

**THIS IS NEW, SITUAÇÕES CONSTRUÍDAS**

**THIS IS NEW, CONSTRUCTED SITUATIONS**

Aline Dias / UFES

**RESUMO**

O artigo aborda “This is new”, trabalho de Tino Sehgal, destacando a oralidade e a relação corporal propostas pelo artista. Compreendidos como “situações construídas”, seus trabalhos deslocam a ênfase material e a constituição da imagem na arte contemporânea para a noção de acontecimento, mediante a delegação de gestos, realizados por intérpretes segundo instruções do artista. O artigo reflete sobre as condições de apresentação, a experiência do espectador, as relações entre exposição e coleção e, especificamente, a transmissão oral e inscrição institucional da peça.

**PALAVRAS-CHAVE:** situações construídas; arte contemporânea; transmissão oral; experiência do espectador; inscrição institucional.

**ABSTRACT**

*The article discusses "This is new", work of Tino Sehgal, highlighting the orality and the corporal relation proposed by the artist. Understood as "constructed situations," his works shift the material emphasis and the constitution of the image in contemporary art to the notion of event, through the delegation of gestures, performed by interpreters according to the artist's instructions. The article reflects on the conditions of presentation, the experience of the spectator, the relations between exhibition and collection and, specifically, the oral transmission and institutional inscription of the artwork.*

**KEYWORDS:** *constructed situations; contemporary art; oral transmission; experience of the spectator; institutional inscription.*

*Para o poema é inconcebível não haver um corpo humano  
que não o suporte (LLANSOL: 2000, 17).*

Na recepção, uma pessoa, enquanto vende, emite ou entrega o bilhete de ingresso ao museu, lê uma frase de uma notícia do dia em um jornal: "Sondagem dá maioria absoluta ao Partido Socialista", por exemplo, no dia 19 de fevereiro de 2005 (Llano, 2005). Acrescenta a seguir o nome do artista, título, ano e proveniência da obra: "“This is new”, Tino Sehgal, 2003, Museu de Serralves”.

“This is new” consiste na leitura de uma notícia publicada em periódico diário, pelo recepcionista do museu<sup>1</sup>. É endereçada diretamente ao espectador, antecedendo seu acesso no espaço expositivo. Através de uma frase escolhida no texto descartável do jornal, de modo inesperado, o visitante é situado em um espaço-tempo cotidiano. O trabalho toma forma temporariamente nesta ação, através da voz e interpelação do recepcionista, embora sem restringir-se ao corpo que fala (‘substituível’ por outros protagonistas nas diferentes apresentações do trabalho). Reivindicando o corpo do funcionário como suporte da obra, Sehgal atenta também para o corpo do espectador que a escuta, o corpo do artista que formula a obra e os corpos que, mais ou menos anônimos, os carregam, interpretam, limpam ou conservam.

A experiência tem como vetor o encontro entre os corpos que lêem e escutam, desdobrando o escopo e a funcionalidade do jornal para o âmbito desta interlocução desavisada, na contingência das notícias impressas em cada dia e local em que o trabalho é exibido ao espectador e da escolha de cada recepcionista.

Bishop (2012) sinaliza a crescente contratação de performers nas práticas artísticas atuais, ampliando a escolha de profissionais especializados para intérpretes amadores e/ou via enquadramento social e competências pré-estabelecidas. Sehgal convoca intérpretes de determinadas faixas etárias (“This is progress”), cantores (“This is propaganda”), mediadores (“This is about”) e recepcionistas (“This is new”). Neste caso, não se trata de um ator ou performer que replica a atividade, posição e/ou indumentária dos funcionários, mas de um recepcionista do museu que desvia, ou mais precisamente, sobrepõe o papel de ‘suporte’ do trabalho de Sehgal à função habitual para o qual é contratado. Recebendo uma remuneração previamente

acordada (Almeida, 2013; Anacleto, 2014), a sua participação como intérprete é preparada, seguindo as orientações do artista.

