistas executar e inserir na história da arte suas ações, produto da simulação do acontecimento. Algumas *performances* têm deixado para trás o lugar privilegiado do corpo do *performer* como único ente mediador e executor entre o espectador e a ação, para dar lugar a corpos-arquivos, corpos artificiais que promovem o trânsito da ação de um tempo para outro. Também é possível entrever como os estados de simulação da presença dos acontecimentos têm usado como dispositivos de poder a *performance*. Os casos em estudo oferecem a identificação de obras que excedem a execução física do corpo do *performer,* levando-o a ocupar o território do hiper-real, espaço onde os olhos do *performer* e o espectador já não se encontram.

O esvaziamento do corpo, do efêmero e da presença física durante o desenvolvimento da ação tem originado outras formas de produzir, experimentar e se relacionar com a ação. É o hiper-real na produção da presença da *performance* que interessa analisar ao longo do momento B desta tese. Para tornar visível esse processo, elencamos como casos de estudo as ações: *Action Pants: Genital Panic* (1969), *2. Aktion Sommer* (1965, *Leap into the Void* (1960), *Para inducir al espíritu de imagen* (1978), e *Fantasia de Compensação* (2004). Essas obras apresentam modos diferentes e instigantes como um acontecimento, dado a partir da não execução física e corpórea da ação, tem conseguido alcançar uma legitimação no sistema da arte e, por isso, na história da *performance* ocidental. Ademais, as ações evidenciam possibilidades outras de dar – ao público – a ação ao vivo, assim como um panorama que permite distinguir e caracterizar outros desdobramentos e nomenclaturas. É importante notar a forma como, nesses casos, os discursos (visuais, imagéticos, dialéticos e físicos) tornam-se ferramentas com as quais os artistas produzem as ações. Criam-se, através de registros hiper-reais, sistemas que homologam a produção de imagens e de discursos por meio de uma ação que nunca aconteceu fisicamente, mas que é um elemento material pelo poder performativo dos artistas.

Contudo, as obras que são analisadas geram uma desconstrução das normativas da *performance* tradicional e, por sua vez, habilitam um desejo de produzir ações além do real, além do acontecimento, além do corpo, além da presença e além da experiência e do contato físico entre os corpos. São essas obras as que possibilitam nesta pesquisa estruturas contextuais, teóricas, práticas e conceituais para a identificação do conceito que se pretende defender, o de **pós-formance.**

Figura 21 - ***Dispositivo Letológico***

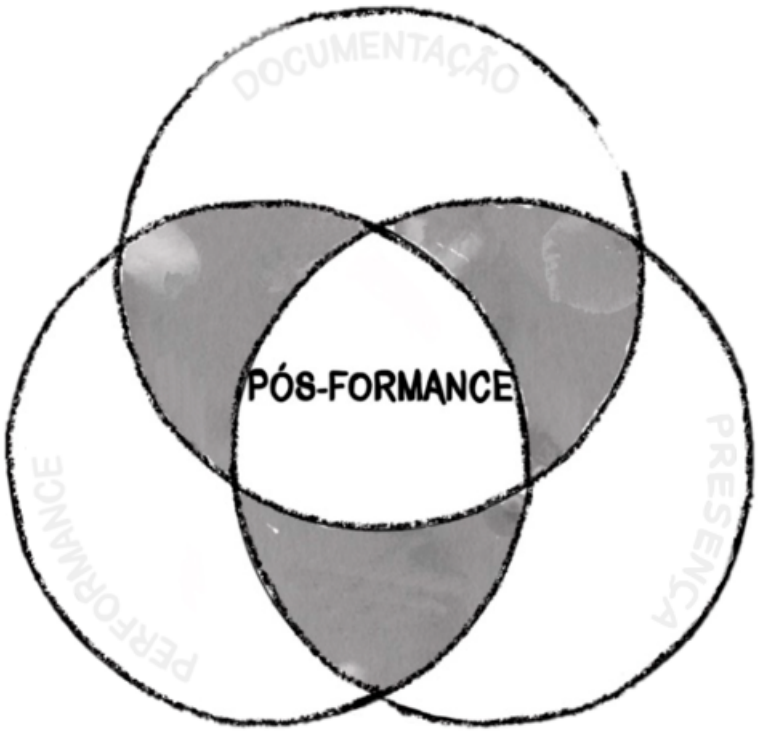


Fonte: Elaboração do autor (Suárez, 2023b. s.p) | ***Dispositivo Letológico*** | **Pós-formance** | 180” | 2023

1. Pedir para familiares de pessoas desaparecidas modelar 5000 incisos em porcelana.
2. Queimar os dentes a 1240ºC.
2. Selecionar um dente.
2. Disponha-o sobre a base de mármore.
3. Pegue a marreta e triture o dente em só um intento.
4. Com a mão direita retire, da base de mármore, o excesso do dente.
5. Repetir a ação até todos os dentes acabarem.

3. PÓS-FORMANCE: A DESCONSTRUÇÃO DA CONDIÇÃO DE PRESENÇA NA *PERFORMANCE*

Figura 21 - Tríade estrutural: Pós-formance



Fonte: Elaboração do autor (Suárez, 2019)

Esta seção reúne os conceitos e as ideias já demarcados no momento A da tese para abordar de forma concreta o escopo da pesquisa, isto é, o conceito **pós-formance**. Para tanto, embasamo-nos na filosofia da linguagem, especificamente nos atos de fala performativos, resultante do giro do fazer manual ao fazer discursivo, de modo a aproximarmo-nos à arte conceitual. Essa virada na linguística é equivalente à desnaturalização da *performance* tradicional – como ato que depende unicamente da presença, da efemeridade e da execução de

uma ação comandada pelo corpo do *performer* –, permitindo identificar nos atos de fala performativos uma condição de possibilidades que exemplificam e ao mesmo tempo servem como estruturas – processuais e conceituais – por meio da quais se reconhece no discurso o eixo que cria formas outras de ação artística.

Nesse sentido, encontramos nos performativos uma mudança na qual o discurso do artista é o suporte que constrói e executa a *performance*. As ações que se criam com o poder dos atos de fala já não têm um referente no território tangível e provável; antes, o acesso é exclusivamente através da elaboração performativa. Dessa forma, a *performance* deixa para trás a necessidade de ter como ponto indicial da ação uma execução corpórea e ao vivo para dar início a ações construídas a partir da linguagem. Nessas ações, o princípio de procedência fica desvanecido. Com base nesse princípio, identificamos também na *performance* o uso dos atos de fala performativos na produção de ações artísticas hiper-reais, isto é, que nunca aconteceram, mas que existem, sim, como relato performativo que dá validação e inserção histórica. Consequentemente, será exposto de forma contextual a **pós-formance**, sua identificação, *différance* e *document-ação*.

3.1. DOS ATOS PERFORMATIVOS À CONSTRUÇÃO DOS ACONTECIMENTOS NAS ARTES.

3.1.1. OS ATOS DE FALA PERFORMATIVOS: ENTRE FONEMAS, GRAFEMAS E JOGOS DA LINGUAGEM

Neste texto, identificamos nos atos de fala, especificamente nos enunciados performativos, uma teoria segundo a qual o discurso produz uma ação. Existe uma equivalência entre as ações que têm uma origem na sua condição natural, sustentada na execução corpórea num espaço e tempo específico, e as estabelecidas a partir de estruturas fonéticas e grafemáticas, baseadas em jogos da linguagem, nas quais a acontecência dá-se através da produção dialética, logo, "dizer é fazer". Essa equivalência entre executar a ação com o corpo e executá-la com dispositivos performativos possibilita pensar em formas dissidentes às tradicionais, em que se produz uma ação no campo das artes, mas dessa vez sem usar o corpo do artista como suporte da ação, e sim seu discurso. Essas características são as estruturas para identificar ações que vão além do ato corpóreo, nas quais a execução é dada pela construção, pela produção e pela simulação, assim como o discurso performativo do emissor-artista produz o efeito que aciona.

Nas próximas linhas, com base na filosofia da linguagem, são construídas três abordagens para a noção de atos de fala performativos. Especificamente, são analisadas as colocações dos filósofos: John L. Austin,[133] Derrida e Jean-François Lyotard.[134] Esses três olhares – mais um olhar espectral –[135] apresentam modos diferentes de refletir sobre a construção, elaboração e produção da ação enquanto dispositivo performativo. Em Austin e

[133] John Langshaw Austin (1911-1960) foi um filósofo do Reino Unido e um dos pensadores mais relevantes da filosofia da linguagem, além de ser um dos primeiros a abordar o conceito de *Speech act.*

[134] Jean-François Lyotard (1924-1998) foi um filósofo do Reino Unido. Dedicou suas pesquisas ao entendimento da pós-modernidade.

[135] É importante ressaltar a relevância da visão dos atos performativos pela filósofa Judith Butler (1956) no pensamento contemporâneo. Porém, a pensadora é a quarta filósofa que aparece de forma espectral neste projeto. No livro *El género en disputa* (1990), estrutura a sua teoria sobre a performatividade do gênero, que teve início nos anos 80. Naquele período, as mudanças contextuais visualizaram novas formas de assumir a construção da identidade. Butler, retomando em grande medida os conceitos do performativo em Austin e em Derrida, evidencia a importância da performatividade em relação ao desenvolvimento do corpo na sociedade. A pensadora exemplifica com o catalogar e nomear pela criança o que não é um fato natural ou essencial: no binarismo mulher/homem, assina-se um rol cultural - mediante um dispositivo dialético - que faz com que a criança repita fatos já pré-estabelecidos. Dessa forma, os corpos assumem o gênero e o sexo como atuações a partir de enunciados discursivos estipulados por um binarismo hetero-patriarcal. Essas "atuações" no rol social, político, cultural do gênero são assumidas como estereótipos ou simplesmente como atos de performatividade. Para a filósofa, o performativo radica na interpretação de um determinado rol social que se pretende repetir ou assumir de forma visual, corporal e dialética. Dessa forma, o que propõe Butler é a performatividade da linguagem/corpo como símbolo de resistência e dispositivo desnaturalizado do poder hegemônico do heteronormativo.

Derrida encontramos uma postura técnica e crítica, pois apresentam suas condições, seus limites e propriedades, mas também suas diferenças. Se por um lado Austin identifica o caráter performativo nos fonemas (na voz), por outro, Derrida reconhece as mesmas características nos grafemas (a escritura). Um dos pontos convergentes é o caráter presencial que devem ter os enunciados performativos, pois o emissor do enunciado deve estar frente ao receptor. Dessa forma, o ato de fala transforma no presente vivo o proferimento discursivo em um acionar. Lyotard, por sua vez, tendo por base sua teoria do pós-modernismo, contextualiza os atos de fala performativos nas formas em que se produz e simula o saber. Para ele, os performativos são dispositivos que a ciência usa, como método divergente, para validar o conhecimento. Isso gerou, segundo ele, uma crise do saber, dado que já não se sustenta em fatos demonstráveis e verídicos, e sim em jogos da linguagem que se constroem de forma performativa. Segundo Lyotard, diferenciar o verdadeiro do não verdadeiro deixa de ser uma das suas funções, assumindo como nova tarefa – em casos específicos – o poder para criar efeitos ou hiper-realidades do saber. Consequentemente, na visão do pensador, os performativos se dão principalmente como Acontecimento Mediado pelas telas, pois a chegada da indústria audiovisual potencializa sua propagação. Logo, o saber começa a ser usado como bem de produção econômica.

Figura 22 - Tríade aproximação aos atos de fala performativos



Fonte: Elaboração do autor (Suárez, 2020b, s.p)

3.1.1.1. JOHN AUSTIN / JACQUES DERRIDA / JEAN FRANÇOIS LYOTARD

Austin

Considerado uma referência na filosofia da linguagem, Austin, no livro póstumo *Quando dizer é fazer* (1962), reúne uma série de conferências proferidas na universidade de Harvard que delimitam a concepção de *Speech acts* ou atos de fala performativos (Austin, 1990). Para o autor, coube à tradição filosófica e aos linguistas ocuparem-se dos enunciados constatativos, cuja função consistia em atos descritivos das coisas, em emissões linguísticas que podem ser resumidas em verdadeiras ou falsas (Austin, 1990, p. 21). O filósofo, ao elaborar uma revisão das formas em que os atos de fala se constituem, constata que tradicionalmente os atos de fala na filosofia só serviam para descrever as coisas. Dessa forma, Austin coloca em questão a tradição, pois, segundo ele, os atos fonéticos não servem para enunciar ou descrever, mas têm por sentido realizar ações, já que para ele "todo dizer é um fazer" (Austin, 1990, p. 13).

Para estabelecer essas diferenças com a tradição, Austin distingue principalmente dois tipos de enunciados: os constatativos e os performativos. O enunciado constatativo descreve ou relata os estados das coisas e geralmente surgem no momento em que se fala do outro. Por exemplo, em "o gato é cinza" descreve-se algo do outro. Por outro lado, os enunciados performativos são proferidos na primeira pessoa do singular, no presente do indicativo e na voz ativa. Eles expressam uma ação denotada pelo verbo, sem descrever ou constatar algo, pois no dizer se garante o fazer (Austin, 1990, p. 24). Dessa asserção advém a origem do conceito de *performative utterance* – enunciado performativo –, definido posteriormente em uma teoria geral da ação, constitutiva em táticas divergentes de operar, e que produzem mais que um efeito descritivo, um acionar.

Segundo Austin, não se altera o mundo ao falar. Um enunciado só se torna real quando os interlocutores entendem e assumem uma postura e uma condição específica. O autor exemplifica os atos de fala performativos com o julgamento de um preso: o juiz não descreve, mas sim condena ou absolve o réu com a palavra. Nesse sentido, dizer ativamente e no presente vivo "eu condeno" implica a própria ação da palavra. Por essa razão, não só é dever do cidadão já condenado assumir sua nova condição específica, como também é dever das pessoas que

estão ao seu redor, como policiais, advogados etc. entenderem a condição do infrator. Porém, o simples proferimento da palavra não garante seu acionar (Austin, 1990, p. 30-31).

Para esclarecer seu posicionamento, o pensador diferencia dois tipos de circunstâncias. A primeira é a de infelicidade e ocorre quando um ato de fala performativo não tem o poder para tornar uma fala em ação. Exemplo disso é a impossibilidade de uma pessoa comum fazer um julgamento válido perante a lei. A segunda é a de felicidade e ocorre quando um ato de fala performativo tem o poder para tornar uma fala em ação. Exemplo disso é a legitimidade do julgamento executado pelo juiz perante o tribunal de justiça.

As circunstâncias de felicidade devem cumprir seis condições: 1. existência de convenção formal de invocação; 2. adequação das pessoas e das circunstâncias à invocação; 3. correção da execução do ritual; 4. completude da execução do ritual; 5. intenção de uma conduta específica; 6. efetivo cumprimento de uma conduta específica. Austin as descreve assim:

> 1. (...) Deve existir um procedimento convencionalmente aceito, que apresente um determinado efeito convencional e que inclua o proferimento de certas palavras, por certas pessoas, e em certas circunstâncias; e além disso, que
> 2. (...) As pessoas e circunstâncias particulares, em cada caso, devem ser adequadas ao procedimento específico invocado.
> 3. (...) O procedimento tem de ser executado, por todos os participantes, de modo correto e
> 4. (...) completo.
> 5. (...) Nos casos em que, como ocorre com frequência o procedimento visa às pessoas com seus pensamentos e sentimentos, ou visa à instauração de uma conduta correspondente por parte de alguns dos participantes então aquele que participa do procedimento, e o invoca deve de fato ter tais pensamentos ou sentimentos, e os participantes devem ter a intenção de se conduzirem de maneira adequada, e, além disso,
> 6. (...) devem realmente conduzir-se dessa maneira subsequentemente (Austin, 1990, p. 31).

Para Austin, além do cumprimento das seis normativas para poder estabelecer a fala como ações, é indispensável a presença física do receptor e do emissor. Desse modo, podem ser reconhecidos três eixos fundamentais dos atos de fala performativos em circunstâncias de felicidade: A. o emissor deve possuir um critério de autoridade (garantido por conhecimento específico) que garante uma hierarquia social na sua fala; B. os enunciados devem surgir em contextos específicos, contexto total,[136] e condições coerentes com o tempo e o espaço; C. o

[136] Para J. Austin, o contexto total é o contexto específico da ação onde se argumenta a potencialidade do enunciado. Para o filósofo, não existem enunciados performativos fora de contextos específicos ou totais.

receptor deve ser consciente da fala, do contexto e da hierarquia da pessoa que lhe está impondo as normas.

Para demarcar os três eixos dos atos de fala performativos, é importante voltar para o exemplo do julgamento: quando o juiz divulga o veredito, ao fazer uso de expressões como "ele é condenado a (…), ele é absolvido" aciona e declara uma condenação ou uma exoneração do caso (Austin, 1990, p. 63). Contudo, para que tal ato seja efetivo e considerado fato, é preciso que exista um Critério de Autoridade[137] (nesse caso, a autenticidade que lhe outorga o estado ao empossar o juiz, pois ele carrega uma hierarquia social que respalda a sua fala). O juiz tem o poder de delimitar toda conduta segundo a lei, pois, numa sociedade em que há uma organização baseada em leis, é ele quem legisla e decide, quem anuncia a veracidade ou negação das evidências (Austin, 1990, p. 124).

Segundo Austin, "sem a autenticidade oficial a transformação das palavras em fatos fica complexa de identificar" (Austin, 1990, p. 66). Dessa forma, o eixo B diz respeito ao limite do poder do juiz, que só tem poder em seu fórum. Seu contexto específico é o Tribunal de Justiça, onde as ações acontecem e se estrutura o que se compreende por real[138] perante a lei.

O terceiro eixo baseia-se na total consciência e compreensão do implicado frente ao delito de que está sendo acusado em julgamento. São esses três eixos (A, B, C) os responsáveis por efetuar os atos de fala performativos. Dessa forma, interessa de Austin a concepção dos atos de fala como acionadores alternativos de realidades, ações que vão além do fluxo, produto da movimentação do corpo.

Derrida

Em fala ao Congresso Internacional da Filosofia da Língua Francesa (Montreal, 1971), *Signature, événement, contexte,* Derrida retoma os atos de fala performativos trazidos por Austin. Embora para Derrida os atos performativos de Austin sejam uma teoria que fez rebentar o conceito de comunicação como conceito puramente semiótico, linguístico ou simbólico

137 O critério de autenticidade é ponto de partida de Austin por estar na base das hierarquias sociais.

138 No livro, *Em busca do real perdido* (2017), Alain Badiou apresenta o conceito real como acordos sociais que estruturam discursos impositivos e que se atualizam de acordo com tempo, contexto e emissor (o ente que tem o poder para estabelecer o real).

(Derrida, 1991, p. 363), cabe analisar a escritura enquanto dispositivo performativo. Nesse sentido, ele enxerga o ato da escrita e da fala como sistemas de comunicação.[139] Para ele, todo ato de fala é um código iterável da escritura e, dessa forma, a voz se constitui por meio de códigos grafemáticos,[140] capazes de prolongar e fixar a voz e perpetuá-la por meio do texto, sendo um dispositivo que consegue solidificá-la porque pode ir além de seu tempo, além da efemeridade dos atos de fala (Derrida, 1973, p. 103). Derrida percebe a ausência de um tratamento mais adequado do texto na teoria de Austin, que não inclui a escritura como um agente performativo. A esse respeito, Derrida escreve:

> Austin não tomou em conta o que, na estrutura da locução (portanto antes de qualquer determinação elocutória ou perlocutória), comporta já este sistema de predicados que chamo *grafemáticos em geral* perturbando com isso todas as oposições posteriores de que Austin em vão procurou fixar a pertinência, a pureza, o rigor (Derrida, 1991, p. 364).

Para Derrida, as diferenças entre ele e Austin não estão somente na comunicação oral, mas na comunicação escrita. Se Austin identifica o ato de fala performativo na voz, Derrida vai encontrá-lo na escrita. Essa particularidade está presente no que o francês nomeia como sistemas grafemáticos. Se os fonemas – unidade da fala – são dispositivos de comunicação que

---

139 Derrida, baseado no pensamento de Condillac, aponta que a comunicação não transmite sentidos ou significados, antes, ela é um efeito que designa ou produz um movimento. Segundo ele: a partir do momento em que os homens já estão em estado de "comunicar seus pensamentos" e de fazê-lo por meio de sons (que é, segundo Condillac, um segundo estágio, quando a linguagem articulada vem substituir a linguagem da ação, princípio único e radical de toda língua), o nascimento e o progresso da escrita seguirão uma linha reta, simples e contínua (Derrida, 1991, p. 352).

140 No livro, *Gramatologia* (Derrida,1973), Derrida propõe estudar a escrita de forma a estender os conhecimentos da fonética e da fonologia para as expressões escritas. Assim sendo, se o sistema oral se define por um subsistema fonológico em que o fonema é uma unidade distintiva de signos, o sistema escrito é grafemático e define-se pelo grafema como unidade distintiva de signos escritos. No nível da manifestação da fala, os sons manifestam os fonemas; da mesma forma, as letras manifestam os grafemas.
Derrida, em *Gramatologia*, questiona a tradição iniciada por Ferdinand De Saussure e Jean-Jacques Rousseau quanto às hierarquias de comunicação e que marcam a primazia do sistema fonético (o fonocentrismo ocidental). Para Saussure e Rousseau, a linguagem é independente da escrita, sendo dois sistemas opostos - a fala é o natural, a escrita é a tirania (Derrida,1973, p. 52). A escrita ocasiona um detrimento na comunicação, sendo uma perversão, uma vestimenta que mascara a fala (Derrida,1973, p. 43). Se a fala expressa a naturalidade de nossos pensamentos de forma instantânea, reconhecidas por estar sempre presente e de face ao receptor (Derrida,1973, p. 23-25), a escrita introduz uma distância, uma parede entre as mentes do emissor e receptor. Para Saussure e Rousseau, a escrita é um processo desconexo e separado da fala, por isso antinatural, já que para eles a escrita não fixa a linguagem, e sim a altera, substituindo a expressividade (da voz) pela precisão (da escrita). Para eles, existe uma expressividade gestual – do corpo – quando se comunica por meio da fala, podendo os significados variarem por meio da voz ou dos movimentos do corpo. Por outra parte, na escrita, segundo Saussure e Rousseau, não se pode manter dita gestualidade, que vai além das palavras - posto que a linguagem corporal também é um processo de comunicação (Derrida,1973, p. 284). Baseado nisso, Derrida apresenta outro posicionamento relacionado ao colocado por Saussure e Rousseau. Ele aponta que o nascimento da escrita evidencia que o sistema fonético não era pleno, questionando-os diretamente, pois é preciso escrever para dar a conhecer as ideias. Isso demonstra que o fonocentrismo não basta. Segundo Derrida, quando se substitui a voz pela escrita revela-se uma deficiência no sistema fonético, algo que a voz não podia realizar, mas que tinha o potencial de fazê-lo. Sobre isso, o pensador escreve: "A escritura fonética, por abstrata e arbitrária que fosse, conservava alguma relação com a presença da voz representada, com a sua presença possível em geral e, portanto, com a presença de alguma paixão. A escritura que rompe radicalmente com o *fone* é talvez a mais racional e a mais eficaz das máquinas científicas; já não responde mais a nenhum desejo, ou antes, *ela significa a sua morte ao desejo.* Ela era o que, já na voz, operava como escritura e máquina. Ela é o representante em estado puro, sem representado, ou sem ordem de representado ligado naturalmente a ele" (Derrida,1973, p. 284).

acionam realidades, os grafemas – unidade da escritura – também apresentam essa particularidade, os quais, segundo Derrida, possuem a mesma equivalência dos atos de fala.

Desse modo, no pensamento de Derrida todo sistema fonético que possa criar um ato performativo está precedido por códigos grafemáticos. A escritura é a base dos atos de fala performativos porque todo ato de fala se estrutura em hierarquias linguísticas gramaticais que antes de serem fonemas são grafemas. *Grosso modo*, Derrida sustenta que todo ato de fala performativo é o iterável e, por isso, a repetição de códigos da escritura (Derrida, 1991, p. 369), já que a fala está antecedida pelos códigos e hierarquias grafemáticas que antecedem as fonéticas. Derrida afirma: "parece-me fazer de qualquer marca, seja ela oral, é um grafema (...) E estenderei esta lei a qualquer [experiência] em geral se for adquirido que não existe experiência de *pura* presença, mas apenas cadeias de marcas diferenciais" (Derrida, 1991, p. 359).

Na palestra do congresso internacional em Montreal (1971), Derrida analisa a polissemia do conceito de comunicação, o qual se refere tanto à transmissão de significados e significantes (escritos e orais) quanto à formulação das condições do grafema como ação. Para Derrida, fala e escrita são signos de comunicação complementares. A imagem acústica é signo do referente e a escrita outro signo cuja marca se mantém ativa (Derrida, 1991, p. 353). Com isso, ele consegue mostrar a amplitude da escritura como ato performativo.

Não obstante, para Derrida existem diferenças consideráveis ao se aproximar do entendimento dos atos de fala performativos de Austin. Derrida encontra na formulação de Austin dos enunciados de felicidade um retorno à tradição filosófica da qual ele próprio tenta se desligar. A dualidade na divisão entre enunciados felizes e infelizes mantém o mesmo problema que se encontra nos enunciados verdadeiros e falsos da filosofia tradicional. Em função disso, Austin torna-se o ponto de crítica na sua teoria dos atos de fala: o trâmite de Austin é típico dessa tradição filosófica, pois pretendia ter pouco a ver, mas ironicamente acaba caindo no "fetiche" da oposição *value/fact*, questões que no final ele mesmo denuncia (Derrida, 1991, p. 365). Dessa forma, é pouco eficaz tratar da efetividade dos atos de fala performativos pela pureza – felizes ou não –, já que, para Derrida, todo ato de fala performativo assertivo ou exitoso é forçosamente impuro. Não existe ato de fala sem contaminação da linguagem ordinária (Derrida, 1991, p. 368).

Para demarcar um pouco mais as diferenças que Derrida faz na teoria de Austin, é necessário enxergar pelo menos três contrapontos evidentes: 1. Austin afasta de seu pensamento toda a linguagem que se gera fora de um contexto total, isto é, em um contexto específico que carrega de sentido a fala. 2. O critério de autenticidade como uma condição pouco eficiente, posto que isso só confere ou divide o verdadeiro e o falso. 3. Austin exclui tudo o que ele chama de "*sea change,* não sério, o estiolamento ou a parasitagem da linguagem" (Derrida, 1991, p. 367), isto é, toda a linguagem que se produz no cotidiano. Derrida, na sua comunicação – em Montreal –, põe em questão essas três diferenças encontradas na teoria de Austin. Na contramão, cria uma dissidência na teoria dos atos de fala performativos.

Partindo das considerações do filósofo francês, é possível pensar o *sea change,*[141] ou não sério, "como condições que não podem ser excluídas dos performativos" (Derrida, 1994, p. 369), visto que, para Derrida, o nomeado como não sério ou não formal produz também efeitos performativos. Para Derrida, o que carrega de sentido os atos de fala performativos não têm a ver com o contexto total, nem com o critério de "autenticidade", mas está relacionado com as mesmas características requeridas para entender os fonemas como retorno aos grafemas. Segundo Derrida, o particular de uma sentença jurídica dá-se quando, na comunicação verbal, o dizer "ele é condenado (…) ou absolvido" volta-se para a escritura. Dito de outro modo, para que a condenação tenha validade perante a lei deve haver um registro. Dessa forma, a sentença do julgamento, assim como os laudos do processo e todos os trâmites legais, deve existir por escrito para que se saiba, mesmo que nenhum dos envolvidos no processo possa contar o que houve. Assim, as palavras do juiz: "o réu é condenado por determinado tempo, segundo a lei, pela prática delituosa (...)" é a enunciação de uma ação que está acontecendo. No entanto, a enunciação oral está estruturada na transposição que vem da escritura e que retorna a ela. O juiz lê o veredito, sem improviso e, da mesma forma, deve consignar-se ao texto para que aqueles que necessitem acessá-lo depois possam consultá-lo. Dessa forma, Derrida evidencia o retorno da oralidade à necessidade da escrita, dos fonemas até os grafemas.

141 Para Austin, o *sae changue,* ou não sério, é toda a linguagem que não cons-titui seu uso normal e pleno, em situações onde se tem um contexto total, assim como um critério de autenticidade para enunciar os proferimentos. Dessa forma, para ele não se pode assumir qualquer linguagem como um dispositivo performativo, pois os atos de fala proferidos no cotidiano carecem de toda autoridade para se tornar ação (Austin, 1990, p. 92).

Diferenciando-se de Austin, Derrida propõe que existem julgamentos que não precisam de contexto específico. Esse julgamento pode dar-se em outro espaço, e não necessariamente no tribunal de justiça. Por exemplo, existem análises de mérito que necessitam de alguém que exerça papel análogo ao de um juiz em hospitais, em escolas, museus etc. No caso do critério de autenticidade, existem julgamentos também que se estabelecem a partir de juízos coletivos. Estes são avaliados por critérios populares, presentes nos costumes, no modo de vida, em formas coletivas que referem a realidades práticas. Austin os desconsidera e deixa tais atos de fala fora de sua teoria. Por sua vez, Derrida faz do julgamento cotidiano objeto de interesse. Nesse sentido, ele encontra um outro eixo para os atos de fala performativos ao incluir a linguagem diária e os considera signos de informação orais ou escritos (Derrida, 1991, p. 363). É mérito de Derrida a releitura crítica que faz dos atos de fala performativos, cuja consequência implica também a abertura que modula o valor de “verdade”, e não as "circunstâncias afortunadas".

Apesar das diferentes maneiras de analisar os atos de fala performativos, Austin e Derrida mantêm mais elementos de continuidade que de divergência. Ambos pensam as bases para os atos de fala em relação à presença física do outro. Porém, fala-se – nos dois casos – de dispositivos análogos, posto que para sua execução é importante a presença física do emissor diante do receptor da mensagem.

Com base no exposto, esta pesquisa assume que um ato de fala performativo é um enunciado judicativo – fonético ou grafemático –, cuja consequência é concreta, direta e imediata. Mas sua emissão não depende necessariamente da presença física do emissor e do receptor frente a frente. A formulação desse enunciado judicativo não precisa ocorrer no contexto total – tribunal, na escola, no museu. Ele pode ocorrer em casa, na rua e em qualquer outro ambiente que mantenha um certo modo de vida e apresente um conjunto de saberes. Ele pode ser o substrato base da análise e da sentença. Isto é, o enunciado judicativo é o dispositivo que movimenta realidades por meio da enunciação dialética ou escrita dos acontecimentos, especialmente no momento em que o emissor tem o poder (o critério de autenticidade) de definir e estabelecer o que se pode entender como real a partir de seu discurso. Essa definição vai ser importante, posto que é o caminho pelo qual vamos transitar dos atos performativos como teoria

filosófica até sua aplicação e identificação nas artes, especificamente no que diz respeito à *performance*.

Lyotard

Para Lyotard,[142] os atos de fala performativos são estruturas que legitimam e sedimentam o saber a partir de jogos da linguagem. O que interessa compreender em Lyotard é como a ciência, enquanto legisladora do conhecimento, tem se apropriado dos atos de fala performativos – nas mídias de comunicação – para legitimar publicamente o saber já não mais com base em estruturas e evidências demonstráveis, mas em efeitos hiper-reais. Consequentemente, tem-se o uso dos atos de fala performativos na produção e simulação de verdades esvaziadas da sua essência e do caráter verídico e comprovável. Tal fato demarca a importância dos atos de fala performativos enquanto jogos da linguagem que produzem conhecimento, história e acontecimentos. Essas são discussões que atualizam e recolocam questões de Austin e Derrida e que aparecem na teoria da pós-modernidade de Lyotard.[143]

Identificamos diferenças substanciais entre Lyotard, Austin e Derrida. Dentre elas, destacam-se três características: A. para Lyotard, os atos de fala performativos[144] não são enunciados que estruturam situações específicas – do modo como entendido por Austin e Derrida –, mas jogos de linguagem que se transmitem desde o nascimento para que todo ser humano aprenda a se tornar parte do tecido social (Lyotard, 2009, p. 29); B. a partir do surgimento dos sistemas de informação no século XX, os atos de fala performativos, enquanto estruturas disseminadoras de saberes, começaram a ser usados como valor comercial e como ícone de veracidade, estabelecendo um novo modo de se relacionar com o saber – agente encarregado de proferir o entendido como real (Lyotard, 2009, p. 4); C. a exposição dos atos de

142 Lyotard é conhecido como uma das figuras chaves na estruturação da teoria do pós-modernismo, pois nela se habilitam uma compreensão mais abrangente sobre as mudanças do século, assim como das crises dos grandes relatos hegemônicos, dos objetivos do modernismo, da ruptura epistemológica.

143 As implicações da teoria do pensador – em relação ao pós-modernismo – pode ter múltiplas interpretações e colocações, visto que o pós-modernismo não só é o desvelamento das ineficiências dos grandes metarrelatos, mas também o encontro de múltiplas linguagens que deixam a descoberto as estruturas que compõem as realidades que, por sua vez, só têm validade em contextos e por tempos específicos.

144 É importante ressaltar que na tradução feita para o português do livro *A condição pós-moderna* (Lyotard, 2009) o conceito performativo é denominado *performance* ou "desempenho". Porém, para a maior compreensão deste texto, mudamos a palavra *performance* por "performativo", visto que os dois conceitos pertencem a significados muito distantes.

fala performativos, enquanto evidência do saber, dá-se através da mediação da linguagem com o fato ou a história. Isso porque todo saber e toda história antes de serem fatos são relatos e discursos estabelecidos por normas em que se compreende os jogos da linguagem. Lyotard afirma que existe uma analogia entre a forma como se enunciam os atos de fala performativos e as regras de um jogo de tabuleiro. Os dois estão inseridos em um conjunto de normas, sendo delimitados por propriedades que produzem movimentos e ritmo a uma situação específica (Lyotard, 2009, p. 16). Nesse caso, mais que movimentos ou signos, as falas são ações linguísticas.

Lyotard se apoia nas estruturas propostas pelo pensador austríaco Ludwig Wittgenstein, identificando três normativas chaves para estabelecer o jogo entre emissor e receptor:

> 1. Suas regras não possuem sua legitimação nelas mesmas, mas constituem objeto de um contrato explícito ou não entre os jogadores (o que não quer dizer todavia que estes as inventem) (...)
> 2. Na ausência de regras não existe jogo, que uma modificação, por mínima que seja, de uma regra, modifica a natureza do jogo, e que um "lance" ou um enunciado performativo que não satisfaça as regras, não pertence ao jogo definido por elas (...)
> 3. Todo enunciado performativo deve ser considerado como um "lance" feito num jogo (...) Esta última observação leva a admitir um primeiro princípio que alicerça todo o nosso método: é que falar é combater, no sentido de jogar, e que os atos de linguagem provêm de uma agonística geral.
> (Lyotard, 2009, p. 17)

Para Lyotard, os atos de fala performativos são suportes que estabelecem os saberes e os modos de vida na sociedade. Cada ato de fala se modifica de acordo com o contexto onde se fixam suas próprias regras. Lyotard relaciona os modos em que se ativa a linguagem como um jogo de grafemas e fonemas, e os modos em que se legitima o conhecimento. Nesse sentido, todo saber está ligado às normas da linguagem. É, então, pela linguagem que se elabora esse dispositivo performativo, que o inscreve, o nomeia e o salva, estruturando verdades históricas e metarrelatos.[145]

Esse ponto é importante para entender as diferenças que apresenta Lyotard entre modernidade e pós-modernidade. Para ele, a modernidade se define como a época da

[145] Metarrelatos são narrações que têm totalizado a história e os objetivos da espécie humana, pelas quais se pretende justificar e legitimar os conhecimentos e as práticas culturais a partir da autocompreensão. Tendo isso como estrutura de pesquisa, ele produz um relatório, para a universidade de Quebec, da condição pós-moderna em que informa a situação do conhecimento na sociedade de 1979, definida em termos acadêmicos pela informatização. Sem embargo, dito informe tem se convertido em texto fundacional do pós-modernismo.

legitimação das metanarrativas, tendo por base a história como processo de progresso. Segundo Lyotard, existem dois grandes metarrelatos que configuram a autocompreensão: um que trata do processo de ilustração e emancipação, e o outro que fornece a ideia do conhecimento como um processo da totalização (Lyotard, 2009, p. 54). Com base nisso, exemplifica as quatro grandes crises dos metarrelatos: o cristianismo como promessa divina; o iluminismo como o nascimento da razão; o marxismo como promessa de plenitude; e o capitalismo como promessa imparável do progresso.

Por outra parte, a pós-modernidade – o período que interessa destacar – é o período no qual as metanarrativas têm apresentado sucessivas crises. Lyotard evidência nos quatro metarrelatos promessas que não se efetivaram ainda e talvez não aconteçam. Para chegar a essa conclusão, faz uma análise das categorias usadas na modernidade para interpretar a normalização e a legitimação do estabelecido como os saberes, as realidades, a cultura e o progresso enquanto projeto social, para propor como pós-modernidade a época fundadora da incredulidade dos metarrelatos. Sobre o pós-modernismo Lyotard escreve:

> Simplificando ao extremo, considera-se pós-moderna, a incredulidade em relação aos grandes metarrelatos. É sem dúvida um efeito de progresso das ciências; mas este progresso por sua vez as supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde seus atores (*functeurs*) os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validade pragmáticas *sui generis* (Lyotard, 2009, p. 20).

