


# **Voices femininas** *Voices femininas*

**gênero, mediações e práticas de escrita**

**Organização** Flora Süssekind • Tânia Dias • Carlito Azevedo



Edições  Casa de Rui Barbosa

**7** LETRAS

# Marina Abramovic: do corpo do artista ao corpo do público

ANA BERNSTEIN

*Life itself is the absolute art.*

Yves Klein

## 1. Corpo do artista

Desde suas primeiras *performances* em fins dos anos sessenta e início dos setenta, Marina Abramovic tem usado seu corpo/eu como principal material e instrumento de trabalho. Assim como os artistas envolvidos com *Happenings*, *Body Art* e *Performance*, Abramovic fez do corpo o objeto primário de suas *performances*. Na série de *performances* intitulada *Ritmos* (1973-74), Abramovic executou ações corporais extremas, como por exemplo: em *Ritmo 10*, ela deu punhaladas entre os dedos de sua mão com 20 facas diferentes, trocando de faca a cada vez em que se cortava; em *Ritmo 5*, após cortar e queimar seu cabelo e suas unhas, Abramovic se deitou no interior de uma estrela de madeira banhada em gasolina e ateadada em fogo; em *Ritmo 2*, ela tomou medicamentos psicotrópicos usados no tratamento de esquizofrenia e catatonia agudas; em *Ritmo 4*, a artista inalou o ar quente expelido por um exaustor até perder a consciência; e em *Ritmo 0*, ela dispôs sobre uma mesa 72 objetos diferentes — incluindo uma arma, uma bala, fósforos, álcool, um chicote, um machado e uma gilete, entre outros — para serem usados no seu corpo pelo público como este o desejasse. O corpo constituiu também o objeto central de todo o *Relation Work* (1976-88) desenvolvido com seu antigo colaborador e parceiro Ulay (Uwe Laysiepen). Juntos, Abramovic e Ulay exploraram relações de tempo, espaço e movimento em *performances* que envolviam, com frequência, a dor e os limites de resistência física e mental, passando por autoflagelações e mutilações até estados de intensa concentração e meditação. Nos anos noventa, trabalhando solo novamente, Abramovic desenvolveu trabalhos como *Dragon Heads* (1990-94), no qual cinco jibóias moviam-se livremente sobre o corpo da artista — às vezes vestida, às vezes nua —, enquanto esta permanecia imóvel, sentada em uma cadeira, por um período de uma a duas horas; *Cleaning the Mirror II* (1995), no qual

Abramovic, deitada nua sobre um lençol branco, “dá vida” a um esqueleto por meio de sua respiração; e *Dissolution* (1997), no qual a artista se autoflagela até se tornar insensível à dor.

O trabalho de Abramovic pode ser descrito como um “projeto de arte-vida”,<sup>1</sup> marcado pela necessidade constante de ultrapassar os limites do corpo e da mente, de romper os limites entre o público e o privado, vida e arte, e até mesmo entre vida e morte; uma vez que algumas *performances* apresentavam de fato a possibilidade de morrer durante sua execução. Um dos exemplos mais explícitos é *Untitled* (1970), envolvendo o uso da roleta-russa. Vestida de forma costumeira e diante do público, Abramovic trocava de roupa vagarosamente, vestindo roupas do agrado de sua mãe — previamente dispostas numa arara no canto do palco. De um dos bolsos de sua saia, ela tirava uma arma e do outro uma única bala. Abramovic então carregaria a arma, rodaria o cartucho, colocaria a arma na tampa e puxaria o gatilho. Caso sobrevivesse, ela se vestiria novamente com suas próprias roupas e deixaria a galeria. A *performance* nunca se realizou, pois Abramovic não conseguiu convencer nenhuma galeria na Iugoslávia — onde a artista nasceu e viveu até os 29 anos — a aceitar sua proposta. Porém *performances* como *Rest Energy*, *Dragon Heads*, e *The Great Wall Walk* são exemplos concretos de trabalhos que envolveram o risco de morte durante sua realização.

