



**UDESC**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC  
CENTRO DE ARTES – CEART  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**A ARTISTA (AINDA) ESTÁ  
PRESENTE? PERFORMANCE E  
AURA, REPRODUTIBILIDADE E  
REPERFORMANCE EM MARINA  
ABRAMOVIĆ**

**JOSÉ RICARDO GOULART**

FLORIANÓPOLIS, 2016

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM TEATRO

MESTRADO EM TEATRO

A ARTISTA (AINDA)  
ESTÁ PRESENTE?

Performance e aura, reprodutibilidade e reperformance em Marina Abramović

**JOSÉ RICARDO GOULART**

**A ARTISTA (AINDA) ESTÁ PRESENTE?  
PERFORMANCE E AURA, REPRODUTIBILIDADE E  
REPERFORMANCE EM MARINA ABRAMOVIĆ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teatro, área de concentração Teorias e Práticas Teatrais, na linha de pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade.

Orientadora: Profa. Dra. Fátima Costa de Lima

**FLORIANÓPOLIS  
2016**

Goulart, José Ricardo  
G694a A artista (ainda) está presente? Performance e aura, reprodutibilidade e reperformance em Marina Abramović / José Ricardo Goulart. - 2016. 198 p. il.; 21 cm

Orientadora: Fátima Costa de Lima  
Bibliografia: p. 169-177  
Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2016.

1. Performance (Artes). 2. Marina Abramović. 3. Walter Benjamin. I. Lima, Fátima Costa de. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. III. Título.

CDD: 709.04074 - 20.ed.

**JOSÉ RICARDO GOULART**

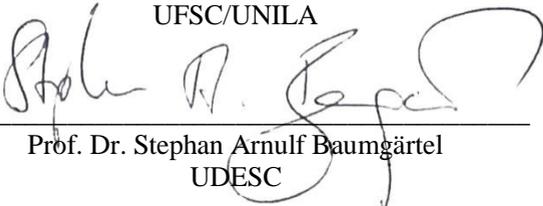
**A ARTISTA (AINDA) ESTÁ PRESENTE?  
PERFORMANCE E AURA, REPRODUTIBILIDADE E  
REPERFORMANCE EM MARINA ABRAMOVIĆ**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teatro.

**Banca Examinadora**

Orientadora:   
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Fátima Costa de Lima  
UDESC

Membro:   
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Alai Garcia Diniz  
UFSC/UNILA

Membro:   
Prof. Dr. Stephan Arnulf Baumgärtel  
UDESC

**Florianópolis, 18 de fevereiro de 2016**



Dedico este trabalho àqueles que não canonizam, não  
divinizam e não idolatram outros seres humanos.

E também àqueles que admiram, sem deixar,  
contudo, de questionar.



## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente à minha orientadora, Profa. Dra. Fátima Costa de Lima, que aceitou me orientar nesta pesquisa, sempre disposta a contribuir, generosamente, ao compartilhar suas reflexões, ensinamentos, força e coragem. As conversas – sempre instigantes –, as risadas e os cigarros que fumamos juntos nos intervalos das aulas foram essenciais para a conclusão deste trabalho.

Aproveito para estender os agradecimentos aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, especialmente aos professores Dr. José Ronaldo Faleiro, Dra. Sandra Meyer Nunes e Dra. Teresa Mara Franzoni, pelo proveitoso intercâmbio oportunizado em suas disciplinas. Aos colegas do curso, em especial às queridas Elaine Sallas, Jenni Jacomini, Joana Brandenburg, Lígia Marina, Manu Matiello, Marília Carbonari e Mhirley Lopes, bem como à Mila Leite e demais técnicos do PPGT e da Secretaria de Ensino de Pós-Graduação.

Agradeço aos professores participantes da banca de meu exame de qualificação, Dra. Ana Lúcia de Oliveira Vilela, Dra. Bianca Scliar Cabral Mancini e Dr. Stephan Arnulf Baumgärtel, pelas atenciosas considerações e contribuições para o desenvolvimento deste trabalho. Ao Prof. Stephan agradeço também pela possibilidade de ter desenvolvido meu estágio docência em sua disciplina Dramaturgia da Cena.

À Profa. Dra. Daiane Dordete, do Departamento de Artes Cênicas da UDESC, que, compartilhando seus saberes e experiências, acolheu minha participação como monitor no curso Laboratório Permanente de Performance, dentro de seu Programa de Extensão Laboratório de Performance.

Ao Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz, do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade

Federal de Santa Catarina, por me permitir participar como aluno especial de sua disciplina O Livro das Passagens e o Conceito de Imagem Dialética.

Ao Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria, que me despertou o interesse pela arte da performance e pelas inquietações que ela pode provocar, nas disciplinas de Teoria e Prática da Performance I e II, no curso de graduação em Artes Cênicas da UFSC, pelo qual sou formado. E à Profa. Dra. Alai Garcia Diniz, que agora se faz presente na banca de defesa e que, – à época – enquanto coordenadora do mesmo curso, incentivou e estimulou minhas primeiras experimentações práticas com performance.

À Bárbara Becker e Denise Manix, colaboradoras da mostra Terra Comunal: Marina Abramović + MAI, pelas conversas sobre assuntos pertinentes à mostra e ao trabalho de Marina Abramović, que culminaram em algumas das reflexões presentes nesta dissertação. Também à querida Angélica Mahfuz, por ter sido o elo de contato que proporcionou tais diálogos.

Ao Programa de Bolsas de Monitoria de Pós-Graduação da UDESC, que me concedeu o apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Aos membros do Grupo de Pesquisa Imagens Políticas (UDESC) e do Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidade e Outras Linguagens (UFSC), pelas calorosas discussões e reflexões que tanto me inspiraram.

À minha mãe, Luciana Fenilli, e ao meu padrasto, Carlos Pereira, pela compreensão e incentivo, e também aos demais familiares e amigos, por entenderem minhas ausências, pelas escutas e pelos diálogos sobre minhas dúvidas, em especial Andrea Padilha, Bettina Berbigier, Catarina Barros, Cynthia Queiroz, Francine Bruno, Francisca Moreira, Isabel Brisolará, João Horr, Mariana Coral, Nara Temosko, Paulo Pergher, Pilar Aponte, Profa. Dra. Sassá Moretti, Sila Rosa e Zélia Sabino.

Agradeço também ao meu amigo e companheiro, Gustavo Bieberbach, pela paciência (e, às vezes, pela falta dela), pela sintonia, pelos estímulos, pelas horas em que passamos discutindo conceitos e pela companhia.



“Cada coisa tem um instante em que ela é”.

“Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado.”

Clarice Lispector



## RESUMO

A noção de reperformance se instaura e encontra repercussão com a exposição *A Artista está Presente*, de Marina Abramović, em 2010. Cinco anos antes, porém, a artista sérvia já havia reapresentado obras de outros performers. Esta prática coloca em questão a relação da obra artística com o aqui e o agora do contexto em que é (re)apresentada, uma vez que a performance tenha surgido como arte efêmera e não repetível. O filósofo alemão Walter Benjamin diagnosticou, no anos 30, o declínio da aura da obra de arte em decorrência de sua reprodutibilidade técnica. Tomando como ponto de partida a referida exposição, além de *Sete Peças Fáceis* (2005) e *Terra Comunal* (2015), pretendo investigar, neste trabalho, as consequências decorrentes das relações que emergem entre os termos reperformance, reprodutibilidade e aura.

**Palavras-chave:** Marina Abramović. Reperformance. Reprodutibilidade. Walter Benjamin. Aura.



## ABSTRACT

The notion of reperformance is established and passed with the Marina Abramović's exhibition *The Artist is Present*, in 2010. Five years earlier, however, the serbian artist had resubmitted works by other performers. This practice calls into question the relationship of artistic work with the here and now of the context in which is (re) presented, once the performance has emerged as ephemeral and unrepeatable art. The German philosopher Walter Benjamin diagnosed in the 30s, the decline of the artwork aura due to its mechanical reproduction. Taking such exhibition as a starting point, and *7 Easy Pieces* (2005) and *Terra Comunal* (2015), I intend to investigate in this work the relationships arise between the terms performance, reperformance, reproducibility and aura.

**Keywords:** Marina Abramović. Reperformance. Reproducibility. Walter Benjamin. Aura.



## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Relação no Tempo (1997), Marina Abramović e Ulay / Fonte: Art21 .....	48
Figura 2 - Imponderabilia (1977), Marina Abramović e Ulay / Fonte: Art21 .....	49
Figura 3 - Ponto de Contato (1980), Marina Abramović e Ulay .....	51
Figura 4: Luminosidade (1997), Marina Abramović / Fonte: GG-ART .....	52
Figura 5 - Nu com Esqueleto (2002), Marina Abramović / Fonte: marinaabramovic.com .....	53
Figura 6 - Instalação A Casa com Vista para o Mar / Fonte: Instituto Marina Abramović .....	111
Figura 7 - Instalação A Artista está Presente / Foto: Fabrizio Vatiéri.....	112
Figura 8 - Instalação 512 Horas / Still de vídeo disponível no sítio da exposição .....	113
Figura 9 - Vídeos de 1974 a 2010 / Foto: Hick Duarte .....	119
Figura 10 - Galeria de Retratos em Vídeo / Foto: Hick Duarte .....	120
Figura 11 - Sala de Espera / Fonte Instituto Marina Abramović .....	124
Figura 12 - Dragão Negro / Foto: Leo Soares .....	124

Figura 13 - Cinema de Cristal / Fonte Instituto Marina Abramović.....	125
Figura 14 - Sapatos para partida / Fonte Instituto Marina Abramović.....	125
Figura 15 - Cadeira de Partida (esq.), Céu Interior (centro) e Dois Gumes (esq.)/ Foto: Romullo Baratto.....	126
Figura 16 - Mapa da exposição / Fonte: Terra Comunal/SESC Pompeia.....	138
Figura 17 - Exercícios de aquecimento Método Abramović / Foto: Victor Nomoto .....	139
Figura 18 - Cama com cristal / Foto: Victor Nomoto .....	140
Figura 19 - Caminhada em Câmera lenta / Foto: Victor Nomoto .....	141
Figura 20 - Cadeiras com cristais / Foto: Victor Nomoto .....	142
Figura 21 - Torres com cristais / Foto: Victor Nomoto.....	143

## LISTA CRONOLÓGICA DE PERFORMANCES DE MARINA ABRAMOVIĆ<sup>1</sup>

Rhythm 10, 1973, 1h  
Rhythm 5, 1974, 1h e 30 min  
Rhythm 2, 1974, 7h  
Rhythm 4, 1974, 45 min  
Rhythm 0, 1974, 6h  
Lips of Thomas, 1975, 2h  
Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful, 1975, 1h  
Freeing the Voice, 1975, 3h  
Freeing the Memory, 1975, 1h e 30 min  
Freeing the Body, 1975, 8h  
Role Exchange, 1975, 4h  
Marina Abramović e Ulay, Relation in Space, 1976, 58 min  
Marina Abramović e Ulay, Talking about Similarity, 1976, 45 min  
Marina Abramović e Ulay, Interruption in Space, 1976, 46 min  
Marina Abramović e Ulay, Breathing in / Breathing out, 1977, 19 min  
Marina Abramović e Ulay, Imponderabilia, 1977, 90 min  
Marina Abramović e Ulay, Expansion in Space, 1977, 32 min  
Marina Abramović e Ulay, Relation in Movement, 1977, 16h  
Marina Abramović e Ulay, Relation in Time, 1977, 17h  
Marina Abramović e Ulay, Light/Dark, 1977, 20 min  
Marina Abramović e Ulay, Breathing out / Breathing in, 1977, 14 min  
Marina Abramović e Ulay, Balance Proof, 1977, 30 min  
Marina Abramović e Ulay, AAA - AAA, 1978, 15 min  
Marina Abramović e Ulay, Light/Dark, 1978, 20 min  
Marina Abramović e Ulay, Incision, 1978, 30 min

---

<sup>1</sup> Segundo informações constantes no catálogo *The Artist is Present* (2010) e nos sítios da artista, disponível em <[www.marinabramovic.com](http://www.marinabramovic.com)> e da Galeria Sean Kelly, disponível em <[www.skny.com/exhibitions/2014-10-24\\_marina-abramovi](http://www.skny.com/exhibitions/2014-10-24_marina-abramovi)>.

Marina Abramović e Ulay, Kaiserschnitt, 1978, 38 min  
Marina Abramović e Ulay, Charged Space, 1978, 32 min  
Marina Abramović e Ulay, Work Relation, 1978, 2h  
Marina Abramović e Ulay, Three, 1978, 2h  
Marina Abramović e Ulay, Installation One, 1979, 14 dias  
Marina Abramović e Ulay, Installation Two, 1979, 33 dias  
Marina Abramović e Ulay, The Brink, 1979, 4h e 30 min  
Marina Abramović e Ulay, Go... Stop... Back... Stop, 1979, 1h e 30 min  
Marina Abramović e Ulay, Communist Body / Fascist Body, 1979  
Marina Abramović e Ulay, Installation One, 1980, 14 dias  
Marina Abramović e Ulay, Point of Contact, 1980, 6 min  
Marina Abramović e Ulay, Rest Energy, 1980, 4 min  
Marina Abramović e Ulay, Nature of Mind, 1980, 9 min  
Marina Abramović e Ulay, Timeless Point of View, 1980, 10 min  
Marina Abramović e Ulay, A Similar Ilusion, 1981, 96 min  
Marina Abramović e Ulay, Anima Mundi: Tango, 1981, 3h  
Marina Abramović e Ulay, Witnessing, 1981, 3h  
Marina Abramović e Ulay, 6WF, 1981, 6h  
Marina Abramović e Ulay, Nighsea Crossingt, 1981. Foi apresentada várias vezes com duração distinta em cada local  
Marina Abramović e Ulay, Conjunction, 1983, 4 dias com duração de 4h cada  
Marina Abramović e Ulay, Anima Mundi, 1983  
Marina Abramović e Ulay, Anima Mundi (Pietà), 1983, 12 min  
Marina Abramović e Ulay, Positive Zero, 1983, 90 min  
Marina Abramović e Ulay, Modus Vivendi, 1983, 1dia  
Marina Abramović e Ulay, Nighsea Crossing/The Observer, 1984, 7h  
Marina Abramović e Ulay, Modus Vivendi, 1985, 58 min  
Marina Abramović e Ulay (with Michael Laub e Mr. Mondo), Fragilissimo, 1985, 21 min  
Marina Abramović e Ulay, Fragilissimo, 1986, 21 min

Marina Abramović e Ulay, Die Mond, ser Sonne, 1987, 72 min  
Marina Abramović e Ulay, The Great Wall Walk, 1988, 90 dias  
Dragon Heads, 1990, 60 min  
Waiting for an Idea, 1991, 7h  
Dragon Heads, 1992, 85 min  
The Biography, 1992, 60 min  
Marina Abramović e Charles Atlas, Delusional, 1994, 2h  
Cleaning the House, 1995, 2h  
Cleaning the Mirror #1, 1995, 3h  
Cleaning the Mirror #2, 1995, 90 min  
Cleaning the Mirror #3, 1995, 5h  
The Onion, 1995, 10 min  
Image of Happiness, 1996, 50 min  
In Between, 1996, 40 min  
Luminosity, 1997, 2h  
Dissolution, 1997, 2h  
Lost Souls, 1997, 2h  
Insomnia, 1997, 2h  
Dozing Consciousness, 1997, 30 min  
Balkan Baroque, 1997, 4 dias por 6h  
The House with the Ocean View, 2002, 12 dias  
Nude with the Skeleton, 2002, 16 min  
Marina Abramović e Michael Laub, The Biography Remix, 2004  
Marina Abramović e Jan Fabre, Virgin Warrior/Warrior Virgin, 2004  
Marina Abramović e Michael Laub, The Biography Remix, 2005  
Seven Easy Peaces, 2005, 7 sessões de 7h  
Marina Abramović Presents, 2009, 1h  
The Artist is Present, 2010, 3 meses  
512 Hours, 2014, 512h  
Generator, 2014, 3 meses



## **LISTA DE REPERFORMANCES DE / POR MARINA ABRAMOVIĆ<sup>2</sup>**

Body Pressure (1974), de Bruce Nauman, reperformada por Marina Abramović em 2005

Seedbed (1972), de Vito Acconci, reperformada por Marina Abramović em 2005

Action Pants: Genital Panic (1969), de Valie Export, reperformada por Marina Abramović em 2005

The Conditioning, first action of Felf-portarit(s) (1973), de Gina Pane, reperformada por Marina Abramović em 2005

How to Explain Pictures to a Dead Hare (1965), de Joseph Beuys, reperformada por Marina Abramović em 2005

Lips of Thomas (1975), de Marina Abramović, reperformada por Marina Abramović em 2005

Relation in Time (1977), de Marina Abramović e Ulay, reperformada por diversos artistas durante a mostra A Artista está Presente em 2010

Imponderabilia (1977), de Marina Abramović e Ulay, reperformada por diversos artistas durante a mostra A Artista está Presente em 2010

---

<sup>2</sup> Segundo informações dos catálogos Seven Easy Pieces (2007), The Artist is Present (2010) e Terra Comunal (2010). As reperformances aqui listadas integraram as três mostras estudadas nesta dissertação, contudo, outras foram realizadas por diversos artistas.

Point of Contact (1980), de Marina Abramović e Ulay, reperformada por diversos artistas durante a mostra A Artista está Presente em 2010

Luminosity (1997), de Marina Abramović, reperformada por diversos artistas durante a mostra A Artista está Presente em 2010

Nude with Skeleton (2002), de Marina Abramović, reperformada por diversos artistas durante a mostra A Artista está Presente em 2010

Freeing the Voice (1975), de Marina Abramović, reperformada por Andrea Boller durante a mostra Terra Comunal em 2015

Freeing the Body (1975), de Marina Abramović, reperformada por Andrea Boller durante a mostra Terra Comunal em 2015

Freeing the Memory (1975), de Marina Abramović, reperformada por Andrea Boller durante a mostra Terra Comunal em 2015

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	29
<b>2</b>	<b>MARINA ABRAMOVIĆ E A DIALÉTICA DEFINIÇÃO DA INDEFINIÇÃO</b> .....	37
2.1	MARINA ABRAMOVIĆ, OU A ARTISTA ESTÁ PRESENTE .....	38
2.2	PERFORMANCE, OU UM CONCEITO DE DEFINIÇÕES FUGIDIAS .....	54
2.3	REPERFORMANCE POR ABRAMOVIĆ, OU A TENTATIVA DE REVIVER PARA LEMBRAR .....	70
<b>3</b>	<b>PERFORMANCE, REPRODUTIBILIDADE E AURA</b> .....	77
3.1	PERFORMANCE E AURA .....	79
3.2	PERFORMANCE, DOCUMENTAÇÃO E REPERFORMANCE .....	97
<b>4</b>	<b>A TRANSPOSIÇÃO DA AURA, OU O NOME NO LUGAR DO CORPO?</b> .....	107
4.1	TERRA COMUNAL: MARINA ABRAMOVIĆ + MAI .....	108
<b>4.1.1</b>	<b>Terra Comunal: Marina Abramović</b> .....	109
4.1.1.1	Instalações de performance, ou experiência do olhar	110
4.1.1.2	Instalações videográficas, ou arquivo x novidade .....	117
4.1.1.3	Objetos Transitórios, ou a tentativa de uma experiência para além do olhar .....	122
<b>4.1.2</b>	<b>Terra Comunal: MAI</b> .....	132
4.1.2.1	Oito performances .....	133
4.1.2.2	Encontros com Abramović .....	135
4.1.2.3	O Método Abramović .....	137
4.2	DO RASTRO À AURA .....	147

<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS, OU EXPERIÊNCIA COMO MERCADORIA.....</b>	<b>157</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>169</b>
	<b>FONTES DAS IMAGENS .....</b>	<b>179</b>
	<b>ANEXO.....</b>	<b>183</b>
	Release da exposição Terra Comunal.....	183

## 1 INTRODUÇÃO

A performance surgiu no entrecruzar das décadas de sessenta e setenta, a partir do desenvolvimento de diversas práticas artísticas que tiveram como inspiração os movimentos vanguardistas do início do século XX. Pautadas na relação entre o trabalho artístico e as qualidades expressivas do corpo, estas experimentações tinham como objetivo o questionamento das formas artísticas tradicionais predominantes, extrapolando seus limites. No livro *Performance: uma introdução crítica*, o professor e pesquisador Marvin Carlson afirma que

ao longo dos anos 1960, várias correntes das artes visuais (principalmente da pintura e da escultura), da dança e da música experimental, das tradições do teatro de vanguarda assim como do mundo evolutivo da mídia e da tecnologia moderna, combinadas para oferecer uma mistura extremamente variada de atividade artística, muitas das quais centradas em Nova Iorque, que enfatizavam presença física, efeitos e ações, constantemente testaram os limites da arte e da vida, e rejeitaram a unidade e a coerência da arte tradicional tanto quanto da narrativa, do psicologismo e da referencialidade do teatro tradicional (CARLSON, 2009, p. 114).

Ainda que, segundo Carlson, haja certa relutância por parte da crítica em identificar essas atividades como performance, é possível considerá-las como fatores que contribuíram para o desencadeamento desta prática como linguagem durante a década de setenta. Percorrendo seu processo constitutivo, por mais que o período referido corresponda a um espaço de tempo não muito longo, é possível pontuar as diversas mudanças, reformulações e indagações

pelas quais a performance vem passando<sup>3</sup>. Dentre elas, insere-se a reperformance, noção que se relaciona ao tema que me proponho a estudar nesta dissertação.

No ano de 2005, a artista sérvia Marina Abramović apresentou uma série de trabalhos intitulada *Sete Peças Fáceis*<sup>4</sup>, na qual teve como proposta a reapresentação de seis performances que foram denominadas como históricas pela artista. Na ocasião, o termo utilizado para se referir às reapresentações foi reencenação<sup>5</sup>. Para reapresentar uma performance era necessário, segundo Abramović (2007, p. 11), pedir autorização e pagar direitos autorais ao artista que criou a obra a ser reencenada.

Em 2010 esta proposta é novamente apresentada em uma grande retrospectiva de suas obras, intitulada *A Artista está Presente*<sup>6</sup>. Diferente da exposição de 2005, agora a reapresentação de performances aparece sob o termo reperformance e as obras escolhidas para reapresentação foram todas criadas pela própria artista. Além disso, os reperformers precisaram passar por um intenso treinamento antes de realizar as reapresentações. Cinco anos mais tarde, três de suas obras foram reperformadas na mostra *Terra Comunal*.

Rompendo com os pressupostos ontológicos da performance, uma vez que tem como premissa a reapresentação deste tipo de trabalho, a reperformance pode ser vista como uma das reformulações mais radicais nesta área. Se em seu surgimento, uma performance não poderia ser repetida, fato que condicionava a existência de um trabalho ao momento de sua apresentação, com a proposta de Abramović este mesmo trabalho pode ser resgatado, para além de sua documentação, e

---

<sup>3</sup> O uso de gerúndio nesta afirmação busca enfatizar o caráter processual encontrado nas obras de performance, bem como na formulação do próprio termo, gerando a ideia de uma ação em continuidade, em andamento, que se encontra constantemente em processo de (re)articulação.

<sup>4</sup> *Seven Easy Peaces*.

<sup>5</sup> *Reenactment*.

<sup>6</sup> *The Artist is Present*.

reapresentado. Outra das premissas da reperformance, seria a reorganização, preservação e manutenção da arte da performance. Segundo as palavras da artista,

hoje há muitos jovens artistas que repetem diversas performances dos anos setenta sem dar créditos à fonte original. Mesmo as indústrias da moda e da publicidade, consciente ou inconscientemente, usam imagens de célebres performances. Depois de trinta anos performando, eu sinto que é o meu dever recontar a história da arte da performance de uma maneira que respeite o passado, além de abrir espaço para a reinterpretação<sup>7</sup> (ABRAMOVIĆ, 2007, p. 10).

Recontar a história da performance poderia ser uma forma de popularizar o acesso do público a essa arte, despertando o interesse nesses trabalhos ao difundir-los. Mas quando Abramović reivindica a preservação da performance, ela não estaria, talvez, proclamando a morte dessa arte, uma vez que preserva-se aquilo que está em vias de desaparecer? Afinal, preservar obras em um museu nem sempre pode realmente ampliar o acesso do público a uma arte que, cada vez mais, vem buscando se fortalecer como linguagem e procurando adeptos. Levar ao alcance do espectador, ou melhor, “democratizar” seu acesso de fato, talvez sejam uma atitude e um termo mais apropriados para cumprir o objetivo de tornar a performance mais amplamente acessível ao público.

---

<sup>7</sup> *Today, there are so many young performance artists who repeat different performances from the seventies without giving credit to the original source. Even the fashion and advertising industries consciously or unconsciously use images from well-known performances. After thirty years of performing, I feel like it is my duty to retell the story of performance art in a way that respects the past and also leaves space for reinterpretation.* As traduções do inglês e do espanhol para o português, presentes nesta dissertação, contendo o texto no idioma original em nota de rodapé, foram realizadas pelo autor, salvo casos indicados.

Ao mesmo tempo, um segundo ponto pode emergir a partir da prática da reperformance, quando Abramović propõe que para reperformar é preciso pagar direitos autorais e pedir permissão ao artista: a institucionalização da performance num contexto mercadológico. Além disso, a “necessidade” de autorização pode nos encaminhar a uma terceira questão: se seu intuito é preservar a arte surgida entre as décadas de sessenta e setenta, de que forma é possível fazer isso, gerando estímulos para novas criações, sem que se torne apenas uma alusão ao artista e obra reperformados? Apesar de ser considerada um novo trabalho, a reperformance pode se enveredar para a referência, comprometendo sua finalidade.

Outras duas estratégias de Abramović para a popularização e a preservação da performance – que também podem, ao meu ver, se esquivar para um posicionamento mais conservador e referencial – consistem na criação de um instituto e de um método de treinamento artístico que recebem seu nome. De acordo com informações encontradas na página virtual do Instituto Abramović<sup>8</sup>, o local será a sede que abrigará a aplicação de seu método, preparando artistas para a apresentação de trabalhos que aconteçam em um período de tempo expandido, prática também conhecida como performance de longa duração.

Se pensarmos na questão da referência, outros pontos podem ser levantados. A professora e pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte (2011) pontua que os trabalhos performáticos são marcados por uma “aura” que decorre da presença do corpo físico do performer em relação com o espectador. Nesse sentido, e se tomarmos como base o ensaio em que o filósofo alemão Walter Benjamin (1994a) discorre sobre a queda da aura a partir da reprodutibilidade mecânica das obras de arte advinda do progresso técnico, seria possível pensar a reperformance nos termos da reprodutibilidade, tal qual explanou Benjamin?

---

<sup>8</sup> Disponível em <<http://www.mai-hudson.org/about-mai>>.

Isto posto, as noções de aura e reprodutibilidade tornam-se centrais para o desenvolvimento deste trabalho, que visa analisar as estratégias preconizadas por Marina Abramović para propagação e preservação da arte da performance. A aura de uma obra de arte, segundo Benjamin, é conferida por uma autenticidade, que, por sua vez, é gerada por seu caráter de unicidade. O fenômeno aurático estaria diretamente relacionado às decorrências da singularidade de uma obra. Com o desenvolvimento das técnicas de reprodução mecânicas, que vão culminar na litografia, na fotografia e no cinema, as obras passam a adquirir uma existência serializada, configurando-se como reprodutíveis em seu próprio processo de engendramento. Com esta nova forma de (re)produção, a autenticidade e a aura das obras acabam por declinar.

No âmbito que concerne à metodologia de pesquisa adotada, busquei abordar os temas suscitados no trabalho, ancorando-me em uma proposta que subdividi em duas etapas convergentes: a primeira, de cunho teórico, na qual foram consultadas as referências bibliográficas listadas ao fim do texto, compreendidas por livros e ensaios de pesquisadores e pensadores da performance e da filosofia, material disponível em sítios da internet – como entrevistas e matérias relacionadas aos assuntos trabalhados –, bem como catálogos de exposições e materiais biográficos relacionados à artista. A segunda etapa, mais empírica, compreendeu minha participação na exposição Terra Comunal e meu contato com as obras e o método Abramović, Com o intuito de interligar as experiências vivenciadas em ambas as etapas e os questionamentos e descobertas que surgiram durante a pesquisa, procurei estabelecer certa distância em relação ao objeto estudado.

Encoraja-se, em pesquisas acadêmicas, que o objeto estudado seja escolhido de acordo com as preferências do pesquisador e com as temáticas que lhe são mais familiares, mas que a aplicação metodológica conduza aos desenlaces e considerações finais a partir de um posicionamento mais

distanciado e crítico. Tal qual deve ser a tarefa do historiador (escovar a história a contrapelo), que Walter Benjamin explanou nas teses que escreveu *Sobre o conceito de história*. De acordo com a tese número sete do filósofo, é a partir de um distanciamento, comum ao materialismo histórico, que o investigador pode se aproximar do “relampejar fugaz” da verdade histórica. Segundo Benjamin, para articular o passado historicamente, o materialista histórico deve “apropriar-se de uma reminiscência do passado, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (1994, p. 224). Este relampejo seria, para o autor, o momento em que essas reminiscências se mostram, o momento em que elas se tornam cognoscíveis.

Minha intenção, ao evocar as reflexões de Benjamin sobre o pesquisador materialista histórico, não é a de aproximar as tarefas de ambos os trabalhos, o meu e os dele, mas a de ativar o distanciamento que concerne à crítica. Em uma história iluminada pelo grande sol que se tornou o nome de Marina Abramović, as reminiscências que procuro são as contradições que ficam de lado, desconsideradas num percurso de glórias e relampejos ofuscados.

Nas páginas que se seguem proponho a reflexão sobre as questões levantadas tomando como ponto de partida as três exposições citadas de Marina Abramović, nas quais a reperformance se faz presente: *A Artista está Presente* (2010), *Sete Peças fáceis* (2005) e *Terra Comunal* (2015). No primeiro capítulo, farei uma breve apresentação da obra da artista sérvia e das exposições utilizadas como estímulo para o desenvolvimento de meu trabalho. A partir das contribuições teóricas de autores como Diana Taylor, Josette Féral e Marvin Carlson, focarei no caráter indefinitório da noção de performance, bem como as instabilidades e transitoriedades encontradas no centro de seu entendimento. Esta transitoriedade, que dá margem para que seus pressupostos sejam transpostos, revisados ou anulados, permitiu que a linguagem assimilasse modificações filosóficas e estruturais, a

partir das práticas desenvolvidas por alguns artistas, culminando na reperformance que também será tema abordado na primeira parte da dissertação.

No segundo capítulo, analisarei a ligação entre performance e aura, utilizando como base para a discussão a produção elaborada pelos teóricos alemães Walter Benjamin e Erika Fischer-Lichte. Além disso, a partir das fricções geradas pelo confronto entre esses dois conceitos, serão verificadas as relações entre performance, reprodutibilidade e documentação, bem como as práticas desenvolvidas a partir da interação entre performance e aparatos tecnológicos, que desencadeiam a fotoperformance e a videoperformance. Para tanto, levarei em consideração as novas singularidades que podem ser geradas nestes trabalhos que resultam do diálogo entre corpo e aparelho.

Finalmente, no terceiro capítulo, relatarei minha experiência em Terra Comunal, na qual se encontravam os três elementos concebidos por Abramović para conservar a performance: seu instituto, seu método e a reperformance. Abrindo um paralelo entre estas estratégias da artista e a noção de rastro, esboçada por Benjamin, na qual uma ausência se torna presente, procurarei ressaltar uma possível convergência destas estratégias para a preservação do nome Marina Abramović, como uma marca. Considerando que a performance surge como uma arte que buscou radicalizar a presença física do performer e sua relação com o espectador, elaborarei reflexões sobre as tessituras acima citadas, nas quais a presença/ausência da artista se faz ponto central, para confrontá-las com a ideia de uma aura que, suponho, se deslocou de seu corpo e de sua obra para o seu nome.



## 2 MARINA ABRAMOVIĆ E A DIALÉTICA DEFINIÇÃO DA INDEFINIÇÃO

“Eu nunca mais farei *The Artist is Present* pelo resto da minha vida, mesmo que tenha sido um imenso sucesso. Quando você repete, perde o respeito por si mesma.”

(Marina Abramović)<sup>9</sup>

Marina Abramović é uma artista sérvia, nascida em 1946, na cidade de Belgrado. Tendo contribuído, desde o final da década de 60, para o surgimento da arte da performance, é conhecida inicialmente por seus trabalhos radicais, nos quais testou e ultrapassou os limites do próprio corpo. A artista ganhou ampla visibilidade, para além dos meios acadêmicos e circuitos artísticos, a partir de 2010, quando foi convidada a expor uma retrospectiva de sua obra. Nessa exposição, Marina proporcionou ao público a chance de ver ao vivo alguns dos trabalhos que realizou durante sua carreira, reapresentados, na ocasião, por outros artistas. Desta iniciativa se fortalece a noção de *reperformance*, que teve seus primeiros traços circunscritos em exposição realizada no ano de 2005, também protagonizada por Abramović.

Porém, a *reperformance*, ou a reapresentação de performances, traz consigo o rompimento com alguns dos preceitos que originaram as condições de realização de trabalhos da própria performance. Pretendo neste primeiro capítulo, apresentar, a partir de uma visão distanciada da lógica da linearidade temporal, alguns dos trabalhos de Abramović realizados ao longo de seus quarenta anos de percurso artístico, bem como reflexões concernentes às noções de *reperformance*, como proposta da artista, e performance, buscando evidenciar um enfoque no caráter transitório presente nesta última. Para tanto, me utilizarei de depoimentos da artista encontrados em

---

<sup>9</sup> *Apud* THORNTON, 2015, p. 317.

materiais biográficos e de exposições, notícias na internet, além do trabalho teórico de pesquisadores da área da arte da performance.

## 2.1 MARINA ABRAMOVIĆ, OU A ARTISTA ESTÁ PRESENTE

Entre os meses de março e maio de 2010, o Museu de Arte Moderna da cidade de Nova Iorque ofereceu em sua programação uma exposição que transformou a arte da performance em assunto discutido ou comentado pelo grande público, deslocando-se para além de esferas onde ela era normalmente confinada, como ambientes artísticos mais experimentais ou acadêmicos. A mostra em questão se propunha a apresentar uma retrospectiva que dava conta de mais de quarenta anos da trajetória artística de Marina Abramović, considerada uma das mais expressivas nesta linguagem. Abramović figura entre os poucos de uma geração de artistas, surgida na década de 60 do século passado, que se mantêm em atividade até hoje.

Com o título *A Artista está Presente*, a exposição foi composta por aproximadamente cinquenta obras<sup>10</sup>, abarcando instalações, performances individuais e colaborativas, fotografias e exibições de vídeos. A proposta curatorial embasou-se<sup>11</sup> no anseio de tornar as criações de Abramović acessíveis a um público mais amplo. Para tanto, foi apresentada uma performance na qual a artista se fez presente no museu ao longo de aproximadamente seiscentas horas, durante onze semanas. Além disso, algumas de suas performances consideradas mais importantes, chamadas de “performances

---

<sup>10</sup> Conforme informações obtidas catálogo lançado por ocasião da exposição, também intitulada *The Artist is Present*.