Repetida diariamente durante o horário de funcionamento do museu, de acordo com a visitação e duração da exposição, “This is new” demanda não só o corpo que profere a frase, mas constitui-se na situação construída, incluindo o corpo do espectador, uma vez que o enunciado só é proferido diante de um visitante, como destaca Hantelmann (2010)<sup>2</sup>.

O termo adotado pelo artista de “situação construída” reage à terminologia corrente e, como observa Bishop (2005) evita compreender suas obras como performance. A resistência ao termo, resumidamente, reage a um conceito restritivo de performance que exclui a repetição, duração consonante à exposição e contratação de intérprete<sup>3</sup>. Embora orientado pelo contexto e gerando encontros singulares, “This is new” não reside em um evento único, irrepitível e executado pelo artista, mas baseia-se na repetição de uma ação, mediante instrução e estendendo-se ao período integral da exposição.

Ancorado e problematizando as matrizes da arte contemporânea, especialmente das instruções da arte conceitual (Sehgal, 2003), Bishop (2012) propõe a noção de “performance delegada”. A autora aborda a história da participação no século XX e seus diferentes contextos sociais nas artes performativas traçando aproximações e diferenças das formas conceituais (uma vez que o processo se sobrepõe à imagem, objeto e mesmo conceito) e participativas (destacando contratação e não-engajamento). Articulado e divergindo de certas características da arte conceitual, performance e formas participativas, Bishop (2012b) sublinha que a crítica do objeto encontra outra concepção quando a sociedade e, notadamente, os museus ingressam na cultura do evento, sinalizando a reduzida orientação política, consonante com valores ideológicos neoliberais da arte ‘neutra’ e instrumentalizável pelo mercado e/ou políticas governamentais.

A refutação da ênfase material não se resume à desmaterialização das práticas contestatórias dos anos 60/70 como resistência à mercantilização mas inversamente, como ampliação e inserção destas práticas no circuito institucional e colecionista, conforme Alberro (2003) – transformações da esfera artística

vinculadas ao acelerado ciclo de produção/descarte dos bens e de virtualização das relações financeiras e sociais contemporâneas<sup>4</sup>. Além disso, a condição de desmaterialização comercial e social pós anos 90, pautada na lógica do serviço e informação, é consonante à demanda de atração espetacular do museu, na notável eficácia do apelo presencial e ocasional da performance.

Ao prescindir intencional e persistentemente de objetos, o trabalho de Sehgal não corrobora com noções de desmaterialização ou imaterialidade, mas propõe uma forma específica e temporária de materialização. Criticando a lógica hegemônica da produção material e o paradigma de exponencial crescimento econômico, o artista substitui a transformação das fontes naturais em objetos pela adesão à transformação de ações em produtos e sentidos. A dança é adotada como modelo paradigmático, assim como o strip-tease<sup>5</sup>, tomando a materialidade temporária e circunstancial do corpo no desempenho de atividades não orientadas ao objeto.

Assinalando a ideia de produção não objetual própria da dança, sem recorrer as formas da instalação, fotografia ou documentação textual, Sehgal desenvolve a peça “sem título”, 2001, apresentando um museu temporário da dança moderna no corpo do intérprete. E em “Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things”, 2000, se apropria de movimentos presentes nos trabalhos videográficos de Bruce Nauman e Dan Graham referenciados no título. Envolvendo a interpretação de posições e movimentos da dança e da história da arte recente, os trabalhos comportam o museu na memória e no corpo (Heiser, 2004), considerando sua dupla função em relação a história e a experimentação.

Entre a vocação pública, o desafio à propriedade e a ambígua posição política de Sehgal, que endereça sua crítica especificamente a produção não-objetual e mantém as peças passíveis de posse e aquisição, sua obra responde e participa do mercado, ainda que propondo formas específicas de produzir e compartilhar, desmentindo qualquer acepção de autonomia no sistema capitalista. Presente em museus, feiras e galerias, Sehgal formula peças também específicas para a situação da coleção privada, como “Alteration to a Suburban Household”, referenciando Dan Graham<sup>6</sup>.

