
A performatividade na documentação de performances*, de Philip Auslander**

Tradução: Isabela de Oliveira Barbosa¹
Revisão: Luciano Vinhosa²

<http://dx.doi.org/10.22409/poesis.2033.337-352>

Resumo: Para investigar o limiar entre performance e sua documentação, o autor categoriza as imagens como documentais ou como teatrais ao discorrer sobre os atravessamentos do documento como evidência e como plataforma de representação, entendida como geradora de identidade para a performance ao viabilizar seu acesso ao público. O autor fundamenta-se em uma questão instável, ora por indagar a relevância da veracidade do evento “ao vivo”, ora por examinar performances programadas sem audiências, evidenciando a documentação como fenômeno para o espectador. (Resumo elaborado pelos tradutores)

Palavras-chave: performance; documentação; teatral

Consideremos duas imagens familiares a partir da história da performance e da *body art*: a primeira, a documentação do *Shoot* (1971) de Chris Burden, a notória peça para qual o artista foi fotografado por seu amigo em uma galeria; a segunda, o famoso *Salto no vazio* (1960) de Yves Klein, que mostra o artista pulando de uma janela do segundo andar sobre a rua. É geralmente aceito que a primeira imagem seja documentação de uma parte

* Originalmente publicado em PAJ: A Journal of Performance and Art, v. 28, n. 3, pp.1-10, edição de setembro de 2006. (<https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/pajj.2006.28.3.1>).

da performance, mas o que seria a segunda? Burden realmente levou um tiro no braço durante *Shoot*, porém Klein não pulou desprotegido da janela na ostensiva performance documentada em sua imagem igualmente icônica. Que diferença faz, para o nosso entendimento dessas imagens em relação ao conceito de documentação da performance, na qual uma registra o que “autenticamente” aconteceu e a outra não? Retornarei a esta questão mais à frente.

Como ponto de partida para minha análise, proponho que a documentação da performance tem sido entendida de forma a abranger duas categorias, que devo chamar de documental e teatral. A categoria documental representa o modo tradicional, aquele cuja relação entre a arte da performance e sua documentação é concebida. Assume-se que a documentação do evento performático proporciona a ambos um registro pelo qual a performance pode ser reconstruída (embora, como Kathy O’Dell aponta, “a reconstrução é obrigatoriamente fragmentada e incompleta” (O’DELL, 1997, p. 73-74) e evidencia-se que de fato ela ocorreu. A conexão entre performance e documento é assim pensada para ser ontológica, com o evento prescindindo e autorizando sua documentação. O caso de Burden, assim como a maioria das documentações de performances clássicas e *body art* entre os anos 1960 e 70, pertencem a essa categoria.

Apesar de isso geralmente ser levado em conta, a presunção de uma relação ontológica entre performance e documentação neste primeiro modelo é ideológica. A ideia de uma fotografia documental capaz de nos fazer “acessar a realidade da performance” deriva de uma ideologia geral da fotografia, como descrito por Helen Gilbert, ilustrando Roland Barthes e Don Slater:

Pelo seu realismo trivial, a fotografia cria a ilusão de certa correspondência exata entre significante e significado que ela aparenta ser a instância perfeita da “mensagem sem código” de Barthes. A “compreensão da fotografia não apenas como representacionalmente precisa, mas como ontologicamente conectada ao mundo real, permite que ela seja tratada como um fragmento dessa realidade e, então, como uma substituta para ela”. (GILBERT, 1998, p. 18)

Em relação à noção de Slater, na qual a fotografia, por fim, substitui a realidade, é válido se perguntar se as recriações das performances baseadas em sua documentação fielmente as reproduzem ou se performam a documentação. *Poor Theatre* (2004), no qual o Wooster Group reproduz performances de Jerzy Grotowski e William Forsythe, e as encenações de Marina Abramovic, quando recria performance de outros artistas em *Seven Easy Pieces* (2005), são exemplos de obras que claramente jogam com essa questão incerta.