Romper limites é adentrar espaços, possibilitando a troca entre esferas diferentes, distintas. É estar em constante movimento, em transição, em transformação. É permitir a si mesmo penetrar e ser penetrado, ser modificado, por aquilo que lhe é estranho, distante, inesperado. É estar aberto para o outro, é criar uma ponte. A ponte é precisamente a imagem escolhida por Abramovic para definir o seu trabalho: “Como artista, eu quero ser uma ponte.”<sup>2</sup> A ponte não é apenas uma passagem entre dois lugares, é também uma forma de comunicação. É o entrelugar, onde habitamos um estado transitório. Para Abramovic, o entrelugar é o ponto no qual “nossas mentes se encontram mais abertas (...) [Onde] Não temos nenhuma barreira e somos vulneráveis. (...) Significa que estamos de fato completamente vivos e esse é um ponto extremamente importante. É deste lugar que o meu trabalho é gerado.”<sup>3</sup>

Uma das características mais interessantes do trabalho de Abramovic desde o início é a sua relação com o público. Suas instalações, *performances* e objetos põem em questão os limites tradicionais entre artista e espectador, desafiando a passividade convencional do espectador, a quem é normalmente atribuído uma função voyeurística. Desde sua primeira instalação sonora, Abramovic tem contado com uma função mais ativa do público. Em *Forest* (*Floresta*, 1972), por exemplo, Abramovic criou uma instalação sonora (ruídos de vento, pássaros, animais, passos) com instruções para o público:

Esta é uma floresta.  
Ande, corra, respire.  
Sinta-se como se você estivesse na floresta.  
Escreva suas impressões.<sup>4</sup>

Folhas de papel e lápis pendiam suspensos do teto para que o público pudesse escrever suas impressões. A documentação fotográfica da instalação revela os papéis cobertos de notas feitas pelo público. O trabalho de Abramovic busca engajar o espectador através dos sentidos, convidando-o a um modo de percepção que não privilegia o visual. O público é com frequência solicitado a participar de uma forma ou de outra e tem sido, algumas vezes, forçado a intervir e interromper a *performance*, evitando que esta termine de forma trágica. É o caso de *Ritmo 5*, quando Abramovic não previu que o fogo consumiria todo o oxigênio disponível no interior da estrela, fazendo com que ela perdesse a consciência. Dois membros do público tiveram que retirá-la, após notar que a artista não reagia às flamas que já tocavam seu corpo. Em *Thomas Lips* (1975), Marina comeu vagorosamente 1 kg de mel, bebeu 1 litro de vinho, cortou uma estrela de cinco pontas na sua barriga com uma gilete, se autoflagelou até não sentir mais a dor e então deitou-se numa cruz feita de blocos de gelo. Acima dela, um aquecedor direcionado para sua barriga fazia o corte em forma de estrela sangrar. Após 30 minutos deitada no gelo, o público invadiu o palco, removeu os blocos de gelo sob seu corpo, cobriu-a com casacos e carregou-a para fora do palco, encerrando a *performance*.

Em *Ritmo 0*, Abramovic convidou o público a usar em seu corpo 72 objetos dispostos em uma mesa, por um período de seis horas. O 73º objeto era a própria artista, que se oferecia como um objeto entre outros. Ela anunciou que assumia total responsabilidade pelo que viesse a acontecer durante aquele período de tempo. Enquanto Abramovic permaneceu passiva, o público escreveu em seu corpo, despiu-a, coroou-a com espinhos; beijou-a, cortou sua pele com uma gilete, sugou seu sangue, acorrentou-a à mesa e colocou uma arma carregada em sua mão — com seu dedo posicionado no gatilho — apontando para sua cabeça. Foi neste momento que alguns membros do público, sentindo que a coisa fugia perigosamente ao controle, interromperam a *performance*. Revisitando sua trajetória muitos anos depois, Abramovic descreveria a *performance* nos seguintes termos:

