

***RE-ENACTMENT* COMO PRÁTICA  
DE RESISTÊNCIA NO MUSEU**

HÉLIA MARÇAL

65

**Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e  
Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IHA-FCSH/UNL)**

[https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5\\_4](https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5_4)

(Página deixada propositadamente em branco)

## Introdução

*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. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being [...] becomes itself through disappearance (Phelan, 1993: 146).*

Os possíveis futuros da arte da performance têm sido objeto de debate nos últimos anos. Após a célebre frase de Peggy Phelan, em 1993, que sugeria que a arte da performance (particularmente a criada nos anos 1960 e 1970)<sup>1</sup> não poderia existir para lá do momento da sua materialização, vários teóricos dos Estudos da Performance têm vindo a desconstruir a ideia de que a performance naturalmente se opõe a qualquer forma de representação, documentação ou, ainda, institucionalização. Por um lado, a crescente incorporação deste género artístico por instituições veio contrariar a declaração de Phelan; por outro lado, a proliferação de práticas de memorialização que surge principalmente com a democratização do acesso aos novos *media* (dos quais a presença ubíqua dos chamados *smartphones* se apresenta como o culminar da era da mediação), trouxe a necessidade de se refletir sobre em que consistem estas obras no contexto atual. Da mesma forma, sendo a incorporação destas obras em museus algo particularmente recente (como veremos de seguida), ainda não é possível chegar a conclusões sobre a melhor maneira de exibir arte da performance em instituições depois do primeiro momento de apresentação pelo artista. Esta é, possivelmente, a razão que tem levado museus a adquirir obras que são de natureza delegada e, portanto, cujas práticas de *re-enactment*<sup>2</sup> estão, à partida, previstas pelo próprio artista no momento de criação da obra, que são focadas em tecnologia ao invés de focadas no corpo (ou em

---

1 Esta relação foi particularmente evidenciada por Claire Bishop (2012).

2 As disciplinas de Estudos de Museus e Estudos da Performance caracterizam-se pela falta de consenso no que diz respeito à terminologia a utilizar no caso de apresentações de obras históricas de arte da performance. No contexto deste artigo, o termo *re-enactment* será utilizado em vez de outros termos como “reencenação”, “atualização”, ou, ainda, “reinstalação” ou “reapresentação”. Primeiramente, o uso desta terminologia coincide com a utilizada pelos autores que serão aqui discutidos e comparados. É o caso de Rebecca Schneider ou Louis van den Hengel. Por outro lado, *re-enactment* tem sido mais comumente empregue em estudos relacionados com as artes visuais e políticas da memória, como este que aqui se apresenta. De facto, termos como “atualização”, de origem deleuziana e que, por essa razão, poderiam ter ressonância em teóricos cujo argumento se estabelece a partir de uma visão maioritariamente pós-estruturalista (tal como Louis van den Hengel), têm sido substituídos por *re-enactment* com vista a manter a coerência do argumento no seio do mesmo ramo (trans)disciplinar. As diversas interpretações concedidas a este termo pelas várias disciplinas associadas aos Estudos da Performance, que criticamente discutem artes performativas e arte da performance, também permitem um tratamento mais rico da questão, sem circunscrever os múltiplos significados que poderão surgir desta prática. Por último, a utilização do termo em inglês deve-se a uma ligeira diferença entre *re-enactment* e reencenação. No contexto português, o último termo apresenta-se com uma estreita relação aos Estudos de Teatro (sendo, neste caso, *re-staging* talvez uma tradução mais rigorosa). Dessa forma, optou-se por manter o original em inglês.

múltiplos corpos), ou cujos artistas não se opõem à possibilidade de futuras mediações através de documentação tanto em fotografia como em vídeo, filme ou, até, plataformas web. As temáticas da resistência, ativismo ou revolução são especialmente difíceis de trazer para instituições cujos processos tendem a conter, fixar, ou mesmo colonizar, as obras de arte. A ausência destas obras nas referidas coleções pode, por outro lado, implicar lacunas futuras na historicização e transmissão destas obras. O desafio reside no equilíbrio entre colecionar e revolucionar, entre o previsível e o espontâneo, entre a conservação e a resistência.

Este artigo explora formas de pensar este equilíbrio, do ponto de vista da Conservação. Esta disciplina tem refletido sobre os desafios que a Arte Contemporânea apresenta nos últimos trinta anos, tendo desenvolvido uma abordagem holística ao tratamento destas obras, uma vez que considera que as obras de arte percorrem um caminho ao longo da sua existência e que esse caminho pode ser influenciado por diversos fatores, incluindo a sua musealização (van de Vall *et al.*, 2011). Este entendimento do objeto de conservação revela uma abertura não só às mudanças que pode atravessar, mas também face a objetos artísticos que consistem em mudança, tais como a performance. Nesse sentido, serão analisados os potenciais dos vários caminhos que estas obras poderão tomar assim que entram no museu – desde a sua documentação às possibilidades de *re-enactment*. Após uma primeira discussão sobre a atual relação entre a arte da performance e o Museu, será realizada uma reflexão sobre os mecanismos de mediação aqui referidos – documentação e *re-enactment*. De forma a ilustrar o argumento desenvolvido neste artigo, será apresentada a obra *Música Negativa*, criada e apresentada por E. M. de Melo e Castro (1932- , Covilhã) no *Concerto e Audição Pictórica*, em 1965, no contexto do Estado Novo (1933-1941).

