

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

Resumo: 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, na academia e na crítica, passando pelas engrenagens mercadológicas na/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 “rastros” o documento/instruções? Afinal, pode essa obra ser mantida viva no tempo?

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

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

reprodutibilidade da performance e até mesmo criando uma instituição dedicada à preservação da performance.² Ao propor o refazimento, a artista condiciona, ainda que implicitamente, a vida da performance à permanente desaparecimento (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. Suas escolhas pelo termo teatralização e pelo espaço tradicional do palco apontam para uma necessidade de conciliação com o teatro “inimigo da performance” e demonstram uma primeira aproximação entre esses dois rivais. De fato, se para renascer a performance precisa se submeter a uma certa carga de “representação”, é exatamente no teatro, onde esse aspecto situa-se acima de questionamentos, que ela vai buscar respaldo para se repetir. No teatro, mesmo após quedada a 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, e em especial ela própria, vêm pautando sua produção ao longo do tempo – “sem ensaio, sem repetição, sem final previsto”⁴ – esse trabalho inaugura a chamada “sobrevida” da performance. Ao mesmo tempo, 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 e que, nesse sentido, marca o surgimento de uma nova performance, passível de ser repetida, ensaiada e até mesmo controlada como uma peça teatral, mantendo, no entanto, o caráter da presença, considerado indispensável tanto à performance, quanto ao teatro.⁵

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, para somente no sétimo dia,

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

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

⁴ “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)

⁵ SKJOLDAGER-NIELSEN, Kim. *Challenging Smooth Consumption: Durational Performance as Cultural Misfit*. Apud Catálogo da PSI#15. Copenhagen: University of Copenhagen Press, 2010.

realizar uma nova performance de sua autoria, sob o revelador título *Entering the other side*⁶. Ao que tudo indica, assim como as obras escolhidas para re-encenação, *Seven Easy Pieces* já nasce coroada como marco histórico, pois nesse trabalho, além de negar os princípios anteriores (trata-se sem dúvida de um trabalho minuciosamente ensaiado, que consiste exatamente numa repetição e o qual, desde o início, tem duração e final resolvidos), Abramović apresenta, ainda, um novo código para a reencenação de performances, que inclui requisitos como pedir permissão ao artista e pagar por seus direitos autorais⁷.

Comparados aos criados nos anos 60/70, os novos princípios mantêm a radicalidade característica dessa arte, porém, aplicada na direção oposta⁸. Ao tornar público o entendimento de que “direitos morais e econômicos” do autor em performance devem ser observados, a artista (de)marca aspectos caros à criação artística contemporânea, como apropriação e a assimilação, e (de)limita ainda a existência da performance junto às engrenagens mercadológicas e jurídicas atuais, finalmente retirando – para o bem ou para o mal - essa arte de sua posição marginal em 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 trabalhos de Abramović criados nos anos 70 e 80⁹, desempenhadas por jovens artistas previamente treinados por ela¹⁰. Performance e reperformances são realizadas ao longo de toda a duração da mostra, que permaneceu em cartaz por quase três meses. Para estabelecer o conceito de reperformance, mantêm as regras criadas até 2005 e sobre elas acrescenta a exigência de um treinamento minucioso dos (re)performadores, para manter a

⁶ 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 (Innsbruck, 1975), fechando o ciclo com a nova performance, *Entering the other side*, (“Entrando o outro lado”, tradução nossa).

⁷ Abramović chega a afirmar, 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, e o não cumprimento dessas premissas deveria configurar crime contra o autor.

⁸ Em 2005, a artista apresenta um código que 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.

⁹ 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).

¹⁰ Entre essas está incluído Jurriaan Lowesteyn, filho de Ulay, com quem Abramović manteve relacionamento afetivo e profissional por quase treze anos, entre 1976 e 1988.

qualidade das ações ao vivo tão próximas quanto possível das condições de performance da autora original.

