

Fazer o novo, fazer de novo? Marina Abramović e a performance para além do documento

Christina Gontijo Fornaciari
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFBA
Doutoranda - Corpo e(m) Performance – Or. Profa. Dra. Ivani Santana
Bolsa CAPES
Professora do Departamento de Artes Cênicas - UFOP

Num tempo em que apropriação e assimilação são amplamente utilizadas em processos de criação artística, e onde a desmaterialização da arte é confrontada (e forçada a se compatibilizar) com sua mercantilização, esse artigo pretende olhar para a delicada questão da performance e sua reprodutibilidade. Serão abordadas as (im)possibilidades de preservação ou recuperação da vida da performance, tendo por mote trabalhos realizados entre 1992 e 2010 pela artista iugoslava Marina Abramović, considerando termos como reencenação, teatralização e reperformance. Assim, levantaremos algumas das controvérsias que emergem desse contexto, tendo em vista as repercussões da pretensa “imortalização/ressuscitação” da performance no mundo artístico contemporâneo, passando pelas engrenagens mercadológicas da arte.

Palavras-chave:

Marina Abramović - reencenação - documentação - apropriação - autoria

“É interessante... arte não tem mais ou menos valor devido ao fato de ser ou não colecionável.”¹

É com essas palavras que Marina Abramović inicia sua fala na entrevista concedida ao curador e crítico de arte suíço Hans Ulrich Obrist, em dezembro de 2007. Ela então se referia ao trabalho *This is propaganda*, do celebrado artista alemão Tino Sehgal, adquirido recentemente pela instituição inglesa de arte contemporânea *Tate Modern*. Negociada por polpudas quantias, a obra pode ser descrita como um singelo cochichar no ouvido do curador da instituição, acompanhado de instruções sobre o *modus operandi* desse sussurro. A efemeridade da obra nos afronta (quem não ouviu ou sequer presenciou o compartilhar do segredo, jamais poderá sabê-lo), e pergunta: na eventualidade da morte do curador - ou se ele vier a deixar o cargo - será que a obra também deixa de existir na coleção daquele museu? Ou será possível que o curador “repasse” o cochicho ao próximo curador, reencenando-o e, assim, mantendo a obra na coleção da instituição? Ou a obra já teria deixado de existir imediatamente após a última palavra cochichada, deixando como “rastro” o documento/instruções? Afinal, pode essa obra pode ser mantida viva no tempo?

Marina Abramović parece ter decidido que sim, que a performance pode ser mantida

¹ OBRIST, Hans Ulrich; ABRAMOVIC, Marina. *The Conversation Series* – Vol. 23. Cologne, Verlag Der Buchhandlung Walther Konig, 2010. p 11.

viva, e para tal é preciso (ou bastante) refazê-la. Com efeito, há quase duas décadas a artista vem realizando projetos nesse sentido, provocando reflexões acerca da reprodutibilidade da performance e até mesmo criando uma instituição dedicada à sua preservação². Ao propor o refazimento, a artista condiciona, ainda que implicitamente, a vida da performance à permanente desapareição (documentos, fotografias, vídeos e tudo o que possa resistir no tempo, nada supre a “presença”), impondo nova “presentificação”, ou seja, reafirmando sempre a necessidade de um corpo que a “atualize”.

Nesse sentido, em 1992, quando decide teatralizar algumas de suas performances³ em *Biography*, Abramović se vale de técnicas teatrais com o objetivo de gerar um trabalho híbrido, que possa ao mesmo tempo ser encarado como performance e teatro - um teatro “real”, um teatro do não ficcional: “(...) meu público vem ao teatro ver minha vida, não uma ficção”⁴. Suas escolhas pelo termo teatralização e pelo espaço tradicional do palco apontam para uma necessidade de conciliação com o teatro “inimigo da performance”. De fato, se para renascer a performance precisa se submeter a uma certa carga de representação, é no teatro, onde esse aspecto situa-se acima de questionamentos, que ela vai buscar respaldo para se repetir. No teatro, mesmo após queda da quarta parede, prevalece um contrato tácito entre artista e público no sentido de se tomar como verdadeira a representação ali mostrada. Assim, Abramović se utiliza dessa convenção inerente às platéias de teatro para encenar suas obras, deslocando-as a um território conceitualmente diverso.