[Ritmo 0] foi o trabalho mais forte que já fiz, porque eu não estava no controle. O público estava no controle. Isso é o mais longe que se pode ir, verdadeiramente.<sup>5</sup> (ênfase minha)

Para o crítico Thomas McEvilley, a violência crescente que marcou a *performance* pode ser explicada pela presença de dois tipos de público diferentes: o público de arte — um público informado e não-violento — e o público de rua, não educado na arte da *performance* e incapaz de entender o espírito do trabalho, comportando-se de forma

violenta. McEvilley escreve que “Abramovic apareceu na sua inauguração com uma multidão reunida de forma aleatória na rua, junto a alguns aficionados pela arte. (...) À medida que o tempo foi passando, a multidão aleatória, muitos deles não acostumados à arte da *performance*, tornou-se mais e mais agressiva. ... Quando o grupo formado pelo público de arte se rebelou contra os de fora, o evento foi encerrado.”<sup>6</sup>

O argumento dos dois tipos de público constitui uma justificativa conveniente — e plausível — para uma questão de outro modo difícil de explicar: a violenta *performance* do público. Enquanto poderia ser mais fácil explicar as ações hostis do público pela presença de um grupo não educado e não acostumado a *performances* — a “multidão aleatória” —, acredito que isso seria se esquivar do verdadeiro problema, o da responsabilidade ética do público, como discutirei mais adiante.

Em seu estudo sobre sadomasoquismo em *performance*, Kathy O’Dell argumenta que *performances* sadomasoquistas implicam em um acordo — ou contrato — com outros que pode não servir aos melhores interesses do artista. Citando *Shoot* — uma *performance* de Chris Burden na qual o artista solicitou a um amigo que atirasse nele com um rifle, O’Dell escreve: “os membros do público escolheram não interromper o disparo, da mesma forma que o próprio atirador escolheu não recusar o pedido de Burden. Cada um dos indivíduos envolvidos, portanto, consentiu com os termos tácitos ou específicos de um ‘contrato’ com o artista.”<sup>7</sup>

A idéia de um contrato entre artista e espectador não é, a meu ver, exclusiva de *performances* sadomasoquistas e pode ser legitimamente aplicada às *performances* não sadomasoquistas e à *body art*, bem como às peças de teatro convencionais, dança e concertos musicais. Em todos os eventos acima mencionados, o/a artista (ou o grupo de artistas) concorda em executar um certo trabalho para um público que escolhe assisti-lo. Em *performances* convencionais, enquanto se espera que o/a artista desempenhe seu trabalho da melhor forma possível, se espera do público que ele se comporte de acordo com certas regras (sentando nos lugares designados, aplaudindo em momentos específicos tais como o fim de um ato ou o término da *performance*, mantendo silêncio durante a *performance* etc.). Além disso, no caso de *performances* profissionais, uma transação financeira entre artista e espectador (frequentemente intermediada por um apresentador e/ou produtor), realizada por meio da compra de ingresso, assegura que o/a artista realizará um certo serviço artístico para o público em local e horário específicos.

Mesmo quando não há transação financeira envolvida, como às vezes é o caso de trabalhos experimentais e de vanguardas, ainda assim existe um contrato ou um acordo tácito: artistas produzem trabalhos para serem vistos por um público num determinado lugar e horário. Como Gilles Deleuze observa em *Coldness and Cruelty*, “o contrato presuppõe, em princípio, o consentimento livre das partes contratantes e determina entre elas um sistema de direitos e deveres recíprocos”.<sup>8</sup> Tanto o/a artista quanto o

público têm seus direitos e deveres, i.e., seus "papéis", previamente definidos e consentidos. Neste sistema de direitos e deveres recíprocos, artistas e público se posicionam geralmente em polaridades opostas do evento artístico — artistas como fazedores (*performers*) e espectadores como observadores.