<sup>11</sup> Conforme informações encontradas na página dedicada à exposição no sítio do MoMA <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>>.

históricas”, foram reapresentadas, bem como vídeos e fotos expostos das primeiras versões destes trabalhos.

Os trabalhos escolhidos<sup>12</sup> para reapresentação foram *Relação no Tempo*<sup>13</sup> (1977), *Imponderabilia* (1977), *Ponto de Contato*<sup>14</sup> (1980), *Luminosidade*<sup>15</sup> (1997) e *Nu com Esqueleto*<sup>16</sup> (2002). A performance inédita, homônima à exposição, aconteceu no horário de funcionamento do museu, durante todo o tempo da mostra. Os únicos objetos que faziam parte da performance eram duas cadeiras e uma mesa de madeira, que mais tarde foi removida. Para a realização e continuidade deste trabalho, Abramović dependeu quase que exclusivamente da participação do público, o que não foi uma tarefa cumprida com dificuldade, uma vez que artistas mais ligados ao *mainstream* divulgaram sua participação e acabaram, assim, contribuindo para a divulgação da exposição. As filas ocuparam o quarteirão inteiro do MoMA e alguns espectadores mais ansiosos optaram por acampar nas calçadas para garantir sua participação, conforme é possível conferir nas imagens do documentário, dirigido por Matthew Akers e Jeff Dupre, também intitulado *The Artist is Present* (2012), que registra a exposição.

A premissa da artista nessa peça era não fazer nada e apenas olhar a quem se sentasse na cadeira vazia a sua frente. Abramović relata no documentário, que concebeu essa performance de uma forma muito simples:

No meio do quadrado há uma mesa e duas cadeiras. É simples, é como se não houvesse nada. Só a artista sentada. Quero ser como uma pedra ali. Só três meses. E olhar nos seus olhos.

---

<sup>12</sup> De acordo com o catálogo da exposição *A Artista está Presente*. A descrição destes trabalhos será desenvolvida no decorrer do capítulo.

<sup>13</sup> *Relation in Time*.

<sup>14</sup> *Point of Contact*.

<sup>15</sup> *Luminosity*.

<sup>16</sup> *Nude with Skeleton*.

Serão três meses. Todos os dias. Se você trabalha três meses, a performance se torna realidade. Ninguém entende que o mais difícil é fazer algo que é quase nada. Isso exige cem por cento de você, não há mais história a contar, não há objetos atrás dos quais se esconder. Não há nada. É sua pura presença, você só tem sua energia e nada mais (ABRAMOVIĆ in *The Artist is Present*, 2012).

Desta forma, após enfrentar horas de espera em filas quilométricas, os espectadores poderiam sentar-se em frente à artista e observá-la pelo tempo que quisessem.

Neste trabalho, a interação entre artista e público se dava de forma estritamente visual. Não era permitido ao espectador tentar falar com a performer ou tocá-la. Cada participante era avisado sobre essas regras exatamente no momento anterior à chamada de sua senha de participação. Quem tentasse burlar tais regras seria punido, através da ação dos seguranças, com a interrupção na participação. Houve, porém, quem as burlasse.

Como exemplo de concreta contravenção das normas, cito o episódio, exposto no documentário, da espectadora que não tentou falar nem interagir fisicamente com Abramović, mas foi impedida de participar ao ficar nua em frente à artista. Em depoimento no documentário, a espectadora declara ter pensado que o público pudesse fazer parte da arte ao adentrar o espaço delimitado da performance, e que não sabia da existência de tais regras. Além disso, justifica sua ação argumentando que seu intuito, ao tirar o vestido, era tornar-se vulnerável para a artista, assim como ela foi para o público em algumas de suas performances. Em entrevista publicada em 12 de fevereiro de 2012 pelo jornal *O Globo*, ao ser questionada sobre o acontecimento, Abramović afirmou que quase não conseguiu ver o que aconteceu, dada a rapidez dos fatos. A artista ainda confessou que aquele trabalho era regido por regras bem rígidas e que nenhum espectador tinha autorização

para realizar sua própria performance naquele espaço, devendo apenas sentar-se e observá-la.

Por outro lado, há também um fato controverso relacionado à aplicação destas regras. Convidado pela artista, Ulay<sup>17</sup>, seu ex-marido, esteve presente na exposição. Ao sentar-se na frente de Abramović, a artista sorri e demonstra-se visivelmente emocionada, a ponto de segurar suas mãos<sup>18</sup>. É possível perceber que Ulay profere algumas palavras e Abramović faz um breve sinal negativo com a cabeça. Neste caso, o trabalho não foi interrompido pelos seguranças, bem como Ulay não foi impedido de continuar sua participação, apesar de ambos os artistas terem quebrado as “rígidas regras” impostas como condição de participação. De acordo com a socióloga Sarah Thornton, Marina justificou a não intervenção dos seguranças nesse momento devido à história que viveu com Ulay. A artista afirmou que

ele era uma parte da minha vida, não alguém do público, por isso aquela foi a única vez em que quebrei a regra (ABRAMOVIĆ apud THORNTON, 2015, p. 315).

Em uma época em que as relações são fragmentadas e intermediadas por aplicativos de celulares e redes sociais virtuais, a performance *A Artista está Presente* tem o mérito de propor um momento de pausa no cotidiano, estimulando a reflexão sobre a importância de um contato com o outro sem a mediação de computadores e aparelhos eletrônicos. A hiperinfluência desses artefatos em nossas vidas também pode ser fruto desta crítica. Aqui, o trunfo poderia ser a oportunidade de olhar e ser olhado, possibilidade rara nos dias de hoje. Mas,

---

<sup>17</sup> Artista alemão, nascido Frank Uwe Laysiepen. Segundo constata a biografia escrita por James Westcott, *When Marina Abramović dies* (2010), Ulay e Marina Abramović, colaboraram artisticamente entre os anos de 1976 e 1988 e mantiveram um relacionamento afetivo durante este período.

<sup>18</sup> Esta cena também pode ser conferida no documentário.

na performance em questão, isso nem sempre se concretiza devido a constante existência de interferências externas.

Em A artista está Presente, a performance parece ter deixado de ser o lugar anárquico evocado por RoseLee Goldberg (2006) e reconfigura, resguardadas as proporções, algumas relações institucionais de poder. A ideia de dispositivo, atualizada por Giorgio Agamben a partir da teoria foucaultiana, pode auxiliar a compreender melhor esta comparação. Para o filósofo italiano, o dispositivo aparece com três características:

- a. é um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas, etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
- b. O dispositivos tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve numa relação de poder.
- c. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber (AGAMBEN, 2009, p. 29).

Agamben (2009) generaliza a classe de dispositivos de Foucault ampliando-os desde qualquer objeto com o qual possamos nos relacionar - como uma caneta, um cigarro, a filosofia ou a literatura - até a esfera das tecnologias desenvolvidas na sociedade capitalista - como os telefones celulares, televisões e computadores. Segundo as ideias exploradas pelo autor, esses dispositivos apareciam antes como máquina do governo ao criar subjetivações, visando

através de uma série de práticas e de discursos, [...], à criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua 'liberdade' de sujeitos no próprio processo do seu assujeitamento" (AGAMBEN, 2009, p. 46, grifos do autor).

Contudo, os dispositivos com os quais lidamos agora, de acordo com o filósofo italiano, através de processos de dessubjetivação. Para Agamben, tais processos não permitem ao sujeito a composição de uma “nova subjetividade” (2009, p. 48), mas o massificam, transformando-o em estatística.

Retornando à performance de Abramović, ao mesmo tempo em que a artista convida o espectador a olhar seus olhos, incitando-o a vivenciar um espaço no qual a influência dos dispositivos contemporâneos está supostamente suspensa, as “rígidas regras” presentes nessa obra tendem a desarticular esse espaço. Sob risco de punição, ao espectador não é permitido falar com a artista, tocá-la ou se manifestar de qualquer outra forma que não seja emocionalmente. Apesar da interação entre espectador e performer ser limitada por regras aplicadas unilateralmente neste trabalho, é possível perceber que o interesse de Abramović em explorar a relação com o público já está presente em grande parte de suas performances anteriores.

A professora e pesquisadora Stela Regina Fischer afirma que a artista

classifica os seus trabalhos a partir de três tipos de corpos: ‘o Corpo do Artista’ (*Artist Body*, 1998), em que ela concebe e apresenta suas *performances* pessoais e o público apenas assiste; o ‘Corpo do Público’ (*Public Body*, 2001), propostas em que o público é requisitado para cumprir tarefas para que a arte se realize. [...] Por último [...], há o ‘Corpo do Estudante’ (*Student Body*) que trata de trabalhos desenvolvidos com seus alunos (FISCHER, 2009, p. 216).

RoseLee Goldberg (2006), subdividiu os artistas que iniciaram suas práticas na década de 1960 e 1970 de acordo com as particularidades de seus trabalhos. Nesse contexto, a obra de Marina Abramović - juntamente com a de Hermann Nitsch, Otto Mühl e Gina Pane - foi contida na classificação de

“performance ritualística”, por conter características mais emotivas e expressionistas. Goldberg afirma que, através de seu trabalho, Abramović explora a desconexão entre “corpo” e “eu”, buscando entender a dor ritualizada provocada pelo abuso de seu próprio corpo.

Em sua primeira performance, Ritmo 10<sup>19</sup>, apresentada em 1973, no Museu de Arte Contemporânea Villa Borghese<sup>20</sup>, em Roma (Itália), ela estende sua mão com dedos abertos sobre o chão e com a outra golpeia os espaços entre seus dedos com uma faca. Nesse trabalho, Marina dispõe de vinte facas e reinicia a ação com uma faca nova cada vez que se machuca. Enquanto performa, o barulho da faca golpeando o chão é gravado em uma fita. Com o intuito de misturar os tempos presente e passado, ao se machucar vinte vezes, ela para a gravação e reinicia a fita, tentando repetir os movimentos e erros a partir dos sons gravados. A duração total do trabalho foi de uma hora.

Em Ritmo 0<sup>21</sup>, a artista dispõe 72 objetos que poderiam causar prazer ou dor sobre uma mesa e permite que o público utilize esses objetos livremente em seu corpo. Dentre os objetos constavam flores, espinhos de rosa, tesoura, plumas e um revólver carregado com uma bala. A interação do público nessa performance, apresentada em 1974, na galeria Studio Morra, em Nápoles (Itália), pode ser vista como um contraponto a A Artista está Presente, uma vez que – diferente desta última – os espectadores podiam interagir livremente com a artista.

Abramović transita também pelo biográfico, buscando referências para seus trabalhos nos relacionamentos com

---

<sup>19</sup> *Rhythm 10*.

<sup>20</sup> Informação retirada do sítio oficial de Marina Abramović <<http://www.marinaabramovic.com>>. Em pesquisa realizada na internet, encontrei apenas referências a um museu abrigado no prédio histórico Villa Borghese, que a princípio não se limita a exposições de arte contemporânea e não leva esta expressão em seu nome, chamado Galleria Borghese.

<sup>21</sup> *Rhythm 0*.

membros de sua família e Ulay. Em *A Biografia*<sup>22</sup>, de 1992, sua primeira performance solo após o término de seu relacionamento, a artista reviu sua vida desde seu nascimento, em 1946, falando sobre momentos, ideias e sentimentos, até a data de apresentação do trabalho. A sequência cronológica de sua vida era, por vezes, interrompida por segmentos nos quais ela visualizou momentos e performances de sua trajetória artística.

Ao analisar alguns dos trabalhos de Abramović em seu livro *Entre o Ator e o Performer*, o professor e pesquisador Matteo Bonfitto aponta três implicações decorrentes das obras da artista sérvia. De acordo com Bonfitto, ela utiliza o risco e o descontrole como procedimentos criativos, o que, para ele, pode ser associado a uma busca de rompimento da fronteira entre arte e vida, sendo esta a primeira das três considerações. A segunda concerne à noção de “trabalho sobre si”, já que

ao executar essas *performances*, ela parece buscar condições para lidar com questões sociais e culturais relevantes, a seu ver, mas que ao mesmo tempo a mobilizam profundamente, evidenciando dessa forma a indissociabilidade entre o político e o pessoal (BONFITTO, 2013, p. 127).

A terceira implicação diz respeito à participação do público, relacionando-a com o momento presente. Para Bonfitto,

o público nessas performances parece ser um elemento fundamental, que possibilita a emergência de uma conexão através da qual fluxos podem ser intensificados” (BONFITTO, 2013, p. 129).

---

<sup>22</sup> *The Biography*.

A intensificação de fluxos pode explicar o desfecho da já citada Ritmo 0: Abramović finalizou a performance após seis horas, não sem antes ter passado por uma série de riscos, como a ameaça de uma arma apontada para sua cabeça e inúmeros ferimentos causados pelo público.

A pesquisadora Margarida Gandara Rauen, ao desenvolver a operação da oposição controle-descontrole nas atividades performáticas, afirma que

a interatividade implica uma relação direta com as variáveis de equilíbrio/desequilíbrio e do controle/descontrole (*sic*) da cena, aspectos típicos do *work in process* e que não devem ser confundidos com a relação arte-vida. O ambiente proporciona tantas vivências quantas forem as interações do público, agente compositor num *continuum* (RAUEN, 2009, p. 163).

Rauen cita Lygia Clark para ilustrar sua ideia de que, nesses momentos, a relação arte-vida surge de maneira ilusória, pois, à medida que tomamos consciência de um acontecimento, este já se encontra no passado. Para Rauen, só é vida o que se dá no instante do ato. Desta forma,

os sistemas proponentes da arte da performance, geralmente, são constituídos por desígnios abertos por artistas, cujo papel inicial foi o de agente provocador. Os ambientes são, em muitos casos, indeterminados, diferentes de espaços com configuração fixa. A cartografia preconcebida dá lugar a um processo de reorganização constante (RAUEN, 2009, p. 163).

A autora conclui que as experiências performáticas delineadas pela interatividade com o público normalmente adquirem menos um caráter de obra finalizada do que

processual, pois são constante e repentinamente mutáveis durante sua execução. Essa constatação, para mim, não pode ser facilmente aplicada a *A Artista está Presente*, pois seu caráter processual fica mais evidente em relação à sua duração pré-estipulada pela artista e a obra não permite a interação direta do público.

A partir de uma rápida observação desse breve apanhado dos trabalhos de Abramović, é possível perceber seu interesse na experimentação dos limites do corpo e das relações de alteridade e dor, às quais dá continuidade após desenvolver parceria com Ulay. Nos trabalhos em que compartilharam a criação, os dois continuaram explorando

essa agressão passiva entre indivíduos. Juntos eles exploraram a dor e a tolerância entre eles próprios e entre eles e o público” (GOLDBERG, 2006, p. 153).

Em *Expansão no Espaço*<sup>23</sup>, apresentada em 1977 na Bienal de Veneza, por exemplo, Marina e Ulay moviam duas colunas com o dobro de seus pesos, esbarrando seus corpos contra as mesmas. As premissas do trabalho continuaram sendo os limites do corpo, e sua relação com o espaço e o outro.

Gostaria de retomar três destes trabalhos em parceria, que foram reapresentados por outros performers durante a mostra de 2010 no MoMA. Em *Relação no Tempo*<sup>24</sup> (Figura 1), dividida em duas partes e apresentada originalmente em 1977, na Galeria Studio G7, em Bolonha (Itália), os dois artistas permanecem sentados, de costas um para o outro, conectados pelos seus cabelos amarrados. Na primeira parte, com duração de dezesseis horas, os artistas estão sozinhos e na segunda parte, com duração de uma hora, o público é convidado a assisti-los. A passagem do tempo é acompanhada por um metrônomo. James Westcott (2010, p. 127) relata que,

---

<sup>23</sup> *Expansion in Space.*

<sup>24</sup> *Relation in time.*

enquanto a sala estava vazia de espectadores, as modificações na postura dos performers foram capturadas periodicamente por uma câmera de vídeo. De acordo com o autor,

a ideia de Abramović e Ulay, era verificar o quanto eles poderiam preencher o espaço com uma determinada atmosfera simplesmente através de sua presença prolongada”<sup>25</sup> (WESTCOTT, 2010, p. 127).

Figura 1 - Relação no Tempo (1997), Marina Abramović e Ulay



Fonte: Art21

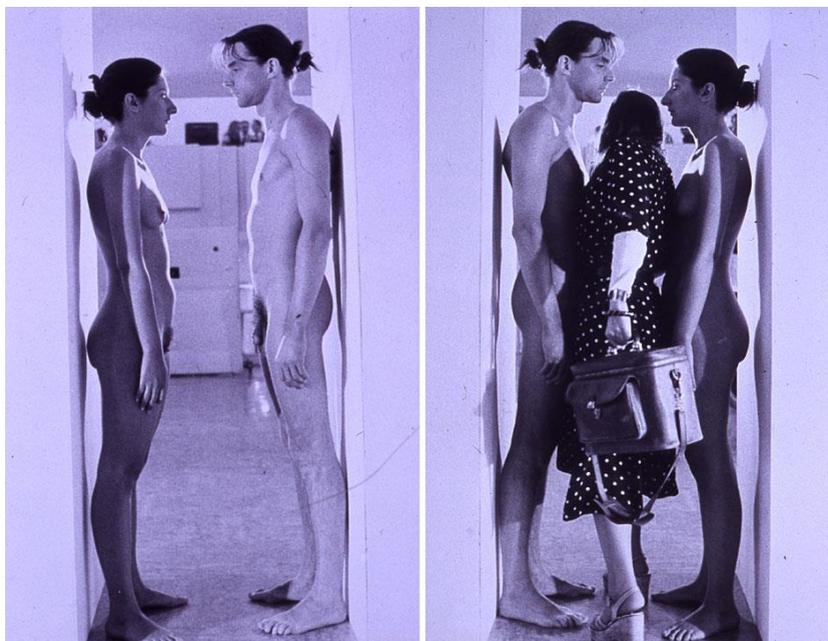
Também em Bolonha, ainda em 1977, os dois artistas apresentaram *Impoderabilia* (Figura 2), na qual se posicionavam nus, desta vez mantendo sempre contato visual, na entrada do museu. A performance foi realizada por ocasião da Semana Internacional de Performance, da qual participaram artistas como Joseph Beuys, Gina Pane, Laurie Anderson e

---

<sup>25</sup> *Abramović and Ulay's idea was to see how much they could charge the space with a certain atmosphere simply through their prolonged presence.*

Chris Burden, na Galeria Comunal de Arte Moderna. Ao adentrar o espaço, o espectador precisaria escolher em qual corpo iria encostar, qual rosto iria olhar. Sem saber que estavam sendo filmados, os espectadores deparavam-se, na galeria principal, com dois televisores que transmitiam imagens ao vivo do público atravessando a porta entre os dois artistas. Segundo Westcott (2010, p. 122), a performance precisou ser interrompida após uma hora e meia, pois foi classificada como obscena por dois policiais que estavam no local.

Figura 2 - Imponderabilia (1977), Marina Abramović e Ulay



Fonte: Art21

Em 1980, Abramović e Ulay apresentaram *Ponto de Contato* (Figura 3), na Galeria *de Appel*, em Amsterdã (Holanda). Neste trabalho, os artistas permaneciam de frente um para o outro, com as pontas dos dedos indicadores encostadas. Esta performance foi criada junto com outros três

trabalhos<sup>26</sup>, que foram reunidos em um filme intitulado *That self*, após um curso de hipnoterapia que Marina e Ulay realizaram. Segundo Westcott (2010, p. 151), a ideia da dupla era utilizar o aprendizado adquirido nas sessões terapêuticas como fonte de ideias para a criação de performances.

De acordo com o documentário *The Artist is Present*, Marina Abramović escolheu trinta jovens<sup>27</sup> artistas para rerepresentar suas obras. Além dessas três performances, dois outros trabalhos individuais mais recentes e realizados após o fim de sua parceria com Ulay foram reperformados. Em Luminosidade (Figura 4), apresentada em 1997, com duração de duas horas, na Galeria Sean Kelly, em Nova Iorque (Estados Unidos), a artista permaneceu suspensa e nua em uma parede branca com um foco de luz sobre seu corpo. Por fim, em Nu com Esqueleto (Figura 5), apresentada em 2002<sup>28</sup>, a artista

---

<sup>26</sup> São eles: *Natureza da Mente (Nature of Mind)*, concebido exclusivamente para vídeo, com duração de aproximadamente cinco minutos, no qual Abramović permanece na borda de um canal por alguns minutos com os braços estendidos para cima e Ulay cai na água repentinamente. Para Westcott (2010), esta imagem representa a ideia de “natureza da mente” de inspiração zen-budista na qual Abramović e Ulay estavam interessados: “uma imagem fugaz, inapreensível piscando através dos olhos da mente por uma fração de segundo” (p. 151); *Ponto de Vista Eterno (Timeless Point of View)*, inspirado em uma visão de morte que Abramović teve durante uma das sessões terapêuticas. Na ação, a artista remou um barco em um grande lago da Holanda, enquanto Ulay, ouvindo, através de fones de ouvido, o som de sua respiração e dos remos batendo na água transmitidos por rádio, a via desaparecer no horizonte; e, finalmente, *Energia em Repouso (Rest energy)*, no qual os dois seguravam com os corpos inclinados para trás, o que lhes proporcionava um equilíbrio precário, um arco e uma flecha apontada para o peito de Abramović.

<sup>27</sup> Há uma discordância entre as informações obtidas no documentário e a página da mostra no sítio do MoMA, que lista o nome de quarenta artistas <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>>.

<sup>28</sup> De acordo com o sítio do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, este trabalho foi apresentado nos anos 2002, 2005 e 2010, porém não há consenso sobre o lugar onde ocorreu a primeira apresentação. Na biografia escrita por James Westcott o trabalho não é mencionado. O autor comenta

permanece deitada durante dezesseis minutos<sup>29</sup> com uma réplica de esqueleto sobre seu corpo.

Figura 3 - Ponto de Contato (1980), Marina Abramović e Ulay



Fonte: ABRAMOVIĆ, Marina. Marina Abramović: the artist is present. Nova Iorque: MoMA, 2010.

---

sobre uma trilogia em vídeo chamada Limpando Espelhos (*Cleaning the mirrors*) I, II e III, que Abramović teria concebido para apresentar em uma retrospectiva, com curadoria de Chrissie Iles, no Museu de Arte Moderna de Oxford, em 1995. A segunda parte desta trilogia é composta por um vídeo de dezenove minutos no qual a artista desenvolve uma ação idêntica a que acontece em Nu com Esqueleto. No sítio oficial de Abramović, também não há indicação do local onde a performance aconteceu no ano de 2002.

<sup>29</sup> Segundo informações do sítio oficial de Marina Abramović <<http://www.marinaabramovic.com>>.

Figura 4 - Luminosidade (1997), Marina Abramović



Fonte: GG-ART

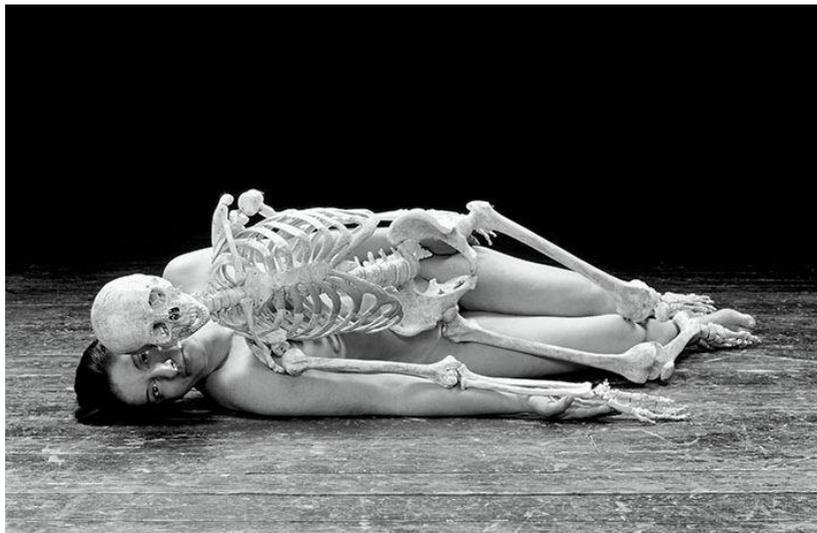
A ideia de reapresentação de performances, mais conhecida como reperformance, é defendida por Abramović como forma de garantir uma continuidade para esta arte e fazer sobreviver trabalhos que, pela natureza efêmera desta linguagem, são conhecidos apenas através do registro fotográfico ou videográfico. Já na década de 70, a artista reapresentou a performance *Lábios de Thomas*<sup>30</sup> a convite de uma rede de televisão Alemã. Em 2005, apresentou a série *Sete Peças Fáceis*, composta pela apresentação de sete performances, sendo seis releituras de obras dela e outros artistas e uma obra inédita. Em 2010, temos o exemplo de *A Artista está Presente*. Em 2015, a artista trouxe ao Brasil, a exposição *Terra Comunal*, na qual além de oferecer ao público mostras de vídeos de seus trabalhos e uma vivência de duas

---

<sup>30</sup> *Lips of Thomas*.

horas do seu método de criação<sup>31</sup> através da interação com cristais, teve três de suas obras rerepresentadas.

Figura 2 - Nu com Esqueleto (2002), Marina Abramović



Fonte: [marinaabramovic.com](http://marinaabramovic.com)

A performance surge entre os anos 60 e 70, a partir do anseio de artistas de romper com o mercado de arte. Concerne à esta premissa a criação de trabalhos que se diferem de esculturas e telas, no sentido da não haver possibilidade de serem apreendidos fisicamente, ou seja, só existem durante o momento de sua apresentação, durante o momento de relação com o público, tendo como suporte o corpo do artista. Os procedimentos utilizados para sua rerepresentação, trazem à

---

<sup>31</sup> Conhecido como Método Abramović, é uma série de exercícios que consiste no preparo de público e artistas para interação com trabalhos de longa duração. Conforme informações obtidas no sítio do *Marina Abramović Institute* <<http://www.mai-hudson.org/>>, local destinado à aplicação do método, além de pesquisas e práticas relacionadas à arte de performance, busca-se, através dos exercícios desenvolvidos no método, o aprimoramento da consciência física e mental durante a experiência dos participantes.

tona questões que põem em xeque alguns dos elementos constitutivos que se encontra(va)m no seio dos processos criativos da arte da performance. Mas quais são esses elementos? Há consenso sobre a definição da performance, sobre o que ela é ou não é? Antes de ater-me à noção de reperformance, gostaria de comentar brevemente sobre o caráter de transitoriedade que é intrínseco à arte da performance.

## 2.2 PERFORMANCE, OU UM CONCEITO DE DEFINIÇÕES FUGIDAS

Em um dos capítulos do livro *Performance*, Diana Taylor busca pontuar os antecedentes da arte da performance e comenta sobre as diversas vertentes teóricas que, ao abordar o fenômeno, conferem-lhe distintos olhares. A autora (TAYLOR, 2012, p. 61) afirma que, para alguns pesquisadores, o conceito surge nas artes visuais, enquanto outros preferem relacioná-lo ao teatro. Já RoseLee Goldberg atribui os antecedentes da performance aos movimentos vanguardistas - como futurismo, dadaísmo e surrealismo -, que tinham em suas práticas menos foco na obra final do que no processo criativo. Em Jorge Glusberg, pesquisador argentino que teve como escopo de sua produção a arte contemporânea, também é possível encontrar referências à pré-história da performance relacionadas a tais movimentos.

Há também, ainda segundo Taylor, visões antropológicas que o entrelaçam a um comportamento cultural, como é o caso de Victor Turner quando desenvolve a noção de “drama social”. O professor e pesquisador Marvin Carlson, articula em *Performance: uma introdução crítica* uma análise das concepções oriundas de diversos saberes, como as ciências sociais (antropologia, sociologia), a linguística e a arte, além de estabelecer um diálogo entre o termo e as teorias contemporâneas e as demandas da pós-modernidade. Taylor

(2012) comenta que alguns pesquisadores preferem trabalhar a partir de uma perspectiva menos estrangeira, buscando referências artísticas em seus países e relembra os trabalhos de artistas como Flávio de Carvalho, nos anos trinta, além de Hélio Oiticica e Lygia Clark, nos anos cinquenta e sessenta, sugerindo que se insira aí a gênese da performance brasileira.

A autora conclui que as primeiras manifestações de performance e os trabalhos que viriam a se desenvolver posteriormente sob este termo, mostram que os artistas passam a utilizar seus próprios corpos como suporte artístico para explorar seus limites. Taylor, tal como Goldberg e outros teóricos, indica que o mote performático surge a partir de uma atitude de “crítica contra a ausência do corpo na arte<sup>32</sup>” (TAYLOR, 2012, p. 61).

Porém, esta ideia encontra resistência por parte de alguns teóricos e críticos. Para a crítica de arte mexicana Avelina Lésper, por exemplo, é atribuído um ineditismo exacerbado e equivocado ao uso do corpo como elemento de expressão na arte da performance. Lésper afirma, em ensaio publicado no sítio *Esferapublica.org*, dedicado a discussões de práticas artísticas, que

a tese do corpo como ferramenta chegou a tal extremo de mitificação que parece que as outras formas de criação são telepáticas e não contam com a participação da ação física<sup>33</sup> (LÉSPER, 2013, s/p).

Esta afirmação encontra fundamentos se pensarmos no teatro, na dança e na própria pintura, que necessitam do corpo do artista para sua realização, mas me parece que o intuito na

---

<sup>32</sup> [...] *reclamo en contra de la ausencia del cuerpo en el arte.*

<sup>33</sup> *La tesis del cuerpo como herramienta ha llegado a tal extremo de mitificación que pareciera que las otras formas de creación son telepáticas y en ellas no participara la acción física.* Disponível em <<http://www.esferapublica.org/nfblog/contra-el-performance>>.

performance, pelo menos em seu surgimento, é trabalhar com o corpo de forma que a obra se realize nele e não apenas através de sua mediação. Mas Lésper avança em sua reflexão e examina que

no terreno da arte, o corpo sempre foi ferramenta e objeto de estudo, tanto de representação como de trabalho. Somos unicamente corpo, tudo o que fazemos é através de nosso corpo. Sua representação implica um envolvimento que se concentra na observação, na consciência e no uso. Lucian Freud<sup>34</sup> não via pessoas, via corpos, seu trabalho como pintor era essencialmente físico<sup>35</sup> (LÉSPER, 2013, s/p).

Lésper (2013) pontua ainda que a contribuição da performance para uma reflexão diferenciada que privilegia o corpo não é muito significativa, haja visto que a ciência e a filosofia se encarregaram desta tarefa com maior destreza.

Retornando ao raciocínio de Taylor (2012), a autora relembra que a pesquisadora Rebecca Schneider alerta para o risco de uma fetichização das origens da performance e de suas práticas, indicando que é preciso se referir ao tema de forma plural e pondera que

o importante é ressaltar que a performance surge de várias práticas artísticas, mas transcende seus limites; combina muitos

---

<sup>34</sup> Lucian Freud (1922-2011) foi um pintor alemão que se naturalizou britânico. Neto de Sigmund Freud, retratava o corpo humano expondo de forma crua suas fragilidades.

<sup>35</sup> *En el terreno del arte, el cuerpo siempre ha sido herramienta y objeto de estudio, tanto de representación como de trabajo. Somos únicamente cuerpo, todo lo que hacemos es a través de nuestro cuerpo. Su representación implica un involucramiento que se centra en la observación, la conciencia y la utilización. Lucian Freud no veía personas, veía cuerpos, su trabajo como pintor era esencialmente físico.*

elementos para criar algo inesperado”<sup>36</sup>  
(TAYLOR, 2012, p. 61-62).

Esta constatação me remete ao que a professora e pesquisadora Erika Fischer-Lichte (2011) descreveu como “virada performativa” das artes, processo que começou a se desencadear na década de sessenta e que, segundo a autora, influenciou mudanças que reverberam até hoje em variadas linguagens artísticas, transformando as obras de arte em “acontecimentos”. Acompanhando suas reflexões é possível perceber que a noção de virada performativa acentua o movimento de interdisciplinaridade que se abrigou no fazer artístico daquela década e culmina como estímulo para o surgimento da performance. Segundo a autora,

as artes visuais, a música, a literatura ou o teatro tendem, a partir de então, a acontecer em e como realizações cênicas. No lugar de criar obras, os artistas produzem, cada vez mais, acontecimentos nos quais estão envolvidos não só eles mesmos, mas também os receptores, os observadores, os ouvintes e os espectadores. Com isso, modificavam-se as condições de produção e recepção artísticas de uma forma crucial. A função essencial desses processos já não é desempenhar uma obra artística de existência independente, a margem de seus produtores e receptores, uma obra que surja como objeto a partir da atividade do sujeito artístico e que se confia à recepção e à percepção do sujeito receptor. Em vez disso, a vemos [a obra artística] como um acontecimento que inicia e finda a ação de

---

<sup>36</sup> *Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado.*

vários sujeitos: a do artista e a do ouvinte ou espectador<sup>37</sup> (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 45).

Fischer-Lichte acredita que as noções clássicas de estética não são suficientes para analisar de forma precisa estas novas constituições artísticas e, portanto, desenvolve seu pensamento percorrendo, tal como já havia feito Carlson, as variações disciplinares do termo performance, para articular o que ela chama de estética do performativo. Segundo a autora, a dissolução dos limites entre as mais variadas linguagens artísticas fez com que os trabalhos produzidos a partir de então possibilitassem repensar as posições do artista e do espectador, pois passaram a se interessar em uma abordagem que focasse mais esta relação do que algum tipo de representação. Nesse sentido, as intenções artísticas estariam menos voltadas ao caráter sógnico da obra do que ao fenomênico, ou seja, o momento em que artista e espectador se relacionam. Por outro lado, se pensarmos no teatro, as propostas conduzidas por Brecht e Artaud, por exemplo, no que diz respeito à relação com o espectador e à ruptura da representação, antecipam as premissas definidoras de Fischer-Lichte sobre o que ela denomina virada performativa das artes.

Interdisciplinaridade, exploração dos limites do corpo e corpo como suporte, arte porosa e de fronteiras, desestabilização de modelos, apresentação em detrimento da

---

<sup>37</sup> *Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a partir de entonces a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados solo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. Con ello se modificaban las condiciones de producción y recepción artísticas en un aspecto crucial. La función esencial de dichos procesos ya no la desempeña una obra artística de existencia independiente, al margen de sus productores y receptores, una obra que surja como objeto a partir de la actividad del sujeto artístico, y que se confía a la percepción y a la interpretación del sujeto receptor. En su lugar nos la vemos con un acontecimiento al que pone en marcha y da fin la acción de varios sujetos: la del artista y la del oyente o espectador.*

representação e arte híbrida são algumas das características e adjetivos recorrentes quando nos reportamos a uma tentativa de definição da arte da performance. Tais características, por sua vez, podem parecer pouco elucidativas e geram dificuldades na compreensão do que o termo realmente pode significar, apesar da vasta produção teórica empreendida acerca da área. Isto se dá, acredito, devido ao surgimento recente desta arte (estamos falando de aproximadamente quatro décadas e meia, se considerarmos como seu nascimento a explosão de artistas performáticos nos anos setenta) e à fluidez de seus códigos e demarcações, que empresta ao conceito um caráter de permissividade e elasticidade.