### **A arte da performance e o Museu**

A arte da performance tem habitado espaços museológicos desde a sua génese. Apesar de esta ocupação do espaço do Museu nem sempre ter sido pacífica, tem-se assistido a um crescimento constante dos lugares que este género ocupa nos museus. Philip Bither, curador de artes performativas no célebre Walker Art Center, em Minneapolis, reflete sobre a presença desta forma artística indicando ao New York Times: “A arte da performance tem sido abraçada de uma forma totalmente diferente [...]. Estamos a assistir um maior comprometimento das instituições com os artistas que trabalham com a efemeridade” (Pogrebin, 2012: s.p.; trad. livre). Na verdade, e indo ao encontro do repto da “economia da experiência” (termo cunhado por B. J. Pine II e J. H. Gilmore em 1988 que se refere ao desenvolvimento do valor económico da experiência), é de notar a transição da programação dos museus e centros de arte contemporânea de um posicionamento mais autocontido para um grande investimento na arte da performance, não só a nível intelectual e político, mas também a nível material – note-se, por exemplo, o investimento envolvido na

operacionalização de espaços para performance, como The Tanks e o edifício Blavatnik no museu Tate Modern, em Londres. E, curiosamente, o advento da arte da performance em museus parece estar intrinsecamente relacionado com aquilo que, à partida, contraria a sua preservação: o aqui e agora e a materialidade do corpo. Como indicado por Donna de Salvo, curadora principal do Whitney Museum of American Art (Nova Iorque), “As pessoas querem ser levadas para outros lugares [...]. Na era do digital, do virtual, da experiência mediada, há algo muito visceral em ver performance ao vivo”<sup>3</sup> (Pogrebi, 2012: s.p.). O entusiasmo de Donna de Salvo é partilhado por outros profissionais e instituições, que têm estado envolvidos na programação e incorporação da arte da performance, especialmente nos Estados Unidos da América e na Europa.

A emergência deste género artístico em instituições museológicas é particularmente visível através dos eventos e programações diversas que têm surgido tanto no contexto internacional como nacional. É possível referir, por exemplo, o festival Performa em Nova Iorque, fundado e comissariado pela historiadora Roselee Goldberg. Este evento, com periodicidade anual, tem sido uma plataforma para a expansão da arte da performance desde 2004, popularizando-se como um lugar de discussão, historicização e experimentalismo. A sua capacidade de inovar é visível na captação de novos talentos (tal como o artista africano Kemang Wa Lehulere, nascido em 1984 na Cidade do Cabo e agora representado por diversas galerias, incluindo a Stevenson Gallery), na abertura de espaços para discussão sobre perspectivas pós- e anticoloniais nas artes, ou ainda pela possibilidade de explorar novas formas de pensar a história e a memória destas obras, através, por exemplo, de práticas de *re-enactment*. A título ilustrativo, na edição de 2007 o teórico da performance e curador André Lepecki apresentou aquilo que poderá ser considerado um *re-enactment* da peça seminal *18 Happenings in 6 Parts*, apresentada por Allan Kaprow em 1959 e considerada por muitos historiadores como o primeiro *happening* da história (Schimmel *et al.*, 1998). A programação de museus também tem abraçado a arte da performance de forma crescente. Neste contexto é de salientar não só o aumento considerável de programações que incluem este tipo de obras, como também a programação focada exclusivamente em obras de arte da performance. Em 2015, o museu Stedelijk, em Amsterdão, dedicou a sua programação à apresentação de 22 obras do artista Tino Sehgal ao longo de 12 meses. A exposição retrospectiva de Marina Abramović no Museum of Modern Art em 2012, intitulada *The Artist is Present*, apresentou uma peça nova da artista que consistia na sua presença no átrio principal do museu ao longo dos três meses de exposição, juntamente com vários *re-enactments* das suas peças seminais. No referido contexto, salienta-se a programação *Museu como Performance*, da Fundação Serralves, que desde 2015 tem trazido artistas nacionais e internacionais ao espaço do museu durante um fim de semana por ano, para fazer, discutir, e explorar as possibilidades da performance no museu. O projeto *REACTING*

---

3 Trad. livre.

*TO TIME: os portugueses na performance*, criado pela performer e coreógrafa Vânia Rovisco em 2015, que procura resgatar o corpo da arte da performance portuguesa através de práticas de *re-enactment* com membros do público em geral e em diversos lugares, foi, também, pioneiro no panorama português (*vide* Marçal, 2017 para mais detalhes sobre o processo de Rovisco). Por último, é importante referir o Projecto P!, comissariado por Ana Pais em 2017. Com uma única ocorrência, esta programação surge como uma celebração dos 100 anos da (por muitos considerada) primeira performance portuguesa: o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, de Almada Negreiros (1917). Para além de diversas discussões em volta do papel da *Performance na esfera pública* (que levou ao desenvolvimento do livro homónimo, publicado pela Orfeu Negro; Pais, 2017), este projeto trouxe vários artistas ao Teatro São Luiz e ao Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, na expectativa de apresentar performances que podem ser consideradas *re-enactments* numa forma expandida do termo: performances que são apresentadas depois da sua ontogénese. David Helbich mostrou *Performance: Partituras para o Corpo, o Edifício e a Alma* em três ocasiões. The Orchestra of Future Noise Intoners, que constitui a única réplica completa das máquinas de barulho criadas por Luigi Russolo, apresentou *Intonarumori*, um conjunto de peças históricas e originais. O Teatro Municipal São Luiz inaugurou a performance *REIVENÇÕES: 100 anos da conferência futurista de Almada Negreiros*, em que vários artistas de diversas linhagens artísticas foram convidados para reinventar a conferência futurista centenária.