As práticas da *performance* e da *body art* dos anos 70, no entanto, trouxeram um significado totalmente novo ao processo de produção e recepção da arte. As relações entre artista, obra de arte e público se transformaram de forma radical quando o corpo do artista se tornou não apenas o meio para o trabalho como também o próprio objeto artístico, e a ênfase do trabalho passou a ser centrada antes no processo do que no produto. O modo de recepção se complicou portanto com a transformação da observação de uma obra de arte fechada em si mesmo para uma relação intersubjetiva com o sujeito encarnado do artista no processo de produção do trabalho.

Tanto a *performance* quanto a *body art* problematizam o papel do espectador. O público deixa de ser o espectador no sentido tradicional "daquele que vê, ou olha para, uma cena ou ocorrência; espectador, circunstante, observador", i.e., um observador distante, passivo. A presença do corpo no centro da *performance* abrevia a distância entre artista e público. Uma vez que *performances* são, em geral, eventos não ensaiados e abertos, o público, com frequência, não sabe como (re)agir, o que esperar da *performance* ou ainda o que a *performance* pode exigir dele. Além disso, os limites entre arte e vida também se tornaram cada vez mais indistintos, de forma que códigos de comportamento previamente estabelecidos não se aplicam mais. Em outras palavras, os termos do "contrato" não são sempre claramente enunciados e cabe ao espectador a responsabilidade de decidir os termos de sua própria participação. *Imponderabilia* (Bolonha, 1977), uma *performance* de Abramovic e Ulay, é um bom exemplo: a fim de entrar na galeria, o público era obrigado a passar entre os corpos nus de Ulay e Marina, cada um deles ocupando um dos lados da porta da galeria. Uma vez que os corpos dos artistas estreitavam o espaço da porta, era impossível para o público evitar o contato com eles. Na verdade, o público tinha que se espremer e esfregar seu corpo nos corpos dos artistas para entrar na galeria, escolhendo previamente qual artista ele/ela iria encarar. A posição convencional de observador neutro lhe era, portanto, negada. Dentro da galeria, uma câmera de vídeo gravava ininterruptamente o evento. Uma vez no interior da galeria, o público era surpreendido por sua própria imagem mostrada nos monitores. A participação do público era, como se vê, condição *sine qua non* para a *performance*. A distância entre artista e público sofrera um colapso. *Imponderabilia* se constitui na/pela interação dinâmica entre os corpos dos artistas, o corpo do público e as imagens gravadas (nas quais o público se descobre como "performers").

Se em *Imponderabilia* é a interação entre artistas e público que provoca a *performance*, em *Communist Body/Fascist Body* (1979) será a recusa de interagir com o público que a desencadeia. Nesta *performance*, Marina e Ulay convidaram onze pessoas a

comparecerem à sua casa na véspera do aniversário dos dois (Marina e Ulay fazem aniversário no mesmo dia) — 30 de novembro — às 23h45. Quando os convidados chegaram, encontraram o casal dormindo num colchão no chão, sob um cobertor vermelho. À frente deles mas à certa distância, duas mesas, paralelas uma a outra, estavam preparadas para a festa: uma delas tinha sido finamente arranjada com uma toalha branca, guardanapos de linho adamascados, pratos de porcelana, taças de champanhe de cristal, talheres de prata, champanhe alemão e caviar. Na segunda mesa, uma cópia do jornal *Pravda* servia como toalha e papel higiênico como guardanapo. Sobre a mesa, xícaras e pratos ordinários, talheres de alumínio, champanhe russo e caviar. Numa terceira mesa mais afastada, duas certidões de nascimento haviam sido coladas com durex, lado a lado: a certidão iugoslava de Marina com o emblema da estrela comunista e a certidão alemã de Ulay com a suástica. Uma câmera de vídeo gravou todos os movimentos dos convidados durante a noite.