Tirando partido de certa ‘camuflagem’, “This is new” é apresentado na recepção, espécie de ante-sala da exposição, instância justamente destinada à troca comercial

que faculta o acesso ao museu. Ao articular as condições específicas do museu e da apresentação da obra, Sehgal aprofunda a questão de que o acontecimento produz espaço, e não o contrário (Llano, 2005). Ampliando suas implicações contextuais, a condição não-objetual de “This is New” estende-se para a transmissão e documentação da obra. A materialização temporária, condicionada ao corpo/situação, é pautada em instruções também conservadas e transmitidas no corpo dos profissionais do museu/mercado, observa Saaze (2013). Sem mediação fotográfica ou textual, prescindindo mesmo de contratos escritos, através de uma “transmissão corpo-a-corpo” (Sehgal, 2003), a obra evade a materialidade estável tanto na exposição quanto na sua conservação e condições para reapresentação.

Sehgal (s.d.) argumenta que seu trabalho está pautado na conexão intrínseca entre política, economia e produção de arte, visando especificamente promover rupturas e modos alternativos de produzir ou abordar a produção, contestando o modelo dominante. Haltemann (2010) aborda o trabalho de Sehgal a partir do ponto de vista de que a arte não apenas responde ou se insere, mas participa do contexto, destacando os efeitos no cenário extra-artístico, argumentando a adesão a determinadas condições (inserção mercadológica e institucional) visando mudar outras condições (produção objetual). A autora apoia sua análise no termo “performatividade”, a partir da concepção de Austin e das leituras de Judith Butler, fora da imprecisa acepção corrente (função adjetiva de *performance-like*), mas pautada no modo como a produção da realidade não se restringe à intenção, denotação ou ao conteúdo articulado, mas integrada a modos, convenções que repetem, atualizam ou diferenciam. Além do que dizem, as palavras e as ações estão ligadas ao uso que sustentam e coproduzem seus sentidos e convenções.

Menos denúncia ou tematização, o trabalho reivindica-se político na adoção de novas formas de transmissão, apoiando-se e propiciando relações que afirmam e dependem da presença do outro. Da desconfiança da documentação com/contrá experiência nas práticas performativas, Sehgal desafia a hipervisualidade vigente, numa tentativa de resistir a virtualização da experiência. Llano (2005) ressalta que o papel do objeto e da mercadoria na sociedade industrial é substituído pelo serviço e intercâmbio de experiências no capitalismo.

Não é desprovido de complexidades que trabalho se afirma: intangível mas comercializável; efêmero mas repetível (portanto passível de integrar uma coleção); não documentável, mas amplamente difundido, vide o crescente interesse da mídia face a determinação de impedir sua reprodução. O caráter impalpável da obra contrasta com sua inserção no circuito midiático, cuja visibilidade e alarde está vinculado à demanda peremptória do contato presencial e direto<sup>7</sup>. Além disso, é notável a profusão de anedotas e textos em primeira pessoa na produção crítica<sup>8</sup>, em que sobressai o papel e o poder do observador (sobretudo do enunciado especializado e jornalístico, decisivo na legitimação, conforme Scalan (2010)) e, ao mesmo tempo, afirma a exponencial banalidade e exacerbação egocêntrica que permeia a comunicação social.

Refletindo sobre a ampliação do papel da audiência nas formas participativas, Bishop (2012a) destaca que os registros e memórias de participantes passam a ser fontes e ‘arquivos’ destas práticas, que desafiam os métodos usuais de conservar, arquivar e apreender a experiência artística em função da complexidade duracional envolvida. Uma vez que o trabalho mobiliza voz, movimento e diálogo interpessoal, o espectador assume uma importância central, integrando a situação como uma “experiência situacional”, indica Sehgal (2005).