Desse modo, o que faz Lyotard é desmistificar as grandes narrações históricas e propor uma teoria de época que já não se estabelece por metarrelatos ou processo performativos, mas sim por pluralismos e multiplicidades (Lyotard, 2009, p. 7) que vão se potencializar na grande indústria de comunicação de massas, visto que ali começam a se modelar, produzir e se distorcer,[146] e sobretudo a disseminar, tendo por base os modos em que se joga e se constrói os saberes. Esses apontamentos se encontram consignados no livro *A condição pós-moderna*

[146] Segundo Lyotard, "É razoável pensar que a multiplicação de máquinas informacionais afeta e afetará a circulação dos conhecimentos, do mesmo modo que o desenvolvimento dos meios de circulação dos homens (transportes), dos sons e, em seguida, das imagens *(media)* o fez. Nesta transformação geral, a natureza do saber não permanece intacta. Ele não pode se submeter aos novos canais, e tornar-se operacional, a não ser que o conhe-cimento possa ser traduzido em quantidades de informação. Pode-se então prever que tudo o que no saber constituído não é traduzível será abandonado, e que a orientação das novas pesquisas se subordinará à condição de traduzível dos resultados eventuais em linguagem de máquina. Tanto os "produtores" de saber como seus utilizadores devem e deverão ter os meios de traduzir nestas linguagens o que alguns buscam inventar e outros apren-der" (Lyotard, 2009, p. 4).

(Lyotard, 2009), no qual propõe como hipótese de trabalho que o saber muda de *status* ao mesmo tempo em que as sociedades entram na era pós-industrial, com o desenvolvimento das tecnologias da informação, novas formas de legitimá-lo. A partir do dito, o conhecimento tende a assumir relações entre produtores e consumidores, ocasionando, assim, o saber enquanto produto de venda.[147]

Baseado nisso, Lyotard identifica dois tipos de saberes: um narrativo e outro científico. No primeiro caso, é o que prevaleceu nas sociedades tradicionais, nas quais a transmissão do conhecimento se faz por meio de relatos míticos orais, cujos enunciadores são os anciãos. Esse saber tem sentido prático, porém seu valor é conotativo, por isso, subjetivo. Não se tenta estabelecer verdades ou propor uma legitimidade; antes, busca-se a transferência de relatos (Lyotard, 2009, p. 38). Os saberes narrativos se aproximam parcialmente ao que Derrida nomeia como linguagem cotidiana, constituindo nesse conjunto de narrativas regras pragmáticas e valores que constituem o vínculo social. É a população quem os mantém vivos, sem importar sua legitimidade ou sua veracidade – pois não tem relevância o critério de autoridade –, nem mesmo um sustento no passado; ao contrário, importa o ato presente no lugar onde se transmite o saber, onde o "eu ouvi dizer" constrói de forma performativa o real.

Em contrapartida, o saber científico tem um fundamento específico: a comprovação por meio de uma metodologia que possa ser repetida para que se obtenha exatamente o mesmo resultado. Seus métodos privilegiam a clareza e a objetividade do sentido, que deve ser denotativo, de modo que seus enunciados sejam verificáveis e referenciados de forma simples e direta. Esse tipo de enunciado pode ser próximo aos olhos do analisado por Austin (pelo menos em intenção), porque ambos utilizam o mesmo critério de avaliação da verdade, como o critério de autoridade no circuito científico para que os enunciados sejam legitimados. Assume importância o contexto total, o lugar específico onde se pode reproduzir os experimentos ou os fatos que se querem demonstrar. Esse saber, segundo Lyotard, tem por base duas regras: a primeira é dialética e carrega uma condição judiciária, pois o emissor deve ter toda a informação que identifique e demonstre o conhecimento, sendo seu dever fornecer matéria comprobatória e tangível ao debate que se tenta expor. A segunda é metafísica e dá-se a partir da comprovação

147 Entende-se que o saber se tornou nos últimos decênios a principal força de produção, que já modificou sensivelmente a composição das populações ativas nos países mais desenvolvidos e constitui o principal ponto de regulamento para os países em vias de desenvolvimento (Lyotard, 2009, p. 5).

por pares iguais que o enunciado é verídico, pois existe no próprio emissor a impossibilidade de produzir provas contraditórias ou inconsistentes. Toma como base o juízo de valor, um segundo critério de autoridade que legitima o que se quer constatar (Lyotard, 2009, p. 45). Sobre isso, Lyotard escreve:

> Esta dupla regra sustenta o que a ciência do século XIX chama de verificação e a do século XX, falsificação. Ela permite dar ao debate dos parceiros, remetente e destinatário, o horizonte do consenso. Todo consenso não é indicativo de verdade; mas supõe-se que a verdade de um enunciado não pode deixar de suscitar o consenso. Isto quanto à investigação. Vê-se que ela faz apelo ao ensino como seu complemento necessário. Pois é necessário ao cientista um destinatário que possa, por sua vez, ser um remetente, que seja um parceiro. Senão a verificação do seu enunciado é impossível por falta de um debate contraditório, que a não-renovação das competências terminaria por tornar impossível. E não é somente a ver-dade do seu enunciado, mas sua própria competência que está em jogo neste debate; pois a competência não é nunca adquirida, ela depende do enunciado proposto ser ou não considerado discutível numa sequência de argumentações e de refutações entre pares. (Lyotard, 2009, p. 46).

Para Lyotard, na pós-modernidade, o saber científico apresenta uma questão,[148] pois a legitimação do conhecimento é dada pela administração das provas. Nesse caso, quem legitima são os próprios pares, transformando-se em um jogo performativo no qual quem produz o conhecimento para que o validem é o mesmo que o administra, dando a si mesmo o poder de estabelecer os fatos que tenta demonstrar. Assim, o projeto do saber científico também se baseia em relatos para ser autolegitimado. O cientista assume o lugar de herói do conhecimento, sendo também quem possui o único critério de autoridade para validá-lo (Lyotard, 2009, p. 51), pois as provas que fornecem a argumentação científica são decisórias para legitimar e estabelecer o real.

Dessa forma, chega-se a um ponto importante para este texto, pois, segundo Lyotard, na atualidade, o domínio do conhecimento tem se reduzido ao saber científico, transformando-o em seu administrador. Assim, o saber passa a ser controlado por um jogo performativo, onde o que está em questão não é a verdade, mas a produtibilidade. Lyotard denomina "critério

[148] É importante esclarecer que o olhar de Lyotard é crítico frente à informatização e à comercialização que tem adquirido as formas de produção de saber; posto que para o filósofo o saber na pós-modernidade é um produto a mais onde já não constata os fatos, e sim os produz performativamente. Dessa forma, o conhecimento deixa de ser objetivo ou demonstrativo para ser móvel e efêmero, adaptando-se às fontes econômicas que o guiam. O saber tem se transformado em um produto de consumo. Por exemplo, na universidade, o estudante, por mais alto nível educativo que tenha, é dependente de atualização, por isso, deve pagar para continuar aprendendo. Assim, os jogadores - os universitários - que não atualizam seus conhecimentos ficam de fora do jogo social. Para Lyotard, existe uma forma dissidente do sistema do saber científico, a qual nomeia como Paralogia, sendo as formas alternativas do razoamento ou do saber, onde o que se busca são novas formas de pensamento, e não sua produtividade, o que ocasiona novas normas de continuar jogando linguisticamente na sociedade (Lyotard, 2009, p. 111-120).

técnico" e explica que a ciência já não se vincula com a história, mas com a produtibilidade e a eficiência. O conhecimento se transforma em um modo de produção. Nesse sentido, a ciência abandona o relato de legitimação idealista ou humanista para justificar a nova disputa: onde os possuidores da riqueza são os financiadores do saber. Consequentemente, hoje os poderosos não adquirem laboratórios científicos, editoriais, universidades, ou mídias de informação para saber a verdade ou ter acesso a ela; antes, adquirem para obter mais poder de propagação do saber ou do que eles querem disseminar (Lyotard, 2009, p. 83). Sendo assim, o poder performativo que tem o critério de autoridade da ciência tem se transformado em um instrumento de valor, em um "produto que é produzido para ser vendido" (Lyotard, 2009, p. 5). Segundo o estudioso, "é verdade que o performativo, ao aumentar a capacidade de administrar as provas, aumenta a de ter razão: o Critério Técnico introduzido brutalmente no saber cientifico não deixa de ter influencia sobre o critério de ver-dade" (Lyotard, 2009, p. 84).

Nesse ponto, Lyotard conclui que o saber já não é irredutível à ciência,[149] nem à verdade sustentada em fatos demonstráveis, posto que a partir da propagação das mídias digitais, o saber se subordina a quem controla os meios de comunicação. Porém, torna-se evidente uma mercantilização do saber, promovendo, assim, a informatização já não enquanto saber de verdade dos enunciados científicos, senão sua produtividade e seu valor tecnológico ou de uso, estruturado por tecnocratas que fornecem credibilidade para tornar realidade seus enunciados, controlando também aos que administram as provas (Lyotard, 2009, p. 22).

Lyotard encontra nos meios de comunicação um jogador a mais na sociedade, sendo o mais influente devido à capacidade radial de disseminação por meio de jogos performativos. Isso porque os meios de comunicação dispõem da possibilidade de produzir os próprios relatos (nesse sentido, aproximam-se da simulação da transmissão da guerra do golfo, analisada por Baudrillard, na qual os "fatos" são constructos de acontecimentos a partir de imagens, com interesses econômicos e políticos evidentes). O que demarca as diferenças entre Lyotard, Austin e Derrida é o poder que Lyotard identifica nas mídias para a construção de saberes, sendo o

[149] Para Lyotard, o "saber" da ciência é um subconjunto de conhecimentos feitos de enunciados denotativos nos quais se diz que X ou Y pertencem à linguagem considerada pertinente pelos expertos. O "saber" do conhecimento é o subconjunto de enunciados que descrevem objetos, com exclusão de todos os demais enunciados susceptíveis de serem verdadeiros ou falsos. O "saber" saber não se compreende como um conjunto de enunciados denotativos; misturam-se nele as ideias de saber/fazer, de saber/ouvir, de saber/olhar, entre outras. (Lyotard, 1987, p. 19). É o saber o que se usa como dispositivo modelador, sendo fundamental na transmissão do mesmo os jogos da linguagem que cada sociedade e contexto estrutura para a sua transmissão; mas também é a sociedade a que atualiza, modifica e apaga as normas de transição do saber, sendo o fio condutor do saber entre indivíduos os atos de fala, os *speech act.*

poder econômico e produtivo o grande mediador e disseminador do saber e da verdade. Dessa forma, para Lyotard, os performativos são validados pelo critério de autoridade criado nos e pelos próprios meios de comunicação, onde o que se apresenta é assumido como saber científico, mesmo que seja uma produção, uma hiper-realidade. Dessa forma, a elaboração nas telas do saber, dos acontecimentos etc. é dada a partir de um jogo de poder econômico:

> Os aparelhos que otimizam os performativos do corpo humano visando administrar a prova exigem um suplemento de despesa. Portanto, nada de prova e de verificação de enunciados, e nada de verdade, sem dinheiro. O jogo da linguagem científica se converte em jogos de ricos, onde o mais rico tem mais oportunidades de ter a ração. É uma equação entre riqueza, eficiência e verdade (Lyotard, 2009, p. 81).

Lyotard aponta que o saber é uma força maleável de produção de subjetividades patrocinada pela circulação performativa do capital e pela circulação do poder econômico. A administração da prova – que em princípio não é nada senão uma parte da argumentação destinada a obter o consentimento dos destinatários da mensagem científica – passa a ser controlada por outro jogo de linguagem, onde o que está em questão não é a verdade, mas a performatividade*,* ou seja, a melhor relação entre *input/output* (Lyotard, 2009, p. 82).

Por fim, ao aproximar a teoria dos atos de fala performativos para a *performance*, é necessário questionar: é possível rastrear de maneira análoga as estratégias dos performativos nas artes? E se for possível, até que ponto o discurso do artista pode sustentar a própria obra? Até que ponto o discurso do artista efetua ações, usando como única fonte de criação os atos de fala performativos? Até que ponto o discurso – visual, físico, imagético, textual – tem o poder de criar uma ação? Todas essas perguntas são chaves para entender o percurso, assim como as margens do conceito **pós-formance**.

3.1.2. OS ATOS DE FALA PERFORMATIVOS NAS ARTES: QUANDO DIZER A AÇÃO É FAZÊ-LA

Neste texto, esboçamos a identificação do uso dos atos de fala *performativos* nas artes. Como ponto de partida, reconhecemos a relevância da inclusão do discurso do artista nas artes conceituais, especificamente no que diz respeito à arte como fazer linguístico. Por esse prisma, é possível notar uma mudança em relação ao fazer artístico, cuja ênfase desloca-se da prática manual para o pensamento e o desenvolvimento do discurso na concreção da obra. Por exemplo, na obra *Uma e três cadeiras* (1965), de Joseph Kosuth,[150] a linguagem verbal é um dispositivo performativo capaz de fazer, mas também de construir o que pode ser uma definição ou realidade artística. Tendo por base esse exemplo, reconhecemos que a prática performativa abriu perspectivas para as artes, em particular para a *performance*. Dessa forma, são resgatadas as ferramentas do conceitual linguístico que tem por estrutura um acionar performativo.

Os casos de estudo desta pesquisa são: *Leap into the Void* (1960), *2. Aktion Sommer* (1965) e *Action Pants: Genital Panic* (1969). E no cone sul, encontramos ações com aproximações aos atos de fala performativos, próprias do conhecido como os Conceitualismos do sul. As obras que merecem destaque são: *Para inducir al espíritu de imagen* (1978) e *Fantasia de compensação* (2004). Os cinco casos em estudo são ações que visam justificar a inclusão nas artes da ação do termo a defender, a **pós-formance**. Nossa tese é a de que os cinco casos em estudo se apoiam em atos de fala performativos, cujo meio é o efeito do hiper-real, criado a partir de um princípio de procedência – documentação – simulada. Isso desvincula as ações acima nomeadas historicamente da categoria da *performance* pelo fato de se tratarem de ações que nunca foram executadas. Considerando que a presença dos corpos, o caráter efêmero, assim como a execução da ação afastam essas obras das estruturas da *performance*, é possível percorrer o trânsito de uma ação que nunca foi executada de forma tradicional, até sua legitimação pelo sistema da arte como fato histórico. Desse modo, as ações em estudo habilitam pensar formas outras de acionar, produzir e legitimar uma ação no sistema da arte ocidental, mas dessa vez fora dos parâmetros e das categorias da *performance*.

[150] Joseph Kosuth (1945) é um artista e filósofo dos EUA, reconhecido pelos aportes teóricos e práticos da arte conceitual. Foi pioneiro do movimento *Art & Language.*

3.1.2.1. DA FILOSOFIA DA LINGUAGEM À ARTE COMO LINGUAGEM: O CONCEITUAL LINGUÍSTICO

Antes de entrar na discussão, é necessário caracterizar o que se entende por arte conceitual.[151] O fundamento a ressaltar é a transição do fazer prático – objetos – para o fazer linguístico – conceitos –, sendo interesse do conceitual a produção de estados da arte que perpassam a matéria. É importante destacar as reflexões do artista e filósofo Kosuth em seu artigo *A arte depois da filosofia,* de 1969 e traduzido para o português no ano de 2006. Kosuth, coetâneo da filosofia da linguagem, inicia o artigo descrevendo como o século XX pode ser reconhecido pelo "fim da filosofia e o começo das artes" (Kosuth, 2006, p. 212), apontando como o eixo transversal a virada trazida pela linguagem nas duas áreas. Por um lado, a filosofia tinha chegado ao seu fim, visto que, depois de Hegel, restava aos filósofos serem pouco mais que historiadores da filosofia, pois tudo já tinha sido explicado. Sobre isso, Kosuth afirma:

> A filosofia hegeliana fez sentido no século XIX e deve ter dado um alívio para um século que estava apenas começando a superar Humme, o Iluminismo, e Kant (refiro-me a isso ao existencialismo e à fenomenologia). A filosofia de Hegel também era capaz de dar pretexto para uma defesa de crenças religiosas, providenciando uma alternativa para a mecânica newtoniana e se encaixando no crescimento da história como uma disciplina, além de aceitar a biologia darwiniana. Hegel parecia oferecer uma solução aceitável para o conflito entre teologia e religião (Kosuth, 2006, p. 211).

Para Kosuth, a filosofia clássica teria se preocupado quase exclusivamente pelo que não havia sido dito e pelo que ainda não havia sido explicado. Os pensadores como Tales, Epicuro, Heráclito, Aristóteles, até Descartes e Leibniz eram os grandes nomes da filosofia e, ao mesmo tempo, os grandes nomes da ciência (Kosuth, 2006, p. 212). De mãos dadas com o saber

---

[151] É importante fazer dois esclarecimentos: o primeiro que os modos de agir da arte conceitual, como bem explicado por Kosuth, correspondem a contextos específicos. Por isso, é importante reconhecer as diferenças contextuais e teóricas das práticas dadas no cone sul da América, nomeadas como "conceitualismos do sul" pelas teóricas Cristina Freire e Anna Longoni no livro *Conceitualismo do sul/sur*. As autoras apresentam distanciamentos com os outros tipos de práticas conceituais da Europa e dos EUA, demarcadas por Benjamin Buchloh no ensaio *Arte Conceitual 1962-1969: Da Estética da Administração à Crítica das Instituições*. Se no norte da América o identificado como arte conceitual tinha interesse por análises das categorias estruturais do estado linguístico ou imaterial – enquanto ideia – da obra de arte, no cone sul determina-se como conceitualismo o estado político da ideia da arte. Dessa forma, a arte para o cone sul é dispositiva revolucionária e de emancipação social, herança das primeiras vanguardas da Europa.
Já o segundo esclarecimento é que a definição que interessa de arte conceitual (neste trecho do texto) é dada por Kosuth. Para estruturar o conceitual, Kosuth teve como principal referência o livro *O Tractatus lógico-filosófico*, de Wittgenstein, identificando que na linguagem é possível encontrar uma lógica usada pela ciência e pela matemática para explicar os estados e fenômenos do mundo. Dessa forma, segundo Kosuth, existem aspectos da teoria de Wittgenstein que podem ser aplicados à arte. Kosuth no conceitual deixa de lado o fazer manual, característica máxima que a tradição tinha estabelecido na arte, que tinha como propósito a criação de objetos ou coisas materiais. O autor propõe no conceitual a realização de proposições e reflexões sobre estados da arte, usando como suporte conceitos linguísticos e consolidando a linguagem como fazer, como matéria discursiva, em suma, performativa. O artista apresenta uma nova forma de encarar a arte, que já não parte de seu fazer prático, mas da sua estrutura conceitual ou forma linguística. Para ele: "a definição mais pura de arte conceitual seria uma investigação sobre os fundamentos do conceito arte, no sentido que ele acabou adquirindo" (Kosuth, 2006, p. 227). Por essa razão, para ele, não interessa produzir objetos artísticos – o fazer –, e sim presar estados da arte – a ideia – enquanto teor discursivos.

científico, mais que explicar os fenômenos, tentaram edificar processos lógicos para o entendimento do estabelecido como o real. Assim sendo, não era mais possível dar conta de todos os problemas em vista do conhecimento acumulado. Uma das coisas que restava aos filósofos modernos era olhar e analisar o dito, o já estabelecido com palavras. Dessa forma, a linguagem começou a atuar como mediadora entre os modos de entender, descrever e se relacionar com o real. Essa situação fomentou no século XIX e XX a agregação de pensadores heterogêneos entre si – dentre os quais Edward Moore,[152] Gottlob Frege,[153] Edmund Husserl[154] e Winttgestesteins – em um novo ramo da filosofia que depois ficou conhecido como filosofia analítica da linguagem. Por esse prisma, a preocupação, para além de entender e explicar os fenômenos do dito, era tentar descrever suas causas. Esses pensadores assumem de maneira afirmativa a reflexão filosófica sobre a relevância da análise e do uso da linguagem. Nesse ramo, Austin elabora a teoria dos atos de fala, a fim de reconhecer dois tipos de enunciados linguísticos: os constatativos e os performativos.

Por outro lado, Kosuth descreve o fim da arte formalista (aparência da obra) e o início da arte como função (conceitualização da obra). No primeiro caso, a tradição formalista, que tinha como referência a pintura e a escultura, foca em resolver e aperfeiçoar a *techné* do fazer artístico. Já no segundo caso, com os *ready-made* de Marcel Duchamp,[155] dá-se um deslocamento do objeto para o discurso conceitual. Sobre isso, Kosuth escreve:

> O evento que tornou concebível a percepção de que se podia “falar outra linguagem” e ainda assim fazer sentido na arte foi o primeiro *ready-made* (...) de Duchamp. Com o *ready-made,* a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança – de "aparência" para "conceição" – foi o começo da arte (...) e o começo da arte “Conceitual” (Kosuth, 2006, p. 217).

Se a arte formalista questionava a natureza do fazer das linguagens tradicionais, Duchamp perguntava-se pela natureza da arte enquanto arte, da arte enquanto conceito,

---

152 George Edward Moore (1873-1958) nasceu no Reino Unido. Foi um filósofo britânico. Ao lado de Gottlob Frege, Bertrand Russell e Ludwig Wittgenstein, Moore foi um dos fundadores da corrente que ficou conhecida como filosofia analítica.

153 Friedrich Ludwig (1848-1925) nasceu na Alemanha. Foi um matemático, lógico e filósofo alemão. Trabalhou na fronteira entre filosofia e a matemática.

154 Edmund Gustav Albrecht Husserl (1859-1938) nasceu na Tchéquia. Foi um filósofo e matemático alemão fundador da escola de fenomenologia. O pensamento de Husserl influenciou profundamente todo o cenário intelectual do século XX e XXI.

155 Marcel Duchamp nasceu na França e foi um artista central no desenvolvimento da arte pós-moderna e contemporânea, criador do *Ready-made.*

questionando sua estrutura e conceitualização, e não seu caráter manual. Desse modo, se as técnicas clássicas, especificamente a pintura, reclamaram o espaço aurático no sentido benjaminiano – aquela distância que se aproxima e se afasta ao mesmo tempo –, esse lugar ficaria colapsado pelas pinturas minimalistas, pelos monocromos, pelas telas esvaziadas, pelo fotorrealismo e pela nova imagem do *pop-art.* Abre-se um lugar que a arte conceitual vai ocupar, passando a um primeiro plano de interesse a realidade da linguagem, suas estruturas e diferenças, onde se configura uma experiência nova no sujeito. *Grosso modo*, Kosuth desmistifica o grande relato da arte kantiana, uma arte que correspondia ao sublime e ao belo ditado pelo fazer artístico. Segundo Kosuth, o dever dos artistas é questionar a natureza da arte, e não essa ou aquela linguagem. Ele afirma que "essa mudança – de aparência para a concepção – foi o começo da arte conceitual. Pois, toda arte depois de Duchamp é conceitual" (Kosuth, 2006, p. 217). Kosuth tem por base, no caso do *ready-made,* a transformação de um objeto cotidiano não pelo aspecto sensível criado manualmente na matéria, mas pelo aspecto conceitual objetivado em aspectos *performativos*. Assim sendo, podemos dizer que a arte conceitual contribuiu para conferir ao artista um critério de autenticidade, em que o saber da obra é legitimado pelos próprios pares – o sistema da arte.

Dessa forma, Kosuth argumenta que não se pode pensar atualmente em uma arte que não tenha um fundamento conceitual, numa arte que não faça uso do discurso do artista como um ato de fala performativo. Pois, para ele, o discurso é uma amálgama materializada em códigos fonéticos e grafemáticos que vão estabelecer outras possibilidades de enunciação, materialização e percepção da obra, o aspecto sensível ou seu estado visual, que ultrapassa o nervo óptico e deixa entrever a estrutura da própria arte. Nesse caso, o que vai além do ato de olhar pode estar nos fios conceituais que o artista estrutura em seu fazer. Dessa forma, o discurso começa a ser uma ferramenta a mais para a construção da obra, uma ferramenta que fraturou o cartesianismo clássico.

A partir dessa virada, outro valor entra em jogo: o critério de autoridade que começa a ter o artista para afirmar, mais que uma declaração de um fazer, uma definição da obra enquanto estado da arte. Segundo Kosuth, o *ready-made* constitui uma espécie de proposição que se apresenta dentro do contexto da arte como comentário artístico, sendo proposições analíticas e afirmativas de caráter tautológico, já que elas são também definições da arte. Pois no mesmo

momento em que se faz a obra, se está construindo sua estrutura conceitual. Dessa forma, é concedido um duplo poder ao fazer artístico: por um lado, identificação e nomeação no cotidiano do objeto artístico; por outro, dialético, pelo qual o artista constrói conceitualmente a obra. A esse respeito, Kosuth escreve:

> Em outras palavras, as proposições da arte não só são factuais, mas linguísticas, em seu caráter – isto é, ela não descreve o comportamento de objetos físicos nem mesmo mentais; ela expressa definições de arte, ou então as consequências formais das definições de arte (...) Para repetir, o que a arte tem em comum com a lógica e a matemática é que ela é uma tautologia; (...) a "ideia de arte" (ou de trabalho artístico) e a arte são o mesmo e podem ser apreciadas como arte sem que se saia do contexto da arte para verificação (Kosuth, 2006, p. 221).

Essas possibilidades do fazer que atravessam a forma apontam para uma desmaterialização da obra por meio da inscrição do discurso enquanto entidade que legitima e dá forma. Como declarou Sol LeWitt em 1967, "o conceito, a partir de então, tem se tornado em uma máquina que faz arte". Com isso, longe de dizer que a arte anterior não fosse produto do pensamento ou das ideias, ele aponta para o conceito como o novo suporte da obra. Como Kosuth, LeWitt percebe o poder do discurso "performativo" do artista como um dispositivo tautológico que constrói e legitima a duas mãos – conceito e forma –, pelo qual se pode afirmar que um trabalho de arte é uma tautologia na medida em que é uma apresentação de intenção do artista, ou seja, ele pode estar dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: é uma definição de arte. Portanto, o fato dela ser arte é uma verdade a priori (Kosuth, 2006, p. 220). Nesse sentido, os dois pensadores e artistas não têm interesse em produzir obras convencionais; é de interesse criar um corolário conceitual linguístico que afaste a arte dos aspectos do fazer arte formal.

Uma e três cadeiras: o conceito linguístico como fazer performativo

Ao servir como ponte entre a filosofia da linguagem e os fundamentos da arte conceitual, Kosuth faz um diagnóstico das práticas artísticas tradicionais, no qual reconhece que elas se tinham detido principalmente em descrever o real, daí a ênfase na concepção de gosto ou de beleza compreendida a partir de uma função decorativa próxima aos *objets d'art* (Kosuth, 2006, p. 217). Kosuth aponta que a arte tem que cumprir uma função além de um serviço; a arte não pode ser distração, nem uma experiência do visual que serve como simples *objets d'art;*

sobretudo, a arte não deve ficar a serviço da filosofia, pois seu caráter tem que prevalecer em relação aos juízos filosóficos. Nesse contexto, para Kosuth, por mais próxima que a arte conceitual esteja da lógica, das matemáticas e das ciências, ela se afasta dessas áreas do conhecimento, pois as artes em certo sentido não têm uma função específica, já que, para o pensador, a arte só existe enquanto definição da arte.

Cabe aproximar esse olhar descritivo à produção artística tradicional – de maneira análoga ao que Austin questiona na filosofia clássica –, onde só se tinha por objetivo a linguagem enquanto atos constatativos ou descritivos do real. Assim sendo, podemos pensar em uma arte conceitual como virada que amplificou as artes, na qual já não se constata fisicamente – no fazer – um resultado próximo àquilo que se tenta emular, e sim tenta-se defini-lo a partir de estruturas linguísticas. Daí vem a importância e a relevância do conceitual linguístico enquanto eixo que desdobrou os modos de pensar, refletir e materializar uma obra de arte.

Figura 23 - Uma e três cadeiras



Fonte: **Uma e três cadeiras** | Joseph Kosuth | 1965 | Coleção MoMA[156]

Conferimos nas obras de Kosuth a implementação dessas estratégias, as quais possuem características equivalentes às performativas, onde se enuncia e se criam contextos, tempos e

156 Disponível em: https://www.hacer.com.br/kosuth. Acesso em: 11. dez. 2023.

se legitimam realidades. A produção artística dele é ampla e conhecida; sem embargo, interessa analisar uma obra em particular, por meio da qual conseguimos exemplificar o uso dos performativos nas artes: a obra *Uma e três cadeiras* (1965) (figura 23). Nela há três desdobramentos da matéria: o estado físico (objeto), imagético (fotografia) e textual (definição extraída do dicionário) da cadeira que resulta em um único ato de fala. A esse respeito, Kosuth escreve:

> Eu já tinha usado a definição do dicionário uma vez, antes, no final de 1965, em uma peça que consiste em uma cadeira, uma ampliação fotográfica da cadeira levemente menor – que eu coloquei na parede perto da cadeira -, e uma definição da palavra cadeira, que eu pendurei na parede perto da cadeira. Aproximadamente na mesma época fiz uma série de trabalhos que diziam respeito à relação entre palavras e objetos (conceitos e aquilo a que eles se referiam) (Kosuth, 2006, p. 233).

O artista articula, na obra, três partes do signo cadeira, expondo-a enquanto matéria tangível – objeto físico –, código grafemático e código visual. Essa desconstrução reduz tudo à síntese, constituindo alguns dos princípios básicos da arte conceitual, ensinada por Duchamp. Ela traz para a discussão o mundo físico e a representação dele por meio de signos linguísticos, o que torna visível que uma obra não só existe no fazer manual, no que os olhos vêem ou no que as mãos tocam, mas também enquanto conceitos enquanto definições ou estados das "coisas". Essa ação, que faz parte do poder discursivo, reverte a ilusão e amplia não a imaginação, mas a realidade que se objetiva pelo signo em vez da tradição plástica de cada uma das linguagens artísticas: arquitetura, escultura, pintura etc.

Uma questão interessante para se refletir – em relação ao fazer com palavras – é que, na obra, Kosuth, a primeira vista, deixa passar por alto a voz – enquanto dispositivo fonético – , pois, de fato, esse também é um modo de acessar a estrutura do real. Longe de atingir qualquer paradoxismo, essa colocação pode apresentar uma resposta ao entendimento de Derrida em relação aos grafemas, mesmo tendo o francês feito uma crítica ao fonocentrismo como condição que mais tem se privilegiado no ocidente,[157] concluímos que, para Derrida, a voz é conteúdo

[157] No livro *La voz y el fenómeno* (1985) Derrida deixa em evidência a relevância que tem tido o fonocentrismo no ocidente. Segundo o filósofo, *"el fonema se da como la idealidad dominada del fenómeno"* (Derrida, 1985, p. 136), sendo esta ideologia dos fonemas que categorizou a voz como sentido mais próximo ao pensamento, pois o fonema sempre esteve associado à fenomenologia da presença, enquanto pureza da existência. Dessa forma, antigamente se acreditava que primeiro se pensava, depois se falava e em um plano inferior se escrevia, já que como a voz (por meio da boca) estava mais próxima da plena presença que era o pensamento (o cérebro), a escrita (por meio da mão) sempre teve uma função de distância para com o pensamento, sendo a escrita dependente da voz. Ademais, uma das discussões do livro (Derrida, 1985) centra-se em desconstruir a ideia do fonocentrismo, pois Derrida acredita que a escrita sempre teve uma função primária, já que para poder falar precisa-se ter por base o conhecimento de grafemas. Dessa forma, para Derrida quando se fala se está escrevendo com a voz. Logo, no ato efêmero da voz está uma impossibilidade ao acesso total da

dos códigos grafemáticos e vice-versa. O colocado por Kosuth, no entanto, é o elemento sígnico em suas diferentes modalidades sem reduzi-lo à voz ou à escrita, pois a própria definição textual ou imagética já contém os signos fonéticos. Assim, o artista torna evidente que o estado conceitual linguístico não se reduz à voz.

O crítico e historiador Michael Archer,[158] sobre a obra *Uma e três cadeiras* (1965), questiona: "se de fato, a fotografia e o texto reproduzido não existem, como cadeira. Até que ponto uma fotografia pode ser confiável como evidência de um estado de coisas?" (Archer, 2013, p. 82). Ao estimular o debate, o historiador questiona o poder que possui o artista de discriminar códigos visuais, textuais e físicos como estados da arte. O ato de declarar aquilo como arte torna evidente o critério de autoridade do artista para estabelecer um estado diferente da cadeira enquanto definição e obra de arte. Kosuth não faz comparações, representações ou traduções de linguagens; antes, a obra efetua a própria ideia. É nesse ponto onde se conecta a filosofia da linguagem com o conceitual nas artes.

experiência, pois sempre há alguma coisa que se desmancha no ar. Derrida inverte a relação voz e escrita para propor como princípio de fixação do pensamento os grafemas. Depois desse breve contexto, ao perguntarmos o porquê de Kosuth, na obra *Uma e três cadeiras* (1969), deixar de lado a voz como sistema de representação do real, concluímos que no texto já está contida a voz, pois sempre que se lê, se tem uma decodificação dos grafemas que, por sua vez, transformam-se em voz na mente; então, assim como afirma Derrida, diante da voz está a escritura. Dessa forma, entendemos que Kosuth provavelmente não achou necessário diferenciar a escritura da voz.

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

3.1.2.2. ENTRE A DESNATURALIZAÇÃO DA *PERFORMANCE* E OS ATOS DE FALA PERFORMATIVOS PRODUTOS DO EFEITO HIPER-REAL

A desnaturalização da presença física coetânea dos atos performativos é uma consequência do uso massivo de dispositivos mecânicos e eletrônicos, os quais habilitaram ao longo do século XX outras modalidades de presença que facultam a troca de informações sem que as pessoas estejam presentes no mesmo lugar ao mesmo tempo. Dessa forma, as câmeras e as telas deram origem a formatos outros de estar presente a partir da ausência física, assim como de se relacionar com o presente vivo dos acontecimentos a partir da mediação virtualizada. O resultado disso são as novas tecnologias em próteses que mediam e alongam a presença.

Esses sistemas que desnaturalizam a presença física habilitam um substrato da comunicação, um resíduo documental em texto ou vídeo, cuja administração, por sua vez, favorece a mediação indireta dos acontecimentos e gera, em alguns casos, anamorfoses, isto é, distorções cientes próprias da linguagem verbal, mas que são intensamente acentuadas pelos recursos próprios às linguagens eletrônicas diacrônicas, como seleção, edição e difusão das imagens. Dessa forma, o projetado nas telas – em casos específicos – são desdobramentos performativos, nos quais não se tem por interesse constatar ou descrever eventos, e sim criá-los, podendo serem entendidos como "efeitos do real"[159] próximos às hiper-realidades identificadas por Baudrillard.

Tais efeitos, onde não se está frente à ação, mas frente à documentação, criam um vazio de percepção física e presencial do Acontecimento Vivido no agora, produzindo algo próximo à ilusão de saber o evento, um saber de caráter especulativo. Essa variável funcional de um evento real simula e introduz testemunhas particulares com valor geral, a fim de construir certezas. Essas características tornam-se tangíveis na produção de presença oferecida pelos meios de comunicação, nos quais os Acontecimentos Mediados são produtos de hiper-realidades. Exemplo disso é a Guerra do Golfo (1991), cujo olhar de fora pode assumir os relatos apresentados como experiências próprias. Nesse caso, interessa enfatizar o uso dos

[159] Nesse sentido, a ideia de efeito está delimitada pela lei de seu efeito = causa. Porém, a noção de efeito que se traz envolve um potencial que excede o princípio de causalidade porque não precisa ser acionada, não precisa ser executada, é "efeito-sem-causa"; ela em si mesma é ponto de origem e consequência. A ideia de efeito daqui em diante tem relação próxima a uma reação ou resultado sem execução prévia, é uma derivação sem causa prévia; é um acontecimento criado a partir da não ação; o efeito diz respeito àquilo que é linguagem (texto) em ação.

dispositivos audiovisuais como produtores do hiper-real, onde o acontecimento multissensorial é sintetizado até a mediação bidimensional – nas telas eletrônicas. Tomando por base o conceito *semblant,*[160] sobre o efeito produto das mídias, Slavoj Žižek[161] escreve:

> A verdadeira paixão do século XX por penetrar a Coisa Real (em última instância, o Vazio destrutivo) através de uma teia de semblantes -*Semblant*- que constitui a nossa realidade culminou assim na emoção do Real como o "efeito" último, buscado nos efeitos especiais digitais, nos *reality shows* da tv e na pornografia amador, até chegar aos *snuff movies* (Žižek, 2003, p. 26).

Žižek evidencia no "efeito do real" uma estrutura que tem como ponto de partida a produção de códigos visuais, de imagens, de documentos – originados nas telas – que vão além das margens do tangível. Essas linguagens não são formas de traduzir o mundo, e sim podem ser subprodutos visuais e imagéticos. Ao mesmo tempo em que se relaciona aquilo que está sendo apresentado com aquilo que está sendo produzido, já não se encontra evidência dos fatos, e sim em "efeitos do real". Dessa forma, podemos dizer que os Acontecimentos Vividos foram reduzidos a efeitos bidimensionais que deslocam o fluxo perceptivo, ocasionando relações outras de acessar o sabido, como a presença viva do acontecimento.