Os convidados surpresos não sabiam como reagir ou o que esperar. Aturdidos, ele aguardaram, em vão, que o casal acordasse e tomasse parte na festa. Alguns dos convidados tentaram, sem sucesso, acordar o casal. Abramovic e Ulay, entretanto, permaneceram (presumivelmente) adormecidos, quietos como objetos.<sup>10</sup> Após um certo período de tempo, um dos convidados resolveu abrir a champanhe e comer o caviar. Uma festa teve início. Os convidados/espectadores haviam sido forçados a assumir um papel ativo enquanto os artistas permaneceram não apenas passivos como também aparentemente inconscientes do que se passava. O espaço privado dos artistas, seu espaço íntimo, foi transformado num espaço de *performance*. Algumas semanas depois, Abramovic e Ulay entrevistaram os convidados/espectadores sobre a experiência e usaram suas impressões como trilha sonora do vídeo feito durante a *performance*. As reações são extremamente variadas e cito longamente porque as respostas são bastante instrutivas:

A *performance* aniversário foi ... um pesadelo. (...) Percebi imediatamente que a atmosfera era um desastre. Não havia mais um centro no ambiente, porque ... o centro estava em repouso. Então essas pessoas que estavam lá não sabiam como se comportar.

Lowrien Weijers

A coisa mais notável a respeito [da *performance*] era a maneira pela qual vocês dois estavam lá deitados. Algo a meio caminho entre um objeto e duas pessoas.

Gerhard von Graevenitz

Havia uma certa incerteza em todas essas pessoas, do tipo o que devemos fazer? O que não devemos fazer? ... havia incerteza em relação aos códigos de comportamento, o que era muito agradável. (...) você continuava se perguntando o tempo todo sobre todo o tipo de coisa, (...) sem ter que dar uma resposta definitiva.

Gijs van Tuijl

Disse a mim mesmo: é, agora vai ser uma verdadeira performance... não porque vocês estavam deitados ali, mas porque o público estava ali, e todo esse andar para cima e para baixo, desejando tocar em alguma coisa: sem desejar ou sem ser capaz de tomar parte nisso, definitivamente querendo tomar parte e não sendo capaz...

Hartmut Kowalke

Alguém foi ousado o bastante para pegar algo da mesa e começamos a comer. Agora nós também estávamos envolvidos.

Antje von Graevenitz

Aos poucos comecei a me dar conta de que vocês estavam realmente adormecidos ali. Me senti um pouco insultado. Senti sua falta. Achava que vocês tinham que estar presentes.<sup>11</sup>

Wies Smals

Marina e Ulay acrescentaram seus próprios relatos aos dos convidados/espectadores. Enquanto Ulay afirma ter dormido a noite toda, Marina permaneceu acordada durante todo o tempo, ouvindo os sons e as conversas no quarto, seguindo os eventos com os olhos fechados. Ela "observou", silenciosa e passivamente, os convidados "atuarem", numa subversão de papéis provocada pela inércia deliberada dos artistas. Perplexos, se sentindo insultados ou apenas confusos, ou ainda apreciando a inesperada situação, os convidados/espectadores foram compelidos a repensar e redefinir os códigos de comportamento em face da situação, superando por fim a sua própria inércia. Isto é, sem os termos do contrato claramente definidos, os convidados/espectadores tiveram que tomar decisões e definir seus próprios códigos de comportamento na *performance*.

*Modus Vivendi* (Santa Monica, Califórnia, 1976) envolve uma experiência similar para o público, que de certa forma antecipa *Communist Body/Fascist Body*: Enquanto Ulay permanecia sentado imóvel junto a uma mesa, Marina movia-se no palco e "atuava" para o público. A um certo momento, ela se juntou a Ulay, sentando-se do lado oposto da mesa. A intenção dos artistas era permanecer imóvel até que todos os membros do público se retirassem. Steven Durland descreve o evento:

Após outros 15 minutos, alguns membros do público começaram a ficar irrequietos. Eles olhavam para os artistas e então olhavam uns para os outros buscando orientação. Eles deveriam ficar? Deveriam ir embora? Será que algo ia acontecer? Um homem perguntou em voz alta, quebrando o silêncio: 'Está bem se nós falarmos enquanto vocês fazem isso?' Uma outra voz respondeu: 'Só se você tiver alguma coisa a dizer.'<sup>12</sup>

Durland acrescenta que rumores percorriam o público alertando os espectadores para o fato de que Ulay e Marina haviam permanecido imóveis por períodos de sete horas, dando ao público uma perspectiva talvez alarmante do que os artistas poderiam estar dispostos a fazer.

