

DANÇA

COMO INSURGÊNCIA E

CRIAÇÃO DE

OUTROS MODOS DE

SER

EDITORA

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança

ORGANIZAÇÃO

MARIA INÊS GALVÃO

MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA

**DANÇA COMO INSURGÊNCIA
E CRIAÇÃO DE OUTROS MODOS DE SER**

ORGS.

MARIA INÊS GALVÃO

MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA

FINANCIAMENTO

Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA

Editora ANDA.

1.^a Edição - Copyright© 2024 dos organizadores.

Direitos dessa Edição Reservados à Editora ANDA.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Dança como insurgência de criação e outros modos de ser [livro eletrônico] / organização Maria Inês Galvão, Marco Aurélio da Cruz Souza. -- Salvador, BA : ANDA, 2024.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-87431-43-7

1. Dança 2. Dança - Aspectos sociais
3. Decolonialidade 4. Performance (Arte) I. Galvão, Maria Inês. II. Souza, Marco Aurélio da Cruz.

24-232824

CDD-792.8

Índices para catálogo sistemático:

1. Dança : Arte do corpo em movimento 792.8

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nº 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010.

EDITORA

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança

Editora ANDA.
Av. Milton Santos, S/N.
Ondina - Salvador, Bahia.
CEP 40170-110

MARIA INÊS GALVÃO
MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA

**DANÇA COMO INSURGÊNCIA
E CRIAÇÃO DE OUTROS MODOS DE SER**

EDITORA

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança

EDITORA ANDA, 2024.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA

ANDA

Diretoria

Dr. Alysson Amâncio de Souza (URCA)
Dr.ª Maria Inês Galvão Souza (UFRJ)
Dr.ª Meireane Rodrigues Ribeiro de Carvalho (UEA)
Dr. Vanildo Alves de Freitas (UFU)

Suplência Diretoria

Dr.ª Carmen Anita Hoffmann (UFPel)

Conselho Científico e Fiscal

Dr. Diego Pizarro (IFB)
Dr. Jessé Da Cruz (FURB)
Dr.ª Yara dos Santos Costa Passos (UEA)

EDITORA ANDA

EDITORIAL

Dr.ª Lúgia Losada Tourinho (UFRJ)
Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPEL)

REVISÃO

Os autores

CAPA, DIAGRAMAÇÃO E PROJETO GRÁFICO

William Gomes

CONSELHO CIENTÍFICO

Prof.ª Dr.ª Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)
Prof. Dr. Amílcar Pinto Martins (Universidade Aberta de Lisboa/Portugal)
Prof.ª Dr.ª Ana Macara
(Instituto de Etnomusicologia – Centro de estudos em música e dança/pólo FMH;
ULisboa – FMH – Portugal)
Prof.ª Dr.ª Elisabete Alexandra Pinheiro Monteiro
(Instituto de Etnomusicologia – Centro de estudos em música e dança/pólo FMH;
ULisboa – FMH – Portugal)
Prof.ª Dr.ª Eleonora Campos da Motta Santos (UFPel)
Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)
Prof.ª Dr.ª Helena Bastos (USP)
Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPel)
Prof.ª Dr.ª Pegge Vissicaro (Northern Arizona University)
Prof. Dr. Rafael Guarato (UFG)
Prof. Dr. Sebastian G-Lozano (Universidade Católica San Antonio de Murcia, Espanha)
Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel)
Prof. Dr. Daniel Moura (UFS)
Prof.ª Dr.ª Mônica Corrêa de Borba Barboza (UFSM)
Prof.ª Dr.ª Rebeca Recuero Rebs (UFPel)
Prof.ª Dr.ª Neila Baldi (UFSM)
Prof. Dr. Diego Pizarro (Instituto Federal de Brasília)
Prof.ª Dr.ª Melina Scialom (UFBA)
Prof.ª Dr.ª Daniela Llopart Castro (UFPel)
Prof. Dr. Adriano Bittar (UEG)
Prof.ª Dr.ª Aline Nogueira Haas (UFRGS)
Prof.ª Dr.ª Fabiana Amaral (Pesquisadora do MeDHa/UFG)
Prof.ª Dr.ª Lenira Peral Rengel (UFBA)
Prof.ª Dr.ª Isabela Buarque (DAC/UFRJ)
Prof.ª Dr.ª Lara Seidler (DAC/UFRJ)
Prof.ª Dr.ª Yara dos Santos Costa Passos (UEA)
Prof. Dr. Giancarlo Martins (UNESPAR/FAP)
Prof.ª Dr.ª Izabela Lucchese Gavioli (UFRG)
Prof.ª Dr.ª Amanda da Silva Pinto (UEA)

ORGANIZAÇÃO

MARIA INÊS GALVÃO é artista, docente e pesquisadora da Dança, com doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e mestrado em Ciências da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É professora dos cursos de graduação (EEFD/UFRJ) e da Pós-graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDan/UFRJ). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico (GPICC/CNPq) e do Projeto Preparação Corporal para a cena teatral (EEFD/ECO/UFRJ). Integra a diretoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA/2023-2025 e 2021-2023).

E-mail: inesgalvao@eefd.ufrj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6473-7763>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6816466675767658>

MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA é professor adjunto do curso Dança-Licenciatura e do mestrado em Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutor em Motricidade Humana na especialidade Dança pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, Portugal. Membro da diretoria ampliada da ANDA (2019-2025). Coordenador do Núcleo de Folclore e Culturas Populares da UFPel. Líder e Pesquisador do grupo de pesquisa "Arte e estética na educação" (FURB/CNPQ). Editor da Revista Brasileira de Estudos em Dança, Revista do programa de Pós-graduação em Artes da UFPel Paralelo 31 e da Editora ANDA.

E-mail: marcoarelio.souzamarco@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9243-5372>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9388759126062963>

SUMÁRIO

PREFÁCIO **9**

**Insurgências de saberes com dança
no cerrado brasileiro**
DIEGO PIZARRO

APRESENTAÇÃO **12**

MARIA INÊS GALVÃO (UFRJ)
MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA (UFPeI)

CONFERÊNCIA DE ABERTURA **15**

Prof.ª Dr.ª LEDA MARIA MARTINS
Mediação Prof.ª Dr.ª RUTH TAPUYA (PPGDAN/UFRJ)

16

Dançando o tempo espiralar com Leda Maria Martins
RUTH SILVA TORRALBA RIBEIRO

19

No Corpo o Tempo Espirala
LEDA MARIA MARTINS

PALESTRA EM INGLÊS COM TRADUÇÃO CONSECUTIVA **38**

**Pode a Performance ser Conservada?
Introdução a um Campo Contestado**
HANNA HÖLLING (Universidade de Berna/Suíça)
Mediação FELIPE RIBEIRO (PPGDan/UFRJ)

39

Apresentação de *Pode a performance ser conservada?*
FELIPE RIBEIRO

41

**Can Performance be Conserved?
An Introduction to a Contested Field**
HANNA B. HÖLLING

57

**A performance pode ser conservada?
Introdução a um campo contestado**
HANNA B. HÖLLING
Tradução FELIPE RIBEIRO

MESA **74**

Artes em redes: Encontro de Saberes
JOSÉ JORGE DE CARVALHO (UNB)
KATYA GUALTER (UFRJ)
AMÉLIA CONRADO (UFBA)
Mediação THIAGO AMORIM (UFPeI)