O efeito bidimensional do Acontecimento Mediado também pode ser identificado na *performance*, onde a documentação é o mediador entre o ato efêmero, a perenidade e o espectador, permitindo-lhe acessar a obra, gerando no registro da ação o "efeito do real".[162] Essa aproximação da ação artística, mediada pelo registro, cria outras formas de percepção. O espectador não alcança a presença viva da ação, mas consegue, sim, preencher esses vazios com "efeitos do real", objetivando documentos, imagens e relatos. Nesse sentido, emerge uma questão que merece análise, pois o Acontecimento Mediado que produz a documentação da ação efêmera também pode ter sua origem na simulação do evento. Isto é, a mesma equivalência entre signos do registro de uma ação que de fato foi executada e a produção de uma documentação construída onde o evento se dá através de um efeito hiper-real.

---

160 Alain Badiou define o *semblant* como uma aparência falsa que se dá por real. Na versão em português do livro *Em busca do real perdido* (Badiou, 2017), tal termo é traduzido de forma incorreta como "semelhante", o que remete a uma aparência ou uma face e deixa de fora o intuito do conceito, isto é, a transformação de uma "coisa" que tem se tornado real.

161 Slavoj Žižek (1949) é um filósofo esloveno. Žižek tem como áreas de concentração temas como filosofia continental, estudos culturais, psicanálise, marxismo, entre outros.

162 É importante esclarecer que mesmo que as ações sejam simuladas no registro, elas contêm desdobramentos, mas não oferecem a mesma experiência dada no Acontecimento Vivido, pois, além do *environment* - envoltório energético - da acontecência do presente e o caráter energético, sempre haverá alguma parte da ação ao vivo que não possa ser registrada ou que fique de fora, parte que é o que não se consegue simular, sendo irredutível à simulação.

A discussão entre o arquivo como testemunha do que de fato aconteceu e a simulação da ação permite propor uma analogia entre: 1. a documentação da *performance* convencional; 2. a produção de arquivo sem que a ação artística tenha sido executada. Enquanto evidência do princípio de procedência, isso pode tornar indistinguível o registro de uma *performance* e sua simulação. No caso da ação simulada, é facultada a identificação do mesmo efeito do real que produz uma ilusão no espectador de ter assistido à ação artística, pois se teria na construção da documentação uma referência factível da produção performativa (física e dialética) como provas que garantem dito efeito. Nesse caso, o espectador não tem como distinguir entre uma documentação de uma ação que de fato aconteceu e uma simulação do evento artístico, pois ambas documentações (a simulada e a que de fato aconteceu) são produtos da mediação.

Chegamos então a um ponto importante na consolidação das provas em estudo da tese, no qual é identificada a instabilidade do vazio da presença no Acontecimento Mediado na *performance*, onde se reconhece que a produção e validação histórica das ações já não dependem exclusivamente da execução de um corpo na presença física. Para demarcar essas hipóteses, encontramos traços fácticos que exemplificam como a simulação da ação artística tem conseguido uma equivalência histórica ao entendido como *performance*, sendo analisadas as obras específicas: *Leap into the Void* (1960), de Yves Klein, *2. Aktion Sommer* (1965), de Rudolf Schwarzkogler, e *Action Pants: Genital Panic* (1969), de VALIE EXPORT.

O diferencial desses artistas é terem conseguido escalar até o território do real uma ação artística que de fato nunca aconteceu, obtendo para suas ações lugares privilegiados no sistema da arte ao serem teorizadas, entendidas e inseridas como *performances* verídicas. Décadas depois, são reveladas pelos artistas como efeitos do hiper-real ou como simulações do acontecimento, e mesmo assim, ainda na atualidade, as obras mantêm lugares privilegiados na história da *performance*. A simulação das ações não deslegitimou nem reduziu o efeito do real ou sua autenticidade diante do sistema da arte, posto que essas obras conseguiram de fato desnaturalizar a presença do artista, a execução da ação e a documentação da obra. Os exemplos que são abordados estruturam-se a partir de situações particulares. Essas obras situam-se no limite do ato de fala performativo, o acontecimento, a simulação, o arquivo e o hiper-real, estabelecendo-se como processos divergentes das categorias tradicionais, por isso a necessidade

nesta tese da cunhagem do conceito **pós-formance** para defini-las, delimitá-las, diferenciá-las e, consequentemente, poder expor seus atributos antes da fixação do nome.

Reconhecemos que as obras em estudo nascem em contextos específicos dos anos de 1960 até 1969, criadas principalmente pela impossibilidade para a realização de ações de tipo político, social, religioso, cultural, físico, temporal ou financeiro.[163] Essas estratégias são rastreadas e identificadas em contextos políticos herdados das ditaduras europeias, mas sua produção também decorre das mudanças globais da época. Nesse sentido, os dispositivos performativos foram usados como estratégias de resistência e blindagem ao oferecerem ao fazer artístico processos legais, éticos ou morais que protegiam a integridade dos artistas. Os dispositivos performativos se estruturam a partir de mecanismos que garantem a existência de ações por meio do efeito do hiper-real, isto é, a possibilidade de criar um arquivo simulado de uma ação que jamais foi executada. Reconhecemos nesse processo pelo menos duas características: a material (onde se produz o arquivo simulado) e a performativa (onde se auto legitima por meio do ato de fala a execução da ação simulada).

Primeira característica: quando o artista constrói um discurso visual – tangível ou físico –, cujo suporte é a própria produção do arquivo materializado, por meio do qual o artista estabelece uma estrutura que define sua própria verdade na ação; suas evidências materiais são imagens, objetos, textos ou qualquer outro indício que comprove fisicamente a execução do que se quer provar. Essas estratégias são próximas às identificadas nos performativos de Lyotard, no referido à construção de provas que mesmo sendo só saberes narrativos conseguem simular um estado do saber científico. Dessa vez, é o próprio sistema da arte que valida e legitima a veracidade das proposições. Os dispositivos performativos da primeira etapa caracterizam-se por uma intencionalidade de execução na ausência do público, sendo a única testemunha o recurso de captação do equipamento mecânico ou eletrônico. A primeira característica tem o potencial de ser vinculada ou entendida como fotoperformance,[164] mas as duas apresentam

163 É importante esclarecer que, durante os anos de 1960 até o final dos anos de 1980, alguns contextos específicos da Europa impossibilitaram o desenvolvimento de proposições artísticas. Porém, os artistas, além das repressões políticas, econômicas e culturais, tiveram em consideração estratégias como a simulação dos acontecimentos. Esses tipos de obras serão caracterizadas ao longo do capítulo.

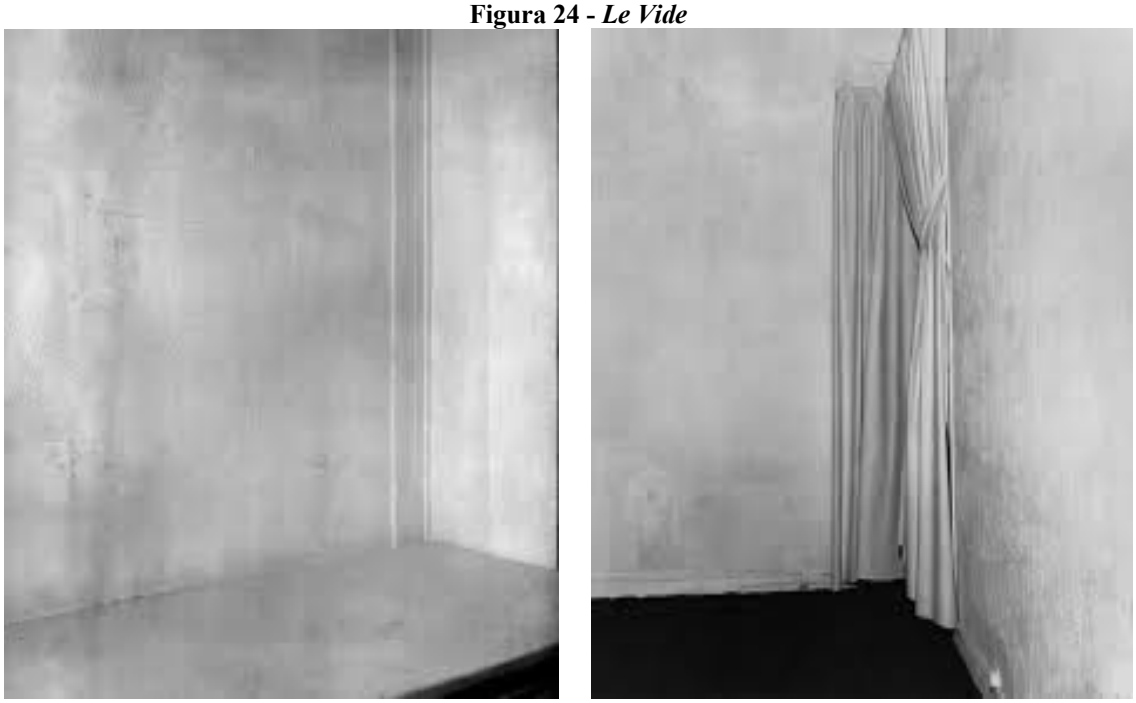
164 A diferença entre os dispositivos performativos e a fotoperformance radica no fato que os primeiros têm como objetivo principal simular um acontecimento que nunca aconteceu; já a segunda tem por objetivo realizar a captura de instantes específicos da ação, tal e como o suporte em imagem narra. Dito de outro modo, os dispositivos performativos da primeira etapa apresentam-se como simulações das ações nas quais o arquivo não é o registro do acontecimento, mas cria o acontecimento. Efetivamente, a ação que é

diferenças substanciais, pois os artistas têm eixos conceituais, assim como sentidos do fazer artístico diferentes. No caso da fotoperformance, a câmara atua como suporte da ação; já na identificação da primeira característica, produz-se uma simulação da ação. Neste caso, a câmera é usada como disseminador de provas, sendo fundamental para sua diferenciação saber qual é a intenção do artista, se de fato registrar ou simular o evento. São exemplos da primeira característica as obras: *Leap into the Void* (1960)*,* de Yves Klein, e *2. Aktion Sommer* (1965), de Rudolf Schwarzkogler.

Segunda característica: quando o artista acrescenta à produção simulada do arquivo um discurso dialético que acompanha o percurso das provas simuladas. Essa elaboração é de caráter performativo, apresentando o artista sempre em primeira pessoa do singular do presente do indicativo na voz ativa os relatos da ação que está elaborando. Seu objetivo é o proferimento de uma ação dialética que cria efeitos do real, em que o dizer é fazer o ato, mesmo que seja simulado. Na segunda característica, o discurso do artista é fundamental, pois na sua estrutura dialética se desdobram os enunciados performativos que constroem e garantem, diretamente pelo executor, a existência da ação. Efetivamente, esses artistas têm o poder de afirmar a ação com seu critério de autoridade (como afirma Austin), o que legitima e garante, com sua própria testemunha, a existência da ação; assim, aquela ação é produto de um efeito do hiper-real. Nesse ponto, o artista prolonga seus enunciados performativos cada vez que fala da sua obra, pois seu corpo continua performando e construindo a ação. Em outras palavras, no momento de ativar a ação, tendo como ponte a sua fala, o artista insere a simulação da ação por meio do seu discurso. Destarte, seu discurso sempre é afirmativo, sempre é performativo. Esses dispositivos perpassam o registro (o arquivo construído da ação), uma vez que é o proferimento verbal do artista quem realmente executa, tendo o poder de escalar suas proposições ao longo da história como ações vinculadas à *performance* (mesmo que sejam simulações). O exemplo trazido na segunda etapa é a obra *Action Pants: Genital Panic* (1969), de VALIE EXPORT. A seguir, os casos em estudo:

narrada nas imagens (documentação) nunca teve lugar nem tempo, ela nunca foi executada, tudo faz parte de uma construção do acontecimento por meio da pré-produção da ação. Por outro lado, na fotoperformance existe, sim, a necessidade de uma ação.

Figura 24 - *Le Vide*



Fonte: ***Le Vide*** | Yves Klein | 1958 | Coleção *Lichtenstein Foundation*[165]

Yves Klein (1938-1962) propõe aos espectadores em algumas das suas obras um olhar para o vazio. Esse elemento enquanto fundamento e interesse da sua produção poética localiza-se nas referências do artista na filosofia japonesa, que considera o vazio como um dos elementos básicos do mundo ao lado da água, do fogo, da terra e do ar. Klein apropria-se em seus processos artísticos do vazio ao trazer o conceito para a suas obras como meio de simplificar suas práticas até o limite do imaterial. Atento ao misticismo e preocupado com a espiritualidade oriental, que se caracteriza pela desmaterialização e pelo mundo flutuante, ele apresenta suas inquietações nos trabalhos que realiza, introduzindo-os em ações e objetos depurados de quaisquer excessos.

O artista, ao longo da sua produção, deixaria para trás as linhas na pintura, reinventando a cor na sua paleta, para depois experimentar os conceitos como matéria-prima. Uma de suas aproximações com o vazio foi na obra intitulada *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide* (1958) (figura 24), feita na galeria de arte Iris Clert*,* em Paris, onde Klein apresenta o vazio enquanto conceito e forma. Para a elaboração dessa obra, o artista pintou as paredes de toda a galeria de cor branca e o exterior da galeria, no dossel da entrada, com seu imutável azul. Segundo Klein, "o espaço vazio estava

165 Disponível em: https://www.littleartnecdotes.com/le-vide-1958/. Accesso em: 24. Jul. 2021.

repleto de uma sensibilidade azul dentro da estrutura das paredes brancas da galeria" (Goldberg, 1978, p. 94). Sua intenção foi justamente ampliar a noção de vazio na medida em que tomava a estrutura da galeria para apresentar ao espectador o vazio como obra em si mesma e discuti-lo em relação à noção convencional de pintura, trancando o suporte e instituindo uma outra interação entre espaço, corpo e prática pictórica, na qual o pigmento habita não só nas paredes, mas também no teto, no chão e, sobretudo, no perímetro, embora o interior da galeria estivesse vazio.

Figura 25 - ***Leap into the Void***



Fonte: (Suárez, 2021c, p. 10019) | ***Leap into the Void*** **(Versão 2)** | Yves Klein | **Pós-formance** | 1960 | Coleção *Lichestein Fundation*

Posteriormente, Klein trabalhou novamente o vazio. Na ocasião, seus amigos e também fotógrafos Harry Shunk e Jean Kender ajudaram-no na construção da obra intitulada *Leap into the Void* (1960) (figura 25). Para a realização dessa obra, Klein tinha como objetivo executar um salto no vazio do telhado da sua casa, que ficava no subúrbio parisiense de Fontenay-aux-Roses. Mas, dessa vez, a obra incluiu sua presença na execução da sua ação.

Havia, contudo, um problema evidente, fundado em questões técnicas: era impossível manter o corpo no ar em suspensão por algum tempo, assim como garantir a integridade corporal do artista no momento de realizar a execução do pulo.

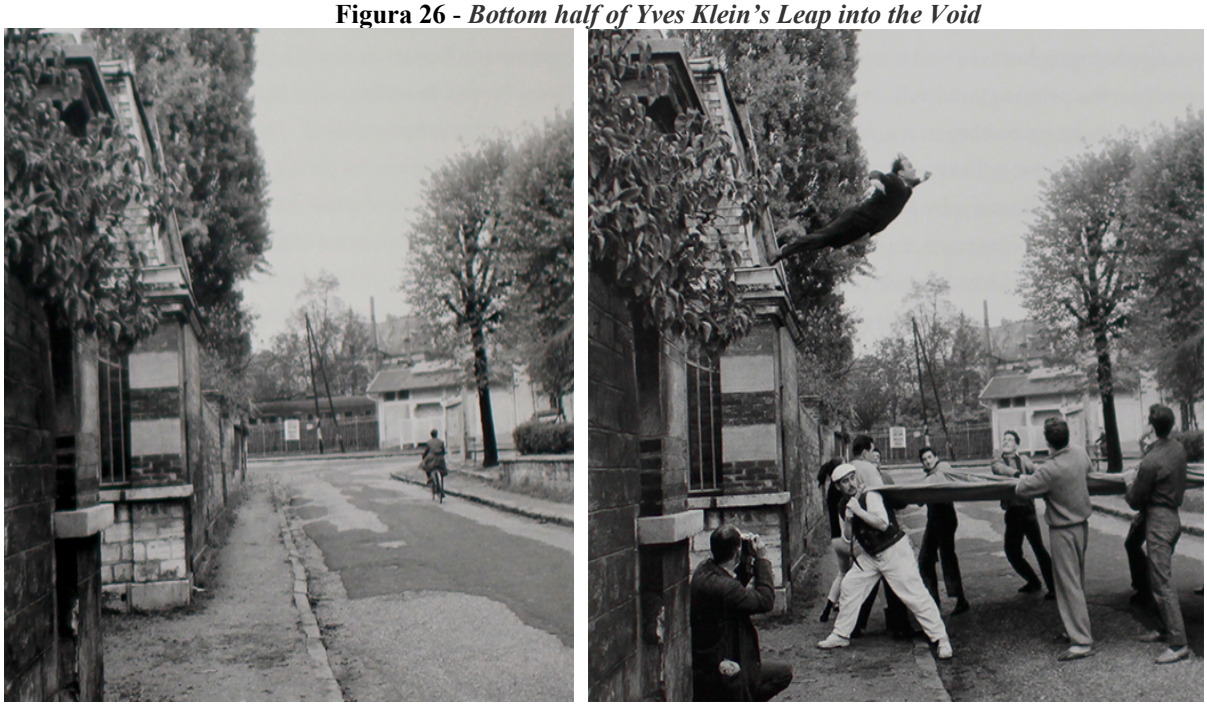
Era propósito de Klein que a acontecência do salto fosse sem rede de proteção e a uma altura do telhado da sua casa, que era equivalente a 15 metros. Mesmo nessas condições, Klein conseguiu criar a ação sem danificar seu corpo e tornou-a conhecida no dia 27 de novembro de 1960 ao publicá-la no jornal *Le jornal d´un seul jour, Dimanche* (Schimmel, 2012a, p. 70). O reconhecimento do trabalho veio em grande parte pelo uso do corpo como suporte. Durante anos, esse foi um dos gestos heroicos da história das artes, que na época tinha como uma característica examinar os limites do corpo, onde se perpassa a própria integridade do artista. Sobre a inserção e legitimidade da ação, a teórica Goldberg escreveu – no primeiro livro que definia a *performance* como uma nova linguagem da arte –, "A publicação trazia uma foto de Klein saltando para o vazio. Para Klein, a arte era uma concepção de vida, e não simplesmente um pintor com um pincel dentro de um ateliê. Todas as suas ações eram protestos contra essa imagem limitante do artista"[166] (Goldberg, 1978, p. 94. Tradução nossa).

No entanto, o registro da ação, que foi apresentado para o público através do jornal *Le Journal d´un seul jour, Dimanche,* não transmitiu realmente o que de fato aconteceu. Ou seja, o registro não faz parte de uma documentação tradicional que se fundamenta na execução de uma ação num tempo e espaço definidos. O que se apresentou faz parte de um efeito do hiper-real, acionado por Klein como estratégia artística devido à impossibilidade factual de realizar o salto no vazio. Dessa forma, o que o artista produziu foi uma fotomontagem, pois saltou

[166] Texto original: *It showed a photograph of Klein leaping into the void. For Klein art was a view of life, not simply a painter with a brush in a studio. All his actions protested against the limiting image of the artist.*

inúmeras vezes sobre uma rede protetora que impedia as múltiplas lacerações que podiam causar uma queda sem proteção até obter a desejada expressão transcendente em seu corpo.

Figura 26 - ***Bottom half of Yves Klein's Leap into the Void***



Fonte: (Suárez, 2021c, p. 1022) | Harry Shunk | ***Bottom half of Yves Klein's Leap into the Void*** | **Pós-formance** | 1960 | Coleção *Lichtenstein Foundation*

A imagem final, que foi apresentada como a obra *Leap into the Void* (1960) (figura 25), é uma composição de dois fotogramas (figura 26), unificados por tratamento em uma sala escura de revelação da imagem. A primeira imagem mostra uma compilação do espaço que inclui um ciclista; já a segunda retrata o salto do artista, que é amparado por seus assistentes ao utilizarem uma lona para amortecer o impacto da queda. A união dos dois negativos tratados compõe uma terceira imagem, aquela que interessa nesta tese (figura 25), porque é no meio dela que se cria uma hiper-realidade de uma ação que nunca aconteceu e, mesmo assim, tem conseguido escalar até sua legitimação no sistema da arte. Para a construção dessa obra, Klein fez uso da pré-produção e da pós-produção. Na primeira, alguns elementos, como a rede de proteção com os assistentes, são dispostos em cena durante o salto para garantir a integridade do artista; já na segunda, todos os elementos externos da ação são extraídos da cena, excluindo-os do registro final. A utilização da pré e pós-produção é chave para entender as estratégias de simulação da

presença física na ação, que visa alcançar um efeito de queda livre, o que é impossível em condições reais.

Para a legitimação e inserção na história da sua ação, o artista teve que esperar a publicação do registro do salto no vazio, em 1960, do jornal *Dimanche,* para que os teóricos começassem a refletir sobre esse ato, figurando nas análises encontradas no livro de Goldberg *Performance, live art 1909 to the present* (Goldberg, 1978), até as achadas no livro do teórico Schimmel *Campos de acción: entre el performance y el objeto,* 1949-1979 (Schimmel, 2012a), no qual há uma evidente afirmação da heroica ação de Klein. Sobre isso, o teórico aponta: "Essa mítica imagem, como as fotografias que fez Namuth de Pollock, ajudaram a consolidar o lugar extraordinário de Klein nos anais dos gestos heroicos da arte"[167] (Schimmel, 2012a, p. 72. Tradução nossa).

O estado de hiper-realidade da obra de Klein nunca foi opacado, nem mesmo deslegitimado, quando o conjunto dos fotogramas originais da obra *Leap into the Void* (1960) foram adquiridos pela instituição *Lichtenstein Foundation,* em 2010. Com a aquisição, foi possível verificar a evidente manipulação das imagens. No que tange ao salto no vazio de Klein, a obra em nada foi depreciada com tal revelação e se mantém, ainda hoje, como um salto icônico da arte. Efetivamente, o registro carrega toda uma concretude e veracidade porque o arquivo é afirmativo, sendo um dispositivo performativo e que, mesmo sem ter existido como tal, possui testemunhas tangíveis. Segundo o teórico Philip Auslander, a obra de Klein, mesmo que se saiba que não foi executada, não deixa de pertencer à história da *performance*, pois nela se confere uma legitimidade que vai além da própria ação. Sobre isso, Auslander escreve:

> Se estivermos preocupados não somente com a determinação do que faz de um evento uma *performance*, mas também com a noção de autenticidade na *performance*, então a distinção entre as duas imagens pode parecer mais significativa. Eu aludi anteriormente a uma posição que trataria a fotografia de Klein como algo distinto de uma *performance*, porque ela documenta um evento que nunca ocorreu da forma como vemos na imagem. Entretanto, essa posição parece inatingível. Se eu puder fazer uma analogia com outra forma cultural, para afirmar que o salto de Klein não foi uma *performance* porque ocorreu somente dentro do espaço da fotografia, seria equivalente a argumentar que os *Beatles* não fizeram música no seu álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, porque aquela *performance* existiu somente no espaço da gravação: o grupo nunca fez música como nós escutamos. Eu consideraria tal afirmação absurda: claro que os

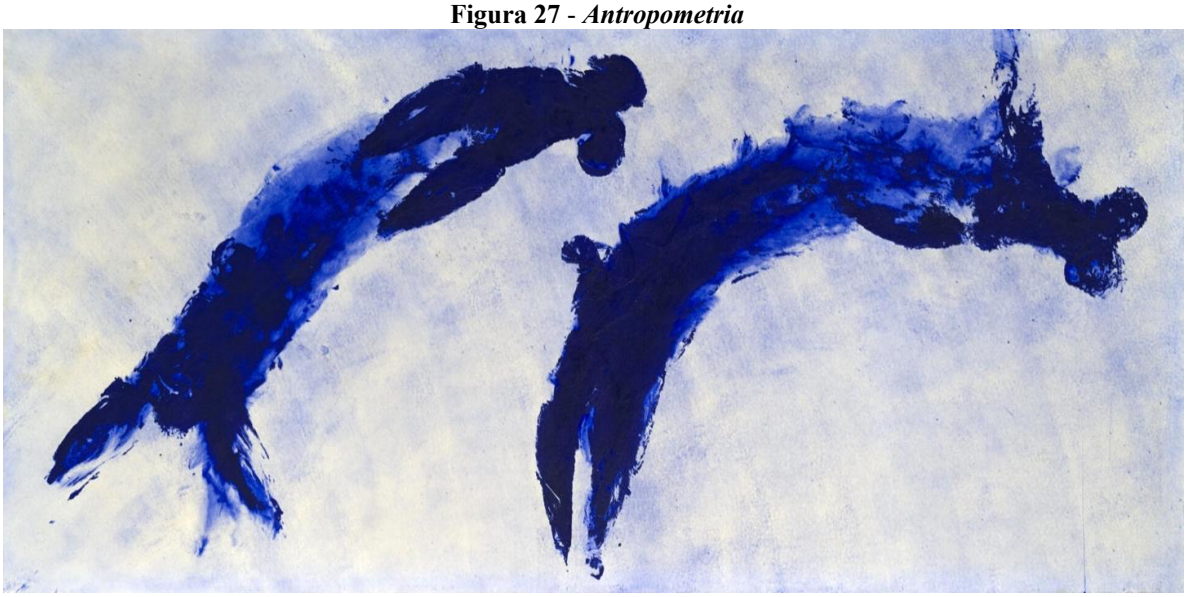
[167] Texto original: *Esta mítica imagem, igual que las fotografías que hizo Namuth de Pollock, ayudaría a consolidar el lugar extraordinario de Klein en los anales de los gestos heroicos del arte.*

> *Beatles* fizeram aquela música – como poderíamos entender aquela *performance* a não ser como uma *performance* dos Beatles? E é claro que Yves Klein deu seu salto[168] (Auslander, 2012, p. 55. Tradução nossa).

Auslander coloca em discussão dois tipos de eventos: a música enquanto registro e a *performance* enquanto documento. Ele legitima a *performance* de Klein pela imagem da ação e propõe que a legitimação histórica da *performance* ocorra pela presença dos indícios materiais do evento. Assim, para o sistema da arte, para além do desenvolvimento de fato da ação, suas provas são relevantes, mesmo que sejam uma simulação do evento. Por outro lado, ele considera que a documentação da ação *Leap into the Void* (1960) não corresponde ao registro, e sim constitui uma categoria diferente, em que a própria simulação é a obra.

Pode ser um fator interessante prestar atenção ao que Klein construiu na ação que de fato poderia ameaçar sua vida, mas enquanto simulação ele anula a necessidade de realizar a execução da ação, assim como expor à vulneração seu corpo. Klein apresenta o efeito do hiper-real como uma forma de construir e executar uma ação sem pôr sua integridade em risco.

Figura 27 - ***Antropometria***



Fonte: ***Antropometria*** | Yves Klein | 1960-1962 | Arquivos Yves Klein[169]

168 Texto original: *If we are concerned not just with the determination of what makes an event a performance, but also with the notion of authenticity in performance, then the distinction between the two images may seem more significant. I alluded earlier to a position that would treat the Klein photograph as something other than a performance because it documents an event that never actually occurred as we see it in the image. This position seems to me ultimately untenable, however. If I may be permitted an analogy with another cultural form, to argue that Klein's leap was not a performance because it took place only within photographic space would be equivalent to arguing that the Beatles did not perform the music on their Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band album because that performance exists only in the space of the recording: the group never actually performed the music as we hear it.19 I would consider any such claim absurd: of course the Beatles performed that music – how else are we to understand it if not as a performance by the Beatles? And of course Yves Klein performed his jump.*

169 Disponível em: https://hero-magazine.com/article/77969/yves-klein-the-young-frenchman. Acesso em: 24. Jul. 2021.

Depois de visitar Hiroshima em 1958, Klein observou uma silhueta humana gravada numa pedra, produto da incineração de um corpo humano durante o *flash* atômico. Segundo Schimmel, esse fenômeno aterrador, que podia constituir uma analogia visual das pinturas rupestres de Lascaux, inspirou Klein a produzir ações pictóricas, com silhuetas humanas que ficavam impressas em superfícies (Schimmel, 2012a, p. 60). Klein nomeou esses trabalhos de *Antropometrias* (1960-1962), inspirando muitos artistas da sua geração, entre eles os acionistas vienenses Otto Mühl, Hermann Nitsch, Günter Brüs e Rudolf Schwarzkogler. Klein, enquanto referência dos vienenses, é percebido principalmente em três aspectos:

1. A mudança de formato da pintura, que passou da forma vertical nas paredes para o formato horizontal no chão.

2. O uso do próprio corpo como suporte ativo na obra, afastando-o da forma heteropatriarcal em que Klein faz uso dos corpos alheios. É importante ressaltar que se Klein usou o corpo da mulher como um objeto a mais da pintura, pois nas obras a expunha como produto de desejo, os vienenses não exploram o corpo alheio, mas submetem a carne na concreção de ações radicais, que tinham como eixo de crítica o corpo burguês que eles mesmos encarnavam, um corpo que tinha que ser destruído, desmantelado, desmembrado.

3. Em relação ao uso da arte como dispositivo conceitual, os vienenses pertencem às primeiras gerações de artistas que olham o corpo como conceito. Por isso, mais que se aprofundar nas possibilidades e limites da carne, o conceberam como dispositivo político.

A produção dos artistas vienenses foi fundamental para demarcar, por meio da arte, a insurgência do fascismo e do nacionalismo austríaco. Eles foram pioneiros em dar origem às chamadas *Aktionismus ou Politik der Erfahrung* – acionismo ou políticas da experiência –, as quais sobrecarregaram Viena de 1950 até 1965.[170] Esses acontecimentos de resistência política demarcados pelo caos, destruição, violência, sangue e sexo foram pensados a partir de lineamentos conceituais, tais como a virada linguística da filosofia (Schimmel, 2012b, p. 130). Sobre isso, Schimmel escreve:

[170] É importante esclarecer que o contexto da Viena dos anos 50-70 ainda tinha tradições muito marcantes do Nazismo. Durante esse período, houve uma etapa de grande repressão social e política herdada dos ideais nazistas, sendo uma das suas consignas a arte como mecanismo de revolução e resistência ao contexto.

> Desde o início foram estes artistas (os vienenses) os que colocaram o corpo no centro da obra de arte, no contexto de uma tendência geral para uma concepção *Konkrete* da arte (...) Nos *Aktionismus* o corpo se transforma em superfície concreta (...) O grau de libertação que as ações tentavam alcançar potencializava as capacidades cognitivas do empírico, na tradição de uma escola austríaca específica de filosofia e ciência analítica (...) Nos Aktionismus eles estavam interessados em dar à obra de arte, seja pintura, objeto, fotografia ou ação, o potencial narrativo do texto que se perdeu na abstração[171] (Schimmel, 2012b, p. 140. Tradução nossa).

Outro aspecto que interessa destacar é que as ações para os vienenses tinham como referentes diretos aspectos narrativos, textuais, sendo um dos objetivos demarcar novos limites do próprio corpo, transformando-os em matéria e linguagem de produção e, sobretudo, dispô-lo de forma concreta no centro da obra. Mas sua importância não se restringe ao corpo em movimento como estratégia de expressão artística, como também na introdução do uso dos fluidos corporais, por exemplo, sangue, sêmen, urina, saliva, excremento etc. como materiais de criação direta nas suas ações.

Dentre os acionistas vienenses, interessa analisar a obra de Rudolf Schwarzkogler. No começo da sua produção artística, explorou a representação do corpo como expressão em formatos bidimensionais tradicionais, principalmente na pintura e gravura. No início de sua formação, esteve fortemente influenciado pelo expressionismo austríaco, em especial pela movimentação dos corpos nas pinturas e desenhos do artista Egon Schiele.[172] Posteriormente, Schwarzkogler interessou-se pelo xamanismo, obscurantismo e misticismo oriental, que permitiram que suas poéticas se desligassem da bidimensionalidade para o uso do próprio corpo em ação como suporte das suas obras. Nessa fase, sua referência eram as ações pictóricas com o uso do próprio corpo como pincel. Mesmo no contexto da Viena, onde se conservavam fortemente a tradições machistas e opressoras, Schwarzkogler diferencia-se de artistas como Klein porque, para ele, a ação artística devia ser executada com a própria carne, já que a tradição do coletivo dos vienenses sempre se importou em não objetualizar o corpo alheio, e sim levar até o limite o próprio corpo. O recurso de usar o corpo humano como matéria prima para executar uma obra teria estimulado Schwarzkogler de duas formas: a primeira, pela expansão

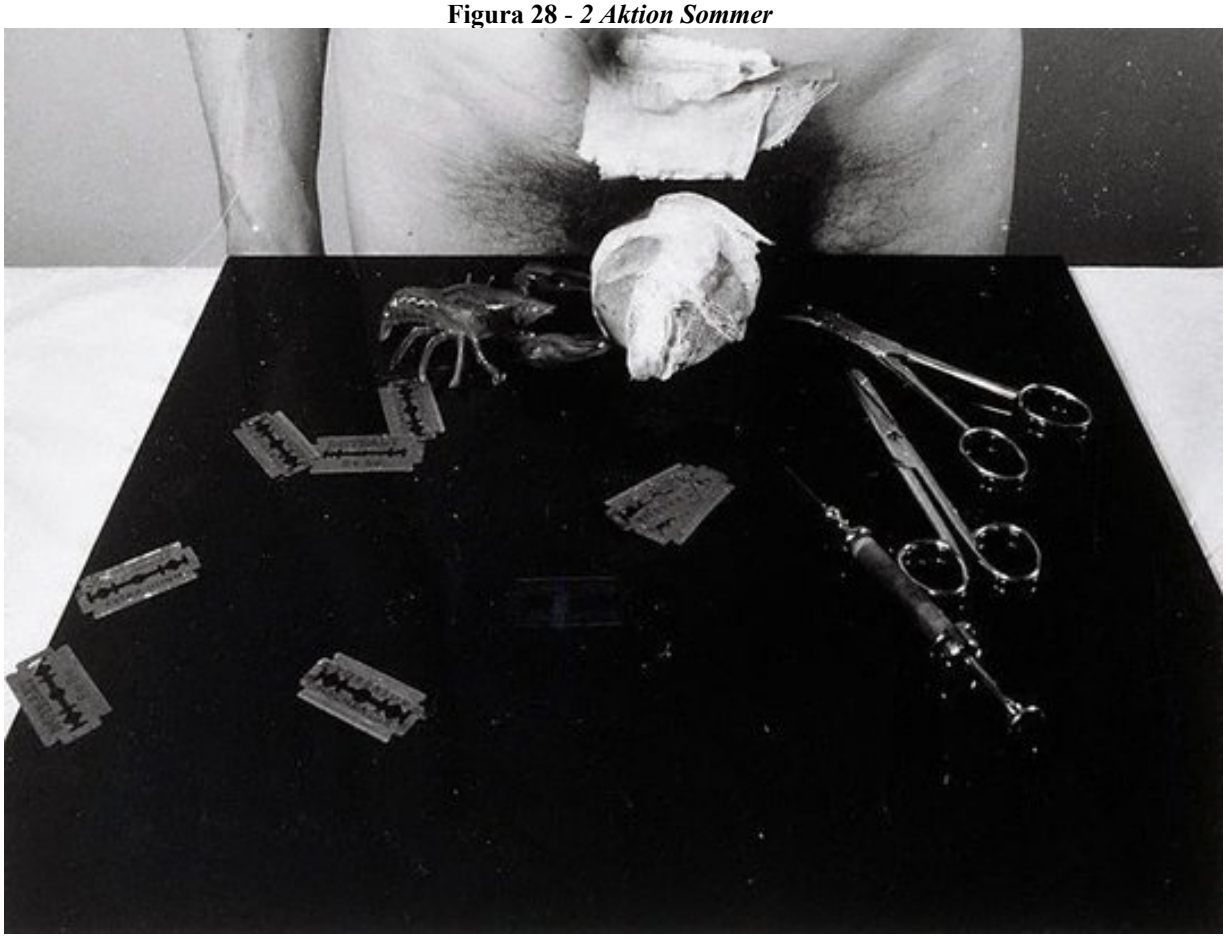
---

171 Texto original: *Desde el principio fueron estos artistas (los vieneses) quienes colocaron el cuerpo en el centro de la obra de arte, en el contexto de una tendencia general hacia una concepción del arte Konkrete (...) En los Aktionismus el cuerpo se convierte en una superficie concreta (...) La extensión de liberación que trataron de alcanzar las acciones realzaba las capacidades cognitivas de lo empírico, en la tradición de una escuela específica austriaca de filosofía y ciencia analítica (...) En los Aktionismus estaban interesados en darle a la obra de arte, ya fuera una pintura, un objeto, fotografía o acción, el potencial narrativo del texto que se había perdido en la abstracción.*

172 Egon Schiele (1890-1918) foi um pintor austríaco ligado ao movimento expressionista.

pictórica que a tela evidenciava durante a ação; a segunda, pela possibilidade de pensar a própria carne como pincel.

Figura 28 - ***2 Aktion Sommer***



Fonte: (Suárez, 2020a) | 2 ***Aktion Sommer*** | Rudolf Schwarzkogler | Pós-**formance** | 1965 | Coleção Galerie Krinzinger, Vienna

Dentre as obras de Schwarzkogler, interessa analisar 2. *Aktion Sommer* (1965). Na ação, o artista condensa todos os valores pelos quais tinha interesse, assim como mostra a relevância das suas influências práticas, conceituais e contextuais. Para o artista, seu fazer mantinha conexão com as forças místicas de cura do corpo e da alma. Uma das estratégias que encontrou para objetivar essa relação foi trabalhar com binarismos antagônicos, como cura e doença, vida e morte, costura e mutilação. Para a realização da ação *2. Aktion Sommer*, convida como diretor do registro seu amigo Ludwig Hoffenreich, um experiente fotojornalista. Enquanto fotógrafo, Hoffenreich já tinha alcançado a fama no circuito dos artistas vienenses porque registrava com a maior sensibilidade as testemunhas – mediante a câmera – das ações mais perturbadoras, grotescas e incendiárias dos vienenses.