Considerando que a obra não existe materialmente na coleção, tampouco na forma documental de instrução, roteiro gráfico ou textual, a interpretação não ancora-se no documento escrito, mas na memória de seus profissionais, implicando as potencialidades e limitações que estruturam a linguagem oral. O trabalho sinaliza o papel do museu na tarefa de transmissão intergeracional da obra, de sua inteligibilidade e potência não restrita a conservação de sua materialidade.

“This is new” integra a coleção do Museu de Serralves, em Portugal<sup>9</sup>, prescindindo de documentação textual mesmo no processo de aquisição da obra em 2008, em cartório, através de transmissão oral<sup>10</sup>. A peça interdita seu registro escrito/imagético no âmbito do museu, coibindo o uso de etiquetas impressas, mas requisitando uma identificação apenas oral no espaço expositivo, assim como na comunicação das orientações de apresentação da obra para os intérpretes<sup>11</sup>.

As reapresentações do trabalho de Sehgal reivindicam o museu como lugar de

produção e não espaço físico de guarda material. Diferentemente de trabalhos de instalação/performance em que os objetos são guardados e/ou substituídos, as peças de Sehgal prescindem de quaisquer aparatos materiais, tanto na apresentação como na documentação/transmissão, refutando o papel do museu como “recipiente” para a guarda de objetos e afirmando-o como um espaço de produção e de transmissão oral de práticas. O trabalho, para tanto, articula a especificidade de cada situação, em sua contingência e em constante negociação com a estrutura de repetição, num “envolvimento contínuo do presente com o passado na criação de outros presentes”, e não numa orientação para a eternidade” (Sehgal, 2002).

Da interrogação de Bishop (2005) acerca do que significa hoje produzir um trabalho imaterial não documentado e não documentável, além do contexto informacional e da lógica de rumor na sociedade contemporânea, interessa perceber como essa espécie de *telefone sem fio* repercute nas práticas do museu. Recusando uma documentação contratual formal, marcante nas práticas pós-conceituais, conforme aborda Buchloch (1997), o trabalho de Sehgal envolve uma espécie de etiqueta ou certificado invisível, patente na sua presença em banco de dados, lista de obras de cada exposição, textos na imprensa e crítica especializada. Atentando para a incontornável relação interpessoal que subterraneamente integra as práticas institucionais, embora recalçadas, o trabalho, em sua performatividade influencia e participa dos modos de documentar, transmitir e apresentar a obra de arte.

A ausência de um documento escrito e original reafirma que a instrução não desvincula-se da interpretação (Sehgal, 2003). As inevitáveis variações, lapsos e esquecimentos tomados com evidente desconfiança na transmissão oral, permitem estender esta condição para o documento, rompendo sua ilusão tautológica e percebendo-o como suporte de inscrição e igualmente como projeção, tomando a memória como matéria e operação de construção de sentidos.

O pronome *this* que intitula o trabalho e outras obras desta série, assim como a notícia do jornal, invalidam a noção de completude ou autonomia, tornando o trabalho indissociável de cada contexto de enunciação. O título comporta a ambiguidade de manter indefinido se *'this'* referencia a própria notícia, a situação inusitada que constitui o trabalho ou mesmo o contexto expositivo<sup>12</sup>. A função

generativa do pronome *this* sinaliza a especificidade que, por sua vez, reside na ausência de dados fixos ou intrínsecos. O trabalho adere ao contexto e, justamente por isso, assimila a transformação e alude à reflexividade e suspensão de uma definição estável da arte contemporânea, como sinaliza Duve (2007; 2010).

Na repetição reside a condição comercializável e colecionável do trabalho, referenciando a reflexão de Krauss (1997) acerca da relação entre a repetição minimalista e o sistema econômico do capitalismo tardio. É ainda condição de sua especificidade pois, ao potencialmente repetir-se como enunciado do *isto é novo*, cada apresentação assimila sentidos específicos, numa indiscernibilidade entre o que constitui o trabalho e o que constitui seu enquadramento contextual.

