VIAS POSSÍVEIS PARA A PRESERVAÇÃO DE OBRAS DE PERFORMANCE EM COLEÇÕES

POSSIBLE WAYS FOR THE PRESERVATION OF PERFORMANCE ART WORKS IN COLLECTIONS

Bianca Andrade Tinoco / UnB
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira / UnB

RESUMO
Dado que a performance é um gênero artístico caracterizado por obras eminentemente conceituais e imateriais, a conservação desses trabalhos com vistas à reapresentação – e, em um aspecto mais amplo, à consolidação de uma narrativa histórica desse gênero – se coloca como uma questão não apenas para o(a) artista ou o coletivo que assina a autoria, mas para museólogos, críticos, curadores, historiadores da arte, entre outros. Nessa perspectiva, estima-se de que maneira a documentação, a notação e o contrato de compra e venda de performance podem favorecer e mesmo subsidiar a preservação das condições adequadas para o colecionamento e a reexibição dessa obra artística.

PALAVRAS-CHAVE: Performance; conservação de arte; arte contemporânea.

ABSTRACT
In view of the fact that performance art is a genre characterized by eminently conceptual and immaterial works, the preservation of these works for the restatement - and, in a broader sense, the consolidation of a historical narrative of this genre - is posed as a question not only for the artist or the collective that signs the authorship, but for museologists, critics, curators, art historians, among others. From this perspective, it is estimated how the documentation, rating and performance purchase agreement can favor and even subsidize the preservation of adequate conditions for the collection and re-exhibition of this artistic work.

KEYWORDS: *Performance art; art conservation; contemporary art.*

A complexidade da produção contemporânea suscita por vezes a provocação de que algumas obras talvez careçam de algo similar a um manual de montagem. Jean-Marc Poinsot (2012, p. 168) recorda as dificuldades de configuração enfrentadas na reexibição da instalação *Uma e Três Cadeiras* (1965), no acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e também na versão conservada no Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, uma vez que, de acordo com as instituições, "os certificados desse período que [Joseph] Kosuth juntava aos objetos permaneciam muito pouco eloquente sobre a maneira de dispor os três elementos". A guarda fragmentada de uma obra emblemática, observando a catalogação estanque dos objetos nela empregados [1], evidencia os riscos de preservação de trabalhos predominantemente conceituais. Para Poinsot, como a obra não havia sido descrita em detalhes pelo artista, restaram aos museus fotografias em uma publicação de Kosuth exibindo os princípios básicos de apresentação. Assim, a instalação foi exposta a equívocos e à ameaça de desaparecer: "[...] ela foi esquecida em colocações ulteriores que procuravam fazer composições sobre a parede e devolvendo certa autonomia a cada um de seus componentes" (POINSOT, 2012, p. 169).[2]

A percepção de Poinsot coincide com a constatação de Magali Sehn (2012, p. 145) acerca do risco na apresentação, em diferentes contextos, de obras consideradas não tradicionais "e que incluem materiais efêmeros e/ou diversos arranjos no espaço": "[...] A perda da informação e o gerenciamento inadequado da informação [...] são as principais causas de conflitos durante o processo de (re) exibição." (*idem*)

Ora, se a conservação e a reapresentação de obras acervadas são uma questão no caso de instalações, tanto mais se tornam inquietantes quando se referem à imaterialidade própria das performances. Os artistas que as concebem, os performadores, buscam resguardar a fluidez e a fugacidade de suas ações, resultantes da conjunção de elementos que não admitem repetição, tais como o local, o momento e as motivações do artista quanto dos participadores com os quais são compartilhadas tais experiências ao vivo, presencialmente. A performance não depende necessariamente do corpo de seu criador para existir: é aceitável e muitas vezes desejável que outros performadores apresentem o trabalho, com adaptações a diferentes tempos, locais e participadores.