A obra *2. Aktion Sommer* (1965) mostra o corpo humano devastado por conflitos e repressão no período posterior à Segunda Guerra, apresentando ao espectador uma ação pensada para ser captada em registro e sem a presença do público. Nela, Schwarzkogler priorizou o cuidado com a captação de cada um dos detalhes. Exemplo disso é a relação íntima com os objetos que a tradição de artistas Vienenses usava regularmente para suas ações. Assim, os elementos usados na ação, além de servirem como metáforas, eram reconhecidos pelos acionistas como corpos artificiais que produziam afecções, fornecendo *corpora* conceituais que potencializam as obras. Por isso, Schwarzkogler os escolheu e calculou milimetricamente o posicionamento e o desenvolvimento das ações, oferecendo ao espectador no registro um corpo cuja carne era lacerada, bem como o sangue e a costura eram aparentes.

Como era de costume, Schwarzkogler usou a câmera como uma extensão do corpo, cujo fundo era o reflexo simbólico das práticas usadas pelas empresas de mídias que transmitiam ao vivo cenas de violência devastadoras. Nesse caso, existia uma necessidade pelo uso das câmeras para o artista, "posto que para ele a *performance* só conseguia ser completada no acercamento dialético com a fotografia" (Schimmel, 2012b, p. 146). Essas imagens televisivas eram dispositivos que estavam modificando a relação com a violência, mas também causavam a naturalização dos corpos violentados.

Dessa forma, é necessário prestar atenção ao contexto do artista, pois é ali onde se torna evidente a importância da imagem bidimensional na concepção do arquivo como testemunha da ação, em relação às nascentes mídias de comunicação. Sobre isso, Schimmel escreve: "O corpo toma o papel de uma superfície de projeção para a compulsão de comunicar determinada pelas tecnologias de comunicação dos meios massivos. As metáforas se transformam em uma demonstração"[173] (Schimmel, 2012b, p. 134. Tradução nossa). Para Schwarzkogler, a câmera já não era um simples suporte ou meio de documentação; servia também como dispositivo pelo qual a metáfora opera no plano ficcional, conseguindo ascender até a compreensão do real, onde se evidencia a necessidade do trânsito do acontecimento multissensorial até a bidimensionalidade das telas; dessa forma, a imagem fotográfica, mais que um recurso, apresenta um conceito na obra, produto do contexto.

[173] Texto original: *El cuerpo toma el papel de una superficie de proyección para la compulsión de comunicar determinada por las tecnologías de comunicación de los medios. la metáfora se convierte en una demostración.*

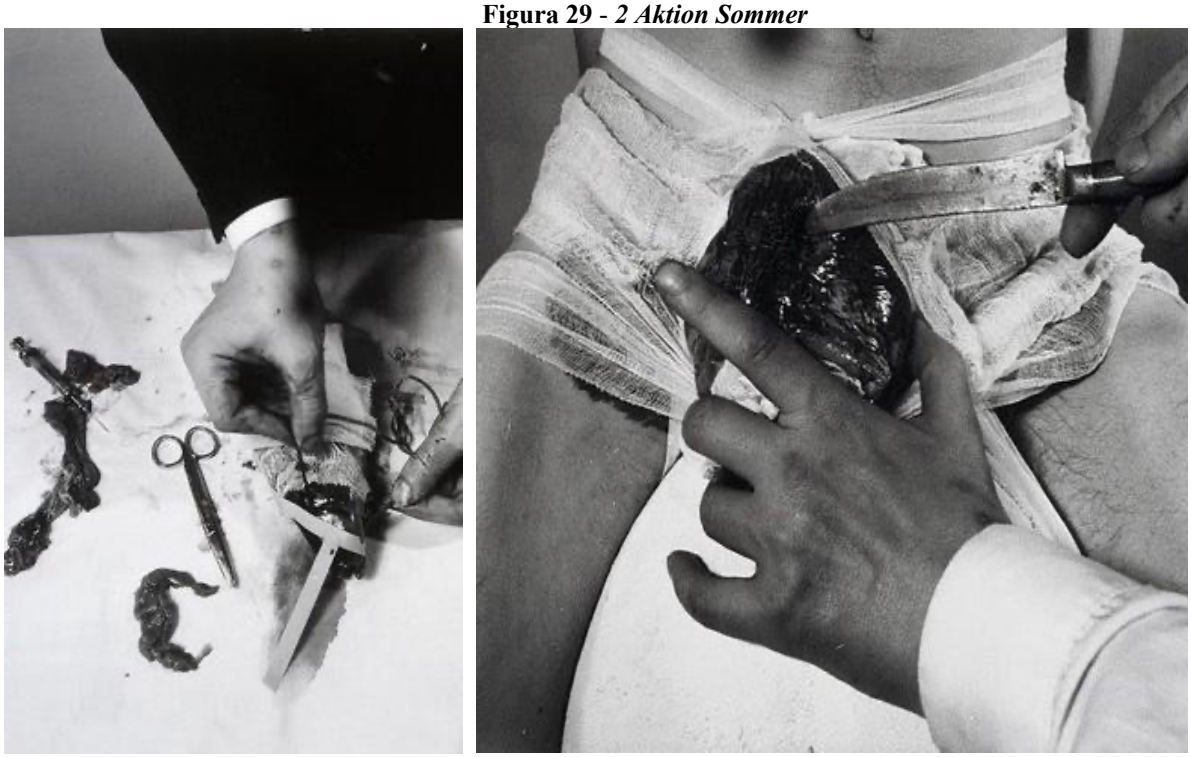
Na ação *2. Aktion Sommer,* Schwarzkogler expõe uma série de registros fotográficos onde a aparente mutilação de seu pênis é apresentada. É necessário apontar a relevância da roupa usada durante a ação, assim como cada um dos objetos, pois eles, com base na sua individualidade, carregam uma aura específica. A intenção, assim como a produção dos próprios cenários e a disposição de cada elemento são "o plano, o ícone, o documento, o armamento, as análises, a marca, o ponto focal, mas também a sombra de formas artísticas"[174] (Schimmel, 2012b, p. 148. Tradução nossa). Nesse sentido, a produção das fotografias, a encenação de cada um dos objetos, o sangue neles, os fluidos, as vendas, as facas e o material cirúrgico serviram como cúmplices e testemunhas da realização de uma ação quase impossível, cujo estado de simulação da ação conseguiu transcender e ser validado como uma das *performances* mais radicais do artista dentro do sistema da arte.

O registro da ação *2. Aktion Sommer* (1965) foi reconhecido rapidamente pelo sistema da arte como mutilação factual criada pelo acionista. A esse respeito, o teórico Nicolas Calas na revista *Artforum* escreveu: "não devemos esquecer que Rudolf Schwarzkogler foi mais longe do que qualquer outro massoterapeuta masoquista, pois ele amputou seu pênis centímetro por centímetro enquanto um fotógrafo registrava esse evento artístico"[175] (Calas, 1978, p. 36. Tradução nossa). A popularização da obra *2. Aktion Sommer* veio com a apresentação na V Documenta de Kassel (1972). Durante muito tempo, os espectadores e teóricos, tais como Arthur Danto, promoveram a leitura do registro da ação como uma execução real "da mutilação do pênis do artista" (Danto, 2004, p. 86). E, em muitos casos, teóricas da importância de Goldberg imortalizaram aquela mutilação do pênis do artista – que se manteve no registro simulado –, afirmando que essa teria sido a causa da sua morte (Goldberg, 1978, p.106).

174 Texto original: *(el objeto) es el plano, el icono, el documento, el armamento, el análisis, la arma, el punto focal pero también la sombra de formas artísticas.*

175 Texto original: *We must not forget that Rudolf Schwarzkogler went further than any other masochist body worker, for he proceeded inch by inch to amputate his penis whilst a photographer recorded this art event.*

Figura 29 - *2 Aktion Sommer*



Fonte: (Suárez, 2020b) | ***2 Aktion Sommer*** | Rudolf Schwarzkogler | **Pós-formance** | 1965 | Coleção Galerie Krinzinger, Viena

O particular da obra *2. Aktion Sommer* é que, mesmo para teóricos da história da *performance,* essa simulação da ação foi considerada factual e, por essa razão, legitimada como um dos pilares da *performance* enquanto rituais metafóricos da ponte entre a vida e a morte, representação e execução. Isso deixa claro o critério de autenticidade materializado no poder que possuíam os artistas ao inserirem fatos que nunca aconteceram como ações validadas pela grande história da *performance*.

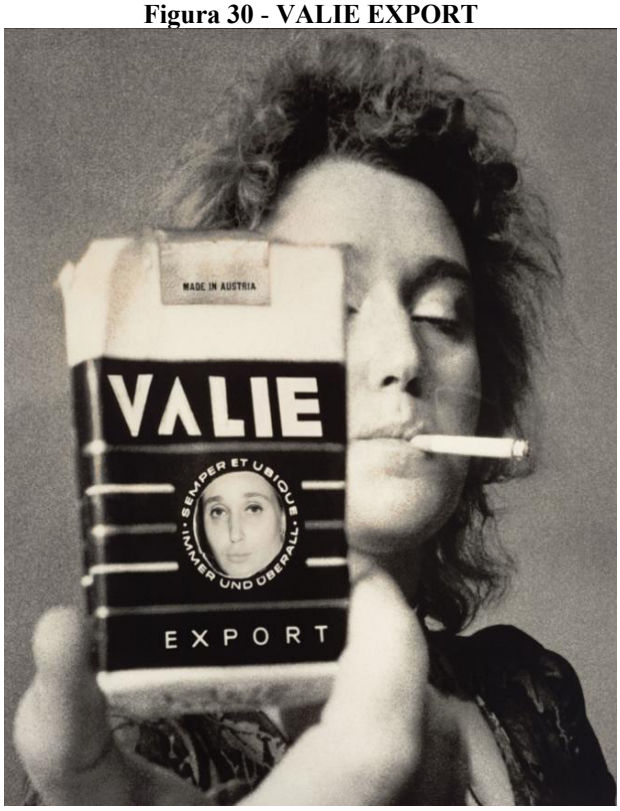
Em posteriores revisões da ação, no entanto, Keith Seward desmistifica os fatos na revista *Artforum,* de 1994, onde foi divulgado que o corpo que performa na frente da câmera não é o do Schwarzkogler, mas sim de um dos modelos do artista. De qualquer forma, teria sido impossível uma automutilação (Seward, 1994, p. 104). Sabe-se, atualmente, que Schwarzkogler não mutilou o pênis de seu modelo, pois a obra foi uma construção do acontecimento gerada pela encenação factual. Essa versão é verificada também pelo teórico Albarrán:

> Essas imagens não são documentos de uma *performance* realizada sem público – como acontecia com a maioria das imagens –, mas imagens de ação criadas pela lente fotográfica. Uma fotografia mostrando o modelo com seus genitais enfaixados contribuiu para espalhar o boato de que Schwarzkogler havia morrido

> após amputar seu pênis na execução de sua ação[176] (Albarrán, 2019, p. 48. Tradução nossa).

No caso dessa obra, há uma proximidade com os dispositivos performativos da primeira etapa, pois a ação gerada pelo artista perpassa o campo da encenação e da produção visual, permitindo a criação de discursos independentes aos fatos da ação, assim como o uso de recursos próximos ao arquivo da ação tradicional para simular a mutilação. Nesse contexto, as imagens da ação *2. Aktion Sommer* foram legitimadas pelo sistema da arte e durante décadas atribuíram valor de *performance* que a própria história validava. Porém, na ação de Schwarzkogler, abre-se a possibilidade de pensar a ação artística como um dispositivo performativo presencial, corporal ou efêmero, o que posiciona uma ação onde não se tem execução corporal, nem um tempo e espaço específico; antes, pode servir para questionar formatos outros de produzir efeitos similares à documentação da *performance*, mesmo sem expor o corpo do artista ao perigo ou à morte.

Figura 30 - VALIE EXPORT



Fonte: (Suárez, 2021c. s,p) | **VALIE EXPORT** | VALIE EXPORT | 1970 | The ESSL Collection

176 Texto original: *Estas tomas no son documentos de una performance desarrollada en público - como sucedía con la mayoría de las imágenes -, sino imágenes acciones creadas por el objetivo fotográfico. Una fotografía que muestra al modelo con los genitales vendados contribuyó a extender el rumor de que Schwarzkogler había fallecido tras amputarse el pene en la ejecución de su acción.*

As primeiras ações de Waltraud Lehner (1940) tiveram uma grande relação com os Aktionismus dos vienenses, pois são contemporâneos, compartilhando o mesmo contexto na Áustria. Em 1967, Lehner adotou como nome artístico VALIE EXPORT (sempre em letras maiúsculas), correspondente a uma marca de cigarros austríaca, na tentativa de desconstruir seu nome, libertando-se das ataduras de carregar como rastros os sobrenomes do pai ou do esposo.

VALIE EXPORT teve relação direta com os acionistas vienenses, sendo catalogada por alguns teóricos da história da *performance* como parte do grupo. Mesmo assim, sua produção artística mostra diferenças estéticas, conceituais e formais. Se para os vienenses a produção era acima de tudo uma atitude existencial, no caso de VALIE EXPORT essa atitude, ou essência poética, tinha por eixo a reivindicação da mulher na sociedade heteropatriarcal, assim como a crítica direta do uso da mulher enquanto imagem massificada de desejo. Segundo ela, as mulheres tinham que usar a arte como meio de expressão para construir uma nova realidade (Export, 2014, p. 32).

O questionamento crítico das duas estruturas que a oprimiam eram motivo de interesse da artista: 1. a representação do corpo feminino na história da arte; 2. a nascente indústria audiovisual. No primeiro caso, a mulher tinha sido relegada a assistente ou explorada fisicamente pelas carências heteropatriarcais, onde se mantinha a produção feminina no anonimato ou se usava o corpo da mulher como suporte ou eixo de desejo. Com enorme sofisticação e radicalidade, a artista é também uma das auroras da produção poética baseada num pensamento militante contra o sistema patriarcal, dando amplitude e perspectiva ao feminismo (Cruz, 2021, p. 780), fazendo explodir as caixinhas seminais que tinham estabelecido os artistas heteronormativos como Klein. Foi dessa forma que começou a ser conhecida como a matriarca da *performance* feminista, quebrando a tradição artística onde os homens eram os únicos a usar seu corpo como dispositivo artístico (Jones; Heathfield, 2012, p. 92).

No segundo caso, VALIE EXPORT toma os novos dispositivos de desejo que o panorama global estava produzindo nas telas como gatilho para o fazer poético, especificamente o que diz respeito aos debates sobre o consentimento e controle do corpo e da sexualidade feminina. Uma liberdade que nas ruas começava a ser tabu, mas que no espaço privado, moderado pela grande indústria capitalista, servia como dispositivo de controle. A indústria

midiática, o cinema, o rádio, a televisão, a publicidade, as revistas e todos os meios de informação massiva estavam produzindo e edificando as novas imagens da domesticação do corpo da mulher, da identidade, do gênero e, sobretudo, dos modos de vida. Para a artista, o corpo feminino sempre foi uma construção patriarcal. Sobre isso, VALIE EXPORT escreve em seu manifesto de 1972:

> O homem definiu a imagem da mulher tanto para o homem como para a mulher, os homens criam e controlam os meios sociais e de comunicação, como a ciência e a arte, a palavra e a imagem, a moda e a arquitetura, o transporte social e a divisão do trabalho. Os homens projetaram a sua imagem de mulher nestes meios de comunicação e, de acordo com estes padrões midiáticos, deram forma à mulher. Se a realidade é uma construção social e os homens são os seus engenheiros, estamos a lidar com uma realidade masculina. As mulheres ainda não recuperaram a consciência, porque não tiveram oportunidade de falar, na medida em que não tiveram acesso aos meios de comunicação social (Export, 2014, p. 31).

VALIE EXPORT baseia seu pensamento e estrutura teórica fundamentalmente em pensadores da época - principalmente em Beauvoir, Lacan, Derrida e Hannah Arendt, entre outros -, formulando gatilhos para estruturar a primeira geração da militância feminista nas artes (Cruz, 2021, p. 782). De fato, foi uma das primeiras a falar de sexualidades reprimidas, de corpos dóceis e cativos, assim como dos lugares de que tinham sido excluídas (Schimmel, 2012c, p. 118). A influência dessa geração remonta às revoltas contextuais da Europa, aos escândalos e às demarcações políticas sofridos pelos corpos das artistas, o que levou VALIE EXPORT a reinventar a função das mulheres nas artes ao adotar uma postura de "guerrilha" como forma de reivindicar a luta social, política e cultural pela equidade – principalmente em uma Viena machista e misógina que assumia atitudes em relação ao corpo feminino baseadas em ideologias ultraconservadoras.

A obra que interessa analisar – sobre a qual se discute a segunda característica dos performativos – é *Action Pants: Genital Panic* (1969), documentada pelo fotógrafo Peter Hassmann. Na ação (figura 27), VALIE EXPORT entrou num cinema pornô – durante uma função em 1969 -, na cidade de Munique, vestindo roupa de cetim justa e uma calça de couro. A calça teve a área da virilha retirada, para que a genitália da artista ficasse exposta ao público. Nas mãos, segurava uma metralhadora.

Figura 31 - ***Action Pants: Genital Panic***



Fonte: (Suárez, 2021c. p. 1028) | VALIE EXPORT | ***Action Pants: Genital Panic*** | **Pós-formance** | 1969 | Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque

Em declaração para o jornal alemão *Der Spiegel* no dia 21 de abril de 1969, VALIE EXPORT procurou enfatizar que a presença do corpo real da mulher *versus* o corpo mediado pelas telas era fundamental na discussão durante a *performance*. O teórico Schimmel fez uma resenha sobre *Genital Panic* (1969), escrevendo: "a intenção da obra era confrontar os espectadores voyeuristas, propondo oferecer genitais reais para o público usar; eles tinham a

liberdade de fazer o que quisessem com o corpo da artista"[177] (Schimmel, 2012c, p. 120. Tradução nossa). Por outro lado, em declarações à 13ª edição da revista *High Performance,* no ano de 1981, *concedida* ao crítico e teórico de arte Ruth Askey – para sua dissertação de mestrado –, VALIE EXPORT compartilha lembranças da sua ação:

> Caminhei lentamente ao longo de cada fileira, de frente para os espectadores. Eu não me movimentei eroticamente. Desci a fila com a arma apontada para as cabeças das pessoas na fila atrás de mim. Eu estava com medo e não sabia o que o público faria. Na medida em que eu passava de fileira em fileira, as pessoas se levantavam e saíam da sala (...) Fora do contexto do cinema, era totalmente diferente para eles se conectarem com o símbolo erótico particular[178] (Askey, 1981, p. 80. Tradução nossa).

Em entrevistas posteriores, a artista também descreveu "como caminhou pelo corredor principal do cinema e como sua vagina ficava à altura dos olhos dos espectadores masculinos ao longo do percurso, enquanto estavam todos excitados pelo filme do dia" (Jones, 2012, p. 91). Após passar pelo corredor do cinema pornô, durante a rodagem do filme, a artista ficou sentada com as pernas sempre abertas em uma cadeira colocada momentos antes do início do filme em frente à tela. A ação só terminaria no final do filme, após a saída do público do cinema pornô.

A partir dos múltiplos relatos oferecidos diretamente por VALIE EXPORT em diversas entrevistas, nas quais a voz própria da artista relata a ação e, sobretudo, com base no registro fotográfico, constitui-se o processo metodológico em que a ação *Action Pants: Genital Panic* (1969) começa a ser pensada, teorizada e legitimada pela crítica dentro da história da arte como a primeira *performance* que usa o corpo da mulher como suporte conceitual e formal.

Além dos códigos visuais do registro da ação - por exemplo, carregar uma metralhadora de forma vertical, representante de uma postura fálica onde o perigo sempre está latente; ou os múltiplos símbolos de superioridade de gênero entre o enfrentamento do corpo da artista e os espectadores masculinos excitados no cinema pornô -, depois de mais de meio século da obra *Action Pants: Genital Panic* (1969), VALIE EXPORT discute a sua legitimação, a questão da

---

177 Texto original: *la intención de la obra era confrontar a los espectadores voyeuristas, donde se proponía ofrecer a los espectadores genitales reales para el uso del público, donde tuvieran la libertad de hacer lo que quisieran con el cuerpo del artista.*

178 Texto original: *I walked slowly along each row, facing the spectators. I didn't move erotically. I walked down the line, gun pointed at the heads of the people in line behind me. I was scared and didn't know what the public would do. As I passed from row to row, people got up and left the room (...) Outside the context of the cinema, it was totally different for them to connect with the particular erotic symbol.*

representação e da transformação de um efeito do hiper-real em um fato, visto que é no ano de 2007 em que a obra apresenta uma virada conceitual e processual.

Figura 32 - ***Action Pants: Genital Panic*** **II**



Fonte: (Suárez, 2021c, p. 1029) | VALIE EXPORT | ***Action Pants: Genital Panic*** | **Pós-formance** | 1969 | Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque

Sem importar o esclarecimento em primeira pessoa que faz VALIE EXPORT da ação, onde apresenta a simulação da sua ação, afirmando que naquele contexto "era impossível uma mulher entrar sozinha e além disso expor sua genitália em um cinema pornô"[179] (Albarrán, 2019, p. 48. Tradução nossa), a obra *Action Pants: Genital Panic* (1969) nunca perdeu legitimidade nem valor histórico.

Figura 33 - *Action Pants: Genital Panic* III



Fonte: (Suárez, 2023b, s.p) | ***Action Pants: Genital Panic*** | VALIE EXPORT | **Pós-formance** | 1969 | Coleção da TATE

[179] Texto original: *era imposible una mujer entrar sola y más allá de eso exponer sus genitales en un cine porno.*

Mesmo assim, as aristas apresentadas no livro de Albarrán precisam de mais desenvolvimento. Encontramos nas teóricas Hilary Robinson e Mechtild Widrich pesquisas sobre a obra de VALIE EXPORT depuradas por mais de uma década de compreensão e esclarecimento da ação *Action Pants: Genital Panic,* tendo em primeira mão os relatos da artista, assim como as minúcias da construção, produção e simulação da performance. Esses dois olhares da ação são expostos a seguir.

Na pesquisa intitulada *Action, Historypanic: the entry of VALIE EXPORT's Aktionhose: Genitalpanik in to art history* (Robinson, 2013)*,* Robinson explica que, logo depois de trocar *e-mails* com VALIE EXPORT, no dia 5 de maio de 2012, a artista escreveu que a obra *Action Pants: Genital Panic* tem duas versões: *Genitalpanik* 1 e *Genitalpanik 2*. VALIE EXPORT assegurou que na primeira versão, de 1968, de fato aconteceu uma *performance* de caráter tradicional, com a execução da ação, porém sem roupa de couro e sem uma metralhadora. Sobretudo, não ocorreu em um cinema pornô, mas foi feita no cinema tradicional alemão *Augusta Lichtspiele* (Robinson, 2013, p. 85).

Sobre a versão *Genitalpanik* 1, VALIE EXPORT assegura que não se tem nenhum tipo de registro, mas que de fato aconteceu no ano de 1969. Ademais, afirma que foi uma encenação com os objetos e no lugar mencionado, tal qual se reconhece historicamente. Contudo, informa que não houve de fato uma execução da ação e que a ação só existiu enquanto simulação do evento (Robinson, 2013, p. 86). Da segunda versão – *Genitalpanik 2 –,* existem duas produções: a primeira delas, a encenação histórica (figuras 31 e 32); a segunda, uma série de 6 serigrafias que a artista produziu tendo por base a ação e que, posteriormente, vendeu para a TATE em Londres (figura 33). Robinson afirma que alguns teóricos, como Askey nas suas pesquisas, contribuíram para a proliferação e exaltação na mitificação da ação de VALIE EXPORT. Sobre isso, ela escreve:

> A base dos mitos do cinema pornô e da arma está na entrevista da *High Performance*, que afirma que a entrevista faz parte da dissertação de mestrado de Ruth Askey. A revista não informa onde Ruth Askey estava estudando, se a entrevista foi feita em inglês ou alemão, se a conversa foi editada, nem quem fez as traduções[180] (Robinson, 2013, p. 87).

[180] Texto original: *The basis of the myths of the porn cinema and of the gun are in the interview in High Performance, which states that the interview formed part of Ruth Askey's Master's thesis. It is not stated in the magazine where Ruth Askey was studying, if the interview was undertaken in English or German, if the conversation was edited, nor who performed any translations.*

Para a estudiosa, a obra de VALIE EXPORT foi tomando proporções monumentais na medida em que a mistificação de fatos inexistentes começou a se expandir e potencializar a obra. Mesmo assim, para Robinson, a ação *Action Pants: Genital Panic* é fundamental para compreender as estruturas não só da produção de VALIE EXPORT, mas também de toda uma geração de artistas que se inspiraram nela. Sobre isso, Robinson coloca: "em *Genitalpanik* 1 e 2, VALIE EXPORT pressagiava muitas das preocupações do trabalho feminista posterior: as do ativismo, do corpo, do sexo, das relações sociais e públicas (...). Em suma, sua obra questiona o que é ser mulher e cidadã e como uma mulher e cidadã pode fazer arte"[181] (Robinson, 2013, p. 88. Tradução nossa).

Robinson demonstra que a ação que historicamente se conhece foi produto de dois momentos que só existem quando unificados e que compreendem a ação *Action Pants: Genital Panic* como evidência de um efeito do hiper-real. Assim sendo, as duas versões não funcionam independentemente, pois em *Genitalpanik* 1, mesmo tendo sido executada, é um acontecimento diferente do que se conhece, já que sem os objetos e o lugar específico a ação conceitualmente se transformaria em um relato fraco. Por outra parte, *Genitalpanik 2* pode ser muito mais interessante, mesmo sem sua execução, já que o caráter performativo e a simulação da ação conseguem dar validade ao evento. Para além da simulação do evento, são importantes os mecanismos que levaram a um relato performativo – por mais de quatro décadas – junto com a produção da evidência, a ser validada pelo sistema da arte. Sem importar o esclarecimento de VALIE EXPORT sobre a não execução da ação, a obra *Action Pants: Genital Panic* (1969) construiu e deu forma a uma série de procedimentos históricos, processuais, conceituais e contextuais inexistentes para sua época, inaugurando todo um sistema de percepção e relevância da potência das mulheres nas artes.

Por outro lado, a teórica e curadora austríaca Mechtild Widrich, em um dos estudos da obra de VALIE EXPORT, publicou o texto intitulado *Can photographs make it so? Several Outbreaks of VALIE EXPORT´S Genital Panic 1969-2005,* no qual torna pública sua pesquisa nos arquivos do Museu Salomón R. Guggenheim de Nova York, da Fundação Generali em

181 Texto original: *In the different iterations of Aktionhose, of Genitalpanik 1 and 2, and Aktionhose: Genitalpanik, VALIE EXPORT presaged many of the concerns of later feminist work: those of activism, the body, of sex, of social and public relations, of the right to speak and be heard, of how art can be made, of who represents whom, and what, and how. In short, the work questions what it is to be a woman and a citizen, how a woman and a citizen can make art.*

Viena, assim como nos arquivos pessoais de VALIE EXPORT e do fotógrafo que registrou a ação, Peter Hassmann. A pesquisa tem como ponto de partida a exposição intitulada *Seven Easy Pieces*[182] no Museu *Guggenheim,* de Nova York, no ano de 2005, de Marina Abramović. Nela, a *performer* faz uma ativação, ou repetições (*reenactment),* de algumas ações icônicas da história da *performance* dos artistas Bruce Nauman, Vito Acconci, VALIE EXPORT, Gina Pane e Joseph Beuys. Trata-se de ações que aconteceram nos anos 1960 e 1970 e que contam com pouca documentação. Entre elas está a obra *Action Pants: Genital Panic* (1969). No período de investigação, Widrich, em 2007, confirmou diretamente com VALIE EXPORT por meio de *e-mails* que "(durante *Action Pants: Genital Panic)*, nunca entrei (VALIE EXPORT) em um cinema em que são exibidos filmes pornográficos e NUNCA com uma arma na mão"[183] (Widrich, 2012, p. 92).

Figura 34 - *Re-enactment Action Pants: Genital Panic*



Fonte: ***Re-enactment Action Pants: Genital Panic*** | Marina Abramović | 1969 | Coleção do MoMA[184]

182 Com *Seven Easy Pieces,* Abramović reencena obras de *performance* seminais de seus colegas que datam dos anos 1960 e 1970. O projeto tem como premissa o fato de que existe pouca documentação para a maioria das apresentações desse período crítico; muitas vezes, é preciso confiar em depoimentos de testemunhas ou fotografias que mostram apenas partes de uma determinada peça. *Sete Peças Fáceis* examina a possibilidade de refazer e preservar uma arte que é, por natureza, efêmera. Fonte: https://www.guggenheim.org/exhibition/marina-abramovi-seven-easy-pieces. Accesso: 05/05/2023.

183 Texto original: *Almost twenty years later, she renounced this combative stance, stating that, 'I never went in a cinema in which pornographic movies are shown, and NEVER with a gun in my hand.*

184 Disponível em: https://www.artforum.com/columns/marina-abramovic-2-173175/. Acesso em: 28 Jul. 2021.

Segundo Widrich, a reativação que Abramović faz sobre a ação *Action Pants: Genital Panic* (1969) é a consolidação de um monumento na história da *performance*, pois, embora hoje se saiba que a ação nunca aconteceu, para aquela época era verídica; a teórica escreve:

> O corpo que ela "trouxe de volta" (Abramović) foi ainda outra constituição imaginativa de presença em um público leitor, informada por fragmentos históricos mediados em vez de possibilitar, finalmente, um retorno autêntico à presença corporal (de VALIE EXPORT)[185] (Widrich, 2012, p. 98).

Para a teórica, a mitificação da obra de VALIE EXPORT perpassa a *performance* como ação do presente vivo, em que a tríade que delimita essa linguagem – A. a presença física dos corpos; B. o acionar no presente vivo; C. o caráter efêmero – tem conseguido prescindir da presentidade dos corpos e do acionar, e mesmo assim tem alcançado legitimidade na história e no mercado da arte. Para Widrich, essa obra foi uma consequência performativa que tecnicamente tem como suporte as ferramentas dos atos de fala performativos de Austin, segundo as quais se muda o acionar corpóreo pelo acionar linguístico. A teórica escreve:

> Nesse sentido, embora legalmente suas declarações possam ter sido duvidosas ou falsas (sendo inverificáveis por testemunhas e contrapontos narrativos posteriores da própria artista), VALIE EXPORT não está narrando a *performance* como verdade ou mentira, nem estamos lidando com uma obra de arte "falsa". Pelo contrário, as declarações de VALIE EXPORT na entrevista de 1979 devem ser consideradas, o que Austin chama de "atos de fala performativos afortunados", ou seja, um enunciado sendo tomado pela ação daquilo que está sendo proferido, um enunciado com consequências concretas em contraponto ao enunciado descritivo[186] (Widrich, 2012, p. 93. Tradução nossa).

O que Widrich aponta sobre a obra *Action Pants: Genital Panic* (1969) é fundamental para esta tese – e longe do fato fútil de desmistificar uma ação –, o que interessa é prestar atenção à configuração da ação e ao sistema da arte como um todo, compreendendo a maquinaria que valida, legitima e suporta uma simulação que se passa como fato, mas é apenas um efeito do hiper-real tangível e verídico dentro da história da *performance*.

Isso pode ser observado com base em duas colocações. A primeira evidencia o poder radical que possui o Critério de Autoridade da artista enquanto ato declaratório de uma obra

---

185 Texto original: *The body she 'brought back' was yet another imaginative constitution of presence in a reading public, informed by mediated historical fragments rather than enabling at last an 'authentic' return to bodily presence.*

186 Texto original: *In this sense, although legally her statements might have been dubious or false (being unverifiable by witnesses and contradicted by her own later accounts),* VALIE *EXPORT is not narrating the performance either truthfully or untruthfully, nor are we dealing with a "fake" work of art. On the contrary,* VALIE *EXPORT's statements in the 1979 interview must be considered what Austin calls a "happy performative," namely an utterance being taken for the action of that which is being uttered, an utterance with concrete consequences in contrast to a descriptive statement.*

como obra em si. Esse fator tem por base a produção de significados pelos performativos como declarações de autolegitimação de realidades, o que permitiu a VALIE EXPORT por mais de quarenta anos trabalhar de forma performativa e sempre ativa na construção de relatos que ia elaborando em cada nova fala. Dessa forma, os enunciados não se reduzem a atos constatativos, mas a efeitos do hiper-real performativos.

Além disso é importante voltar para a discussão de Lyotard, quando afirma que são os possuidores do poder econômico os que estruturam a credibilidade, pois contam com o poder das mídias para tornar realidade seus enunciados, controlando também os que administram as provas (Lyotard, 2009, p. 81). No caso específico do sistema das artes, o mercado é um do administrador encarregado de legitimar qualquer processo artístico, pois nele também se confere um Critério de Autoridade, assim como uma hierarquia econômica. Dessa forma, não interessa para o mercado estabelecer se a obra *Action Pants: Genital Panic* é verdadeira ou falsa; ao contrário, o que pode interessar é a circulação da mitologia para que a obra, enquanto patrimônio imaterial, não perca valor comercial, convertendo-se em um agente legitimador que precisa manter ativo e em circulação o fio da história.

No que tange à segunda colocação, é importante notar que a construção não foi dada só através da simulação do arquivo, mas também dos relatos performativos da própria artista, assim como de teóricos, historiadores, galeristas, instituições e do próprio sistema da arte. A grande maquinaria da arte, mais que perpetrada por uma obra potente – de caráter de guerrilha –, teve o poder de produzir um acontecimento histórico sem ter acontecido, criando um efeito sem causa no campo da história da *performance* ocidental. Trata-se de um ponto chave no entendimento do percurso teórico que estabelecemos até agora na tese, pois a *Action Pants: Genital Panic* (1969) é uma ação que evidencia, além do tiro fulminante que faz VALIE EXPORT ao sistema da arte – enquanto corpo excluído da engrenagem heteropatriarcal –, a astúcia da artista ao ter conseguido validar como real uma ação que nunca foi executada, e ainda assim ainda tem poder para inserir e comercializar no mercado da arte suas obras, sendo o próprio sistema da arte quem a ratifica.

São essas as provas do poder dos performativos em executar uma ação sem a necessidade da presença física da *performer* ou do público num espaço-tempo específico. *Action Pants: Genital Panic* (1969) evidencia que o que perpassa a ação efêmera ou o

acontecimento no presente vivo é o desdobramento da ação enquanto registro. Nesse caso, se o importante para o sistema da arte são as provas da ação – o arquivo –, acima da execução, não seria necessário executar com o corpo uma ação para ela existir e se tornar historicamente legítima. Isso porque o que fica consignado na história não é a ação – enquanto acontecimento no presente vivo –, mas a sua documentação, seus relatos, mesmo que sejam produto de um efeito do hiper-real. Nesse sentido, a obra de VALIE EXPORT é radical, pois deixa ao descoberto as estruturas do sistema da arte, onde se desconstroem os paradigmas que até então se tinham estabelecido na construção e validação das obras na história da *performance*.

A modo de coda

Embora historicamente pensadoras como Goldberg, Widrich, Auslander, entre outras, tenham vinculado a ação *Action Pants: Genital Panic* (1969) à *performance,* esta pesquisa prevê dar uma releitura a essas posturas, posto que as obras em estudo ampliam o panorama dessa linguagem, onde se efetua uma desnaturalização da presença, do corpo do *performer*, do acionar e do nomeado como registro. Dessa forma, o que interessa discutir é o discurso conceitual como suporte da obra. Assim sendo, reconhecemos os atos de fala performativo*s* como suporte da obra. Por meio deles, a execução física e presencial da *performance* é trocada por uma enunciação performativa, estruturada a partir do efeito do hiper-real, o que muda a ação corpórea por grafemas e fonemas. Propomos pensar os três casos em estudo já não mais a partir dos lineamentos da *performance*, pois as obras na estrutura conceitual e formal apresentam rotas divergentes às tradicionais. Destacamos que possuem outras condições, procedimentos e estratégias divergentes da *performance* tradicional, sendo esses novos campos de visão os que podem ser assumidos como pontos de inflexão que se diferenciam justamente pelo efeito produzido na transição de um acionar performativo a uma validação histórica.

Consideramos que nas ações *Leap into the Void* (1960), *2. Aktion Sommer* (1965) e *Action Pants: Genital Panic* (1969) encontra-se uma análise a partir de procedimentos técnicos da *performance* ou sobre os temas trazidos pelos relatos históricos – em Klein, o vazio; em Schwarzkogler, a mutilação como protesto político; e em EXPORT, a exposição corpórea como reivindicação do corpo da mulher – baseados principalmente nas primeiras capas das ações,

onde se expõem os temas que os artistas abordam nas obras. São repensadas e apresentadas, nesta tese, a partir de outros pontos de vista, segundo os quais tentamos aprofundar as estruturas performativas e as necessidades contextuais e processuais que originaram estes estados de simulação enquanto efeitos do hiper-real.