Apesar de promover a negação absoluta dos fundamentos sobre os quais os artistas da performance, inclusive ela própria, vêm pautando sua produção ao longo do tempo – “sem ensaio, sem repetição, sem final previsto”⁵ – esse trabalho inaugura a chamada “sobrevida” da performance. Assim, indica o início de sua entrada em um universo cênico que, na opinião de Abramović, seria mais próximo à performance original do que qualquer documentação - “O grande problema da performance é que ela só faz sentido se for ao vivo. Tudo o mais é

² O *Marina Abramović Institute for the Preservation of Performance Art* localizado em Hudson, Nova York, deve ser inaugurado em 2012.

³ *Biography (1992)*, apresentada em diversos países, é uma reunião de várias performances de Abramović apresentadas por ela mesma em espaços de teatro tradicional.

⁴ Entrevista concedida à Folha de São Paulo, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2509200607.htm>, acessada em 10/10/2010.

⁵ “no rehearsal, no repetition, no predicted end”, que traduzidos ao pé da letra seriam “sem ensaio, sem repetição, sem final previsto”. ABRAMOVIC, Marina. *Seven Easy Pieces*. Milão: Charta. 2007, p. 37. (tradução nossa)

*relativo à documentação, e as fotografias em livros não são a coisa real.(...)*⁶ E por outro lado, marca o surgimento de uma nova performance, passível de ser repetida, ensaiada e até mesmo controlada.⁷

Corroborando esse pensamento, em *Seven Easy Pieces*, realizado em 2005 no Museu Guggenheim de Nova York, Abramović passa sete horas por dia, por seis dias, reencenando performances que ela própria elegeu históricas e, no sétimo dia, realiza uma nova performance de sua autoria, sob o revelador título *Entering the other side*⁸. Assim como as obras escolhidas para re-encenação, *Seven Easy Pieces* já nasce um marco histórico, pois nesse trabalho Abramović apresenta formalmente um código para a reencenação de performances, que inclui requisitos como pedir permissão ao artista e pagar por seus direitos autorais⁹.

Comparados aos criados nos anos 60/70, esses princípios mantêm a radicalidade característica dessa arte, porém, aplicada na direção oposta¹⁰. Ao tornar pública sua defesa dos direitos morais e econômicos do autor em performance, a artista (de)marca aspectos caros à criação artística contemporânea, como apropriação e a assimilação. Ademais, (de)limita a existência da performance junto às engrenagens mercadológicas e jurídicas, finalmente retirando – para o bem ou para o mal - essa arte de sua posição marginal em

⁶ BIESENBACH, Klaus. Marina Abramović: the Artist is Present. New York : MOMA, 2010, p. 32.

⁷ SKJOLDAGER-NIELSEN, Kim. Challenging Smooth Consumption: Durational Performance as Cultural Misfit. Apud Catálogo da PSI#15. Copenhagen: University of Copenhagen Press, 2010.

⁸ As performances selecionadas por Marina Abramović foram *Body Pressure*, de Bruce Nauman (Düsseldorf, 1974); *Seedbed*, de Vito Acconci (Nova York, 1972); *Action pants: genital panic*, de Valie Export (Munique, 1969); *The conditioning, first action of self-portrait(s)*, de Gina Pane (Paris, 1973); *How to explain pictures to a dead hare*, de Joseph Beuys (Düsseldorf, 1965); *Lips of Thomas*, de Marina Abramović (Insbruck, 1975), fechando o ciclo com a nova performance, *Entering the other side*, (“Entrando o outro lado”, tradução nossa).

⁹ Em 2005, a artista apresenta um código que, segundo ela, deveria reger as reencenações: pedir permissão ao artista, pagar o artista pelos direitos autorais, realizar uma nova interpretação da peça, exibir o material original: fotografias, vídeo, objetos, exibir a nova interpretação da peça. Abramović afirma, em entrevista a Hans Ulrich Obrist, que a performance deveria receber o mesmo tratamento jurídico que recebem a literatura ou a música, onde cada novo uso da obra enseja a cobrança de *royalties* por seu criador.