As particularidades do gênero artístico dificultam a incorporação dessas obras a coleções institucionais e de pessoas físicas, um entrave observado ainda em grande medida no Brasil. Tomemos a performance *O Nome*, de Maurício Ianês[3], a única do gênero entre as mais de 8 mil obras na coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Após ser apresentada no projeto Octógono do museu, em 28, 29 e 30 de novembro de 2013, ela foi doada ao acervo em 2015 pelos Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca, por intermédio da Associação Pinacoteca Arte e Cultura (APAC)[4]. A realização do trabalho prevê que oito funcionários da instituição previamente orientados pelo artista, ou oito grupos de funcionários nas mesmas condições, entram no espaço octogonal na área central da Pinacoteca e pronunciam, cada um e simultaneamente durante 10 minutos (ou durante o tempo que aguentarem), uma letra da palavra "inefável" – uma referência ao indizível, segundo o artista. A museóloga Monique Magaldi (2017, p. 110), ao investigar o acervo da Pinacoteca do Estado, em São Paulo, observou que informações necessárias às obras não estavam planificadas pela instituição. Os registros fotográficos da apresentação em 2013 foram encontrados não na Biblioteca, nas coleções especiais ou nos Arquivos Pessoais e Documentos Avulsos, e sim em um CD-ROM no Arquivo Institucional do museu, sem o título da obra e apenas com a data da reportagem fotográfica. "A documentação exibida [...] aponta para problemática da documentação de performances, obra efêmera, com início e término previamente definidos, em museus" (MAGALDI, 2017, p. 110-111).

A instituição brasileira com o maior número de performances catalogadas é o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), segundo levantamento realizado pela museóloga Juliana Caetano. Depois de ressaltar a relevância da documentação museológica entre as premissas básicas de um museu, dentre as ações voltadas para a preservação, comunicação e pesquisa, Caetano descreve a catalogação das performances no MARGS: ficha catalográfica, termos de doação e empréstimo no Setor de Acervo, e reportagens, fotografias e outros documentos no Setor de Pesquisa e Documentação. A pesquisadora (2016, p. 64) constata que existe uma fragilidade no arquivamento das performances analisadas. "Haja vista que muitos dos documentos do museu não dizem muitos detalhes de como essas performances ocorreram e foram desenvolvidas. Além disso, a própria documentação não classifica ou reconhece que suas obras se tratam de performances."

Entre os casos esmiuçados por Caetano, está a performance *ARTE AE – Área Balões* (1983), de Didonet Thomaz – a única exposta pelo museu após a aquisição, embora não como reperformance e sim por meio de suas indumentária e registros fotográficos[5]. Além da ficha catalográfica, o MARGS guarda objetos e fotografias da performance em sua primeira apresentação, uma entrevista com a artista e outra obra relacionada a essa, *Interferência* (1983), também doada ao acervo por Didonet Thomaz. Caetano (2016, p. 56) observa, no entanto, que o museu não se preocupou em juntar a essa documentação referências para uma reapresentação da obra. "[...] o museu nunca elaborou maiores considerações críticas sobre uma performance tão significativa para sua história e para a contribuição da performance no contexto local."

A separação entre a ficha catalográfica de *ARTE AE – Área Balões* e sua documentação é um obstáculo para a reapresentação enquanto performance, em sua integridade. Poinsot (2012, p. 169), na análise sobre *Uma e Três Cadeiras*, conclui que a preservação de obras se torna mais segura quando se cerca de narrativas autorizadas. Entre os elementos que as compõem, estão

> [...] os comentários, as declarações, as notas que ladeiam as ilustrações (reproduções) e eventualmente essas próprias ilustrações nos catálogos, projetos, certificados, notícias de montagem, resenhas e descrições a posteriori próprias da arte da instalação, mas também todas as 'informações', panfletos e outros documentos que o artista difunde na época de sua prestação. [...] Elas carregam, ao mesmo tempo, o projeto que o artista tem de sua obra e as interpretações legítimas que ele lhe reconhece. Essas narrativas são propriamente institucionais, pois sistematicamente associadas à produção das exposições ou concebidas com meios de assegurar-lhes a 'possível repetição'. (POINSOT, 2012, p. 169-170)

Organizador do livro *Documenting Performance* (2017), o pesquisador Toni Sant defende uma documentação que se dê de maneira plural, atendendo à poética de cada obra, e também multifocal. Os próprios participadores, ele argumenta, têm condições de produzir registros valiosos para as instituições:

> Em situações nas quais os participantes estão crescentemente documentando a própria presença deles, qualquer pessoa comum tem o potencial de integrar um arquivo como documentador, aproximando-nos de uma cultura democrática na qual a documentação de performance expande sua abrangência do domínio controlado da produção para incluir evidência do momento coletada por pessoas sobre as quais anteriormente era apenas esperado que

> experimentassem a obra como recebedores passivos das intenções dos artistas." (SANT, 2017, p. 9-10)

Uma vez que cada performance possui um processo específico de criação, não é aconselhável que a documentação siga um único método. A historiadora Alessandra Barbuto, conservadora do National Museum of 21 Century Arts, sustenta que museus que possuem performances devem considerar três fatores em seus processos de aquisição, preservação e documentação: a relação entre o artista e a performance; as possíveis iterações do público durante a ação; e os elementos materiais existentes ao fim da apresentação.

A relevância de uma notação aberta de performance[6]

Para além das narrativas autorizadas, os performadores têm produzido seus próprios discursos por meio de orientações e instruções de execução das ações. Em consonância com outras artes do movimento, como a música, a dança e o teatro, podemos chamar esse conjunto de notação (partitura, coreografia e roteiro são outras palavras possíveis, ainda que deem a noção de uma produção menos passível de transformação). Essa delimitação é um assunto delicado para os performadores, em grande parte devido à fugacidade e ao acaso inerentes ao gênero. Longe de ser normatizante, entretanto, a notação possui grande potencial de permitir a nomadização do trabalho performático, pois possibilita o entendimento apropriado das condições necessárias para a apresentação e, conforme o caso, permite que outros artistas intervenham, agreguem, construam a partir das ideias do performador ou do propositor inicial.

No campo da dança, conforme narra a pesquisadora Sarah Whatley (2017, p. 284) com base nos estudos de Natalie Lehoux e Susan Leigh Foster, uma variedade de sistemas de notação emergiu e desapareceu, começando no século IV com a que documentava o Bharatnatyam Tamil. Entre os métodos em voga nos últimos anos, estão Labanotation, Benesh (predominantemente para registrar e documentar o repertório de balé) e Eshkol-Wachman (usado com ênfase na pesquisa científica, segundo a autora). Tais marcações e codificações, afirma Whatley (2017, p. 286), "abstraem o corpo em movimento em marcações em uma página (ou tela), realçando o valor da dança uma vez que ela se inscreve em nossos registros de patrimônio cultural.”

Na visão do coreógrafo Scott DeLaHunta (2003), a notação é uma maneira tanto de democratizar o acesso ao pensamento da dança quanto como evidência estável para o registro da autoria. De acordo com ele, "a notação de dança é composta de uma classificação flexível de símbolos que podem ser recombinados para formar unidades cada vez maiores de informação relacionadas a movimentos particulares ao longo do tempo." Ele propõe o conceito de "coreografia de código aberto" e coloca em xeque a restrição dos programas de notação então utilizados, apenas com a intenção de preservar espetáculos protegidos por direitos autorais, argumentando que conhecer o "código fonte" de uma coreografia pode ajudar na compreensão dos processos criativos em geral. "Talvez se os processos coreográficos forem melhor compreendidos, eles possam ser usados para produzir outras coisas além do espetáculo" (DELAHUNTA, 2003).

Por similaridade, é possível pensar na notação de performance como um código-fonte à disposição transformação em decorrência das sucessivas apresentações. Por meio de uma concepção de notação aberta, é possível ressignificar a performance. É imperioso, no entanto, refletir sobre quais pontos podem ser subvertidos e quais precisam ser mantidos para que a provocação inicial do trabalho não se perca. Tomando-se a analogia de uma apresentação de *jazz*, é necessário para os músicos ter conhecimento da obra a ser executada a fim de estendê-la em improvisos e testar seus limites sem perder sua integridade[7].