Para além da programação de exposições e festivais de performance, vários museus pelo mundo também têm dedicado esforços a colecionar estas obras. Este é o caso do Tate, em Londres, que em 2005 adquiriu *Good Feeling in Good Times* (2003), criada por Roman Ondak (1996- , Zilina). Ou o Museum of Modern Art, em Nova Iorque, que em 2009 também adquiriu uma obra de Roman Ondak intitulada *Measuring the Universe* (2007), juntamente com outras duas: *Seventeen Less One* (2008), de Michelangelo Pistoletto (1993- , Biella), e *Stop, Repair, Prepare: Variations on "Ode to Joy" for a Prepared Piano* (2008), da artista americana Jennifer Allora (1974- , Philadelphia, Pensilvânia) e do cubano Guillermo Calzadilla (1971- , Havana). No caso do museu americano, a tendência para colecionar este tipo de obras coincidiu com uma reestruturação dos departamentos curatoriais em 2009, o que levou à renomeação do departamento de Media para Media and Performance. Já em Portugal, a incorporação de obras de arte da performance em museus pode ser considerada tímida; é importante indicar que a Fundação Serralves adquiriu, em 2008, *This is New* e *This is About*, ambas produzidas em 2003 pelo célebre artista Tino Sehgal (1976- , Londres). A presença destas obras criadas por artistas portugueses e colecionadas (como performance) por museus é ainda rara, mas é de esperar que essa situação se altere nos próximos anos, tendo em conta o crescente interesse pela historicização destas obras, confirmado por estudos sobre estas obras que surgiram na última década (Madeira, 2007, 2010, 2016, 2017; Metello, 2007; Pais, 2017).

Com a incorporação destas obras em museus, as instituições são também as primeiras a pensar sobre o que implica colecionar arte da performance numa estrutura que foi pensada para salvar e transmitir obras de arte autocontidas, tais como a pintura ou a escultura. Os desafios que surgem aquando da sua aquisição justificam porque é que parte dos esforços para pensar a conservação de obras de arte da performance partem de museus já com estas obras nas suas coleções, como é o caso do Tate, que encabeça três dos projetos mais relevantes na área da conservação de obras baseadas em performance: *Collecting the Performative* (2012-2014, em conjunto com a Universidade de Maastricht), *Performance at Tate* (2014-2016), em colaboração com a Universidade de Exeter), e *Reshaping the Collectible: When Artworks Live in the Museum* (2018-2021, financiado pela Andrew Mellon Foundation). Os resultados dos dois primeiros projetos focam-se em procedimentos no momento da aquisição das obras, nomeadamente pela criação de uma lista de questões a colocar quando uma peça está a ser considerada para aquisição (Tate, 2014). No contexto do segundo projeto, Acatia Finbow refletiu sobre o papel da documentação na conservação de obras de arte da performance (Finbow, 2017) e, juntamente com Louise Lawson, líder da equipa de Conservação de *Time-Based Media*, criou um documento que especifica o que se deverá ter em conta na documentação destas obras (*ibid.*). Pip Laurenson e Vivian van Saaze identificaram que os desafios principais à incorporação destas obras são a oposição tradicional entre a arte da performance e a conservação e a manutenção da rede social destas obras no contexto do museu (Laurenson & Saaze, 2014). Ficou por responder, contudo, como é que estas obras podem viver dentro da instituição, e como é que podem ser conservadas para lá da sua documentação. Por outro lado, as obras estudadas nestes projetos foram criadas depois dos anos 80 e são tipicamente de natureza delegada – é o caso da supramencionada obra de Roman Ondak, de *Tatlin's Whisper #5* (Tania Bruguera [1968- , Havana], 2008), ou *This is Propaganda* (Tino Sehgal, 2002); performances que implicam a manipulação de corpos, tais como as controversas obras de Orlan (1947- , Saint-Étienne) ou as primeiras peças de Marina Abramović (1946- , Belgrado), que testavam os limites da resiliência através de interações violentas com o seu próprio corpo; ou, por outro lado, performances que são extremamente contextuais, às quais a artista cubana Tania Bruguera se refere como *political-timing specific*, tais como obras ativistas, criadas em reação a um contexto sociopolítico específico e não passível de ser repetido ou representado; e ainda performances que têm estado particularmente ausentes dos esforços de aquisição e incorporação por parte de museus. Nestes casos, com algumas exceções, a documentação toma a forma da obra de arte quando esta é institucionalizada. Glenn Wharton, na altura conservador sénior no Museum of Modern Art, explica como o museu transformou uma peça da artista austríaca Valie Export (1940- , Linz) numa instalação no momento de aquisição (Wharton, 2016). *Rhythm 0*, uma ação criada em 1974 por Marina Abramović que permitia que membros da audiência interagissem com 72 objetos pousados sobre uma mesa e com a artista da forma que desejassem, foi exposta no Tate no contexto da exposição *Art of Participation* (2018), sem que existisse qualquer elemento participativo ou performativo. Neste caso, um conjunto de 69 diapositivos mostram imagens do momento original da performance como um índice para a