Com isto, não estou afirmando que uma análise que dê conta de articular minimamente a noção de performance seja possível se, e somente se, houver um afastamento temporal, além de espacial, do objeto. Isto seria o mesmo que refutar obras como as de Marvin Carlson, Josette Féral, Diana Taylor e outros pesquisadores, citados anteriormente, que produziram um aporte teórico responsável por reflexões e discussões sobre esta arte. Seria também discordar do filósofo e historiador de arte Georges Didi-Huberman (2014) quando afirma, em entrevista<sup>38</sup>, que certo distanciamento é necessário para exercer a crítica, mas que não deve ser a única ferramenta utilizada, pois o fenômeno se perde quando nos afastamos excessivamente dele. Desta forma, seria preciso afastar-se e aproximar-se do objeto, inverter a distância e olhá-lo mais de perto, a fim de descobri-lo detentor de outras faces, propiciando novas percepções.

O percurso inconstante da arte da performance, porém, faz com que elementos outrora absorvidos por ela sejam deixados de lado em favor da incorporação de outros novos ou

---

<sup>38</sup> Entrevista publicada em 31 de outubro de 2014, na versão online do jornal argentino *La Nación*, por ocasião da visita do pesquisador francês à cidade de Buenos Aires, na qual participou do seminário *Pensar con imágenes*, a convite da *Universidad Nacional de Tres de Febrero*.

da retomada de antigos já segregados de seu engendramento. E é esta inconstância que me remete à ideia de permissividade e elasticidade, citada acima. Para exemplificar, é possível citar o caráter de transitoriedade presente na performance que tem, como consequências, modificações em sua própria estrutura. Arte radicalmente antagônica ao teatro em sua origem, ela se apresentou à geração dos anos noventa utilizando elementos considerados teatrais. Para Fischer-Lichte, este processo de teatralização da performance ocorreu devido ao forte intercâmbio entre estas duas linguagens. Segundo a autora, o teatro passou a se apropriar de procedimentos e características que se relacionavam exclusivamente à arte da performance, “como as realizações cênicas em lugares alternativos e novos espaços, a exibição de corpos agonizantes, emaciados ou obesos sobre o palco, ou a autoagressão e outras formas de violência contra o próprio corpo por parte dos performers”<sup>39</sup> (2011, p. 100). Ao mesmo tempo, a performance empregou a narração de histórias e a criação de ilusão, procedimentos anteriormente rejeitados<sup>40</sup>. Fishcer-Lichte ilustra esta constatação com a obra *O Ano do Urso Branco e Dois*

---

<sup>39</sup> *Como las realizaciones escénicas en lugares inusuales y en nuevos espacios, la exhibición de cuerpos enfermos, demacrados u obesos sobre el escenario, o la autoagresión y otras formas de violencia contra el propio cuerpo por parte de los performers.*

<sup>40</sup> RoseLee Goldberg também aponta uma teatralização da performance a partir do final da década de setenta, devido “em grande parte à sua guinada em direção à mídia e ao espetáculo” (2006, p. 185). A autora acredita que o intercâmbio entre performance e teatro ocasionou o surgimento do que ela chamou de um “novo teatro [que] concedeu-se a licença de incluir todos os meios de expressão, de usar a dança ou som para desenvolver uma ideia, ou de encaixar um filme no meio de um texto” (p.186) e exemplifica com trabalhos de companhias e artistas como Squat Theater, Robert Wilson, Jan Fabre, La Fura dels Bals e Théâtre du Soleil. Este “novo teatro”, foi denominado por Hans Thies-Lehmann (2007) como teatro pós-dramático, e por Josette Féral (2008), como teatro performativo.

Ameríndios Não Descobertos em Visita ao Oeste<sup>41</sup>, da artista cubana Coco Fusco e do mexicano Guillermo Gómez-Peña, na qual eles se utilizam de objetos e figurinos para se caracterizar como índios.

Se por um lado, esta zona de indefinição na qual a performance se encontra pode ser vista como fator constituinte de conflito em seu entendimento, por outro, é percebida como potência de experimentação, segundo alguns teóricos. Citando Bárbara Clausen<sup>42</sup>, o professor e pesquisador Lúcio Agra (2011) afirma que novos entendimentos se tornam possíveis na medida em que “um novo uso periférico” (p. 16) se apodera da performance. Ou seja, a cada trânsito efetuado, a cada experimento em que se utilize novos procedimentos, a performance expande seu campo para novas possibilidades. O autor elenca os seguintes motivos para que esta arte resista a uma definição:

o caráter de expansão da linguagem, sobretudo atualmente; a sua “natural” resistência à apreensão cognitiva racionalista, a sua amplificação geográfica, a sua reverberação em vários contextos (ela mesma sendo um), sua congenialidade a outras formas emergentes de invenção artística que resultam de misturas e apropriações de formas tradicionais ou sucatas culturais, a sua predileção pelo evento efêmero, precário, dificilmente apreensível, a sua

---

<sup>41</sup> *The Year of the White Bear and Two Undiscovered Amerindians visit the West*. No sítio da artista Coco Fusco, encontra-se a seguinte descrição deste trabalho: “Escrito, dirigido e realizado em colaboração com Guillermo Gómez-Peña. Consiste em uma instalação multimídia, trilha sonora de rádio experimental e várias performances. O projeto é uma criativa investigação / interpretação da história da representação da chamada ‘descoberta’ da América. Em uma gaiola, Gómez-Peña e Fusco apresentam-se como ‘indígenas não descobertos’ de uma ilha no Golfo do México”. Disponível em: <[www.cocofusco.com](http://www.cocofusco.com)>

<sup>42</sup> Professora de teoria e história da performance na Universidade de Québec.

resistência às clássicas ordens identitárias, o seu caráter de proximidade ao subalterno, sua expansão em lugares antes ignotos, sua formulação em uma temporalidade espiralada (sem a teleológica perspectiva de um progresso linear-ascendente), a amplitude de seu campo de pesquisa, sua ilógica, sua predileção pelo paradoxo, o experimental (AGRA, 2011, p. 17).

Este pensamento vai ao encontro das reflexões de Gómez-Peña (2005), para quem “a natureza escorregadia e em permanente transformação deste ‘campo’ nos impede de traçar definições simplistas”<sup>43</sup> (p. 200, grifo do autor). No texto *Em defensa del arte del performance*, o artista e pesquisador delinea, segundo sua visão e baseado em suas experiências artísticas, um mapa da performance, no qual traça características desta arte e de seus praticantes, buscando opor-se ao que classifica como “discursos dominantes” (p. 201). O autor afirma que, para ele,

a arte da performance é um ‘território’ conceitual com clima instável e fronteiras modificáveis; um lugar onde a contradição, a ambiguidade e o paradoxo não são apenas toleráveis, mas estimulados<sup>44</sup> (GÓMEZ-PENNA, 2005, p. 203).

Desta forma, Gómez-Peña acredita que a performance garante ao performer uma liberdade maior do que teria em outros espaços, pois

‘aqui’ [na performance], a tradição pesa menos, as regras podem romper-se, as leis e as estruturas estão em constante mudança e

---

<sup>43</sup> *La naturaleza resbaladiza y en permanente transformación de este “campo” nos dificulta en extremo trazar definiciones simplistas.*

<sup>44</sup> *el arte del performance es un “territorio” conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar onde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas.*

ninguém dá muita atenção às hierarquias ou ao poder institucional. ‘Aqui’ não há governo nem autoridade visível. ‘Aqui’ o único contrato social que existe é nossa vontade de desafiar modelos e dogmas autoritários e continuar movendo os limites da cultura e da identidade<sup>45</sup> (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 203, grifos do autor).

Ou seja, de acordo com o autor, é papel do performer se arriscar por caminhos desconhecidos, assumindo riscos ao romper com padrões preestabelecidos. Tais rupturas são encorajadas, porque manter suas fronteiras estáticas não se faz objetivo desta prática. Para mim, as ideias de Gómez-Peña e Agra refletem o desejo de uma abertura no entendimento da noção de performance para que ela possa se esquivar de qualquer visão totalizante e generalizadora. Tal abertura poderia permitir um deslocamento para outros territórios no momento em que ela é delimitada. Estas reflexões ressoam no pensamento de RoseLee Goldberg (2006), quando afirma no prefácio de seu *A arte da performance*, partindo da vanguarda futurista até a geração dos anos 2000, definida pela autora como geração da mídia, que

por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas (GOLDBERG, 2006, p. IX).

Ela coloca a anarquia como base estrutural da performance, conceituando-a como um meio de expressão

---

<sup>45</sup> “Aqui”, la tradición pesa menos, las reglas pueden romperse, las leyes y las estructuras están en constante cambio, y nadie le presta demasiada atención a las jerarquías o al poder institucional. “Aqui” no hay gobierno ni autoridad visible. “Aqui” el único contrato social que existe es nuestra voluntad para desafiar modelos y dogmas autoritarios, y continuar empujando los límites de la cultura y de la identidad.

maleável e indeterminado, tendo em vista que cada performer cria sua própria maneira de fazer, podendo alterar seu rumo durante todo o processo, utilizando-se das mais variadas disciplinas artísticas e cruzando-as com as mais diversas linguagens.

Mas a que se refere Goldberg quando fala em arte de base anárquica? Segundo a autora (p. IX), a performance acumula em seu percurso a vontade de seus praticantes de afunilar a distância entre sua arte e o público. Além disso, tinham o intuito de romper com as formas artísticas mais estabelecidas, utilizando-se delas, mas sob uma nova perspectiva. A autora afirma que a própria possibilidade da performance é anulada com a tentativa de uma definição mais exata. Assim sendo, seus artistas procuram transitar pelas mais variadas disciplinas, absorvendo delas apenas o que lhes interessa para compor seus trabalhos. Acredito que resida aí a ideia de anarquia, nesta busca por um sistema artístico que conteste qualquer forma de hierarquia.

A partir destas considerações, retomo a questão da dissolução de fronteiras e resistência a definições, que se insere no entendimento do que é performance, levantada anteriormente a partir das citações de Gómez-Peña e Agra, bem como de Fischer-Lichte a respeito das primeiras manifestações performáticas. Deve resultar desta busca, uma arte que se nega a habitar um terreno delimitado. O transitar destes artistas pelas mais diversas referências conceituais e opções de processos é responsável pelo cruzamento de limites incitado nesta forma artística. Explorar diferentes territórios é transpor as barreiras existentes entre os diversos saberes, disciplinas artísticas e alternativas estéticas. Mas ultrapassar essas barreiras, explorar novos territórios, não seria, simultaneamente, delimitar novas fronteiras? Afinal, se apropriar de um espaço, ou mesmo de vários, deve implicar, em alguns casos, abdicar de outros e se reconhecer cingindo uma nova delimitação.

Encontro na obra de Josette Féral, subsídio teórico para fazer uma analogia a esta ideia. No ensaio *Toda trans-ação conclama novas fronteiras*, publicado originalmente no ano de 2007 e no Brasil somente em 2015, a autora pontua questões que permanecem pertinentes e em voga atualmente. A partir da noção de “trans-ação”, que evoca a ideia de movimento, de cruzamento entre lugares diferentes, a pesquisadora canadense discorre sobre um movimento de abertura para o outro, “quer se trate [esse outro] de um lugar, uma fronteira, um país, uma cultura, uma disciplina, uma outra arte” (2015, p. 358), que se torna tendência no discurso dominante. Ela afirma que, paralelamente, há uma tendência em direção à exclusão ou à clausura, isto é, ao mesmo tempo em que se atinge um grau de abertura, atinge-se outro de separação. Ou seja, de acordo com a autora,

no fundo, nesse vasto movimento de abertura mundial – trans-ações – no qual somos enredados, nós reconstituímos sem cessar exclusões e zonas de compartimentação. Nós reconstituímos necessariamente fronteiras (FÉRAL, 2015, p. 360).

Estas reflexões sugerem que a tendência em abrir caminhos pode ser arriscada, no sentido de não cumprir seu objetivo, caso resulte em novas exclusões, novas fronteiras. A partir destas considerações, se a performance é uma arte engendrada pela multidisciplinaridade e pelo intercâmbio gerado a partir do trânsito por estes espaços diferenciados, a questão que se coloca central não é mais sobre a busca destes novos territórios em si, mas de que maneira é possível trabalhar neste trânsito sem gerar delimitações que impliquem exclusões, separações. Segundo Féral,

se nos contentamos em repertoriar as formas artísticas e as práticas, arriscamos permanecer num formalismo certamente útil, mas pouco eficaz; se nos contentamos em salientar nas

produções artísticas, sua adequação com o real ou o discurso que elas possuem sobre o mundo, a *démarche* é certamente útil, mas corre o risco também de ter uma contribuição limitada (2015, p. 376).

A autora aponta então em direção a produções que nos permitam participar na criação destes novos territórios e observar que as fronteiras, quando permanecem porosas, são construtivas e nos permitem uma perspectiva crítica sobre nossa realidade. Féral compara este tipo de produção a certas “zonas de trânsito onde as apostas do mundo são provisoriamente suspensas [...]: aeroportos, hotéis, estações de trem” (2015, p. 377) e conclui fazendo uma afirmação sobre o teatro – que pode, ao meu ver, se estender à performance ou qualquer outra forma de arte:

Ele se torna a zona de fronteira que, em si própria, é mais interessante que os dois lados que ela delimita, porque é nesse lugar único que as trans-ações são verdadeiramente possíveis. (FÉRAL, 2015, p. 64).

Considerando os argumentos articulados até aqui e a produção artística contemporânea, é possível discutir a performance enquanto espaço de transição ou “transação”, uma vez que o contexto de parte das obras atuais é marcado pela repetição de elementos formais. Acredito que a imprecisão reivindicada por esta arte em sua definição contribui, por um lado, para que ela não caia num sistema de formalismo arbitrário citado por Féral.

Paralelamente, tal indefinição pode estimular uma abordagem de uso limitado – para continuar nos termos da autora canadense – que se preocupa menos com o caráter contestador e político da performance, com a profundidade das reflexões incitadas, do que com a repetição de ações já estabelecidas que a caracterizam enquanto forma. A artista e crítica de arte colombiana Úrsula Ochoa alerta para a

reincidência de ideias, gestos, materiais e discursos que tem acometido esta arte. Em seu texto *La incesante repetición del gesto*<sup>46</sup>, a autora discute sobre dez elementos mais utilizados por artistas da performance que, segundo suas constatações, “[...] apesar de importantes dentro desta linguagem artística, seu uso sem nenhuma análise, desvirtua a poética ou a força que podem denotar na arte de ação<sup>47</sup>” (OCHOA, 2014).

A crítica de Ochoa tem fundamento quando percebemos hoje nas universidades, mas também em outros espaços culturais, a produção de um sem fim de experimentos caracterizados por ações e elementos já utilizados pelos primeiros artistas de performance na década de setenta, sem a atualização do debate proposto, sem um aprofundamento crítico na composição destes trabalhos. A exposição do corpo a objetos utilizados de acordo com a vontade dos espectadores é um exemplo recorrente desta repetição de elementos, que teve sua primeira versão, como visto acima, apresentada por Marina Abramović em *Ritmo 0*. *Impoderabilia* é outro trabalho que parece “inspirar” a geração atual de performers.

Mas não só o formalismo, como estética da forma pela forma, pode resultar em consequência da indefinição conceitual da performance. Outro ponto que gostaria de destacar é a fenda que tal imprecisão abre para as mais diversificadas formulações que esta arte acaba abarcando e que, por sua vez, podem gerar desentendimentos sobre o que se classifica como um termo que se pretende indeterminável. Em *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*, Féral pontua uma questão importante que surge com a abertura proporcionada ao termo imbuída nos estudos de performance, inicialmente desenvolvidos pelo pesquisador americano Richard Schechner:

---

<sup>46</sup> Ensaio publicado no sítio [*esferapública*] em setembro de 2014.

<sup>47</sup> [...] *si bien son importantes dentro de este lenguaje artístico, su uso sin análisis alguno, desvirtúa la poética o la fuerza que puedan denotar estos elementos en el arte de acción.*

Esse trabalho de definição daquilo que pode recobrir a noção irá se afinando – mas, também, tornando-se cada vez mais abrangente – nos livros que se seguiriam, particularmente em *Teoria da Performance* e em *Estudos Performativos: uma introdução* (2002). Em quadros cada vez mais inclusivos que ele desenvolverá, Schechner chega a incluir neles, junto à noção de performance, todas as formas de manifestações teatrais, rituais, de divertimento e toda manifestação do cotidiano. Uma inclusão tão vasta suscita, sem dúvida, um problema importante. Por tanto querer abarcar, não nos arriscamos a diluir a noção e sua eficácia teórica? (FÉRAL, 2008, p. 198-199)

A questão que surge sob esta perspectiva não é a de meramente pontuar quais trabalhos podem ser considerados performance ou não, mas a da dialética definição da indefinição do conceito ou até que ponto a abertura para tantas acepções não o tornariam facilmente delével.

A pesquisadora Diana Taylor expõe em seus ensaios *Atos de transferência* (2013) e *Hacia una definición de performance* (2005) a dificuldade dos participantes de uma das edições do *Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política*<sup>48</sup> de entrar em um consenso sobre a definição do conceito e utiliza, como referência para a discussão, o neologismo “perPARAquê?”<sup>49</sup>, inspirada pela

---

<sup>48</sup> O Encontro é realizado bianualmente pelo Instituto Hemisférico de Performance e Política em diferentes lugares das Américas, com o intuito de incentivar a partilha de experiências na área de performance e política através de atividades como palestras, apresentações artísticas, oficinas práticas, mesas redondas e grupos de trabalho. O Instituto, dirigido pela professora Diana Taylor, tem como proposta articular a intersecção entre a academia, a expressão artística e a política, explorando a performance, como possível dispositivo de novos significados e transmissão de valores culturais, de memória e identidade.

<sup>49</sup> No inglês “*perforwhat?*”. No espanhol, no livro *Performance* (2012), “*perforQUÉ?*”.

charge da artista argentina Diana Raznovich<sup>50</sup>. Porém, a autora acredita que a experiência vivenciada por esta discussão durante o encontro, manifesta, em um duplo movimento, que “as piadas e trocadilhos, apesar de bem-humorados, revelavam tanto a ansiedade pela definição quanto a promessa de uma nova arena para mais intervenções” (TAYLOR, 2013, p. 26). Taylor, bem como Agra (2011), acredita na concretização desta arte a partir de múltiplas possibilidades, sejam elas já existentes ou vindouras.

As noções de “arquivo” e “repertório”, apresentadas também na obra de Diana Taylor, podem contribuir com embasamento para a continuidade destas reflexões. Segundo a autora, o arquivo estaria ligado a uma inscrição de memórias que pode ser consultada por pesquisadores, mas que distancia o conhecimento daquele que o conhece no tempo e no espaço. Dessa forma, a memória de arquivo é aquela que

existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistente à mudança (TAYLOR, 2013, p. 48).

Já a memória de repertório é aquela que

encena a memória incorporada – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto –, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível (TAYLOR, 2013, p. 49).

A autora, quando fala nesses dois conceitos pensa em performance pelo seu viés antropológico, mas seria possível aproximar a arte da performance em seu surgimento ao

---

<sup>50</sup> Na charge de Diana Raznovich, uma mulher com expressão confusa se pergunta “*Perforhat studies?*” (Trad. “Estudos da perforquê?”). A charge foi reproduzida também no livro *Performance* (2012), de Diana Taylor.

processo de repertório. Por outro lado, a reperformance, no modelo proposto por Abramović, poderia ser pensada em paralelo ao arquivo, que enrijece o saber e o estabelece em relação a uma referência. Mas de que forma a reperformance poderia se aproximar da ideia de repertório e cumprir os objetivos difundidos por seus difusores? Estas questões serão discutidas a seguir.

### 2.3 REPERFORMANCE POR ABRAMOVIĆ, OU A TENTATIVA DE REVIVER PARA LEMBRAR

Apesar das discussões sobre o que é performance ainda restringirem-se, em sua maioria, a grupos acadêmicos e artísticos, e de sua disseminação entre o público ser considerada pouco abrangente se comparada a outras linguagens artísticas, há um movimento preocupado com sua continuidade e com a preservação de sua história. Para dar conta dessa demanda, alguns artistas e teóricos acreditam que seja preciso ampliar o contato entre essa arte e o público, contribuindo assim para garantir à performance uma perspectiva de longevidade que, ao mesmo tempo, busque restaurar seus precedentes históricos. Uma das estratégias encontradas para alcançar esse objetivo consiste na reapresentação de trabalhos de performance, já que eles são cognoscíveis apenas no momento de sua apresentação, oralmente ou através de registros fotográficos ou videográficos. Mesmo que os artistas dessa área tenham clamado, nos anos setenta, que uma vez terminada a performance, ela deveria desaparecer com o rastro de sua efemeridade.

Marina Abramović, conforme citado nas páginas anteriores, utilizou a reapresentação de performances, cunhando o termo reperformance, em três exposições que realizou com cinco anos de intervalo entre cada uma. A primeira, chamada Sete Peças Fáceis, aconteceu entre os dias nove e quinze de novembro de 2005, no museu Guggenheim,

na cidade de Nova Iorque. Ao longo dessa semana, a artista realizou um programa de reapresentações de cinco performances de outros artistas e uma dela, criadas entre os anos de 1965 e 1975, além da apresentação de uma obra inédita criada para a ocasião. Fizeram parte desse cronograma de trabalhos as seguintes performances: Como Explicar Fotos para uma Lebre Morta<sup>51</sup> (Joseph Beuys, 1965), Calças de Ação: Pânico Genital<sup>52</sup> (Valie Export, 1969), Sementeira<sup>53</sup> (Vito Acconci, 1972), Condicionamento, primeiro Ato de Autorretratos(s)<sup>54</sup> (Gina Pane, 1973), Pressão Coporal<sup>55</sup> (Bruce Nauman, 1974), Lábios de Thomas (Marina Abramović, 1975) e Entrando no Outro Lado<sup>56</sup> (Marina Abramović, 2005).

A segunda e a terceira mostras trazem uma peculiaridade em relação à primeira: todos os trabalhos reperformados foram criados por Abramović e reapresentados por outros artistas escolhidos por ela. Como visto anteriormente, cinco de seus trabalhos desenvolvidos entre os anos de 1977 e 2002, foram reapresentados em *A Artista está Presente* (2010). Já em *Terra Comunal*, a artista brasileira Andrea Boller reapresentou as três obras da série *Freeing*, na qual Abramović buscou explorar os limites de sua voz, memória e corpo, todas criadas no ano de 1975, a saber: *Libertando a Voz*<sup>57</sup>, na qual a artista, deitada no chão, grita até perder a voz; *Libertando a Mente*<sup>58</sup>, que consistia em falar todas as palavras que viessem à sua mente, até que não

---

<sup>51</sup> *How to Explain Pictures to a Dead Hare.*

<sup>52</sup> *Action Pants: Genital Panic.*

<sup>53</sup> *Seedbed.* Segundo o dicionário virtual Merriam-Webster, a palavra *seedbed* pode ser referir também, em inglês, a um local ou fonte de crescimento e desenvolvimento. Disponível em <[www.merriam-webster.com/dictionary/seedbed](http://www.merriam-webster.com/dictionary/seedbed)>.

<sup>54</sup> *The Conditioning, First Act of Self-Portrait(s).*

<sup>55</sup> *Body Pressure.*

<sup>56</sup> *Entering the Other Side.*

<sup>57</sup> *Freeing the Voice.*

<sup>58</sup> *Freeing the Memory.*

conseguisse lembrar mais nenhuma; e Libertando o Corpo<sup>59</sup>, na qual a artista dança até atingir a exaustão.

Em entrevista publicada no sítio da mostra Terra Comunal, Andrea Boller (2015) comenta que, junto com os outros artistas brasileiros convidados para a mostra, precisou passar por uma oficina concebida e ministrada por Marina Abramović, chamada Limpando a Casa<sup>60</sup>. Ao longo da oficina, que teve duração de cinco dias, os artistas precisaram fazer jejum e foram treinados, segundo o catálogo da exposição, para realizar performances de longa duração, além de “renovar suas ideias e ampliar suas capacidades de executar performances que exijam intensa concentração e determinação”<sup>61</sup>. O documentário *The artist is present* mostra que os artistas que reperformaram na exibição de Nova Iorque também precisaram passar por esse treinamento, que envolve momentos de natação num rio, meditação e contagem de grãos de arroz.

Além de submeter os reperformers ao seu método de preparação antes de rerepresentarem seus trabalhos, Abramović *propõe* um modelo para artistas interessados em trabalhar com a rerepresentação de obras de outros artistas, que consiste nas seguintes *condições*:

Peça permissão ao artista / Pague direitos autorais ao artista / Performe uma nova interpretação da obra / Exponha o material original: fotografias, vídeos, relíquias / Apresente uma nova interpretação da peça”<sup>62</sup>  
(ABRAMOVIĆ, 2007, p. 11).

---

<sup>59</sup> *Freeing the Body*.

<sup>60</sup> *Cleaning the House*.

<sup>61</sup> Informação retirada do catálogo da exposição *Terra comunal: Marina Abramović + MAI*, realizada no SESC Pompeia, entre os meses de março e maio de 2015.

<sup>62</sup> *Ask the artist for permission / Pay the artist for copyright / Perform a new interpretation of the piece / Exhibit the original material: photographs, video, relics / Exhibit a new interpretation of the piece*.

## De acordo com a artista,

este novo modelo proposto poderia dar à arte da performance, que iniciou como um movimento transitório, uma fundamentação estável na história da arte. Conduziria a um diálogo melhor entre artistas de performance de gerações diferentes e garantiria uma posição mais clara para a performance como uma disciplina mais artística<sup>63</sup> (ABRAMOVIC, 2007, p.11).

Parece-me, a partir dessas afirmações, que o intuito de Marina, ao tentar trazer ao presente, ao tentar fazer reviver, performances que se extinguiram, vai ao encontro do desejo de ampliar o contato e o interesse do público pela arte da performance. Uma retomada histórica, um mergulho para fazer emergir obras que se perderam no tempo. Tal retomada poderia ser comparada àquela empreendida pelo narrador benjaminiano, que intenta conservar o que foi narrado através da relação com o seu ouvinte (BENJAMIN, 1994a). A professora e pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin, compara esse narrador ao historiador e a outro personagem alegórico de Walter Benjamin, o trapeiro<sup>64</sup>. De acordo com a autora,

o narrador também seria a figura do trapeiro, do *Lumpensammler* ou do *chiffonnier*, do catador

---

<sup>63</sup> *This proposed new model could give performance art, which started as a transitory movement, a stable grounding in art history. It would lead to a better dialogue between different generations of performance artists and would guarantee a clearer position for performance as a more artistic discipline.*

<sup>64</sup> Walter Benjamin (1994b) utiliza a imagem do “trapeiro” para compará-la ao comportamento de um poeta, a partir do sentimento de Charles Baudelaire. Tanto o trapeiro quanto o poeta tem como material de trabalho aquilo que foi relegado pela sociedade, transformando-o em “seu assunto heroico”. Segundo o filósofo, “a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio na hora em que os burgueses se entregam ao sono, o próprio gesto é o mesmo em ambos” (p. 79).

de sucata e de lixo, esse personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder (GAGNEBIN, 2004, p. 90).

O narrador e o trapeiro, cujas operações podem ser abordadas em paralelo à noção de repertório de Taylor, aproximam-se da figura de um historiador responsável por tecer uma narrativa a partir dos cacos que não foram considerados, que foram deixados de lado pela história oficial, construindo algum tipo de coletivo, no qual os ouvintes possam reconhecer seu pertencimento. Nesse sentido, o reperformer poderia, talvez, se assimilar a esse historiador que reconfigura a ordem do tempo atual, trazendo ao presente o que se apagou com o passar dos dias.

Mas se pensarmos na reperformance, da maneira postulada por Abramović, é possível perceber que não há uma grande preocupação com a transmissão de um saber ou prática que permita aos seus espectadores ou aos novos artistas, os reperformers, esse sentimento de pertença a um coletivo. Antes disso, nota-se uma condução nesta prática em direção à citação de seu próprio trabalho. Ao ponderar novamente um pouco mais sobre os contextos de *A Artista está Presente* e *Terra Comunal*, é possível perceber que as mostras se voltam menos à história da performance do que à da própria obra de Abramović. Além disso, a partir das informações encontradas nos materiais consultados (programa da exposição e documentário), fica claro que para reperformar as obras da artista sérvia, é preciso ser iniciado em seu método, se preparar para trabalhos de longa duração utilizando os mesmos exercícios que ela utiliza. Quais são então os cacos que Abramović pretende realmente juntar na história da performance? Para Gagnebin, esse historiador benjaminiano que traz traços do narrador e do trapeiro não quer se ocupar de grandes feitos, mas antes de

tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com o que a história oficial não saiba o que fazer” (GAGNEBIN, 2004, p. 90).

Percebe-se, contudo, que nas reperformances de Marina há uma preparação voltada a fazer perdurar o que foi por ela criado: sua obra, já canonizada e aceita institucionalmente, uma vez que tenham sido apresentadas em galerias e museus e que lá permanecem até hoje seus registros.

A reprodutibilidade de uma obra criada em um contexto que reivindica sua não permanência, é outro ponto que pode ser levantado a partir da reperformance. Walter Benjamin presenciou em sua época a reprodução das obras de arte, atribuindo o fenômeno a um desejo das massas de aproximação às criações artísticas. Decorre dessa reprodutibilidade o declínio e a perda da aura da obra, que passa a ser (re)produzida em larga escala.

Estas questões serão analisadas no próximo capítulo em relação à arte da performance e sua reprodução, seja ela mecânica, através de fotos e vídeos, ou ao vivo, através da reapresentação. Proponho-me, também, nas páginas que se seguem, pensar a performance a partir da relação entre as noções de presença, como qualidade de uma arte que se estabelece pela fisicalidade do performer, e aura, no sentido da teoria crítica benjaminiana elaborada por Erika Fischer-Lichte, em *Estética de lo performativo*.



### 3 PERFORMANCE, REPRODUTIBILIDADE E AURA

Segundo Walter Benjamin (1994a), as obras de arte sempre foram reproduzíveis manualmente com interesses lucrativos, porém o desejo de reproduzir obras artísticas mecanicamente a partir de inovações advindas do avanço técnico, ampliando seu alcance a largas escalas, culminou em consequências como a perda ou declínio da aura. De acordo com o autor, essa perda

deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas "ficarem mais próximas" é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade (BENJAMIN, 1994a, p. 170).

A perda da aura referida pelo autor diz respeito àquela que afere um valor de culto ao objeto artístico, conferido por uma atmosfera de unicidade que o envolve e, por sua vez, denota uma autenticidade, constituída pelo que Benjamin denomina de "aqui e agora" da obra de arte. Neste sentido, a autenticidade estaria relacionada às características físicas e espaciais da obra que estão embaladas em determinada tradição e revelam seu contexto histórico. Com a reprodução técnica é esse aqui e agora concernente ao objeto original que se torna

ausente, destacando-o dos domínios da tradição. Para Benjamin,

a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde (BENJAMIN, 1994a, p. 168).

Mas o professor e pesquisador Rolf-Peter Janz, nos relembra que no ensaio sobre a obra de arte, Benjamin opera o conceito de aura a partir de duas linhas diferentes de pensamento. Uma dessas linhas diz respeito, como mencionado acima, ao desaparecimento da aura relacionado à reprodução técnica. Segundo Janz, Benjamin critica um posicionamento perante à arte que venera a obra artística, de forma semelhante à religiosa, como um “objeto atemporal” ou “imagem de culto”. Janz conclui e afirma que, paralelamente, a experiência da aura aparece também como uma atmosfera sedutora, ou como a percepção de determinado acontecimento, que ocorre somente em momento e local específicos.

O que chama atenção nesse cenário é que a percepção da natureza é ligada a uma atmosfera peculiar. As atmosferas são vivenciadas, tomam conta de nós e nos entregamos a elas” (JANZ, 2013, p. 15).

Voltando a atenção aos termos “unidade” e “repetibilidade”, citados por Benjamin, é possível pensar a relação performance-reprodutibilidade, num esquema em que a reperformance estaria para a reprodutibilidade, como a performance estaria para unidade. Para tanto, pretendo neste capítulo, verificar como se dá essa esquematização a partir do pensamento de Fishcer-Lichte, segundo a qual o caráter de

unidade da performance se dá devido à presença física do performer. Essa unidade, ou unicidade, conferida às realizações performáticas pelo corpo ao vivo será comparada pela autora à noção de aura. Após análise da referida comparação, verificarei de que forma a reprodutibilidade se associa a reperformance, aos registros de documentação de performance e às novas modalidades dessa arte, conhecidas como fotoperformance e videoperformance.

### 3.1 PERFORMANCE E AURA

Como visto no capítulo anterior, a segunda metade do século XX viu surgir uma maneira de fazer arte em que as relações entre artista e espectador, significado e materialidade foram desestabilizadas. Neste processo, as diferentes linguagens artísticas passaram a se inter-relacionar de forma mais direta, possibilitando férteis intercâmbios. Além disso, a questão da presença do artista se tornou central nestas obras, que priorizaram um caráter de efemeridade e maior contato com o público.

Reflexões sobre a noção de “presença” podem ser constantemente encontradas na produção acadêmica sobre teatro, sobretudo quando o assunto é performance. Mas o que designa tal termo? O professor e pesquisador francês Patrice Pavis (2005) define em seu *Dicionário de teatro* que

“ter presença” é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um ‘quê’ que provoca imediatamente a *identificação* do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente (p. 305, grifos do autor).

Ou seja, uma qualidade do ator que deve ser percebida pelo espectador que, segundo Pavis (2005), estaria relacionada a “uma comunicação corporal ‘direta’ com o ator que está sendo objeto de percepção” (p. 305, grifo do autor).

Pensando na ideia de “teatro performativo” elaborada por Féral, talvez seja possível encontrar mais alguns indícios que possibilitem a reflexão sobre este assunto. Para a autora, a noção de “performatividade” valoriza a ação em si e está relacionada ao fazer do artista. As competências técnicas do ator são colocadas à frente da personagem, suas ações são sempre executadas e não representadas. Por sua vez,

o espectador entra e sai da narrativa, navegando segundo as imagens oferecidas ao seu olhar. O sentido aí não é redutivo. A narrativa incita a uma viagem no imaginário que o canto e a dança amplificam. Os arabescos do ator, a elasticidade de seu corpo, a sinuosidade das formas que solicitam o olhar do espectador em primeiro plano, estão no domínio do desempenho. O espectador, longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta performatividade em ação (FÉRAL, 2008, p. 202).

Neste aspecto, o pensamento de Féral, pode se aproximar ao de Lehmann (2007), quando ele diz, citando Michael Kirby, que em detrimento da representação, o ator pós-dramático deixa de atuar. Por não estar no contexto de representação, este ator não precisa fazer nada para reforçar sua atividade, encontrando-se vinculado a uma atuação sem matriz. Para Lehmann (2007), “o ator pós-dramático não é mais alguém que representa um papel, mas um *performer* que oferece à contemplação sua presença no palco” (p. 224).

Pelo visto nas considerações dos teóricos acima citados, parece que a noção de “presença” estaria relacionada a uma arte que deixa de se inserir no contexto da representabilidade. Mas será que isso pode ser veementemente afirmado? Fischer-Lichte (2011) relembra que essa relação antagônica, entre presença e representação, teve seu surgimento entre os anos sessenta e início dos anos setenta. Para a autora, a ideia de que o corpo está para a presença, bem como a personagem está para

a representação, não pode seguir vigente, uma vez que ambos são resultados de processos específicos de “corporização” que se originam na percepção (p. 294).