75

Saber em movimento:
Artes em redes – Encontros de saberes
THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS

80

GrupAR/Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede:
movências interinstitucionais
KATYA SOUZA GUALTER

103

Danças afro-diaspóricas e as artes em redes:
inclusão de saberes, educação e entrecruzos
AMÉLIA VITÓRIA DE SOUZA CONRADO

112

Encontro de Saberes da Dança.
Um Movimento pela Diversidade Coreográfica
nos Cursos de Dança no Brasil
JOSÉ JORGE DE CARVALHO

MESA **138**

Deficiências, Dança e Educação Somática
YUJI OKA (Canadá)
GRAZIELA ANDRADE (UFMG)
Mediação ELIZABETH MAIA (IFB)

139

Deficiência, Dança e Educação Somática:
Uma mesa de encontros somáticos no universo
de crianças com paralisia cerebral
ELIZABETH TAVARES MAIA

146

Spiral Praxis:
a dimensão afetiva no método somático de Yuji Oka
GRAZIELA ANDRADE
YUJI OKA

153

ÍNDICE REMISSIVO

154

SOBRE AUTORAS E AUTORES

PALESTRA EM INGLÊS
COM TRADUÇÃO CONSECUTIVA

PODE A PERFORMANCE SER CONSERVADA?

INTRODUÇÃO A
UM CAMPO CONTESTADO

Prof.^a Dr.^a

HANNA HÖLLING

(Universidade de Berna/Suíça)

Mediação

Prof. Dr.

FELIPE RIBEIRO

(PPGDan/UFRJ)

Foto Luís Silva

Hanna B. Hölling | Bern University of the Arts



APRESENTAÇÃO DE
Pode a performance ser conservada?

FELIPE RIBEIRO

Pode a performance ser conservada? Antes de qualquer tentativa de resposta há que se deter sobre a própria formulação da pergunta. Se a hipótese de conservação se coloca a performance, a que circunscrevemos essa prática? Estaria a conservação apta a reconhecer os limites da performance? Estaria ela confrontando ou reiterando uma noção tão prevalente de imediaticidade do acontecimento? Estaria ainda esta pergunta fadada à dinâmica paradoxal de procurar preservar trabalhos e eventos de artes, cuja ontologia é justamente a do desaparecimento, como nos coloca Peggy Phelan? Estaria, portanto, a conservação diante de uma armadilha melancólica de buscar posteridade onde só se encontra perda? Sugiro que seja nesse ponto que a pergunta se dobra sobre si mesma, não se contentando com o esperado. É nesse ponto, pois, que a hipótese de conservação da performance redireciona a provisoriedade dessa arte de volta àquela que historicamente resiste às mudanças. Hanna Hölling parece assim inverter a questão e nos perguntar se “pode a conservação ser performada?”

A consistência desse ato extrapola o jogo de palavras. Hölling que é professora da Universidade de Artes de Berna (HKB) atrelada ao Instituto de Materialidade em Arte e Cultura, desestabiliza os modos operantes da conservação, e sua busca por documentação, registro e manutenção. A arte de performance, como sabemos, se constitui em meio ao desconforto do processo fagocitário das instituições de arte e cultura que aceitam, assimilam e capitalizam as críticas endereçadas a si pelas vanguardas do início do século passado, desde que tais críticas constituam obras que possam ser exibidas e comercializadas. Na esteira da desmaterialização do objeto de arte entre a força do planejamento conceitual e o deslocamento espaço-temporal do acontecimento em ressonâncias, intensidades e ativações, o que poderia ser uma conservação da performance senão uma performance de conservação?

Certamente essa percepção é mais facilmente assimilável por performers do que pelos trabalhadores de reservas técnicas de museus. Daí a enorme contribuição do trabalho de Hölling, pois se junta a estes profissionais propondo reflexões basilares que revejam os paradigmas que geram e sustentam as

instituições de arte e cultura. Sua proposição, concreta, converge a elaboração de cunho estético-filosófico, às consequências diretas de organização econômica, laboral, e política do circuito da arte. A autora sugere que matéria é materialidade. Ou seja, é sempre um estado-matéria, cujos comportamentos e relações com o entorno engendram cada existência a um arco temporal singular. Assim, da mesma forma a que a performance está sujeita ao acúmulo de seus estados variáveis, a própria noção de conservação deve ser considerada em sua provisoriedade, visto que seus conhecimentos são mutáveis e coerentes com crenças de cada época. Estudar conservação, neste sentido é estudar a história da conservação, as mudanças em suas crenças, filosofias e procedimentos. Que mudanças são capazes de preservar a conservação enquanto disciplina e campo de atuação?

Sob os augúrios deste tempo presente, a disputa pela readequação de matéria em materialidade, se torna uma boa entrada da conservação à virada dos novos materialismos. Mas conserva também uma ligação explícita com o pensamento de Henri Bergson. O autor que nos presenteia com um diagrama em que matéria é sempre matéria e duração – e logo a porção matéria da matéria já é matéria e duração, e assim sucessivamente – acaba por concluir que é o tempo sua principal constituinte.

Da forma como vejo, a proposta de Hölling ao priorizar a porção duração da matéria, acaba por valorizar e recuperar o trabalho de curadoria. Visto que sob a égide da mudança e não da fixação, o trabalho de cuidado com a obra, não está prescrito, mas em constante adaptação e solicitando um tipo de inteligência sensível que opere sob acompanhamentos singularizados capazes de assistir cada trabalho em sua arte de inscrever o tempo.

Longe de produzir uma resposta definitiva sobre a pergunta que dá título ao artigo, Hölling prefere a via árdua e necessária de contrariar expectativas, e propor uma conservação que reconheça, mais do que resista, à mudança. Quiçá o que esteja em jogo é uma inversão de poderes em que ao tentar conservar a performance desvia do risco de encerrá-la em seus pseudo-limites e opta por performar um processo autorreflexivo sobre o que constitui um arquivo, uma coleção, ou um museu.

A performance pode ser conservada? Introdução a um campo contestado⁸⁹.

HANNA B. HÖLLING

Tradução FELIPE RIBEIRO

A performance pode ser conservada, e se sim, como? O que significa conservá-la? Trabalhos de performance - efêmeros, sensíveis ao espaço, tramados na história, e comumente ligados ao corpo do artista - foram por muito tempo considerados fora do escopo da conservação e da restauração, que tradicionalmente se detém mais em objetos do que em corpos em movimento. Ainda assim, situar a conservação em proximidade à performance oferece-nos um ponto de entrada intrigante às investigações teórico-práticas. O que é performance, quando sob a lente da conservação, e o que pode vir a ser? O que esse novo enquadramento disciplinar revela sobre a performance - e conseqüentemente sobre conservação? Como um paradigma teórico-prático em desenvolvimento e como uma forma de teorizar e permitir o escrutínio de objetos, como a conservação em si muda *vis-à-vis* esses novos "objetos"? A conservação se sustenta como um imperativo, um princípio, e uma categoria, ou trabalhos performativos necessitam de modalidades distintas de cuidado?