Dois elementos verificados a partir dos anos 1990 demonstram uma viabilidade da notação aberta de performance: a democratização do acesso a recursos digitais e o desenvolvimento de um pensamento criativo habilitado à potencialidade desses recursos (edição não linear de ideias, aceitação de objetos a serem completados por outrem). Ainda no campo da dança, um exemplo de notação dentro dessa perspectiva é o projeto *Synchronous Objects for One flat Thing, reproduced*, um portal elaborado pela Companhia de Dança William Forsythe em parceria com o Departamento de Dança da Universidade Estadual de Ohio e seu Centro de Estudos Avançados em Computação para as Artes e o Design (ACCAD). O principal objetivo do trabalho é permitir a visualização e a reanimação da informação coreográfica do espetáculo *One Flat Thing*, a ser reproduzido de outras formas. Trabalharam no projeto pesquisadores de dança, design, geografia, estudos da computação,

estatística e arquitetura. “Aqui, a conjunção de visualização e reanimação parece coincidir com o próprio processo do pensamento. O projeto parece perguntar de que outras maneiras podem ser pensados os movimentos da dança.”(PARISI & PORTANOVA, 2011)

No material de divulgação do portal, Forsythe afirma: “o projeto começa do reconhecimento de que a coreografia é uma prática organizacional que emprega estratégias criativas fundamentais e relevantes para muitos outros domínios.” De acordo com a descrição de Parisi e Portanova (2011), foram utilizadas na criação da plataforma uma variedade de ferramentas de mapeamento, processadores de imagem, visão computacional, gráficos computacionais 3D e softwares de interação, que permitiram sistematizar os componentes do sistema da coreografia. Muitos diagramas abstratos, relacionados aos movimentos, à direcionalidade deles, a formas análogas às criadas pelo corpo humano e aos tempos relacionados a elas, entre outros, foram traduzidos em algoritmos. Tais algoritmos, por sua vez, foram usados para determinar resultados e efeitos em outras modalidades performativas. Para Parisi e Portanova (2011), o projeto *Synchronous Objects* é

> outro exemplo de uma estética codificada trabalhando de acordo com as dinâmicas do pensamento mole [ou fluido, *soft thought*], ou seja, um nível de preensão conceitual de potenciais numéricos ultrapassando a polarização entre algoritmos como cadeias sequenciadas de códigos e os efeitos visuais gerados por eles.

A empreitada foi a primeira do Motion Bank, uma plataforma *online* dirigida por DeLaHunta e mantida pela William Forsythe Foundation para a investigação coreográfica. O principal foco do banco é ser justamente um repositório de notações digitalizadas, em parceria com coreógrafos convidados. De 2010 a 2013, fizeram parte da iniciativa Deborah Hay, Jonathan Burrows & Matteo Fargion, Bebe Miller e Thomas Hauert, trabalhando em parceria com designers de interação, programadores e cientistas da computação. O projeto envolve a documentação de performance em três dimensões, demonstrando movimentos e posições dos dançarinos de diferentes ângulos simultaneamente, e parceiros em educação e um grupo de trabalho internacional operam no sentido de incentivar a utilização desse material em programas acadêmicos. O banco também promove oficinas e apresentações na Biblioteca de Frankfurt.

Ora, pensar em uma notação em código aberto é algo pertinente no caso da performance, uma vez que o gênero artístico conta com o acaso como uma parte intrínseca a sua realização. Sarah Whatley (2017, p. 288) ressalva, no entanto, que mesmo a notação mais apropriada e detalhada pode ser insuficiente nos casos de "danças que são parte de uma tradição oral e existem como práticas intangíveis, ou danças que são descritas como 'trabalhos abertos', intencionalmente variáveis de uma performance para a próxima":

> Elementos adicionais podem ser produzidos e coletados (imagem, texto etc.) para juntos oferecerem um conjunto mais extensivo de documentos relativos a um trabalho ou a trabalhos mas a dança em si continua esquiva, escorregando através e no meio desses objetos discrepantes para resistir a uma captura completa do trabalho. Além disso, para trabalhos de dança que são imersivos, interativos, site-specific ou que em outra medida são altamente dependentes de um contexto espacial/geográfico/temporal particular, qualquer documento que venha a emergir sua criação e performance provavelmente será no mínimo parcial. (WHATLEY, 2017, p. 288)

O mesmo pode ser dito para a performance. Tomá-la como movimento no espaço é apenas um dos pontos que ajudam na assimilação da obra. Ações performáticas nas artes visuais são mais dependentes da ordem contextual e qualquer notação não pode subtraí-las de seu cálculo.