Em sua abordagem, a autora desenvolve o assunto a partir da proposta de alguns questionamentos, tais como se este conceito pode ser entendido como a mera aparição do corpo durante a atualidade da “realização cênica” ou se esta noção é equiparável a uma “reauratização”<sup>65</sup>, no sentido benjaminiano. Ao trilhar um caminho em busca de apontamentos que possam ajudar a elucidar estas questões, a teórica faz uma divisão entre conceito fraco, conceito forte e conceito radical de presença.

Para compreender cada um deles, acredito que se faça necessário atentar a algumas observações a respeito do corpo do ator desenvolvidas em sua obra, como as noções de “encarnação” e corporização. Fischer-Lichte (2011) afirma que após a segunda metade do século XVIII, alguns intelectuais burgueses, na tentativa de acabar com a hegemonia do ator, tinham o intuito de transferir o controle do teatro ao texto dramaturgício. Desta forma, as encenações não poderiam contar com sentidos, atribuídos pelo ator, diferentes daqueles que se encontravam nos textos literários (p. 160) Em benefício da interpretação, a personagem deveria se sobressair à percepção do espectador em detrimento do corpo do ator.

A autora afirma que a partir desta oposição entre ator e personagem, surge a dicotomia entre corpo fenomênico e corpo

---

<sup>65</sup> O conceito de *aura* foi desenvolvido pelo filósofo alemão Walter Benjamin nos seguintes textos: *Pequena história da fotografia* (1931) e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935/1936), ambos encontrados na coletânea *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*, além do ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939), disponível em *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. A referência utilizada por Fischer-Lichte é o texto de 1935, no qual o filósofo amplia a discussão sobre a *aura* para além da fotografia e discorre sobre seu arrebatamento associado ao desenvolvimento das técnicas de reprodução fotográficas e cinematográficas.

semiótico do ator<sup>66</sup>, na qual o segundo, para evitar a ruptura da ilusão no espectador, expressa estritamente as características da personagem conforme concepção do dramaturgo. Assim, de acordo com a autora, era necessário que o ator se colocasse “como novo portador de signos, a serviço da expressão dos significados linguísticos do texto e transformá-los em signo material<sup>67</sup>” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 161). É desta premissa que emerge a noção de encarnação, na qual o ator precisava passar por um processo de “descorporização”, desfazendo-se de tudo o que remetesse ao seu corpo orgânico, a fim de encarnar a personagem e transpor os significados dramáticos para a cena.

Como resposta, começa a surgir um movimento que concebia o teatro como arte autônoma à literatura, a partir de uma reformulação na arte de atuação, que buscava enfatizar uma criação ao mesmo tempo corporal e criativa. Fischer-Lichte (2011) relembra o trabalho de Meyerhold, Eisenstein e Tairov que, entre outros, pensavam o corpo além da reprodução de signos pressupostos pelo texto (p. 166). Para a teórica, porém, apesar de contribuir para uma reformulação do conceito de encarnação, trazendo uma libertação do corpo em relação ao texto dramático, tais propostas ainda não exploravam a tensão entre “ser-corpo” (corpo fenomênico) e “ter-corpo” (corpo semiótico).

Para Fischer-Lichte (2011), é através desta tensão entre o corpo que se tem, o corpo cotidiano, e o corpo que se adquire, com o treinamento, com a representação de signos, que será possível constituir uma revisão radical da noção de encarnação como corporização. Esta ideia encontra referências,

---

<sup>66</sup> O corpo fenomênico, de acordo com a leitura de Fischer-Lichte, é o corpo cotidiano do ator, anterior à personagem, que a autora denomina “estar-no-mundo físico”, enquanto o corpo semiótico é aquele que está a serviço da expressão de significados.

<sup>67</sup> [...] *en tanto que nuevo portador de signos, al servicio de la expresión de los significados lingüísticos del texto y de hacerlo en tanto que signo material.*

a partir dos anos sessenta, em experimentações desenvolvidas nos campos do teatro e da performance, nas quais o corpo era empregado a partir destas tensões, levando em consideração o estar-no-mundo físico do artista (p. 167-168). Para a autora, o teatro contemporâneo, centrado na estética do performativo, joga com a oscilação de percepção do espectador em relação ao corpo do ator e ao personagem. Ela afirma que nestas experiências,

o corpo fenomênico do ator não serve de meio para a personagem constituída linguisticamente e tampouco é signo dela. Antes, a personagem que aparece em cena seria impensável enquanto singular sem o particular estar-no-mundo do ator/performer, a personagem não existe além do particular corpo fenomênico do ator, que não pode ser suprimido de forma alguma. É nisto que consiste precisamente a radical redefinição do conceito de *Verkörperung* (encarnação-corporização). Esse novo conceito enfatiza que o estar-no-mundo físico do homem é a condição de possibilidade para que o corpo possa servir e ser entendido como objeto, como tema e fonte de constituição de símbolos, como material para a constituição de signos e como produto para inscrições culturais<sup>68</sup> (FISCHER-LICHTE, 2011, p.183-184).

---

<sup>68</sup> *El cuerpo fenomênico del actor no sirve de medio para el personaje constituído lingüísticamente ni es tampoco signo de él. Antes bien, el personaje que aparece en escena sería impensable en tanto que singular sin en particular estar-en-el-mundo del actor/performador, el personaje no existe más allá del particular cuerpo fenomênico del actor, al que no puede de ningún modo suprimir. Precisamente en esto consiste la radical redefinición del concepto de Verkörperung (encarnación-corporización). Ese nuevo concepto hace hincapié en que el físico estar-en-el-mundo del hombre es la condición de posibilidad para que el cuerpo pueda fungir y ser entendido como objeto, como material para la constitución de símbolos, como material para la constitución de signos y como producto para inscripciones culturales.*

Segundo as reflexões da autora, esta nova forma de atuação, que se engendra através da corporização, encontra meios de enfatizar a materialidade do corpo do ator e de concentrar a atenção do espectador em seu corpo fenomênico, utilizando-se de quatro procedimentos recorrentes, a saber: a) inversão da relação entre ator e papel; b) realce e exibição da singularidade do corpo do ator; c) ênfase na vulnerabilidade do corpo do ator; d) *cross-casting*<sup>69</sup>.

Para Fischer-Lichte (2011), a redefinição do conceito de encarnação como corporização é de central importância para trabalhos que evidenciem uma proposta concernente à performatividade – ainda que possa ser utilizada para a criação de personagens fictícios –, pois enfatiza a atenção no corpo fenomênico do artista (p.185). Na arte da performance, o

---

<sup>69</sup> O primeiro procedimento é exemplificado com auxílio da obra de Grotowski, pois, segundo a teórica, o encenador redefiniu esta relação, entendendo o papel como uma ferramenta para o ator. Nesse sentido, o papel é uma forma de fazer com que o corpo apareça como “mente corporizada” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 169). Assim, o corpo não está mais subordinado à mente do dramaturgo, mas trabalha em conjunto com a mente do ator. Algumas características dos trabalhos do encenador americano Robert Wilson dão conta de exemplificar o segundo procedimento. A padronização rítmica e geométrica na movimentação dos atores, em suas peças, chama a atenção do espectador para a singularidade do corpo de cada um dos profissionais, segundo Fischer-Lichte (2011, p. 172-173), e enfatiza as condições de corporização formuladas no primeiro procedimento. Para ilustrar o terceiro procedimento, a autora recorre aos trabalhos da companhia teatral italiana Societas Raffaello Sanzio, nos quais a utilização de corpos enfermos, disformes e inadequados para o padrão estético vigente enfatiza a materialidade que pode ser criada a partir da exposição das vulnerabilidades do corpo do ator. Para Fischer-Lichte (2011), a evidência destas singularidades criava sobre os espectadores um efeito tão forte que a percepção das personagens atribuídas a cada ator ficava em segundo plano, dando lugar a materialidade específica de cada ator (p. 177). O quarto procedimento consiste na interpretação de uma mesma personagem por vários atores. Tal procedimento é exemplificado pela autora com o auxílio do espetáculo *O General do Diabo* (1996), dirigido por Frank Castorf, no qual o encenador alemão escolheu dois atores diferentes para interpretar a personagem central.

conceito ganha vigor em trabalhos nos quais os artistas expõem seus corpos a riscos como os de intoxicações, lesões e violência. A autora enfatiza que

Independientemente do que seja o que os performers produzem nesses casos e com seu corpo, o que produzem deixa sem dúvida rastros perceptíveis que apontam a um processo de transformação. Ao gerar sua singular e específica corporalidade, os artistas levam a cabo processos com os quais corporizam a vulnerabilidade de seu corpo, sua entrega à violência, sua vivacidade e a ameaça que surge dela<sup>70</sup> (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 185-186).

Tendo explanado sobre a revisão que transformou a noção de encarnação em corporização e destaca o estar-no-mundo físico do artista, é possível retomar a divisão realizada por Fischer-Lichte no conceito de presença. As três especificidades se relacionam diretamente com a ideia do corpo fenomênico do ator, peça central nos processos de corporização. A primeira categoria, denominada conceito fraco de presença, tem semelhanças com a proposta de Pavis, citada anteriormente, e consiste na mera aparição deste corpo fenomênico em cena. A autora define esta formulação a partir da ideia de que o corpo do ator exerce uma atração sobre o espectador (p. 195).

O conceito forte de presença, segunda categoria, é exemplificado com críticas escritas entre os anos de 1922 e 1962 sobre a interpretação do ator alemão Gustaf Gründgens<sup>71</sup>,

---

<sup>70</sup> *Independientemente de que sea lo que los performers producen en esos casos en y con su cuerpo, lo que producen deja sin duda rastros perceptibles en el que apuntan a un proceso de transformación. Al generar su singular y específica corporalidad, los artistas llevan a cabo procesos con los que corporizan la vulnerabilidad de su cuerpo, su entrega a la violencia, su vivacidad y la amenaza que surge de ella.*

<sup>71</sup> Segundo Fischer-Lichte (2011), Gustaf Gründgens era partidário do teatro literário e da encarnação como era conhecida nos moldes do século XVIII.

que viu sua carreira ascender no decurso do regime nazista, tendo sido inclusive diretor do Teatro Estatal de Berlim<sup>72</sup> durante este período. Ao analisar tais críticas, Fischer-Lichte percebe que elas se concentram na capacidade que Gründgens possuía de dominar o espaço e prender a atenção do espectador, fazendo com que se esquecesse o papel por ele interpretado (p. 196). Nestas características é que se baseiam as premissas para a constituição da segunda divisão do conceito de presença que, segundo a autora, atravessa o espectador como “uma corrente de energia” (p. 198). A teórica completa, afirmando que com o conceito forte de presença,

O espectador sente a força que provem do ator, uma força que o obriga a concentrar toda sua atenção exclusivamente nele, uma força que, contudo, não chega a submetê-lo. Experimenta-a como uma fonte de força. Os espectadores sentem a incomum intensa atualidade do ator, que lhes possibilita a capacidade de se sentir atuais também de maneira intensa. A presença acontece para eles enquanto intensa experiência do agora<sup>73</sup> (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 198).

Para a autora, esta definição contribui de forma limitada para a solução das questões propostas por ela, pois acredita que se desenvolve a partir de práticas específicas que poderiam

Para a autora, é possível perceber, nas resenhas analisadas, que os críticos e espectadores já não se interessavam tanto pelo corpo da personagem, mas do ator (p. 196).

<sup>72</sup> De acordo com informações do sítio *Imaginários de destruição*. Disponível em <<http://www.tesededoutorado.wordpress.com/2013/07/23/gustaf-grundgens>>.

<sup>73</sup> *El espectador siente la fuerza que proviene del actor, una fuerza que le obliga a centrar toda su atención exclusivamente en él, una fuerza que, sin embargo, no llega a someterlo. La experimenta como una fuente de fuerza. Los espectadores sienten la inusualmente intensa actualidad del actor, que les confiere la capacidad de sentirse actuales ellos mismos también de manera inusualmente intensa. La presencia acontece para ellos en tanto que intensa experiencia del ahora.*

descrever melhor um processo de corporização apenas. Apesar de entender a aura como um fenômeno que se percebe fisicamente, tal qual a presença como foi explicada até agora, a autora acredita que os conceitos fraco e forte de presença não dão conta de sustentar uma possível relação com o processo de “reauratização”. Dialogando com Walter Benjamin, Fischer-Lichte (2011) avalia que

a aura se “respira”, ou seja, recebe-se fisicamente, como quando no caso da presença, o espectador sente fisicamente o efeito da força proveniente do ator sobre si<sup>74</sup> (p. 199, grifo da autora).

Antes de encontrar contribuições para os questionamentos colocados, Fischer-Lichte (2011) se depara, nestes dois conceitos que se dedica a explicar, com outras novas perguntas:

Como se deve entender a expressão “corrente de magia” que formulei agora como “força”? Mas, sobretudo, o que vem à presença quando o ator aparece como presente: o agora de seu corpo fenomênico ou uma qualidade específica desse corpo fenomênico?<sup>75</sup> (p. 199).

A pesquisadora buscará resposta a estas questões com o auxílio da descrição do “conceito radical de presença”.

Gostaria de buscar subsídio na obra de Walter Benjamin, no que diz respeito ao conceito de aura, para melhor expor a relação proposta por Fischer-Lichte e articular minha

---

<sup>74</sup> *El aura se “respira”, es decir, se recibe físicamente, como cuando en el caso de la presencia el espectador siente físicamente el efecto de la fuerza proveniente del actor sobre sí.*

<sup>75</sup> *Cómo hay que entender la expresión “corriente de magia” que yo he reformulado ahora como “fuerza”? Pero sobre todo, qué es lo que viene a presencia cuando el actor aparece como presente: el ahora de su cuerpo fenoménico o una cualidad específica de ese cuerpo fenoménico?*

reflexão, percorrendo as proposições da autora em direção a esta última acepção da presença. A fórmula utilizada por Benjamin (1994a), encontrada tanto em *Pequena história da fotografia* quanto em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, emana a noção de aura a partir de sua característica impressa, simultaneamente, no espaço e no tempo. Segundo o filósofo, a aura é conferida pela “aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1994a, p. 101), ou seja, algo que, por mais que se aproxime, jamais pode ser alcançado e sempre se mantém distante devido a sua unicidade. Sobre essa questão, Taisa Helena Pascale Palhares esclarece que

não se pode dizer que com esta fórmula o autor define positivamente algo, e sim que o que se apresenta nessa “dialética do próximo e do distante”, nesse jogo de revelação e ocultamento estabelecido entre a proximidade do objeto concreto e a aparição nele da distância é, em última instância, a interdição do desvelamento total (PALHARES, 2006, p. 36, grifo da autora).

Desta forma, o objeto aurático jamais poderá ser totalmente alcançado e se apresentará, a cada vez, como impossibilidade de completa exposição. Didi-Huberman vê nesta formulação um “poder da distância”, a partir da qual ele explica que “a aura seria, portanto, como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 147). Para o autor, é na trama deste espaço, que se constitui entre o olhar e o objeto, que a aura surge como um “acontecimento único, estranho”.

Em *Pequena história da fotografia*, a aura é abordada, como se pode imaginar, em relação à história desta prática. Benjamin (1994b) cita em seu ensaio que o florescimento da fotografia se dá com o experimento de Niepce e Daguerre, o

daguerreótipo, feito a partir da camera obscura<sup>76</sup>. Com o daguerreótipo o intuito era fixar em placas de metal a imagem que, até então, só podia ser projetada. As imagens produzidas por esse aparelho vinham circundadas por uma espécie de circunferência vaporosa, que o filósofo chamou de “vapor misterioso” e que, segundo ele, citando Orlik, é provocado pelo longo período de exposição necessário para registrar a fotografia. O valor de conservação dessas fotos somado ao tal vapor misterioso e aos estojos ovais em que eram guardadas, conferiam-lhe uma característica aurática. Neste momento da obra benjaminiana e no ensaio sobre a obra de arte, no que diz respeito ao início da história fotográfica e cinematográfica, a questão da aura está relacionada tanto às características históricas quanto físicas reveladas pelo objeto. A aura é, nesse sentido, historicamente determinada, como visto no início do capítulo, pois sua aparição resulta de condições específicas.

Por outro lado, podemos relembrar a aura como a atmosfera sedutora exemplificada por Janz. Nesta acepção, o corpo de quem percebe a aura estaria também implicado no processo de recepção:

Sabemos que o corpo muitas vezes foi citado como uma caixa de ressonância clássica para ecoar atmosferas, e o fato de a aura poder ser “respirada” [...] mostra que a experiência aurática não é a experiência de uma única percepção visual, mas que ela se comunica à pessoa inteira. Além disso, a atmosfera ou a disposição na qual a pessoa se encontra abrange

---

<sup>76</sup> A *camera obscura* consiste em uma caixa ou sala com paredes foscas e escuras, contendo um pequeno orifício em uma dessas paredes. A passagem de luz por esta abertura possibilita a projeção inversa na parede paralela. De acordo com François Soulages (2010), foi inventada para auxiliar a pintura que se pretende reprodução de fenômenos e, a partir de 1588, teve uma lente convexa acrescentada com o intuito de propiciar maior luminosidade à imagem projetada.

a relação com o mundo e consigo mesmo (JANZ, 2013, p. 16).

Janz, como Fischer-Lichte, afirma que a aura pode ser percebida fisicamente, através das funções vitais do corpo além da visão, como respirar, por exemplo. Além disso, no anseio de aproximar a aura aos efeitos produzidos pela corporalidade e fiscalidade propostos nas encenações contemporâneas, Fischer-Lichte deixa de lado a discussão em termos históricos do conceito. Para atestar seu caráter de fisicalidade, ambos os autores (2011) recorrem ao exemplo encontrado no texto sobre a reprodutibilidade técnica, no qual Benjamin discorre sobre um indivíduo que ao observar uma cadeia de montanhas no horizonte, respira a aura desta paisagem, pois este momento será único para ele e não se repetirá da mesma forma (BENJAMIN, 1994a, p. 270). Porém, acredito que a imagem criada aqui pelo autor, nos auxilia a perceber a aura menos como fisicalidade do que como singularidade do objeto em questão, ou como as imagens que se criam no momento da relação com esta paisagem, pois a cena descrita transmite a ideia de uma unicidade.

Apesar de tratar dos procedimentos de fisicalidade empreendidos nas manifestações performativas, Fisher-Lichte parece compreender a presença de forma aproximada a um processo metafísico. Percebendo a presença em seu sentido radical, Fischer-Lichte a define como geradora de uma transformação no espectador através de uma corrente de energia, que ante ao ator proporciona “um momento de felicidade que não pode transpor à sua vida cotidiana” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 205). Esta concepção deriva dos estudos de Eugenio Barba acerca da pré-expressividade, que se relaciona à atualidade do ator. De acordo com a autora,

Barba estudou as técnicas e práticas empregadas em cada caso pelos mestres para mostrar-se enquanto presentes. Após dialogar com eles, chegou à conclusão de que estas

técnicas e práticas tem como objetivo gerar energia no ator para transmiti-la ao espectador<sup>77</sup> (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 201).

Desta maneira, o ator utiliza técnicas que, durante o processo de corporização, irão auxiliá-lo a emanar uma energia que tomará o espectador e o espaço. As técnicas descritas anteriormente como determinantes para a singularidade do corpo do ator, podem, segundo Fischer-Lichte (2011), determinar também a geração de presença, pois

são as que capacitam o ator a gerar seu corpo fenomênico como corpo energético e que incitam o espectador a sentir-se também como corpo energético<sup>78</sup> (p. 203).

Para a autora, o discurso dominante nos estudos de teatro, performance e estética se fundamenta na dicotomia entre corpo e mente para desenvolver o conceito de presença. A autora vai contra essa ideia e concorda com o texto *Die Gegenwart des theaters*<sup>79</sup>, de Lehmann, no qual ele afirma que a presença deve ser entendida como um processo da consciência que se articula e se experimenta também fisicamente (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 203). Nesse sentido, a teórica argumenta que

na presença do ator o espectador experimenta, sente o ator e, ao mesmo tempo, a si mesmo como mente corporizada, como seres em permanente devir: a energia circulante é

---

<sup>77</sup> *Barba estudió las técnicas y las prácticas empleadas en cada caso por los maestros para mostrarse en tanto que presentes. Tras conversar con ellos llegó a la conclusión de que estas técnicas y prácticas tienen por objeto generar energía en el actor para transmitírsela al espectador.*

<sup>78</sup> *Son las que capacitan al actor para generar su cuerpo fenoménico como cuerpo energético y las que incitan al espectador a sentirse él mismo como cuerpo energético.*

<sup>79</sup> *A presença do teatro.*

percebida por ele como força transformadora<sup>80</sup>  
(FISCHER-LICHTE, 2011, p. 204).

A transformação de que fala Fischer-Lichte se relaciona à supressão da dualidade corpo-mente no espectador, como reflexo da energia emanada pelo ator ao suprimir tal dualidade em si mesmo, e é considerada pela autora um raro momento de felicidade que pode, inclusive, viciar o espectador (p. 205). Tal afirmação me parece, de certa forma, infundada, uma vez que trata de subjetividades, tanto do espectador quanto do ator. Acredito que se possa, sim, estabelecer uma relação ou diálogo entre estes dois agentes, mas uma relação que se coloca de forma mais sutil, como no conceito fraco de presença, elaborado por Fischer-Lichte, e menos transcendental, tal qual aparece de forma totalizadora nos conceitos forte e radical de presença.

A autora conclui que aura e presença não são equiparáveis, ainda que não se excluam do processo de transformação do espectador, e destaca a fisicalidade da percepção da aura, uma vez que para ela, este conceito “ênfatiza nesta transformação o momento do arrebatamento, [...], que ao mesmo tempo é percebido fisicamente, que se ‘respira’<sup>81</sup>”, enquanto

o conceito de presença se orienta mais à evocação do ordinário<sup>82</sup>, à maneira que o faz

---

<sup>80</sup> *En presencia del actor el espectador experimenta, siente al actor y, al mismo tiempo, a sí mismo como embodied mind, como seres en permanente devenir: la energía circulante es percibida por él como fuerza transformadora [...].*

<sup>81</sup> *[...] enfatiza en esta transformación el momento del rapto, [...], que al mismo tiempo es percibido fisicamente, que se “respira”.*

<sup>82</sup> De acordo com Fischer-Lichte (2011, p. 205), a presença não estaria relacionada a algo extraordinário, mas algo evidente que se transforma em acontecimento, ou seja, a percepção de que somos mente-corporizada. Para a autora, experimentar-se a si e aos outros desta forma é transformar a própria existência em extraordinária.

aparecer, algo que se experimenta fisicamente e por isso se converte em acontecimento<sup>83</sup> (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 205).

Mas arriscar que a percepção da aura é um fenômeno meramente físico seria deixar de lado a atualização que Benjamin faz do conceito no texto *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Neste ensaio, o filósofo inicia suas reflexões sobre a aura, relacionando-a à memória, a partir da obra *Em busca do tempo perdido*, de Proust, e toma a definição de memória involuntária como base para o desenvolvimento de sua escrita. O termo “memória pura”, utilizado por Bergson, transforma-se em “memória involuntária” na teoria de Proust. A memória como atividade que não cessa, detêm elementos de caráter voluntários e involuntários, dependendo da atividade mental para registrá-las. Segundo Walter Benjamin, Proust conclui que “o passado encontrar-se-ia em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de atenção” (1994b, p.106). Ainda afirma que acontece por acaso e de forma única para cada indivíduo. A partir das palavras de Proust, Benjamin define a memória involuntária como algo que

traz marcas da situação em que foi criado e pertence ao inventário do indivíduo variadamente<sup>84</sup> isolado. Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo (BENJAMIN, 1994b, p.107).

---

<sup>83</sup> *El concepto de presencia se orienta más a lo llamativo de lo ordinario, a la manera en que lo hace aparecer, algo que se experimenta físicamente y que por ello se convierte en acontecimiento.*

<sup>84</sup> Na tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, a palavra utilizada é “multifariamente”. No dicionário online Michaelis (inglês-português) as palavras multifariamente e variadamente aparecem como tradução da palavra *multifariously*. Optei pelo uso da segunda por não ter encontrado referências à primeira em outros dicionários consultados.

O autor toma como exemplos os cultos, cerimônias tradicionais ou religiosas e festas que funcionam como elemento de união entre as recordações voluntárias e involuntárias e que dificultam reconhecer onde acaba uma e inicia a outra.

Retornando à questão conceitual, seguindo as reflexões de Walter Benjamin, a aura aqui equivale às imagens contidas nesta memória involuntária. Tais imagens são deflagradas a partir de estímulos vindos de um objeto e captados pela percepção. Em sua análise, Didi-Huberman conclui que

aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente (2010, p. 149, grifo do autor).

Poderíamos relembrar a cena descrita por Benjamin, na qual a aura que respiramos, a meu ver, diz respeito à singularidade do momento e das imagens que ela pode fazer aflorar em nós, aproximando-se da concepção de Didi-Huberman. Neste sentido, é possível pensar a aura como um fenômeno que, além de perceptível fisicamente, como sugere Fischer-Lichte, provoca desdobramentos que surgem no inconsciente, a partir do florescimento das memórias involuntárias. Além disso, Didi-Huberman nos alerta que

Compreender-se-á aos poucos que, para Benjamin, a aura não poderia se reduzir a uma pura e simples fenomenologia da fascinação alienada que tende para a alucinação. É antes de um olhar trabalhado pelo tempo que se trataria aqui, um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que

deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149).

Benjamin sustenta que, em contraponto à experiência aurática, temos o choque da modernidade<sup>85</sup> que estimula a percepção das vivências a partir da memória voluntária. Para o autor, a industrialização e o aparecimento de dispositivos, dotados da possibilidade de fixar imagens e sons provindos dos acontecimentos do meio, ampliaram o alcance da memória voluntária e, mesmo tendo se configurado como uma grande vitória para a sociedade, acarretaram a crescente perda da experiência e o atrofiamento da capacidade perceptiva do indivíduo moderno. O constante acesso à lembrança voluntária,

---

<sup>85</sup> Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin (1994b) analisa a obra do poeta francês sob a ótica da “experiência” e da “vivência”. Segundo João Gabriel Lima e Luis Antônio Baptista, “pela primeira vez em seus escritos, Benjamin realiza a separação entre a experiência rica, da tradição, a *erfahrung*, e a experiência pobre da modernidade, doravante chamada de vivência, *erlebnis*” (2013, p. 473). O filósofo vai buscar nos estudos de Freud sobre o trauma o embasamento para afirmar que o choque também contribui para a substituição da experiência pela vivência. Benjamin cita o psicanalista ao afirmar que o organismo de um indivíduo possui energias próprias e se encarrega de preservá-las contra a influência de energias ativas no exterior. Desta forma, o consciente teria a função de proteger o organismo de estímulos externos. Para Benjamin, a possibilidade de abalo a essas energias constituem o choque. Ele conclui que “a ameaça destas energias [interiores] se faz sentir através do choque. Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático” (BENJAMIN, 1994b, p. 109). Ainda embasado nas ideias do psicanalista, Benjamin afirma que o consciente é responsável por atenuar a recepção do choque, através de uma espécie de exercício de controle dos estímulos e que “o fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito” (BENJAMIN, 1994b, p. 110). Em outras palavras, quanto mais o fator choque estiver presente nos eventos cotidianos, mais o consciente do indivíduo se tornará apto a reconhecer essas situações e a se proteger, de forma automática, no caso de futuras ocorrências semelhantes.

em forma de retratos concretizados através das câmeras fotográficas, reduzia a faculdade imaginativa do homem.

O filósofo afirma que as imagens insípidas vindas do material fotográfico tem papel decisivo na decorrência da queda da aura. As imagens retratadas através da fotografia se distinguem consideravelmente daquelas suscitadas pela memória involuntária. Aquelas que brotam a partir de nossas memórias possuem uma aura distinta daquelas retratadas a partir do daguerreótipo<sup>86</sup> e das técnicas modernas de reprodução. Ali falta um componente imprescindível, a perceptibilidade de uma atenção humana para dentro do aparelho. E esta perceptibilidade consiste na aura.

Conforme Benjamin e Didi-Huberman, a aura apreende o objeto singular que proporciona estes momentos de rememorações involuntárias, desencadeando sensações e emoções como reação ao instante único do olhar. Levando em conta os apontamentos relacionados até aqui e a diferenciação entre os conceitos de aura e presença, levantada por Fischer-Lichte, creio que seja possível considerar a performance como uma arte aurática, já que o corpo emerge como centro desta prática. Dada a efemeridade desta arte frente às tentativas de sua preservação através da reapresentação de trabalhos e da documentação fotográfica e fílmica, cabe pensar se a incidência da aura nesta arte se dá apenas pela unicidade do corpo do performer em frente ao espectador ou se pela reação nele causada pelo conjunto de elementos que constituem a ação artística em si. Uma vez que, no texto de 1935, Benjamin tenha atribuído a perda da aura ao advento da reprodutibilidade técnica, compete também pensar a relação performance e aura tão logo esta prática venha cada vez mais sendo mediada por

---

<sup>86</sup> É possível perceber uma inversão de ponto de vista no que se refere ao daguerreótipo neste texto e em PHF. Segundo Palhares “A ênfase é colocada agora no caráter inumano da daguerreotipia. Nenhum vestígio de aura é mais possível nas primeiras fotografias; aura e técnica estão mais do que nunca dissociadas” (PALHARES, 2006, p. 101).

meios mecânicos, como a fotografia, no caso de fotoperformances, e o audiovisual, no caso das videoperformances. Estas questões serão discutidas a seguir.

### 3.2 PERFORMANCE, DOCUMENTAÇÃO E REPERFORMANCE

Assim como no teatro, o caráter de efemeridade é uma das características pelas quais a arte da performance é conhecida. Apesar de seu recente surgimento e de, segundo Diana Taylor (2012), ter sido legitimada por instituições culturais ao retornar aos museus (p. 147), muitos de seus artistas já se preocupam com sua preservação, utilizando-se de variados suportes e meios para alcançar este objetivo. Dentre estes procedimentos, um mais recente que consiste na reapresentação de trabalhos performáticos e se denomina reperformance, tem causado certas controvérsias em torno de sua eficácia e cumprimento de seus objetivos. Como visto no primeiro capítulo, Marina Abramović busca resgatar e preservar obras performáticas a partir de exposições em que reapresenta esses trabalhos.

Para Taylor (2012), a questão da reperformance é problemática no que diz respeito a garantir um futuro e uma preservação da performance, pois por mais que a obra possua a mesma forma e estrutura, pode ter um resultado totalmente diferente, uma vez que o contexto passa a influenciar no trabalho. A autora exemplifica com a reapresentação da obra intitulada *Imponderabilia*. Taylor (2012, p.148) afirma que, na reapresentação do MoMA, os três aspectos mais importantes da obra haviam mudado drasticamente: a posição de artista, já que as pessoas contratadas para as reapresentações não precisariam necessariamente ser artistas; a noção de guardiões, uma vez que a reapresentação foi efetuada em uma porta que não era a principal da galeria, mas de uma sala que possuía outra entrada maior e mais central; e a negociação entre o público, pois o

espaço entre os dois corpos era mais amplo, assim os espectadores poderiam passar sem que fosse imprescindível tocá-los.

A teórica afirma que antes de preservar a performance de 1977, esta reperformance dentro do museu a anulou, pois

Agora os performers eram contratados do museu. As obras de Abramović sempre se caracterizaram pelo risco, pelo perigo real e pelo desafio da longa duração. Mas a retrospectiva, por razões legais, tinha a obrigação de proteger os performers, de forma que só lhes foi permitido atuar por uma hora e meia a cada vez após dos artistas terem desmaiado durante a primeira semana<sup>87</sup> (TAYLOR, 2012, p. 148-149).

Além disso, a autora coloca que, antes de garantir o destino da arte performática, a reperformance, neste caso, preserva o passado – e, no caso, um passado já canonizado – e não o que virá, o porvir, e completa ironicamente dizendo que “a reperformance não é o futuro da performance, mas sua mumificação ou, melhor, sua MoMAficação”<sup>88</sup> (TAYLOR, 2012, p. 149).

Para Taylor (2012), uma solução que possivelmente ajudaria a manter esta arte viva futuramente, seria a sua documentação através de fotos ou vídeos. Ela acredita que este material pode ser usado para gerar novas performances, já que podem servir de estímulos para novos trabalhos a até fazer

---

<sup>87</sup> *Ahora los performers eran empleados del museo. Las obras de Abramović siempre se han caracterizado por el riesgo, el peligro real y el reto de la larga duración. Pero la retrospectiva, por razones legales, tenía la obligación principal de proteger a los performers, así que después de que dos de ellos se desmayaron durante la primera semana, sólo se les permitió actuar por hora y media cada vez.*

<sup>88</sup> *El reperformance no es el futuro del performance, sino su momificación o, mejor, su MoMAficación.*

parte de sua composição (p. 151). Além disso, outras possíveis soluções seriam trabalhos que flertam com a tecnologia, pois

ainda que o corpo ao vivo tenha sido elemento central na performance desde que surge como ato estético e político nos anos 60, é preciso não fetichizá-lo de tal maneira que a performance dependa dele para a sua existência e definição. Talvez estas performances digitais sejam transgressoras ao romper com outras barreiras<sup>89</sup> (TAYLOR, 2012, p. 152).

O hibridismo entre arte e tecnologia encontra seu ápice na contemporaneidade, porém a utilização de aparatos tecnológicos não é exclusividade de nossa época. Sabemos que o teatro grego, em sua gênese, já se utilizava de elementos inumanos. Pavis (2013) afirma que

o palco sempre fez apelo às tecnologias, às máquinas que transformam o mundo graças à *technê*, num ambiente formatado pelo homem: anfiteatro, arquitetura para manipular objetos, instrumentos para produzir o som ou a luz (p. 178).

Na arte da performance tal constatação é facilmente notável ao pesquisarmos os trabalhos que se enquadram nesta categoria artística. O uso de aparelhos tecnológicos vem delineando experimentações que se afirmam como novas linguagens, ramificando esta arte. Tais aparelhos, utilizados não somente como forma de documentação, mas como elemento primordial no processo de criação, possibilitam a exemplificação do que é defendido por Taylor, como forma de

---

<sup>89</sup> *Aunque el cuerpo en vivo há sido el elemento central en el performance desde que surge como acto estético y político en los años 60, no hay que fetichizarlo a tal grado que el performance dependa de él para su existencia y definición. Tal vez estos performances digitales sean transgresores al romper con otras barreras.*

garantir o surgimento de novas performances, a partir da fotoperformance e da videoperformance. Como seus nomes sugerem, estas ramificações utilizam a fotografia e o vídeo, respectivamente, em junção com a performance, como dispositivo para novas criações. Desta forma, o momento performático ocorre durante a relação entre performer e dispositivos e o público tem acesso, normalmente, ao que foi capturado durante esta relação. Há os trabalhos que são capturados estritamente com o fim da exibição, mas também os que irão utilizar este material para novas composições<sup>90</sup>.