Este ensaio se inicia com essas questões, ciente de que respondê-las pressupõe uma tarefa que se estende para além de algumas meras páginas. Tais questionamentos servem de base a um projeto de pesquisa colaborativo e

⁸⁹ Este texto é uma adaptação da palestra proferida no VII Congresso da ANDA, Associação Nacional de Dança, realizado em Brasília, de 11 a 14 de outubro de 2023. Ele tem como base o projeto de Hanna B. Hölling, "Performance: Conservation, Materiality, Knowledge", apoiado pela Fundação Nacional de Ciências da Suíça (2019) e as publicações de Hanna B. Hölling, Jules Pelta Feldman e Emilie Magnin "Introduction: Caring for Performance" em *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol. 1, editado por Hanna B. Hölling, Jules, Pelta Feldman e Emilie Magnin (Londres e Nova York: Routledge, 2023), 1-20, DOI: 10.4324/9781003309987-1 (abreviado para "*Performance*, vol.1.>").

interdisciplinar denominado *Performance: Conservation, Materiality, Knowledge*⁹⁰ fomentado pela Fundação Nacional de Ciências da Suíça 2020/24 na Universidade de Artes de Berna (Fig.1)⁹¹. O projeto, que cobre um vasto currículo de pesquisa combinado em duas antologias - *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care* (Routledge, vol.1, 2023; vol. 2 no prelo) - adota uma perspectiva distinta e se detém em trabalhos de performance ou baseados nela, tratando-os como entidades materiais e conceituais a serem analisadas pelas lentes da conservação (fig.2)⁹².

Como um evento de duração limitada envolvendo corpos, humanos e não-humanos, a performance desafia o senso comum acerca da obra de arte como fixa, estática e conservável - um objeto circunscrito pelos sistemas estabelecidos de documentação e pelo poder do arquivo. Dado que, de maneira geral, a performance refuta manifestações materiais duráveis, perseguir sua conservabilidade pode nos parecer paradoxal. O breve enquadramento temporal dentro do qual a performance se materializa é complicado pela própria noção tradicional de conservação.

Acostumada a perpetuar obras de arte objetais, é comum a conservação tradicional desqualificar aspectos intangíveis das convenções ancestrais: a transmissão da memória, as habilidades, as técnicas e o conhecimento que são também cruciais à manutenção da performance. As rotinas de história oral, as transmissões de corpo a corpo e o legado dos rituais tão cruciais à longevidade da performance, foram por muito tempo minimizados pelas instituições ocidentais. Ainda assim, conforme a arte contemporânea requisitava cuidados mais complexos, a conservação também surgia enquanto disciplina, fomentando discursos e práticas que revisam, aumentam e fundamentalmente reconceituam o papel do restaurador - e logo os paradigmas acerca da conservação - na sociedade contemporânea.

Performance, conservação, materialidade, e conhecimento, enfatiza uma abordagem crítico-reflexiva na conservação que por muito tempo passou despercebida nos amplos debates teóricos tanto sobre sua própria disciplina quanto em como a performance perdura. Ao exceder as tecnicidades de reparação e

⁹⁰ Performance: conservação, materialidade e conhecimento. (Nota do Tradutor - NT)

⁹¹ Performance: Conservation, Materiality, Knowledge é um projeto de pesquisa colaborativa de quatro anos liderado por Hanna B. Hölling (pesquisadora principal) em colaboração com Jules Pelta Feldman (pós-doutorando), Emilie Magnin (doutoranda), Joanna Lesnierowska (colaboradora artística), Charles Wrapner (assistente de projeto), Valerian Maly (ex-colaborador artístico associado) e Electra D'Emilio (ex-assistente de projeto).

⁹² Performance: Conservation, Materiality, Knowledge, site do projeto SNSF, <https://performanceconservationmaterialityknowledge.com/>, acessado em 27 de dezembro de 2023.

reforma dos desregramentos da matéria⁹³, a conservação devém uma teoria e um escrutínio de objetos que forneçam ferramentas de valor teórico e prático frente aos intratáveis desafios gerados pela performance e sua posteridade.

A conservação da performance é multifacetada, e simultaneamente um campo em contestação. Uma miríade de formas e modalidades de documentação se intrincam na construção, na sistematização, na geração e nos acessos ao arquivo; o cuidado com os resíduos objetais e materiais da performance como adereços, sobras, vestígios bem como aparatos técnicos e ainda com a transmissão de formas variáveis de conhecimento - *a priori* e *a posteriori*, incorporados e materiais, experienciais, empíricos e abstratos, situados e coletivos. Dada a riqueza de modalidades através das quais a performance perdura, cada qual faz sua contribuição a questão da conservação sem nem por isso exauri-la. É, portanto, menos uma questão sobre se performance é conservada, mas antes, o que *significa* conservar uma performance?

No projeto, conservação passa do foco às tecnologias e materiais ao discurso sob uma noção de cuidado mais abrangente⁹⁴. Para entender melhor como obras de arte são "cuidadas", mais do que simplesmente "protegidas"⁹⁵, o projeto associou uma rede de discussões centrada nessa questão através de um colóquio anual, bem como encontros de pesquisa com teóricos de múltiplas disciplinas, performers e praticantes das artes da cena e visuais. Essas presenças e partilhas de conhecimentos tem sido uma vasta contribuição ao nosso pensamento⁹⁶.

⁹³ Sobre esses aspectos, consulte Peter N. Miller e Poh Soon Kai, orgs., *Conserving Active Matter*, Nova York: Bard Graduate Center, 2022; Fernando Domínguez Rubio, "Preserving the Unpreservable: Docile and Unruly Objects at MoMA", *Theory and Society* 43, no.6 (novembro de 2014): 617-645.

⁹⁴ Várias outras iniciativas adotaram a ideia da posteridade da performance, preparando o terreno para nosso pensamento: *Inside Movement Knowledge* (Netherlands Media Art Institute, 2009-10); *archiv performativ: Ein Modellkonzept für die Dokumentation und Aktualisierung von Performancekunst* (Zurich University of the Arts, 2010-12); *Collecting the Performative with The Live List* (Tate, Van Abbemuseum, Maastricht University, 2012-14); *Documentation and Conservation of Performance* (Tate, 2016-21); *Reshaping the Collectible: when artworks live in the museum* (2018-21).

⁹⁵ no original: "cared for" e "looked after" (NT)

⁹⁶ Devo um profundo agradecimento aos meus colegas do projeto, Jules Pelta Feldman e Emilie Magnin, por compartilharem comigo o caminho intelectual dos últimos quatro anos. Além dos autores cujos ensaios contribuíram para *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care vol. 1 e 2* (2023 e no prelo), incluíram Marina Abramovic, Marilyn Arsem, Philip Auslander, Gabi Berlinger, Claire Bishop, Amy Brost, Barbara Büscher, Rivka Eisner, Florian Feigl, Thomas Gartmann, Kate Hennessy, Sabine Himmelsbach, Amelia Jones, Sarah Kenderdine, Sooyoung Leam, Esa Nickle, Alva Noë, Florian Reichert, Heike Roms, Michaela Schäuble e a equipe por trás do projeto de pesquisa *Collecting the Ephemeral: Prerequisites and Possibilities for Making Performance Art Last*, liderado por Wolfgang Brückle e Rachel Mader.