performance em si. Essa é, aliás, a função da documentação de obras de arte da performance que, por vezes, acabam por substituir a ação no contexto expositivo. Nesse caso, e voltando à declaração de Peggy Phelan, a documentação acaba por servir de representação do evento, colocando a arte da performance dentro da economia da reprodução caracterizada pelo canonicismo dos museus e outras instituições de memória. Da mesma maneira, a viragem para a representação poderá ser, como argumenta o teórico Philip Auslander (2008 [1999], 2006), apenas uma mediação de muitas mediações, já que a experiência de assistir a um evento como performance não implica uma recepção não-mediada e ausente de representação, mas sim uma perspectiva mediada pelo sujeito que observa. Contudo, a diferença estabelece-se nas possibilidades de acomodar perspectivas diversas e, também elas, contextuais. Ao apresentar performance como documentação, perde-se uma oportunidade de pensar e ver de forma diferente, apreendendo, ao invés, perspectivas autorizadas e comissariadas por instituições de poder. Nesse caso, os museus, tal como os arquivos (Foucault, 2002 [1969]; Carter, 2006) tendem a retratar perspectivas coloniais e falocêntricas (Taylor, 2003), que são a antítese de obras de arte e procuram, precisamente, explorar temáticas de resistência e anticolonialismo. No caso de obras de arte como as de Abramović ou Valie Export, tratam-se de perspectivas que procuram fixar um momento histórico-artístico que se caracterizava pela libertação dos cânones do museu, do arquivo e do mercado (pelo menos atestando a visão de Roselee Goldberg sobre a arte da performance nas décadas de 1960 e 1970 – cf. Goldberg, 2001), e que podem ser opostas à natureza das obras. Contudo, as decisões de mostrar uma performance como documentação (ou como uma outra coisa) são tomadas *a priori*, sem considerar a hipótese de *re-enactment*, devido à sua associação à ideia de falso ou de apropriação (cf. Blackson, 2007), à falta de criatividade dos seus proponentes (cf. Lepecki, 2016), ou devido a razões de segurança que podem impedir a execução da performance – como será o caso de *Rhythm 0*, cuja ontogênese presumivelmente terminou com uma arma carregada apontada à artista. Neste contexto, é importante discutir tanto o potencial de práticas de *re-enactment* para difratar a autoridade do Museu, mas também as contingências que as próprias obras podem trazer a uma fruição na esfera pública.

### Práticas de *re-enactment*

Práticas de *re-enactment* consistem, de uma forma geral, em corporalizações informadas de uma obra de arte da performance depois da sua ontogênese. A partir de derivações pós-estruturalistas, nomeadamente de Jacques Derrida (1976)<sup>4</sup> ou outros teóricos alinhados

---

4 A Teoria da Desconstrução desenvolvida por Derrida é especialmente relevante no campo dos Estudos da Performance. De acordo com este prisma, a arte da performance, assim como qualquer aspeto da realidade, pode ser considerada “texto”. Este texto, como parte do sujeito, não só mantém o referencial no sujeito, como essa perspectiva implica que nada exista para além do “texto”. Transferindo esta perspectiva para a arte da performance, não só a ação mas também os documentos da performance e as restantes iterações são “texto”.



com a filosofia continental, estas práticas podem ser consideradas outro texto parcial que tem como referente a ontogénese e é confirmado por atos de receção. Podem ainda ser consideradas dispositivos mnemónicos da obra de arte da performance, que acontecem depois da ontogénese (por oposição aos documentos, que podem ser produzidos durante o evento original). Da mesma forma, se os documentos (fotografia, vídeos, documentos técnicos ou legais, ou até narrativas escritas) existem como traços materiais do evento, práticas de *re-enactment* podem ser consideradas corporalizações da obra; considerando que são todos “textos” (no sentido derridiano) ou interpretações, nenhum meio ou narrativa tem uma perspetiva privilegiada sobre o evento – ambos partilham da subjetividade inerente a qualquer processo de interpretação. A diversidade de interpretações que pode surgir com as práticas de *re-enactment* é, contudo, potenciada pela corporalização – de facto, uma mesma imagem fotográfica pode permitir diversas interpretações, mas diversas corporalizações podem potenciar ainda mais o fluxo interpretativo que faz parte do tecido da obra. Para alguns teóricos da performance esta é a grande vantagem (e desafio) proporcionada por estas práticas: a sua capacidade de transmitir e construir contra-narrativas histórico-artísticas no seio de uma obra de arte. A historiadora e teórica de arte Amelia Jones sugere que as práticas de *re-enactment*, desde que não sejam executadas com o objetivo de recuperar “o significado original ou a intenção do artista”, podem ser consideradas “uma atividade que preserva o património através de comportamentos ritualizados”<sup>5</sup> (Jones, 2012: 16). A teórica da performance Rebecca Schneider vai mais longe e indica que as práticas de *re-enactment* são “atos de sobrevivência” histórica:

Entering, or re-enacting, an event or a set of acts (acts of art or acts of war) from a critical direction, a different temporal angle, may be [...] an act of survival, of keeping alive as passing on (in multiple senses of the phrase “to pass”). This keeping alive is not a liveness considered always in advance of death nor in some way after death, as Abramović might prefer in wanting to monumentalize her work to commemorate her as dead in advance, sealing her, in this way, into the archive. Rather, it is more a constant (re)turn of, to, from, and between states in animation – an inter-(in)animation (to quote Moten, to quote Donne again). For “survival” [...] may be a critical mode of remaining, as well as a mode of remaining critical: passing on, staying alive, in order to pass on the past as past, not, indeed, as (only) present. Never (only) present (Schneider, 2011: 7).

Segundo André Lepecki que, por sua vez, parte da terminologia deleuziana, este dispositivo pode também ser visto como uma forma de restaurar a prática da performance através de atualizações (Lepecki, 2010, 2016).