Efemeridade e repetição encontram-se no museu, enquanto memória e condição de permanência da obra. Como o corpo apresenta o trabalho e também o transmite a outro corpo, Sehgal (2003) afirma que o trabalho existe no corpo do artista, das pessoas que o interpretaram, das que guardam as instruções de como fazê-lo e também nas memórias dos espectadores que experienciaram o trabalho, que se faz “presente” ao ser exibido no museu. Incapaz de precisar os desdobramentos e impactos da transmissão oral a longo prazo, o museu é o endereçamento privilegiado do trabalho, enquanto lugar de confluência temporal e possibilidade de intervenção em práticas futuras.

A duração é mobilizada como meio do trabalho (a oralidade) e do museu (a função intergeracional). A especificidade do trabalho não reside exclusivamente na dimensão espacial ou na temporalidade restrita da exposição, mas na historicidade na qual o trabalho se insere e intervém, através de cada reapresentação e transmissão. Recusando a estabilidade material, a permanência pauta-se numa identidade “flexível” (Llano, 2005) e assume o compromisso de guardar no corpo das pessoas que integram o quadro funcional do museu. A obra, ao se inserir na coleção, dela participa como *topos* de investigação e experimentação (afastando a abordagem da coleção como fundo de investimento, enciclopédia ou entretenimento). A oralidade que o trabalho reivindica na sua realização e conservação desestabiliza o funcionamento institucional nas dinâmicas curatoriais e práticas de conservação. É a temporalidade complexa e heterogênea do museu que o trabalho mobiliza, cuja estabilidade e conservação não reside na matéria, mas na

função mnemônica da instituição. É neste sentido que o artista reitera a indissociabilidade do trabalho da história da arte e do museu, intervindo nas formas de produção e transmissão da arte.

## Notas

<sup>1</sup> Fundação de Serralves, “Algumas Obras Da Coleção De Serralves: Um Olhar Mais Atento”, acesso 14 mar. 2015, <http://www.serralves.com/pt/algumas-obras-da-colecao-de-serralves-um-olhar-mais-atento/pagina-1/>

<sup>2</sup> No original: “the work is the situation including the viewer” (Hantelmann: 2010, p.133)

<sup>3</sup> Sneed (2011) relaciona o trabalho de Sehgal com os happenings e o legado de Allan Kaprow, abordando não só as notáveis diferenças (repetição, mercado, ensaio) mas aproximações, através da escala da ação, diálogo e potencial transformador.

<sup>4</sup> Discordando da historiografia corrente cuja retórica apoia-se na refutação da mercadoria e da instituição pelos trabalhos conceituais, Alberro (2003) aponta, a partir das iniciativas de Seth Siegelaub a inserção e uso estratégico de formas provenientes dos meios publicitários na comercialização e institucionalização das práticas conceituais.

<sup>5</sup> Com formação em dança e economia, o artista utiliza o paradigma da dança recorrentemente em seus textos e entrevistas. O exemplo do strip-tease é explorado em texto de argumentação econômica, Sehgal (2004).

<sup>6</sup> A peça é endereçada a um casal de colecionadores que interpreta uma inversão ou espelhamento dos trejeitos e hábitos do companheiro/a ao receber um convidado no contexto doméstico, conforme Bishop (2005) e Midgette (2007).

<sup>7</sup> Nas pinturas, tanto quanto nas performances, o acesso a reprodução/documentação difere do contato presencial com o trabalho. A diferença reside na exclusividade de acesso a ações performáticas ao contexto expositivo, enquanto as expressões artísticas ancoradas no objeto podem ser acessadas em outros contextos como reserva técnica, p.ex. Os novos desafios metodológicos não residem na demanda pela presença diante da obra (instalação, pintura) mas no acompanhamento de transformações, lugares, agentes e endereçamentos contextuais diferentes, realizados a longo prazo, segundo Bishop (2012).