Ao pensar os casos de estudo através de um olhar divergente, podemos percebê-los já não a partir da equivalência histórica com a *performance,* e sim enquanto gênero ou ramificação nova, o que nomeamos nesta tese como **pós-formance**. Dessa forma, enquanto nova categoria é independente, podendo preencher vários temas (falar do vazio, do corpo como dispositivo político, como dispositivo emancipatório, da violência, do feminismo, entre muitos outros). O concreto é que os três artistas não usaram como suporte a *performance*, mas a negação da ação do corpo, desvelando a possibilidade de olhar para o transfundo conceitual produzido no efeito do hiper-real. O que os artistas Klein, Schwarzkogler e VALIE EXPORT enfrentaram nas temáticas trabalhadas vai além da ação, além das margens técnicas e processuais que a *performance* traz, posto que questionam a *performance* enquanto estrutura, enquanto novas possibilidades de produzir e executar as ações no campo das artes visuais.

3.1.2.3. APROXIMAÇÕES À DESNATURALIZAÇÃO DA AÇÃO NO CONE SUL

Os conceitualismos do sul

Nos anos de 1960 e 1970, o contexto do cone sul da América recebeu as ondas do assassinato de JF Kennedy, culminando em um contexto político que começa a se dirigir por uma série de repercussões funestas de repressão militar de ultradireita. No Brasil, em 1964, derruba-se João Goulart com as forças do general Carlos Guedes (impulsionado por Castello Branco); na Argentina, em 1966, derruba-se o presidente Arturo Illia, sendo sucedido pelo chefe do exército Juan Carlos Onganía; posteriormente, no Chile, em 1973, o general Augusto Pinochet derruba militarmente o regime democrático de Salvador Allende. Esses acontecimentos políticos são contemporâneos dos rastros das vanguardas artísticas, pois se nos EUA as ações que tinham por base a arte conceitual estavam se expandindo, no cone sul da América configuravam-se movimentos espelhos que tinham como urgência gerar respostas à situação política usada como gatilho para ações artísticas. Nesse contexto, emerge a crítica à arte objetual que abarcava diferentes linguagens, tais como *happenings, performance*, instalação, arte relacional, videoarte, entre outras. Dita produção se estabeleceu entre os anos 60 e 80 no cone sul e foi nomeada por Cristina Freire e Ana Longoni como os Conceitualismos do Sul (Freire; Longoni, 2009), cuja distinção e estratégias demarcavam principalmente:

> A preponderância da ideia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude critica frente às instituições, a participação do público, a precariedade, como opção critica aliados às formas alternativas de circulação das proposições artísticas, principalmente durante a década de 1970, são algumas de suas estratégias. Esse se torna então um importante ponto de inflexão, uma alteração radical, profunda e rica em consequências na definição de artista, dos modos de produção, recepção e circulação da arte (Freire; Longoni, 2009, p. 165).

Como bem apontam Freire e Longoni, as proposições dos conceitualistas iam encaminhadas à crítica ao próprio sistema da arte; uma das diferenças com a arte conceitual do norte da América é seu desligamento consciente da política ou da militância, pois para artistas como Kaprow, Newman ou Burden o caráter estético prevalece ao da militância, sendo excluída a política do panorama artístico (Camnitzer, 2012, p. 84). Por outra parte, no cone sul da América, especificamente na Argentina, no Chile e no Brasil, mobiliza-se, aciona-se e executa-se uma arte como dispositivo político, tendo como função a ideia como militância artística. Os

conceitualistas do sul tinham quatro consignas que os diferenciavam da arte conceitual dos EUA:

> 1. Não temos interesse que seja considerado estético.
> 2. Nós os estruturamos em função de seu conteúdo.
> 3. São sempre políticos.
> 4. Não nos interessa como trabalho em si, mas como forma de denunciar a exploração[187] (Camnitzer, 2012, p. 97. Tradução nossa).

Dessa forma, os conceitualistas do sul dispõem a arte ao serviço da luta social, encontrando uma herança nas primeiras vanguardas europeias, especificamente em ações como: *a Invasão do palácio de inverno* (1920), obra conjunta de Yevreinov, Petrov, Kugel e Annenkov; e *Sinfonia de serene* (1922), de A. Avraamov[188] – importa notar que, nas duas ações, a mobilização e a participação faz com que o público abandone o lugar passivo para se tornar coautor da ação; dessa forma, a obra deixa de ser centralizada no artista para se disseminar no público (Bishop, 2016, p. 108).

Com essas quatro diferenças muito bem marcadas e tendo como referência a arte como dispositivo político da Eurásia, vinculamos como exemplo das práticas dos conceitualismos do sul as ações do *Movimiento de Liberación Nacional – MLN Tupac Amaro* ou simplesmente os *Tupamaros*.[189] Embora dito movimento tenha alcançado reconhecimento por ser parte da renovação da esquerda do cone sul, especificamente no Uruguai e no Brasil, foi amplamente conhecido por dar origem à "nova esquerda", a qual tinha como ponto de partida a revolução cubana de 1959. O artista e teórico Luiz Camnitzer no livro *Didácticas de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (Camnitzer, 2012) afirma que as ações dos Tupamaros, enquanto grupo de guerrilha, começaria a ser relevante para as artes conceitualistas do cone sul. Segundo Camnitzer, a historicidade da arte era muito rígida e não se acreditava em períodos

187 Texto original: *1- No nos interesa que se considere estético. 2- Los estructuramos en función de su contenido. 3- Son siempre políticos. 4- No nos interesa como trabajo en sí, sino como media para denunciar la explotación.*

188 Arseny Avraamov (1886-1944), formado na Sociedade Filarmônica de Moscou, foi compositor de música, artista de circo e teórico das vanguardas Russas.

189 Na constituição, o grupo expressou certos aspectos peculiares da ideologia, como se percebe ao analisar a escolha do nome Tupamaros. Os primeiros que utilizaram esse nome no Uruguai foram os remanescentes dos camponeses que lutaram ao lado de José Artigas durante as guerras de independência do começo do século XIX. A inspiração era o líder indígena Tupac Amaru II (José Gabriel Condorcanqui Noguera), que em 1780 havia se insurgido, no Peru, contra os colonizadores espanhóis. Segundo Rey Tristán, a partir dessa rebelião do século XVIII, todos os rebeldes da região do Rio da Prata passaram a ser conhecidos como Tupac Amarus, ou Tupamaros.

ininterruptos de arte global; porém, as operações dos Tupamaros constituíam uma forma válida de arte (Camnitzer, 2012, p. 12). Sobre isso, Camnitzer aponta:

> Minha classificação das operações Tupamaras como atividades artísticas não é coincidência nem recente. Tive a ideia pela primeira vez em 1969 e a apresentei em aula a alunos e professores da Escola de Belas Artes. (…) eu sugeri que a presença da guerrilha urbana, tal como estava sendo desenvolvida pelos Tupamaros, possui um componente criativo de alto nível, tinha a importância suficiente para forçar uma revisão completa do currículo (…). Depois fui até o extremo da minha posição e me referi à guerrilha Tupamara como a única contribuição estética à história da arte. Eu sentia que os Tupamaros demonstravam que era possível usar a criatividade artística para afetar as estruturas sociais e política[190] (Camnitzer, 2012, p. 26. Tradução nossa).

Figura 35 - *Tupamaros*



Fonte: (Camnitzer, 2012, p.75) ***Subversion*** | ***Tupamaros*** | *Cartaz* | 1971

[190] Texto original: *Mi clasificación de las operaciones tupamaras como actividades artísticas no es casual ni reciente. Se me ocurrió por primera vez en 1969 y la presenté en una reunión con los estudiantes y profesores de la Escuela de Bellas Artes. (...) Me encontré sugiriendo que la presencia de la guerrilla urbana tal cual estaba siendo desarrollada por los Tupamaros, con un componente creativo de alto nivel, tenía una importancia suficiente como para obligar a una revisión profunda del plan de estudios…" (...). Más tarde extremé mi posición y me referí a la guerrilla tupamara como la única contribución estética latinoamericana a la historia del arte. Sentía que los Tupamaros demostraban que era posible utilizar la creatividad artística para afectar las estructuras sociales y políticas.*

Os Tupamaros agiam como fiscais do poder (Camnitzer, 2012, p. 66), tornando público a corrupção dos governos, os assassinatos, a repressão e as explorações trabalhistas. Eles, na sua primeira fase, usando os meios massivos de comunicação, atuavam como dispositivo contra informação, mas também às vezes faziam propagandas armadas na rádio, na televisão e nos jornais, onde convidavam ao povo uruguaio a sair às ruas, a se mobilizar, pois, segundo eles, "não há um dogma, nem uma estratégia revolucionária independente das condições determinadas pelo espaço e o tempo; tudo tem que ser reinventado no momento da ação" (Camnitzer, 2012, p. 69). Mas o que conseguiu diferenciar os Tupamaros de qualquer outro grupo guerrilheiro do cone sul foi a capacidade de criar estratégias pedagógicas e visuais para além das subversivas e violentas.

Uma das suas ações mais comemorativas é a que aconteceu em 1963, na qual os Tupamaros tinham por objetivo levar uma distribuição de alimentos numa comunidade do Uruguai. Para isso, os Tupamaros afirmaram ser parte dos membros do comitê político da comunidade e fizeram um pedido a uma empresa multinacional de alimentos de alguns caminhões carregados de alimentos e cestas básicas. Posteriormente, os caminhões foram sequestrados e os alimentos foram repartidos à comunidade[191] (Camnitzer, 2012, p. 72).

Os Tupamaros inspiraram também um grande número de artistas que começaram a fazer uso da arte enquanto dispositivo político. Dessa forma, se os conceitualistas do sul respondiam artisticamente a um contexto político, a repressão, o exílio e a censura seriam a contraofensiva usada pelos governos. Na época, foram exiliados Horacio Zabala na Itália, Hélio Oiticica em Nova York, Lygia Clark em Paris, Arturo Barrios na Suíça, Ulisses Carrión em Amsterdam, Felipe Ehrenberg na Inglaterra, entre muitos outros. Mesmo no exílio, eles seguiram procurando novas estratégias de produção. É assim que a noção de arquivo toma outro rumo para os conceitualistas do sul, visto que, para eles, a arte correio foi uma forma de se informar e se manter em contato uns com os outros. Em contrapartida, muitos governos proibiram as práticas conceitualistas da época, pois consideravam que eram de caráter subversivo.

[191] É importante reconhecer que o movimento subversivo dos Tupamaros teve também outro tipo de ações encaminhadas ao sequestro, ao roubo de armas, incluindo até a violência, o que quebrou alguns de seus dogmas. Por isso, alguns de seus membros foram judicializados.

Um exemplo que merece destaque é a configuração na cidade de Rosário, na Argentina, da exposição intitulada *Tucuman Arde*. Naquele projeto, tiveram participação os artistas: María Teresa Gramuglio, Nicolás Rosa, Juan Pablo Renzi, León Ferrari, Roberto Jacoby, Norberto Puzzolo e Graciela Carnevale. Eles propunham uma radial inserção do processo criativo, muito arriscado para as repressões da época, no qual se misturava a articulação entre experimentação artística e a ação política, bem como encaminhavam ações que demarcavam suas respectivas posições em um contexto de radicalização política, de censura intensificada pela ditadura de 1966 após o golpe militar.

Figura 36 - *Tucuman Arde*



Fonte: (Camnitzer, 2012, p. 92) ***Tucuman arde*** **|** Instalação da exposição | 1971

No entanto, as obras que partiram da exposição contemplavam uma postura do cotidiano, da arte e da vida não menos poética, e sim mais radical, propondo uma estética mais preocupada com a realidade e menos com a abstração (Camnitzer, 2012, p. 98). Nela, a arte, além de ser conceito, ideia, tinha se transformado em um dispositivo que respondia às angústias do contexto ditatorial. Dessa forma, os artistas da exposição *Tucuman arde* (1971) deixam de lado a representação ou a intenção de novas naturezas, assim como as novas formas de produção – características das vanguardas que estavam fluindo no panorama global –, para produzirem

obras com base nos documentos, no arquivo e na história do próprio contexto vivido no cone sul, o que transformou a memória e os arquivos cotidianos em partes fundamentais da relação entre arte, contexto e política:

> Como sabemos, os conceitualismos e os arquivos mantêm estreitos laços. Muitos arquivos de artistas, alimentados pelo fluxo das redes de arte postal é que tornam possíveis essa memória (individual e coletiva) da arte contemporânea. Deriva daí uma dialética interessante entre museu, biblioteca e casa, domínios públicos em espaços privados, onde resiste e às vezes padece, parcela significativa da memória artística contemporânea (Freire; Longoni, 2009, p. 168).

Os atos de fala performativos no cone sul

No cruzamento entre política, ações artísticas, uso dos meios massivos de comunicação e arquivos rastreamos as conexões entre os conceitualistas do sul e a **pós-formance**. Para conferir essas apreciações, são elencadas duas ações que merecem destaque: a primeira se intitula, *Para inducir al espíritu de imagen* (1978), de Oscar Masotta, na qual o eixo de produção é a rápida expansão da informação na indústria da comunicação; esta é a promotora e divulgadora, em muitos casos, de acontecimentos construídos a partir de arquivos, vídeos ou imagens produzidos pelo efeito do hiper-real. A segunda ação intitula-se *Fantasia de Compensação* (2004), de Rodrigo Braga, a qual traça um vínculo entre o olhar humano e o animal, além de demonstrar a forma como, a partir do reconhecimento do outro, pode-se reconhecer o que tem ficado por fora da lei, da justiça e dos direitos.

Com a chegada da *performance* ao cone sul, no início dos anos 60, muitos artistas tiveram como referência direta as primeiras vanguardas revolucionárias da Europa. Esse período é caracterizado por conceber a função da arte como um dispositivo revolucionário, mas também por ter como interesse a propagação de uma arte desmaterializada e fora das instituições. Foi comum, no início da década, o uso do arquivo, da publicidade, dos jornais, da exploração das nascentes mídias audiovisuais e sobretudo da agitação dos espectadores como parte ativa na construção da obra. As ruas eram o palco de militância, onde o corpo do artista começa a se misturar com o corpo social. Assim sendo, a forma de arte e de vida tem como fundamento uma mudança política, social e cultural. Tais manifestações artísticas e políticas foram catalogadas por alguns regimes ditatoriais do cone sul como uma arte banal, levando-as à proibição.

Para Oscar Masotta,[192] na descentralização contextual das artes, da Europa para EUA, ocorre uma mudança do paradigma no referido ao uso da política como instrumento da arte. Para Masotta, a arte que vinha do velho continente começa a ter um processo de domesticação institucional. Ele identifica que na *performance*, e em especial nos *happenings* que surgiram nos EUA, já não existia uma ligação nem um interesse com a revolução - como se pensava nas primeiras vanguardas -, e sim um vínculo grande com o espetáculo da nova sociedade moderna.

Para questionar os *happenings* dos EUA como dispositivo passivo ante as mudanças na política institucional do sistema da arte e os contextos ditatoriais, Masotta criou o coletivo *El grupo del arte de los medios masivos*. O movimento foi integrado por Roberto Jacoby, Raúl Escari e Eduardo Costa, e teve como maior referência os movimentos de esquerda no cone sul, assim como as ações ligadas aos conceitualismos do Sul. No coletivo pretendia-se questionar o poder de criar acontecimentos inexistentes na nascente indústria da informação. Baseados nessas ideias, o coletivo nomeou as ações como *Antihappening,* sendo o objetivo a invenção de um acontecimento que não teve lugar e que só existe exclusivamente na circulação midiática (Masotta, 2017, p. 12).

Essas ações também podem ser protótipos de **pós-formances.** Sua única diferença explica-se pelo fato de que os *antihappening* são muito mais efêmeros, isto é, há a rápida revelação de que a ação nunca foi executada, por isso, não conseguem se inserir diretamente na história nem no sistema da arte. Mesmo assim, para a criação dos *antihappenings* foi fundamental a construção de arquivos, registros em vídeo, notas de jornal e qualquer outro suporte para sua circulação eficaz; com ajuda das mídias de comunicação, seriam divulgadas e enunciadas como ações de teor artístico. Um exemplo é a ação de Masotta *Para induzir el espíritu de imagen* (1968), a qual teve enorme influência dos *happenings* de La monte Young e Michael Kirby, para os quais a ação torna-se verbo e vice-versa (Masotta, 2017, p. 120).

No dia 16 de dezembro de 1965, no diário argentino *La Razón,* o epistemólogo Gregório Klimovsk escreve uma nota em que assegura que a *performance* e os *happenings*

[192] O artista Oscar Masotta (1930-1979) nasceu na Argentina, foi um intelectual e um dos tradutores e introdutores para o espanhol das obras de J. Lacan. Porém, converte-se em militante de esquerda após o golpe de estado na Argentina.

eram processos de precarização da arte, assim como afirma que todos os artistas argentinos que usavam aquelas linguagens faziam um uso errado do conceito de arte e, por isso, era legítima a sua proibição. Em um momento de enorme tensão política na argentina, onde muitos artistas de esquerda estavam fugindo ou sendo exilados do país, e após os impropérios e falta de empatia de Klimovsky, Masotta decide responder e difunde sua ação – ilícita para a época – *Para induzir el espíritu de imagen* (1968), que ocorreu no Instituto Di Tella.

Figura 37 -*Para inducir el espíritu de imagen*



Fonte: (Camnitzer, 2012, p. 288) ***Para inducir el espíritu de imagen*** | *Antihappening* | 1968

O artista, em primeira pessoa, relata aspectos formais e conceituais da ação executada em 1968. Para tanto, contratou 20 pessoas de avançada idade, com aspecto e vestimenta precários, para ficarem escutando por mais de duas horas sons eletrônicos em alto volume, sempre de pé e em atitude passiva em frente ao público, que os observava durante a ação (Masotta, 2017, p. 127-130). Masotta faz uso de seu poder narrativo para compartilhar detalhes da construção e execução da ação nos bastidores. Lembra que teve

que mudar a data de sua ação devido ao complexo momento político, pois naquela época acontecia na Argentina o golpe de estado que aterrorizou Juan Carlos Onganía. Por tal motivo, não havia permissão nem respaldo devido a uma massificação psicótica de puritanismo e perseguição policial (Masotta, 2017, p.126). Sobretudo, Masotta descreve detalhes inéditos da ação, como a cor das roupas, os elementos que carregavam as pessoas, até os 600 pesos argentinos que cada um deles ganhou pela execução da ação. Masotta escreveu sobre a obra:

> Quando o foco que me iluminava se apagou, aproximei-me dos holofotes que deveriam iluminar os idosos e os acendi. Encostados na parede branca, com os espíritos achatados e esmagados pela luz branca, próximos uns dos outros e enfileirados, os velhos permaneciam rígidos, prontos para se deixarem olhar durante uma hora. O som eletrônico deu maior tranquilidade à cena. Olhei para o público: eles também, parados, olhavam para os idosos.
> Quando meus amigos esquerdistas (falo sem ironia; refiro-me às pessoas que têm a cabeça lúcida, pelo menos nesses pontos) me perguntaram, irritados, sobre o significado do acontecimento, respondi-lhes com uma frase que repeti seguindo exatamente a mesma ordem de palavras sempre que me faziam a mesma pergunta. O meu acontecimento, repito agora, nada mais foi do que "um ato de sadismo social explícito"[193] (Masotta, 2017, p. 130. Tradução nossa).

O que aponta Masotta é como se pode identificar a crueldade no outro, ao passo que se torna invisível quando a crueldade ditatorial do território argentino é tão próxima, tão ensurdecedora. Para o artista, a ação *Para inducir el espíritu de imagen* (1968) poderia ter sido uma pequena maquete do contexto geral do cone sul, por meio da qual, para além de "um ato de sadismo social explícito", denuncia que as pessoas estão de assistentes na Argentina da época. Nesse caso, o artista pode propor a pergunta: quem é mais sádico, aquele que está pagando as pessoas para serem humilhadas por dinheiro ou os assistentes que contemplam a realidade de forma passiva?

Embora *Para inducir el espíritu de imagen* seja produto do contexto político da Argentina, ganhou grande relevância e repercussão entre os teóricos do cone sul, pois na ação se condensa a potência que as artes podem usufruir das mídias de informação, onde o

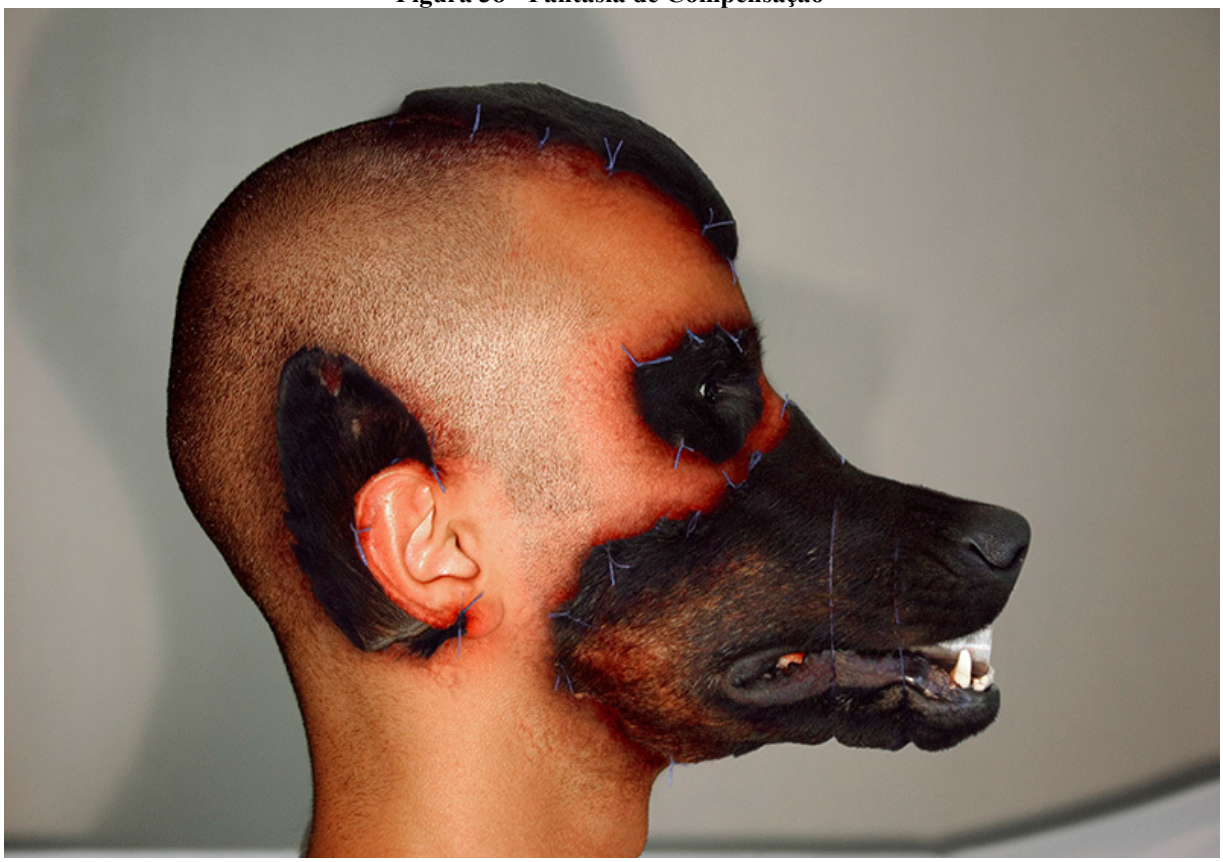
---

193 Texto original: *Cuando se apagó la luz del spot que me iluminaba yo mismo me acerqué a los focos que debían iluminar a los viejos y los prendí. Contra la pared blanca, el ánimo achatado y aplastados por la luz blanca, cercanos unos a otros y en hilera los viejos estaban tiesos, prestos a dejarse mirar durante una hora. El sonido electrónico daba mayor inmovilidad a la escena. Miré a la audiencia: ellos también, quietos, miraban a los viejos.*
Cuando mis amigos de izquierda (hablo sin ironía; me refiero a personas que tienen la cabeza clara, al menos respecto a estos puntos) me preguntaron, molestos, por la significación del happening, les contesté usando una frase que repetí siguiendo exactamente el mismo orden de las palabras cada vez que se me hacia la misma pregunta. Mi happening, repito ahora, no fue sino "un acto de sadismo social explicitado".

arquivo e a produção de acontecimentos não são exclusivos da grande indústria informativa. A obra nasce também em um contexto global onde a relação entre imagem, acontecimento e veracidade muda de rumo. Se o surgimento da televisão ao vivo reduz a relação entre acontecimentos e público, com a mudança do milênio – anos 2000 – a internet amplia drasticamente a forma como os seres humanos se tornam presentes e, sobretudo, conseguem emitir e divulgar imediatamente a presença.

Ao ampliar as possibilidades de receber e emitir, o público abandona o lugar passivo imposto pelas mídias de informação, onde ocupa unicamente o lugar de receptor, para se tornar também um emissor a mais de informação ou de acontecimentos, sendo imediato o contato entre o exterior e o interior. A partir de então, a informação já não tem que esperar para ser impressa em jornais físicos ou ser habilitada na televisão, passando a ser parte integral do dia a dia, pois o espectador também pode produzir e transmitir os eventos.

Figura 38 - Fantasia de Compensação



Fonte: site do artista Rodrigo Braga[194] | **Fantasia *de Compensação*** | **Pós-formance**

194 Disponível em: https://www.rodrigobraga.com.br/Fantasia-de-compensacao. Acesso em: 28 Jul. 2024.

Embora a internet hiperacelere os modos em que se emitem e percebem os acontecimentos, naquela época a imagem e o arquivo eram ainda provas suficientes e verídicas dos eventos. Assim, todo emitido que tinha como sustento o suporte visual conseguia ser catalogado como verídico. A ação *Fantasia de Compensação* (2004) de Rodrigo Braga traz à tona essa discussão e, sobretudo, a forma como a produção de uma documentação construída é equivalente a uma ação verídica. Naquele momento, a internet tornou viral a ação, transformando-a em uma epidemia midiática que ainda gera discussões.

Rodrigo Braga (1976) nasceu em Manaus, o que originou o vínculo inalienável entre suas poéticas e o Amazonas, entre o ritual e a natureza, entre a cidade e a floresta, entre o humano e o animal. O artista, na sua fértil e ampla produção poética, faz uso com grande habilidade de linguagens artísticas como vídeo, fotos, *performance* e novas mídias. Na ação *Fantasia de Compensação* (2004), Braga traz para a discussão alguns entrecruzamentos entre o olhar animal e o humano, sobretudo, o que pode acontecer quando se é ciente do ser visto pela animalidade do outro, pelo reconhecimento e pela existência da outridade que é o oposto a nós.

Figura 39 - Fantasia de Compensação II



Fonte: site do artista Rodrigo Braga[195] | **Fantasia *de Compensação*** | **Pós-formance**

[195] Disponível em: https://www.rodrigobraga.com.br/Fantasia-de-compensacao. Acesso em: 28 Jul. 2024.

Na obra *Fantasia de compensação* (2004), Braga expõe 20 fotografias que registram a ação de um processo cirúrgico, no qual o artista se apropria da cabeça de um cachorro da raça rottweiler para implantá-la em seu corpo e tornar-se parte dele. O artista tira da cabeça do cachorro olhos, focinho, orelhas e a fronte, costurando-os na sua própria face. Em entrevista para Dolores Galindo, Braga comenta:

> O trabalho é bastante autobiográfico, embora possamos admiti-lo sem minhas referências pessoais. Para quem vê o trabalho sem conhecer nada sobre mim vai, com um pouco de sensibilidade, fruir pela questão da antropofagia. Estou me valendo dos poderes simbólicos de um ser diferente de mim, daí a compensação. Estou colocando uma máscara de outro ser que, penso ser mais forte, tem dentes, força, coragem – é um cão feroz (Galindo, 2006, p. 69).

Para a construção da **pós-formance**, o artista, em um intento autobiográfico, é detonado pelas lembranças de quando era criança no momento em que observava um cachorro magro, doente e próximo da morte; nesse dia, Braga se sentiu olhado pela sua própria animalidade. Nesse processo de autorreconhecimento da fragilidade do outro – o cachorro –, Braga, de forma metafórica, concebe a ideia de se apropriar do vigor, do ímpeto e da força de um rottweiler para ajustar suas carências. Essa dimensão esclareceu o pensamento do artista para conceber na obra *Fantasia de Compensação* a possibilidade de se tornar um só com o cão. Partindo do perceber-se olhado por um animal e se auto-reconhecendo no outro, identificamos um lugar próximo ao usado por Derrida para refletir sobre a condição da animalidade; esse outro que tem sido sacrificado para a sobrevivência do humano; esse outro sacrificado que tem ficado por fora da lei, dos direitos, da sociedade e da ética.

Para Derrida, o animal[196] não tem face, nós não olhamos. Por isso, a sociedade não responde a eles; usa, explora, domestica, caça o animal, mas não o vê porque ele não é humano; ele é sempre a outridade. De fato, temos como herança desde a gênese que o animal tinha que ser combatido (Derrida, 2002, p. 52). Derrida reconhece no olhar animal o mesmo que é descoberto por Braga: ser ciente de ver-se visto pela animalidade do outro. Sobre isso, Derrida escreve:

> Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha?
> Que animal? O outro.

[196] Para Derrida, o "animal", sempre entre aspas, é todo ser vivo que o ser humano não reconhece como próximo ou como irmão (Derrida, 2002, p. 65).

> Frequentemente me pergunto, para ver, *quem sou eu* - e quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incômodo.
> Por que essa dificuldade?
> Tenho dificuldade de reprimir um movimento de pudor. Dificuldade de calar em mim um protesto contra a indecência. Contra o mal-estar que pode haver em encontrar-se nu, o sexo exposto, nu diante de um gato que nos observa sem se mexer, apenas para ver (Derrida, 2002, p. 15).

O que encontra Derrida no olhar animal, desta vez no gato, não é um mero objeto de visão, e sim um sujeito. Nisso se baseia a importância do olhar para o filósofo, já que para ele o gato que o observa tem corpo. Derrida considera os animais como possuidores de corpos vivos que merecem ser olhados de volta, mas desta vez pela ética, pela justiça, pela política e pelo direito.

Para Derrida, o olhar do outro produz um mal-estar, identificado na existência do outro que também tem a capacidade de ver e poder julgar. A obra de Braga causa também um mal-estar, mas desta vez na nudez visceral e na crueldade do cão. Um animal nu que expõe suas entranhas, em suma, sua dor. Contudo, essa dor visual não é dada pela naturalização de engolir o animal morto; antes, pela sobreposição e incorporação do cão no corpo do artista. O mal-estar não é pelo sacrifício à soberania do rottweiler, e sim pelo fato da dor do cão tornar-se visível, tornar-se pública.

Figura 39 - *Fantasia de Compensação III*



Fonte: site do artista Rodrigo Braga[197] | **Fantasia *de Compensação*** | **Pós-formance**

[197] Disponível em: https://www.rodrigobraga.com.br/Fantasia-de-compensacao. Acesso em: 28 Jul. 2024.

Encontramos nos olhos de Derrida e de Braga a humanidade dos *pets* – gato e cachorro –, dois seres vivos que tornam seu olhar público. Mesmo assim, Derrida identifica que uma das condições do ser humano é ter a liberdade e o poder de nomear a outro ser vivo como animal – não humano, o que caracteriza a remoção de seu olhar, em suma, a remoção dos direitos, da ética, da moral e sobretudo da política. Consegue com isso uma justificativa "humana" para impedir o reconhecimento do outro e validar os genocídios, a repressão, os massacres, sobretudo, ampliar ainda mais o espectro entre animais e lei. Isso é visível desde a antiguidade, quando se nomeia os povos originários, os afrodescendentes, as mulheres, o povo judio, os palestinos etc. como outros que não têm necessidades de direitos, que não são aceitos como indivíduos sociais, em suma, como pares, como humanos.

Por outro lado, Braga incorpora o rottweiler e o apresenta da única forma que é possível vê-lo: pelo corpo humano. Em síntese, mais que visibilidade ao animal, ele permite olhar aos humanos como iguais, emprestando seu corpo para que o olho do animal fique à altura do público. Desse modo, dá ao cão o poder de dirigir sua mirada até o espectador. É esse olhar que questiona, que interpela, que julga a própria condição humana. Nesse sentido, se os antigos têm normalizado o assassinato do outro, aquele que não é humano e, porém, não tem rosto, nem olhos, Braga, de forma poética, reivindica o olhar animal e lhe dá, para além que um corpo ou olhos, uma face humana para que consiga falar. Por fim, a **pós-formance** *Fantasia de compensação* é para Braga uma das mais polêmicas e midiáticas, já que possibilita ao público identificar-se na sua própria animalidade. Permanece indistinguível onde começa a animalidade do homem e onde o animal se torna humano.

3.2. PÓS-FORMANCE: IDENTIFICAÇÃO, *DIFFÉRANCE, ARCHÉ* E *DOCUMENT-AÇÃO*

Anotações da pós-formance

* A **pós-formance** se estrutura principalmente em atos de fala performativos, em que dizer a ação é fazê-la.

* A **pós-formance** é um estado de simulação, um efeito do hiper-real da presença na ação artística que tem alcançado legitimidade diante do sistema da arte.

* A **pós-formance** é a produção e a legitimação de um passado que nunca teve presente.

* A **pós-formance** é um efeito espectral esvaziado do princípio de causalidade.

* A **pós-formance** é equivalente à documentação da *performance*. Dessa forma, simula o acontecimento vivo, produzindo estados outros de história, de passado, de presença e de memória do acontecer.

* A **pós-formance** resulta de algum tipo de impossibilidade política, econômica, ética, física, temporal etc. que impede sua execução convencional como *performance*.

* A **pós-formance** tem por interesse discutir e entender as estruturas da *performance* nas artes visuais, além de, a partir da mudança da condição de presença, compreender como é possível gerar condições outras para a germinação de ações de teor artístico.

* A **pós-formance** pode evidenciar um estado novo na concepção, conceptualização e elaboração da *performance*, em que a concreção da ação radica numa execução dialética.

* A **pós-formance** cria seu próprio princípio de procedência. Ela é um binômio indissolúvel entre ponto de origem e "arquivo". Porém, o nomeado como "arquivo" na **pós-formance** corresponde sempre ao ponto de origem e vice-versa.

* A **pós-formance** desmonta a condição de presença natural, oferecida exclusivamente na presentidade dos corpos, onde o estado de presença física tem tido supremacia nos modos de entender e praticar a *performance*. Desse modo, a **pós-formance** evidencia que os modos em que a ação é legitimada pela história, como fato que corresponde a uma realidade, não necessariamente corresponde a um princípio de procedência natural.

* Se em um primeiro momento as obras em estudo conseguiram escalar até serem inseridas, categorizadas e normalizadas dentro da história da *performance* tradicional, em

um segundo momento, com a revisão e a identificação da **pós-formance**, esses casos de estudo não neutralizam sua relevância histórica. Pelo contrário, reafirmam a legitimação da *pós-formance* como procedimento que tem o poder para estabelecer rotas divergentes às tradicionais, em que se pode produzir, criar e executar uma ação, mesmo que tenha sido simulada.

* A **pós-formance** tem como propósito identificar metodologias, procedimentos e formas divergentes às tradicionais (corpo físico acionando no presente), em que se pode produzir uma ação diante da história da arte.

* O nomeado nesta tese como **pós-formance** – enquanto efeito do hiper-real do acontecimento artístico – pode ser aplicado e encontrado em outras linguagens da arte.

* A **pós-formance**, mesmo que seja equivalente ao arquivo indicial de uma ação, não o é. Pois a intenção artística que tem por propósito o uso dessas estratégias diz respeito a um estado da ação em si mesma, isto é, uma revisão das estruturas da linguagem que perpassa o uso técnico da *performance*.

* A **pós-formance** apresenta um estado direto de percepção e relação diante da presença do espectador, diferente do acontecimento no presente que produz a *performance* tradicional.

* Todo o conhecido e sabido dá-se a partir do princípio de procedência. Se temos por premissa que não existe ação sem documentação, seja por arquivo tradicional ou "repertório", sendo essas a principais formas de inserir uma ação na história da arte, teríamos que repensar a função da documentação. Ou a documentação não foi nunca um mero “suplemento” da ação, ou então é necessário construir uma lógica diferente da “documentação” enquanto extensão e estado da ação. Consequentemente, ao existir uma correspondência entre o Acontecimento Vivido e o arquivo indicial, é possível produzir exclusivamente documentos que simulem o arquivo indicial. Essa necessidade de esclarecer tanto a equivalência do ato vivo e do arquivado quanto a possibilidade de simular, por meio do arquivo, um fato, guiará, mais adiante, a leitura da **pós-formance** nesta tese.

3.2.1. PÓS-FORMANCE

3.2.1.2. IDENTIFICAÇÃO

A *performance* apresenta uma questão chave para esta tese, pois antes da identificação, nomeação e catalogação que faz Goldberg em 1978, é possível diferenciar pelo menos três ações que apresentam processos dissidentes aos tradicionais. Os cinco casos principais de estudo, a saber, *Action Pants: Genital Panic* (1969), de VALIE EXPORT, *2. Aktion Sommer* (1965), de Rudolf Schwarzkogler, *Leap into the Void* (1960), de Yves Klein, *Para inducir al espíritu de imagen* (1978), de Oscar Masotta, e *Fantasia de Compensação* (2004), de Rodrigo Braga, têm sido reconhecidos, comercializados e validados como partes da história da *performance* ocidental. Entretanto, suas estruturas apresentam uma desconstrução dos fundamentos básicos que diferenciam a *performance*, pois as três ações são produzidas sem a necessidade da execução da ação corporal e presencial no agora, onde se deve ter uma linha contínua de início até o fim. Dessa forma, o que interessa é identificar as particularidades dessas ações. Partimos da hipótese que, nos casos em estudo, existem metodologias conceituais e processuais que até agora têm se mantido inexploradas.