Se perguntar o que significa conservar, nos obriga a situar conservação em diálogo com outras ciências humanas - tais quais história da arte, filosofia, sociologia, estudos de performance e museológicos - ampliando e aprofundando nossos conhecimentos sobre performance. Ademais, é necessário situarmos objetos (e.g. de conservação e instrumentos) e humanos (e.g. restauradores, mantenedores, e outros intervenientes) numa rede agencial ativa de co-dependência e co-constituição, mais do que em subordinação uma a outra (e.g. objetos subordinados a humanos segundo a tradição iluminista). A tomar pela ecologia política da filósofa Jane Bennett e suas ideias derivadas dos novos materialismos, coisas, assim como humanos, são consideradas materialidades vibrantes capazes de gerarem suas próprias tendências, propensões, e trajetórias⁹⁷. Ao interagirmos com essa nova definição de objeto, ativo, atuante e agencial, devemos nos instruir a partir de *o que esses objetos querem*⁹⁸. Confrontados por objetos que ditam suas próprias condições de cuidado, devemos não apenas rever os princípios de nossa ética profissional, como também nossos comportamentos de cuidadores.

O que chamamos de cuidado?⁹⁹

No senso comum, "cuidar" significa se chegar ao outro, ou demonstrar bondade e preocupação¹⁰⁰. Ao assumir a vulnerabilidade como uma constante, cuidar se torna um processo interativo que se desdobra na relação entre quem cuida e quem é cuidado. As atuais éticas do cuidado, exemplificadas por escritores

⁹⁷ Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), 107. Consulte também Hanna B. Hölling, "Introduction: Object-Event-Performance", em *Object-Event-Performance: Art, Materiality and Continuity since the 1960s*, ed. Hanna B. Hölling (Nova York: Bard Graduate Center, 2022), pp. 1-39; Pip Laurenson, "Charisma and Desire in the Conservation of Performance Art", em *Performance*, vol. 1, pp. 23-49, doi: 10.4324/9781003309987-3; e "Vitality and the Conservation of Performance", em *Performance*, vol. 1, pp. 70-92, doi: 10.4324/9781003309987-5.

⁹⁸ Para uma perspectiva ampliada desse argumento, consulte a resposta de Hölling a Rebecca Schneider em: Schneider e Hölling, "Not, Yet: When our Art is in Our Hands", em *Performance*, vol. 1, 50-69, doi: 10.4324/9781003309987-4.

⁹⁹ A pergunta é inspirada em Bernard Stiegler, "What is Called Caring: Beyond the Anthropocene", traduzido por Daniel Ross, *Techné: Research in Philosophy and Technology*, 21: 2-3 (2017), 386-404.

¹⁰⁰ Antes de adquirir o significado de cuidar das feridas e ajudá-las a cicatrizar, a palavra "cuidado" estava ligada ao inglês antigo "caru", que significa "tristeza, ansiedade, pesar, fardos mentais" e, no francês antigo, ao cuidado com os animais (alimentação ou cuidados).

ativistas tais quais Leah Lakshmi Piepzna-Samarasinha e o coletivo cuidado, devem muito às quebras de paradigmas de trabalhos de teóricos do feminismo dos estudos de acessibilidade. Virginia Held, Eva Feder Kittay e Joan Tronto, entre outras argumentam pela necessidade de cuidado não só interpessoal, mas como um fundamento das instituições e sistemas¹⁰¹. Para o filósofo Bernard Stiegler, cuidado encapsula o tema de "*thinking care-fully*"¹⁰², um imperativo pela coabitação com outros seres. Quando tomado eticamente, o cuidado é contínuo, não intermitente¹⁰³. É uma atividade que ocorre não apenas em reação a uma injúria aguda ou a uma doença, mas uma fundação de bem-estar que requer tendência constante.

Cultivar o cuidado pode significar um cultivo cuidadoso¹⁰⁴ com a atuação material, o que implica em conceder que obras de arte e objetos ditem suas próprias condições de cuidado. A partir de Stiegler, para quem o próprio ato de pensar deve "começar a ser entendido como cuidado", podemos dizer que conhecimento, como uma materialização do pensamento, é cuidado. Mas como performar a conservação como uma ética do cuidado enquanto conservamos a performance?

Houve controvérsia quando, em 2020, o Museu de Arte de Baltimore anunciou a realocação de verba destinada ao "cuidado da coleção"¹⁰⁵ para aumentar o salário dos funcionários, alinhado com o compromisso de prover o renda básica para todos os trabalhadores¹⁰⁶. Críticos argumentaram que o objetivo louvável de garantir compensação justa aos trabalhadores não deveria ser confundido ou associado à manutenção de peças artísticas. No entanto, dado o contexto em desenvolvimento da noção de conservação, que envolve cada vez mais uma ampla rede de artistas, performers, testemunhas e diversos outros profissionais e amantes das artes, conforme explorado nas inúmeras contribuições do nosso volume de

¹⁰¹ Ver: Andreas Chatzidakis, Jamie Hakim, Jo Littler, Catherine Rottenberg e Lynne Segal, *The Care Manifesto: The Politics of Interdependence* (Londres: Verso, 2020); Leah Lakshmi Piepzna-Samarasinha, *Care Work: Dreaming Disability Justice* (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2018); Virginia Held, *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global* (Oxford: Oxford University Press, 2006); Eva Feder Kittay, *Love's Labor: Essays on Women, Equality, and Dependency* (Nova York: Routledge, 1999); Joan C. Tronto, *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care* (Nova York: Routledge, 1993).

¹⁰² Pensar cuidadosamente, que numa tradução literal significaria pensar cheio de cuidado. (NT)

¹⁰³ Stiegler, "What is Called Caring".

¹⁰⁴ care-full, no original - literalmente "cheio de cuidado" (NT)

¹⁰⁵ Dada a questão que se elabora em torno da palavra cuidado, preferiu-se manter a tradução literal de Care como cuidado, ao invés de manutenção, que neste caso induziria a outro entendimento da relação com a coleção. (NT)

¹⁰⁶ Jules Pelta Feldman, "Selling Point: Julia Pelta Feldman on Deaccessioning as Restitution", Artforum.com, 20 de novembro de 2023, www.artforum.com/slant/julia-pelta-feldman-on-deaccessioning-as-restitution-84506.

performance, o cuidado com seres humanos e o cuidado com obras de arte é indistinto.

O entendimento e o cultivo do cuidado como uma conservação avançada analisa uma performance como produto desse entroncamento sócio-cultural, e do pensamento ecologicamente comprometido - mais do que de maneira holística - e que ultrapassa os princípios da conservação do objeto. Só assim a conservação poderá começar a se entender de dentro de uma ética do cuidado mais ampla.