No caso da reperformance, quando Abramović parece enfim chegar à fórmula final para a manutenção da vida da performance, parece contraditoriamente apontar para sua “artificialidade” ou “caráter extra-cotidiano”, ao enfatizar o treinamento desses jovens. Ora, ao demandar que esses “intérpretes” tenham qualidades psicofísicas semelhantes àquelas que ela própria detém, de forma implícita Abramović agrega ao talento desses artistas aspectos como o treinamento e o controle psicofísicos, comumente exigidos de atores e até então negligenciados por performers.¹¹ Ao mesmo tempo em que se inicia a considerar o performer um virtuoso, cujo preparo corporal é cultivado à semelhança do ator ou acrobata, surgem debates acerca desse posicionamento, 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 idiossincrasias do artista.

De fato, partindo do pressuposto de que o surgimento dessa arte remonta a um momento histórico em que toda forma de representação era questionada, e se buscava uma arte “real” e cruamente presente, soa incoerente que a obra original possa ser trazida à vida novamente, seja numa nova performance – pois, essa seria, com efeito, uma (re)apresentação do original – seja por qualquer outro artifício. Na esteira desse pensamento, a performance estaria definitivamente fadada à morte súbita, e mantê-la viva – por meio de teatralizações, reencenações ou reperformances – seria como, às custas de aparelhos médicos, manter a vida de um corpo vazio de pensamentos ou sentidos.

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 ao ponto de destruir tudo o que a performance de então significava.

Com efeito, a institucionalização da performance é fato consumado e, com ela, inevitavelmente, vem a sua transformação. Passam a agir sobre essa linguagem forças que a pressionam a se “compatibilizar” com as regras mercadológicas e institucionais contemporâneas. Para isso, deve tornar-se passível de se configurar como produto que possibilite o giro de capital, 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

¹¹ 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.

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)?

Percebe-se, ao longo da evolução dessa reflexão, que as abordagens acerca da ética da recriação de uma performance, sempre passam pelo viés da célebre afirmativa da teórica estadunidense Peggy Phelan (1993) de que, embora efêmera, “a única vida da performance se dá no presente”¹². Nesse sentido, se inicialmente, a artista defende a teatralização da performance por entender que a mera apreciação de documentos não dá conta de (re)trazê-la à vida - deve-se, necessariamente, (re)localizá-la no tempo presente, mesmo que temporariamente, via novo corpo - mantém total coerência com grande parte da teoria contemporânea em performance, fazendo as pazes com o “inimigo” teatro e valendo-se da suas premissas para encontrar lugar conceitual confortável para “representar” o real.

Mais tarde, ao defender a re-encenação da performance, com menção ao autor e pagamento de direitos autorais, Abramović transporta a performance para o tempo presente no que se refere ao contexto mercadológico que se apresenta no cenário contemporâneo. Ao passo que, ao condicionar as reperformances cunhadas em 2010 ao polimento dos artistas reperformadores, ressaltam-se as instâncias de treinamento do performer, sem, no entanto, conseguir aprovação daqueles mais radicais que acreditam que tal treinamento constituiria uma “fábrica de sócias” do artista original.

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 sobre o tema, as colocações de Abramović ao longo desses anos de discussão não chegam a exaurir a questão e tampouco oferecem uma solução definitiva 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 manutenção da sua vida no presente, e demonstram que, independente de sua (i)mortalidade, essa arte está, de fato, respirando e vivendo como nunca.

Como em todo organismo vivo, amadurecimento implica em perdas, metamorfose, mudanças. E de fato, desde seu surgimento, essa arte encontra-se em pleno processo de mutação, e o que estamos assistindo talvez seja a emergência desse processo.

Através da mutação em um conceito de performance coadunado ao tempo atual, fazer de novo é fazer o novo. Fazer de novo é fazer a nova performance, reconciliada com o teatro, institucionalizada e inserida em engrenagens jurídicas e mercadológicas da arte. No

¹² Peggy Phelan, *Unmarked: the politics of performance*. Oxon: Routledge, 1993, p146 (tradução nossa).

contexto artístico contemporâneo, marcado pela hibridez e desmaterialização das formas de arte, tais adaptações mantêm a performance conectada ao presente, destacando sua força, afirmando sua permanência e alegando, enfim, que essa arte veio para ficar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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.

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 Contemporary Central and East European Visual Culture. Versão digital consultada em 10/10/2010. <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/582-artist-present-marina-Abramović-moma-review-article#>