Um contrato de linhas tortas

Mais do que mera declaração das condições de realização de uma performance, a notação pode ser a base para uma consolidação do gênero enquanto produto artístico a ser negociado no mercado, quando considerada para um contrato de compra e venda. Daniela Félix Martins (2017, p. 161) afirma que a negociação de documentos e instruções de performance se tornou decorrente em feiras de arte internacionais na última década. "Como consequência da aproximação entre a performance e o mercado de arte, os regimes jurídicos passam a desempenhar um papel cada vez maior nas transações e propriedade de performance, assim como de sua exposição, venda e pós-venda" (MARTINS, 2017, p. 170).

Mediante a linguagem e a autoridade da lei, o processo efêmero da performance é transformado em algo concreto passível de posse e transferência. De acordo com os especialistas em direitos autorais e artísticos Henry Lydiate e Daniel McClean

(2011), o interesse se deve a um retorno do mercado de arte às performances dos anos 1960 e 1970, envolvendo tanto a performance em si quanto seus registros, vestígios e desdobramentos[8]. "[...] os contratos – preferencialmente escritos – podem garantir que as instruções e condições do artista para a execução do trabalho sejam respeitadas e cumpridas, e que somente aqueles contratualmente autorizados a realizar o trabalho possam fazê-lo." (LYDIATE & McCLEAN, 2011)

Foi por meio de contrato, contam os advogados, que o grupo israelense Public Movement definiu as regras para a realização da performance *Positions, 2011* e transferiu para o Van Abbemuseum, Eindhoven, o direito exclusivo de realizá-la na Holanda. Assim, eles garantiram condições que consideram importantes para a performance e o museu está autorizado não apenas a executar a obra, mas também a atualizar e alterar o conteúdo dela para refletir contextos futuros de sua realização.

Tal caráter pode ser verificado mesmo em vendas nas quais o registro em papel foi proibido, como no caso da compra da performance *Kiss*, de Tino Sehgal, pelo MoMA em 2008. Por imposição do artista, o contrato para repasse de propriedade se deu de modo verbal, diante de um tabelião, um representante do museu, de advogados e de testemunhas, caracterizando em si um ato performativo conforme entendido por John Langshaw Austin. O que foi transmitido pelo artista na reunião, conforme se veio a descobrir em meio à aura de segredo que envolve a celebração contratual, foram justamente as condições de reexibição de *Kiss*, tais como a necessária supervisão do artista ou de seus representantes, o pagamento de um pró-labore aos performadores contratados e a proibição em se documentar as apresentações. Também está entre as cláusulas a exigência para uma nova cerimônia de contratação verbal caso o MoMA repasse a obra a outros proprietários.

Contratos de compra e venda de performance podem ter múltiplas configurações, e as decisões sobre direitos relativos ao trabalho de performance passam a motivar discussões quanto às atribuições e obrigações legais relativas a artistas e colecionadores. Segundo Lydiate e McClean, há casos em que o contrato permite ao artista manter o controle contínuo sobre a obra, mesmo depois da venda, nomeando o comprador como uma espécie de patrocinador exclusivo para reexecuções. Oliveira (2017, p. 73) recorre ao crítico Michel Chevalier para pontuar que o sistema da arte – da mercantilização direta às estratégias museológicas – opera um

processo contínuo de adaptação para alcançar obras e artistas cujas práticas foram rotuladas de efêmeras. Instituições como a Tate Gallery[9] expõem performance com frequência – até junho de 2018, a extensão do museu em Liverpool promoveu a mostra individual Utupya, do coletivo carioca de performadores Opavivará! – e realizam seminários visando a compreender de que maneiras a performance pode ser colecionada. Em 2016, o simpósio internacional "Colecionando e conservando performance" foi realizado pela Associação Alemã de Conservadores e Restauradores no Kunstmuseum Wolfsburg. Eis algumas das questões enumeradas na apresentação desse evento:

> Como a experiência ao vivo da vida de um artista, específica em determinado tempo e lugar, pode ser expandida e transformada em uma obra de arte com uma vida sustentável numa coleção? Qual a importância dos vestígios e documentos materiais de uma performance para a coleção, e como essa importância é determinada? De que maneira a identidade e a integridade da obra de arte podem ser preservadas e experimentadas agora e no futuro? Quais informações e componentes deveriam ser agregados a uma coleção para garantir a reativação autêntica do trabalho? Como são as leis de direito de propriedade, de direitos autorais e de direitos do futuro intérprete estabelecidos no contrato de aquisição? Quais são as vulnerabilidades inerentes a um trabalho de performance? E como os riscos de preservação são identificados, documentados e tratados? (VERBAND DER RESTAURATOREN, 2016)

A natureza imaterial e o caráter conceitual da performance ainda geram impasses para uma preservação de longo prazo, como se pode depreender dos questionamentos apresentados. Percorridos há mais 50 anos, os caminhos de institucionalização desse gênero artístico são sinuosos e os instrumentos aqui enumerados são apenas alguns dentro de uma gama com requisitos ainda em testes e estudos, conduzidos a fundo por frentes multidisciplinares. Artistas, curadores, críticos, galeristas, museólogos, advogados e programadores de *software*, entre outros, investigam a conservação desse gênero artístico em coleções, de modo a respeitar e mesmo fomentar as particularidades que lhe são inerentes. Considerando-se que a arte brasileira recente encontra na performance alguns de seus trabalhos mais inquietantes, é relevante que as instituições museológicas e demais interessados na conservação de arte contemporânea no

país se insiram nessa discussão, colaborando para o levantamento de alternativas a partir das experiências locais.

Notas

[1] Cristina Freire (1999, p. 45-46) se espanta ao ser informada sobre o acondicionamento de *Uma e Três Cadeiras* no MoMA: "essa obra foi destruída ao ser incorporada à coleção do museu, uma vez que a cadeira foi encaminhada ao Departamento de Design; a foto ao Departamento de Fotografia e fotocópia de definição de cadeira à Biblioteca!".

[2] Na continuidade do relato, Poinsot informa que a experiência serviu como aprendizado para Kosuth, que nos anos 1970 passou a produzir certificados com instruções para a exibição de suas criações.

[3] Artista brasileiro, formado pela Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, SP. Participou de importantes exposições, como as 28ª e a 29ª Bienais Internacionais de São Paulo, SP; "Des Choses en Moins, Des Choses en Plus", Palais de Tokyo, Paris, França; "Avante Brasil", KIT Kunst im Tunnel, Düsseldorf, Alemanha; "Il Va se Passer Quelque Chose", Maison de L'Amérique Latine, Paris, França; "Chambres Sourdes", Parc Culturel de Rentilly, França. Mais informações: <http://www.premiopipa.com/pag/mauricio-ianes/>.

[4] Uma descrição mais detalhada do processo de musealização de *O Nome* encontra-se em MAGALDI, 2017, p. 103-111.

[5] De acordo com Juliana Caetano (2016, p. 55), a obra foi reapresentada em três exposições no MARGS: "Cromomuseu: Pos-Pictorialismo no Contexto Museológico" (2013), "O cânone pobre – Uma arqueologia da precariedade da arte" (2014) e "Manifesto poder, desejo e intervenção" (2014).

[6] Agradecemos as contribuições do Prof. Dr. Daniel Hora, do Departamento de Artes Visuais da Universidade do Espírito Santo, cujos estudos acerca do uso do algoritmo em produções artísticas estimularam o levantamento de ferramentas e demais dispositivos digitais para a documentação e a notação de performance.

[7] Embora seja tentadora uma aproximação com as práticas performáticas da música, do teatro e da dança, é preciso ressaltar uma diferença crucial com a performance vinculada ao sistema das artes visuais: falta-nos uma teoria da interpretação que atenda às demandas das visualidades.

[8] Nos referimos aqui ao conceito de desdobramento conforme Luiz Cláudio da Costa (2009, p. 21), ou seja, um elemento material que pode dar continuidade ao processamento da ideia inicial de uma "obra-evento". Segundo Costa (2009, p. 25), "[...] é o processo do pensamento artístico que se desdobra no tempo e não uma obra que se conforma a um meio físico."