Performance continuada

No campo das artes visuais, "arte de performance" é comumente delineada desde os movimentos Futurista e Dadaísta do início do século XX. Ainda assim, foram os experimentos conduzidos pelo Gutai Group e os *Happenings* de Allan Kaprow que, em plena fase transformativa das décadas de 1950-60, inseriram a arte de performance numa posição mais influente nas vanguardas artísticas. Entre as décadas de 1950 e 1970, as expressividades de ação, movimento, e as práticas de corpo convergiram na formação de um gênero distinto e reconhecido. Pioneiros notáveis exemplificam essa evolução: Yves Klein e Yoko Ono com suas contribuições conceituais; Yvonne Rainer, Trisha Brown, e Simone Forti, engajadas em experimentos interdisciplinares de dança e performance; Herman Nitsch e Carolee Schennemann conhecidos por suas ações ritualísticas; Marina Abramovic, Tehching Hsieh e Chris Burden conhecidos por suas obras duracionais; artistas do Fluxus como Alison Knowles, George Brecht e Eric Anderson apresentando ações cotidianas; Laurie Anderson explorando a fusão entre performance e música; e Joseph Beuys e Milan Knížák aludindo ao teatro político. Das performances para a câmera de Vito Acconci e Bruce Nauman à exploração da esfera pública por Adrian Piper, Valie Export, Ana Mendieta e David Hammons, diversas práticas delineadas acima sublinham como a performance pode se manifestar em várias formas e formatos. Operando no interstício das diferentes mídias, a performance inclui elementos de diversas formas de arte, consequentemente complicando as discussões (modernistas) prevaletentes sobre purismo e especificidade do meio.

Performance pode envolver a ação individual de um artista ou de um grupo de artistas num dado lugar e sob determinado tempo, atrelada ou suscitando relações entre plateia e performers. A performance, visualizada ao vivo ou por lentes,

reivindica a centralidade do corpo de forma mais prevalente que outros meios, tanto como uma categoria estética quanto pelo próprio funcionamento físico. A performance não só complica o conceito de tempo como permanência, como também noções de autoria individual, intencionalidade, e autenticidade. Ela perturba a posição estética tradicional de que uma obra de arte é autossuficiente e auto-contida, tanto quanto a noção de que sua identidade pode ser transmitida numa materialização única.

Em sua imediaticidade, a performance é o meio mais direto de experienciar arte. Através da ativação simultânea de todos os sentidos e a elevação dos espectadores a condição de participantes, a performance alcança uma presença instantânea. Sua guia é comumente a do acaso e da contingência, ou seja, por acidentados frutos de suas ações e situações.

Daí que a criação de qualquer estratégia comum ligada ao “tratamento” da performance como um todo, seja intelectual ou prático (ou mesmo a criação de um “tratamento de conservação”), se torna impossível.

De maneira geral, quatro modalidades estão em jogo para a potencial existência da performance após o ato: reencenação ou reperformance, a conservação de objetos residuais, a transmissão verbal ou corporal de conhecimento, e tipos diversos de documentação. A objetificação dos eventos ao vivo e da presença - seja pela via dos vestígios da performance ou da reperformance - tem sido arduamente criticada por artistas, críticos e teóricos que insistem na resistência da performance ao museu e ao mercado.

Reencenações de performance dos anos 1960 e 1970 - recentemente sujeitas à historicização e à nostalgia - permitem que obras sejam projetadas não apenas nos museus como também figurem nas histórias da arte que esses espaços modelam. As reencenações levantam questões prementes. A proximidade da performance com o teatro legitima a possibilidade de sua repetição - realizada pela própria artista, por seus descendentes, ou por outros performers - ao passo que conflita com a interpretação recorrente que vê a performance como um momento autêntico e único. O artista suíço-togolês Davide-Christelle Sanvee se dedica à reperformance e à interpretação de trabalhos antigos de artistas suíços. Jules Pelta Feldman argumenta que Sanvee cria um arquivo vivo que vai além de mero reavivamento, pois mescla suas próprias perspectiva e presença na narrativa

histórica da arte de performance¹⁰⁷. Mais do que um reavivamento estrito e direto, as reperformances de Sanvee pressupõem uma transformação, moldada por sua identidade singular de mulher negra e que desafiam as noções estabelecidas de autenticidade e origem. Sanvee se torna, como Pelta Feldman nos diz, uma historiadora ativa que, ao invés de confinar-se à reprodução escrita, assume trabalhos anteriores como seus. Essa é uma forma de "conservação viva", em que obras de arte são mantidas em operação por uma reinterpretação contínua¹⁰⁸.

O foco contumaz da história da arte no material faz com que performances sejam relegadas a perdurarem em seus resíduos - figurinos, adereços, cenários ou imagens e textos criados para ou durante a performance. Esses são os artefatos geralmente entendidos como passíveis de conservação em sua condição original e autêntica - uma visão que reflete o princípio da conservação tradicional sobre manter obras de artes como objetos materiais imutáveis. A transmissão de conhecimento, oral ou corporal, é crucial à performance, no mundo da arte e além, como em danças rituais e procissões. Ainda assim, tais transmissões, resistentes à materialidade extra-corporal, requer uma mudança na mentalidade que se afaste do objeto-centrismo tão características das instituições colecionadoras. A documentação de performances - em filmes, textos, roteiros, partituras, histórias orais e relatórios testemunhais - mantém-se crucial. A documentação registra interações entre o trabalho e seu público ancorando um evento instável no tempo, tanto quanto performa uma função instrutiva, educativa, e de autoridade que pode também informar suas atualizações futuras.

Tais estratégias baseadas em transmissão ao vivo, na tradição de conservação de objetos, ou em documentação, procedem em torno do que pode ser nomeado como mutabilidade da performance. As constantes flutuações entre os distintos ontológicos, evento, objeto e vestígio, bem como entre gestos e documentação, aborda a persistência da identidade do trabalho de arte através de sua mudança¹⁰⁹. Documentações escritas e fílmicas, roteiros, partituras, histórias orais e relatórios testemunhais - as formas mais comuns de manutenção da performance - serão suficientes para assegurar seu futuro? Como a obsolescência

¹⁰⁷ Jules Pelta Feldman, "Davide-Christelle Sanvee's *La performance des performances* As Critical Conservation", em *Performance*, vol. 2, no prelo.

¹⁰⁸ Pelta Feldman, "Davide-Christelle Sanvee's *La performance*;" e Hölling, Pelta Feldman, Magnin, Introduction to *Performance*, vol. 1, 1-20.

¹⁰⁹ Hanna B. Hölling, "The Aesthetics of Change: On the Relative Durations of the Impermanent and Critical Thinking in Conservation", em *Authenticity in Transition: Changing Practices in Art Making and Conservation*, ed. Erma Hermens e Frances Roberts. Erma Hermens e Frances Robertson (Londres: Archetype, 2016), 13-24.

tecnológica, o envelhecimento dos suportes (filme, vídeo, fotografia e software) e seus consequentes processos de migração, emulação e reinterpretação alteram, já de partida, a intenção de captura objetiva e a durabilidade? Se a obra de arte existe através de múltiplas manifestações e extensivamente em adereços, restos e vestígios bem como em narrativas orais, memórias e conhecimentos (sejam eles tácitos e/ou explícitos), como isso define formas de conservação, e por que?