Trabalhos como *Impoderabilia*, *Communist Body/Fascist Body* e *Modus Vivendi* — assim como a maioria dos trabalhos de Abramović — abalam, como se vê, a moldura tradicional da condição do espectador, privando-o do prazer voyeurístico, empurrando-o para fora de sua zona de conforto e desafiando-o a assumir uma função ativa.

## 2. O entrelugar

Ao longo dos anos, a demanda de Abramović no que diz respeito à interação do público com seu trabalho se tornou cada vez mais forte, a ponto da artista requerer literalmente que o espectador assine um contrato com ela, a fim de "ver" o seu trabalho. *In Between* (1996/97) é uma instalação de vídeo interativa na qual Marina guia o espectador através do trabalho por meio de instruções. Antes de entrar, o espectador precisa assinar um contrato concordando em permanecer 40 minutos dentro da instalação. Uma vez que o contrato é assinado, o espectador entra no espaço de olhos vendados e munido de *headphones*, por meio dos quais pode ouvir as instruções de Abramović. Ao final, o público recebe um certificado de conclusão, assinado pela artista, no qual ela agradece ao participante por ter lhe dado seu tempo e sua confiança. Essas são as condições estipuladas para "ver" o trabalho. Abramović explica:

Numa *performance*, gastar o tempo é uma transação análoga: você dá ao público a mesma quantidade de tempo que ele lhe dá. Não é como exibir sua pintura e partir para um feriado enquanto as pessoas visitam a exposição. É por isso que decidi usar um contrato com o público. Antes de entrar na minha exposição, ele tem que assinar o contrato.<sup>13</sup>

Uma vez dentro da instalação, Marina — por meio dos *headphones* — instrui o espectador a se sentir confortável, guiando-o através de técnicas de relaxamento e de exercícios respiratórios. Após completar uma sequência de exercícios, o espectador é instruído a retirar a venda dos olhos e observar as imagens nos monitores. Este momento se dá quase ao fim da "jornada", de forma que a maior parte da experiência se concentra em torno da atividade do público e não do ato passivo de assistir ao vídeo. Com *In Between*, Marina torna explícita a troca — o que ela denomina *transação análoga* — que tem lugar entre a artista, o trabalho e o público. Ela demonstra que a experiência artística é uma rua de mão dupla na qual a responsabilidade do trabalho recai tanto sobre o artista quanto sobre o público. Mesmo quando o público desempenha um papel aparentemente menos ativo, ainda assim existe uma troca. Abramović declarou em muitas ocasiões diferentes que grande parte da energia necessária para que a *performance* aconteça deriva do público:

Tudo se concentrava no diálogo de energia entre nós e o público. Era uma experiência forte em algumas performances descobrir que quanto maior o público, mais energia eu tinha para superar certos limites físicos e mentais.<sup>14</sup>

Como Chrissie Iles observa, em performance “existe uma correlação direta entre o nível de *input* do público e o *output* dos artistas”<sup>15</sup> (tal correlação é também verdadeira para as outras artes cênicas. É bastante comum, no teatro, por exemplo, ouvir os atores comentarem como uma boa audiência produz um bom espetáculo).

Com *In Between*, Abramovic torna evidente o contrato implícito que cada performance traz consigo, tornando-o literal e concreto, sem deixar dúvidas no que diz respeito aos “deveres” do público para com o trabalho. Este, porém, não é sempre o caso, como já vimos. Em performances como *Ritmo 0* e *Shoot*, os termos do contrato são, entretanto, vagos e indeterminados. Essa instabilidade, essa ambigüidade em relação aos códigos de comportamento e aos papéis do artista e do público, pode levar ocasionalmente a um impasse, trazendo para o primeiro plano o problema da responsabilidade ética dos espectadores. Em outras palavras, quanto mais indeterminados são os termos do contrato, maior é o peso da ética do espectador e de sua capacidade de julgamento e ação.