---

5 Trad livre.

### Atualizando a performance, materializando o Outro

É no início do seu artigo intitulado “Will to archive” (ou “Da vontade de arquivar”<sup>6</sup>), de 2010, que Lepecki contradiz a historiadora de arte Jessica Chalmers que, em 2008, indicava que a tendência para historicização da arte da performance estaria relacionada com uma resposta nostálgica às obras criadas nos anos de 1960 (Chalmers, 2008). No seu ensaio sobre as vidas que existem depois da dança (ou *afterlives of dance*), Lepecki sugere que a vontade de arquivar cresce com a consciência de um “amplo campo de possibilidades impalpáveis”<sup>7</sup> destas obras históricas (Lepecki, 2010: 31). Partindo das definições deleuzianas de atual e virtual, o autor refere-se à abrangência do virtual (oposta ao atual), como possibilidades intangíveis que não só “estão sempre presentes em qualquer obra já realizada”<sup>8</sup>, como são ativadas através de práticas de *re-enactment* (*ibid.*). As vidas depois da performance, que são ativadas através de práticas de *re-enactment*, podem ser vistas como dispositivos de memória. Louis van den Hengel, teórico dos Estudos da Performance e de Género, indica-nos que estes dispositivos podem ser expressos “através de corpos e indivíduos” e, contudo, “não podem ser contidos num único local ou corpo, operando, pelo contrário, através de interconexões afetivas, ou encontros criativos”. Noutras palavras, através de práticas de *re-enactment*, a própria memória opera como “prática performativa”<sup>9</sup> (van den Hengel, 2017: 127). Neste sentido, van den Hengel, certamente inspirado pelo trabalho de Lepecki, propõe uma nova perspetiva sobre a conservação da performance. Para este autor, a arte da performance tem, em si, possibilidades imanentes, que são materializadas a cada ato ou a cada atualização:

If performance, as I have suggested, becomes itself [...] through a material and messy flow of creative re-turns [...] then the ephemerality of live art is not an obstacle to the practice of conservation, but is its precondition and primary material resource. The power of performance to endure, in other words, resides precisely in its material-affective operations [...]. [L]ive art [then] becomes a thing to remember: a material mode of preserving the past in the present that works not by giving ephemeral events a stable grounding in art history, but by opening the past and the present to the pure movement of difference, to the ceaseless becoming and unbecoming of memory that we could simply call life itself (van den Hengel, 2017: 139-40).

Esta perspetiva difere das apresentadas no campo expandido dos Estudos da Performance, cujas discussões geralmente se focam em assuntos relacionados com a teoria da representação

---

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 Trad. livre.

e da imagem. Na verdade, a abordagem aos novos materialismos, segundo proposta de van den Hengel, que se caracteriza pela viragem às possibilidades materiais depois da ontogênese da obra, acaba por evidenciar as exclusões potenciadas pelo uso exclusivo de práticas de arquivo. Enquanto que as formas de documentação podem ser vistas como dispositivos que ativam a transferência autoral do artista e do evento para a audiência, promovendo uma multitude de significantes, as práticas de *re-enactment* são dispositivos operativos que restauram a memória cultural incorporada nos corpos e memórias da performance, difratando os significantes por vários corpos, e efetivando a transmissão de memória e de afetos ao longo da história. Estes afetos, que são “produzidos através de relações entre pessoas, obras de arte e contextos”, trabalham numa esfera co-constituída pela “materialidade e temporalidade da própria performance, através de focos de intensidade, movimento e duração”<sup>10</sup> (van den Hengel, 2017: 127). Segundo o autor, o potencial das práticas de *re-enactment* como arquivos de afetos é, na verdade, majorado com a distância histórica, que não só efetiva este dispositivo como operador de memória histórica, como possibilita a emergência de novas potencialidades no presente, num processo de transformação vital e teoricamente infinito:

[The] affective power of reenactment as an archival (or counter-archival) practice [...] takes form as the materialization of ‘flesh memory’ (Schneider 2011, 104–105), a performance of the past that remains precisely to the degree that it continuously differs from itself (van den Hangel, 2017: 127).

Mas quais são as consequências e potencialidades desta transformação? E quem é chamado para transmitir o conhecimento necessário para efetivar estas práticas no museu?

Com as suas “situações construídas” e a recusa de qualquer tipo de documentação, Tino Sehgal desafia precisamente os mecanismos de arquivo do museu, tentando, por outro lado, potenciar o que van den Hengel apelida de “os arquivos de afeto”. Sehgal convida membros da audiência a interagir com os intérpretes das suas obras, participando ativamente na materialização das suas peças. Tanto os intérpretes como os membros da audiência são contentores de experiências, afetos ou repertórios, corpos-arquivo (Lepecki, 2010) que, por sua vez, são consciente ou inconscientemente transmitidos corporalmente. Este conhecimento, que oscila entre o indescritível e o que não é descrito, ou entre a anarquia disruptiva e o crescimento rizomático, é o que normalmente se denomina de repertório.

A antropóloga e teórica dos Estudos da Performance Diana Taylor cunhou o termo “repertório” em oposição ao arquivo, entendido como forma “estável” de inscrição da memória:

---

10 Trad. livre.

The repertoire [...] enacts embodied memory-performances, gestures, orality, movement, dance, [...] all those acts usually thought of as ephemeral, non-reproducible knowledge. The repertoire requires presence – people participate in the production and reproduction of knowledge by ‘being there,’ being a part of the transmission. As opposed to the supposedly stable objects in the archive, the actions that are the repertoire do not remain the same. The repertoire both keeps and transforms choreographies of meaning (Taylor, 2003: 20).

Funcionando contra a lógica do arquivo (Taylor, 2003), como operações cronopolíticas (Lepecki, 2010), ou como forma de potenciar significados e materializações (van den Hengel, 2017), as práticas de *re-enactment* são, assim, o que possibilita a existência de Outros no museu. São o que permite a difração de poder dentro de uma instituição. São o meio para recuperar narrativas suprimidas por sistemas coloniais, permitindo a amplificação de contra-narrativas e a multiplicação de lugares de fala. Nesse sentido, mais do que permitirem a transmissão do passado, atuam como lugares de estudo crítico de interações passadas numa escala local e global, como um instrumento para resistir, contrariar ou até recusar (cf. Mario Tronti, 1966) modos normativos de estar e de escrever a história, ou ainda como uma corporalização política de práticas e repertórios. Na expectativa de multiplicar Outros, importa pensar quem poderão ser os intervenientes nestas novas historiografias no museu. Que possíveis lugares de fala podem ser criados, e por quem?