Jon Erickson sugere que o uso de fotografia em preto e branco na documentação de performances clássicas aumenta o efeito de realidade da fotografia (para Erickson, as fotografias coloridas afirmam-se mais fortemente como objetos em sua própria certeza). “Existe um senso de mera utilidade no preto-e-branco, o que aponta para a ideia de que documentação é realmente apenas um suplemento para uma performance relacionando-se com o contexto, espaço, ação, ideias... dos quais a fotografia é primeiramente um lembrete”. (ERICKSON, 1999, p. 98) Amelia Jones retoma a ideia da fotografia documental como um suplemento para a performance a fim de desafiar a prioridade ontológica da performance ao vivo. Ela oferece a análise sofisticada de “a mútua complementaridade da... performance ou *body art* e o documento fotográfico. (O evento da *body art* precisa da fotografia para confirmar que aconteceu; a fotografia desse evento é como uma “âncora” ontológica de sua indexicalidade)”. (JONES, 1997, p. 16) Enquanto esta formulação questiona o estatuto da performance como o evento originário por sugerir a mútua dependência entre performance e documento (a performance é originária apenas na medida que/como ela é documentada), isso também reafirma o status da fotografia como um ponto de acesso à realidade da performance, uma posição sobre a qual Jones insiste, uma vez que ela sustenta essa argumentação para defender sua própria prática da escrita sobre performances e as quais ela nunca viu efetivamente (uma situação com a qual estou em completa empatia).

Na categoria teatral, eu colocaria uma série de obras de arte no tipo ocasionalmente chamado de “fotografia performada”, desde as fotos de Marcel Duchamp, como *Rose Selavy*, às fotografias de Cindy Sherman, em seus variados disfarces, ao filme *Cremaster* de Matthew Barney. Outros exemplos recentes incluem o trabalho de Gregory Crewdson e

Nikki Lee. Esses são casos nos quais as performances eram encenadas somente para serem fotografadas ou filmadas, e não tinham uma existência significativa *a priori* como eventos autônomos apresentados a audiências. O espaço do documento (seja visual ou audiovisual) se torna, portanto, o único espaço no qual a performance ocorre. O *Salto* de Klein pertence a esta categoria. Klein não teve público além de “amigos próximos e fotógrafos” quando ele pulou (coisa que ele fez diversas vezes “tentando conseguir a desejava expressão transcendente em sua face”) e usou uma rede protetora que não aparece na imagem final, composta por dois fotogramas unificados em uma sala escura. (JONES, 1994, p. 554)³ (É uma questão aberta se amigos estavam lá para testemunhar uma performance ou uma sessão de fotos – em ambos os casos, eles não viram o evento que a imagem final nos mostra.) A que vemos, registra um evento que nunca aconteceu, exceto na própria trucagem fotográfica.

A partir de uma perspectiva tradicional, as categorias documental e teatral são mutuamente exclusivas. Se uma insiste no relacionamento ontológico como demanda para qualificar-se como “performance” é porque o evento deve ter uma existência autônoma *a priori* para sua documentação, então, os trabalhos definidos na segunda categoria não são performances, e as imagens não são documentos, mas algo fora disso, outro tipo de trabalho de arte talvez (a frase “fotografia performada”, por sua instância, sugere que tais trabalhos sejam entendidos como uma forma de fotografia, mais do que como performances). As posições de Erickson parecem ir ao encontro dessa antecedente (sem de fato adotá-la) em sua revisão do livro *Performance: Arte ao vivo desde 1960* de Roselee Goldberg, quando ele coloca a questão: “O livro destrói sua própria premissa quando inclui a ‘fotografia performada’ de Cindy Sherman, vídeos, recortes de filme (como o *Cremaster* de Matthew Barney), e ainda os desenhos e esculturas de Robert Longo?” (ERICKSON, 1999, p. 99) Uma vez que, de uma forma ou de outra, esses são todos registros, como eles poderiam ser qualificados como arte “ao vivo”?