Se pensarmos estes tipos de trabalho em relação aos conceitos de presença explanados por Fischer-Lichte, e explorados aqui anteriormente, podemos nos deparar com certa incompatibilidade, uma vez que eles são intrínsecos a (e gerados a partir de processos de) corporização do ator ou performer. Para a autora, os produtos de meios técnicos ou eletrônicos não são capazes de gerar presença, mas efeitos de presença<sup>91</sup>, tendo em vista que não permitem a aparição do corpo fenomênico enquanto atualidade ou mente corporizada (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 206, 207). Acompanhando o pensamento de Fischer-Lichte (2011), se estendermos esta discussão ao conceito benjaminiano de aura, a relação seria mais uma vez impossível, já que para a teórica esta noção também está ligada ao corpo físico, quando afirma que com os processos de corporização, se restitui a aura ao corpo do ator (p. 191).

Por este lado, dialogando com Fischer-Lichte, a afirmação sobre a perda da aura em trabalhos aos moldes da fotoperformance ou videoperformance encontraria seu

---

<sup>90</sup> O foco de meu interesse, neste momento, são os trabalhos que se findam na exposição dos resultados de captura das imagens.

<sup>91</sup> Fischer-Lichte (2011, p. 206) faz uma diferenciação entre presença e efeito de presença. Segundo a autora, o conceito de presença estaria mais relacionado ao aparecer, dilacerando a dicotomia entre ser e parecer, que é central para os efeitos de presença gerados pelos produtos dos meios técnicos e eletrônicos.

fundamento no fato de que o corpo exposto na foto ou no vídeo já não carrega sua atualidade inerente nas apresentações ao vivo. O corpo como imagem mediada tecnicamente já não seria capaz de proporcionar nada além de ilusão, pois, como é possível conferir em Fischer-Lichte (2011), os efeitos de presença

imaterializam a corporalidade real dos atores, os descorporizam e permitem experimentar sua atualidade exclusivamente como aparência estética, completamente separados de sua corporalidade real, material<sup>92</sup> (p. 208).

Porém, se colocarmos que o corpo não é mais o elemento central nestas obras e se a considerarmos em sua autonomia, podemos concluir que elas são capazes de gerar singularidade. Uma vez filmado ou fotografado, o corpo não é não mais imprescindível para a exibição destes trabalhos. Sendo assim, existiria a possibilidade de pensar que estas obras são recobertas por uma aura no momento em que o espectador se relaciona com a singularidade de sua exposição.

Mas será que tal singularidade gerada no momento da relação com o espectador pode ser equiparada à unicidade que confere um valor aurático a objetos e trabalhos artísticos? Se conversarmos com Benjamin (1994a), é possível perceber que a perda da aura estaria relacionada a um desejo das massas de tornar as coisas mais próximas e reproduzi-las, não importando se esta reprodução seja apenas um análogo ao objeto original referente. O filósofo explica que, com o advento do desenvolvimento tecnológico, a possibilidade da reprodução de objetos substitui a característica de existência única da obra de arte por uma existência serial.

Para esclarecer como a reprodução técnica declina a aura da obra, Benjamin caminha pela história da arte,

---

<sup>92</sup> [...] *inmaterializan la corporalidad real de los actores, los descorporizan y permiten experimentar su actualidad exclusivamente como apariencia estética, completamente escindidos de su corporalidad real, material.*

perpassando pelo seu uso ritual e político e explicitando sua transição entre valor de culto e valor de exposição. O autor afirma que

as mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente da sua função ritual. (BENJAMIN, 1994a, p. 171)

Ou seja, o valor de culto de uma obra está sempre ligado ao âmbito ritual e será o responsável por mantê-la atrelada a uma determinada tradição, o que significa atestar sua unicidade e, conseqüentemente, sua autenticidade. Para ilustrar o valor de unicidade relacionado ao uso ritual da obra de arte, Benjamin cita o exemplo da estátua da Vênus, cultuada em determinada tradição entre os gregos, mas vista como ídolo malfazejo em outra tradição da Idade Média. Para o autor, esse

valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico [...]: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto ao belo” (BENJAMIN, 1994a, p. 171, grifos do autor).

E assim se mantem durante três séculos após o Renascimento. Segundo o filósofo, à medida que as obras se emancipam de

seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. A exponibilidade de um busto, que pode ser deslocado de um lugar para outro, é maior que a de uma estátua divina que tem sua sede fixa no interior de um templo. A exponibilidade de um quadro é maior que a de um mosaico ou de um afresco, que o procederam (BENJAMIN, 1994a, p. 173).

Com a reprodução técnica essa situação se inverte, pois o critério de autenticidade não se aplica à arte reprodutível, que passa a cumprir uma função menos ritual do que social, isto é, política. Neste momento, há uma inversão de valor de culto para valor de exposição, pois a obra de arte pode ser acessada pelo público de maneira mais fácil. O autor cita a fotografia, afirmando que:

A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma (BENJAMIN, 1994a, p. 171).

O cinema, que já nasce como arte tecnicamente reprodutível, é também utilizado como exemplo, pois tem em seu formato as condições necessárias para a difusão entre as massas, já que despense um alto custo para sua produção. Desta forma, se ponderarmos que a fotoperformance e a videoperformance, bem como o cinema e a fotografia, são concebidas a partir de meios técnicos que possibilitam seu fácil acesso e reprodução, será possível concluir que há em seu engendramento a impossibilidade de uma unicidade e, conseqüentemente, da existência da aura em termos históricos.

Transferindo a discussão para o campo da reperformance, levando em conta as considerações de Taylor (2012), podemos pensar que, apesar desta prática ser defendida como um novo trabalho, ela remonta a uma referência, a algo que já existiu. Seu intuito é trazer de volta uma obra que já foi apresentada, mas se esvaneceu com o fim da apresentação ou se transformou em memória, fotografia ou vídeo. Desta forma, é integrada pelo aspecto de reprodução. De acordo com Taylor,

o [prefixo] re assinala a repetição e a reiteração como parte fundamental da performance, mas o re de reperformance também aponta a uma dimensão mimética [...] e a uma restauração do original<sup>93</sup> (2012, p. 147).

Neste sentido, a reperformance afirma uma autenticidade do trabalho referencial, conferindo-lhe uma característica aurática, trazendo para si uma qualidade de reprodutibilidade. Isso se confirma com a afirmação de Abramović<sup>94</sup> de que é necessário e ético reperformar obras importantes sob a autorização do artista.

Tais considerações não implicam, porém, que essas três categorias não sejam capazes de gerar novas singularidades. Talvez seu valor aurático resida na possibilidade de deflagrar novas imagens para o espectador no momento em que este se relaciona com tais obras, aproximando-se da ideia da qual Didi-Huberman lança mão, citada acima. No que concerne a reperformance, se a pensarmos fora dos pressupostos de Abramović, acredito que esta singularidade aurática possa se fundamentar não apenas a partir do corpo do artista, mas no conjunto de elementos, em relação com o artista e com o espectador que constitui o acontecimento artístico.

Além disso, é importante salientar que estes três procedimentos tornam viáveis a possibilidade de aproximar a arte da performance ao público, mas é preciso um certo cuidado ao pôr seus objetivos em prática. Se o intuito é manter viva esta arte, seria preciso, como visto em Taylor, pensar em sua continuidade, explorar possibilidades para que continue pulsando de forma a reverberar reflexões críticas. Vale também ressaltar que Benjamin (1994a) alerta para o risco que se corre com a reprodutibilidade, devido sua fácil apropriação por

---

<sup>93</sup> *El re señala la repetición la repetición y la reiteración como parte fundamental del performance, pero el re de reperformance también apunta a una dimensión mimética [...] y a la restauración de un original.*

<sup>94</sup> Cf. Taylor (2012, p. 147).

forças de ideologias opressoras. Neste sentido, atento aqui para a apropriação que a indústria cultural<sup>95</sup> tem empreendido sobre a reprodutibilidade de tais obras, com estratégias que colocam o artista no centro de um esquema de estrelato, transformando a reprodução em rastros e transferindo a aura de suas obras para o seu nome. Esta questão será analisada no próximo capítulo, a partir do conjunto de trabalhos apresentados por Marina Abramović na exposição Terra Comunal, a saber: seu método, suas reperformances e outras peças em que a presença física da artista não é mais essencial.

Benjamin aponta que uma resposta possível à apropriação descrita em seu texto, que resulta na estetização da política, seria uma “politização da arte”. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, os filósofos Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, que desenvolvem em *O mito nazista* uma hipótese sobre a constituição do nazismo, criticam a solução proposta pelo filósofo alemão, no ensaio de 1935, pois

politizar a arte é uma operação que pode se colocar a serviço de qualquer totalitarismo, seja ele de direita ou de esquerda (GAGNEBIN, 2014, p. 142).

---

<sup>95</sup> Cf. Adorno e Horkheimer (2002). A mecanização dos meios de produção artística que, culminando na reprodutibilidade técnica das obras de arte, foi vista com certo otimismo por Benjamin, recebeu críticas de Adorno e Horkheimer, pela facilidade com a qual pôde ser assimilada pelo capitalismo e utilizada a serviço dos negócios. De acordo com as reflexões elaboradas por esses dois teóricos em *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas*, a reprodutibilidade técnica geraria o “combustível” necessário para impulsionar as engrenagens que garantiriam a o auxílio na manutenção de tal sistema. Com a televisão, o rádio e o cinema, os espectadores passam a ser alienados em uma escala muito mais ampla, a partir de um ciclo criado pelas indústrias e alimentado pela promessa de realizar os desejos – que, de fato, nunca serão realizados – de uma sociedade que, cada vez mais, vê-se fascinada pelas velhas novidades proporcionadas pelo progresso técnico.

No entanto, politizar a arte poderia ser uma tentativa de dificultar qualquer modo de alçar algo ao patamar hegemônico, levando em conta que qualquer atividade totalitarista está diretamente atrelada a hegemonização. Benjamin (1994a) percebe o caráter revolucionário de transformação das obras de arte a partir da reprodução técnica, como uma forma de resposta às necessidades de uma estrutura social. O cinema e a fotografia que surgem, em sua essência, como artes tecnicamente reprodutíveis, possibilitaram ao homem realizar o registro de si próprio e de sua relação com o mundo, o que pode se constituir como alternativas de resistência. Também no texto sobre Baudelaire, Benjamin (1994b) percebe que uma arte que propicie reflexões sobre a condição atual do homem, é aquela que se beneficia dos estímulos aos quais ele está exposto, transformando o choque em poesia, tal qual o fez o poeta francês. Acredito que seja este um dos caminhos para que artistas de performance possam garantir e subsidiar um porvir à essa arte.

#### **4 A TRANSPOSIÇÃO DA AURA, OU O NOME NO LUGAR DO CORPO?**

Nas páginas anteriores procurei estabelecer uma relação entre as noções de reperformance, aos moldes postulados por Marina Abramović, e de reprodução, relacionada à ideia elaborada por Benjamin em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica de obras artísticas. Consta-se em Benjamin que, com o mecanicismo engendrado no fazer artístico, as características de singularidade e unicidade da obra de arte dão lugar a uma aproximação às grandes massas, a um espalhamento, que acaba por declinar sua aura. Se o intuito de Abramović é, como citado nos capítulos anteriores, difundir a arte da performance a um número maior de pessoas a partir de reapresentações de trabalhos antigos, cabe refletir sobre as decorrências de tal empreitada, uma vez que certas contradições são encontradas no confronto entre seu discurso e suas práticas.

A lógica de Abramović pode fazer sentido se considerarmos que a reperformance possibilita ao público a chance de ver ou rever um trabalho que deixou de existir em materialidade após sua execução, premissa das produções performáticas nos anos 70. Nesse sentido, o poder de difusão de tais obras se torna mais amplo, uma vez que elas podem ser reapresentadas por outros artistas em outros locais para diferentes públicos. É possível pensar também que a reperformance pode contribuir para uma prática de pesquisa relacionada ao aprofundamento e questionamento de preceitos da performance. Isso significa que através da reperformance é possível explorar tensões entre termos como efemeridade e materialidade; reprodução e representação; documentação e preservação; não como dicotomias, mas como extremos que podem se inter-relacionar gerando discussões e novas percepções. Além disso, se a reperformance é considerada um

novo trabalho, a noção de autoria pode ser questionada e repensada.

Para mim, entretanto, essas possibilidades não parecem tão sensíveis se considerarmos os quatro pressupostos abordados no capítulo anterior, impostos por Abramović como condição para a execução de uma *reperformance*. Ao contrário, o que se vê em suas propostas de reapresentação de trabalhos, mais especificamente em *A artista está presente* e *Terra Comunal*, é que a artista encaminha tal prática para um resgate de suas obras, atravessando seu discurso de salvaguardar obras de *performance*.

Confrontando as noções de *reperformance* e *aura*, pretendo, neste capítulo, abordar a exposição *Terra Comunal* a partir de minhas percepções após visitar a mostra. Para tanto, pensarei a *reperformance* em paralelo a um jogo com a presença física-ausência (do artista que criou a primeira obra), além de pensá-la em conjunto com o método desenvolvido pela artista como a convergência de um rastro. A noção de “rastro”, de Walter Benjamin, que remete ao ausente que é tornado presente, será usada para embasar a suposição de que Abramović transpôs a *aura* de suas obras para seu nome, para sua assinatura.

#### 4.1 TERRA COMUNAL: MARINA ABRAMOVIĆ + MAI

Entre os dias 10 de março e 10 de maio de 2015 aconteceu, na cidade de São Paulo, o que creio ser o maior evento do país relacionado a um artista de *performance*. Ocupando três dos pavilhões que fazem parte do complexo arquitetônico do SESC Pompeia e com o título “*Terra Comunal – Marina Abramović + MAI*”<sup>96</sup>, a exposição configurou-se

---

<sup>96</sup> Em alusão ao Instituto Marina Abramović, em inglês, Marina Abramović Institute. Foi concebido pela artista após a exposição *A Artista está Presente* (*The Artist is Present*). Com sede na cidade de Hudson (Nova Iorque – Estados Unidos), o instituto se propõe, segundo seu sítio <<http://www.mai->

como uma retrospectiva do percurso artístico da performer, subdividida em duas mostras. Ambas com nomes alusivos e referenciando o evento: “Terra Comunal Marina Abramović”, com curadoria de Jochen Volz<sup>97</sup>, que reuniu instalações, exposição de objetos, videoperformances e registros documentais (fotos e vídeos de performances) que permitiram ao público conhecer um pouco mais sobre as obras da artista; e “Terra Comunal MAI”, curada por Abramović, Lynsey Peisinger<sup>98</sup> e Paula Garcia<sup>99</sup>, que teve como objetivo a itinerância das atividades propostas pelo instituto criado por Abramović.

#### 4.1.1 Terra Comunal: Marina Abramović

Estive presente na mostra entre os dias 11 e 18 de abril. Nestas próximas páginas, irei descrevê-la, segundo o que se propunha como evento artístico e minhas impressões a respeito das vivências, além de conversas com os *facilitadores*<sup>100</sup> da exposição. De acordo com o texto de apresentação de Jochen

---

hudson.org>, a “explorar, apoiar e apresentar performance”, incentivando projetos colaborativos e cursos entre seus parceiros e artistas. O objetivo é prover, quando estiver completo, espaços para “performance, colaborações multidisciplinares e programas educacionais”.

<sup>97</sup> Crítico de arte e curador chefe da Galeria Serpentine (Londres). Faz parte da equipe curatorial do Instituto Inhotim (MG), onde desempenhou o papel de diretor geral entre os anos de 2005 e 2007, conforme informações do sítio do instituto <<http://www.inhotim.org.br>>.

<sup>98</sup> Conforme informações de seu sítio <<http://www.lynseypeisinger.org>>, é performer, coreógrafa e facilitadora do Método Abramović e colaboradora no Instituto Marina Abramović.

<sup>99</sup> Mestre em artes visuais, artista e pesquisadora, além de colaboradora no Instituto Marina Abramović, segundo biografia encontrada no sítio da exposição Terra Comunal <<http://www.terracomunal.sescsp.org.br>>.

<sup>100</sup> Os facilitadores formavam uma equipe de apoio da exposição, com divisão de tarefas como: visitas guiadas nas quais forneciam informações sobre as obras, auxílio na execução do Método Abramović e demandas relacionadas às demais atividades do evento. Segundo um dos facilitadores, seus horários de trabalho eram controlados por ponto eletrônico.

Volz, no catálogo da exposição, a mostra Terra Comunal Marina Abramović teve como premissa a relação entre público e obras. A partir disso, foram elaboradas três instalações com objetos e projeções de vídeo correspondentes a três trabalhos da artista que, segundo consta no catálogo da exposição, representam uma virada no que diz respeito ao público em sua prática artística, posicionando-o dentro das obras. As performances que originaram as instalações foram A Casa com Vista para o Mar<sup>101</sup> (2002), A artista está Presente (2010), já comentada nos capítulos anteriores, e 512 Horas (2014).

#### 4.1.1.1 Instalações de performance, ou experiência do olhar

A instalação de A Casa com Vista para o Mar<sup>102</sup> (Figura 6) era composta por exposição de objetos utilizados pela artista durante a apresentação da performance. Dentre os objetos, estavam óleo de amêndoas, barras de sabão sem perfume, um metrônomo, doze toalhas de algodão, doze pares de roupa íntima feminina de algodão, doze camisetas de algodão e sete camisas de algodão. A instalação disponibilizava também fones de ouvido, através dos quais o público podia ouvir um áudio no qual a artista narrou a experiência da performance.

---

<sup>101</sup> *The House with Ocean View.*

<sup>102</sup> Nesta performance, realizada em 2002 na Galeria Sean Kelly (Nova Iorque), a artista permaneceu sem comer nem falar durante doze dias em três espaços suspensos do chão e interconectados, realizando ações como tomar água e tomar banho, alternando posições entre estar de pé, sentada ou deitada. Três escadas com degraus formados por facas separavam estes espaços e o público. Segundo o sítio da exposição Terra Comunal – Marina Abramović + MAI, “O público podia vê-la dormindo, meditando, tomando banho ou indo ao banheiro. Essa performance foi uma declaração sobre transparência, sobre ser indefeso, e o intercâmbio de energia entre performer e público.”

Figura 6 - Instalação A Casa com Vista para o Mar



Fonte: Instituto Marina Abramović

Para a instalação de *A Artista está Presente* (Figura 7), foi utilizada uma réplica<sup>103</sup> do mobiliário que compôs a performance no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque: uma mesa e duas cadeiras. Nas paredes eram projetados vídeos que focalizavam os rostos da artista e do público no momento da performance. Também fez parte da instalação uma tela que reproduzia um vídeo do trabalho em plano aberto. A exemplo da performance de 2010, a interação proposta na instalação se limitava ao olhar, uma vez que não era permitido utilizar o mobiliário exposto.

Por fim, na instalação de *512 Horas*<sup>104</sup> (Figura 8), o trabalho mais recente de Abramović até o momento da

---

<sup>103</sup> Segundo informações fornecidas por uma das educadoras responsáveis por guiar as visitas na exposição.

<sup>104</sup> Neste trabalho, desenvolvido – como seu título sugere – durante 512 horas, a artista recepcionou o público, que deveria deixar em armários todos os aparelhos eletrônicos e relógios, para que participasse em silêncio da

exposição realizada no SESC Pompeia, foram utilizados registros em vídeos da performance que aconteceu na Galeria Serpentine (Londres) durante mais de dois meses, especificamente entre 11 de junho e 25 de agosto de 2014. Os vídeos, captados pela artista e por circuitos fechados de TV e câmeras de segurança, eram projetados simultaneamente em três paredes, possibilitando que o público pudesse acompanhar o desenvolvimento das ações que compunham a performance.

Figura 7 - Instalação A Artista está Presente



Foto: Fabrizio Vatiéri

---

obra. Segundo o sítio da exposição Terra Comunal, a ideia era de que o público, a partir de exercícios propostos pelo Método Abramović, como olhar para uma parede branca, deitar-se em uma cama, andar em câmera lenta, contar lentilhas e grãos de arroz, ou permanecer parado em pé sobre uma plataforma de madeira, pudesse “sentir sua própria presença no espaço e, mais cedo ou mais tarde, a desenvolver uma sensibilidade para perceber a energia coletiva.”

Figura 8 - Instalação 512 Horas



Still de vídeo disponível no sítio da exposição

Ao ponderarmos sobre os trabalhos de Abramović, desde suas performances iniciais, poderemos perceber que o público normalmente esteve mais ou menos presente em suas obras, como nos casos de *Ritmo 0* e *Imporabilia*, ambas já citadas. Porém, no catálogo da exposição, podemos conferir de que forma essa interação teria se desenvolvido e intensificado nos três trabalhos que inspiraram as instalações de *Terra Comunal*:

Durante *The House with the Ocean View*, um contato visual direto entre performer e espectador foi estabelecido; em *The Artist is Present*, o público foi posicionado sem hierarquia em relação à artista; e, mais tarde, em *512 Hours*, o público tornou-se literalmente o corpo ativo da performance.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Informação retirada do catálogo da exposição *Terra comunal*: Marina Abramović + MAI.

Quando questionada pela professora e pesquisadora Ana Bernstein, em entrevista publicada na revista *Sala Preta*, sobre a restrição da participação do público neste trabalho – o que lhe emprestaria um caráter menos participativo do que voyeurístico – já que o público observa a artista mesmo em situações íntimas, Abramović (2003) argumenta que o espectador é basicamente um participante ativo ao estabelecer com ela uma relação através do olhar. Mesmo sem interação direta, para a artista, esta performance se constitui como um espaço de conexão entre público e performer. Ela afirma que

a situação pode parecer voyeurística apenas num primeiro momento. Mas no momento em que você penetra no espaço e sente a energia do espaço, há uma carga, você se envolve de alguma maneira, você se torna um participante, e aí o elemento voyeurístico desaparece. Mas é definitivamente o entrelugar do corpo do artista e do corpo do público. Esta é realmente a minha primeira performance que tem esta ponte. Porque ao longo do meu trabalho eu sempre considerei que uma coisa é o corpo do artista atuando diante do público, outra é o corpo do público criando os objetos que servem como adereços – eu os chamo de objetos transitórios, nunca de esculturas – a fim de que o público atue, que tenha a experiência, porque sempre acreditei que somente a experiência pessoal é capaz de lhe transformar. Esta é a primeira vez que eu junto essas duas coisas de fato (ABRAMOVIĆ, 2003, p. 133).

Se em *A Casa com Vista para o Mar* o público é timidamente convidado a interagir com o olhar, em *A Artista está Presente*, tal interação não se dá de forma tão mais significativa. A diferença é ressaltada pelo fato de que não há uma delimitação espacial que separe artista e espectador hierarquicamente na segunda performance. Apesar da tentativa de abolição de hierarquia, era preciso que o espectador se

submetesse a regras rígidas – tomando as palavras de Abramović – ao aceitar participar da obra<sup>106</sup>. Já em 512 Horas, igualmente não sem regras e dentro do que se propunha, o público pôde participar em uma escala maior, uma vez que não dependia exclusivamente da artista para compor a obra.

No entanto, se pensarmos como o filósofo francês Jacques Rancière acerca da atividade do espectador, seria necessário, de fato, borrar as fronteiras territoriais entre artista e público para colocá-lo em ação? Em seu ensaio *O espectador emancipado* a questão desta relação é atribuída ao “paradoxo do espectador”, no qual se conclui que não existe teatro sem espectador e que sua condição é rebaixada, pois se considera a atividade de olhar oposta à de conhecer e de agir. O teatro, então, busca retirar o espectador de sua passividade e o impele a uma condição paradigmática em que deve, por um lado, mudar a forma de observar e, por outro, adotar uma posição mais ativa, numa “oposição entre a essência viva e verdadeira do teatro e o simulacro do espetáculo” (RANCIÈRE, 2010, p. 110).

Rancière (2010) sugere que as alternativas encontradas pelo teatro como forma de reverter seu efeito sobre o espectador baseiam-se em pressupostos estabelecidos por relações de equivalências, como teatro e comunidade; ver e passividade, e oposições, como coletivo e individual; atividade e passividade. Ele compara essas tentativas de mediações aos feitos dos professores tradicionais, que se mantinham sempre um passo a frente do aluno, constituindo uma relação hierárquica calcada numa distância chamada de embrutecedora. Evocam-se, então, a imagem do “mestre ignorante” e a noção de “emancipação intelectual”. Para o autor, esta emancipação assemelha-se a uma ideia de distância, não entre duas formas de inteligência, mas entre o que já se conhece e o que é ainda ignorado. O “mestre ignorante” ignora a desigualdade e dissocia seu conhecimento do seu domínio para inspirar o

---

<sup>106</sup> Esta questão foi tratada nos capítulos anteriores.

aluno a atravessar a distância entre o que ele já conhece e o que ainda não conhece. Ou seja, o conhecimento do professor não se impõe ao do aluno, mas dialoga com as necessidades e particularidades do processo de aprendizagem.

Isto posto, Rancière (2010) põe em xeque os meios utilizados pelos chamados reformadores do teatro na tentativa de uma aproximação com o espectador. Para ele, a emancipação surge quando se descarta a oposição entre olhar e agir, pois olhar também é uma ação e interpretar o mundo é uma forma de reconfigurá-lo. Assim, o espectador é participativo à medida que vê, seleciona e interpreta, atrelando e comparando o que observa com coisas que já tenha visto em outros locais. O teatro, ou a arte em geral, não deve ser então o meio que o artista usa para ensinar o espectador, mas para ligar o que ele sabe com o que ele não sabe, fazendo com que se aproprie da ação artística e possa conectá-la com outros saberes advindos de sua trajetória. Desta forma, a emancipação do espectador

começa quando dispensamos a oposição entre olhar e agir e entendemos que a distribuição do próprio visível faz parte da configuração de dominação e sujeição (RANCIÈRE, 2010, p. 115).

Considerando a citação acima, podemos nos perguntar sobre a posição que Abramović escolhe para seu espectador, sobretudo nas performances de 2002 e 2010. Se podemos levar em conta que ver já é desenvolver uma atividade, podemos também concluir que o público é ativo em qualquer obra, mesmo nas mais contemplativas. Nesse sentido, não há nenhuma novidade na relação que se apresenta entre artista e espectador em *Casa com Vista para o Mar*, uma vez que este continua a observar aquele que se apresenta. Por mais que houvesse no trabalho a premissa de *intercâmbio de energias*, essa troca não se restringe a uma prática exclusiva e nova, proposta por Abramović. Os artistas de performance e teatro –

grupo no qual estou incluído – sabem que seu trabalho pode ser mais ou menos estimulado de acordo com a relação estabelecida com o público durante a apresentação.

Já em *A Artista está Presente*, ao mesmo tempo em que a artista opta por inserir o espectador dentro da obra, ela limita seu campo de ação, através das regras de participação. Ainda que de um ângulo diferente, ou seja, dentro do espaço delimitado para o acontecimento da performance, o espectador continua observando. A questão que surge está relacionada à necessidade de colocar o espectador dentro da obra para que ele não possa fazer nada além do que já fazia antes. Se o intuito é proporcionar experiência, mais do que estabelecer uma forma (e dois aspectos que poderíamos considerar formais em seus dois últimos trabalhos são a duração em meses e a participação do público), resulta contraditório que o faça de forma tão mediada.

#### 4.1.1.2 Instalações videográficas, ou arquivo x novidade

Retomando a mostra Marina Abramović, dentro da exposição *Terra Comunal*, também era possível encontrar uma retrospectiva de registros em vídeo, intitulada *Vídeos de 1974 a 2010* (Figura 9), de algumas performances solo da artista e outras em parceria com Ulay, realizadas no período compreendido no título. Conforme a curadoria, “estas performances têm importância histórica e estética na trajetória de Abramović como artista”, pois nestes trabalhos se destacam

a habilidade de Abramović de se comprometer com uma única ação, empreendida por um longo período, e que leva em conta a possibilidade de transformação da performer e do espectador”<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> Informações retiradas do catálogo da exposição *Terra comunal: Marina Abramović + MAI*.

Dez registros faziam parte dessa retrospectiva, como os das performances Ritmo 5<sup>108</sup> (1974), Relação no Espaço<sup>109</sup> (1976), Energia em Repouso<sup>110</sup> (1980), Conjunção<sup>111</sup> (1983), Confissão<sup>112</sup> (2010), entre outros.

---

<sup>108</sup> *Rhythm 5*. Nesta performance que aconteceu no Centro Cultural Estudantil (Belgrado), com duração de noventa minutos, a artista constrói no chão uma estrela vazada de cinco pontas com serragem embebida em 100 litros de gasolina. Ao acender a estrela com fogo, Abramović corta seus cabelos e suas unhas dos pés e das mãos, depositando-os em cada ponta da estrela. Permanece deitada no centro da estrela durante o resto do trabalho.

<sup>109</sup> *Relation in Space*. Neste trabalho, apresentado durante a XXXVIII Bienal de Veneza, Marina e Ulay atravessavam uma sala caminhando em direções opostas. Durante cinquenta e oito minutos, seus corpos esbarravam a cada vez que se encontravam, causando uma colisão cada vez mais forte à medida que aumentavam o ritmo da caminhada.

<sup>110</sup> *Rest Energy*. Esta performance foi descrita na nota de rodapé número 26 do 1º capítulo.

<sup>111</sup> *Conjunction*. Para esta performance, que aconteceu no Museu Fodor (Amsterdã), Marina e Ulay convidaram o monge tibetano Ngawang Soepa Lueyar e Watuma Tarruru Tjungarrayi, membro de uma tribo aborígine. Quatro cadeiras foram colocadas em volta de uma grande mesa com quatro metros de diâmetro. O trabalho aconteceu em quatro sessões, iniciadas em horários diferentes (nascer do sol, meio dia, pôr do sol e meia noite), durante quatro dias. A cada sessão, um participante ocupava uma cadeira, onde permanecia em silêncio durante quatro horas.

<sup>112</sup> *Confession*. Conforme o sítio LIMA, neste trabalho desenvolvido para vídeo, com duração de sessenta minutos, a artista aparece sentada imóvel em frente a um burro. Na parte inferior do vídeo, um letreiro mostra memórias de infância da artista.

Figura 9 - Vídeos de 1974 a 2010



Foto: Hick Duarte

Seguindo a linha retrospectiva dos Vídeos de 1974 a 2010, havia também uma Galeria de Retratos em Vídeo (Figura 10) com quatorze filmagens de performances e obras realizadas para vídeo, entre 1975 e início do anos 2000, que focam predominantemente o rosto da artista. Em cada um dos vídeos, Abramović repete alguma ação pré-determinada. Conforme informações encontradas no sítio LIMA<sup>113</sup>, uma plataforma virtual criada para a preservação, distribuição e pesquisa de artemídia, esta instalação foi criada pela artista com o intuito de reagrupar seus trabalhos antigos. Foi exibida pela primeira vez no Museu de Belas Artes de Berna (Suíça), em 1997, contendo doze obras e chegou a ter um total de dezesseis trabalhos em 2003.

<sup>113</sup> Disponível em: <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/video-portrait-gallery/7798#>>.

Figura 10 - Galeria de Retratos em Vídeo



Foto: Hick Duarte

Na exibição de Terra Comunal era possível encontrar trabalhos como *A Arte Deve ser Bela, O Artista Deve ser Belo*<sup>114</sup> (1975); *Cabeça de Dragão n°2*<sup>115</sup> (1990); *A Cebola*<sup>116</sup> (1995) e *Estrômboli*<sup>117</sup> (2002). A ideia da mostra, segundo a curadoria, era reunir trabalhos que se conectam, de alguma

---

<sup>114</sup> *Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful*. Nesta performance com uma hora de duração, Abramović penteia seus cabelos simultaneamente com um pente e uma escova de metal, repetindo a frase que intitula o trabalho, até sangrar.

<sup>115</sup> *Dragon Head n° 2*. Faz parte de uma série de quatro trabalhos realizados entre os anos de 1990 e 1994, nos quais a artista aparece imóvel enquanto cobras circulam sobre seu corpo e sua cabeça, conforme informações do sítio LIMA. O vídeo tem duração de vinte e nove minutos e cinquenta e sete segundos.

<sup>116</sup> *The Onion*. Um dos mais curtos, neste vídeo, que tem dez minutos de duração, a artista come uma cebola com casca enquanto reclama de sua vida.

<sup>117</sup> *Stromboli*. Segundo o sítio LIMA, este vídeo foca o perfil da cabeça da artista, que está deitada na beira do mar enquanto é atingida pelas ondas.

forma, com suas práticas mais recentes, uma vez que “registram o comprometimento da artista com a duração, a efemeridade e a resistência”<sup>118</sup>.

Essas duas instalações, criadas a partir de arquivos e registros em vídeo, contribuem, a meu ver, para que o público possa conhecer o modo como Abramović desenvolveu sua prática artística ao longo dos anos, em performances que exploraram com intensidade o tempo, a repetição, a dor e a alteridade, chegando a culminar em momentos que a permitiram testar seus limites físicos e psíquicos. É claro que estes registros se diferenciam das performances ao vivo, uma vez que a recepção se dá de forma diferente. Mas, de acordo com o pesquisador e professor Luiz Cláudio da Costa, ao mesmo tempo em que o arquivo “revela mesmo que por fragmentos, um sistema de funcionamento e arranjo de ideias” (FREIRE, 2006, p. 73 *apud* COSTA, 2008, p. 390), ele pode revelar também o que se destruiu durante o próprio processo de arquivamento. Segundo o autor,

se há, portanto, um acúmulo de índices de acontecimentos ocorridos (os restos, os despojos, os registros) que revelam ideias e processamentos poéticos, há também, simultaneamente, uma imensa disponibilidade para rachaduras, fissuras, esquecimentos enquanto processos próprios ao arquivo em virtude de sua natureza mesma [...]. O arquivo se abre por sua própria força, com uma escritura própria, a relações entre as partes do corpo que se fragmentou ou se ausentou através de conjunções e desvios, encontros e modulações, ressonâncias e diferenciações (COSTA, 2008, p. 391).

---

<sup>118</sup> Informações retiradas do catálogo da exposição Terra comunal: Marina Abramović + MAI.

Nesse sentido, os registros exibidos nas instalações citadas podem se constituir simultaneamente como elementos históricos e novas obras. Refiro-me a elementos históricos pelo fato de revelarem parte do sistema de trabalho da artista, mesmo que compostos a partir de fragmentos nos quais se identifica um recorte. Por outro lado, e justamente por conta desse recorte, também podem se colocar como novas obras, uma vez que focam e resgatam aspectos diferentes dos trabalhos referenciados. Dentre as obras que compunham as instalações, algumas eu já havia conhecido (seja através de leituras, discussões com amigos e nas disciplinas que realizei na pós-graduação, ou acesso a outros arquivos como fotografias e excertos de vídeos na internet) e outros permaneciam novos para mim. As considerações de Costa refletem as percepções que tive ao entrar em contato com os referidos registros, uma vez que pude identificar nas obras – conhecidas ou desconhecidas – uma espécie de fio condutor que caracteriza os trabalhos da artista, bem como pude perceber sob uma nova perspectiva essas obras com as quais eu já havia tido contato.

#### 4.1.1.3 Objetos Transitórios, ou a tentativa de uma experiência para além do olhar

Por fim, a última parte da mostra Marina Abramović, a exposição de alguns dos itens da série *Objetos Transitórios para Uso Humano*<sup>119</sup>, trouxe a possibilidade de interação física com as peças expostas. Dentre estas peças, fazem parte objetos desenvolvidos a partir de pesquisa iniciada pela artista no final da década de 1980 e início da década de 1990, com cristais e minerais encontrados na Muralha da China durante a realização de *Os Amantes: a Caminhada na Grande Muralha*<sup>120</sup>. Segundo Westcott (2012), Abramović acredita que com estas obras, que

---

<sup>119</sup> *Transitory Objects for Human Use.*

<sup>120</sup> *The Lovers: The Great Wall Walk.*

podem ser consideradas esculturas interativas, o público, além de performar durante a interação com as peças, seria capaz de ter uma ideia da sensação vivenciada por ela ao caminhar pela Grande Muralha.