<sup>8</sup> São profusos os textos em que os autores narram suas próprias experiências com o trabalho, destacando a habilidade do trabalho para gerar narrativas orais dissemináveis, Bishop (2005).

<sup>9</sup> Duas peças do artista integram a coleção de Serralves, “This is new” e “This is about” (esta, interpretada por mediador durante visita à exposição, interrompida por uma interpelação desconcertante ao espectador).

<sup>10</sup> O ingresso da peça na coleção de Serralves está ligada ao programa expositivo do museu, através da mostra individual do artista, em 2005, comissariada por João Fernandes. Prescindindo de abertura formal e sem contar com um espaço específico, além de “This is New”, foram apresentadas “This is About”, “This is Good” e “This is Propaganda”, Fundação de Serralves (2006, p.8). Já no acervo, “This is New” foi apresentada em “Primeira Avenida: Rua de Sentido Único”, 2012-13 e “Histórias: Obras da Coleção de Serralves”, 2014. A transmissão oral é feita pelo artista, assistente ou integrante da equipe do museu que tenha interpretado a peça anteriormente, Anacleto (2014).

<sup>11</sup> A aquisição da obra é realizada em cartório, sem documentos escritos, em um acordo oral feito na presença de notário, advogado e diretor de museu que, em função do estatuto e da competência profissional, asseguram a credibilidade da transação (Sehgal, 2003) “Esta obra, como todos os projetos de Sehgal, não pode ser registada nunca, de modo que o Museu de Serralves apenas pode transmitir oralmente as suas instruções a novos recepcionistas”. Fundação de Serralves, “Histórias: Obras da Coleção de Serralves”. A aquisição da peça, realizada oralmente, foi protagonizada pelo então diretor do museu, Fernandes (2012). O compromisso pela apresentação da peça, através da transmissão oral foi atribuído a ele e na ocasião de sua saída da instituição, foi repassado a Coordenadora de Artes Plásticas, Almeida (2013).

<sup>12</sup> Sobre o ambíguo sentido do pronome *this* especificamente em “This is propaganda”, ver Maidment (2002).

## Referências

- ALBERRO, Alexander. *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, MA: MIT, 2003.
- BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London, New York: Verso, 2012.