De uma perspectiva diferente, entretanto, as duas categorias parecem ter muito em comum. Embora seja verídico que as imagens teatrais da segunda categoria tiveram uma audiência insignificante além da câmera ou mesmo nenhuma por nunca terem ocorrido no

espaço real, é igualmente verdade que elas, em ambas categorias, foram encenadas para a câmera. Embora algumas das fotografias iniciais de performance e da *body art* não fossem planejadas ou concebidas cuidadosamente para a documentação, os artistas que estavam interessados em preservar seu trabalho rapidamente se tornaram conscientes da necessidade de encenar (se não ainda mais) para a câmera tanto quanto para uma audiência imediatamente presente. Eles estavam cientes daquilo que Jones descreve sobre performance como “a dependência da documentação para atingir estatuto simbólico no contexto de uma realidade cultural”. (JONES, 1997, p. 16) Burden, por exemplo, “cuidadosamente encenou cada performance e as fotografou – em alguns momentos filmou-as –, em geral, selecionou uma ou duas fotografias de cada evento para exibir em exposições e catálogos... Dessa maneira, Burden produziu a si mesmo para a posteridade pelas representações textuais e visuais meticulosamente orquestradas”. (JONES, 1994, p. 568) Um outro exemplo é o da artista de *body art* europeia Gina Pane, que descreve o papel da fotografia em seu trabalho nos termos a seguir: “cria-se o trabalho que o público verá posteriormente. Então o fotógrafo não é um fator externo, ele é posicionado dentro do espaço da ação juntamente comigo, apenas alguns centímetros de distância. Havia momentos em que ele obstruía a visão da audiência”. (PANE apud O’DELL, 1997, p. 76-77)

É claro, então, que tais trabalhos arquetípicos da performance e da *body art*, como o de Burden e o de Pane, não eram performances autônomas cuja documentação suplementa e fornece acesso ao evento original. Os eventos eram encenados para serem documentados tanto quanto para serem vistos por uma audiência. Como Pane observa, algumas vezes o processo da documentação na verdade interfere com a habilidade inicial da audiência de observar a performance. A respeito disso, nenhum fragmento documentado é performado unicamente como um fim em si mesmo: a performance é sempre, em um nível de material cru, realizada para documentação, produto final através do qual ela poderá circular e com o qual será inevitavelmente identificada, justificando a afirmação de Slater de que a fotografia, por fim, substitui a realidade que documenta (ou, como O’Dell coloca, “a arte da performance é a equivalência virtual de suas representações”) (O’Dell, 1997, p. 77). No final, a única diferença significativa entre os modos documental e teatral

da documentação de performances é ideológico: assumir que no modo formal, o evento é encenado principalmente para sua audiência presente e que a documentação é secundária, um resto suplementar de um evento que possui sua própria integridade anterior. Como eu havia mostrado aqui, essa crença possui pouca relação com as circunstâncias atuais sobre a qual as performances são feitas e documentadas.

Antes de desenhar conclusões sobre esses problemas, gostaria de adicionar mais uma evidência às argumentações levantadas: uma performance de Vito Acconci denominada *Photo-Piece* (1969) que traz algumas perguntas incisivas sobre a relação entre performance e documentação.⁴ A descrição verbal de Acconci sobre a performance é simples: “Segurando uma câmera, a objetiva apontada para frente de mim e pronta para disparar, enquanto ando em linha reta pela rua da cidade tentando não piscar; cada vez que pisco, faço uma foto”. A documentação dessa ação fornece uma grade com 12 fotografias em preto e branco, acompanhadas da instrução verbal supra-citada, de um trecho desolado da Greenwich Street, em Nova York. Como muitas performances de Acconci daquela época, *Photo-Piece* estava predestinada ao fracasso, uma vez que nos parece obviamente impossível Acconci caminhar pela rua por um tempo indefinido sem piscar.⁵ Ela também se relaciona com a conquista de um estado de auto-consciência de si, próprio das circunstâncias mundanas, na medida em que ele torna-se “super-consciente” do funcionamento autônomo de seu corpo (e talvez igualmente consciente de seu entorno) enquanto caminha. Além disso, como me sugeriu Seth Price, Acconci estava fazendo arte a partir de nada, uma arte sem conteúdo.