Performance em teoria

Uma gama considerável e de longo impacto conceitual tem surgido em resposta à afirmação de Peggy Phelan sobre a efemeridade inerente da performance: "A única vida da performance dá-se no presente. A performance não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo de circulação de representações *de* representações; no exacto momento em o faz, ela torna-se imediatamente numa coisa diferente da performance."¹¹⁰ Tal argumento gerou inúmeras e significativas implicações: o entendimento de performance como fundamentalmente transiente e apenas parcialmente capturável pela documentação tanto quanto pela proposição de seu desaparecimento é uma necessidade tanto política quanto estética. A perspectiva de Phelan estabelece, no entanto, duas condições essenciais que constituem o centro teórico-prático da conservação da performance: a inevitabilidade da mudança e a ausência de identidade entre a performance e sua documentação. Diversos acadêmicos, críticos, e artistas têm desafiado a ideia de inerência efêmera da performance. Amelia Jones e Philip Auslander complexificam a hierarquia entre performance e documentação, ao sugerirem que a documentação fotográfica pode ser uma experiência válida do trabalho (Jones) ou pode mesmo constituir o próprio trabalho (Auslander)¹¹¹. Contrariando a ênfase de Phelan na desapareição, Rebecca Schneider teorizou que

¹¹⁰ Peggy Phelan. "A ontologia da Performance: representação sem reprodução." *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 24, p. 171-191, 1997.

¹¹¹ Amelia Jones, "Temporal Anxiety/'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation", em *Archaeologies of Presence*, ed. Gabriella Giannachi, Nick Kaye e Michael Shanks (Londres: Routledge, 2012), 197-221; Philip Auslander, "A presença de uma pessoa em um ambiente de trabalho é uma questão de tempo. Gabriella Giannachi, Nick Kaye e Michael Shanks (Londres: Routledge, 2012), 197-221; Philip Auslander, "The Performativity of Performance Documentation", *Performing Arts Journal*, no. 84 (2006): 1-10.

a “performance permanece” em repetições rituais e atos citacionais¹¹². Ao mudar o foco, conforme proposto pela teórica em performance Gabriella Giannachi, “do evento ao vivo histórico para sua mediação e transmissão,”¹¹³ a centralidade do acontecimento diminui cedendo lugar à visualização do evento histórico como algo que, nas palavras de Christopher Bedford, “se fragmenta, muta, e multiplica-se infinitamente através do tempo, nas mãos de várias constituintes críticas e numa variedade de meios” - uma ontologia viral da performance¹¹⁴. Essa perspectiva se alinha intimamente à postura da autora, mas não só.

Refutar a autoridade do texto e do arquivo concreto tem sido crucial para estudar performance como um registro, como no trabalho de Diana Taylor que distingue entre um “arquivo” burocrático, e colonialmente imposto, e um “repertório” incorporado¹¹⁵. O repertório define a persistência da performance através de corpos que aprendem, ativam, e a transmitem. Processos evidenciados não só nos estudos antropológicos de rituais passados de geração em geração, como também em trabalhos de memória institucional que permitem que obras de arte com elementos performativos ou efêmeros sejam reavivados nos espaços de museu. Segundo André Lepecki, a realização da performance, seja ela originada institucional ou corporalmente, nunca se fixa por sua potencialidade original, do contrário, ela é destravada pelas inúmeras virtualidades, e segundo a pulsão da vontade de reencenação¹¹⁶. A sustentabilidade da performance e sua conservação é uma consideração que transcende a história da arte, e encontra lugar no domínio interdisciplinar dos estudos de performance. O conceito de “comportamento restaurado”, de Richard Schechner, desafia a existência de um “original”, uma vez que tudo é sempre repetição¹¹⁷. Por outro lado, o estudo de Fred Moten sobre o improvisado na cultura negra percebe a criatividade, a adaptação e a mudança como

¹¹² Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (Londres: Routledge, 2011).

¹¹³ Gabriella Giannachi, "Performance at Tate: The Scholarly and Museological Context", *Tate Papers* 8 (2014).

¹¹⁴ Christopher Bedford, "The Viral Ontology of Performance", _in *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, ed. Amelia Jones e Adrian Heathfield (Londres: Routledge, 2012), 77-89. Consulte também Judit Bodor, "The 'Extended Life' of Performance: Curating 1960s Multimedia Art in the Contemporary Museum", em *The Explicit Material: Inquiries on the Intersection of Curatorial and Conservation Cultures*, ed. Hanna B. Hölling, Francesca Bewer e Katharina Ammann (Leiden: Brill, 2019), 117-41.

¹¹⁵ Diana Taylor, *O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

¹¹⁶ André Lepecki, "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances", *Dance Research Journal* 42, no. 2 (winter 2010), 31.

¹¹⁷ Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985), 36.

essenciais desafiadores da percepção de que atrapalham mais do que contribuem com a tradição vibrante e persistente da performance¹¹⁸. A Performatividade negra radical, como aprendemos com Kelly Morgan, tem aqui um papel crucial¹¹⁹.

Performance institucionalizada

Atualmente, a presença massiva da performance em exposições de museus, festivais, feiras de arte, e como eventos espontâneos, nos força a considerar como ela pode ser perpetuada e conservada. Se diversas instituições, museus, e galerias começam a integrar performance a suas programações, é notável que para fins de conservação, performances também têm sido colecionadas junto à outros meios tradicionais como pintura e escultura. A institucionalização da performance - seu comissionamento, aquisição, registro, exibição, conservação, empréstimo, e arquivamento - altera sua natureza. Tais procedimentos transcrevem e adaptam trabalhos de performance a formatos que podem ser assimilados pelas estruturas existentes dos museus. Tamaña atenção a performance coincide com a ênfase ampla de engajar audiências, junto a uma maior alocação de recursos para eventos especiais e projetos temporários.

Tino Sehgal é um exemplo frequente que se destaca nas discussões sobre a intercessão entre performance e normas museológicas. Até a operação, Sehgal insiste que os museus se abstenham de gerar qualquer registro digital ou físico de seus trabalhos, confiando assim unicamente nas memórias dos funcionários do museu¹²⁰. Apesar dos condicionantes desafiadores, Sehgal está entre os artistas contemporâneos de performance mais extensivamente colecionados, com papel importante nas discussões em torno da conservação e da institucionalização da performance. A significância de seu trabalho está intrinsecamente ligada às condições impostas à sua aquisição. O que distingue os desafios que seu trabalho impõe ao museu é partir dos modelos convencionais da crítica institucional. Ao invés

¹¹⁸ Fred Moten, *Na Quebra: a estética da tradição radical preta*, São Paulo: N-1, 2023

¹¹⁹ Kelly Morgan, "Peeling the Paint off the Walls: Kelly Morgan on Black Performance and Racial Justice in Western Institutions-A conversation with Hanna B. Hölling, Jules Pelta Feldman and Emilie Magnin", em *Performance*, vol. 1, pp. 188-199.