[9] De 2014 a 2016, a Tate Gallery promoveu o seminário Performance at Tate: Collecting, Archiving and Sharing Performance and the Performative. Mais informações em: <http://www.tate.org.uk/about/projects/performance-tate-collecting-archiving-and-sharing-performance-and-performative>. Acesso em: 9.dez.2016.

Referências

BARBUTO, Alessandra. Museums and their role in preserving, documenting, and acquiring performance art. In: *Performing Documentation In The Conservation Of Contemporary Art*, Lisboa, n. 4, p.7-17, 2015. Disponível em: <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAw4.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2018.

CAETANO, Juliana Pereira Sales. *Documentação museológica de performances de arte contemporânea*: Museu de Arte do Rio Grande do Sul (1985-2016). 2016. 111 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia). Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

COSTA, Luiz Cláudio da. *Dispositivos de registros na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

DELAHUNTA, Scott. Open Source Choreography? In: *Code: The Language of Our Time.* ed. Gerfried Stocker and Christine Schopf (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2003), 304-310. Disponível em: http://90.146.8.18/en/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=12520. Acesso em: 28 Jun. 2016.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

LYDIATE, Henry; McCLEAN, Daniel. Performance Art and The Law. Artquest, University of the Arts London, 2011. Disponível em: <https://www.artquest.org.uk/artlaw-article/performance-art-and-the-law-2/>. Acesso em: 25 mai. 2018.
MARTINS, Daniela Félix Carvalho. *A novidade da performance art:* Explorações em sociologia associativa. 2017. 198 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UFBA, Salvador, 2017.
MOTION BANK. Disponível em http://motionbank.org/en/content/about. Acesso em: 28 Jun. 2016.
OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Tino Sehgal, site-specifics performances e as instituições da arte. *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 62-77, apr. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/128322>. Acesso em: 25 mai. 2018.
PARISI, Luciana Parisi; PORTANOVA, Stamatia. Soft thought (in architeture and choreography). *Computacional Culture*, Nov. 2011. Disponível em: http://computationalculture.net/article/soft-thought. Acesso em: 28 Jun. 2016.
POINSOT, Jean-Marc. A arte exposta. O advento da obra. In: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 141-184.
SANT, Toni (org.). *Documenting Performance: The Context & Processes of Digital Curation and Archiving*. London, U.K.: Blomsbury Publishing Plc, 2017.
SEHN, Magali Melleu. A preservação da arte contemporânea. In: *Revista Poiésis*, Rio de Janeiro, n 20, p.137-148, 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/5881563/A_preserva%C3%A7%C3%A3o_da_Arte_Contempor%C3%A2nea>. Acesso em: 25 mai. 2018.
SILVA, Anna Paula da. *Reflexões sobre a (não) perenidade nos museus:* a documentação e a aquisição de obras nos Salões de Arte da Bahia. 2015. 203 f. Dissertação (Mestrado em Museologia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFBA, Salvador, 2015.
SYNCHRONOUS OBJECTS. Disponível em: http://synchronousobjects.osu.edu/media/inside.php?p=somedia. Acesso em: 28 Jun. 2016.
VERBAND DER RESTAURATOREN. "Collecting and Conserving Performance Art". Wolfsburg, 2016. Disponível em: <http://www.restauratoren.de/termine-details/ 2021-collecting-and-conserving-performance-art.html>. Acesso em: 9.dez.2016.
WHATLEY, Sarah. Documenting Dance: Tools, Frameworks and Digital Transformation. In: SANT, Toni (org.). *Documenting Performance: The Context & Processes of Digital Curation and Archiving*. London, U.K.: Blomsbury Publishing Plc, 2017, p. 283-303.

Bianca Andrade Tinoco
Mestra em Poéticas Contemporâneas pela Universidade de Brasília (2009) e doutoranda em Teoria e História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, sob orientação do Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira.

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Mestre em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (1998) e doutor em História Cultural pela Universidade de Brasília (2009). É professor de História da Arte no Departamento de Artes Visuais e pesquisador nos Programas de Pós-Graduação em Arte (IdA/Unb) e de Ciência da Informação (FCI/UnB), na Universidade de Brasília. Membro do Grupo de Pesquisa MODOS - História da Arte: modos de ver, exibir e compreender, desde 2013.