As três ações apresentam desde seu surgimento o paradoxo de estarem inseridas na *performance* e, mesmo sem atenderem aos critérios estabelecidos pela história tradicional, podem apresentar formas diferentes em que se produz uma ação no campo das artes. Uma forma outra nomeada nesta tese como **pós-formance**; caracterizada principalmente pela produção do princípio de procedência, entendido como a ordem linear e originária em que se dá o arquivo. Se na *performance* tradicional o princípio de procedência é linear e contínuo, tal princípio é na **pós-formance** artificial, em suma, simulado.

Para produzir essas afirmações, identificamos ao longo desta pesquisa estruturas técnicas, processuais e conceituais que vão a contrapelo da *performance* tradicional – cuja tríade que a delimita é: A. a presença física dos corpos do público e do *performer*; B. a execução da ação no presente vivo; C. uma linha temporal onde se demarque o início e o fim da ação. Desse modo, torna-se necessário, no reconhecimento da **pós-formance**, nomear e diferenciar os processos de produção que fazem inferência quanto às intenções dos artistas que promoveram a identificação da **pós-formance** como categoria divergente. Nesse caso, o

discurso performativo do artista é o principal dispositivo de produção não apenas de ações, mas também de realidades dentro do campo das artes. Com isso, pleiteamos pensar numa nova ramificação das múltiplas formas que tem o acionar das artes. Nesse novo ramo, à ação simulada é dado o nome, nesta tese, de **pós-formance**.

A identificação dos atos de fala performativos nas artes abre a possibilidade de produzir uma ação a partir do efeito do hiper-real. Isso significa construir um Acontecimento Mediado pela documentação que pode ser acessado e acionado sem a presença do artista ou do *performer*, sem a necessidade da execução física do corpo para que a ação ocorra. Encontrando seu fundamento nos atos de fala performativos, aos artistas são conferidos poder e critério de autoridade para legitimarem e estabelecerem, para além de uma obra, um estado da arte. De fato, nos casos em estudo, identificamos que o interesse na produção poética não corresponde à execução corporal, mas sim reconhecemos uma preocupação por questionar e movimentar as estruturas da *performance.*

3.2.1.2. MARGENS

A **pós-formance** tem conseguido apresentar uma equivalência próxima à *performance*, apesar de seus traços distintivos. *Grosso modo,* entendemos por **pós-formance** o escalamento de uma ação que nunca aconteceu até a sua validação e inserção no sistema da arte. Dito de outro modo, a inserção e a validação na história da *performance* de uma ação que tem por estrutura a produção hiper-real de um princípio de procedência – arquivo indicial –, o qual serve como prova para garantir a execução de uma ação artística que nunca teve lugar, mas que atua como testemunha, mesmo simulada, de uma ação entendida como verídica na história da *performance*.

A **pós-formance** é identificada a partir de três eixos (figura 1) delimitadores: A. ***performance****;* B. **documentação**; C. **presença**. Partindo dessa triagem estruturadora, identificamos no conceito **pós-formance**, como termo novo e em desenvolvimento, as margens formais que partem da justaposição composta de /*pós-/* e */-formance/*. O prefixo (*pós-*) evidencia a relação de dependência com o contexto em que as obras em estudo foram identificadas, o pós-modernismo, marcado pela desnaturalização dos metarrelatos, ampliando novas formas de conceber a condição de presença. Essa primeira visada dá-se então como esfacelamento das formas e procedimentos reconhecidos historicamente na *performance* tradicional do ocidente, capazes de ensejar outras maneiras de compreender a *performance*, a qual tem se estabelecido como única forma de originar uma ação a partir do desenvolvimento de um evento corporal no presente vivo, no aqui e no agora, onde o início e o fim estão marcados pela efemeridade da ação. Desse modo, a desnaturalização que propomos demonstrar, neste texto, fundamenta-se em formas outras de acionar sem o corpo, sem a presença, sem o risco de desaparecer que implica o efêmero.

Ao prefixo (*pós-*) é dada a condição do espectro derridiano, isto é, a possibilidade de existência de um efeito sem causa, a aparição sem corpo físico, um evento determinado pela simulação da existência, adjuntivo. O prefixo (*pós-*) não descreve antes ou depois, atrás e à frente, isto é, não define posição no espaço e no tempo, mas sim um caminhar entre temporalidades concomitantes. Caminhar com o espectro é semelhante ao se relacionar com a memória, com o repertório, com aquilo que contém e está contido no arquivo, que não

aconteceu, mas existe. É só no percurso do presente que aquele (*pós*-) vai mudando de forma, anunciando um acontecimento que não aconteceu, mas que pode ser visto em registros. Esse primeiro prefixo faz referência ao mesmo estado do espectro, por isso, é extemporâneo, encontrando seu sentido no presente, tem o dom de anunciar o que é (*pos*-)to no tempo.

Encontramos no prefixo (*pós*-) mais que um sentido denotativo, literal da linguagem; é a indicação desvelada permanentemente do acontecimento, uma vez que indica, em síntese, "pôr" no presente. É aquilo que se põe no tempo; a simulação do arquivo que não é originária do passo do tempo, nem pertence ao desdobramento do princípio de procedência do arquivo indicial. Porém, está fora do tempo linear, sem validade fixa e em constante fuga da sua origem, em constante fuga de seu próprio tempo. O primeiro prefixo anuncia que algo já aconteceu e que há um tempo posterior; mas já não se trata de um fato, e sim de uma simulação da ação, de uma narrativa que cria mundo por atos de fala. (*Pos*-) é uma chave para entender a inserção de uma presença simulada, de um tempo disruptivo encarnado na expressão hauntológica *The time is out of joint.* E está fora do eixo porque o passado sem passado se torna presente. Esse prefixo, assim como qualquer outra condição espectral, é o entre tempos, é o "pos-terior" que sempre retorna, o que sempre está por vir, que pula seu próprio tempo. Porém, o (*pós*) na primeira parada é um entre tempos, mesmo saltando a linearidade do fluxo natural do próprio tempo.

Por outra parte, o termo (-*formance*) está associado com dar forma ou formar-se. É o produto do esfacelamento de uma explosão causada pela presentidade que tem experimentado os corpos pela chegada dos transistores da imagem e o som, inaudível na superfície das telas, nas ondas do rádio, como uma garrafa que o mar traz à praia. Esse termo, que dá novas formas de dar o corpo, é uma modalidade da condição de presença que os corpos têm experimentado. Essas formas outras de formá-lo, de desnaturalizá-lo, podem ter aberto um vazio de presença no presente vivo. E, dessa maneira, o corpo do *performer,* ou do artista, já não é de carne, mas uma “nova” forma ou unidade abstrata, um código, um símbolo, uma letra, um pixel, uma ideia, os quais vão habitar de forma performativa corpos artificiais, tais como telas, *notebook*, folhas, rádios etc. Assim sendo, (-*formance*) delimita uma ação, sempre em formação, conduzida por atos de fala performativos do artista. Ele anuncia o acionar constante no presente. Em outras palavras, vai se transformando, vai performando – pelos discursos

performativos – cada vez que os artistas adicionam detalhes da simulação da ação. Por isso, (*-formance*) faz referência à "trans-formação" constante do novo corpo enquanto ação, indicando naquele (*trans*) um trânsito permanente. Cada dispositivo *performativo* que o artista usa (visual, imagético, dialético e físico) é uma corporeidade diferente que encarna essa *trans-formação* produzida pela hiper-realidade da ação.

A união dos dois termos, em (**pós-formance)**, denota um retorno à presentidade da ação, uma análise dos mecanismos *performativos* em que os artistas conseguem emitir ou inserir no tempo uma presença a partir da simulação da ação, o que ativa o efeito do hiper-real. Por isso, é necessário que essa presença que se procura criar por meio da simulação seja validada, assim como entendida como verídica pelos entes administrativos da arte, como é o caso das obras *Leap into the Void* (1960), *2. Aktion Sommer* (1965) e *Action Pants: Genital Panic* (1969).

A **pós-formance** pode ser também entendida como uma ação que nunca teve nascimento físico no presente vivo, mas possui corpos, corpos memória, corpos arquivo que tornam evidente sua presença em latente estado de simulação, de "trans-formação". A **pós-formance** é a ruptura do tempo linear do acionar, onde o passado, o presente e o futuro são dados extemporaneamente, sendo eles independentes um do outro. Esse conceito é descentramento; é a perda das categorias temporais e ordenadoras do tempo e a presença da ação. É a movimentação espectral de um acontecimento que extrapola a própria acontecência. É impalpável, onde hiper-realidade, ação, arquivo, legitimidade e memória são um só enquanto ação em desenvolvimento.

A **pós-formance** é como uma serpente que vai mudando e ao mesmo tempo deixando a sua pele no caminho, sendo essa pele seus outros corpos, suas outras definições. Ela deixa as peles para ser renovada e encarnar outras possibilidades, outros corpos, outros estados "performativos" da presença da ação e outros efeitos do hiper-real. Interessante notar que essas outras peles - novos corpos da **pós-formance** – são indícios da potência do discurso do artista (visual, imagético, dialético e físico), a qual é capaz de promover cumplicidade de teóricos, galeristas, jornalistas, curadores e outros agentes da arte que validam e contribuem, de forma mais ou menos consciente, para a produção de arquivos construídos da ação. Com isso, é possível dizer que a **pós-formance** pode ser uma construção de indícios individuais, mas

também uma construção de provas colaborativas pelos diversos agentes envolvidos na validação da ação. Tais provas físicas são necessárias para garantir aos espectadores a execução da ação, mas também é o que o registro simulado precisa para poder se inserir como uma ação, como também compartilhar a mesma equivalência com outras ações que foram executadas de forma tradicional na história da *performance*.

Resta enfatizar que a noção de **pós-formance** não concorre com a *performance*; antes, é uma ramificação dela que se estrutura a partir de modos diferentes em que os corpos podem acionar um acontecimento. Ela pode criar um uma nova maneira de entender como os acontecimentos se produzem a partir do efeito do hiper-real, tendo em vista criação, registro e acontecimento. Porém, se a **pós-formance** não consegue ir além do espectro, é importante ressaltar, por outro lado, que ela pode gerar suas próprias afecções, seus próprios *multiplex codes,* que são definidos por Cohen – tomando como referência Schechner – como "o resultado de uma emissão multidinâmica (drama, vídeo, imagem, sons etc.) que provoca no espectador uma percepção que é muito mais cognitivo-sensorial do que racional" (Cohen, 2011, p. 30). Essas emissões, classificadas como agenciadoras de afecções ou *multiplex codes*, valem tanto na conceituação de ação, como nas evidências que nascem na construção da **pós-formance**.

3.2.2. PÓS-FORMANCE: *DIFFÉRANCE*

3.2.2.1. DA PRESENÇA AO ARQUIVO

No livro *Performance, Live Art 1909 to the Present*, Goldberg apresenta três eixos que delimitam a *performance*: A. a presença física dos corpos; B. o acionar no presente vivo; C. um caráter efêmero. Consecutivamente, a teórica Peggy Phelan, conhecida como uma das mais conservadoras, a partir de pesquisas, apresenta um problema fundamental. Segundo ela, a documentação da ação tem fraturado a ontologia da presença da ação. Sobre isso, Phelan aponta:

> A única vida da *performance* dá-se no presente. A *performance* não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações; no exato momento em que o faz, ela se torna imediatamente uma coisa totalmente diferente do que é a *performance*"[198] (Phelan, 1996, p. 146. Tradução nossa).

Phelan, herdeira das teorias do teatro propostas pelo seu professor e colega Richard Schechner[199] no livro *Unmarked. Politics of Performance*, identifica um desvirtuamento dos parâmetros na documentação da ação em que o evento artístico tem que acontecer, apontando, para além de uma dificuldade técnica ou processual, um problema ontológico. Para ela, a *performance* é uma linguagem finita, caracterizada pela evanescência total da ação e, assim, partir de uma visão ontológica é irredutível à documentação (Phelan, 1996, p. 148).

A autora sustenta que a *performance* nasceu para morrer no presente, e não para ser submetida à tediosa agonia do arquivo. O posicionamento fica ainda mais claro na passagem: "num sentido estritamente ontológico (...) Definido pela sua natureza efêmera, a *performance* não pode ser documentada"[200] (Phelan, 1996, p. 31. Tradução nossa). Para ela, a efemeridade é condição inalienável da *performance.* Na visão de Phelan, o caráter efêmero e a presentidade dos corpos são duas condições estruturais da *performance,* logo, seu *nomos*, as normas instituintes, responsáveis pela produção pregnante de sentido, é o irrepresentável no registro, aquilo que foge da captura, justamente o que carrega a *performance* de sentido. De um modo

---

198 Texto original: *Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.*

199 Richard Schechner (1934) é professor e fundador dos estudos da *Performance* no departamento de Tish School of Art, na New York University.

200 Texto original: *From a strictly ontological sense... Defined by its ephemeral nature, performance cannot be documented.*

geral, tudo o que a *performance* tem para oferecer ao espectador está exclusivamente no presente vivo. Para Phelan, essa é a essência dessa linguagem, na medida em que enxerga a substância da *performance* a partir da sua finitude e sua desmaterialização total, focalizando na documentação uma irrupção que corrompe o ser da ação.

Em contraposição ao conservadorismo, identificamos na teórica mexicana Diana Taylor uma postura que merece destaque. Ela faz a equivalência da *performance* com uma arte viva, em constante transformação (Taylor, 2015, p. 35). Para Taylor, essa linguagem tem como particularidade a constante metamorfose. Por isso, convida a pensar a documentação como extensão, como prolongamento no tempo por meio de duas formas de documentar: 1. Por *archivo* (Taylor, 2017, p. 55), isto é, a forma tradicional de documentar os fatos, sendo um tipo de memória física em que a informação salva é encontrada em diferentes mídias, tais como livros, desenhos, manuscritos, imagens, vídeos, enfim, tudo o que pode conter uma materialidade física. 2. Por "repertório" (Taylor, 2017, p. 56), isto é, um tipo de documentação que consiste na transmissão de informação, ou dos saberes, de um corpo para outro, onde se excede o arquivo físico. De um modo geral, o repertório é o trânsito da informação, como a linguagem, os saberes e a identidade. Os corpos herdam esse tipo de informação por convivência, repetição e interação com o acionar dos outros corpos. Nas palavras dela, “O *repertório* são atos de transferência corporais da cultura” (Taylor, 2017, p. 19), sendo fundamental para a documentação por repertório que a transmissão seja incondicionalmente presencial, isto é, o *hit et nunc* dos corpos do receptor e do emissor.

Nesse sentido, Taylor identifica na documentação – por arquivo e repertório – um sistema que permite prolongar a ação. Para ela, ação e documentação se executam juntas, sendo inalienáveis; *grosso modo,* a documentação pode ser uma prótese que alonga o tempo e o acesso da ação, visto que toda percepção de uma ação ou um acontecimento é uma forma em que se registra e se salva memória no corpo, transformando-o em um banco de dados que arquiva espaço, tempo e memória. Dessa forma, os métodos de arquivamento extrapolam os aparelhos externos do corpo, tais como câmeras, telefones, livros, imagens etc. (Taylor, 2017, p. 55). Cabe destacar que Taylor não faz a equivalência entre a ação no presente vivo e a documentação física ou não do evento, e sim identifica uma continuidade da execução da ação no registro. Por isso, para ela, documentação e ação são inalienáveis porque a documentação

garante a projeção no tempo do evento; é o registro o que o mantém vivo, e cada uma das formas em que se materializa de novo o evento, seja de voz a voz ou em imagem, vídeo, texto etc. é uma forma em que os desdobramentos da ação voltam para o presente; é um refazer a ação, que por condição própria produz uma experiência (Valenzuela, 2022, p.41).

Assim sendo, as duas pensadoras concordam que a implementação da documentação é um eixo fundamental que modificou a condição de presença na *performance*. Por um lado, Phelan identifica em 1996 que a documentação fratura a ontologia da *performance*, pois nela existe uma impureza que corrompe a naturalidade da condição de presença no agora da execução dos corpos. Por outro lado, Taylor faz uma análise detalhada da ontologia da presença e propõe que a documentação a expande. Segundo ela, mesmo sem documentação por arquivo, a *performance* incorpora o espectador por repertório, sendo um valor inalienável e a mais da condição de presença.

Com base na expansão da condição de presença, que ampliou o espectro da *performance*, esta pesquisa identificou cinco teorias, partindo da *différance* com a **pós-formance**, assim como Taylor, que convidam a pensar o arquivo e seus desdobramentos como processos que desconstroem a biologia da ação. São elas: Fotografia *performada* de, Christopher Bedford;[201] *Viral Ontology of performance art de,* Philip Auslander; o Potencial performático de, Rosangela Leote;[202] *Póst-performance* de, Douglas David; e Re-formance de, Carlos Monroy.[203] Para eles, a documentação deixa de ser a fratura da ontologia da presença estabelecida como normativa dessa linguagem para propor uma ampliação nas formas de pensar, executar e construir uma ação nas artes. Desses olhares divergentes, procuramos compreender os novos tempos, mas também como se dá os novos *status* da condição de presença da *performance*; detonamos a tradição para pensar a *performance* a partir dos desdobramentos que tem experimentado a presença. Logo, deixamos para trás a necessidade de defini-la para nos questionar quando há ação e de que modo é executada.

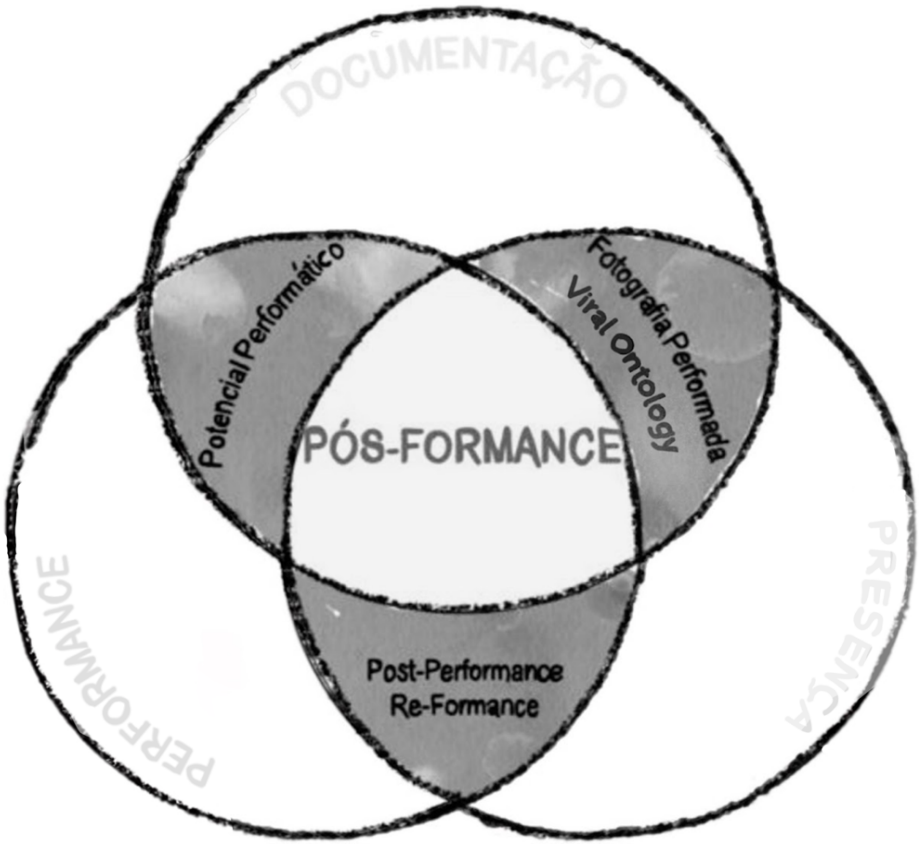
[201] Christopher Bedford (1978). Curador e teórico, os estudos se centram na *performance* e na arte contemporânea. Atualmente é diretor chefe do museu de arte de São Francisco EUA.

[202] Rosangela Leote da Silva (1962) nasceu no Rio Grande do Sul. É artista, professora e pesquisadora multimídia.

[203] Carlos Monroy (1978) nasceu em Bogotá. É artista, pesquisador e professor. Seu centro de investigação e produção é a *performance*.

3.2.2.2. DA *DIFFÉRANCE*

Figura 41 - Tríade aproximações conceituais



Fonte: (Suárez, 2023a) | **Tríade estrutural - Aproximações conceituais ao conceito pós-formance**

Apoiado no pensamento de Ferdinand De Saussure, Derrida relê o conceito de signo, significante e significado para estabelecer as margens da ideia de *différance.*[204] Para Derrida, os signos e os significantes estão unidos como as duas folhas de um papel. Isso é o que dá sentido à linguagem, sendo a relação entre signos o que carrega de sentido a comunicação (Derrida, 1973, p. 52). Exemplo disso é o dicionário, obra em que, a partir de um campo semântico, define-se uma palavra com o apoio em outras do mesmo campo (pedra, pedreiro, pedraria etc.), de modo que toda palavra é um elemento do sistema linguístico e grafemático. A *différance* compreende a relação diferencial entre os termos do mesmo campo. Trata-se

[204] O termo cunhado por Derrida é propositadamente pronunciável da mesma forma, no francês, que *différence*, já que, segundo o pensador, a escritura não copia exatamente a fala. Contudo, o termo pretende ser uma síntese do duplo movimento de ser diferente/dissemelhante e diferente/retardado. O conceito *différance* é estruturado a partir da união de 3 ideias centrais no pensamento de Derrida, sendo elas: *différance* = (Diferido, Discrepância e Diferença). Exemplo desse duplo movimento da *différance* é a palavra "infinito", que pode ser definida como aquilo que é (o imensurável, o ilimitado, o absoluto) - o que significa que o sentido é sempre diferido, visto que precisamos de outras palavras para defini-la -; e pode ser definida como aquilo que não é, ou seja, pelas suas diferenças ("finito", "limitado", "relativo") (Derrida, 1989, p. 169-173).

então do "movimento pelo qual a língua, ou qualquer outro signo ou código, qualquer esquema repetível se constitui (...) como tecido de diferenças" (Derrida, 1991, p. 43). Derrida estabelece a *différance* como uma cadeia no sistema de comunicação ao determinar que toda palavra traz consigo um rastro, um vestígio, um fantasma deixado pela marca, pela palavra que lhe deu origem. Assim sendo, uma palavra sempre será dependente de outras; logo, a produção do signo, significante e significado são inerentes entre si.

Ao trazer para esta tese a ideia de *différance,* encontramos nos conceitos Fotografia *performada*, *Viral Ontology of performance art*, Potencial performático, *Post-performance* e Re-formance uma amálgama de possibilidades que percorrem e ao mesmo tempo delimitam o núcleo do conceito a defender, a saber, a **pós-formance** (figura 41). Porém, para esta tese, mais que encontrar uma definição concreta sobre a ideia de **pós-formance***,* buscamos estabelecer pontos que evidenciam sua *différance* conceitual, formal e técnica, o que será sistematizado a seguir pelas cinco pontas de afastamento, capazes de produzir as margens do conceito, a fim de percorrê-lo, delimitá-lo e, por fim, identificá-lo. Isso porque na *différance*, no diferido, na discrepância, na diferença se torna mais confortável percorrer os caminhos próprios do conceito em desenvolvimento.

3.2.2.2.1. FOTOGRAFIA PERFORMADA E *VIRAL ONTOLOGY OF PERFORMANCE ART*

O primeiro eixo de aproximação está composto por dois conceitos: Fotografia Performada, do teórico Philip Auslander, e *Viral Ontology of performance art,* de Christopher Bedford. Ambos conceitos estão atravessados por duas proximidades: por um lado, o contraponto da ontologia da presença proposta por Phelan, apontando que o arquivo é um estado próprio da ação; por outro, paralelos próximos entre a simulação, a teatralização e a mistificação que apresenta os conceitos.

A Fotografia Performada pode ser descrita como a intensificação na encenação que dará origem a uma fotografia. A imagem bidimensional prevalece em relação à ação no presente vivo, sendo a ação um subproduto da imagem. Dessa forma, a ação ao vivo está a serviço da imagem ou simplesmente é um subproduto da fotografia. Em *The Performativity of Performance Documentation* (Auslander, 2012), o teórico Philip Auslander defende que a documentação é um suplemento da ação ao vivo. A partir disso, afirma que "a *performance* é originaria apenas na medida em que é documentada, isso também reafirma o *status* da fotografia como um ponto de acesso à realidade da *performance*"[205] (Auslander, 2012, p. 49. Tradução nossa).

Para argumentar seu posicionamento, Auslander diferencia dois tipos de documentação: o registro tradicional e o teatralizado. No primeiro caso, temos o modo tradicional como a relação entre a *performance* e sua documentação é concebida. Para o teórico, a documentação do evento proporciona um registro pelo qual a *performance* pode ser reconstruída. Já o segundo caso diz respeito à documentação teatral, nomeada pelo pensador como Fotografia Performada. Nesse caso, as ações devem ser encenadas somente para serem fotografadas ou filmadas; a ação ao vivo é secundária, sendo pouco significativo – para o pensador – se o evento é apresentado ao vivo para a plateia. Dessa forma, a fotografia se torna o único espaço onde a *performance* acontece. Para Auslander são exemplos da Fotografia Performada as fotografias de Cindy Sherman, o trabalho de Rrose Sélavy, de Marcel Duchamp (Auslander, 2012, p. 49). Neste último caso, Duchamp, transvestido, cria uma Fotografia

[205] Texto Original: *the performance is originary only insofar as it is documented, it also reaffirms the status of the photograph as an access point to the reality of the performance.*

Performada por meio da qual se autoconfere uma nova identidade, assim como uma nova profissão, a de oculista. O trabalho tinha como ponto focal deixar de ser ele para se tornar outra pessoa por meio da performatividade da imagem. É importante ressaltar que no trabalho de teatralização corporal a cosmética, a vestimenta e os gestos do artista criam uma identidade única.

Segundo o teórico Sebastián Valenzuela, o trabalho corporal, assim como os elementos externos da fotografia têm sido fundamentais para criar essa ilusão. Duchamp, por meio da imagem performada, deixa de ser ele para ocupar o corpo de Rrose Sélavy. Fundamental para o trabalho é o enquadre, a produção, a iluminação, em suma, todos elementos que permitem criar essa simulação (Valenzuela, 2022, p. 67).

Figura 42 - Rrose Sélavy



Fonte: **Marcel Duchamp como Rrose Sélavy** | Marcel Duchamp | Fotografia *Performada* | DACS, Londres[206]

206 Disponível em: https://www.anothermag.com/art-photography/8084/meet-rrose-selavy-marcel-duchamp-s-female-alter-ego. Acesso em: 28 Jan. 2023.

Por outra parte, Auslander, na idealização de seu conceito, inverte a relação entre *performance* e documentação. Considera a documentação autônoma da ação, propondo que toda Fotografia Performada é uma obra independente da ação ao vivo. Sobre isso ele escreve:

> A respeito disso, nenhum fragmento documentado é *performado* unicamente como um fim em si mesmo: a *performance* é sempre, em um nível de material cru, realizada para documentação, produto final através do qual ela poderá circular e com o qual será inevitavelmente identificada (..) a fotografia, por fim, substitui a realidade que documenta[207] (Auslander, 2012, p. 49. Tradução nossa).

Interessa enfatizar que, para o teórico, a documentação da ação adquire um *status* que supera o evento ao vivo, tornando o Acontecimento Vivido um subproduto da fotografia. O relevante para Auslander é a Fotografia Performada não como evidência do real ou como testemunha, mas como afirmação do real. Em outras palavras, é o critério de autoridade do artista para expandir uma documentação até uma *performance* o que a constitui como tal. Assim sendo, a documentação não apenas gera uma imagem que descreve a autonomia da *performance* e afirma que ela ocorreu, mas também produz um evento como *performance* (Auslander, 2012, p. 53).

Por outro lado, para Auslander, o propósito da documentação nas ações tem se modificado, visto que, na atualidade, interessa que as documentações amplifiquem o trabalho do artista e, desse modo, estejam sempre disponíveis para um público maior. Tal fato supera o interesse da tradição de registrar a *performance* como um "ato de interação" entre público e artista em uma situação específica. Sobre isso, escreve: "nesse sentido, a documentação da *performance* participa da tradição da reprodução de obras, e não da tradição etnográfica de capturar eventos"[208] (Auslander, 2012, p. 55. Tradução nossa).

Embora Auslander apresente pontos nodais, como os novos modelos de documentação enquanto sistema de reprodução da ação, é importante destacar, a modo de *différance* com a **pós-formance**, que ele não expõe em sua teoria as dissimilitudes entre o nomeado como fotoperformance ou videoperformance e a Fotografia Performada. Consideramos que a

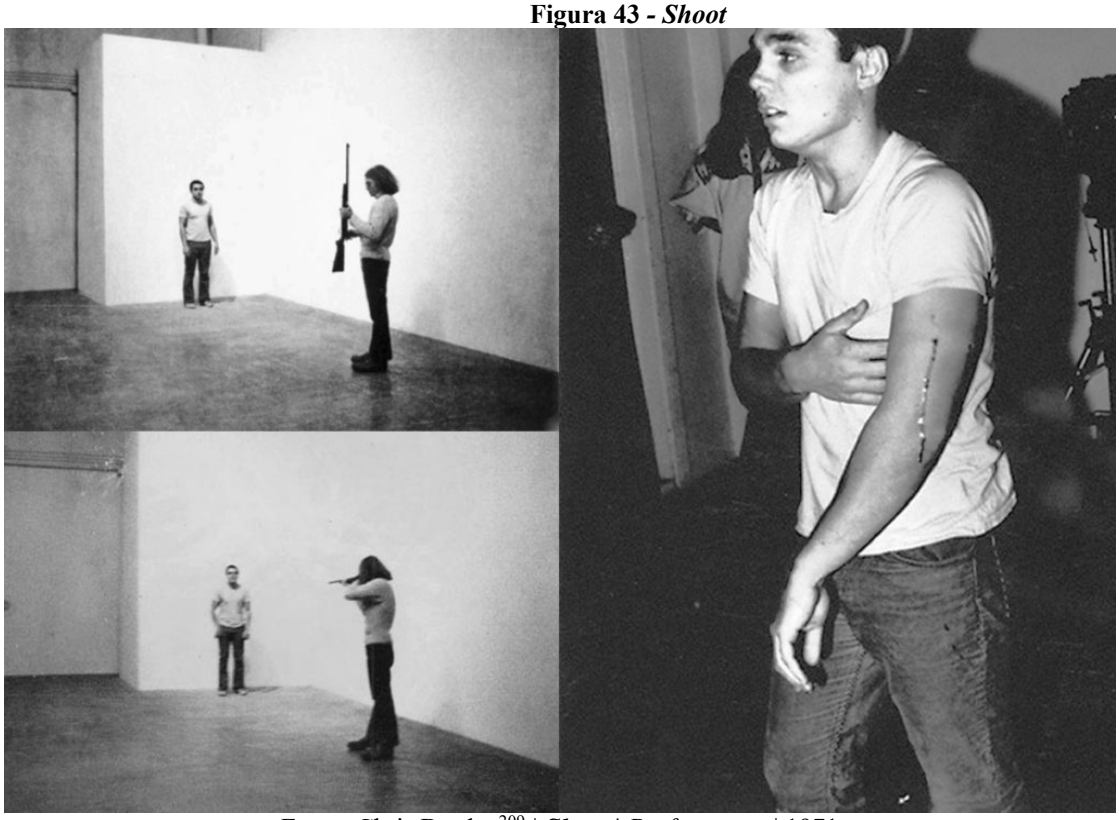
---

[207] Texto original: *In this respect, no documented piece is performed solely as an end in itself: the performance is always at one level raw material for documentation, the final product through which it will be circulated and with which it will inevitably become identified (...) photograph ultimately replaces the reality it documents.*

[208] Texto original: *In that sense, performance art, documentation participates in the fine art tradition of the reproduction of works rather than the ethnographic tradition of capturing events.*

exposição dessas diferenças são fundamentais para a compreensão categórica da novidade do conceito de Auslander. Se para o teórico o relevante da Fotografia Performada radica unicamente nas qualidades oferecidas pela percepção bidimensional do registro, isso significa que qualquer registro pode adquirir a qualidade de Fotografia Performada. No caso específico da **pós-formance**, o que carrega de sentido é o efeito hiper-real desse passado. É a inserção performativa de marcas, de rastros, de memória que o artista confere e torna explícito no registro. Portanto, há uma diferença substancial na forma em que se dá a conceptualização do evento: por uma parte, na Fotografia Performada, por mais teatral ou surreal que seja, ela em si mesma é o evento. No caso da **pós-formance**, é fundamental que o efeito do hiper-real se estabeleça a partir das margens de uma realidade específica, onde se possa dar o escalamento de uma ação simulada até o entendido como o real e verídico; em outras palavras, um contexto próximo e apropriado onde o repertório fonético e grafemático do artista tenha proximidade com a realidade que se quer simular. Essa condição é decisiva para garantir a transcendência de um efeito discursivo em um acionar.

Figura 43 - *Shoot*



Fonte: Chris Burden[209] | ***Shoot*** **|** *Performance* | 1971

[209] Disponível em: https://arteref.com/arte-contemporanea/conheca-chris-burden-e-o-extremo-do-body-art/. Acesso em: 01 out. 2022.

A segunda ideia é a *Viral Ontology of performance art.* Para o teórico Christopher Bedford, o conceito tem por base a impossibilidade de conhecer em todos os ângulos a dimensão total da *performance* atingida no presente vivo. Partindo da inviabilidade de conferir o ponto de origem, ao redor da ação, começam a germinar múltiplas fontes míticas baseadas por arquivo ou repertório que mudam a morfologia da ação. Para Bedford, todo ato de capturar a ação, de forma física ou não, produz formas e estruturas que dão mitologia ao evento artístico, dispensando a veracidade dos relatos. Essa descrição permite aproximar os desdobramentos da ação aos saberes narrativos, deixando para trás uma intenção constatativa.

Bedford define como *Viral Ontology of performance art* todas as transformações incorporadas após a ação no presente vivo, as quais comportam múltiplas interpretações, registros ou relatos. Por mais longe que estejam do ponto de origem – ação ao vivo –, essas múltiplas germinações são consideradas pelo teórico como o centro da virada ontológica (Bedford, 2012, p. 84). Para exemplificar a *Viral Ontology of performance art,* Bedford retoma a noção de ontologia da *performance* proposta por Phelan, além de abordar algumas obras históricas, a fim de mostrar como o acontecimento narrado atravessa seu ponto de origem. Sobre esse posicionamento da ação enquanto mito, Bedford escreve:

> Essa abordagem, por sua vez, nos força a abrir mão de nosso apego à *performance* como ato primário e, em vez disso, submeter-se à noção de que o objeto da arte *performática* é, na verdade, uma longa e variada história de traços que começa com a *performance* (ao vivo), mas cujas manifestações podem se estender teoricamente ao infinito. Essa fração da história a que me referirei será nomeada como a *viral ontology of performance art*.[210] (Bedford, 2012, p. 79. Tradução nossa).

Na percepção do teórico, todo ponto de origem da ação, ao longo da história, abandona sua condição de ação do presente e adquire múltiplos traços que se estendem até o infinito. Isso confirma que o registro, mais que uma extensão do evento no agora, é uma prótese do próprio mito. Nesse sentido, a história da ação já não corresponde a ela própria como tal, e sim à teorização ou surgimento das diferentes versões. Para exemplificar a teoria, Bedford

[210] Texto original: *This approach in turn forces us to relinquish our attachment to the performance as primary act and instead submit to the notion that the object of performance art is in fact a long, variegated trace history that begins with the performance, but whose manifestations may extend, theoretically, to infinity. This extended trace history I will refer to as the viral ontology of performance art.*

analisa a obra *Shoot* (1971)[211] do artista Chris Burden.[212] Em *Shoot* (1971), Burden apresenta diante de seus colegas de universidade uma ação em que o artista leva um tiro no braço esquerdo, disparado por um de seus amigos. Tudo é filmado e documentado. Segundo Belford, nessa ação é conferido ao acontecimento um *status* de mitologia. Porém, para o teórico, a construção da obra *Shoot* (1971) não começa no ponto de origem – acontecimento ao vivo –, e sim em 1973, quando o jornalista do *New York Time*, Peter Plagens, inseriu a ação na história a partir de uma matéria pela qual registrou como se deu a ação *Shoot* (1971) (Bedford, 2012, p. 78). Dessa forma, os arquivos consignados na história da *performance* são suplementos do primeiro relato do jornalista. Belford, nas suas pesquisas, determina que o primeiro relato na história dessa ação dá-se a partir de outro relato feito para o jornalista. Para o estudioso, o que faz com que uma ação exista é o *status* vivente no repertório mitológico. De modo geral, a cadeia de múltiplas histórias que não têm a ver com o ponto de origem são as que Bedford estabelece como *viral ontology of performance art.* Sobre isso, ele escreve:

> É a ausência do evento, a ausência de um objeto, que torna a obra disponível para a reescrita, e é essa qualidade que permite que a obra viaje no tempo e no espaço, absorvendo e assimilando as condições da história. O momento da *performance*, então, é simplesmente o ponto de partida, a fonte do mito, sendo uma de suas funções a fundação de uma cadeia viral, a ontologia que se baseia na revisão perpétua, por historiadores e praticantes[213] (Bedford, 2012, p. 86. Tradução nossa).