Essa performance confunde a distinção já instável entre as categorias de imagem documental e teatral. Por um lado, as fotos que Acconci produziu servem às funções tradicionais da documentação de performance: elas fornecem evidências de que ele realmente performou a ação, e nos permite reconstruir sua performance. Elas não fazem isso da maneira tradicional, porque elas não mostram Acconci performando: elas são fotografias tiradas *por Acconci* enquanto performava. Mesmo assim, elas participam da ontologia tradicional da documentação de performance uma vez que a ação consistiu em tirar fotografias, a existência das imagens serve como evidência primeira de que Acconci executou

suas próprias instruções: porque as fotografias foram produzidas como (ou talvez pela) performance (ao invés de para a performance), a conexão ontológica entre performance e documento parece excepcionalmente próxima nesse caso.

Por outro lado, a performance de Acconci foi também muito parecida com aquelas na categoria teatral na medida em que ela não estava disponível para uma audiência em nenhuma outra forma, exceto como documentação. Um olhar para as fotografias mostra que a rua estava deserta, não havia nenhum espectador para servir de público. O mais importante, a única coisa que os espectadores teriam visto seria um homem andando e tirando fotos: eles não teriam como entender que estavam testemunhando uma performance. As fotografias de Acconci, portanto, são mais teatrais que documentais, uma vez que somente pela documentação sua performance existiu como performance.

Photo-Piece de Acconci aponta para uma questão central: a performatividade da documentação em si. Estou usando o termo performativo no sentido que J. L. Austin lhe atribuiu. Refletindo sobre os usos da linguagem, Austin chama de “atos de fala” termos cujos enunciados constituem ações, em si, *performativos* (por exemplo, dizer “eu aceito” em uma cerimônia de casamento). Discernindo enunciados *performativos* de enunciados *constatativos*, Austin argumenta que “para enunciar [uma sentença performática] não se trata de descrever minhas ações, do que ‘eu deveria dizer’ – expressando o que eu estaria fazendo, ou de afirmar que eu o estou fazendo –, trata-se de fazê-la”. (AUSTIN, 2003, p. 93) Se eu posso analisar as imagens que documentam performances com afirmações verbais, a visão tradicional as vê como *constatativas*, documentos que descrevem performances que ocorreram, garantindo que elas aconteceram. Eu gostaria de sugerir, ao contrário, que documentos de performance não são análogos aos documentos *constatativos*, mas aos *performativos*. Em outras palavras, *o ato de documentar um evento como uma performance é o que a constitui como tal*. A documentação não simplesmente gera uma imagem/declaração que descreve a autonomia da performance e afirma que ela ocorreu, ela produz um evento como performance e, como Frazer Ward sugere, o performer como artista.” (WARD, 1997, p. 40)

Talvez neste ponto fique mais claro quando articulado com uma definição direta de performance como a de Richard Bauman:

Resumidamente, entendo a performance como um modo de exposição comunicativa, com o qual o performer, com efeito, acena para um espectador: “ei, olhe para mim! Eu estou aqui! Observem o quanto habilidosa e efetivamente eu me expresse”. Quer dizer, a performance se fundamenta na suposição de responsabilidade para com um espectador no quadro de uma virtuosismo comunicativo [...] Neste sentido que estamos lhe atribuindo, a performance é em si o ato de expressão entendido como exposição e, portanto, objetificado, retirado até certo ponto do contexto de seu ambiente de exibição, e aberto ao escrutínio interpretativo e avaliativo de um espectador, tanto em termos de suas qualidades intrínsecas quanto de suas ressonâncias associativas. [...] O meio semiótico específico pelo qual o performer pode instaurar a performance – isto é, transmitir a mensagem metacomunicativa “eu estou aqui” – vai variar de lugar para lugar e de um período histórico para um outro [...] A participação colaborativa de um espectador, é importante enfatizar, é uma componente integral da performance como uma realização interativa. (BAUMAN, 2004, p. 9)