### **Praticar o Outro: *Música Negativa*, de Ernesto M. de Melo e Castro (1965)**

A história da arte da performance em Portugal ainda está por fazer. Estudos seminais de Verónica Metello (2007), Cláudia Madeira (2007, 2012, 2014, 2016, 2017), Madeira e coautores (2018) e Mariana Brandão (2017) têm vindo a mapear breves histórias do que foi a arte da performance em Portugal antes do advento da nova dança nos anos 90. Contudo, devido à sua fluidez e efemeridade, este género artístico parece escapar a uma história consensual ou sistemática. Cláudia Madeira caracteriza esta lacuna como um reflexo da não-inscrição da história portuguesa, especialmente no que diz respeito à arte da performance produzida até aos anos da década de 1980. Comparando com o contexto internacional, é possível indicar como possíveis causas desta lacuna historiográfica a falta de acesso a dispositivos analógicos de mediação (máquinas fotográficas e de filmar, por exemplo) a que se assistia no território português ou, ainda a ausência de interesse em documentar ações furtivas. Esse, contudo, não foi o caso do primeiro *happening* português, realizado em 1965, em Lisboa.

*O Concerto e Audição Pictórica* ocorreu na Galeria Divulgação no dia 7 janeiro de 1965, no contexto da exposição *Visopoemas*. Nele participam Jorge Peixinho, António Aragão, Salette

Tavares, E. M. de Melo e Castro, Clotilde Rosa, Mário Falcão e Manuel Baptista, cada um com a sua intervenção. Foi neste contexto que E. M. de Melo e Castro apresentou *Música Negativa* pela primeira vez. Esta obra consistia numa intervenção, em que o artista detinha o papel de músico/maestro, apresentando com uma batuta uma série de gestos, interagindo tanto com o plinto à sua frente, como com os três chocalhos que nele pousavam. Com este poema visual, que tomou a forma de uma pauta que teria sido seguida rigorosamente no primeiro *happening* português, Melo e Castro, mais do que exprimir uma ode ao silêncio (tal como John Cage terá feito com *4'33''*, em 1952), tentou denunciar o silêncio latente e intencional que assolava a sociedade portuguesa no seio do regime ditatorial da época. Depois desta noite em 1965, E. M. de Melo e Castro apresentou a obra algumas vezes antes de gravar, em 1977 e com a colaboração de Ana Hatherly, a intervenção em formato filme de 16 mm. Durante uma entrevista ao artista, tornou-se claro que, a cada nova apresentação, não era apenas o contexto histórico e socioeconómico que mudava:

Sempre que apresentei esta intervenção performativa eu usei esta pauta. Os instrumentos é que foram variáveis. Por exemplo, uma vez na Bélgica pediram-me para fazer a *Música Negativa*. Essa sessão de performance realizava-se numa antiga oficina gráfica onde havia uma grande máquina rotativa de imprimir jornais que estava, entretanto, parada. [A organização] pediu-me que fizesse essa intervenção na oficina que tinha sido fechada – por razões que não sei quais. Era, por um lado, uma denúncia do silêncio, porque era uma oficina gráfica, destinada a imprimir comunicações e, por outro lado, evidenciar que esta máquina de fazer comunicação estava desativada, morta. Eu fiquei um pouco perplexo porque não tinha os chocalhos – com que é que eu vou realizar esta performance? E lembrei-me de garrafas de Coca-Cola! O que juntou um significado político e económico ao poema. Eu peguei em três garrafas de Coca-Cola e fiz exatamente os mesmos movimentos, que foi uma coisa absolutamente estrondosa, as pessoas captaram imediatamente a crítica ao capitalismo, ao silêncio... E eu traduzi a parte conceptual em Francês e distribuí pelas pessoas. Depois noutros países, como a Jugoslávia, usei copos de vidro grandes (Melo e Castro & Marçal, 2015).

As várias iterações da obra evidenciam a transnacionalidade dos contextos de opressão, censura ou silêncios forçados. Cada mudança de contexto aumentou os potenciais Outros tanto em termos de epistemologia – formas de ver e conhecer esta performance a partir do referencial da história da arte ou da conservação –, como no que diz respeito à ontologia da obra, ou seja, às outras formas materiais e discursivas que a própria obra pode tomar. Após a aquisição do filme por parte da Fundação Serralves, esta obra desenvolveu outra instância material, neste caso, documental. O vídeo resultante da migração do filme para formato digital também está agora disponível na Internet<sup>11</sup>, o que alimenta as possibilidades de materialização