O que interessa a Bedford reside na convicção de que, por meio da função reprodutiva da obra, a própria ação se torna autônoma de seu ponto de origem para ser uma prolongação da reprodução do relato. Para o teórico, o que faz uma obra se tornar *performance*, longe do evento do acionar no ponto de origem, são os relatos que ela é capaz de continuar produzindo e validando. Ele evidencia que o fim da ação não é quando o *performer* finaliza sua proposição ao vivo, e sim quando o relato, o registro ou a marca da ação é esquecida. Nesse momento acontece o apagamento real.

---

211 Sobre essa controvérsia da simulação da ação *Shoo*t (1971), de Burden, o teórico Schimmel escreveu "*Burden… compreendia que los objetos pueden convencer al observador de que algo increible es real. Al igual que había hecho Klein en el caso de leap into the void, intentó combatir a los escépticos ofreciendo fragmentos de evidencia forense, verdades tridimensionales apoyadas por sus documentaciones fotográficas"* (Schimmel, 2012a, p. 210).

212 Christopher Lee Burden (1946-2015) foi um artista nascido nos EUA que trabalhou com *performance*, escultura e instalação.

213 Texto original: *It is the absence of the event, the absence of an object, which makes the work available for rewriting, and it is this quality that permits the work to travel through time and space, absorbing and assimilating the conditions of history. The moment of performance, then, is simply the beginning point, the source of the myth, one of its functions being the foundation of a viral chain, the ontology of which is predicated on perpetual revision, by historians and practitioners.*

O contraponto feito por Bedford à ontologia da presença de Phelan – na qual o ato de presença e de acionar só é oferecido no presente vivo – consiste na execução continuada por outros meios diferentes ao corpo do *performer;* ali ocorrem outras faces da ação, assim como outros estados em que ela vai se transformando. Segundo Bedford, o que mantém em ação e transformação uma *performance* é a sua virada mitológica, seus relatos e tudo o que pode nascer a partir da especulação do ponto de origem da ação.

Embora a execução da ação *Shoot* (1971) ao longo da história não tenha sido confirmada (Bedford, 2012, p. 82-83), o que interessa para Bedford, longe da ação ao vivo, são as múltiplas ramificações que a mantêm atual. São elas que acionam e ativam a *performance* de Burden, comprovando que a virada ontológica da *performance* se dá nos desdobramentos que têm os relatos, as testemunhas e os arquivos posteriores à execução da ação. Sobre isso, Bedford escreve:

> Embora retoricamente convincente, influente e de valor duradouro, a ontologia da *performance* de Phelan, como todos os outros paradigmas, pressupõe sua própria negação, ou pelo menos expansão. A vida após a morte de *Shoot,* de Chris Burden – de 1971 até o presente –, revela a necessidade de uma revisão desse paradigma e de um novo modelo teórico que dê conta do fato demonstrável de que uma *performance* que durou alguns segundos, há trinta e cinco anos atrás, através de várias permutações e mutações, vive hoje[214] (Bedford, 2012, p. 86. Tradução nossa).

Por outro lado, na *Viral Ontology of Performance art* o eixo central são os múltiplos relatos que a ação possui, onde qualquer pessoa pode criar um novo relato, uma nova interpretação, uma nova extensão do relato. Por outro lado, no que tange à **pós-formance**, a constituição do repertório histórico da ação está restrita pela intenção do artista. Os relatos históricos que acompanham a ação têm de estar enquadrados em situações específicas, pois é fundamental promover posicionamentos performativos de agentes da arte que tenham um critério de autenticidade notável. O que importa é centralizar e conduzir a **pós-formance** por uma rota específica estruturada pela intenção do artista que demarca o efeito do hiper-real.

---

[214] Texto original: *While rhetorically convincing, influential, and of enduring value, Phelan's ontology of performance, like all other paradigms, presupposes its own negation, or at least expansion. The afterlife of Chris Burden's Shoot – 1971 to the present – reveals the need for a revision of this paradigm, and for a new theoretical model that can account for the demonstrable fact that a performance which lasted for a few seconds thirty-five years ago, through various permutations and mutations, lives on today.*

3.2.2.2.2. POTENCIAL PERFORMÁTICO

O "potencial performático" compreende a capacidade que um registro tem para oferecer ao espectador uma ação não finalizada, cujo subproduto é a *performance* em potência. A configuração do conceito potencial performático dá-se na tese doutoral da artista e pesquisadora Rosangela Leote (orientadora desta tese), cuja influência de múltiplos agentes transita por diversas historiadoras, artistas e pesquisadoras, expondo e discutindo a *performance* a partir da virtualização da presença do corpo em ambientes eletrônicos e digitais. A pesquisadora centra-se em compreender os processos que têm levado o corpo ao território virtual, sendo essa sua área de interesse.

São levantamentos da sua pesquisa a indissolúvel separação do *performer* – enquanto corpo físico – com os dispositivos que fazem sua mediação até a virtualização da presença, em que é impossível separar o corpo do *performer* da videoperformance ou da fotoperformance (Leote, 2000, p. 24). A teórica afirma que essa interação entre o desdobramento do território virtual da ação e o espectador tem um "potencial diálogo" ditado pela extemporaneidade da presença do *performer*, dessa vez em vídeo ou imagem, e a presença do espectador. Para a pesquisadora, nos dois casos existe um diálogo, uma interação gerada pela interdependência criada no hibridismo entre parte corpórea e parte tecnológica (Leote, 2000, p. 25). Partindo dessa interação híbrida entre a virtualização da presença do *performer* e a presentidade do artista, Leote se aproxima de Guto Lacaz para revisar o conceito "performático". Segundo ela, Lacaz faz uso desse termo para designar ações que têm características aparentes de *performance* sem sê-lo. A pensadora continua afirmando:

> Eu, porém, aplico o mesmo termo considerando outras variantes. Me explico: – Em nenhum desses casos há uma intenção de se realizar uma *performance* em si. Respeitadas as diferenças, as ações são regidas por uma vontade exterior, um móvel qualquer de conotação semântica desvinculada de conteúdo específico de *performance* como linguagem. Mas quando se usa o termo "*performático"* é impossível desvinculá-lo do seu substantivo de origem. Desse modo, "*performático*" é um adjetivo relativo ao substantivo "*performance*" que, antes de designar linguagem artística, diz respeito à atuação e desempenho. Então o termo "*performático*" pode estar designando atividades com o mesmo alargamento de conceituação que o termo "*performance*" sugere, entretanto não pode ser desvinculado da *performance* como linguagem artística (Leote, 2000, p. 31).

Tomando essa referência, a pesquisadora define seu conceito de potencial performático como "uma qualidade de *performance* em estado de potencial não completada"

(Leote, 2000, p. 31). Leote traz a possibilidade de olhar para os próprios resquícios da ação, especificamente os registros da videoperformance ou fotoperformance como processos próprios de construção da ação. Tais processos carregam um potencial de presentidade, um potencial que, mais que traduzir a ação ou apresentá-la, propõe um estado latente de atualização da ação. Casos discutidos e reconhecidos pela pensadora como potencial performático é o vídearte *Marca registrada* (1975), de Letícia Parente, as videoinstalações *Il Nuotatore* (1984), de Studio Azzurro, e *Le Plein du Plume* (1980), de Michel Jaffrenou.

Figura 44 - *Il Nuotatore*



Fonte: ***Il Nuotatore*** [215] **|** Studio Azzurro | videoinstalação | 1984

A partir da sua teoria, a artista propõe um registro que em potência pode se tornar uma ação, uma imagem (fixa ou em movimento) que tem tudo para sugerir um acontecimento independente da mídia na qual seja reproduzida. Dessa forma, Leote torna evidente a relação

[215] Disponível em: https://www.studioazzurro.com/en/works/il-nuotatore-va-troppo-spesso-a-heidelberg-the-swimmer-goes-too-often-to-heidelberg/. Acesso em: 01 out. 2022.

direta que se cria na presentidade do que é apresentado e o espectador, apontando para o registro como um estado próprio da ação, como um desdobramento que consegue emitir seus próprios códigos e afecções; um estado do corpo virtualizado entre a ação e não ação.

No potencial performático habilita-se um desdobramento do acontecer que não acontece na ação. Podemos aproximar esse conceito da vertigem antes de pular, só que o pulo nunca é dado. Leote não se importa se a vertigem é dada pela produção ou pela ficção das imagens ou dos corpos imateriais que encarnam uma possível ação, que podem suscitar a obra, e sim a partir da recriação da execução mental que consegue fazer o espectador ao ter uma ação em potência ante seus olhos. Essa execução mental – que faz o espectador – é a vertigem do momento prévio do pulo que nunca é dado. Não obstante, a artista reconhece essas estratégias e se fixa nesse instante, nessa contorção sensorial que consegue produzir o Potencial Performático no espectador. A diferença entre a **pós-formance** e o conceito de Leote é que este último não pretende simular uma ação, pois o potencial performático sugere aquilo que ainda não aconteceu, mas que em potência faz presença.

Figura 45 - ***Le Plein du Plume***



Fonte: ***Le Plein du Plume***[216] **|** Michel Jaffrenou | videoinstalação | 1980

216 Disponível em: https://earlyvideo.hypotheses.org/1054. Acesso em: 01 out. 2022.

3.2.2.2.3. *POST-PERFORMANCE* E *RE-FORMANCE*

A quarta e quinta ideia estão compostas pelos conceitos *Post-performance* do teórico Douglas Davis[217] e Re-formance do *performer* e pesquisador Carlos Monroy. Ambos conceitos estão atravessados por duas questões que os fazem apontar para a mesma direção, sendo essas proximidades a *performance* enquanto simulação repetitiva do acontecimento, o que, segundo os estudiosos, originou a morte da *performance* ditada pela hipertrofia, assim como a hiper-realidade da presença.

A *Post-performance* identifica-se na massificação e na fabricação da vida nas telas. Assim, os corpos da sociedade vão começar a emular os estereótipos das mídias de comunicação nos anos 70 em diante, tornando-se indistinguível a atuação e os modos de vida. Douglas Davis nomeia *post-performance* esse estado de perpétua simulação, reprodução e teatralização da vida nas telas e no mundo físico. Em 1981, David fez a publicação de seu artigo *Post-performance* na revista *ArtForum*, no qual apresenta uma leitura divergente do compreendido até então no que diz respeito à *performance.* Segundo o pensador, a época anunciada por Debord, em que a massificação da cultura daria origem à indústria do entretenimento, iria criar os protótipos e estereótipos da nova cultura da época. A partir desses novos modelos em que se projeta o real, o teórico estrutura seu conceito de *post-performance*.

Para o estudioso, as novas vidas das estrelas de Hollywood, o emergente cinema e o nascimento do mundo propagandístico conduziram os corpos a excessos produzidos por estados contínuos de atuação e encenação. Isso conduziria David a entrever o fim da vida do ator e as vidas projetadas na tela, pois a sociedade não só tinha vontade de emular as personagens dos filmes, mas também as atrativas vidas das estrelas que eram apresentadas para eles. Por seu turno, as atrizes ficaram desfiguradas no dia a dia, assim como as suas vidas privadas se diluíram com as próprias personagens que elas interpretavam. Sobre isso, David diz:

> Na *post-performance*, há prazer de assunção, de criar o papel que é ao mesmo tempo você e também o outro. Pense em Lynn Hershman interpretando Roberta Breitmore, em 1976, uma pessoa "real" que vivia então na Califórnia, com interesses muito próximos aos da própria artista. E pense em Eleanor Antin

[217] Douglas Matthews Davis Jr. (1933 - 2014) nasceu em Washington. Foi um teórico, escritor, crítico, artista e professor nos EUA. Centrou suas pesquisas na videoarte e na *performance.*

> interpretando Eleanora Antinova, dançando com Diaghilev, meio século atrás, balançando para frente e para trás, com o rosto preto em um palco, cercado por funcionários fantasiados[218] (David, 1981. Tradução nossa).

Figura 46 - *Roberta Multiple*



Fonte: ***Roberta Multiple***[219] **|** Lynn Hershman | Registro |1996 | MoMA

Dessa forma, Davis define a *post-performance* como a atuação permanente, como o fim da ação própria da atriz, que por sua vez adota a vida da personagem; assim como o fim do espectador e da vida a ser imitada. Para Davis, *post-performance* é um guarda-chuva seguro que deixa entrever as próprias sombras da sua época. Em outras palavras, é o mecanismo onde se pode evidenciar a ação, permitindo a encenação criada pelas mídias, onde o ator, o espectador e o *performer* ficam desvanecidos.

---

[218] Texto original: *In Post-Performance, there is the pleasure of assumption, of creating the role that is at once yourself, and someone else. Think about Lynn Hershman playing Roberta Breitmore, in 1976, a "real" person living then, in California, with interests very close to those of the artist herself. And think of Eleanor Antin playing Eleanora Antinova, dancing with Diaghilev, half a century ago, swinging back and forth, black-faced on a stage, surrounded by costumed retainers.*

[219] Disponível em: https://www.lynnhershman.com/project/roberta-breitmore/. Acesso em: 01 out. 2022.

Figura 47 - *Marilyn Monroy*



Marilyn Monroy [220] **|** Carlos Monroy | *Performance* | 2012 | Cortesia do artista

O interessante na visão do teórico é que ele enxerga, desde a década de 60, a repetição contínua, a não ação original, a simulação dirigida pelas mídias – enquanto modeladoras de subjetividades –, visto que as câmeras são as encarregadas de dirigir os modos de atuação e

[220] Disponível em: Disponível em: https://www.artequeacontece.com.br/carlos-monroy/. Acesso em: 21 out. 2023. Acesso em: 01 out. 2022.

de *performar* na vida atual. Contudo, a função do artista/*performer* permaneceria diluída conforme o contínuo e permanente estado de atuação, encenação e simulação dos corpos. O pensador torna palpável a forma como a "performatividade" do corpo do artista não é própria dele, mas é também do público; antes de imitar ou encenar a vida do outro, o espectador quer simular aquilo que lhe é oferecido, que lhe é apresentado diante seus olhos. Tal fato cria uma tautologia entre o representado e o apresentado, entre a encenação e a vida, entre o real e o não real, entre a *performance* e a simulação.

Por outra parte, o artista e pesquisador Carlos Monroy, na sua dissertação de mestrado, em 2014, retoma o pensamento de Davis para a construção de seu conceito *re-formance*. Para Monroy, os limites que dividiam as atuações da vida ficaram desmanchados pela própria sobreposição do real nas mídias. Consecutivamente, as margens entre o ator/*performer* e o público também ficaram diluídas, pois os próprios atores/*performers*, enquanto figuras públicas ou pontos de referência, também perderam a noção do próprio e do alheio. Dessa forma, tanto para David quanto para Monroy a noção mesma de *performance* tem deixado de existir. Sobre isso, o artista diz:

> O artista da *performance* já não é no tempo presente, já não é real, já não está nu nem é original, já não é sincero, nem transcendental, já não tem corpo. Parece que a única coisa que lhe resta nesta hipertrofia é a ação, mas seu corpo enorme e atrofiado só lhe permite uma, não qualquer, mas sim a ação à qual se condenou a imitar-se histericamente a si mesmo, tanto na ação cotidiana como na artística, para conferir através de seu corpo, paradoxal e repetitivamente, a morte da ação "valiosa" e "única", e em um ato falho que lhe demonstra sua impotência e pequenez (Monroy, 2014, p. 37).

Para Monroy o que resta com a morte da *performance* é a repetição. Por isso, ele analisa os elementos chaves para estruturar seu conceito, sendo eles a *re-enactment* e *re-performance.* A partir do aglutinamento dos dois conceitos, Monroy desenvolve sua ideia de *re-formance*, determinando três considerações para entendê-la: 1. a re-formance é ciente da atualização da ação através de seu novo contexto; 2. a re-formance é ciente que é uma reencenação, porém em constante modificação; 3. a re-formance é ciente que o contexto em que é produzida acaba por engoli-la (Monroy, 2014, p. 38). Como visto, para o artista e pesquisador as re-formances são atos vitais, assinalando também que o próprio registro da ação é uma re-formance.

Embora os conceitos *re-formance,* de Monroy, e *post-performance*, de David, serviram como estrutura teórica e referencial, assim como apoio indiscutível para contrastar informação, é importante reconhecer a proximidade e as diferenças entre esses dois conceitos e aquele que se pretende defender, a saber, o de **pós-formance**. Com efeito, os três conceitos têm proximidades, posto que surgem em contextos próximos que evidenciam a implementação da simulação da ação, o uso dos *performativos* para edificar o entendido como o real, a necessidade de atualizar o estado da *performance*, as novas tecnologias como disparadores de novas subjetividades e modos de acionar o corpo.

É importante notar que existem pelo menos três diferenças substanciais entre *re-formance, post-performance* e **pós-formance** que merecem destaque: 1. a **pós-formance** se desmarca da repetição, reativação e, sobretudo, da necessidade de existir uma execução da ação, pois a pós-formance tem o dom de existir sem ser executada, sem ser acionada. Nela está contido um acionar espectral em que habitam múltiplos corpos, o que gera, por sua vez, uma expansão da própria ação cada vez que a mesma é apresentada, cada vez que o espectro da **pós-formance** se encorpa. A **pós-formance** é uma ação dada a partir do efeito do hiper-real, nunca partindo da sua execução. 2. A **pós-formance** usa o corpo do outro para habitá-lo, usá-lo e incorporá-lo. Nunca será apenas o artista quem cria sua própria produção.

Embora seja ele quem propõe a ação através do efeito do hiper-real, o *performer* precisa de outros agentes da arte para criar, legitimar e inserir no sistema da arte sua ação, tais como teóricos, historiadores, galeristas, instituições etc. Dessa forma, nunca é o artista, como indivíduo solitário, que cria a **pós-formance**. 3. A **pós-formance** é uma ramificação da *performance.* Porém, nesta tese, acreditamos que a *performance* não tem morrido;[221] ela tem se transformado, tem encontrado mecanismos divergentes para se tornar presente, sendo um dos recursos os atos de fala performativos. Neles existe a possibilidade de manter a ação vigente a partir dos relatos, do registro, do documento. Dito de outra forma, não tem morrido aquilo que ainda pode lhe dar vida e ação a partir da linguagem, visto que, como temos argumentado até agora, as palavras são ações em si mesmas. Dessa forma, se há verbo há ação.

[221] Como dito, a *performance* é ação, é energia, é linguagem, é texto. E a **pós-formance** é uma das estratégias com que é viável encontrar a desconstrução da ação. É possível identificar nela um evidente desdobramento dos modos em que é produzida uma ação, para além da postura onde se garante sua morte. Enterrar é muito mais efetivo que identificar as possíveis atualizações que a *performance* está disposta a oferecer.

3.2.3. PÓS-FORMANCE*: ARCHÉ* E *DOCUMENT-AÇÃO*

3.2.3.1. *ARCHÉ*

> Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalcamento. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição (Derrida, 1995, p. 32).

Neste texto, pretendemos desdobrar algumas perguntas e levantamentos em relação à ideia de arquivo e, sucessivamente, de documentação na **pós-formance**. Entendemos como **pós-formance** a validação e legitimação de uma ação simulada, onde o ponto de origem não corresponde a um arquivo, e sim à produção de um efeito do hiper-real que possibilita pensá-la como o ponto originário, como matriz da ação. Por sua natureza, devido a seu estado de simulação do evento, a **pós-formance** não arquiva nem documenta, sendo um efeito e uma causa sem matriz originário. A pergunta que resta é: se na **pós-formance** não se tem princípio de procedência – arquivo primário –, qual é o passado que se apresenta na **pós-formance**? Ele faz referência a quê?

Para responder a essas dúvidas, tomamos como ponto de partida o livro *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana* (Derrida, 1995). Com efeito, é necessário pensar na urgência de nomear, diferenciar e identificar alguns distanciamentos com as ideias tradicionais de arquivo para, posteriormente, introduzir outras formas de olhá-lo e adaptá-lo na **pós-formance**. Sendo assim, defendemos que a **pós-formance** não tem um processo tradicional de arquivação; antes, reconhecemos que existem procedimentos com características próximas, mas que se distanciam. Posto que o conteúdo que se salva na **pós-formance** não tem um princípio de procedência, tudo o que contém e suporta de forma física e dialética, tanto a história quanto a memória da ação simulada – baseada em um efeito sem causa – será nomeado nesta tese como *document-ação.* As duas ideias (*document-ação* e **pós-formance**) apresentam diferenças que merecem destaque: a "documentação" é a primeira condição que se deve dar na produção da **pós-formance**, já que a *document-ação* é a materialização, as provas do evento a simular. Por outra parte, a **pós-formance** é a segunda etapa, onde se dá a legitimação, a validação e a inserção histórica de uma ação; é o produto do efeito de hiper-realidade que se torna indistinguível de uma ação histórica que de fato aconteceu. Desse modo, para que a

produção de *document-ação* da ação alcance um *status* de **pós-formance** é preciso existir uma validação histórica.

Do "arconte", quem administra

Historicamente, os conceitos de arquivo e de documentação têm sido associados a moradias da memória, a fontes históricas inamovíveis, a epicentros da verdade, a memória consignada que lembra a fidelidade da tradição; em suma, têm sido associados a provas empíricas dos acontecimentos;[222] não obstante, pretendemos questionar essa perspectiva nesta parte do texto.

É importante reconhecer que existem diferenças entre as ideias de documentação e arquivo. Por uma parte, entendemos que a documentação é um subproduto do arquivo. Um subproduto que tem sido entendido ao longo da história como o processamento, a edição, o recorte e, em muitos casos, as cópias ou réplicas do original. Por outra parte, entendemos o arquivo como o ponto de origem, como o princípio de procedência, como o original e sempre fixo (Valenzuela, 2022, p. 22). Assim sendo, torna-se fundamental questionar e problematizar a ideia do arquivo enquanto suporte fixo da memória e da verdade.

A etimologia do conceito de arquivo encontra-se na língua grega, a partir de duas raízes. A primeira é *arkheîon* = arquivo, entendendo-se como casa, domicílio ou lar. A primeira proximidade tem uma relação com definições estabelecidas no ocidente, pois *arkheîon* = arquivo é o lar onde se resguarda, vigia-se e salva-se os documentos; mas também é onde se administra ou se interpreta os arquivos. Ademais, o "arconte" é quem administra e estabelece o poder, assim como a lei. Dessa forma, o arquivo torna-se móvel, pois a postura do arconte legisla o arquivo. Em outras palavras, as duas faces desse conceito se fundamentam

[222] Sobre isso, Derrida escreve: "o arquivo torna-se um instante fundador da ciência como tal: não somente a história e a memória de entes singulares, de nomes próprios, de língua e de filiações exemplares, mas o depósito de um *arkheion* (que pode ser uma arca ou um templo), a consignação em um lugar de relativa exterioridade, quer se trate de escritos, de documentos, ou de marcas ritualizadas sobre o próprio corpo (por exemplo, os filactérios ou a circuncisão). Trata-se, nada mais nada menos, de levar a sério a questão de saber se uma ciência pode depender de algo como uma circuncisão para designar o lugar deste problema, um lugar problemático em si mesmo entre o figurado e o literal" (Derrida, 1995, p. 61).

no cuidado, mas também na administração daquela informação, o que sai e entra naquele lar. O próprio vigia, o arconte, é quem tem o poder de estabelecer o conteúdo do arquivo.

Por outro lado, encontra-se uma proximidade do arquivo na filosofia pré-socrática da palavra *Arkhê,* entendida como o princípio único de tudo, mas também como o fim de tudo. Como dito, essa escolha não é casual, já que *Arkhê* = arquivo também percorre o mesmo paradoxo, pois é ponto de origem, assim como o fim. A proximidade de arché encontra-se no olhar de Derrida, para quem o arquivo *(Arkhê)* é:

> Arkhê designa ao mesmo tempo o começo e o mandato. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou a história, ali onde as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei, onde se excede a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico – (Derrida, 1995, p. 11).

As duas proximidades etimológicas (*arkheîon* e *archê*) tornam evidente o lugar sempre em trânsito daquilo que se guarda ou daquilo que se arquiva. Isso desmancha a condição do arquivo, enquanto ponto originário, atribuindo movimentação e não fixação com o originário ou o veraz; além de uma verdade material ou totalizadora, uma verdade histórica sempre em movimento. A condição do arquivo, assim como seu conteúdo, está ligada à construção da história, da memória, sendo o arconte quem a mobiliza, edita, e apaga a vontade. Dessa forma, questionamos: quem é o ente ou o arconte que administra aquele lar, aquele arquivo? Quais são as estratégias de mobilidade da veracidade enquanto arquivo? Ou ainda podemos indagar a chegada do futuro, do porvir do arquivo, o que tem ficado por fora do conceito, quais têm sido as suas atualizações, quais são as veladuras que carregam os arquivos e que não são possíveis enxergar?

Freud em Derrida: da pulsão da morte ao mal de arquivo

Derrida, no livro *Mal de arquivo, uma impressão Freudiana* (Derrida, 1995), considera a importância do arquivo nos estudos de Freud, especificamente no que diz respeito à Pulsão de Morte e às transposições do arquivo psíquico até os modos de inscrição e impressão da memória. O ponto de partida para estruturar alguns questionamentos sobre as formas em que se dá e se administra o arquivo, sobretudo a forma como a partir dos arquivos

históricos – enquanto estrutura instável – tem se edificado o entendido como a ponte entre o real, o passado e a verdade. Derrida desnuda essas estruturas, adaptando uma condição psíquica aos procedimentos em que se produz memória, história, passado. O autor traz para a discussão uma questão chave no pensamento freudiano, a saber, o arquivo enquanto três pulsões: pulsão de morte, pulsão agressão e pulsão de destruição, já que todo processo de arquivamento de memória na psique passa por um processo de apagamento, de agressão e destruição do consignado, justamente para que a memória continue se reescrevendo a partir da inscrição e da impressão de códigos. Assim sendo, todo ato de arquivar pode ser percebido como uma pintura feita de sobreposições, apagamentos ou até esquecimentos da forma original, pois o que interessa é a última imagem que o espectador tem diante dos olhos.

Desse modo, se Freud identifica no sistema psíquico que o arquivo está composto por três lugares, ou seja, inconsciente, pré-consciente e consciente – sendo essas as estruturas que habilitam as técnicas de arquivar, as quais estão a serviço das inscrições e impressões da memória de forma dinâmica para administrar as lembranças e o apagamento do percebido -, por sua vez, Derrida retoma a tríade freudiana e ressalta o arquivo histórico enquanto escritura, o arquivo enquanto máquina em que para escrever é preciso apagar.

Segundo Derrida, também é possível identificar no arquivo histórico uma região inconsciente, onde se arquiva tudo o que se tenta reprimir; outra região pré-consciente, onde se suprime a memória dos arquivos classificados ou proibidos; e uma última região consciente, onde se localiza toda a memória dada em diversos tipos de documentos. E mesmo assim, para Derrida, esse tipo de arquivo público também está delimitado pela pulsão de morte. Para ele, já não interessa o ponto de origem do arquivo, e sim quem faz o processo de inscrição e impressão, e, sobretudo, qual é a versão do arquivo histórico que se tenta sobrepor. De fato, o problema radica nas reescritas, nas novas marcas que se fazem sobre o passado, pois toda nova interpretação da história, todo novo avanço arqueológico é também uma forma de apagar para reescrever.

Consequentemente, para Freud e Derrida a condição do arquivo é *archivolica* ou *anarchivista*,[223] pois, por vocação silenciosa, o arquivo sempre devora o próprio arquivo (Derrida, 1995, p.18). É essa dualidade que interessa, pois a questão do autodevoramento remete às duas etimologias do conceito – *arché* e *arkheîon –,* cujas faces ficam ao descoberto, onde o lar ou a moradia do arquivo é ao mesmo tempo o lugar onde se administra e, por isso, destrói, apaga ou modifica o que se tem salvo.

Derrida permite olhar para essa dualidade em que, por um lado, salva-se, por outro, apaga-se para salvar de novo. Sobre isso, Derrida escreve: "o que Freud chama de jogo completo é o jogo nas suas duas faces – desaparição e reaparição, ausência/presença, mais repetição, o retorno, o (re) da aparição –"[224] (Derrida, 2021, p. 381. Tradução nossa). Essa condição do arquivo, enquanto efeito de apagar e reescrever, encontra seu porvir na condição hipomnêmica – relativo a *hypómnemma*, ou seja, o transtorno que impede assegurar as lembranças. Porém, para Derrida, o arquivo na sua própria definição não é fonte, não é origem, não é voltar para o acontecimento, e sim um efeito espectral e performativo de ausência e presença, de apagamento e desvelamento; um efeito contínuo e sempre aberto de "vidamorte" estruturado pela vontade do arconte (Derrida, 1995, p. 93). Nesse processo, o nomeado por Freud como Pulsão da morte[225] é retomado por Derrida para propor a ideia do Mal de Arquivo. Para isso, Derrida faz a equivalência da pulsão de morte com a estrutura que, por natureza, apaga, esquece, destrói o arquivo, defendendo a destruição para dar início a uma reescrita. Dessa forma, todo arquivo contém uma pulsão destruidora que, por sua vez, amplifica e consegue reescrever de novo sobre o apagado. Em poucas palavras, para Derrida, o Mal de arquivo é o efeito de palimpsesto que permite ao arquivo prolongar a vida, a memória. O Mal de arquivo implica que não há desejo de arquivo sem a possibilidade do esquecimento, sem a

---

223 Derrida, a partir da junção das palavras, cria estes dois conceitos: (arquivo + anárquica: *anarchivista)* - (arquivo + anarcontica: *anarchivista).* Segundo o pensador, estes dois conceitos só empurram o conhecido como arquivo ao esquecimento, à amnésia, à própria aniquilação da memória, pois essa é a sua essência, seu ser, o arquivo tem por devir o desaparecimento.

224 Texto original: *Lo que Freud llama de juego completo es el juego en sus dos caras, desaparición, reaparición, ausencia/presencia, más repetición, el retorno, el re de la aparición.*

225 Sobre a Pulsão da Morte em Freud, Derrida aponta: "Como a pulsão de morte é também, segundo as palavras mais marcantes de próprio Freud, uma pulsão de agressão e de destruição (Destruktion), ela leva não somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória como mneme ou *anamnesis*, mas comanda também o apagamento radical, na verdade a erradicação daquilo que não se reduz jamais à *mneme* ou à *amamnesis*; a saber, o arquivo a consignação, o dispositivo documental ou monumental como *hupomnema*" (Derrida, 1977, p. 22). O pensador continua afirmando: "A pulsão de morte tende assim a destruir o arquivo hipermnésico, quando não a disfarçá-lo, maquiá-lo, pintá-lo, imprimi-lo, representá-lo no ídolo de sua verdade (...) A pulsão de morte não é um princípio. Ela ameaça de fato todo princípio, todo primado arcôntico, todo desejo de arquivo. É a isto que mais tarde chamaremos de Mal de arquivo" (Derrida, 1977, p. 23).

ameaça da pulsão de morte. É importante entender que a condição do arquivo é a subtração para preservar-se, sendo o esquecimento uma das formas em que se faz memória, em que se constrói o arquivo como suplemento do real (Derrida, 1995, p. 124). Para Derrida, esse efeito de palimpsesto do arquivo como escritura (no sentido amplo) remete ao princípio de "vidamorte", sendo o apagamento ou a morte um dom que nunca chega, pois enquanto houver reescritura haverá vida e, por isso, continuidade do arquivo. Sobre essa impossibilidade da morte, o pensador escreve:

> A morte procedente do afora (determinado aqui como meio) não é a morte (no sentido próprio determinado aqui a partir do sentido "ordinário"). Esta não-vida é uma não-morte, esta não-vida não é uma morte… "a vida é a morte": a verdadeira vida é a verdadeira morte[226] (Derrida, 2021, p. 180. Tradução nossa).

Para Derrida, a vida é indissolúvel da morte, sendo "vidamorte". Logo, o apagamento, o que está por vir e se sobrepor é a vinda da atualização do arquivo. A verdadeira morte está ligada à chegada da verdadeira vida, posto que, no momento de esquecer, a prolongação do arquivo é garantida pela nova sobreposição. Por isso, ao falar do arquivo fala-se também da não-morte. Com efeito, o arquivo que alberga um conteúdo específico é movimentado pela própria pulsão de morte, pelo próprio mal de arquivo, que já não salva um ponto de origem de veracidade específica, e sim múltiplos efeitos de palimpsesto que o transmutam. Dito de outra forma, a "vidamorte" do arquivo diz respeito a seu próprio contexto, aos processos em que se desdobra sua condição "hipomnêmica".

Derrida aponta para um lugar do arquivo que interessa ressaltar nesta tese: o lugar da atualização, da repetição, da disseminação e germinação do próprio arquivo. A própria transformação corresponde à pulsão do arquivo, que é a necessidade de autopreservação. Assim sendo, o arquivo traz sua atualização, não morre, não desaparece; ele pode ser entendido como um dispositivo espectral que não pertence nem ao passado nem ao futuro, ele é presença. O arquivo relaciona-se com o espectro de Derrida porque anuncia o porvir, assim como reproduz a história. Ele é, sobretudo, um *arkheîon* (casa-lar) com as portas sempre abertas, pelas quais entram e saem novas formas de habitar os saberes e a história. É o arquivo = transformação, transmutação, pois o estado sempre vivo e ativo do arquivo faz com que ele

[226] Texto original: *La muerte procedente del afuera (determinado aquí como medio) no es la muerte (en el sentido propio determinado aquí a partir del sentido "ordinario"). Esta no-vida, es una no-muerte, esta no-vida es una muerte… "la vida es la muerte": la verdadera vida es la verdadera muerte.*

ocupe outros significados, outros modos de se aproximar ao real ou verdadeiro. O arquivo centra seu modo de agir na condição espectral que por herança tem o poder de emitir seus próprios códigos. Sobre isso, Derrida escreve:

> O *arkhê* aparece nu, sem arquivo. Ela se apresenta e comenta a si própria. “As pedras falam!” No presente. Anamnese sem hipomnésia! O arqueólogo conseguiu fazer com que o arquivo não servisse mais para nada. Ele se apaga, torna-se transparente ao acessório para deixar a origem se apresentar ela mesma em pessoa. Diretamente, sem mediação e sem atraso. Sem nem mesmo a memória de uma tradução, depois que o intenso trabalho de tradução foi conseguido. E este seria o "progresso" de uma “anamnese” (Derrida, 1995, p. 122-123).

Entretanto, Derrida traz um problema central no processo de arquivamento, o qual se estabelece a partir da tradução. Se o arquivo carrega a impossibilidade do retorno ao ponto de fuga (a origem), que é o que se arquiva, o que se salva? Ao aproximar essas inquietações à *performance*, identificamos outro ponto que merece destaque: o arquivo – como demonstrado por Derrida – não condiz com o ponto de origem, e a documentação é dependente do arquivo, pois é a partir do arquivo que se documenta. Nessa sequência, identificamos um paradoxo, já que o salvo durante a execução da ação não apresenta uma coincidência com o evento no presente vivo.

Com base no pensamento de Derrida, podemos afirmar que o que se nomeia como documentação da *performance* são efeitos de escrita e reescrita, cujo rastro da ação já não corresponde aos suportes que contêm a documentação do evento. Dessa forma, toda documentação é também um estado próprio da ação, sendo essa fixação no tempo o que lhe permite, em um efeito espectral, voltar para o presente, mesmo enunciando outros códigos e formas. Entendemos nesta tese como processo de arquivamento na *performance* uma extensão da ação, uma continuidade dela, um desdobramento em formatos outros que permite assegurar sua "vidamorte"*,* seu sentido de reaparecimento, reprodução e, sobretudo, uma reação. Inferimos que a *performance* é uma execução que na sua etimologia carrega uma ação. Mas essa ação, além do corpo no presente vivo, também está nas múltiplas camadas ao longo da história, nas quais cada risco, cada variação, cada nova interpretação mitológica é uma cicatriz que o espectro performativo deixa como marca. Essa condição de "vidamorte" do arquivo na *performance* carrega as teorias de Fotografia Performada, *Viral Ontology of performance art*, Potencial performático, *Post-performance* e *Re-formance*.

Chegamos, então, a um ponto importante, posto que a execução da *performance* implica uma movimentação, um deslocamento do presente; é no arquivo onde se dá de maneira perpétua a condição do desaparecimento e aparecimento da ação, sua "vidamorte". Pois, conforme a pulsão de morte – onde se apaga, sobrepõe ou modifica o arquivo – é essa a potência que permite à ação prolongar-se e atualizar-se ao longo do tempo. Por fim, evidenciamos que na *performance* não existe outro tempo que não seja o presente, pois é no presente onde se executa; é também no presente onde o arquivo começa a ser administrado pelo arconte.

3.2.3.2. *DOCUMENT-AÇÃO*

Como pretendemos demonstrar, a **pós-formance** é a validação e a legitimação histórica de uma ação originada da simulação do arquivo. Dessa forma, na **pós-formance** não há um processo de arquivamento, consequentemente, não há uma documentação. A **pós-formance** é o ponto de origem. A **pós-formance** é um triplo operatório entre acontecimento, performatividade e produção do arquivo como efeito do hiper-real. Se a documentação de uma ação tradicional tem sido entendida como um estado latente de reprodução do evento originário, qual seria a diferença com as imagens, os textos, as falas, os objetos etc. produzidos na **pós-formance**?