344

Eu não vou discutir as questões de habilidade e de virtuosismo comunicativo, nem como elas se aplicam para a performance e a *body art*, exceto para dizer que, em consideração ao trabalho de Acconci anteriormente citado, observei que “padrões caros a ‘*body art*’ são, no caso, difíceis de ser articulados com ele”. (AUSLANDER, 1997, p. 96) O mérito desse tipo de performance, assim como da maioria de performances e das artes corporais das décadas de 1960 e 70, claramente não reside no domínio do performer de certas habilidades convencionais, mas talvez na originalidade e na audácia de concebê-la e de executá-la.

Outros pontos levantados por Bauman quanto à classificação de eventos como performance e sobre o conceito de responsabilidade com o público concernem diretamente à *Photo-Piece*. Uma vez que não houve espectador para a performance “ao vivo” e o evento não foi destinado como performance para qualquer espectador acidental que poderia ter estado presente (Acconci não forneceu nenhuma metacomunicação para um suposto público, informando-o que estava performando e não apenas andando e tirando fotos). É

unicamente pela documentação que as ações de Acconci são “enquadradas como performance” e “relevadas de seu ambiente contextual”. Foi também através do ato de documentar e de apresentar as fotografias que Acconci passou a implicar um público para sua performance. É crucial que o espectador em questão seja aquele que percebeu seus atos unicamente pelo significado de sua documentação e não pelo fato casual de tê-lo visto andando e fotografando na rua Greenwich. É pela documentação – e nada além disso – que ele permite ao espectador interpretar e avaliar suas ações como uma performance.

Constato que a performance de Acconci é um caso especial, mas não tanto quanto parece ser. Todos os trabalhos da categoria teatral que propus anteriormente mantêm a mesma relação que *Photo-piece* mantém com a performance. Em todos os casos, as ações realizadas pelo artista e registradas nas imagens se tornam disponíveis para o público como performance unicamente por sua documentação, e é em virtude da apresentação destas fotografias que os artistas enquadram suas ações como performances e assumem responsabilidade perante o espectador. Tal como acontece no trabalho de Acconci, o público para quem eles assumem responsabilidade é aquele que se volta para a documentação e não para o evento ao vivo.

As performances na categoria documental funcionam de forma diferente, ao menos em certa medida, porque geralmente conservam uma instância dual. Em um primeiro momento, são definidas como performances por serem apresentadas em galerias ou outros ambientes e por terem inicialmente uma audiência primária diante da qual o performer assume responsabilidade; em um segundo momento, contarão com um público secundário que terá a experiência somente através da documentação. Mas a diferença é muito menos substancial do que pode aparentar. Considere o estatuto do espectador inicial com respeito à documentação. Enquanto sociólogos e antropólogos discutem a performance levando em consideração – como Bauman – a presença do espectador e sua interação com o artista como parte crucial de qualquer performance, a tradição da documentação da mesma é baseada em um conjunto diferente de suposições. É bem raro que o público seja documentado em um nível igual de detalhes quanto ao da ação artística. O propósito de grande parte das documentações é tornar o trabalho do artista disponível para um

público bem maior e não o de registrar a performance como um “ato de interação” entre público e artista em uma situação específica. Em sua maioria, pesquisadores e críticos se utilizam de relatos de testemunhas oculares para verificar as características da performance e acabam não levando em conta a participação do espectador no evento e não discutem a forma como esse público específico percebeu a performance.⁶ Nesse sentido, a arte da documentação de performance participa da tradição da reprodução de obras e não da tradição etnográfica de capturar *eventos*.⁷