---

11 Pode ser consultado em <https://www.youtube.com/watch?v=QsBJ46M8Gcc> (acedido em abril de 2020).

dos discursos embebidos na obra em muitos Outros corpos, atuais e virtuais. O conhecimento incorporado da obra, qualificado pela capacidade de respeitar os tempos da pauta e interpretar o poema visual e semiótico proposto como forma de denunciar o silêncio por E. M. de Melo e Castro, contudo, perde-se a partir do momento em que a forma está canonizada por esta documentação que, de certa forma, acaba por cair na tentação de representar o evento na sua interrupção. De fato, como sugerido por Melo e Castro na entrevista, o filme “começa por ser um registo de uma ação, mas depois transforma-se num objeto autónomo que pode ser visto e revisto por todo o mundo, portanto com alguma autonomia” (Melo e Castro & Marçal, 2015). Apesar disso, o filme de 1977 não é o único documento que representa o evento – a pauta produzida por E. M. de Melo e Castro, mais do que ser um guião desta obra, pode ser igualmente considerada uma chamada à ação. Como indicado pelo artista na entrevista, a ideia de utilizar a pauta para outras interpretações está imbuída da intenção de fazer uma pauta. O artista refere: “eu próprio, no *Concerto e Audição Pictórica*, usei uns badalos diferentes daqueles que usei no vídeo da Ana Hatherly... Porque o vídeo da Ana Hatherly foi feito doze anos depois... Na verdade, a única peça que se manteve desde o *Concerto e Audição Pictórica* foi a coluna.” (Melo e Castro & Marçal, 2015). Assim, segundo Melo e Castro, a pauta pode ser interpretada por qualquer intérprete, de três formas distintas: (1) com chocalhos sem badalo, “para não produzirem som”, (2) com outro tipo de objetos, como garrafas de Coca-Cola ou “livros, por exemplo...”. Pode “pegar[-se] nos livros e, por exemplo, folheá-los... Pousar um livro, levantar o outro, passar as páginas...” ou, ainda (3) de uma forma completamente diferente – interpretando o poema semiótico ao invés do visual:

As pessoas não tomam em consideração que na pauta há um texto alternativo... O texto alternativo diz que em vez de as pessoas utilizarem instrumentos que usam som e que foram desativados – ou qualquer outro instrumento, tal como uma garrafa de Coca-Cola [...], podem interpretar os símbolos da pauta como se fossem ações. Então aquilo pode transformar-se numa performance com três pessoas... (Melo e Castro & Marçal, 2015).

Neste caso, três intérpretes atuam em papéis diferentes: um procura “uns olhos em plena rua”, enquanto outro personifica o “estar definitivamente só” e um terceiro mostra a sua “inquietação”. A natureza altamente subjetiva destes estados não preocupa Melo e Castro, que indica na entrevista que as diferenças na interpretação são parte da obra. Por outro lado, as potencialidades que emergem com este fluxo interpretativo vão, definitivamente, ao encontro da criação de contra-narrativas por vários corpos que, por fim, se tornam também corpos-arquivo. Mais do que multiplicar as instâncias da memória nos vários intérpretes, a participação inerente a este processo promove a difração de autoridade que é integral no tecido estético destas obras. A deslocação da autoridade do centro (edificado aqui entre o artista e o museu) para a periferia, através da participação ativa de outros agentes na

materialização desta obra para lá das suas instâncias documentais permite a re-subjetivização de *Música Negativa* no presente.

## Conclusão

No texto *Dois Acontecidos Happenings*, publicado no livro IN-OVAR, editado pela Editora Planalto em 1977, Ernesto M. de Melo e Castro descreve o conceito de *happening* da seguinte forma:

O *happening* é [...] uma forma activa de contestação das forças que contrariam e evitam que os homens e mulheres usufruam plenamente da vida que têm e que é só de cada um. Usufruir, isto é, participar, comunicar, desenvolver-se, conhecer-se, conhecer os outros (Melo e Castro, 1977: 62).

De facto, como “arte da comunicação” ou de “contestação” (Melo e Castro, 1977), a arte da performance continua a desafiar o museu. Contudo, as obras cuja ontogénese recai em períodos coloniais ou revolucionários têm uma dificuldade particular em se situarem em instituições de poder, tal como o museu. Este artigo procurou demonstrar que o caminho para a re-subjetivização deste tipo de obras de arte no museu parte de práticas de *re-enactment*, que têm o potencial de tornar o invisível visível enquanto difratam e multiplicam a obra em várias instâncias estéticas e políticas. O afastamento face um entendimento da obra de arte como uma entidade singular que é especialmente visível através destas práticas de materialização do Outro, assim como a consequente abertura para as várias identidades (e autenticidades) de cada objeto, vão ao encontro da descolonização do espaço do museu e da desconstrução do entendimento desta instituição como um arquivo falocêntrico. Práticas de *re-enactment* são, então, essenciais na criação dos lugares de fala que a arte da performance permite e confere.

Ao desenvolver uma abordagem concertada, que junte a produção de um “arquivo” extenso e flexível com a aquisição de conhecimento no âmbito do que é entendido como “repertório”, tanto pela produção de documentação técnica, como pela participação ativa nos processos de criação e realização de obras de performance em estreita relação com artistas e outros participantes, a conservação destas obras em contexto institucional, apesar de sempre lacunar, torna-se mais completa. Por outras palavras, com a introdução da equipa do museu nos processos de execução destas obras, aliada ao fomento da diversidade de interpretações de agentes periféricos (incluindo audiências), procura-se potenciar novas formas de memória coletiva, promovendo formas de conhecimento incorporado que irão necessariamente refletir-se nas práticas de curadoria e conservação. Esta noção expandida da conservação, por outro lado, promove ações de consciencialização para artistas que podem, deste modo, abrir-se à ideia de documentar e conservar as suas obras de

natureza performativa, uma vez que a resistência à conservação se deve muitas vezes a uma oposição às noções tradicionais sobre a conservação, aliada a um desconhecimento desta tendência para a preservação da variabilidade, mudança e multiplicação destas obras.

Porém, esta visão envolve dois aspetos importantes na gestão da instituição: um esforço colaborativo dos departamentos de curadoria e conservação, que devem trabalhar em articulação, e uma condição de recursos humanos especializados e financeiros que permita a preservação efetiva destas obras.

### Agradecimentos

Este artigo não teria sido possível sem a generosidade de Ernesto M. de Melo e Castro. O projeto foi financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia através da bolsa de doutoramento SFRH/BD/90040/2012.