Entendemos que o processo do arquivamento tradicional é um efeito que vem de dentro para fora, que tem origem na execução corpórea de uma ação e vai até seus desdobramentos em corpos externos, compreendidos como a documentação. Já no caso da **pós-formance,** o processo acontece de forma inversa, pois o que se tem primeiro são corpos nus, corpos sem memória (correspondentes à produção e à simulação das provas do evento). Esses corpos esvaziados de conteúdo são preenchidos através dos discursos performativos dos artistas, de memória, de passado, de história. É um processo que vai de fora para dentro, isto é, corpos ou suportes externos que se tornam pontos de origem. Assim sendo, na **pós-formance** se confere o efeito do hiper-real, onde se simula memória e história, porém não se sustenta nos princípios de procedência do arquivo tradicional. A **pós-formance** tem o paradoxo de atuar ao mesmo tempo como mãe – ponto de origem – e filha – rastro descendente –, evidenciando sua diferença em relação à condição tradicional do arquivo.

Contudo, torna-se fundamental nesta tese a criação de uma ideia que consiga nomear o processo de produção e materialização das provas simuladas que possuem traços próximos à documentação tradicional.[227] Entendemos que antes da passagem de uma ação simulada ao *status* de ação histórica – **pós-formance** – existe uma produção de evidências materiais que atuam como suportes físicos, dialéticos ou digitais, onde se simula a ação artística. A este

[227] É importante diferenciar duas ideias: documentação e *document-ação*. Documentação é o processo de inscrição e repetição derivado de uma matriz originária do arquivo. Já a *document-ação* implica a produção – simulação – do evento ou da matriz originária do evento. Desse modo, a simulação do arquivo é a simulação do ponto de origem, da matriz de um evento que só existe enquanto efeito de hiper-realidade do acontecimento; por essa razão, a partir da sua etimologia, o conceito de *document-ação* nega sua condição de documentar, visto que ele se cria, produz e fornece um efeito que se entende como fato.

processo damos o nome nesta tese de *document-ação*. É a *document-ação* – provas materiais da simulação – o processo prévio que deve existir para alcançar o *status* de **pós-formance**.

A *document-ação* – conceito próprio e em desenvolvimento que será ampliado em pesquisas posteriores – estrutura-se a partir de duas ideias, a saber, (*document)* [-] (*ação*). Entendemos que a junção entre o anglicismo *document* = documento e o conceito (ação) indica uma dependência estratégica. As duas ideias levam cargas conceituais independentes; quando unidas, potencializam uma outra ideia. É esse terceiro elemento um documento que a partir da sua estrutura sempre executa, sempre está em estado ativo de ação performativa. Dessa forma, se no processo tradicional de documentação temos, consecutivamente, A. ação, B. arquivo e C. documentação, na **pós-formance** é diferente, posto que ela condensa na sua estrutura os três momentos (A,B,C,); ela é ação, arquivo e documentos sempre em modificação, sempre viva e performativa. A esse triplo operatório (A,B,C) aglutinado nomeamos nesta tese *document-ação.* Num sentido formal, a *document-ação* toma por fundamento as documentações hiper-reais que se estruturam para inserir uma **pós-formance** no território do real e tangível. O processo da *document-ação* é composto por todas as provas ou corpos/arquivos que o artista – enquanto simulação do arconte – consegue criar e dar forma, física e conceitual, para tornar uma simulação da ação um efeito do hiper-real.

Embora os conceitos de documentação e *document-ação* sejam homófonos, onde se evidencia o mesmo lugar que ambos têm obtido na edificação da história, os dois carregam diferentes significados, assim como diferenças substanciais. Por uma parte, a documentação é o suporte material, as provas de um evento verídico que vêm do passado, possuindo um fio que conduz a um princípio de procedência com o evento originário. Por outra parte, a *document-ação* é um suporte material onde se produz e simula o evento; por essa razão, não se tem fio condutor que corresponda com o passado. Entendemos a *document-ação* como uma encenação da documentação. Em outras palavras, se no processo de documentação tradicional o *archê* é dependente do ponto de origem, do consignado,[228] na *document-ação* se produz e se simula o *archê*. São exemplos de *document-ação* os esboços, as imagens, os discursos

[228] Para Derrida, para além da definição tradicional de consignação enquanto *consignatio* tradicional, ou provas escritas (o texto enquanto totalidade), *consignatio* refere-se a tudo o que se pressupõe, tudo aquilo que percorre o que legitima, aquilo que pressupõe uma sincronia, uma reunião coerente daquilo que é dado (Derrida, 1997, p. 11). Ademais, a consignação concerne à economia, à dívida, àquilo que não é possível pagar ou provar.

performativos, a criação de objetos, entre muitas outras provas que se produziram para a elaboração das obras *Action Pants: Genital Panic* (1969), *2. Aktion Sommer* (1965) e *Leap into the Void* (1960).

É importante esclarecer que *document-ação* e **pós-formance** não são sinônimos, já que existe uma transição relevante entre as duas ideias. O primeiro momento ocorre quando o artista constrói as provas materiais que vão atuar como testemunhas do evento que se quer emular. Reconhecemos esse primeiro momento como *document-ação.* O segundo momento ocorre quando a *document-ação* transita até a legitimação diante do sistema da arte, nessa transição há a passagem de uma *document-ação* sem validade histórica à sua solidificação e evolução para ser catalogada como **pós-formance**.

CONCLUSÃO

DA PERFORMANCE À PÓS-FORMANCE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Julgamos importante finalizar com a presença. Ainda espectral, ainda em entretelas, ainda performativa. Essa presença do "entre" que tem deslocado a carne humana para encorpar corpos artificiais. Fala-se então da "presença-ausência" enquanto essência. Da presença mediada pelo texto; pois está presente, mesmo que ausente. Esse "entre" é o paradoxo que estabelece hoje outras condições de presença.

Sem importar que as novas tecnologias de virtualização sejam entendidas como um efeito exclusivo da sociedade atual, a escritura pode conter um processo de virtualização da presença, onde em potência se tem o outro, enquanto narrador, mas dessa vez mediado pelo texto. Pode haver variação na escritura a mão em relação aos dispositivos tecnológicos atuais, potencializados pela invenção da luz, quanto à hiperaceleração de resposta na interação com o receptor, assim como a relação ainda mais fidedigna com a natureza do evento, isto é, a disposição de imagens e sons como ferramentas que dão amplitude ao sucesso. Sendo assim, é possível confirmar que para estar presente não é necessário o uso da carne, nem menos estar face a face com o outro no mesmo tempo-espaço.

A bilocação da presença gera a possibilidade de separar o evento ao vivo da presença física do receptor. A conexão entre essas duas pontas é feita pela inscrição, pela escritura, a qual é entendida no sentido amplo de Derrida, ou seja, por códigos binários, grafemáticos ou fonéticos. Dessa forma, o contato virtualizado com o evento (Acontecimento Mediado) tem escalado até alcançar a normalização e a equivalência com o Acontecimento Vivido, transformando um ato multissensorial em um efeito bidimensional. Esse vazio da presença viva gera a possibilidade de criar um evento sem a necessidade de ter acontecido, um evento fantasma, um efeito sem causa, onde o único fundamento se encontra na produção do hiper-real. Exemplo dessas inserções sociais é a validação histórica da Guerra do Golfo (1991) no

ocidente. Mesmo que tenha sido uma simulação do acontecimento – como afirma Baudrillard –, tal guerra compartilha igualdade historiográfica com qualquer outro evento social que de fato tenha acontecido.

Ao aproximar essa nova morfologia da presença à *performance*, encontramos no teórico Pedro Cruz uma afirmação que merece destaque: "a *performance* ao vivo não representa prioridade histórica e ontológica sobre a mediação, já que a experiência 'ao vivo' só é visível como resultado da possibilidade da técnica de reprodução" [229] (Cruz, 2021, p. 16. Tradução nossa). Dessa forma, pode existir uma correlação nas estratégias usadas para transformar um efeito do hiper-real em um fato artístico. É nesse ponto em que surgem processos e procedimentos divergentes aos naturais. Tais processos e procedimentos, nesta tese, tornam-se o eixo de relevância a ser identificado e, logo, nomeado.

Os casos de estudo, a saber, *Action Pants: Genital Panic* (1969), *2. Aktion Sommer* (1965), *Leap into the Void* (1960), *Para inducir al espíritu de imagen* (1978) e *Fantasia de Compensação* (2004), são evidências que confirmam a existência de ações validadas e legitimadas até hoje como *performances,* mesmo sem terem acontecido e sem importar que nunca cumpriram com as normativas dessa linguagem. Porém, é fundamental para a tese reconhecer e categorizar essas ações dissidentes das condições tradicionais.

Encontramos no conceito **pós-formance,** para além de uma definição, uma nova ramificação em que se pode construir e inserir uma ação na história da arte; é nesse ponto que esta tese ganha relevância e novidade, pois a inserção, a legitimação e a validação histórica das ações em estudo confirmam as hipóteses desta pesquisa. Conforme o comprovado na desconstrução da presença na *performance*, para gerar uma ação já não é necessário o corpo do *performer* nem a sua presença, muito menos uma construção temporal onde se demarque o início e o fim da ação.

Embora exista uma desmistificação da condição da presença na ação ao vivo, a **pós-formance** apresenta uma intensidade na presença diferente do registro do evento artístico que de fato aconteceu. No caso da **pós-formance,** essa intensidade dá-se entre o corpo do receptor

[229] Texto original: *La performance en vivo no posee prioridad histórica y ontológica sobre la mediación, ya que la experiencia «en vivo» sólo se ha hecho visible a resultas de la posibilidad de la reproducción técnica.*

e a simulação do arquivo – do evento que nunca foi executado –, sendo todo o que está no "entre" o que efetua uma presentidade. Visto que, sem importar que o evento seja produzido e simulado na mediação de corpos artificiais, sempre haverá um contato direto com o outro, sempre existirá presença viva entre o espectador e a *document-ação*. Assim sendo, pode ser que no arquivo simulado haja a diminuição da intensidade sensorial; no entanto, há o ganho de outras intensidades de presença que ampliam as possibilidades perceptivas. De fato, há a perda da dimensão com o corpo humano, com o agora e com a presentidade do evento, mas há o ganho de outras dimensões que antes eram inexistentes.

Com base nesse breve contexto, fazemos algumas considerações finais:

- Se a historiografia tradicional da *performance* tem se limitado a teorizar os três principais casos de estudo desta pesquisa a partir de critérios técnicos (sendo o fazer estudado a partir dos relatos dos artistas em vez de conferi-las ou confrontá-las), abordamos nesta tese a *performance* a partir da sua estrutura, onde radica a condição de presença. Acreditamos que é ali que reside o critério de autoridade determinante das margens dessa linguagem. Com efeito, na variação ou não da intensidade da presença na ação dá-se a possibilidade de desdobrar suas marcas e rastros até expandi-las a novos territórios que vão além do relato histórico, considerado irrelevante pela tradição nos três casos principais de estudo. Essa perspectiva, que acrescenta novidades e que ganha o nome nesta tese de **pós-formance**, adentra nas próprias estruturas, onde já não se concebe a ação artística como uma linguagem que está delimitada pela presença viva, pelo efêmero, pela construção temporal, pelo acionar do *performer* ou pela técnica; antes, ganha perspectiva ao reconhecê-la e concebê-la com propriedades divergentes em que se pode produzir e inserir na história da arte uma ação.
- Nesta pesquisa, entendemos que a *performance,* ao longo da história da arte, é a linguagem excessiva, é o inclassificável, aquilo que se desvela aos poucos; evidência disso é a proliferação de relatos não oficiais. Mesmo assim, para poder analisá-la é preciso partir de algumas margens específicas. Desse modo, aproximamo-la da hauntologia ou ontologia espectral, já que a *performance* enquanto espectro não pertence nem ao passado nem ao futuro. Ela é extemporânea, ela é uma linguagem

fugidia que por mais que tentem apreendê-la sempre consegue se desmanchar do presente, assim como incorporar outros corpos.

- Compreendemos os métodos de documentar informação, seja por "arquivo" ou "repertório", como atos inalienáveis de transferência da informação, condição que compartilham todos os corpos naturais ou artificiais. Isso ocorre desde os grandes astros até nos pequenos átomos, posto que suas cadeias genéticas de DNA permitem conhecer de forma profunda a estrutura da vida, assim como o passado. Contudo, esta pesquisa pretendeu desmistificar o lugar da documentação da *performance* (atribuído pela história como subproduto da ação) para propô-la como um ato indissolúvel da ação, como próteses, como extensão que permite saber e levar a ação a outros tempos.
- A passagem da *performance* até a **pós-formance** identifica-se, primeiramente, no trânsito do Acontecimento Vivido ao Acontecimento Mediado. A esse trânsito segue-se a equivalência do arquivo de um evento que de fato aconteceu a um arquivo simulado. Nessa correspondência arquivística é produzida a legitimação e a inserção historiográfica. Mais especificamente, entre a equivalência dada pelo sistema da arte ao arquivo da ação histórica executada ao vivo (*performance*) e a ação simulada (**pós-formance**). Para respaldar essa passagem artística, encontramos na história ocidental o caso da Guerra do Golfo (1991). Nesse evento, transmitido pelas telas, criou-se uma guerra esvaziada de presença, um evento histórico que nunca teve lugar graças a recortes, edição e simulação do arquivo indicial. Esse é um exemplo social da transfiguração de um evento que nunca aconteceu, embora tenha alcançado equivalência historiográfica aos eventos vividos.
- Identificamos como moldura contextual para o reconhecimento da **pós-formance** a segunda metade do século XX. Assim sendo, a **pós-formance** é contemporânea a três grandes eventos: o primeiro diz respeito ao surgimento dos transistores da imagem e do som. Especificamente, tecnologias como a televisão dividiram a presença física do corpo humano dos eventos. Foram reduzidas as distâncias entre um fenômeno multidirecional e um efeito bidimensional que começaria a estar contido em telas. Tem início a edição do tempo, dos relatos e da história, o que culmina na identificação de fenômenos como o efeito do hiper-real, surgido da hipertrofia do entendido como o real, produto da aceleração das *mass medias*. O segundo evento concerne ao giro

linguístico. Desde a filosofia da linguagem ao conceitual linguístico, evidenciamos uma mudança de paradigma, em que as palavras deixam para trás sua função constatativa para desenvolver uma função performativa. Desse modo, reconhecemos o trânsito do acionar corpóreo ao acionar discursivo. Se tradicionalmente a *performance* é produto da execução corpórea, na **pós-formance** o efeito de acionar é produto de atos performativos. O terceiro evento refere-se à condição pós-moderna, a qual é marcada pela incredulidade dos grandes metarrelatos. Na teoria tradicional da *performance*, seu grande relato é ser uma linguagem "do" e "para o" presente, condição que fica desmistificada com a desconstrução da condição de presença e o reconhecimento da **pós-formance**.

- Os levantamentos apontados nesta pesquisa têm como ponto de partida a experiência própria de mais de 15 anos da prática da *performance*. Sem importar que as inquietações venham do fazer e do preparo técnico do corpo, nesta tese lidamos com a estrutura da *performance,* isto é, um proceder conceitual. A partir do exemplo realizado por VALIE EXPORT, pomos em tensão nesta tese uns dos princípios mais relevantes dessa linguagem: a condição de presença. Desse modo, oferecemos nesta tese uma resposta mais que prática, performativa. Com a revisão da obra *Action Pants: Genital Panic* (1969), defendemos que VALIE EXPORT conseguiu quebrantar e impor um novo paradigma na *performance* tradicional. Sem dúvida, nesta tese, defendemos que se torna desnecessário replicar tal modelo na prática. De fato, identificamos nos casos de estudo um panorama que solidifica um percurso evidente e já materializado que evidencia a desnaturalização da presença. Por isso, em face da identificação de um problema que questiona a estrutura conceitual da *performance*, o mais apropriado para a concreção desta tese é uma resposta teórica, porém performativa. Ainda assim, acrescentamos dois registros próprios: o primeiro de uma *performance* e o segundo de uma **pós-formance** (figura 3 e 21). Reafirmamos, assim, o validado nos casos de estudo: que o registro correspondente a um princípio de procedência e a uma ação simulada diante da validação e da inserção histórica são códigos performativos indistinguíveis.
- Se tomamos por referência que Goldberg identifica em 1978 a *performance*, concluímos que VALIE EXPORT na obra *Action Pants: Genital Panic* (1969)

responde de forma poética ao contexto heteropatriarcal que mantinha a mulher em opressão, desmantelando todos os lugares que ainda estavam em construção na história da *performance* ocidental. A artista explode as normativas de uma linguagem que ainda não existia. Para tanto, parte de formas tão sofisticadas e efetivas que, embora seja uma encenação espectral, têm obrigado por mais de meio século o próprio sistema da arte a assegurar a história construída. Isso nos leva a considerar que, ainda hoje, toda construção e inserção artística vai além da materialização da obra, posto que o construído por VALIE EXPORT na obra de 1969 é potencializado pelo repertório performativo do próprio sistema da arte. É o sistema que insere, legitima, valida e comercializa o mito da artista. Tendo essa obra como referência, afirmamos que a existência e a validação das obras na história da arte têm deixado de ser uma causa do fazer manual dos artistas para ser um efeito performativo do sistema da arte. Por isso, é necessário diferenciar: 1. **O produto artístico**: que é a materialização correspondente a uma pintura, uma escultura, uma *performance* etc. 2. **A obra de arte:** que é produto da inserção e legitimação pelo sistema da arte. Assim sendo, pode-se inferir que tudo o que a historiografia tem para inscrever uma obra ocupa um lugar externo à sua materialidade. Dessa forma, o que permanece na história são as marcas, as pegadas, os mitos que a percorrem, em suma, sua capacidade de se desdobrar, deixando ao descoberto que a validação e a inserção histórica da obra de 1969 é produto de um efeito discursivo, logo, performativo.

- A identificação da **pós-formance** se dá nesta tese por *différance*, isto é, pela diferença entre conceitos que aparentemente são próximos ou sinônimos. Assim sendo, para edificar uma diferença conceitual, processual e teórica em relação ao conceito **pós-formance,** revisamos e interconectamos cinco teorias. São elas: *Viral ontology of performance art,* de Christopher Bedford; *Fotografia Performada,* de Philip Auslander; *Potencial performático,* de Rosangela Leote; *Post-performance,* de David Davis; e *Re-formance,* de Carlos Monroy. Ditos conceitos propõem processos práticos, metodológicos e pedagógicos por meio dos quais evidenciamos uma desconstrução do entendido tradicionalmente como ação nas artes. Contudo, mesmo que as cinco teorias sejam próximas à **pós-formance,** essa nova ramificação diferencia-se delas.

- Com a identificação da **pós-formance,** é possível notar que a execução física do corpo humano tem sido relegada pela inscrição e geração de arquivos. Isso posto, é crucial questionar: que corpos possuem o poder para escrever e produzir o entendido como fatos? Com efeito, com o surgimento da IA (*inteligência artificial generator for text*), os artistas, de certo modo, foram desprovidos do próprio poder de autodocumentação para desdobrarem suas ações em arquivos. Atualmente, basta inserir códigos, tais como arquivos de voz, seguidos de um texto que estabelece o conteúdo a ser reproduzido em sites específicos, tais como *VEED.IO,* e em questão de segundos será gerado um algoritmo capaz de clonar a voz e de transformar o texto em uma voz indistinguível da original. Mais ainda, em sites específicos, tais como *DAVINCI IA, RUNWAY* ou *STABLE DIFFUSION,* e tendo escolhido a voz e imagens de pessoas, espaço e tempo ou o tipo de ação que se quer, é possível inserir esses dados para que originem um arquivo em áudio e vídeo – de corpos iguais aos reais –, por meio do qual se evidencia a execução de ações que nunca aconteceram, mas que podem ser entendidas hoje como arquivos equivalentes a um princípio de procedência. Desse modo, chegamos a um ponto de notável relevância, pois acreditava-se que a produção de eventos simulados a partir da equivalência entre o presente vivo e o arquivo indicial – como foi a Guerra do Golfo (1991) – era uma das condições que só possuía a humanidade. Contudo, essa condição agora é compartilhada com os dispositivos da IA, já que, há alguns anos, os novos aparelhos eletrônicos têm o poder e a autonomia de inserir e fabricar fatos em telas. Essas novas possibilidades trazidas pela IA podem ser pesquisadas em novos projetos.
- Consequentemente, por mais desconstrutor da condição da presença e do entendido como o real que a IA possa parecer, é importante lembrar que, nas artes, VALIE EXPORT conseguiu fazer tudo isso de forma análoga. Por tal motivo, a ação *Action Pants: Genital Panic* (1969) é entendida nesta tese como um eixo disruptivo, pois além de ter conseguido ultrapassar por mais de meio século as normativas da *performance*, a artista evidencia a penetração feita no próprio sistema da arte. Prova disso é o fato das grandes instituições de arte atualmente, como o MoMA e a TATE, serem as proprietárias, administradoras e legitimadoras até hoje da ação de 1969, sendo os registros da ação os principais de seus acervos. Desse modo, ao mesmo tempo em que

se acredita que a IA modificará os paradigmas atuais, existe um brilho, um surto que vem do passado, chamado *Action Pants: Genital Panic* (1969) e que já fez todo esse percurso que só hoje está conseguindo fazer a IA. A obra de VALIE EXPORT é a origem, na *performance*, da transformação de códigos de escritura (grafemáticos e fonéticos) para se obter equivalência a um arquivo de procedência. Ela apresenta uma forma divergente à tradicional e através da qual se pode produzir e inserir ações de teor artístico que nunca foram executadas e mesmo assim conseguiram escalar até a legitimação, validação e comercialização na história da arte. Portanto, é fundamental atender a necessidade da identificação e da caracterização da desconstrução da condição de presença, apresentada nesta tese como **pós-formance**.

A arte, pode ser, isso que temos que fazer,
mesmo quando a morte está em casa.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **Gosto**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.

AGAMBEN, Giorgio. **Qué es un dispositivo.** Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

ALBARRÁN, Juan. ***Performance y arte contemporáneo, discurso, práctica, problemas.*** Madrid: Editora Cátedra, 2019.

ALBERRO, Alexander (ORG.). ***¿Qué es arte contemporáneo hoy****? What is contemporary art today? (Simpósio internacional)*. Pamplona: Editora Universidade pública de Navarra. 2011.

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea.** Uma história concisa**.** 2. ed. São Paulo: Editora Coleção mundo, 2013.

ASKEY; Ruth. *In her own imagen: Valie Export, Artist and feminist****. Art Magazine,*** n. 36, 1989. Disponível: em https://apionline.org/high-performance-13-vol-iv-no-1-1981/. Acesso em: 02 nov. 2022.

AUSLANDER, Philip. *The Performativity of Performance Documentation*. In: JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian (Org.). ***Perform, Repeat, Record. live art in history***. Chicago: Editora Intellect Bristol, UK, 2012.

AUSTIN, L. Jhon. **Quando dizer é fazer.** Palavra e ação. Porto Alegre: Editora Arte Medical Sul, 1990.

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017**.**

BALCARCE, Gabriela. **Derrida.** *Estudio preliminares y selección de textos.* Argentina: Editora Queleer, 2016.

BAUDRILLARD, Jean. ***La guerra del golfo no ha tenido lugar***. Barcelona: Editora Anagrama, 1991a.

BAUDRILLARD, Jean. ***La ilusión vital.*** Buenos Aires: Editora Siglo XXI, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulação e simulacro.** Lisboa: Editora Antropos, 1991b.

BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris.** Pequenos poemas em prosa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2020.

BEDFORD; Christopher. *The viral ontology of performance.* In JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian. ***Perform, Repeat, Record.*** *Live art in history.* Chicago: Editora Intellect Bristol, UK. 2012.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo: Editora UFMG SP, 2006.

BENJAMIN, Walter. ***El origen del drama barroco alemán.*** Madrid: Editora Taurus, 1990.

BENJAMIN, Walter. ***El abandono del traductor.*** *Prolegómenos a la traducción de los "cuadernos parisinos" de Charles Baudelaire.* Medellin. sep. 2012. Revista Mutatis Mutandis. Disponível em: https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/11890 Acesso em: 23 out. 2021.

BISHOP, Claire. ***Infiernos artificiales, arte participativo y políticas de la espectaduria.*** 2 ed. Ciudad de México: Editora Taller de ediciones economicas (t-e-e-oría), 2019.

BRETON, André. ***Manifiestos del surrealismo*****.** 2 ed. Buenos Aires: Editora Argonauta, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção.** Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo. Editorial Martins Fontes, 2009.

CALAS, Nicolas. ***Bodyworks and porpoises*****.** Artforum. New York. Janeiro, 1978. Disponível em: https://www.artforum.com/print/197801/bodyworks-and-porpoises-35947. Acesso em: 13 abr. 2021.

CAMNITZER, Luis. **Didáctica de la liberación.** Arte conceptualista en Latinoamérica. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, IDARTES. 2012.

COHEN, Renato. ***Performance* como linguagem.** 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

CRUZ, Pedro Alberto. ***Arte y performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad.*** *E-book.* Madrid: Editora Akal. 2021.

DANTO, Arthur. *Arte y perturbación*. In CRUZ, Pedro A; HERNÁNDEZ, Miguel A. ***Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo***. España. Centro de documentación y estudios avanzados en arte contemporáneo (CENDEAC), 2004.

DANTO, Arthur. **O abuso da beleza**. São Paulo. Editora Martins Fontes, 2015.

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

DAVIS, J. W. ***The seventh years: industrial civilization in transition***. New York: Norton, 1979.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Virtual Book. Disponível em: http://pt.protopia.at/wiki/Guy_Debord. Acesso em: 12 ago. 2019.

DERRIDA, Jacques. ***Arte de lo visible (1979-2004).*** Pontevedra, Espanha: Editora Ellago Edições, 2013.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** 2. ed. São Paulo: Editorial Perspectivo, 1995.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. 3 ed. São Paulo: Editora: Editora Iluminuras Ltda, 2005.

DERRIDA, Jacques. ***Carta a un amigo japones.*** Virtual Book. Disponível em: https://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/08/carta-a-un-amigo-japones.pdf. Acesso: 12 mar. 2022.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx, o Estado, o trabalho do luto e a nova internacional.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. ***Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas.*** Buenos Aires: Editorial EUDEBA- UBA, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Editora: Editora Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques.1 ***História de la mentira. Prolegômenos.*** Virtual Book. Buenos Aires: Editora, Universidad de Buenos Aires (UBA) - Faculdade de filosofia e letras. 1995. Disponível em:https://flaneurassegut.org/wp-content/uploads/2018/05/Historia_de_la_mentira_DERRIDA.pdf . Acesso: 6 feb. 2020.

DERRIDA, Jacques. ***La vida la muerte.*** *Seminario (1975-1976)*. Buenos Aires, Editorial: Eterna Cadencia, 2021.

DERRIDA, Jacques. ***La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl.*** Valencia: Editora Pre-textos, 1985.

DERRIDA, Jacques. **Márgens da filosofía.** São Paulo: Ediciones Papirus Editora, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo. Uma impressão freudiana.** Rio de Janeiro: Editora Ediciones Relume Dumará, 1995.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (A seguir).** São Paulo: Editora Fundação Editora da UNESP (FEU), 2002.

DERRIDA, Jacques. **O monolinguismo do outro. Ou a próteses de origem.** Porto: Editora Campos das letras, 1996.

DERRIDA, Jacques. **Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento.** Virtual Book. 15 mai. 2001. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148/22967. Acesso: 6 fev. 2019.

DAWSEY, John; MULLER, Regina; HIKIJI, Rose; MONTEIRO, Marianna. A**ntropologia e *performance*.** Ensaios na pedra. São Paulo: Editora terceiro nome, 2013.

EXPORT, Valie. *Women's Art: a manifesto, 1972*. In: DEEPWELL, Kat. ***Feminist Art Manifestos An Anthology*****,** 2014.

FELDMAN, P. Julia. ***Ceramics in the Expanded Field: The Art World, the Clay World, and the Case for John Mason***. 2019. Disponível em: https://momus.ca/ceramics-in-the-expanded-field-the-art-world-the-clay-world-and-the-case-for-john-mason/. Acesso em: 10 ago. 2022.

FÉRAL, Josette. **Além dos limite**s. São Paulo: Editora, Perspectiva, 2015.

FOUCAULT, Michel. ***Historia de la sexualidad, la voluntad del saber.*** Ciudad de México: Editorial Siglo XXI, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008.

FREIRE, Cristina; Longoni, Ana. **Conceitualismos do Sul/Sur.** Conceitualismos do Sul / Sur. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID. 2009.

GOLDBERG, Roselee. ***Performance, live art 1909 to the present.*** New York: Editora Harry N. Abrams, 1978.

GALINDO, Dolores C. **Ilustrar, modificar, manipular: Arte como questão de segurança da vida**. Profª Drª Mary Jane Paris Spink. 2006. TESE (Doutorado) - Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Social, PUC-SP, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

GROYS, Boris. ***Volverse público***. Buenos Aires: Editora Caja Negra, 2018.

GROYS, Boris. **Arte Poder.** 1. ed. Minas Gerais: Editora UFMG, 2015.

GROYS, Boris. ***Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente.*** Buenos Aires: Editora Caja Negra, 2016.

GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. **O Pós-modernismo.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

JONES, Amelia. *To Perform; Performativity; Performance... And the Politics of the Material Trace.* In Chantal Pontbriand (ed**.**)**.** ***How to do things with (out) words***. Madrid: Editora Chantal Pontbriand, 2014.

JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian. ***Perform Repeat Record. Live art in history.*** Chicago: Editoria Intellect Ltd, 2012.

HANG, Barbara; MUÑOZ, Agustina. ***El tiempo es lo único que tenemos***. *Actualida de las artes performativas.* Buenos Aires: Editora Caja negra, 2019.

IVAIN, Gilles. ***Formulaire pour un urbanisme nouveau*.** Compagnia del libero pensiero creativo. Virtual Book. Disponível em: http://pinobertelli.it/wp-content/uploads/2016/04/Formulaire-pour-un-urbanisme-nouveau.pdf. Acesso em: 03 mai. 2021.

KOSUTH; Joseph. A arte depois da filosofia. In FERREIRA; Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas.** Anos 60/70. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

LEBEL, J. Jean. ***El happening.*** Buenos Aires: Editorial nueva visión, 1967.

LEOTE, Rosangella. **O "potencial performático"**: Das novas mídias às performances biocyberneticas. Prof Dr Eduardo Peñuela Cañizal. 2000. Tese (Doutorado). Escola de comunicação e artes. ECA-USP, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** 2 ed. São Paulo: Editora Editora 34, 2017.

LONGONI, Ana. **V*anguardia y Revolución como ideas-fuera en el arte argentino de los años sesenta***. Revista MODOS: Revista de História da Arte. Campinas, 2017. Disponível em: http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/editor/submiss ionEditing/871. Acesso em: 01 abr. 2021.

LYOTARD, J. François. **A condição pós-moderna.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2009.

LYOTARD, J. François. **O pós-moderno explicado às crianças.** Revista Pandora Brasi**l**. São Paulo. 2012. Tradução de Pedro Henrique Ciucci da Silva. Disponível em: http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/traducoes/lyotard.pdf. Acesso: 6 dez. 2021.

MACHADO, Tiago. **A V documenta de Harand Szeemann: o efeito curatorial e a arte exposta. Fórum Permanente.** São Paulo, 2020. V.9, n. 8. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-no8/sumario-1/a-documenta-5-de-harald-szeemann-o-efeito-curatorial-e-a-arte-exposta-catalogo-da/a-documenta-5-de-harald-szeemann-o-efeito-curatorial-e-a-arte-exposta. Acesso em: 16 abr. 2023.

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

MARINETTI, Filippo T. **Manifesto Futurista.** 1909. Virtual Book. Disponível em: https://comaarte.files.wordpress.com/2013/06/manifesto-do-futurismo.pdf. Acesso em: 16 nov. 2020.

MARX, Karl; ENGELS, Fredrich. **Manifesto comunista 1848-1948**. Virtual Book. Brasil: Ridendo Castigat More. 1999. Disponível em: http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/manifestocomunista.pdf. Acesso em: 18 abr. 2023.

MASOTTA, Oscar. ***La teoría como acción. The theory as action.*** Ciudad de México: Editora RM. S.A. MUAC, museu universitário de arte contemporáneo UNAM, 2017.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas.** Anos 60/70. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

MONROY, Carlos E. **Pensamento em re-formance (imitações, pastiches, picaretagens e outros truques do artista).** Profª Drª Ana Maria Tavares. 2014. TCC (Mestrado) - Escola de comunicação e artes. ECA-USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PHELAN, Peggy. ***Unmarked. Politics of Performance.*** London: Editora Routledge, 1996.

REBENTISCH, Juliane. ***Teoría del arte contemporáneo.*** *Una introducción*. Valencia: Editora Universitat de Valência, 2021.

ROBINSON, Hilary. *Action, Historypanic: the entry of VALIE EXPORT's Aktionhose: Genitalpanik into art history.* ***In Revista N. Paradoxa***. vol. 32. *Feminism e postfeminism.* 2013. Disponível em: https://www.ktpress.co.uk/nparadoxa-volume-details.asp?volumeid=32. Acesso: 11 fev. 2022.

SEWARD, Keith. ***Altered.*** Artforum. New York: 1994. Disponível em:https://www.artforum.com/print/reviews/199407/altered-54051. Acesso em: 09 out. 2020.

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

SCHIMMEL, Paul***. Campos de acción 2: entre el performance y el objeto, 1949-1979.*** Ciudad de México: Editora Alias, 2012b.

SCHIMMEL, Paul. ***Campos de acción 3: entre el performance y el objeto, 1949-1979.*** Ciudad de México: Editora Alias, 2012c.

SHAKESPEARE, William. ***The tragedy of Hamlet, prince of Denmark.*** Virtual Book. New York: Editora: Jon Bosak. 1999. Disponível em: https://www.w3.org/People/maxf/XSLideMaker/hamlet.pdf?. Acesso em: 14 jan.2020.

SCHWARTZ, Gilson. **Iconomia:** introdução à crítica digital da economia industrial e financeira. Salvador Bahia: Editora da UFBA, 2019.

SUÁREZ, Andrés. A documentação da vida, arquivando o efêmero. **Revista Desvio**, Rio de Janeiro, v. 15, p. 39-57, 2023a. Disponível em: https://revistadesvio.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2023/11/Revista-Desvio-15-Revisado-2-39-57.pdf. Acesso em: 30 jul. 2024.

SUÁREZ, Andrés. **Da economia da presença, da *performance***. ANPAP, anais, 2022a. Disponível em: https://www.even3.com.br/anais/31enanpap2022/513197-da-economia-da-presenca-a-performance/. Acesso em: 04 jan. 2023.

SUÁREZ, Andrés. ***Entre el simulacro y la acción***. Revista Rebento, São Paulo, Vol. 15. P 104 – 117. 2021a. Disponivel em: https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/664/432. Acesso em: 07 jan. 2024.

SUÁREZ, Andrés. ***La espectralidad revolucionaria en la performance.*** Revista Cazamoscas, Manizales, maio: 2023b. Disponível em: https://revistacazamoscas.co/editoriales/2023/editorial-andres-felipe-restrepo-suarez/. Acesso em: 13 jul. 2023.

SUÁREZ, Andrés. ***La paradoja del presente y la espectralidad revolucionaria de la performance***. In. CUISSI, Angelo (org.). A arte da solidão: artistas -pesquisadores refletem sobre a pandemia. Ebook, São Paulo: Editora: Yanubiá Edições. 2021b. Acesso em: 28 fev. 2022.

SUÁREZ, Andrés. **La virtualización de los cuerpos: entre la documentación en las artes y la pornografía.** ANPAP, anais, 2020b. p. 1427 – 1438. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2020/pdf/Andres_Felipe_Restrepo_Suarez_ANPAP_2020_ArtigoFinal-129.pdf. Acesso em: 09 dez. 2023.

SUÁREZ, Andrés. **A virtualização dos corpos: entre a documentação nas artes e a pornografia**. In. Ezequiel Martins Ferreira, (org.). A arte da solidão: artistas -pesquisadores refletem sobre a pandemia. Ebook, São Paulo: Editora: Atena Editora. 2021c. Acesso em: 29 jul. 2021.

SUÁREZ, Andrés. **Os atos performativos e a construção dos acontecimentos na performance.** Revista ARS, São Paulo. vol 19, n. 42, p. 1002 – 1034. 2021c. Disponivel em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/184660/176649. Acesso em: 18 mai. 2023.

SUÁREZ, Andrés. ***Posformance, documentación construída como evidencia de lo real.*** ANPAP, anais, 2019. p. 3831 - 3843. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____SU%C3%81REZ_Andr%C3%A9s_Felipe_Restrepo.pdf. Acesso em: 04 jan. 2020.

TAYLOR, Diana. ***Performance***. Buenos Aires: Editora Asunto impreso ediciones, 2015.

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

VALENZUELA, Sebastián. ***Del cuerpo al archivo.*** *Foto, video, libro-performance en Chile (1973-1990)*. Santiago de Chile. Editora, ediciones Metales Pesados, 2022.

WARBURG, Aby. ***Images from the Region of the Pueblo Indians of North America.*** London: Editora, Cornell University press, 1995.

WIDRICH, Mechtild. *Can photographs make it so? Several Outbreaks of VALIE EXPORT'S Genital Panic 1969-2005.* In JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian (Org.). ***Perform, Repeat, Record. live art in history.*** Chicago: Editora Intellect Bristol, UK, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. ***El coraje de la desesperanza. Crónicas del año en que actuamos peligrosamente***. Barcelona: Editora Anagrama, 2018.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real.** São Paulo. Editora Bomtempo, 2003.