Admito que a presença desse público inicial não tem importância substancial para a performance enquanto entidade cuja vida útil se dá através de sua documentação, porque nosso engajamento usual como consumidores de tal documentação é antes com a recriação do trabalho do artista e não com a interação efetiva. Para efeito de experimento mental, considere o que aconteceria se descobríssemos que, na verdade, não houve audiência para o *Shoot* de Chris Burden – que ele simplesmente performou a peça em uma galeria vazia e a documentou. Sugiro que tal revelação não traria nenhuma diferença para a nossa percepção da performance, para o seu entendimento como um objeto de interpretação e de avaliação e para seu significado histórico. Em outras palavras, enquanto a presença de um público inicial poderia ser importante para os artistas, para a documentação da performance ele seria meramente casual. Como a colocação bastante clara de Gina Pane que citei anteriormente, quando artistas decidem documentar suas performances, eles assumem responsabilidades perante um público outro diferente daquele inicial para quem performou. Um gesto que, em última instância, retira a necessidade de um público primário (que, no caso de Pane, está impedido de participar ativamente em virtude das exigências da documentação). A longo prazo, não faz mais diferença se houve realmente um público de fato para *Shoot* ou para qualquer outro trabalho clássico de performance – se alguém acabou vendo *Acconci* na rua Greenwich ou se entrou no estúdio enquanto Cindy Sherman fotografava um de seus autorretratos dissimulados. Neste sentido, não é a presença inicial de um espectador que faz de um evento um trabalho de performance, mas o ato performativo de documentá-lo como tal.

Volto agora à pergunta que me coloquei no início: que diferença faz para o entendimento do conceito de documentação de performance se a imagem de Chis Burden registra algo que de fato aconteceu e a imagem de Yves Klein não? Minha resposta: se estamos preocupados com a constituição histórica desses eventos como performances, esta constatação não fará diferença alguma. Com efeito, a identidade dos documentos de performances como performances não depende da presença de uma audiência inicial na mesma medida que não podemos descartar as “elaborações de estúdio”, seja de um tipo ou de outro, da categoria *performance* somente porque elas não foram performadas para uma audiência. Minha sugestão é que a arte da performance é constituída, então, pela performatividade de sua documentação e essa afirmação é verdadeira tanto para Burden e como para Klein. O fato de que uma ocorreu diante de uma audiência e a outra não, não é uma diferença significativa levando em conta ambos contextos de documentação. Em termos pragmáticos, este também parece ser o caso: a diferença entre as gêneses das imagens não teve consequências fundamentais para a história da arte da performance.

Se estivermos preocupados não apenas com o que faz de um evento uma performance, mas também com a noção de autenticidade da performance, então a distinção entre as duas imagens parece mais significativa. Aludi anteriormente que a fotografia de Klein trata de algo “outro” que de uma performance, porque documenta um evento que nunca de fato ocorreu como o vemos na imagem. Este ponto de vista, entretanto, é enfim insustentável. Se me permitem uma analogia com outra forma cultural para argumentar que o salto de Klein não era uma performance, porque ele ocorreu somente dentro do espaço da fotografia, equivaleria dizer que os Beatles não executaram a música em seu álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* porque a performance somente existe no espaço da gravação: o grupo realmente nunca executou a música como a ouvimos. Eu consideraria qualquer alegação desse tipo absurda: é obvio que os Beatles executaram a música – de qual outra maneira há de se entender a execução da música senão como uma performance dos Beatles?⁸ Do mesmo modo, está claro que Yves Klein performou seu salto.

Aqueles que estão particularmente preocupados com a música gravada discutiram exaustivamente a questão da relação entre performance e sua documentação. As duas catego-

rias básicas dessa discussão são similares às que propus aqui: a documental e a fonográfica, em que os registros documentais são propostos para capturar diretamente os eventos e a fonográfica consistindo na manipulação sonora da música para produzir gravações de performances que nunca aconteceram daquela maneira específica. Lee B Brown, um filósofo norte-americano que se debruçou sobre essas questões, sugere que as fonografias produzem “trabalhos de fono-arte”, uma nova categoria musical a ser considerada em seus termos como trabalhos de arte distintos de uma performance de música tradicional. (BROWN, 2005, p. 214, 216)