A pesquisa com minerais, ainda segundo Westcott, teve sua continuidade desenvolvida no Brasil, a partir de uma viagem de três meses financiada pelo galerista Enrico Navarra<sup>121</sup>, que estava interessado em vender, junto com a artista, as peças produzidas. Dentre os estados brasileiros visitados por Abramović, estão Minas Gerais, Pará e Santa Catarina. Após essas viagens, novas peças, como mesas, cadeiras, plataformas e travesseiros, foram criadas. Algumas destas peças estavam presentes na mostra do SESC Pompeia, como Sala de Espera<sup>122</sup> (Figura 11), de 1993, composta por quatro minerais sobre mesas de madeira dispostas lado a lado, com pequenos bancos, também de madeira, em frente a cada uma; e Dragão Negro<sup>123</sup> (Figura 12), de 1989, que são três “travesseiros” feitos de quartzo, dispostos em uma parede na altura da cabeça, do peito e da genitália.

Além de Cinema de Cristal<sup>124</sup> (Figura 13) e Sapatos para Partida<sup>125</sup> (Figura 14), ambas também de 1991, respectivamente, uma grande pedra de cristal para ser observada e outras duas menores para encaixar os pés, como um grande sapato, era possível também interagir com Cadeira de Partida<sup>126</sup> (Figura 15), de 1990. Uma cadeira em madeira de grandes proporções, com um grande encosto, tendo uma pedra incrustada em sua extremidade acima da altura da cabeça de quem se senta. Outra peça era Céu Interior<sup>127</sup> (Figura 15), de

---

<sup>121</sup> Proprietário da Galeria Enrico Navarra (Paris).

<sup>122</sup> *Waiting Room*.

<sup>123</sup> *Black Dragon*.

<sup>124</sup> *Crystal Cinema*.

<sup>125</sup> *Shoes for Departure*. Segundo Abramović, em palestra realizada durante a exposição, estas peças pesam em torno de duzentos quilos.

<sup>126</sup> *Chair for Departure*.

<sup>127</sup> *Inner Sky*.

1991, que consiste em um geodo<sup>128</sup> de ametista suspenso por um suporte em ferro, também acima da cabeça de quem utiliza a peça.

Figura 11 - Sala de Espera



Fonte Instituto Marina Abramović

Figura 12 - Dragão Negro



Foto: Leo Soares

---

<sup>128</sup> Formação rochosa oca.

Figura 13 - Cinema de Cristal



Fonte Instituto Marina Abramović

Figura 14 - Sapatos para partida



Fonte Instituto Marina Abramović

No total, a exposição de Objetos Transitórios contabilizou treze obras, sendo que dez delas ofereciam possibilidade de interação com o público e outras três eram designadas para uso espiritual, segundo suas legendas, como Dois Gumes<sup>129</sup> (figura 15), de 1995, que é uma escada com degraus formados por facas.

Figura 15 - Cadeira de Partida (esq.)/Céu Interior (centro)/Dois Gumes (esq.)



Foto: Romullo Baratto

Cada um dos trabalhos era acompanhado por uma breve instrução de uso e sugestão de tempo de utilização. Porém, apesar de se proporem interativas, tais peças, a meu ver, cumpriam mais uma função contemplativa. Entendo que a artista propunha um *recolhimento* ou um momento de fuga de um cotidiano que é cada vez mais atravessado por dispositivos, mas aqui os cristais e minerais também funcionam como mediação para esse estado de meditação, que no meu caso não foi atingido. Acredito que por diversos fatores, a iniciar pela

---

<sup>129</sup> *Double Edge*.

grande quantidade de pessoas circulando no pavilhão de exposições, que abrigava também exposição de vídeos e as instalações de performance. Dessa forma, as intervenções externas – se é que é possível alternar ou receber energias de cristais apenas entrando em contato com eles – eram múltiplas e simultâneas, como ruídos sonoros oriundos das projeções de vídeo e das conversas e movimentações dos outros expectadores, o que é comum em locais em que circulam um grande número de pessoas.

Se no início do desenvolvimento da série de *Objetos Transitórios* a ideia de Abramović era que o público pudesse entrar em contato com a experiência vivenciada na performance *Os Amantes*, agora sua motivação parece se transpor a um objetivo mais amplo: que o público possa, através da interação com essas peças, se *energizar* e se conectar, de alguma forma, com a prática desenvolvida por ela. Prática esta pautada em performances que se realizam com um longo período de duração. Tal objetivo pode ser conferido no material de divulgação da mostra que transcrevo abaixo:

Ao fornecer um foco para a meditação, esses objetos [confeccionados com cristais] levam os visitantes ao cerne da prática da artista: concentração e transcendência. As obras são fortemente ligadas à crença de Abramović, no poder que esses objetos possuem de promover autocura e empoderar corpo e mente. Desde a visita da artista ao Brasil no final dos anos 1980, ela vem realizando experimentos com cristais e outros materiais na tentativa de compreender e utilizar suas diferentes propriedades energéticas.<sup>130</sup>

Em entrevista realizada no ano de 2009 e republicada pela revista *DASartes* em 2015, a artista afirma:

---

<sup>130</sup> Informação retirada do catálogo da exposição *Terra comunal: Marina Abramović + MAI*.

Para mim, estes objetos são ferramentas, eles servem para desencadear experiências no público. Quando faço performances, o público está recebendo de mim uma experiência; com os objetos, eles também estão vivendo uma experiência, mas ela não vem de mim. Os objetos transitórios são para isto, eles vêm com instruções de como as pessoas podem usar, de quanto tempo se pode ficar em pé neles, um convite à experiência. E ainda existem objetos feitos para serem olhados à distância, mas, como cada vez mais, há mais artistas que estão fazendo trabalhos interativos, parece então que este tipo de trabalho deve ser mudado (ABRAMOVIĆ, 2015. s/p).

Contudo, essa série de trabalhos com minerais pode suscitar diversas questões e reflexões. Acredito que caiba perguntar se a interação com essas peças pode, de fato, fazer com que o espectador consiga acessar a experiência transcendental abramoviçiana ou, até mesmo, se tal interação pode se constituir como uma experiência para o público. É claro que a interação se deu de forma diferente para cada pessoa que se *relacionou* com tais peças. Creio que, diferentemente de mim, algumas pessoas podem ter conseguido esboçar alguma reação ao apoiar as mãos sobre um cristal ou ao sentar na frente de outro para observá-lo. Por outro lado, essas mesmas reações também não devem se aproximar ou se assemelhar totalmente àquela que a artista vivencia ou espera que seu público vivencie.

Além disso, seria importante também delinear uma noção de experiência. Neste caso, uma visão interessante seria a que John Dewey desenvolve em seu livro *Arte como experiência*, escrito em 1934 e traduzido para o português apenas em 2010. Segundo o autor, “toda experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (DEWEY, 2010, p. 122). A

experiência abrange, pois, atuar no mundo em que se vive cotidianamente, onde absorver e liberar estímulos são desde já pressupostos de experiência.

Todavia, a experiência do cotidiano, ou “experiência comum”, Dewey a diferencia da “experiência singular”. Essa última não sofre interferências externas, o que permite que ela seja vivenciada em sua completude. Para o autor,

a experiência singular tem uma unidade que lhe confere seu nome – *aquela* refeição, aquela tempestade, aquele rompimento da amizade. A existência dessa unidade é constituída por uma *qualidade* ímpar que perpassa a experiência inteira, a despeito da variação das partes que a compõem (DEWEY, 2010, p. 112, grifos do autor).

Ou seja, a experiência singular é única para cada indivíduo atravessado por ela. Essa qualidade ímpar a que o autor se refere está impregnada de propriedades oriundas dos mais distintos sistemas que o corpo do sujeito dispõe e que, juntos, compõem a experiência como todo. Tal experiência pode ser de origem emocional, prática ou até mesmo intelectual. Não há dosagens determinadas de cada uma destas propriedades, que dependem de cada indivíduo. Uma experiência só provoca reações específicas naquele indivíduo porque este corpo é carregado de emoções primárias que, ao encontrar-se com os acontecimentos de determinado local, podem reagir de determinada maneira.

Sobre o momento mesmo do que Dewey (2010) chama de experiência singular podemos, para exemplificar, tomar a metáfora do rio utilizada pelo autor: ao contrário de um lago, o rio flui e, “nessas experiências, cada parte sucessiva flui livremente, sem interrupção e sem vazios não preenchidos, para o que vem a seguir” (DEWEY, 2010, p. 111).

Já para Benjamin, como visto no primeiro capítulo, não é mais possível concretizar uma experiência autêntica, uma vez

que, a todo instante, sofreremos interferências diretamente relacionadas ao advento da modernidade. No ensaio *Experiência e pobreza*, o autor aponta para o que chama de declínio da experiência, vista como representando uma tradição partilhada de geração a geração, retomada e modificada, a partir de uma fábula muito antiga, onde um velho pai vinhateiro, em seu leito de morte, conta aos filhos que há um tesouro enterrado embaixo das vinhas que cultivava. Os filhos cavam, mas nada encontram. Em compensação, no outono, época de sua maior produção, tornam-se as mais abundantes da região. O pai lhes confiou algo, que foi ouvido pelos filhos, consistindo isso, justamente, a experiência transmitida.

Com a sociedade moderna, segundo Benjamin, foi se estabelecendo um declínio da experiência, aquela que podemos associar à uma memória individual perfeitamente enraizada na memória coletiva. Teria ocorrido, progressivamente, o que poderíamos chamar hoje de uma espécie de massificação e/ou degradação da experiência, que Benjamin passaria a chamar, na sua fase madura, de vivência. No ensaio *O narrador*, o autor indica esta falência através das transformações ocorridas pela guerra:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Benjamin nos mostra que, em meio a tal contexto, a arte da narração tradicional, enfim, torna-se insustentável e abre caminho para a apresentação do termo vivência em seu posterior texto sobre Baudelaire.

Ainda sobre a experiência devastada pela modernidade e pela impossibilidade de comunicação instaurada pela guerra, Benjamin diz que

nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Nesse sentido, pode-se concluir que a experiência é única para cada indivíduo que a vivenciou, que a menção à guerra dos livros que retratavam os acontecimentos citados acima “nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca” (BENJAMIN, 1994, p. 198), pois somente quem passou por aquela experiência sabe o quanto ela pode ter sido degradante. Para Benjamin, diferente de Dewey, não parece haver em nossos tempos a possibilidade de uma experiência que se realize em sua completude, como outrora. Tentar resgatá-la seria, conforme Lima e Batista, “uma tentativa equivocada de falsificação de uma experiência” (2013, p. 480).

Portanto, acredito que as experiências com cristais podem até remeter ou trazer algo para a artista no que concerne à sua experiência artística, mas não a qualquer um que se proponha a ficar em frente a um de seus Objetos Transitórios. Houve uma preparação e uma crença cultivada por Abramović nestes objetos desde o final da década de 80, que podem servir como estímulo de criação, concentração ou energização, especificamente, para ela.

Atrelando à estas questões a experiência segundo a conceituação de Dewey, no que diz respeito à minha vivência com os Objetos Transitórios, se ela se delimita à descrição de Abramović transcrita acima – aceitar o convite a usar essas peças conforme suas instruções – eu poderia dizer que, sim, a experiência foi concluída, mesmo que sem maiores reverberações. Por esse motivo e pensando também no texto de Dewey, eu poderia considerar que ela estaria mais relacionada à experiência comum, que se assemelha às experiências

vivenciadas no cotidiano, já que não houve comigo o momento de recolhimento interior, de transcendência que a artista acredita que os cristais proporcionem.

#### **4.1.2 Terra Comunal: MAI**

Alguns dos Objetos Transitórios são utilizados também para a aplicação do Método Abramović, uma série de exercícios desenvolvidos pela artista como forma de preparação para performances de longa duração e reação ao cotidiano acelerado a que somos submetidos atualmente. Segundo o sítio do Instituto Marina Abramović<sup>131</sup>, o método foi desenvolvido ao longo dos quarenta anos de carreira da artista e possibilita ao público tomar um papel central nesta seção que compõe a mostra do Instituto dentro de Terra Comunal.

A proposta desta segunda parte da exposição é, segundo a curadoria, realizar as atividades sugeridas pelo projeto do instituto criado por Abramović, existindo pela primeira vez em uma escala tão grande e com todos os seus componentes. Segundo o catálogo da exposição, o Instituto, ou MAI, como é conhecido na sigla em inglês, que terá sua sede instalada em um prédio construído em 1929 na cidade de Hudson, a duas horas de Nova Iorque, foi pensado como

uma plataforma dedicada a arte imaterial e obras de longa duração, incluindo performance, dança, teatro, cinema, música, ópera, ciência, tecnologia e outras formas de arte desconhecidas que possam vir a ser desenvolvidas no futuro<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> Disponível em <<http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/3/9/experiencing-the-method>>.

<sup>132</sup> Informação retirada do catálogo da exposição Terra comunal: Marina Abramović + MAI.

Subdividida em duas partes, a mostra Terra Comunal MAI oferece ao público a possibilidade de vivenciar o método concebido pela artista, além de uma série de atividades como apresentações artísticas e palestras que se realizaram durante os dois meses da exposição.

#### 4.1.2.1 Oito performances

Antes de me ater à experiência com o Método Abramović, gostaria de comentar, brevemente, as atividades encontradas nessa segunda parte da exposição. Alguns artistas e coletivos brasileiros foram convidados para desenvolver trabalhos de longa duração em um programa chamado Oito Performances, que se estendeu ao longo da mostra. Cinco dos trabalhos foram desenvolvidos durante todo o período de realização de Terra Comunal: Corpo Ruindo<sup>133</sup>, de Paula Garcia (São Paulo/SP, Nova Iorque/NY); O Datilógrafo<sup>134</sup>, de Fernando Ribeiro (Curitiba/PR); O Jardim<sup>135</sup>, de Rubiane Maia (Vitória/ES); O Vínculo<sup>136</sup>, de Maurício Ianês (São Paulo/SP) e

---

<sup>133</sup> Este trabalho foi realizado durante os dois meses da exposição em uma sala repleta de resíduos metálicos com paredes e teto magnetizados. No decorrer da performance, a artista jogava todo o material em ferro nas paredes e teto e, após preenchê-los, recolhia-o novamente para o centro da sala. Esta ação foi repetida durante todo o tempo da exposição.

<sup>134</sup> Nesta performance, o artista permaneceu todos os dias nas imediações da exposição Terra Comunal, datilografando suas impressões a respeito do que vivenciava em uma máquina de escrever.

<sup>135</sup> Neste trabalho, sementes de feijão foram plantadas e cultivadas pela artista Rubiane Maia ao longo de dois meses, até a formação de um jardim.

<sup>136</sup> Em minha opinião, um dos trabalhos mais instigantes desenvolvidos em Terra Comunal. O artista permaneceu disponível durante os dois meses da exposição para desenvolver ações, conversas e atividades propostas por e em conjunto com o público até a total modificação do espaço. A ideia, segundo Ianês, em vídeo disponível no sítio Terra Comunal <<http://www.terracomunal.sescsp.org.br/mai/oito-performances/mauricio-ianes>>, é trazer algumas propostas ao público e encorajá-lo a tomar o controle das ações desenvolvidas no local.

Vesúvio<sup>137</sup>, do Grupo EmpreZa (Goiânia/GO, Rio de Janeiro/RJ, Brasília/DF). Os trabalhos eram desenvolvidos e podiam ser visitados de terças a sábados, entre os horários das 13h e 21h, e aos domingos e feriados, das 13h às 19h. Outros três trabalhos foram apresentados pontualmente em datas específicas: DNA de DAN<sup>138</sup>, de Maikon K (Curitiba/PR); Preenchendo o Espaço<sup>139</sup>, de Marco Paulo Rolla (Belo Horizonte/MG) e Transmutação da Carne<sup>140</sup>, de Ayrson Heráclito (Salvador/BA).

Essas performances eram apresentadas na Rua Central, uma passagem que atravessa as instalações do SESC Pompeia, exclusiva para seus visitantes transitarem a pé; na Área de Convivência, espaço onde se encontravam as instalações de Terra Comunal Marina Abramović, citadas anteriormente; e no Galpão, local que foi apresentado pela exposição como Espaço Entre. A ideia deste local, segundo a curadoria, era proporcionar “um espaço de pesquisa, experimentação e colaboração”, além de “um espaço comum, semelhante a uma praça pública”<sup>141</sup>, onde as pessoas poderiam se encontrar e discutir ideias, relatar experiências e experimentar a criação de performances. Foi no Espaço Entre que se realizaram os

---

<sup>137</sup> Em Vesúvio, os artistas do Grupo EmpreZa também passaram a habitar os espaços do SESC Pompeia durante a exposição Terra Comunal. Nesse período desenvolveram atividades preparatórias para a apresentação de trabalhos artísticos durante encontros chamados de Serões Performáticos.

<sup>138</sup> Neste trabalho, o performer permaneceu imóvel enquanto uma substância desenvolvida especificamente para a performance foi passada sobre todo seu corpo. Após a secagem, iniciou-se uma movimentação que fez com que a superfície fina que se formou sobre sua pele fosse se rompendo aos poucos.

<sup>139</sup> Em Preenchendo o Espaço, Marco Paulo Rolla improvisou com um acordeom em diferentes locais do SESC Pompeia.

<sup>140</sup> Performers convidados por Ayrson Heráclito vestem roupas confeccionadas com carne seca. Essas roupas são marcadas a ferro quente com iniciais de senhores de engenho da época do Brasil colonial.

<sup>141</sup> Informações retiradas do catálogo da exposição Terra comunal: Marina Abramović + MAI.

Serões Performáticos do Grupo EmpreZa, as reperformances da série Libertação<sup>142</sup> e algumas palestras.

#### 4.1.2.2 Encontros com Abramović

Além destas atividades, também realizou-se uma série de oito encontros intitulados Encontros com Abramović, incluindo uma palestra de abertura, nos quais a artista conversou com o público sobre assuntos relacionados à performance, seu método e outros que o público pudesse trazer. Nesses encontros, Abramović normalmente mostrava o trabalho dos artistas convidados para performar na exposição e conversava brevemente com eles. Tive a oportunidade de presenciar o encontro do dia 15 de abril, no qual Maurício Ianês foi apresentado. Ao ser questionado por Abramović a respeito de como ele acha ou espera que o espaço de sua participação em Terra Comunal vai terminar, Ianês informa que prefere não responder à pergunta, para que seus desejos não interfiram nas ações do público. Além disso, esclarece que pensa que o que pode ser considerado arte em sua intervenção, é a experiência vivenciada com o público.

Abramović também explicou a criação de seus Objetos Transitórios e outros projetos que desenvolveu, como Casa do

---

<sup>142</sup> *Freeing*. Como mencionado no primeiro capítulo, a artista brasileira Andrea Boller foi convidada para reperformar os três trabalhos que compõem esta série. Minha viagem à cidade de São Paulo para visitaçao da exposiçao foi custeada com recursos da bolsa mensal que recebi, oriunda do Programa de Bolsas de Monitoria da Pós-Graduaçao (PROMOP), uma vez que a resposta de auxílio do Programa de Pós-Graduaçao em Teatro da UDESC só chegou após eu ter comprado as passagens, não tendo sido possível seu usufruto, já que as políticas da universidade não permitem reembolso. Por esse motivo, não pude presenciar a última apresentação de reperformance que aconteceu na mostra, coincidindo com a data e horário de minha volta (no dia 18 de abril), pois precisei encontrar as passagens que melhor se adequassem ao orçamento disponível para a viagem.

Sonho<sup>143</sup> e o Instituto que leva seu nome, falando também sobre suas performances de longa duração após comentar alguns artistas que já trabalharam ou trabalham com esse tipo de apresentação, citando Wagner, Robert Wilson, John Cage, Terence Koh e Tehching Hsieh, que, segundo a artista, realizou cinco performances com duração de um ano cada uma. Durante a conversa, Abramović explicou que seu intuito é que a arte tenha alguma função além de ser arte, que proporcione alguma transformação tanto para o artista quanto para o espectador. Para ela, a performance de longa duração é um meio de alcançar esse objetivo.

Porém, para que o público possa apreciar esse tipo de trabalho, ou – para usar as palavras da artista – estar presente, ele precisa se preparar. Uma das formas de atingir essa preparação é através do Método Abramović. A partir de então, a conversa se voltou à apresentação de alguns dos itens utilizados para aplicação do método, que também serviram para colocar o corpo do público dentro da obra em 512 Horas, como fones de ouvidos, camas com cobertores, vendas, cadeiras, plataformas, quadros monocromáticos nas cores azul, vermelho e amarelo, além de exercício de contagem de arroz e lentilhas. Alguns dos itens e exercícios são utilizados também na oficina Limpando a Casa<sup>144</sup>, ministrada por Abramović a outros artistas que se interessem ou queiram desenvolver trabalhos de longa duração. Todos esses exercícios, além de outros, como permanência em uma câmara revestida de

---

<sup>143</sup> *Dream House*. Trabalho desenvolvido durante três anos no Japão, no qual uma casa desabitada foi reformada num vilarejo com trinta e seis trabalhadores de plantações de arroz. Os trabalhadores eram convidados a passar a noite nesta casa para, segundo a artista, terem a possibilidade de sonhar enquanto dormiam. Ao invés de camas, eram oferecidas quatro caixas iluminadas pelas cores vermelho, amarelo, azul e violeta, com um travesseiro de cristal, que de acordo com Abramović facilitam os sonhos. A cada manhã, tais sonhos deveriam ser registrados.

<sup>144</sup> Mencionei no primeiro capítulo que os artistas participantes de Terra Comunal precisaram passar pela oficina que durou cinco dias.

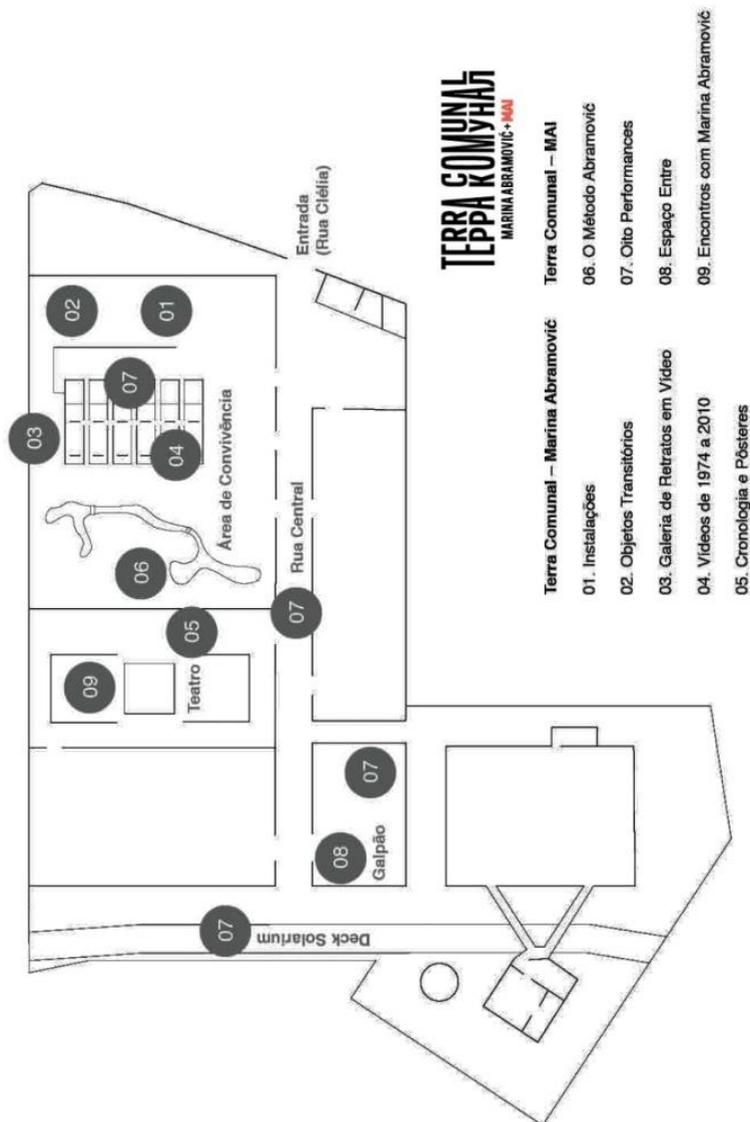
cristais, serão aplicados no Instituto Marina Abramović a fim de preparar o público para essas performances. Para a artista, seu Instituto é um meio de alcançar o objetivo de deixar ao público, após sua morte, um vetor que se direcione a uma forma de arte que cumpra a tal função maior, a função de transformação, mencionada anteriormente.

Tive a oportunidade de vivenciar o Método durante a visita à Terra Comunal. Ao longo de todo o período da exposição, foram oferecidas cinco sessões de segunda a sábado e quatro sessões aos domingos, cada uma com noventa e seis vagas, totalizando aproximadamente quinhentas vagas diárias. Para garantir a participação era necessário fazer uma inscrição pelo sítio da exposição e receber uma confirmação por correio eletrônico. As vagas foram abertas em duas etapas. Lembro-me que na primeira tentativa de reserva não havia mais nenhum horário disponível. Finalmente consegui reservar minha participação no Método no dia 12 de abril de 2015, às 13h30.

#### 4.1.2.3 O Método Abramović

Para a exposição no Sesc Pompeia, foram trazidos quatro exercícios, realizados no tempo de duas horas precedidas por trinta minutos de exercícios preparatórios ou de aquecimento. Antes de iniciar a experiência, todos os participantes precisaram deixar seus pertences e aparelhos eletrônicos em armários. Ao receber o sinal de início da sessão, fomos conduzidos ao espaço número seis, indicado no mapa da Figura 16. Por estar em uma área com grande quantidade de atividades que ocorriam simultaneamente, o local destinado à aplicação do Método era delimitado por divisórias brancas. Ao entrar, foi preciso aguardar para ver um vídeo no qual Abramović e sua assistente, Lynsey Peisinger, demonstravam como realizar os exercícios preparatórios, que consistiam em estímulos para a respiração e a audição, além de aquecimento dos membros inferiores e superiores (Figura 17).

Figura 16 - Mapa da exposição



Fonte: Terra Comunal/SESC Pompeia

Figura 17 - Exercícios de aquecimento Método Abramović



Foto: Victor Nomoto

Ao final do vídeo e dos exercícios, recebemos fones de ouvidos capazes de bloquear os sons externos quase que em sua totalidade, e fomos divididos em quatro grupos. Guiados pelos facilitadores da exposição, cada grupo realizava um exercício diferente ao mesmo tempo. Os exercícios em geral eram todos bem simples e cada um tinha duração estipulada de trinta minutos. O primeiro ao qual meu grupo foi encaminhado era uma cama de madeira que continha uma pedra de cristal encrustado na região onde deveríamos posicionar a cabeça (Figura 18). O exercício – ou a forma de usar este Objeto Transitório – consistia em permanecer deitado ali, até que o facilitador chamasse para a próxima etapa.

As camas variavam entre modelos diferentes: um, mais simples, no qual o cristal funcionava como um travesseiro; outro com uma peça de cristal na altura das costas e um terceiro que possuía uma espécie de cabeceira sobre a qual a pedra de cristal ficava suspensa, avançando acima da cabeça do usuário. No meu caso, o modelo utilizado foi o primeiro.

Deitado nessa cama, os fones de ouvido me proporcionaram ouvir, ou melhor, sentir as batidas de meu coração. Pude perceber também minha respiração: o ar entrando em meu corpo até chegar aos pulmões e retornando até ser expelido, imaginando o caminho transcorrido. De repente, dormi e fui acordado pelo facilitador para dar sequência aos exercícios.

Figura 18 - Cama com cristal



Foto: Victor Nomoto

Totalmente em silêncio, o facilitador nos encaminhou a uma extremidade do galpão. Por ter lido um pouco sobre os exercícios, antes de entrar na sessão, imaginei que faríamos a caminhada em câmera lenta (Figura 19). De fato, o facilitador começou a caminhar lentamente na frente do grupo em que eu me encontrava, dando sinal para seguirmos seus passos. A caminhada tinha como destino a outra extremidade do galpão. Imaginei que teríamos que atravessar o espaço e voltar ao ponto inicial no mínimo duas vezes para conseguir completar meia hora de exercício. No percurso, consegui ter consciência dos movimentos que precisava executar para realizar aquela

tarifa. Na verdade, ao atravessar o espaço naquele ritmo, tive tempo suficiente para perceber não só como meu corpo se movimentava, mas também como as outras pessoas que integravam meu grupo, e estavam em frente a mim, se moviam.

Figura 19 - Caminhada em Câmera lenta



Foto: Victor Nomoto

Chegando à outra extremidade do galpão, fomos encaminhados ao próximo exercício e percebi que os trinta minutos já haviam terminado. Na terceira etapa do Método (Figura 20), deveríamos nos sentar em cadeiras que possuíam modelos diversos, todas também em madeira e ornamentadas com cristais. Dentre os modelos havia algumas com encosto mais alto e cristais na parte de trás e outras que podiam ser compartilhadas por duas pessoas, com um assento maior e uma pedra de cristal em cada lateral. A cadeira que utilizei possuía um encosto não muito alto e três cristais cravados em cada apoio para o braço. A disposição das cadeiras também variava: algumas ficavam dispostas em frente a outras e havia algumas que ficavam posicionadas em frente a uma divisória branca.

Para mim, junto com o último, este foi um dos exercícios mais desconfortáveis. Por ter uma lesão em uma das vértebras da coluna, ocasionada por um acidente ocorrido há nove anos, comecei a sentir um desconforto, após alguns minutos sentado na cadeira, que se transformou em dor na região lombar. Essa foi a sensação que me acompanhou durante a maior parte do exercício, já que eu não conseguia encontrar uma posição na qual a dor pudesse ser suavizada.

Figura 20 - Cadeiras com cristais



Foto: Victor Nomoto

Depois dos usuais trinta minutos – que nesta terceira etapa pareceram triplicados – fomos encaminhados ao último exercício (Figura 21), que consistia em diversas torres de madeira, em tamanho humano, com cristais pontiagudos cravejados em três pontos. Ali deveríamos permanecer durante o resto do exercício. Lembro que os cristais tocavam minha testa, peito e barriga. Também nesta última etapa o desconforto tomou o lugar do estado de concentração em que eu me encontrava nos dois primeiros exercícios e uma inquietação

fazia com que eu desejasse que a experiência terminasse logo. Cheguei a me machucar levemente em alguns momentos nas pontas dos cristais. Como este exercício era aplicado próximo ao local de finalização da etapa anterior, pude controlar o tempo à medida que o outro grupo concluía sua caminhada em câmera lenta. Eu sabia que quanto mais o grupo se aproximava da parede, menos tempo faltava para o exercício terminar. De repente, percebi que havia concluído a experiência com o Método: os facilitadores começaram a nos encaminhar à saída e recolher os fones.

Figura 21 - Torres com cristais



Foto: Victor Nomoto

Ao sair da sessão, levei um tempo para me readaptar aos sons produzidos à minha volta. Percebi que, mais do que os Objetos Transitórios utilizados no contexto da exposição, os exercícios desenvolvidos durante o Método possibilitaram uma experiência de maior interiorização. A comparação foi inevitável, uma vez que ambos partem do mesmo princípio, já explicitado acima. Nesse sentido, se o objetivo de ambos é uma

interiorização, ou a possibilidade de um momento de contato consigo mesmo, acredito que o Método cumpra, mais do que os Objetos Transitórios isolados, o que propõe.

Apesar disso, posso afirmar que saí da sessão com menos certezas do que questionamentos. Não havia ficado claro para mim de que forma o contato com os cristais e com aqueles exercícios poderiam propiciar a criação de performances. Que poder tem uma pedra de cristal a ponto de interferir e estimular a criação de um artista? Ou, de que forma um artista pode se nutrir das *energias* emanadas por um cristal para criar suas obras? No encontro com Abramović, que aconteceu naquela mesma semana, no dia 15 de abril, mostrando uma foto em que aparecia deitada sobre uma jazida, ou uma espécie de câmara de cristal, ela afirmou que não está criando naquele momento, mas se preparando ou se energizando para o processo de criação.

Desta forma, a interação com os cristais através do Método, segundo o que acredita Abramović, serve como uma ferramenta para introspecção. Podemos ir além e afirmar que se trata também de uma maneira de contribuir para o desenvolvimento de uma prática que permita um alto grau de concentração ao executar uma única ação durante um longo período de tempo, sem se deixar afetar por interferências externas. Isto considerado, uma segunda questão que me surgiu, diz respeito à necessidade de difundir um método para desenvolver e se preparar para um processo criativo de performance. Sobretudo se voltarmos ao ponto levantado no primeiro capítulo, a respeito do caráter anárquico das obras e dos processos de criação em performance, o que significa que não há uma fórmula específica a ser seguida e que cada artista tem a liberdade de criar dentro do contexto que for mais conveniente para si e para o trabalho.

Levando em conta tal apontamento, até as formas mais metódicas de criação, como esta apresentada por Abramović, podem ser legitimadas. Isso não deve significar, porém, que

possam funcionar com qualquer artista, que possam ser apresentadas de maneira unívoca como fórmula de criação ou energização. Ao ser questionada por um dos espectadores, no mesmo encontro, sobre a possibilidade de institucionalizar excessivamente a performance com a difusão de um método e a criação de seu instituto, fazendo com que perca sua força política, que passa por um caráter de contestação, mas também de surpresa, uma vez que o público não é tão familiarizado com a linguagem, a artista responde que o Instituto funcionará como uma ferramenta de residência, na qual os artistas poderão criar da forma que quiserem. O que não muda é o Método, que, para ela, é uma forma de familiarização com a linguagem que lá será desenvolvida.

Outra questão que pode ser levantada diz respeito ao equilíbrio natural dos locais de onde são retirados os minerais utilizados pela artista para a confecção dessas obras. De acordo com informações contidas no comunicado de imprensa, disponível na sessão de anexos desta dissertação, divulgado pela assessoria de imprensa de Terra Comunal, foi usada uma tonelada e meia de cristais brasileiros especialmente para a confecção do mobiliário da exposição. Segundo seu biógrafo, Abramović acredita que a causa que a estimula a extrair esses cristais suplante os possíveis danos causados pela própria extração:

Estou perfeitamente consciente de que estou perturbando um equilíbrio fino, precioso. Mas, por outro lado, eu acho que vivemos em uma época que enfrenta emergência: a nossa consciência está completamente separada de nossas fontes de energia. Eu quero reproduzir essa consciência. Se apenas um número muito reduzido de pessoas desenvolver uma nova consciência e alcançar a ideia de unidade entre corpo, alma e cosmos, em seguida, o benefício será muito maior do que o dano que eu causei. Muito em breve eu não vou mais precisar de cristais. Certamente seria uma catástrofe se

todo mundo começasse a extrair cristais da terra<sup>145</sup> (ABRAMOVIĆ, 1993, p. 227 *apud* WESTCOTT, 2010, p. 223).