¹⁰ Abramović afirma, em entrevista a Hans Ulrich Obrist, que a performance deveria receber o mesmo tratamento jurídico que recebem a literatura ou a música, onde cada novo uso da obra enseja a cobrança de *royalties* por seu criador.

relação a essas instâncias.

Se, em 1992 a artista fala de teatralização e em 2005, de reencenação, em 2010 Abramović apresenta o termo reperformance durante a *retrospectiva Marina Abramović: The Artist is Present* no MOMA – Museum of Modern Art em Nova York. A retrospectiva engloba uma nova performance intitulada *The artists is present*, e uma série de reperformances de seus trabalhos dos anos 70 e 80¹¹, desempenhadas por 36 jovens artistas previamente treinados por ela¹². Performance e reperformances são realizadas ao longo de toda a duração da mostra, num total de 700 horas. Para estabelecer o conceito de reperformance, mantém as regras criadas até 2005 e sobre elas acrescenta a exigência de um treinamento minucioso dos (re)performadores, para manter a qualidade das ações ao vivo tão próximas quanto possível das condições de performance da autora original.

Demandando dos reperformadores qualidades psicofísicas semelhantes às suas, Abramović agrega ao talento desses artistas o aspecto do condicionamento psicofísico, comumente exigido de atores e negligenciado por performers. Assim, inicia a considerar o performer um virtuoso, cujo preparo corporal é cultivado à semelhança do ator ou acrobata¹³. Esse posicionamento tem sido acusado de deslocar os reperformadores (e as próprias reperformances) ao território da cópia, do simulacro, já que os retira de um plano caracterizado pela singularidade, como é o da criação, que envolve – e não exclui – as idiosincrasias do artista¹⁴.

De fato, se essa arte remonta a um momento histórico em que toda forma de

¹¹ Muitos deles são trabalhos de Abramović em colaboração com o artista alemão Ulay (Uwe Laysiepen), que se destacam por testar limites de desconforto físico e resistência. Entre os trabalhos reperformados estão *Imponderabilia* (Abramović e Ulay nus na entrada principal de um museu, 1977.); *Relation in Time* (Abramović e Ulay sentados de costas, amarrados em conjunto pelos cabelos, 1978); *Point of Contact* (Abramović e Ulay, em pé um diante do outro, apontando seus dedos indicadores levantados, mas sem se tocar, 1980), e *Rest Energy* (Abramović e Ulay, que segura um arco tenso com a flecha apontando para o coração Abramović, 1980).

¹² Entre eles Jurriaan Lowesteyn, filho de Ulay, com quem Abramović manteve relacionamento afetivo e profissional por quase treze anos, entre 1976 e 1988.

¹³ Inúmeros relatos, publicados pela mídia Norte Americana, em especial pelo *New York Times*, durante toda a mostra, explicitam que, apesar da maior resistência física propiciada pela pouca idade, os reperformadores deixavam a desejar em questão de controle corporal e mental necessários à perfeita reperformance dos trabalhos, agindo de “forma inapropriada”, demonstrando o incrível treinamento psicofísico exigido para a realização das performances propostas.

¹⁴ COHEN, Renato. Performance como linguagem: criação de um tempo e espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 84.

representação era questionada e se buscava uma arte “real” e cruamente presente, parece incoerente que a obra original possa ser trazida à vida novamente, seja numa nova performance – pois essa seria uma (re)representação do original – seja por qualquer outro artifício.

Mais ainda, se pensarmos no ideário dos performers nos anos 60/70 e seu desprezo pelo lugar institucional e financeiro que a arte de então já ocupava, vincular a realização de uma performance ao pagamento de direito autoral equivale a institucionalizá-la a tal ponto que se destrói tudo o que a performance de então significava.

A própria Abramović é prova de que a institucionalização da performance é fato consumado. Hoje atuam forças sobre essa linguagem, pressionando a se “compatibilizar” com regras mercadológicas e institucionais contemporâneas. Ou seja, é exigido cada vez mais que a performance possa ter uma vida mais extensa, que permita a sua venda, circulação e comercialização. Em outras palavras, estaríamos presenciando uma nova conceituação em performance focada em sua reprodutibilidade que, embora ainda mediada pelo corpo, teria sua multiplicidade baseada na repetição. Isto posto, pergunta-se: estaria a reencenação (fazer de novo) marcando o nascimento de uma nova performance (fazer o novo)?