¹²⁰ Pip Laurenson e Vivian van Saaze, "Collecting Performance-based Art: New Challenges and Shifting Perspectives", em *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*, ed. Outi Remes, Laura Macculloch e Marika Leino (Berlim: Peter Lang, 2014), 27-41.

de direcionar a atenção para as políticas dos museus, sua obra pressiona unicamente as estruturas operacionais e burocracias inerentes a essas instituições. Não se sabe ao certo, no entanto, se a abordagem ao trabalho de Sehgal permanecerá específica somente a ele, constituindo assim um aspecto singular de sua prática artística mais do que um método que possa ser amplamente aplicado a outros artistas. A reconciliação dos processos museológicos para performance deveria envolver a criação de espaços para prática e ensaios dentro do museu, empregando artistas do movimento como funcionários responsáveis pela preservação, educação, transmissão e acionamento de trabalhos performativos, prevendo-se uma colaboração conjunta entre curadores e restauradores. Visto que tais práticas necessitam de investimentos significativos de recursos humanos e econômicos, uma questão pertinente surge: Performances serão capazes de engendrar novas normas ou continuarão a ser consideradas exceções?

Emilie Magnin estuda normas alternativas e modelos de cuidado através de gerenciamentos coletivos¹²¹. Ela propõe ativações regulares de coleção que partam do ciclo convencional dos museus entre reserva técnica e exposição. Ao fazer uma analogia entre performance e o micélio, Magnin preconiza um sistema resiliente e distributivo que espelhe a adaptabilidade da performance¹²².

A conservação da performance como conservação da arte contemporânea

Se entendida metaforicamente como uma rede biológica de sustentação eterna, a conservação da performance é incluída e agraciada pelas discussões num âmbito mais amplo da conservação da arte contemporânea e da teoria da conservação. Campo prático e discursivo, a conservação da arte contemporânea tem produzido trabalhos substanciais e de referência que são relevantes à conservação da performance, incluindo-se tópicos relativos a instalação, a arte-

¹²¹ Emilie Magnin, "Caring for the Living: The Conservation of Performance Art", *Museum and Social Issues: Contested Conservation*, edição especial (a ser publicada); Magnin, "Shifting Roles in Performance Art Stewardship", em *Performance*, vol. 2 (a ser publicada).

¹²² Emilie Magnin, "Shifting Roles in Performance Art Stewardship," in *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol. 2 (London and New York: Routledge, forthcoming).

mídia e a dita mídia “temporária”, arte-digital, bem como obras cinéticas¹²³. Paralelo a esta escrita (por vezes, nela), e junto a uma quantidade relevante de simpósios e colóquios, uma teoria contemporânea da conservação se desenvolveu impactando fortemente nossa prática. Neste contexto, uma das observações é que o paradigma científico de objeto estático, e por extensão, o uso da ciência para o escrutínio e a estabilização de verdades sobre objetos, já não pode ser aplicado a trabalhos criados após 1960.

Ao refutar a primazia do objeto, a performance deflagra um desafio fundamental a princípios centrais ao trabalho de conservação. O pensamento de conservação não dependente do objeto pode, no entanto, ser delineado já no *Variable Media Initiative*¹²⁴ (2003)¹²⁵, um dos mais significativos pontos de partida do objetocentrismo e suas ideias associadas a originalidade e a autenticidade material foi a abordagem designada a partir da “biografia cultural” de Igor Kopytoff¹²⁶. Com implicações importantes na conservação da performance, essa abordagem postula que o significado de um objeto e seus efeitos em pessoas e eventos pode se alterar durante a sua existência, graças às mudanças em seu estado físico, seus usos, e os contextos sócio-histórico e cultural. O conceito de biografia nos permite construir a vida de uma obra de arte, como a trajetória de indivíduo podendo similarmente, ou não, demonstrar padrões de mudança¹²⁷. Ao invés de conservar objetos originais, o pensamento sobre a conservação da arte contemporânea opta por administrar suas mudanças - uma proposta proeminentemente inscrita nos estudos de conservação de Pip Laurenson. Laurenson aplica estudos de filosofia analítica e música, para

¹²³ Um grande número de referências sobre a conservação da arte contemporânea nos impede de listá-las aqui. Para citar apenas um nome, entre cronologias: Miguel Angel Corzo, ed., *Mortality Immortality: The Legacy of 20th-Century Art* (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999); Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé, eds., *Modern Art: Who Cares?* (Londres: Archetype Books, 2006); Hanna B. Hölling, *Paik's Virtual Archive: Time, Change and Materiality in Media Art* (Oakland: University of California Press, 2017); Tatja Scholte e Glenn Wharton, eds., *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012); Vivian van Saaze, *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Media* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013).

¹²⁴ Iniciativa de Mídia Variável (NT)

¹²⁵ Alain Depocas, Jon Ippolito e Caitlin Jones, "Permanence Change: The Variable Media Initiative," 2003, www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pub_index.html, acessado em 12 de janeiro de 2022.

¹²⁶ Igor Kopytoff, "The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process", em *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 64-91.

¹²⁷ Renée van de Vall, Hanna Hölling, Tatja Scholte e Sanneke Stigter, "Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation", em *ICOM-CC 16th Triennial Conference Preprints, Lisboa, 19-23 de setembro de 2011*, ed. Janet Bridgland (Paris: International Museums Council, 2011).

argumentar em prol de repensarmos a noção de autêntico na abordagem de trabalhos baseados em partituras ou instruções - sejam elas descritas de maneira rudimentar ou em maior minúcia¹²⁸. Os ideais de autenticidade e originalidade começam a dar passagem a considerações teóricas de iteração e diferença. A luz destes desenvolvimentos, a conservação avança de uma noção de prolongamento da vida material dos objetos ao futuro para "se empenhar na materialidade, mais do que com a matéria - ou seja um comprometimento com diversos fatores específicos que determinam como a identidade dos objetos e seus significados estão imbricados com os aspectos do tempo e do espaço, com o ambiente, com os valores vigentes, as políticas, a economia, as convenções e a cultura"¹²⁹. Da administração da mudança ao entendimento de qualquer trabalho a partir de sua duração - curta ou longa - chegamos ao entendimento dos trabalhos de arte não apenas conectados a uma determinada materialidade, como também a uma temporalidade específica. Assumir que trabalhos feitos em bronze e pedra são eternamente fixos, e em consonância com o passado em que foram feitos, é uma experiência ilusória. O objeto, até então considerado durável, majoritariamente estável, de autoria e origem únicas e determináveis, a luz deste novo pensamento, pode ser percebido como um evento em lento desdobramento - envelhecendo e adquirindo suas pátinas do tempo. A existência de performances e eventos pode ser entendida, potencialmente, sob infinitas instâncias, desconectada de uma temporalidade específica e serem reperformável. Como já demonstrado em outra situação, a materialidade das obras de arte é temporal e relacional, constituindo uma rede de inter e intradependências aproximadas sob as lentes dos novos materialismos e do pensamento ecológico nos quais a conservação da performance se situa firmemente com contribuições recentes para o campo¹³⁰. Essas ideias são consequência da "viragem social" na teoria da conservação, cujas primeiras manifestações acontecem nas pesquisas de

¹²⁸ Pip Laurenson, "Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations", *Tate Papers* 6 (2006)

¹²⁹ Hanna B. Hölling, "The Technique of Conservation: On Realms of Theory and Cultures of Practice", *Journal of the Institute of Conservation*, edição especial The Future of Conservation 40, no. 2, (2017): 87-96, doi: [10.1080/19455224.2017.1322114](https://doi.org/10.1080/19455224.2017.1322114).