Essa é uma argumentação que eu já rejeitei, claro, desde que Brown resolveu o problema da relação entre performance e documentação ao mostrar que a fonográfica é o equivalente aurático da fotografia performada que venho discutindo. Não é uma forma de performance, mas constitui um novo tipo de evento musical completamente diferente. Para mim, em contraste, fono-arte é uma espécie de performance musical, embora exista apenas no espaço de gravação. Mas Brown reconhece um ponto importante: que as fronteiras fenomenológicas entre documentário e fonografia são borradas: nem sempre está claro “se um determinado produto deve ser entendido como um fragmento de fono-arte ou um documento evidente de uma performance.” Ele cita como exemplo “os álbuns de 'duetos' que Frank Sinatra havia gravado alguns anos antes de sua morte. Eles soam documentais”, embora Sinatra nunca tenha realmente cantado com seus parceiros e “a impressão de dois cantores em diálogo é pura ilusão.” (BROWN, 2005, p. 216)

Pode-se dizer exatamente a mesma coisa sobre a fotografia de Klein: parece documental, ainda que a impressão de que Klein saltou desprotegido da janela seja pura ilusão. Enquanto fenômeno, não há necessariamente nenhum modo intrínseco de determinar se aquela imagem de performance é documental ou teatral. E mesmo se alguém soubesse, precisamente, que diferença esse conhecimento faria? Estaríamos privados do prazer de ouvir Sinatra cantar com seus parceiros de dueto porque ele não fez isso realmente? Da mesma forma, nossa apreciação da fotografia de Klein saltando no vazio estaria maculada pelo fato de ele não mostrar a rede de segurança na imagem final? Não poderíamos, então, apreciar as maneiras como Sherman incorpora uma enorme variedade de persona-

gens em suas imagens simplesmente porque nunca tivemos acesso direto à sua realização? Se quisermos insistir em um critério de autenticidade ao contemplar a documentação de uma performance, devemos perguntar a nós mesmos se acreditamos na autenticidade que reside nas circunstâncias subjacentes da performance as quais podem ou não estar evidentes na documentação.

Brown aponta outra possibilidade que vale a pena considerar: que a relação fundamental não é aquela entre o documento e a performance, mas aquela entre o documento e seu público. Talvez a autenticidade do documento de performance resida em sua relação com o seu observador e não como um evento ostensivamente originário: sua autoridade pode ser fenomenológica e não ontológica. Da mesma forma que alguém pode ter o prazer em ouvir Sinatra cantar duetos com cantores com quem Sinatra nunca teve qualquer interação real, pode-se ter o prazer de ver Klein pular no vazio ou o de contemplar as consequências de Burden permitir-se ser baleado. Esses prazeres estão disponíveis na documentação e, portanto, não dependem se o público testemunhou o evento original. A possibilidade mais radical é de que podem sequer depender se o evento original realmente ocorreu. Pode ser que o nosso sentido de presença em relação a essas peças derive não do fato de tratarmos o documento como um índice de acesso a um evento que ocorreu no passado, mas de perceber o próprio documento como uma performance que remete diretamente a um projeto estético – ou sensibilidade de um artista – e para o qual somos o público presente.

Notas

¹ Isabela de Oliveira Barbosa é graduanda do curso de graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, e bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). E-mail: isabelaob@id.uff.br

² Luciano Vinhosa é Doutor em Études et Pratiques des Arts pela Université du Québec à Montréal (UQAM, 2004), Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ, 1997) e Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense (UFF, 1986). É Professor Associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. E-mail: luciano.vinhosa@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8593-1223>.

³ Jones salienta que Klein expôs a teatralidade de sua imagem publicando duas versões diferentes, uma com um ciclista na rua e outra sem, revelando tacitamente sua natureza construída.