- BISHOP, Claire em entrevista Julia Bryan-Wilson “Intelligent Discomfort” *Mousse magazine*, n.35 (out. 2012a), acesso 14 mar. 2015, <http://moussomagazine.it/articolo.mm?id=885#photoGallery>
- BISHOP, Claire “In the Age of Cultural Olympiad, we’re all public performers” *The Guardian*, 23 jul. 2012b.
- BISHOP, Claire. “No pictures, please: Claire Bishop on the art of Tino Sehgal”, *Artforum* vol. 43, n.9 (mai. 2005): 215–17.
- BUCHLOCH, Benjamin. “*Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*” in Krauss, Rosalind et al. (org). *October: The Second Decade, 1986-1996*, v.76. Cambridge: MIT Press, 1997.
- DUVE, Thierry de. “O que fazer da vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20?” *Arte & Ensaios* n.20 (jul 2010) : 181-193.
- DUVE, Thierry de. “Petite théorie du musée (après Duchamp d’après Broodthaers)”, in Caillet Elisabeth et al. (org.) *L’Art Contemporain et son exposition (2)*. Paris: L’Harmattan, 2007.
- HANTELMANN, Dorothea von. *How to Do Things with Art*. Zurich: JRP|Ringier; Dijon: Les presses du réel, 2010.
- HEISER, Jörg “This is Jörg Heiser on Tino Sehgal” *Frieze*, 82 (abr. 2004).
- KRAUSS, Rosalind. “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, in Krauss, Rosalind et al. (org). *October: The Second Decade, 1986-1996*, v.76. Cambridge: MIT Press, 1997.
- LLANO, Pedro de. “Tino Sehgal A arte enquanto acontece”, 2005 *Fundação de Serralves*, acesso 30 jan. 2015, <http://www.serralves.pt/pt/actividades/tino-sehgal-a-arte-enquanto-acontece/>.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde Vais Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D’Água, 2000.
- MAIDMENT, Isabella. “Tino Sehgal, This is propaganda, 2002 – Summary”, *Tate*, acesso 16 mar. 2015, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/sehgal-this-is-propaganda-t12057/text-summary>
- MIDGETTE, Anne. “You Can’t Hold It, but You Can Own It”, *New York Times*, 25 nov. 2007.
- SAAZE, Vivian van. “*In the Absence of Documentation: Reflections on the Practice of Remembrance*”. Palestra proferida no Seminário Internacional Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art, NeCCAR, Lisboa, 26 nov. 2013.
- SCALAN, Joe. “Fair Use: An Artist’s Project” *ArtForum* (mai. 2010), também disponível em *Things that fall*, acesso 22 mai. 2015, <http://www.thingsthatfall.com/downloads/JoeScanlan-FairUse-2010.pdf>
- SEHGAL, Tino em entrevista a Hans Ulrich Obrist, “Hans Ulrich Obrist interviews Tino Sehgal”, *Johnen Galerie*, 2003, acesso 15 mar. 2015, [http://www.johnengalerie.de/fileadmin/Download/Press/sehgal/Sehgal\\_Interview\\_mit\\_Obrist\\_2003.pdf](http://www.johnengalerie.de/fileadmin/Download/Press/sehgal/Sehgal_Interview_mit_Obrist_2003.pdf).
- SEHGAL, Tino em entrevista a Tim Griffin, “Tino Sehgal an interview,” *Artforum*, 43/9 (2005): 218-219.
- SEHGAL, Tino sn, in Fletcher, Annie et ali. (org.), *Now what? Artists write!* Utrecht: Bak; Frankfurt am Maim: Revolver, 2004.
- SEHGAL, Tino. “*The Next Documenta Should Be Curated By an Artist*”, *e-flux*, acesso 13 mar. 2015, [http://www.eflux.com/projects/next\\_doc/tino\\_sehgal\\_printable.html](http://www.eflux.com/projects/next_doc/tino_sehgal_printable.html).
- SEHGAL, Tino. untitled statement in *I promise it’s political*. Cologne: Museum Ludwig, 2002.
- SNEED, Gillian “Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas “Relacionais” Contemporâneas”, *Poiésis*, n.18 (dez. 2011): 169-187.

#### **Outras fontes (documentos e entrevistas):**

- ALMEIDA, Marta em conversa com a autora, Porto, set. 2013.
- ANACLETO, Ana em entrevista a autora. através de mensagem de email, 12 jan. 2014.
- FERNANDES, João em entrevista a Elisa Noronha Nascimento, Porto, 9 mai. 2012.

---

FUNDAÇÃO DE SERRALVES, “Algumas Obras Da Coleção De Serralves: Um Olhar Mais Atento”, acesso 14 mar. 2015, <http://www.serralves.com/pt/algumas-obras-da-colecao-de-serralves-um-olhar-mais-atento/pagina-1/#>

FUNDAÇÃO DE SERRALVES, “Histórias: Obras da Coleção de Serralves”, acesso 16 mar. 2015, <http://www.serralves.pt/pt/historias-obras-da-colecao-de-serralves/#sthash.cnLkkv0f.dpuf>

FUNDAÇÃO DE SERRALVES. *Relatório e contas 2004*. Porto: Fundação de Serralves, 2005.

FUNDAÇÃO DE SERRALVES. *Plano de Atividades 2015*. Porto: Fundação de Serralves, 2016.

FUNDAÇÃO DE SERRALVES. *Relatório e contas 2005*. Porto: Fundação de Serralves, 2006.

### **Aline Dias**

Artista e pesquisadora. Professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Possui Doutorado em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (2015), Mestrado em Poéticas Visuais UFRGS (2009) e Bacharelado em Artes Plásticas UDESC (2003).