¹³⁰ Hölling, "The Technique of Conservation"; Hölling, "Exhausting Conservation: Object, Event, Performance in Franz Erhard Walther's Werkstücke", em *Object- Event-Performance: Art, Materiality and Continuity since the 1960s*, ed. Hanna B. Hölling (Nova York: Bard Graduate Center, 2022), 62-84; Hélia Marçal, "From Intangibility to Materiality and Back Again: Preserving Portuguese Performance Artworks from the 1970s" (tese de doutorado, Universidade Nova de Lisboa, 2018).

preservação de Miriam Clavir¹³¹ sobre as, assim chamadas, coleções etnográficas, e em sua enunciação mais recente na obra de Salvador Muñoz-Viñas, *Contemporary Theory of Conservation* (2005)¹³². Muñoz-Viñas se refere à conservação como um processo subjetivo e interpretativo, e ao restaurador como aquele que impacta e modifica o trabalho. Na medida em que já não é mais entendido como um “guardião passivo”, o restaurador, hoje, está ciente de seu poder interpretativo e opera, segundo Paul Eggert, “como um agente rival e complementarmente autoral (ou editorial)” que afeta nosso entendimento acerca do conceito de obra¹³³. Não só a criatividade entra na dimensão da conservação¹³⁴, mas a própria conservação é crescentemente entendida de forma criativa e interpretativa¹³⁵. Por fim, a consideração do tempo permite-nos questionar não só os princípios tradicionais acerca do “re” - restauração, reversibilidade, e retratabilidade - como também a própria questão do tempo em que a conservação é performada, e mesmo sua antecipação. Seria possível uma reorientação da conservação que a direcionasse ao presente mais do que ao futuro (como na ideia de “conservar trabalhos para as futuras gerações”), fomentar questões de relevância mais sensíveis ao nosso tempo, tais quais justiça social e comprometimento com a diversidade e a equidade? Cuidar da obra de arte pode ser apenas uma etapa ou um aspecto de um projeto mais amplo de conservação. Através da performance, e sua radicalidade do agora, uma questão emerge: Por que não preservar o tempo presente, e se satisfazer com o fato de que este é a única realidade a qual temos acesso?¹³⁶

¹³¹ Miriam Clavir, *Preserving What is Valued: Museum, Conservation and First Nations* (Toronto: University of British Columbia Press, 2002).

¹³² Salvador Muñoz-Viñas, *Contemporary Theory of Conservation* (Oxford: Elsevier, 2005).

¹³³ Paul Eggert, *Securing the Past: Conservation in Art, Architecture, and Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 112.

¹³⁴ Consulte o capítulo "Archival Activations and Creative Conservation", em Hölling, *Paik's Virtual Archive*, 158-60; consulte também Jonathan Kemp, "Conservators, Creativity, and Control", *Studies in Conservation* (2023), doi: 10.1080/00393630.2023.2241246.

¹³⁵ Jules Pelta Feldman, "Reperformance, Reenactment, Simulation: Notes on the Conservation of Performance Art". *21: Inquiries into Art, History, and the Visual/ Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur*, vol. 4, no. 4 (2023):675-711, doi: 10.11588/xxi.2023.4.100738.

¹³⁶ Essa pergunta está em sintonia com a concepção de tempo de Henri Bergson, na qual o passado se preserva infinitamente no presente enquanto o presente passa. Henri Bergson, *Creative Evolution* (1907; primeira edição em inglês publicada em 1911); veja também Gilles Deleuze, *Bergsonism*, trans. Hugh Tomlinson e Barbara Habberjam (Nova York: Zone Books, 1991 [1966]). O argumento de Bergson moldou a crítica temporal da conservação em Hanna B. Hölling, "Time and Conservation", em *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints, Copenhagen, 4-8 de setembro de 2017*, ed. J. Bridgland (Paris, Paris, 2017). J. Bridgland (Paris: Conselho Internacional de Museus, 2017).

Agradecimentos

Este ensaio se baseia em grande parte em minha proposta de projeto ao SNSF não publicada e intitulada "Performance: Conservation, Materiality, Knowledge", e da Introdução ao primeiro volume de *Performance: The Ethics and Politics of Conservation and Care*, em coautoria com Jules Pelta Feldman e Emilie Magnin. Devo a eles meus agradecimentos pelo caminho que compartilhamos juntos nos últimos anos. Esta pesquisa foi possível graças ao generoso apoio da bolsa de projeto de pesquisa da Fundação Nacional de Ciências da Suíça (nº 100016_189245) e ao apoio do Departamento de Pesquisa, Instituto de Materialidade em Arte e Cultura, Universidade de Artes de Berna.

Ilustrações

Fig. 1. Performance: Conservation, Materiality, Knowledge, site do projeto de pesquisa do SNSF, <https://performanceconservationmaterialityknowledge.com/>.

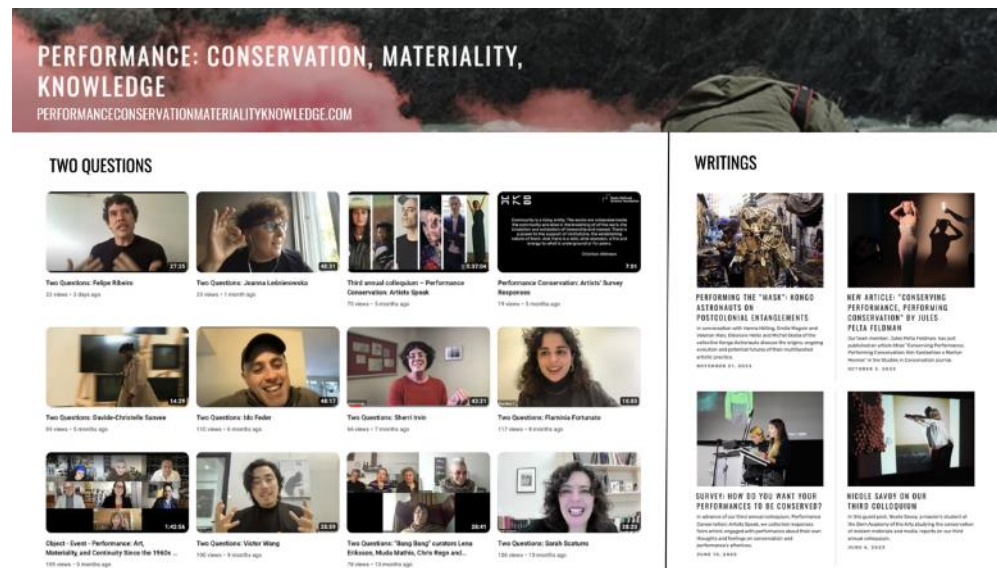


Fig. 2. Capa de *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol.1, editado por Hanna B. Hölling, Jules Pelta Feldman e Emilie Magnin (Londres e Nova York: Routledge 2023).