É possível perceber na afirmação acima uma relação antagônica entre danos e benefícios, explicitada por Abramović, elaborada a partir dos meios e fins que compõem o desenvolvimento de sua prática com cristais. Relação que pode ser anulada, segundo a artista, à medida que ela disponibiliza ao público o acesso às peças criadas com tais minerais, uma vez que eles podem despertar uma consciência diferenciada. Tal consciência de união entre corpo, alma e cosmos, mesmo que *despertada* apenas nas pouquíssimas pessoas que podem ter acesso às suas obras, seria para a artista um benefício que justificaria a retirada desses cristais de seu ambiente natural. Mas seria um benefício para quem? Ao mesmo tempo, se, de fato, estamos, como Abramović propõe, conectados ao cosmos, que seria o universo em sua totalidade, e se há um dano causado durante a extração dos cristais, há uma interferência que reverbera nos outros dois elementos que compõem a unidade elevada pelos próprios cristais: nosso corpo e alma.

Há também na citação a afirmação de que a utilização de minerais seria parte de um processo de transição para alcançar o objetivo final da artista, no qual não haveria mais a necessidade de apoios materiais. Esta ideia fica clara no trecho de sua biografia que transcrevo a seguir:

Mesmo sendo incrivelmente pesados, sólidos, caros, e frequentemente onerosos, Abramović

---

<sup>145</sup> *I am perfectly aware that I am disturbing a fine, precious balance. But on the other hand I think that we live in an age which faces emergency: our consciousness has completely separated from our sources of energy. I want to reproduce this consciousness. If only a very few people develop a new consciousness and approach the idea of unity between body and soul and the cosmos, then the benefit will be so much more than the damage I have caused. Very soon I shall need no more crystals. It would certainly be a catastrophe if everyone started to take crystals out of the earth.*

viu seus objetos transitórios e a energia que eles supostamente transmitem como um passo em direção a uma finalidade ideológica maior: arte sem objetos<sup>146</sup> (WESTCOTT, 2010, p. 212).

É possível considerar que este objetivo é alcançado, de certa forma, aproximadamente vinte anos após o início do desenvolvimento destas peças criadas a partir de cristais, com as obras *A Artista está Presente* e *512 Horas*. Para tanto, um percurso, evidenciado por rastros materiais e imateriais, teve seu lugar decisivo, culminando no aprimoramento de uma forte assinatura.

#### 4.2 DO RASTRO À AURA

Como visto até então, Marina Abramović tem se empenhado durante o longo período em que desenvolveu seus trabalhos, até hoje, à tarefa de circunscrever a linguagem da performance nos domínios de uma arte mais popular e acessível ao público, seja através da repetição de trabalhos, seja através da documentação. O que se vê, no entanto, é que há, no meu entendimento, um direcionamento para o seu nome e um esforço maior para salvaguardar suas próprias obras. Esta impressão surge a partir da observação das estratégias utilizadas pela artista para alcançar seu objetivo, como a contratação de artistas para a rerepresentação de seus próprios trabalhos em grandes eventos e exposições, além da criação e difusão de um método e de um instituto de performance que levam seu próprio nome.

Tendo apresentado a empreitada de Abramović em direção à continuidade da arte da performance, finalizarei este capítulo fazendo um paralelo entre a noção de rastro, inspirado

---

<sup>146</sup> *Even though they were incredibly heavy, solid, expensive, and often burdensome, Abramović saw her transitory objects and the energy they were meant to transmit as a step toward a larger ideological goal: art without objects.*

pela filosofia benjaminiana, e estes novos elementos trazidos pela artista.

No arquivo I, intitulado *O intérieur*, o rastro, do livro *Passagens*, são encontradas anotações de Benjamin e citações que se relacionam com o conceito de rastro, que pode ser pensado, bem como a aura, em relação ao espaço e ao tempo. Em síntese, o rastro seria como uma marca deixada em determinado espaço que é capaz de identificar seu originador ao longo do tempo. Para explanar o termo, percorrerei alguns dos fragmentos anotados por Benjamin, bem como ensaios de alguns autores que comentam o tema.

A noção de rastro aparece, em alguns momentos da obra benjaminiana, relacionada à ideia do interior arquitetônico. Os rastros seriam, então, identificados a partir de características impressas na arquitetura e nos móveis e objetos das casas burguesas. Benjamin transcreve, em alguns dos fragmentos, citações que deixam transparecer afinidades entre antigas fortalezas e as características arquitetônicas e mobiliárias do século XIX. Entre outros fragmentos, há nesta citação do historiador de arte Adolf Behne - que Benjamin comenta e contrapõe com o olhar mais amplo de Georg Lukács - uma referência ao tema:

Sobre o ideal da “distinção”. “Tudo tende ao arabesco, à chanfradura e à torção complicada. [...] O tapete no primeiro plano está colocado em diagonal, atravessado. As cadeiras à frente estão colocadas em diagonal, atravessadas. Certamente isto poderia ser uma casualidade. Mas quando encontramos esta tendência de colocar os objetos em diagonal e atravessados, por toda parte, em todas as moradias de todas as camadas e classes sociais – e isto é um fato – então já não pode ser uma casualidade... Primeiramente: colocar em diagonal, atravessado, confere uma aparência distinta. Também neste caso, em sentido literal. Através dessa posição em diagonal, o objeto se destaca

do todo, como no caso deste tapete... Mas o motivo mais profundo disso tudo reside, aqui também, na insistência em manter uma atitude de luta e de defesa que continua a atuar no inconsciente. / Para defender um pedaço de terra, posiciono-me convenientemente em diagonal, pois assim tenho uma visão livre para os dois lados. Por essa razão, os bastiões das fortalezas foram construídos em ângulos salientes... [...].” Adolf Behne, *Neues whonen – neues bauen*, Leipzig, 1927, p. 45-48. À guisa de explicação, em tom semissério, o autor observa: “Os senhores que podiam se dar ao luxo de possuir uma mansão queriam marcar sua posição superior. Era, pois, normal que tomassem de empréstimo formas feudais, formas cavaleirescas.” Behne, *op. cit.* p. 42. Uma abordagem mais universal é oferecida por Lukács, que afirma ser característico para a burguesia, do ponto de vista histórico-filosófico, que seu novo adversário, o proletariado, tivesse adentrado o campo de batalha antes de ela ter dominado o adversário antigo, o feudalismo. E ela nunca seria capaz de vencê-lo totalmente (BENJAMIN, 2006, p. 250).

Neste trecho, fica clara a intenção burguesa de tentar se diferenciar dos membros das classes sociais mais baixas. Para o professor e pesquisador Jaime Ginzburg (2012), o desejo de se distinguir, evidenciando suas “marcas”, corresponde aos efeitos pelos quais a chegada da modernidade, mais especificamente durante o Segundo Império Francês, foi responsável. A ideia de rastro surge como a possibilidade de resguardar os vestígios da existência burguesa na Terra, prestes a se invisibilizar na cidade moderna que passa a ser acometida por grandes multidões. De acordo com Ginzburg,

a industrialização e urbanização, com a constituição de sociedades pautadas pela massificação, criando as multidões,

estabeleceram novas geopolíticas e novas disposições para os corpos nos espaços. Benjamin registra sua posição de que a burguesia “se empenha em buscar uma compensação pelo desaparecimento de vestígios da vida privada na cidade grande”. A possibilidade de apagamento do valor da convivência em uma sociedade competitiva, na Paris do Segundo Império, anda em compasso com a diluição do horizonte, em cada vida singular, de atribuição de valor a essa vida. Essa atribuição depende do outro, do contexto, não apenas do próprio indivíduo. A metrópole, em que as pessoas se esbarram em meio à multidão e se comportam como anônimos, é o espaço em que, no chão, é difícil observar rastros individuais. Benjamin explica: a compensação é a vida entre quatro paredes. Cada indivíduo, no seu espaço, constrói sua existência; no mundo do mercado, para a maioria das pessoas, essa construção se dá de modo opressivo e limitador. Com isso, é diminuída a possibilidade de que seus passos deixem rastros, isto é, que o outro o perceba, o reconheça e ainda o reconheça pelas marcas que deixou” (GINZBURG, 2012, p.112-113).

Em outros fragmentos do arquivo I podemos encontrar algumas definições, mais relacionadas especificamente aos objetos que propiciavam a propagação de tais rastros: “Pelúcia – a matéria na qual se imprimem mais facilmente os rastros” (BENJAMIN, 2006, p. 257) e

Os estojos, as capas protetoras, as caixinhas – com os quais se recobriam os pertences domésticos burgueses do século anterior – eram outros tantos dispositivos para registrar e conservar rastros” (BENJAMIN, 2006, p. 261).

As metáforas da pelúcia e do estojo ilustram a intenção de reconhecimento do pertencimento nos mínimos detalhes que se possa encontrar em uma casa.

A partir destas considerações, é possível pensar na imagem do rastro como uma marca impressa na história por algo que já não se faz mais necessariamente presente. Segundo Ginzburg,

se pudermos considerar o rastro como um tipo de detalhe – um resto, um resíduo, com relação a uma trajetória –, é possível assumir que é fundamental compreender que nele reside um componente histórico” (GINZBURG, 2012, p.114).

Este componente histórico fica claro ao associarmos as citações e comentários de Benjamin ao fragmento I 4,4, no qual o filósofo alemão reforça a fixação do homem burguês do século XIX pela moradia e conservação dos vestígios. O autor nos mostra que, nesse século, se para todo e qualquer objeto foi inventado um estojo, a casa é também transformada em um invólucro do homem. Para Gagnebin (2012), a residência se configura como estojo, um dos múltiplos dispositivos para o registro de rastros, a partir do desejo de deixar marcas e se “proteger do anonimato” (p. 28) que o crescimento da população impunha a cada cidadão.

Mas se, por um lado, o cidadão “desaparece” em meio à multidão, por outro, o aparato administrativo da modernidade vai encontrar ferramentas de controle a partir do rastro. A ideia da multiplicação dos rastros como forma de controle do Estado aparece não apenas nos últimos fragmentos do arquivo I, mas também neste que transcrevo abaixo:

Multiplicação dos rastros devido ao aparato administrativo moderno. Balzac chama a atenção para este fato: “Tentem, pois, permanecer desconhecidas, pobres mulheres da França, viver o menor romance de amor no meio de uma civilização que anota nas praças públicas a hora da partida e de chegada dos fiacres; que conta o número de cartas e as sela

duplamente – no momento exato em que são jogadas nas caixas e quando são distribuídas –, que numera as casas...; que vai, em breve, ter todo seu território mapeado em suas mínimas divisões... sobre vastas folhas de cadastro – uma obra de gigante, comandada por um gigante.” Balzac, *Modeste Mignon*, cit. em Régis Messac, *Le “Detective novel” et l’Influence de la Pensée Scientifique*, Paris, 1929, p. 461 (BENJAMIN, 2006, p. 260).

Por esse motivo, o imperativo “apague os rastros” protestado por seu amigo Bertolt Brecht, torna-se uma questão de sobrevivência para ambos, sobretudo no contexto da Alemanha nazista. É preciso atentar, então, para o fato de que os conceitos trabalhados por Benjamin, comumente, são tratados através de operações dialéticas, nas quais os componentes positivos e negativos estão em constante fricção. Com relação à teoria do rastro, o filósofo Irving Wohlfarth afirma que,

aqui, como em outros lugares, Benjamin se coloca entre impulsos opostos, cada um dos quais está perdido sem o outro. De um lado, paira a proliferação inútil, do outro a liquidação do esquecimento, de um modo que está muito presente em nós. A coexistência pacífica dessas tendências na cultura capitalista é uma paródia da dialética que Benjamin tinha em mente. Um esquema de três estágios pode ser observado: 1. A modernidade, como Benjamin descreve, é marcada pelo desaparecimento ou deterioração de traços de memória, aura, experiência, narração de histórias, hábitos (*Gewohnheit*), o ato de habitar (*Whonen*) etc. O apagamento de traços seria, assim, um imperativo histórico-mundial em curso, incorporado ao modo de produção capitalista (e, hoje, devemos acrescentar, a todos os empreendimentos coloniais e genocidas). 2. A sociedade burguesa reage tentando compensar a perda dentro do

confinamento de seus vários interiores fantasmagóricos e em bolhas. Dedicase a subtrair o apagamento de traços, preenchendo o vazio. A claustrofobia resultante gera a necessidade de ar fresco. 3. Certos modernos (entre eles, Nietzsche, Brecht e Benjamin) são responsáveis por ponderar sobre o apagamento de traços como um imperativo positivo (WOHLFARTH, 2012, p. 204).

Ao mesmo tempo em que a modernidade favorece certas práticas ligadas ao desenvolvimento da técnica e, conseqüentemente, das tecnologias, chegando à era da reprodutibilidade técnica, como bem assinalou Benjamin no ensaio sobre a obra de arte, há um crescimento exacerbado de transações decorrentes destas ações. Com a aceleração de fatores de produção e reprodução, quanto mais rápido se produz ou reproduz, mais rápido torna-se obsoleto e, conseqüentemente, mais rápido é esquecido. Como visto no primeiro capítulo, a crescente modernização dos meios de reprodução técnica possibilitou a serialização de obras artísticas, o que culminou no declínio da aura e na disseminação de rastros produzidos intencionalmente e tecnicamente. No arquivo M, *O flâneur*, também presente no livro *Passagens*, o conceito de rastro aparece como antítese à noção de aura:

O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós (BENJAMIN, 2006, p. 490).

Benjamin atenta aqui para a relação entre as distâncias evocadas pelo rastro e pela aura. Enquanto a segunda age como força inalcançável, apoderando-se de nós, ao afastar um objeto próximo, o primeiro se torna facilmente acessível, por mais que

seu autor esteja ausente ou distante. No segundo capítulo, esbocei uma possível relação entre performance e aura, que poderia estar calcada no corpo físico do performer durante o momento singular de sua exibição. No contexto de uma reperformance, apesar de ser uma reprodução, esta aura poderia ser novamente evocada no momento de contato do espectador com a singularidade da ocasião em que o trabalho é reapresentado.

Já no contexto da reperformance proposta por Abramović, poderíamos falar em uma dupla aura: a que surge no momento da reapresentação e outra que se transpõe do corpo para o nome da artista, uma vez que, segundo seus pressupostos, o reperformer, além de pedir autorização, deve sempre fazer referências ao artista que criou a obra. Além disso, estas condições para a realização da reperformance conferem um caráter de rastro, de vestígio, que sempre evidenciará o artista referenciado. Assim, estamos menos diante da presença de seu corpo do que de seu nome. A ideia de que uma aura tenha sido transferida para o nome da artista se reforça ao considerarmos outros rastros que ela vem deixando, a exemplo do método de preparação para performances de longa duração e do treinamento *Limpando a Casa*, destinado aos artistas que desejam reperformar suas obras, sobretudo em *A Artista está Presente*.

No que concerne à manutenção da obra de Abramović e seu posterior futuro, a artista parece querer deixar estes seus rastros impregnados na memória, construindo uma reinscrição na história da arte contemporânea, precisamente no campo da performance, em contraponto à inefável presença da artista. Deixar marcas no ambiente da arte – museus, galerias e institutos –, assim como os precursores burgueses. Algo que se tornará presente, a partir do encontro com estes rastros, colocados devidamente em lugares específicos, construindo então a ideia de um grande legado deixado pela artista, que iniciou sua trajetória no limiar entre o risco físico e mental e

acabou, pode-se dizer, em um mero lugar comum, dentro da *almejada* indústria cultural.

Ao mesmo tempo em que há a necessidade de deixar os vestígios para a manutenção da arte performativa, há a evidente demarcação de seu território, acentuando o seu nome relacionado ao que se pensa sobre performance. Nas reperformances propostas por Abramović em suas exposições, não é mais seu corpo que está presente, mas a força de um nome aurático atribuída à reprodutibilidade de eventos performáticos que criou. Desta forma, se não há mais a presença de seu corpo em confronto com facas, interrompendo a entrada de um museu, resistindo a dores causadas por autoflagelo, pulsando sangue a cada corte ou simplesmente olhando para o espectador, há a certeza de uma ausência tornada presente evocada pelos rastros que nos levam ao seu nome.



## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS, OU EXPERIÊNCIA COMO MERCADORIA**

A ideia de submeter um pré-projeto contendo como objeto a obra de Marina Abramović a um programa de pós-graduação surgiu no ano de 2013, antes de sua última vinda ao Brasil. Seu trabalho de performance mais recente até então, *A Artista está Presente*, fora exibido em 2010 no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Esse trabalho, assim como as controvérsias expostas em documentário homônimo de 2012, foram os estímulos do projeto que se torna esta dissertação. À época, mesmo antes de minha aprovação no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, fui questionado algumas vezes sobre os motivos que me levaram a considerar, como ponto de partida de um projeto de pesquisa, os contrassensos que eu dizia enxergar no trabalho, no discurso e no posicionamento da artista sérvia.

No ambiente acadêmico, as provocações, tanto construtivas quanto pejorativas, se intensificaram. Alguns diziam que era incoerente querer cobrar coerência numa carreira artística que foi desenvolvida ao longo de mais de quarenta anos. Outros perguntavam se eu não achava que se tratava de algum tipo de estratégia o fato de a artista se associar a nomes oriundos da indústria cultural, como Lady Gaga e Jay Z, para popularizar sua arte e, assim, conseguir garantir sua continuidade. Outros ainda diziam apenas que ela é uma diva, como se isso bastasse para atestar a genuinidade de qualquer um de seus posicionamentos.

Trazendo o corpo para o centro de seu trabalho, Abramović, junto com Allan Kaprow, Gina Pane, Joseph Beuys e Chris Burden, entre outros artistas, contribuiu para o surgimento dessa arte que, hoje, se conhece como performance. De acordo com o professor e pesquisador Marvin Carlson, os experimentos desses artistas surgem a partir de um movimento que ansiava

estender o interesse pelo processo, pela percepção e pela revelação do material já existente às atividades do corpo humano como parte do meio ambiente encontrado ou construído (CARLSON, 2009, p. 116-117).

Reconheço a contribuição do trabalho de Marina Abramović para a arte da performance. Em uma breve retomada, pode-se dizer que ambos se desenvolveram paralelamente. Reconheço também a coragem e a ousadia com as quais a artista concebeu suas obras, colocando-se muitas vezes em risco para explorar os limites de seu corpo na relação consigo, com o outro e com o tempo. Exemplos que confirmam esta afirmação podem ser conferidos em algumas das obras citadas no corpo deste trabalho, como Ritmo 0, Ritmo 5, Ritmo 10, Energia em Repouso, Expansão no Espaço, Lábios de Thomas e Relação no Tempo.

É possível perceber também que este caráter de evasão de limites surge como premissa intrinsecamente presente nas primeiras manifestações performáticas entre o fim dos anos sessenta e início dos anos setenta. Surgida como arte que propunha substituir os materiais artísticos tradicionais, a performance inseriu o corpo do artista no engendramento da obra, de maneira que ela não pudesse ser guardada e protegida, que sua existência se restringisse apenas ao momento de sua execução e à memória do artista e do espectador. Como na efemeridade do teatro, a fugacidade de um evento que acontece apenas uma vez passa a tomar o lugar de produtos artísticos vendáveis e duradouros, mas pautada em uma proposta mais radical, já que as obras não poderiam ser reapresentadas. Neste sentido, a performance buscou desestabilizar o mercado de arte transferindo ao corpo uma qualidade poética, enquanto lugar onde, ou meio pelo qual a obra se desenvolve.

E é nestas características que reside o pressuposto ontológico da performance. Segundo Peggy Phelan (1997), sua vida só pode se dar num presente, que não é passível de

reapresentação ou de representação reprodutiva. Para a autora, qualquer tentativa de guardá-la, registrá-la e documentá-la seria transformá-la em outra coisa que não é performance, seria investi-la no sistema de “representações de representações” (p. 171). Desta forma, a performance é quando desaparece, quando seu instante-já – para dialogar com a epígrafe de Clarice Lispector – é absorvido pelo imediato que o transforma em passado.

Esta fugacidade, em sua impossibilidade de repetição, poderia ser interpretada, nas palavras de Benjamin (1994a), como a “aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (p. 101), o que confere à performance seu caráter de unicidade e, por consequência, aurático. Esta unicidade, por sua vez, é gerada pela singularidade do corpo do performer em contato com os demais elementos que compõem o acontecimento performático (o tempo da apresentação, o espaço, as ações executadas, o olhar do espectador) e é geradora das imagens que surgem no inconsciente de quem observa/se relaciona com tal acontecimento – a aura, na concepção de Didi-Huberman, é constituída com a deflagração dessas imagens, a partir da relação entre aquele que olha e o que é olhado.

Estas características, em consonância com a inexistência de métodos, ou de padronização de procedimentos foram cruciais para o desenvolvimento de uma linguagem criada por artistas que buscaram questionar os meios de representação, as formas artísticas estabelecidas e os contextos sociais e políticos de sociedades que traziam as marcas de uma guerra sobrevinda em nível mundial e que passaram a presenciar a emersão de movimentos sociais e culturais que se fragmentavam em ideologias identitárias. O artista passa a criar livremente e em diálogo com diversificados elementos e linguagens artísticas, como vídeo, música, literatura e fotografia, o que confere à performance um caráter de arte de – ou em – fronteiras.

Por outro lado, se há artistas e teóricos que, até hoje, reivindicam um *modus operandi* mais alinhado ao gesto seminal da performance da década de setenta, destacado de definições, metodologias e arbitrariedades – por mais que o ato de destituição de regras possa se aproximar da imposição de uma – é possível perceber que esta abertura conceitual talvez tenha contribuído como um dos fatores para o aparecimento de uma série de mudanças na concepção e execução dos trabalhos desta linguagem e na própria linguagem. Se a performance – ou seus artistas praticantes – via no teatro um rival a ser superado, hoje é comum vê-los de mãos dadas, havendo uma confluência entre essas duas áreas, com o lançamento de termos como teatro performativo, a partir de peças teatrais que incorporaram elementos oriundos da recém amiga, bem como com artistas performáticos que lançaram mão de meios mais teatrais e representacionais. Além dos exemplos citados nessa dissertação, podemos lembrar também *Biografia Remix*<sup>147</sup>, de 2004, e *Vida e Morte de Marina Abramović*<sup>148</sup>, de 2011; ambos os trabalhos foram desenvolvidos pela artista em colaboração com Michael Laub e Robert Wilson, respectivamente.

Trata-se, no fundo, da questão de eliminar, borrar, transpor barreiras e fronteiras, mencionada no primeiro capítulo. O importante é atentar ao alerta de Josette Féral, que anuncia o risco de delimitarmos novas fronteiras ao instituímos novos territórios. Como, então, é possível transitar entre as mais diversas áreas, práticas e saberes, sem correr o risco de uma nova demarcação exclusiva? Para a autora, uma estratégia interessante seria se posicionar no espaço entre, na zona de conexão entre esses variados lugares pelos quais se pode atravessar, apresentando-se como proposta transdisciplinar. A questão pode também ser pensada com auxílio de um ponto de vista que considere o que a

---

<sup>147</sup> *The Biography Remix*.

<sup>148</sup> *The Life and Death of Marina Abramović*.

performance ou os performers reivindicam como campo de trabalho artístico para si hoje em dia.

Sem dúvida, as questões que se colocam atualmente no centro da performance já não são as mesmas que motivaram seu surgimento. Sob os termos “função” e “gênero”, respectivamente, Féral faz uma diferenciação entre a prática dos anos setenta e a atual. De acordo com suas reflexões, a ideia de função surge como atributo primeiro de uma arte que tinha como tarefa fazer despertar, tomar posição contra a tradição, ao passo que, hoje, o termo gênero descreve melhor uma prática que se institucionalizou. Sobre esta nova concepção da performance como gênero, que estaria em vigor atualmente, Féral leva em consideração que “escolher a performance hoje, não é mais, portanto, escolher como prioridade uma função; é optar acima de tudo por uma forma, um gênero talvez, que permita ao artista pronunciar um discurso, primeiro sobre o mundo e acessoriamente sobre a arte” (FÉRAL, 2015, p. 176). A autora argumenta que

as mudanças que a performance sofreu ligam-se à evolução de uma época em que não há mais ideologias fortes (ideologias políticas, econômicas, estéticas) e projetos artísticos comuns. A desapareição destas vastas ideologias, assim como a desafeição aos grandes sistemas de sentidos, foi compensada pela emergência dos individualismos, dos nacionalismos que afirmam a diferença dos sujeitos, dos grupos, dos países, uns em relação aos outros (FÉRAL, 2015, p. 187).

Quando afirmo que acredito que a abertura encontrada na compreensão do que é performance tenha contribuído, junto com os motivos pontuados por Féral, para a dissolução de alguns de seus pressupostos, é no sentido de apontar para a possibilidade de (re)apropriações do termo que podem levá-lo a novas zonas de entendimento, ou – dialogando com a autora canadense – novas fronteiras. Neste contexto de mudanças e

flutuações, surge a reperformance, que, como visto, é uma proposta pautada na reapresentação de performances antigas, ou, nos termos de Abramović, históricas. Se um trabalho de performance tinha sua vida fadada ao esvanecimento após a apresentação, agora ele pode ser reapresentado em lugares diferentes, para públicos diferentes.

No entanto, a reperformance abramoviciãna, em certo sentido, se apresenta na contramão da proposta revolucionária, conforme exposto por Benjamin, que a arte pode se pautar ao empreender a reprodutibilidade técnica em sua produção. Nas artes reprodutíveis mecanicamente – como o cinema, por exemplo – o homem passa a ser capaz de se reproduzir e se ver, colocando-se como próspero em um teste a partir de sua relação com a máquina e com os especialistas que o avaliam. Assim, através da lente da câmera, pode focar as necessidades e reivindicações da sociedade em que vive, transformando a convivência com as máquinas, que invadem cada vez mais seu cotidiano. Além disso, as obras reprodutíveis descartam a primordialidade de um valor de autenticidade, ou de culto, isto é, não há mais sentido em questionar a autenticidade de uma obra de arte que surge para ser reproduzida.

Para mim, a proposta da reperformance encontra sua legitimidade como transgressão de regras, ou como proposta política de democratização de acesso às obras artísticas, conforme explanado por Benjamin. Mas antes disso, Abramović reforça os ideais de autenticidade e originalidade ao atribuir a necessidade de autorização expressa, pagamento de direitos autorais e referência explícita aos artistas que desejam reperformar alguma de suas obras. Tal atitude pode se aproximar daquela que Benjamin alertou como um dos possíveis problemas da reprodutibilidade: a apropriação do sistema capitalista – que Adorno e Horkheimer (2002), mais tarde, caracterizariam como a indústria cultural – para a difusão da imagem do campeão, do astro e do ditador, que

estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público (BENJAMIN, 1994a, p. 180).

Se a artista inicia sua carreira desenvolvendo trabalhos em uma linguagem que questionava os valores tradicionais e capitalistas do circuito artístico vigente, hoje ela opera no sentido inverso, figurando como uma das celebridades artísticas no sistema do estrelato. Em entrevista coletiva<sup>149</sup>, realizada na divulgação da exposição Terra Comunal, ao ser questionada sobre sua relação com esse sistema, Abramović afirma que não procurou a fama, mas que a usa a seu favor. Aproveitar essa fama para propor a construção de um instituto dedicado a estimular a permanência e criação de trabalhos performáticos pode parecer uma atitude generosa em um primeiro momento. Muitos artistas não encontram espaço para compartilhar e intercambiar experiências e criações, e, por este motivo, o Instituto poderia surgir como uma ferramenta para novas interações, uma possibilidade de continuidade no que concerne às pesquisas e práticas em performance. Entretanto, o Instituto de Abramović parece, em minha opinião, evidenciar seu nome e sua prática.

Acredito que o Instituto Hemisférico de Performance e Política – concebido em 1998, por Diana Taylor (Universidade de Nova Iorque) em conjunto com Zeca Ligiéro (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil), Javier Serna (Universidade Autônoma de Nuevo León, México) e Luis Peirano (Pontifícia Universidade Católica do Perú)<sup>150</sup> – possa

---

<sup>149</sup> Conforme trechos disponíveis no sítio *FFW* <<http://www.ffw.com.br/noticias/moda/de-lady-gaga-a-givenchy-a-entrevista-coletiva-de-marina-abramovic-em-sao-paulo>>.

<sup>150</sup> Conforme informações disponíveis no sítio do Instituto Hemisférico de Performance e Política <<http://www.hemisphericinstitute.org>>. Ainda segundo este sítio, a organização tem por objetivo explorar as práticas do

ser citado como exemplo de instituição que cumpra os objetivos acima citados, resguardando e reiterando a proliferação de trabalhos acadêmicos e artísticos. Atuando em uma perspectiva continental e transnacional, através de colaboração em redes, o Instituto Hemisférico busca estratégias capazes de externalizar a produção performática para além das fronteiras acadêmicas<sup>151</sup> e nacionais, permitindo a fluência e a fruição dos materiais produzidos. Com a participação de artistas, acadêmicos, ativistas políticos e cidadãos interessados em conhecer e discutir performance, tais estratégias se concretizam através dos encontros bienais e outros eventos, publicações impressas e digitais, biblioteca virtual – disponível no sítio do Instituto em português, espanhol e inglês – contendo mais de quinhentas horas de vídeos, projetos de residências artísticas e oferta de cursos sobre temas diversificados com diferentes ministrantes.

Já o Instituto Abramović, foi criado, segundo a artista, com o intuito de preservar a performance, transmitindo sua experiência e seu conhecimento. Transmitir conhecimento e experiência, no caso, significa aplicar o método que leva seu nome e prepara para performances de longa duração, prática que Abramović vem defendendo e desenvolvendo há alguns anos, mais categoricamente após os trabalhos *A Casa com Vista para o Mar* e *A Artista está Presente*. Além disso, a artista afirma em entrevista<sup>152</sup> que apenas obras de longa duração serão executadas no Instituto, uma vez que ela acredita que

---

corpo – a performance – como veículo para a criação de novos significados e a transmissão de valores culturais, de memória e de identidade. Ancorado em seu foco geográfico nas Américas (e por isso “hemisférico”) e nos seus três idiomas de trabalho (inglês, espanhol e português), o Instituto fomenta a interação e a colaboração acadêmica, artística e pedagógica entre pessoas interessadas na relação entre performance e política no hemisfério.

<sup>151</sup> Apesar de estar sediado em uma universidade e contar com outras instituições acadêmicas em seu quadro de membros.

<sup>152</sup> Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/11/831250-leia-a-entrevista-de-marina-abramovic-na-integra.shtml>>

esse tipo de trabalho possa gerar uma ação transformadora no artista e no espectador. Ao mesmo tempo, não temos clara a ideia de transformação proposta pela artista, seja a partir de seu método, seja a partir dos trabalhos de longa duração. Sobre a idealização de seu Instituto, a artista esclarece que

não será uma fundação, porque senão seria para glorificar meu próprio trabalho e esse instituto não é sobre meu trabalho, mas sobre artistas produzindo seus trabalhos. Ele só terá meu nome porque eu creio que sou uma *marca*, como jeans ou coca-cola, e pelo meu nome, Marina Abramović, as pessoas vão saber que ele é sobre a performance, em geral, seja vídeo, música, teatro ou dança (ABRAMOVIĆ, 2010, s/p, grifo meu).

Ao desenvolver um método e conceber um instituto que levam seu nome, além de prescrever um manual para realização de reperformances, bem como um treinamento para a realização das mesmas, a artista parece querer deixar como legado o trabalho que desenvolveu, reforçando seu nome como uma marca. Para tanto, parece propor a difusão de procedimentos que devem ser aplicados de forma que evidenciem seu nome. Na mesma entrevista citada anteriormente, a artista fala em “abrir mão do controle”, mas se nos propusermos a experienciar seu método ou obras, e a reperformar conforme suas proposições, estaremos submetidos a um sistema de regras, que sempre nos fará lembrar que se trata de Marina Abramović.

Comentando a exposição Lugares de Poder<sup>153</sup>, realizada pela Galeria Luciana Brito (São Paulo/SP) entre os meses de abril e maio de 2015, a crítica de arte Juliana Moraes utiliza o termo “experiência como mercado”, que me inspiro para intitular as considerações que aqui se apresentam. Moraes toma

---

<sup>153</sup> *Places of Power*.

como exemplo a obra *A Corrente, Tríptico*<sup>154</sup> (2015), composta por três fotografias do rosto da artista. Para a crítica, Abramović coloca seu corpo em estado de experiência em trabalhos que são vendidos dentro da lógica de um mercado da experiência. Experiência essa que é menos do espectador do que da artista, como concluí ao participar de *Terra Comunal*. Tal experiência, por sua vez, seria vendida através de uma fotografia, de um vídeo ou outros objetos (os *Objetos Transitórios*, por exemplo) e é comprada porque sua assinatura traz um nome que se tornou aurático.

Kracauer (2009), comentando a literatura biográfica burguesa, nos mostra, tal qual Benjamin, como esta classe se empenhou em preservar e difundir seus rastros em uma época na qual o indivíduo se tornou anônimo. Não só a literatura, mas outras formas artísticas – como a arquitetura e a pintura, por exemplo – viram o desejo burguês de ter rastros expostos em detrimento do anonimato. As noções de marca e mercado, quando atreladas ao contexto artístico, remetem à indústria cultural, capaz de notabilizar os rastros de determinados artistas para serem consumidos em massa. Neste sentido, a empreitada de Abramović, no que concerne à difusão de seu método, Instituto, reperformances com manual e treinamento, além de venda de objetos que asseguram uma experiência ao espectador – que, antes, é a dela – pode ser comparada a uma reunião de rastros, artística e comercialmente aceita pelas instituições de arte. Tais estratégias permitirão que, mesmo na ausência da artista, possamos reconhecer as referências a uma voz, ou corpo, que procurou se destacar através dos rastros que produziu e preservou.

Na direção contrária da inscrição de rastros, temos o exemplo de Benjamin. Para Gagnebin, o filósofo alemão “denuncia a vontade individualista e ‘burguesa’ de deixar rastros na Terra, seja na arquitetura, seja na produção artística ou econômica” (GAGNEBIN, 2012, p. 27). Para a autora,

---

<sup>154</sup> *The Current, triptych.*

Benjamin percebe nos poemas de Brecht (*Manual para habitantes de cidades*), escritos antes da Segunda Guerra, uma antecipação à condição de ilegalidade e emigração. Ela afirma que os comentários de Benjamin ressaltam “a precariedade da ilegalidade e da clandestinidade” e “denunciam claramente a política de terror do nazismo” (GAGNEBIN, 2012, p. 29), que busca pistas daqueles que são considerados inimigos para exterminá-los sem deixar rastros. Gagnebin observa em Benjamin a “importância do túmulo e do respeito aos mortos”, citando a crítica do autor aos protagonistas das *Afinidades eletivas*, de Goethe, que removem túmulos de um cemitério para transformá-lo em jardim e relembra a tese número seis, de *Sobre o conceito de história*, na qual Benjamin afirma que nem os mortos “estão em segurança diante da profanação do inimigo que não cessa de vencer” (GAGNEBIN, p. 30).

Em *Walter Benjamin: os cacos da história*, Gagnebin (1993) relembra o relato de Gershom Scholem, sobre a busca sem sucesso de Hannah Arendt ao túmulo de Benjamin – amigo de ambos – em um cemitério da cidade de Portbou (Espanha), alguns meses após sua morte. De acordo com Scholem,

muitos anos mais tarde, num dos dois cemitérios (aquele que H. Arendt havia visto), estava (e está) sendo mostrado aos visitantes um túmulo, dentro de um cercado especial de madeira, com o nome de Benjamin rabiscado numa madeira. As fotografias que tenho na minha frente indicam claramente que este túmulo, completamente isolado e separado das verdadeiras tumbas, é uma invenção dos guardas do cemitério que, em vista do grande número de indagações, queriam assegurar para si uma gorjeta (SCHOLEM, 2008, p. 223).