### Referências

- Auslander, Philip (2006). "Performativity of Performance Documentation", *Performing Arts Journal (PAJ)*, 28 (3), 1–10.
- (2008 [1999]). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 2.<sup>a</sup> edição, London: Routledge.
- Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Blackson, Robert (2007). "Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture", *Art Journal*, 66 (1): 28-40.
- Brandão, Mariana (2017). *Passos em Volta: Dança versus Performance. Um cenário conceptual e artístico para o contexto português*. Dissertação de Doutoramento, Universidade de Lisboa: Faculdade de Belas-Artes.
- Carter, Rodney G. S. (2006). "Of Things Said and Unsaid: Power, Archival Silences, and Power in Silence", *Archivaria*, 61: 215-234.
- Chalmers, Jessica (2008). "Marina Abramovic and the Reperformance of Authenticity", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, XXII, 2: 23-40.
- Derrida, Jacques (1976). *Of Grammatology*. Gayatri Chakravorty Spivak (trad.), Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Finbow, Acatia (2017). *The Value of Performance Documentation in the Contemporary Art Museum: A Case Study of Tate*. Dissertação de Doutoramento, Universidade de Exeter.



- Foucault, Michel (2002 [1969]). *The Archaeology of Knowledge*. London and New York: Routledge.
- Goldberg, Roselee (2001). *Performance art: from futurism to the present*. London: Thames & Hudson.
- Jones, Amelia (2012). "The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History", *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. A. Jones, A. Heathfield (eds.), Bristol: Intellect Lda, 9-25.
- Laurenson, Pip & Saaze, Vivian van (2014). "Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives", *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*. Outi Remes, Laura MacCulloch, Marika Leino (eds.), Oxford: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 27-41.
- Lepecki, André (2016). *Singularities: Dance in the Age of Performance*. London and New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. (2010). "The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dance", *Dance Research Journal*, 42 (2), 28-48.
- Madeira, C., Marçal, H. & Salazar, D. (2018). "Performance art temporalities: relationships between Museum, University, and Theatre", *Museum Management and Curatorship*, 22 (1), 79-95. DOI: 10.1080/09647775.2017.14198 28
- Madeira, Cláudia (2016). "Transgenealogies of Portuguese Performance Art", *Performance Research* (Special issue On Trans/Performance). Amelia Jones (ed.), 21 (5), 37-46. DOI: 10.1080/13528165.2016.1223446
- \_\_\_\_\_. (2014). "Performance arte portuguesa – questões sociológicas em torno de uma história em processo", *Actas do VIII Congresso Português de Sociologia*. Acedido em outubro de 2015: [http://www.aps.pt/viii\\_congresso/VIII\\_AC-TAS/VIII\\_COM0964.pdf](http://www.aps.pt/viii_congresso/VIII_AC-TAS/VIII_COM0964.pdf)
- \_\_\_\_\_. (2012). The "return" of performance art from a glocal perspective, *Cadernos de Arte e Antropologia*, 1 (2), 87-102.
- \_\_\_\_\_. (2007). *O Híbridismo nas Artes Performativas em Portugal*. Dissertação de Doutoramento da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Acedido em outubro de 2015: <http://hdl.handle.net/10451/322>.
- Marçal, Hélia (2017). "Conservation in the era of participation", *Journal of the Institute of Conservation*. 40 (2), 97-104. DOI: 10.1080/19455224.2017.1319872
- Melo e Castro, E. M. de (1977). *IN-OVAR*. Lisboa: Editora Planalto.
- Metello, Verónica (2007). *Focos de intensidade/linhas de abertura: ativação do mecanismo performance 1961-1979*. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Acedido em outubro de 2015: [http://www.aadkportugal.com/wp-content/uploads/2015/05/VERO%CC%81\\_NICA\\_Tese.pdf](http://www.aadkportugal.com/wp-content/uploads/2015/05/VERO%CC%81_NICA_Tese.pdf)
- Pais, Ana (org.) (2017). *Performance na Esfera Pública: Ensaios e Páginas de Artistas*. Luís Leitão (trad.), Lisboa: Orfeu Negro.

Phelan, Peggy (1993). *Unmarked: the politics of performance*. London: Routledge.

Pogrebin, Robin (2012). "Once on Fringe, Performance Art Is Embraced", *New York Times*, 26 de outubro de 2012. Acedido em agosto de 2018: <https://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/artsspecial/performance-art-is-increasingly-a-mainstream-museum-staple.html>

Schimmel, P., Ferguson, R., Stiles, K. & Brett, G. (1998). *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art.

Schneider, Rebecca (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York: Routledge.

Tate (2014). *The Live List: What to Consider When Collecting Live Works*. Acedido em março de 2018: <http://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performance-live-list>

Taylor, Diana (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Tronti, Mario (1966). "The Strategy of the Refusal", *Operai e Capitale (Workers and Capital)*, Einaudi, Turin, 234-252.

van de Vall, R., Hölling, H., Scholte, T., & Stigter, S. (2011). "Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation", *ICOM-CC 16th Triennial Meeting Preprints*. J. Bridgland (ed.), Lisbon, 19-23 September, n.d. Almada: Critério.

van den Hengel, Louis (2017). "Archives of Affect: Performance, Reenactment and the Becoming of Memory", *Materializing Memory in Art and Popular Culture*. L. Muntean, L. Plate, A. Smelik (eds.), London and New York: Routledge, 125-141.

Wharton, Glenn (2016). "Reconfiguring Contemporary Art in the Museum", *Authenticity in Transition: Changing Practices in Contemporary Art Making and Conservation*. Erma Hermens, Frances Robertson (eds.), London: Archetype Publications, 27-36.

### **Materiais Adicionais**

Melo e Castro, E. M. (2015). Entrevista por videoconferência conduzida por Hélia Marçal a 14 de agosto, em Coimbra.