⁴ Alguns podem excluir minha categorização do trabalho de Acconci como performance. É verdade que seu trabalho nesse período seja comumente classificado pela rubrica de arte conceitual (e também poderia ser considerado arte processual). Não peço desculpas por reivindicá-lo como performance. Dificilmente sou o único a fazê-lo: O'Dell, por exemplo, inclui Acconci na categoria de performance sem comentar. Frazer Ward argumenta que as duas categorias deveriam ser vistas como um engajamento que se mescla em um diálogo sem conclusão, e não como partes distintas.

⁵ Para uma discussão breve, centrando o fracasso previsível no trabalho de Acconci, ver Philip Auslander, Vito Acconci and the Politics of the Body in Postmodern Performance, em *From Acting to Performance*. Londres: Routledge, 1997, pp. 89-97.

⁶ Esta observação pretende apenas marcar diferenças disciplinares, e não sugerir que a inclinação etnográfica dos estudos da performance permite uma perspectiva superior sobre performance do que aquelas propostas pelos estudos de belas artes.

⁷ Falar em recriar a performance sugere a reconstrução de um objeto. Em contraste, o termo “reviver” (*revival*), utilizado em inglês para descrever produções teatrais de peças existentes, sugere um reacordar de uma entidade orgânica, e não reconstruir um objeto perdido.

⁸ Para uma discussão breve da ideia de que registros constituem uma experiência primária da música em uma sociedade mediada, e que tais registros devem ser entendidos como performances em si, ver Philip Auslander, Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto, *Contemporary Theatre Review*, v. 14, n. 1, 2004, p. 5. Estou sugerindo que a situação cultural da performance é similar àquela da música popular: que as experiências da audiência são pensadas inicialmente como documentação, não como performances ao vivo, e que esses documentos efetivamente se tornam as performances.

Referências

AUSLANDER, Philip. Vito Acconci and the Politics of the Body in Postmodern Performance. In *From Acting to Performance*. Londres: Routledge, 1997, pp.89–97.

AUSLANDER, Philip. Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. *Contemporary Theatre Review*, v. 14, n. 1, 2004.

AUSTIN, J. L. Lecture I in How to Do Things with Words. In AUSLANDER, Philip (Ed.). *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, volume I. Londres: Routledge, 2003.

BAUMAN, Richard, A World of Others' Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality. Malden: Blackwell, 2004.

BROWN, Lee B. Phonography. In GOLDBLATT, David; BROWN, Lee B. (Ed.). *Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2005.

ERICKSON, Jon. Goldberg Variations: Performing Distinctions. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, v. 21, n. 3, 1999.

GILBERT, Helen. Bodies in Focus: Photography and Performativity in Post-Colonial Theatre. *Textual Studies in Canada*, n. 10-11, 1998.

JONES, Amelia. "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, v. 56, n. 4, 1997.

JONES, Amelia. Dis/playing the Phallus: Male Artists Perform their Masculinities. *Art History*, v. 17, n.4, 1994.

O'DELL, Kathy. Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s. *Performance Research*, v. 2, n. 1, 1997.

WARD, Frazer. Some Relations between Conceptual and Performance Art. *Art Journal*, v. 56, n. 4, 1997.

Como citar: AUSLANDER, Philip. A Performatividade na Documentação de Performances. Tradução: Isabela de Oliveira Barbosa e Luciano Vinhosa. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, pp. 337-352, jan./jun. 2019. doi: <http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.337-352>

** Philip Auslander é professor de estudos da performance na Escola de Literatura, Comunicação e Cultura do Instituto Tecnológico da Geórgia. Este ensaio origina-se de um documento apresentado no simpósio *After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art* no MUMOK, Museu de Arte Moderna em Stiftung Ludwig, Viena, Áustria em 5 de novembro de 2005. É uma versão revisada e expandida do texto publicado, tanto em inglês quanto em alemão, no *After the Act: Die (Re)Präsentation der Performancekunst / The (Re)Presentation of Performance Art*, editado por Barbara Clausen e Nina Krick para MUMOK Theory 03. Nürnberg: Verlag Moderner Kunst, 2006. O livro mais recente de Auslander é *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*.