O caso relatado acima pode ser contrastado com o projeto de rastros de Marina Abramović. Ao iniciar a leitura de sua biografia, é possível encontrar anotações, transcritas por

Westcott, contendo indicações para a última obra da artista: quando morrer, três caixões lacrados terão lugar no funeral, que deverá acontecer em Nova Iorque. Um dos caixões deverá conter seu corpo e os outros dois, uma imitação de seu corpo. Ao final da cerimônia fúnebre, cada um dos caixões deverá ser enterrado em um continente diferente (América, Europa e Ásia), sem que se saiba, afinal, qual caixão contém o corpo verdadeiro. Em contraponto ao túmulo apócrifo de Benjamin, Abramović parece querer midiatizar, inclusive, seu enterro, caracterizando-o como obra artística e forjando seus últimos rastros.

O motivo pelo qual opto por finalizar esta dissertação com a observação acima citada, é que, a partir de uma constatação, permite-se abrir um paralelo entre a última obra programada pela artista e o que tentei explicar até aqui: se o corpo de Abramović pode ser representado e não precisa mais, necessariamente, estar presente, sabemos que o que resta<sup>155</sup> entre nós é a autoridade de seu nome.

---

<sup>155</sup> Emprego este termo em consonância com a acepção de Roberto Vecchi e Margarida Calafate Ribeiro, a partir de *L'arte e il resto*, do Filósofo italiano Mario Perniola, na qual “o próprio termo *resto* se apoia numa dupla etimologia que raia a contradição, significando, ao mesmo tempo, perda e permanência. A primeira por remeter ao verbo grego *leípo*, que corresponde ao verbo latino *linquo*, de que deriva uma palavra residual como relíquia e marca a falta, a ausência, o abandono. A segunda vai no sentido oposto, derivando da palavra latina *restus* (deverbal de *sto*) e indicando estabilidade, firmeza e resistência” (VECCHI; RIBEIRO, 2012, p. 95).

## REFERÊNCIAS

ABRAMOVIĆ, Marina. A casa com vista para o mar de Marina Abramović. In: *Sala Preta*. São Paulo, v. 3, p.132-140, 2003. Entrevista concedida a Ana Bernstein. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br>>. Acesso em: 08 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. Confession. In: *LIMA*, 2010. Disponível em: <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/confession/17560#>>. Acesso em: 08 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. Documentário acompanha um ano na vida de Marina Abramović. In: *O globo*, Rio de Janeiro, 12 dez. 2012. Entrevista concedida a André Miranda. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/documentario-acompanha-um-ano-na-vida-de-marina-abramovic-3949090>>. Acesso em 28 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. Dragon Head nº 2. In: *LIMA*, 1990. Disponível em: <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/dragon-head-no-2/8555>>. Acesso em: 08 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Marina Abramović. In: *DASartes*. Rio de Janeiro, 18 abr. 2015. Entrevista concedida a Adolfo Montejo Navas. Disponível em <[http://dasartes.com.br/pt\\_BR/materias/ed-02-fev-2009-entrevista-com-marina-abramovic](http://dasartes.com.br/pt_BR/materias/ed-02-fev-2009-entrevista-com-marina-abramovic)>. Acesso em 08 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. Marina. Leia a entrevista de Marina Abramovic na íntegra. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 nov. 2010. Entrevista concedida a Fabio Cypriano. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/11/831250-leia-a-entrevista-de-marina-abramovic-na-integra.shtml>>. Acesso em 09 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. *Marina Abramović: the artist is present*. Nova Iorque: MoMA, 2010.

\_\_\_\_\_. *Seven easy pieces*. Milão: Charta, 2007.

\_\_\_\_\_. *Video Portrait Gallery*. In: LIMA, 2003. Disponível em: <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/video-portrait-gallery/7798#>>. Acesso em: 08 nov. 2015.

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: \_\_\_\_\_, *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Julia Elisabeth Levy ... [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 7-74.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: \_\_\_\_\_ *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.

AGRA, Lúcio. Porque a Performance deve resistir às definições (na indefinição do contemporâneo 2.0). In: *Vis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB*, Brasília, v. 10, n. 1, p.11-17, jan. 2011. Disponível em: <<http://ida.unb.br/revista-vis>>. Acesso em: 07 jan. 2015.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas – I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 222-232. P. 165-195

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2006.

\_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas – I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 91-107.

\_\_\_\_\_. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas – I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 197-221.

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. *Obras escolhidas - III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 103-149

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas – I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 222-232.

BOLLER, Andrea. *A artista Andrea Boller fala sobre as três reperformances que fará de obras de Abramovic*. 2015. Disponível em: <<http://terracomunal.sescsp.org.br/post/a-artista-andrea-boller-fala-sobre-as-tres-reperformances-que-fara-de-obras-de-abramovic/?termo=andrea%20boller>>. Acesso em: 02 jul. 2015.

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. 1º ed. São Paulo: Perspectiva. 2013.

\_\_\_\_\_. O ator pós-dramático: um catalisador de aporias? In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia (Org.). *O pós-dramático: Um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 87-100. (2º reimpressão da 1º edição de 2009).

COSTA, Luiz Cláudio da. Registro e arquivo na arte: disponibilidade, modos e transferências fantasmática de escrituras. In: *Anais do 17º Encontro Nacional da ANPAP*. Florianópolis: Anpap, Udesc, 2008. p. 388 - 397. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2008/index.html>>

>. Acesso em: 09 nov. 2015.

CARLSON, Marvin. Performance: uma introdução crítica. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. Yo no sé lo que es el arte. In: *Lanacion.com*, Buenos Aires, out. 2014. ADN Cultura. Entrevista concedida a Cecilia Macón. Disponível em <<http://www.lanacion.com.ar/1739946-georges-didi-huberman-yo-no-se-lo-que-es-el-arte>>. Acesso em: 07 jan. 2015.

DUARTE, Marcela. *De Lady Gaga a Givenchy, a entrevista coletiva de Marina Abramović em São Paulo*. 2015. Disponível em: <<http://www.ffw.com.br/noticias/moda/de-lady-gaga-a-givenchy-a-entrevista-coletiva-de-marina-abramovic-em-sao-paulo/>>. Acesso em: 08 jan. 2016.

FÉRAL, Josette. Toda trans-ação conclama novas fronteiras. In: \_\_\_\_\_. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Trad. Jacó Guinsburg ... [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 357-379.

\_\_\_\_\_. O que resta da performance? Autópsia de uma arte realmente viva. In: \_\_\_\_\_. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Trad. Jacó Guinsburg ... [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 357-379.

\_\_\_\_\_. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: *Sala Preta*, São Paulo, n. 8, p.197-210, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta>>. Acesso em: 08 jan. 2015.

FISCHER, Stela Regina. Transitory object for human use: o público como agente criador da arte. In RAUEN, Margarida Gandara. *A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor*. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 209-239.

FISCHER-LICHTE, Erika. Entrevista com Erika Fischer-Lichte. In *Conceição/Conception: Revista do programa de Pós-Graduação em artes da cena – UNICAMP*, São Paulo, vol. 2, n. 1, p. 131-141, 2013. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/97/130>>. Acesso em 31 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

FUSCO, Coco. *The Year of the White Bear and Two Undiscovered Amerindians visit the West*. 1992. Disponível em: <<http://cocofusco.com>>. Acesso em: 07 jan. 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In SEDLMAYER, Sabrina; GUINZBURG, Jaime (Orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 27-38.

\_\_\_\_\_. *Limiar, aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 141-154.

\_\_\_\_\_. Memória e Esquecimento: Linguagens Narrativas. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. (orgs.). *Memória e*

(Res) *Sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004. p. 83-94.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p.199-226, 2005. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppgas/ha/>>. Acesso em: 07 jan. 2015.

GUINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; \_\_\_\_\_ (Orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 107-132.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

KRACAUER, Siegfried. A biografia como forma de arte da nova burguesia. In: \_\_\_\_\_., *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado, Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 117-122.

LIMA, João Gabriel; BAPTISTA, Luis Antonio. Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin. *Princípios: Revista de filosofia*, Natal, v. 33, n. 20, p.449-484, jan./jun. 2013. Disponível em:

<<http://www.principios.cchla.ufrn.br/33.html>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

LÉSPER, Avelina. *Contra el performance*. 2013. Disponível em: <<http://www.esferapublica.org/nfblog/contra-el-performance>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

MATOS, Lúcia Almeida. Na presença de Marina Abramović: notas sobre musealização da performance. In: *Revista de História da Arte*, Lisboa, n. 8, p.207-215, 2011. Disponível em: <<https://institutodehistoriadaarte.wordpress.com/publications/rha/>>. Acesso em: 28 jun. 2015.

MORAES, Juliana. Experiência como mercado. In: *UOL Mais*. 2015. Disponível em: <[www.mais.uol.com.br/view/ee98b61y9o6l/experiencia-como-mercado-04028D1B3266DCA15326?types=A&](http://www.mais.uol.com.br/view/ee98b61y9o6l/experiencia-como-mercado-04028D1B3266DCA15326?types=A&)>. Acesso em: 09 jan. 2016.

NAZARIO, Luiz. Gustaf Gründgens. In: *Imaginários de destruição: O papel do cinema na preparação do holocausto*. 2013. Disponível em: <<https://www.tesededoutorado.wordpress.com/2013/07/23/gustaf-grundgens/>>. Acesso em: 28 nov. 2015.

OCHOA, Úrsula. *La incesante repetición del gesto: los 10 gestos y elementos formales más utilizados en el arte de acción*. 2014. Disponível em: <<http://www.esferapublica.org/la-incesante-repeticion-del-gesto-los-10-gestos-y-elementos-formales-mas-utilizados-en-el-arte-de-accion>>. Acesso em: 08 jan. 2015.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem produção. Trad. André Lepecki. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 24, 1997, p.171-191.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. In: *Urdimento: Revista de estudos em artes cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 15, p.107-122, out. 2010. Disponível em: <<http://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/index>>. Acesso em: 14 nov. 2015.

RAUEN, Margarida Gandara. Do controle da cena à interações alostéricas: o público como agente compositor. In: \_\_\_\_\_. *A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor*. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 155-193.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: história de uma amizade*. Trad. Geraldo Gerson de Souza, Natan Noberti Zins e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Trad. Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: SENAC, 2010.

TAYLOR, Diana. Atos de transferencia. In: \_\_\_\_\_. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

\_\_\_\_\_. Hacia una definición de performance. In: *Picadero*, Buenos Aires, v. 5, n. 15, p.3-5, set. 2005. Disponível em:

<<http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/picadero15.pdf>>.

Acesso em: 08 jan. 2005.

\_\_\_\_\_. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

THE artist is present. Direção de Matthew Akers. Produção de Jeff Dupre. Nova Iorque: Show Of Force Llc And Mudpuppy Films Inc., 2012.

TERRA COMUNAL: MARINA ABRAMOVIĆ + MAI. *Catálogo*. São Paulo: SESC Pompeia, 2015 (Catálogo de exposição).

THORNTON, Sarah. *O que é um artista?* Nos bastidores da arte contemporânea com Ai Weiwei, Marina Abramović, Jeff Koons, Maurizio Cattelan e outros. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. 1º ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

VECCHI, Roberto; RIBEIRO, Margarida Calafate. A memória poética da guerra colonial de Portugal na África: Os vestígios como material de uma construção possível. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUINZBURG, Jaime. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 87-105.

WESTCOTT, James. *When Marina Abramović dies: a biography*. Cambridge: The MIT Press, 2010.

WOHLFARTH, Irving. Apagar os vestígios: sobre a dialética de um lema. In SEDLMAYER, Sabrina; GUINZBURG, Jaime (Orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 203-228.



## FONTES DAS IMAGENS

Folha de rosto: Dozing Consciousness (1997), Marina Abramović < <http://www.artslife.com/wp-content/uploads/2012/06/Marina-Abramovic-Video-dozing-consciousness-b-19971.jpg> >

Figura 1: Relação no Tempo  
<<http://www.art21.org/images/marina-abramovi%C4%87/relation-in-time-1977>>

Figura 2: Imponderabilia  
<<http://www.art21.org/images/marina-abramovi%C4%87/imponderabilia-1977?slideshow=1>>

Figura 3: Ponto de Contato (The Artist is Present, 2010)

Figura 4: Luminosidade <<http://gg-art.com/news/photoshow/4200111.html>>

Figura 5: Nu com Esqueleto  
<[http://www.marinaabramovic.com/resources/solo/7\\_nude\\_w\\_skeleton.jpg](http://www.marinaabramovic.com/resources/solo/7_nude_w_skeleton.jpg)>

Figura 6: Instalação A Casa com Vista para o Mar  
<<http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/3/12/marina-abramovic-retrospective>>

Figura 7: Instalação A Artista está Presente  
<<http://terracomunal.sescsp.org.br/marina-abramovic/instalacoes>>

Figura 8: Instalação 512 Horas (still de vídeo disponível em:  
<<http://terracomunal.sescsp.org.br/terra-comunal/terra-comunal>>

Figura 9: Vídeos de 1974 a 2010 <<http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/4/22/overlapping-memories>>

Figura 10: Galeria de Retratos em Vídeo  
<<http://terracomunal.sescsp.org.br/marina-abramovic/video-portrait-gallery>>

Figura 11: Sala de Espera <<http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/3/12/marina-abramovic-retrospective>>

Figura 12: Dragão Negro  
<<https://www.flickr.com/photos/44452722@N03/1702537051/in/dateposted/>>

Figura 13: Cinema de Cristal <<http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/3/12/marina-abramovic-retrospective>>

Figura 14: Sapatos para partida <<http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/3/12/marina-abramovic-retrospective>>

Figura 15: Cadeira de Partida (esq.), Céu Interior (centro) e Dois Gumes (esq.)  
<<http://www.archdaily.com.br/br/763613/gustavo-cedroni-fala-sobre-o-projeto-expografico-de-terra-comunal-de-marina-abramovic>>

Figura 16: Mapa da exposição  
<<http://www.terracomunal.sescsp.org.br/terra-comunal/ocupa%C3%A7%C3%A3o>>

Figura 17: Exercícios de aquecimento Método Abramović  
<<http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/3/9/experiencing-the-method>>

Figura 18: Cama com cristal <<http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/3/19/2-and-hours-of-me>>

Figura 19: Caminhada em Câmera lenta <<http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/3/19/2-and-hours-of-me>>

Figura 20: Cadeiras com cristais <<http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/3/9/experiencing-the-method>>

Figura 21: Torres com cristais <<http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/3/9/experiencing-the-method>>



## ANEXO

**Release da exposição Terra Comunal**

Disponível em

<[www.terracomunal.sescsp.org.br/media/1017/release\\_última-versão\\_ok.docx](http://www.terracomunal.sescsp.org.br/media/1017/release_última-versão_ok.docx)>



**Sesc São Paulo traz Marina Abramović ao Brasil e apresenta, de 10 de março a 10 de maio na unidade Pompeia, “Terra Comunal – Marina Abramović + MAI”, a maior retrospectiva da artista na América do Sul e a mais ambiciosa experiência pública já coordenada por seu Instituto (MAI)**

***A retrospectiva reúne três instalações de imersão, que representam as mais importantes performances de Marina Abramović nos últimos doze anos, uma seleção especial de vídeos de todas as fases de sua carreira e um espaço destinado aos “Objetos Transitórios” – criados com minerais e outros materiais orgânicos do Brasil –, que apontam a contínua e produtiva relação da artista com o país desde 1989***

***Na programação do Instituto Marina Abramović estão oito encontros da artista com o público, a aplicação do Método Abramović para até 500 visitantes por dia inscritos antecipadamente, oito performances de longa duração de artistas brasileiros selecionados pelo MAI e reperformances de trabalhos de Abramović***

**Apresentação única da performance do artista Ayron Heráclito no dia 10 de março, a partir das 19h**



*Crystal Cinema I* (©Marina Abramović)

O **SESC São Paulo** traz ao Brasil **Marina Abramović** (Belgrado, Sérvia, 1946 – vive em Nova York), principal expoente da arte da performance no mundo, para apresentar “**Terra Comunal – Marina Abramović + MAI**”, de 10 de março a 10 de maio de 2015, no Sesc Pompeia.

O projeto se divide em duas partes: “Terra Comunal – Marina Abramović”, que é a maior retrospectiva da artista já realizada na América do Sul e “Terra Comunal – MAI”, a mais abrangente experiência aplicada até hoje por seu instituto – **Marina Abramović Institute (MAI)**. Durante os dois meses de exposição, a artista participará de **oito encontros com o público** no Teatro do Sesc Pompeia.

## TERRA COMUNAL – MARINA ABRAMOVIĆ

Com curadoria de **Jochen Volz** – curador-chefe da Serpentine Galleries de Londres – e assistência de **Catarina Duncan** e **Sidney Russell**, a retrospectiva de Marina Abramović reúne objetos interativos, vídeos históricos e instalações de imersão, que representam as recentes performances solo da artista. O conjunto destas obras traz à tona as fontes criativas de Marina, que nortearam sua carreira por mais de 40 anos.

*“Terra Comunal é uma forma revolucionária de sentir a experiência da obra de Abramović. O público será apresentado ao seu Método lado a lado com sua obra histórica, o que possibilita uma aproximação direta entre artista e espectador. A relação de Abramović com o Brasil – país de muita energia, minerais, criatividade, natureza e uma generosidade abundante – foi fundamental para o desenvolvimento deste projeto inovador”, diz Jochen Volz.*

O projeto expográfico, assinado pela **Metro Arquitetos Associados**, “*concilia a forte energia dos espaços do Sesc Pompeia com uma intervenção potente e marcante*”, diz Martin Corullon, um dos sócios do escritório. Duas grandes paredes elevadas do solo estabelecem as principais zonas da exposição na Área de convivência, um pavilhão de aproximadamente 3315m<sup>2</sup>, organizando os fluxos e segregando as áreas necessárias para a experiência das obras, mas mantendo a integridade do edifício projetado por Lina Bo Bardi.



*Confession* (© Marina Abramović)

### **INSTALAÇÕES DE PERFORMANCES**

Na mostra do Sesc Pompeia, serão apresentadas instalações desenvolvidas a partir de performances célebres de Marina Abramović na última década.

**The House with the Ocean View** (A Casa com Vista para o Mar) foi exibida na Sean Kelly Gallery, de Nova York, em 2002. Abramović viveu na galeria por doze dias, sobre uma plataforma segmentada em três partes, há quase dois metros do chão. Três escadas de degraus feitos com facas afiadas eram somente o que separavam a artista do público. Marina permaneceu sem comida, leitura e em silêncio durante toda a exposição e os visitantes observavam cada um de seus movimentos. Para “Terra Comunal”, a artista desenvolveu uma apresentação inédita desta obra. A instalação traz uma gravação em que Abramović narra suas ações durante a performance original. O público é convidado a ouvir sua voz e imaginar como tudo aconteceu.

**The Artist is Present** (A Artista está Presente) foi uma performance realizada como parte de uma retrospectiva da artista no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 2010. Durante o período de funcionamento do museu, entre 13 de março e 31 de maio (736 horas), Marina Abramović ficou sentada em uma cadeira, em silêncio. Ela convidou os visitantes a se sentarem em uma cadeira, na sua frente, e manter contato visual, pelo tempo que quisessem. Ao final dos três meses de performance, 1675 pessoas haviam participado. No Sesc, a obra será apresentada como uma videoinstalação. Exposta primeiramente no Museu Garage de Arte Contemporânea, em Moscou, Rússia, em 2011, ela recria a dinâmica da performance, projetando, em um dos lados, o registro documental do olhar de Marina, e, na parede oposta, o olhar recíproco do público. A obra inclui as duas cadeiras da performance original, além do vídeo documental sobre as reações da artista e dos participantes.

A terceira instalação é composta pelo inédito vídeo documental de **512 Hours** (512 Horas). A obra se baseia na performance realizada na Serpentine Gallery, de Londres, no ano passado, na qual Abramović interagiu diretamente com o público, sem mediação ou script. Os visitantes guardavam seus pertences em lockers e eram chamados para participar de exercícios simples desenvolvidos pela artista, como olhar para uma parede branca, andar em câmera lenta ou contar grãos de arroz, transitando livremente no espaço. A instalação no Sesc Pompeia usará o material de sete câmeras posicionadas em diferentes ângulos para capturar a maior quantidade possível de registros sobre a performance. Com mais de 1000 horas de material – processo obsessivo de documentação –, a instalação reflete o espírito da performance original, que continha milhares de visitantes,

suas ações inesperadas e centenas de horas de ocupação humana em um único espaço.

## **REGISTROS EM VÍDEO E GALERIA DE RETRATOS EM VÍDEO**

O curador reuniu **10 vídeos de performances** que traçam a trajetória de Abramović na arte. Todos destacam sua habilidade de se comprometer com uma única ação por um longo período, possibilitando a transformação pessoal da artista e do observador.

Performances mais antigas, da década de 1970, como **Rhythm 5** (Ritmo 5), de 1974, e **Freeing the Body** (Libertando o Corpo), de 1975, serão representadas por vídeos nesta sessão da exposição, assim como um conjunto de performances dos anos 80, realizadas em colaboração com o artista alemão **Ulay Laysiepen**, seu parceiro na vida e na arte por doze anos, como **Rest Energy** (Energia em Repouso), de 1980, e **The Lovers: The Great Wall Walk** (Os Amantes: A Caminhada da Grande Muralha), de 1989, que marcou o final da relação pessoal e profissional do casal. Na performance, cada um dos dois começou uma caminhada em direção ao outro, saindo de extremidades opostas da muralha da China. Eles andaram por 90 dias, até se encontrarem no meio do trajeto e se despedirem. A obra **Confession** (Confissão), de 2010, feita para vídeo, é parte do trabalho solo mais recente da artista.

A instalação **Video Portrait Gallery** (Galeria de Retratos em Vídeo) é um projeto contínuo em que Abramović mostra seus trabalhos mais antigos. Aqui serão apresentados 14 vídeos produzidos entre 1975 e o início dos anos 2000, como **Dragon Head No. 2** (Cabeça de Dragão No. 2), de 1990, **Lost Souls** (Almas Perdidas), de 1997, e **Stromboli** (Stromboli), de 2002.

Os vídeos focam o rosto de Marina, destacando suas expressões durante estados mentais meditativos e em momentos agonizantes de determinação e resistência durante suas performances.

### **OBJETOS TRANSITÓRIOS**



Inner Sky (© Ding Musa)

Ainda dentro da retrospectiva “Terra Comunal – Marina Abramović” está uma coleção de **Transitory Objects for Human Use** (Objetos Transitórios para Uso Humano). Depois que se separou de Ulay, Marina começou a desenvolver um conjunto de esculturas com as quais o público pudesse interagir.

Os objetos marcam o início da estreita relação que Abramović vem construindo com o **Brasil**. A artista visita o país desde 1989 (já esteve no Pará, Minas Gerais, Santa Catarina e Amazonas, entre outros estados), pesquisando **cristais e outros minerais** – e suas influências sobre o corpo e a mente humana – para a confecção destas peças.

Instruções escritas por Abramović orientam o uso dos Objetos Transitórios, que conduzem a posição corporal dos participantes. Por meio da interação com as obras, Marina pretende que o público sinta o poder dos componentes da terra dos quais os objetos são feitos e desacelere seu sistema de percepção, aumentando o campo de atenção.

Entre os 13 Objetos Transitórios produzidos com materiais como quartzo negro, quartzo rosa e ametista, dez poderão ser manuseados pelo público, como **Black Dragon** (Dragão Negro), de 1989, **Crystal Cinema** (Cinema de Cristal), **Shoes for Departure** (Sapatos para Partida) e **Inner Sky** (Céu Interior), todos de 1991. **Soul Operation Table** (Mesa de Operação da Alma), de 2000/2008, também estará presente. Outros objetos são designados somente para contato espiritual e não para uso humano.

## **TERRA COMUNAL – MAI**

Com curadoria de **Marina Abramović** e das artistas **Paula Garcia** e **Lynsey Peisinger**, a segunda parte de “Terra Comunal” será a **maior experiência** aplicada pelo **Instituto Marina Abramović** (MAI) até hoje. Em sua itinerância no Sesc Pompeia, apresentará o Método Abramović, uma série de encontros com Marina e performances de oito artistas brasileiros – incluindo um coletivo –durante todo o período de

exposição. Além disso, haverá um espaço para experimentação e colaboração, onde as pessoas poderão explorar a arte imaterial e a performance, em uma programação especial que inclui novas performances de Lynsey Peisinger e reperformances de trabalhos antigos de Abramović por Andrea Boller.

### **MÉTODO ABRAMOVÍĆ**

O Método Abramović oferece uma **série de exercícios desenvolvidos por Marina Abramović**, que visam explorar os **limites do corpo e da mente**. Sua prática, longe das distrações e da pressa do mundo moderno, exige **foco e introspecção**, proporcionando aos que o realizam um estado de clareza e conexão com si mesmos que é cada vez mais raro em nosso dia-a-dia.

Ao longo de sua trajetória artística, Abramović vem apagando as linhas que separam o **observador e o observado** no contexto da performance. Trocando estes papéis e convidando o público a participar do Método, e, portanto, a ser observado, a artista faz com que os participantes tenham uma experiência pessoal no processo da performance de longa duração, e assim, os prepara para melhor absorvê-la e apreciá-la.

Para aplicar o Método no Sesc Pompeia, Abramović desenvolveu uma **série especial** de Objetos Transitórios com os quais o público interagirá, adotando três posturas corporais básicas: de pé, sentado e deitado. São **cadeiras, bancos, camas e pedestais** feitos da combinação de **madeira e cristais** brasileiros (foi usada 1.5 tonelada de minerais), cada um com suas próprias **qualidades energéticas**. Além de utilizar os

objetos, o público passará um tempo andando em câmera lenta, desacelerando o corpo, a respiração e os pensamentos, para desenvolver um senso de presença na ação por meio do Método.

São **duas horas de exercícios**, precedidos de 30 minutos para a preparação. É necessário guardar todos os pertences dentro de *lockers* e fones isoladores de som serão distribuídos. Cada sessão atenderá aproximadamente a 100 inscritos. De terça a sábado, serão cinco sessões diárias e aos domingos e feriados, quatro. As inscrições são gratuitas e o público pode se inscrever para o Método antecipadamente pelo site [www.sescsp.org.br/terracomunai](http://www.sescsp.org.br/terracomunai).

### **ENCONTROS COM MARINA ABRAMOVIĆ**

O MAI dedicará um espaço para o **diálogo entre a artista e o público**, numa reflexão sobre a performance e arte imaterial. Serão **oito encontros** com Marina Abramović, realizados nos dias 11 (palestra de abertura do projeto) e 26 de março, e 01, 02, 08, 15, 22 e 30 de abril, às 20h, no Teatro do Sesc Pompeia.

As conversas serão informais e o público será incentivado a participar e fazer perguntas, dispondo de tradução simultânea para o português. Os ingressos para os encontros são gratuitos, como toda a programação de Terra Comunal, e devem ser retirados – até dois por pessoa – nas Bilheterias da Rede Sesc a partir das 13h da terça-feira que antecede o dia de cada palestra.

### **OITO PERFORMANCES**

Artistas brasileiros foram convidados por Marina Abramović, Lynsey Peisinger e Paula Garcia para apresentarem trabalhos autorais de longa duração, produzidos em consonância com as propostas do MAI. Abramović sempre investiu na disseminação da performance como forma autônoma de arte e vem apoiando gerações de artistas por meio de ferramentas estratégicas, estrutura teórica e exercícios específicos.

*“Eu sempre admirei o trabalho de artistas brasileiros, como Lygia Clark e Tunga, mas ainda tenho muito a aprender sobre artistas mais jovens. Há sempre coisas novas em desenvolvimento porque a performance é uma arte baseada no tempo e você precisa estar lá para experimentar. Consultei artistas, curadores e galeristas, pedindo sugestões de artistas de performance brasileiros. Conheci um grande número, olhei o trabalho deles e fiz entrevistas. Cheguei a uma seleção de oito que, acredito, melhor representam o trabalho de longa duração de diferentes formas, cada um com uma abordagem individual. Fiquei surpresa com a originalidade das ideias, com a intensidade dos artistas e a relação deles com a cultura do Brasil”, afirma Abramović.*

Cinco trabalhos serão performados durante os dois meses da exposição, de terça a sexta, das 13h às 21h, e aos domingos e feriados, das 11h às 19h. Já os outros três terão intervenções pontuais, como **Ayrson Heráclito** (BA), com Transmutação da Carne, que será apresentado unicamente no dia 10 de março, às 19h. Os outros artistas convidados são: **Fernando Ribeiro** (PR), com O Datilógrafo; **Grupo Empreza** (DF/ GO), com Vesúvio; **Maikon K** (PR), com DNA de DAN, **Marco Paulo Rolla** (MG), com Preenchendo o Espaço; **Maurício Ianês** (SP), com O Vínculo; **Rubiane Maia** (ES), com O Jardim; além de **Paula Garcia** (NY), com Corpo Ruindo.

Uma semana antes do início do projeto, os artistas participarão do workshop **Cleaning the House** (Limpendo a Casa) com Marina Abramović, em um espaço fora de São Paulo. Durante cinco dias, eles farão exercícios que irão repará-los para realizar as performances de longa duração, adquirindo resistência, concentração, autocontrole e força de vontade.

### **ESPAÇO ENTRE (SPACE IN BETWEEN)**

Em uma área exclusiva de 522m<sup>2</sup> no Galpão do Sesc Pompeia, o espaço **Entre** (In Between), funcionará como uma praça pública onde artistas, pesquisadores e o público em geral poderão se reunir para expor ideias e aprofundar seus conhecimentos sobre a arte da performance e a arte imaterial. Será um ponto de encontro para que todos possam relatar suas experiências.

**Entre** terá uma programação de performances com **Lynsey Peisinger** e **Serões Performáticos do Grupo Empreza**. Obras históricas de Marina Abramović serão **reperformadas** pela artista brasileira **Andrea Boller** (São Paulo, 1980 – vive e trabalha em Berlim e São Paulo). O espaço também servirá para conversas interdisciplinares com convidados de diferentes áreas, atividades educativas e uma série de catálogos e publicações sobre performance e as práticas de Abramović, disponíveis para consulta.

### **INSTITUTO MARINA ABRAMOVIĆ**



Marina Abramović (© 24 ORE Cultura S.r.l. e © Laura Ferrari, 2012)

O **MAI** é uma plataforma dedicada à **arte imaterial** e às obras de longa duração, como dança, teatro, cinema, música, ópera, ciência, tecnologia e de outras formas de arte que possam se desenvolver no futuro. O Instituto incentiva **projetos colaborativos**, criando novas possibilidades para que tanto os artistas como o público a se envolvam nesta experiência.

A sede do MAI será instalada no centro de **Hudson**, a duas horas da cidade de **Nova York**, onde podemos encontrar diversas universidades e escolas de artes. Construído em 1929, o prédio de 3065 m<sup>2</sup>, que já abrigou um teatro e um armazém de antiguidades, será reformado e, ao final das obras, proporcionará espaço com recursos para que artistas, cientistas e pensadores possam desenvolver novos projetos, bem como realizar palestras, workshops, programas públicos e aulas de ensino contínuo. No projeto está ainda uma extensa biblioteca sobre performance.

**Sesc São Paulo realiza “Terra Comunal – Marina Abramović + MAI” na unidade Pompeia**

De 10 de março a 10 de maio de 2015. Entrada gratuita.

[www.sescsp.org.br/terracomunal](http://www.sescsp.org.br/terracomunal)

**\* Exposição**

Terça a sábado, das 10h às 21h. Domingos e feriados, das 10h às 19h.

Área de Convivência. Classificação indicativa: livre

**\*Oito Performances**

Classificação indicativa: 12 anos

**Ayrson Heráclito com “Transmutação da Carne”**

Data: 10 de março | Horário: 19h às 22h | Local: Rua Central

**Maikon K com “DNA de DAN”**

Datas: 12, 13 e 14 de março, das 17h às 21h | Local: Deck

**Marco Paulo Rolla com “Preenchendo o Espaço”**

Datas: de 07 a 12 de abril

Horário: 13h às 21h (terça a sábado) | 13h às 19h (domingos e feriados)

Local: Diversos espaços da Unidade

**Paula Garcia, com “Corpo Ruindo”; Maurício Ianês, com “O Vínculo”; e Grupo Empreza, com “Vesúvio”**

Data: 10 de março a 10 de maio

Horário: 13h às 21h (terça a sábado) | 13h às 19h (domingos e feriados)

Local: Galpão

Fernando Ribeiro, com “O Datilógrafo”

Data: 10 de março a 10 de maio

Horário: 13h às 21h (terça a sábado) | 13h às 19h (domingos e feriados)

Local: Lajes da Biblioteca e Área de Convivência

Rubiane Maia, com “O Jardim”

Data: 10 de março a 10 de maio

Horário: 13h às 21h (terça a sábado) | 13h às 19h (domingos e feriados)

Local: Área de Convivência. Espaço de Leitura.

**\*Serões Performáticos por Grupo Empreza**

Datas: 14 e 25 de março, 07, 17 e 29 de abril e 10 de maio

Horário: 13h às 21h (terça a sábado) | 13h às 19h (domingos e feriados)

Classificação indicativa: 18 anos. Local: Galpão.

**\*Reperformances por Andrea Boller**

*Freeing the Voice* | 21 de março, às 17h | Classificação indicativa: 12 anos

*Freeing the Memory* | 04 de abril, às 17h | Classificação indicativa: 12 anos

*Freeing the Body* | 18 de abril, às 13h | Classificação indicativa: 18 anos

Local: Espaço Entre, no Galpão

**\* Encontros com Marina Abramović**

Datas: 11 (palestra de abertura) e 26 de março, 01, 02, 08, 15, 22 e 30 de abril

Horário: 20h. Tradução simultânea. Classificação indicativa: 12 anos

Local: Teatro (774 lugares – Sujeito à lotação do espaço).

Retirada de ingressos gratuitos (até dois por pessoa) nas Bilheterias da Rede Sesc, a partir das 13h no dia de cada palestra.

**\* Método Abramović**

Data: 10 de março a 10 de maio. Classificação indicativa: 12 anos

Cinco sessões diárias de terça a sábado e quatro aos domingos e feriados, a partir das 9h30. Inscrições pelo site [www.sescsp.org.br/terracomunal](http://www.sescsp.org.br/terracomunal).

Cada sessão, com 2h30, atenderá aproximadamente a 90 inscritos.

**\* Sesc Pompeia**

Rua Clélia, 93 | Não dispõe de estacionamento

Para informações sobre outras programações, acesse [sescsp.org.br/pompeia](http://sescsp.org.br/pompeia)



sofiacarvalhosacomunicação

**Assessoria de imprensa:**

Sofia Carolhosa, Viva Kauffmann e Renata Martins  
(11) 3083-5024 | [sofiahc@uol.com.br](mailto:sofiahc@uol.com.br)

**Assessoria de imprensa – Sesc Pompeia:**

Roberta Della Noce: (11) 3871-7740

Igor Cruz: (11) 3871-7776

Fernanda Porta Nova (11) 3871-7720

(fevereiro/2015)