Tive a oportunidade de experimentar esse procedimento através da realização da “Mostra Marina Abramovic: Assimilações e Ressonâncias”¹⁵, um projeto educacional realizado em julho de 2010 na programação do Festival de Inverno da UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto, onde leciono atualmente. Performances de Abramović foram (re)refeitas no espaço urbano, causando grande adesão e engajamento do público. O (re)trabalho possibilitou ao público a presenciar um performer vivo se submetendo a riscos reais, de forma que a excitação e sensação de perigo causadas pelo trabalho original se transportaram para o refazimento. Também os performers/estudantes em entrevista concedida após o evento relataram intensa transformação interna gerada pela experiência. Nessa ocasião ficou bastante claro para mim que a ética da manutenção da vida da performance passa necessariamente pelo viés do corpo. Quando a teórica norte americana Peggy Phelan (1993) afirma que “a única vida da performance se dá no presente”¹⁶ parece consentir que a mera apreciação de documentos não dê conta de (re)trazê-la à vida - deve-se, necessariamente, (re)localizá-la no tempo presente, mesmo que temporariamente, via novo corpo.

Porém, dada a dificuldade de curadores e dos próprios artistas diante desses impasses, e apesar do surgimento de projetos com o claro objetivo de fomentar o debate

¹⁵ Detalhes desse trabalho podem ser obtidos em www.chrispsiu.blogspot.com.

¹⁶ Peggy Phelan, *Unmarked: the politics of performance*. Oxon: Routledge, 1993, p146 (tradução nossa).

sobre o tema, as colocações de Abramović ao longo desses anos de discussão não chegam a exaurir a questão e tampouco oferecem uma solução ao dilema da vida da performance. No entanto, talvez sua maior contribuição esteja na própria proposição – e transformação – da discussão.

A invenção e conseqüente revisão das regras, estratégias e tentativas de manter viva a performance talvez sejam, em si, mecanismos de sua conservação. Através da mutação em um conceito de performance coadunado ao tempo atual, fazer de novo pode significar fazer o novo; a nova performance, reconciliada com o teatro, institucionalizada e inserida em engrenagens jurídico-mercadológicas da arte. No contexto artístico contemporâneo, marcado pela hibridiz e desmaterialização das formas de arte, tais adaptações mantêm a performance conectada ao presente, afirmam sua permanência e sua potência. Em outras palavras, a própria discussão revela a maturação dessa arte, que embora efêmera, demonstra que veio para ficar.

Bibliografia

ABRAMOVIC, Marina. *Seven Easy Pieces*. Milão: Charta, 2007.

BERNSTEIN, Ana. A casa com vista para o mar de Marina Abramović. IN: Sala Preta, ECA/USP nº 3, p. 132-140, São Paulo, 2003.

BERNSTEIN, Ana. Marina Abramović conversa com Ana Bernstein. In: Caderno Videobrasil. Associação Cultural Videobrasil, nº1, p. 126-137, São Paulo, 2005.

BIESENBACH, Klaus. *Marina Abramović: the Artist is Present*. New York : MOMA, 2010.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo e espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea – Criação, Encenação e Recepção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

CYPRIANO, Fabio. Performance e encenação: uma análise de *Seven Easy Pieces* de Marina Abramović. In Catálogo da mostra de performances Verbo 09, São Paulo: Galeria Vermelho, 2009.

DANTO, Arthur C. *Sitting with Marina Abramović*. The New York Times, Opinion Pages, publicado em 23/05/2010. Versão digital consultada em 10/10/2010 em <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/?hp>

OBRIST, Hans Ulrich; ABRAMOVIC, Marina. *The Conversation Series, Vol. 23*. Cologne: Verlag Der Buchhandlung Walther Konig, 2010.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of Performance*. Oxon: Routledge, 1993.

SKJOLDAGER-NIELSEN, Kim. *Challenging Smooth Consumption: Durational Performance as Cultural Misfit*. In: Catálogo PSi#15. Copenhagen: University of Copenhagen Press, 2010.

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

SPIEKER, Sven. The Artist is Present: Marina Abramović at MoMA. IN: ArtMargins. Versão digital consultada em 10/10/2010. <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/582-artist-present-marina-Abramović-moma-review-article#>