Analisando a performance de Chris Burden *Shoot* (1971), Frazen Ward levanta questões a respeito da (in)ação tanto do atirador quanto do público: “Como alguém pode ser persuadido a atirar em seu amigo? Por que os membros do público estavam preparados para deixar que isso acontecesse?” Para Ward, a combinação de voyeurismo e passividade (tanto de Burden quanto do público) que caracteriza *Shoot* configurou o público como uma “zona cinza”, definida pela suspensão do julgamento e da escolha.<sup>16</sup> Em outras palavras, a evasão da responsabilidade ética por parte tanto do público quanto do amigo/atirador definiram negativamente o público como uma “arena de responsabilidade, de dilema e decisão.”<sup>17</sup>

Enquanto *Shoot* é marcado pela combinação de violência física, voyeurismo e passividade (da parte tanto do artista quanto do público), *Ritmo 0*, ao contrário, é marcado pela inflicção de violência física na artista passiva por um público ativo e participante.

Em *Artist Body*, a performance é descrita de forma sucinta:

Instruções:

Há 72 objetos na mesa que podem ser usados em mim como quiser.

Performance.

Eu sou o objeto.

Durante este período eu assumo total responsabilidade.

Uma lista dos objetos e uma série de 25 fotos da performance se seguem à descrição. As fotos revelam um público que, embora misto, é, em grande maioria, masculi-

no. Durante as seis horas que a performance durou, os participantes selecionaram objetos para usar no corpo de Abramovic. Partes do seu corpo foram embrulhadas em papel; inscrições foram feitas em sua testa, tórax e braços. Um cartaz com a palavra Eros foi preso à sua blusa. Uma das fotos mostra um homem derramando o conteúdo líquido de um copo na cabeça de Abramovic. Outra, mostra a artista com um véu cobrindo a metade do seu rosto. Vemos um homem colocar um cigarro na boca de Marina e acendê-lo. Algumas pessoas carregam Abramovic e a colocam na mesa em que os objetos haviam sido previamente dispostos. A artista é então coberta com um casaco e acorrentada à mesa. Um homem toca seu cabelo. O mesmo homem aparece em duas outras fotos — na primeira ele beija Abramovic na face, na segunda ele remove sua blusa, expondo os seios da artista. A foto sugere a ocorrência de contato sexual (Ele teria beijado seus seios? Teria acariciado seu corpo?). As fotos restantes mostram Abramovic nua da cintura para cima, com um enorme corrente com um medalhão na ponta em torno do pescoço. Uma rosa está inserida através das aberturas do medalhão. Polaróides da artista, tiradas pelo público, são colocadas em sua mão direita. Outra polaróide foi inserida entre a rosa e a corrente do medalhão. Uma mulher limpa o rosto de Abramovic com algodão. Uma foto revela Abramovic segurando uma arma apontada para seu pescoço, posta em sua mão por um dos membros do público.

Um dos preceitos do movimento de vanguarda é que o/a artista não possui total controle sobre o trabalho, mas que este depende também da colaboração do espectador. Em *Ritmo 0* vemos Abramovic abrir mão do controle da performance em favor do público. Durante toda a performance, ela se manteve completamente passiva e silenciosa, permitindo que o público fizesse com ela aquilo que bem desejasse — um objeto *ready-made* sujeito à manipulação. Ao passo que em *Shoot* o público assume o papel de testemunha de um ato violento, em *Ritmo 0* a performance é constituída pela participação ativa e violenta do público (que assume portanto o papel de perpetrador), pelo uso — e abuso — do corpo de Abramovic enquanto objeto. O fato de que este é um objeto marcado pelo gênero fica evidente nas imagens construídas ao longo da performance. Chrissie Iles observa que “o corpo passivo de Abramovic ... tornou-se uma espécie de objeto fetiche, no qual desejo, ódio e medo foram projetados representando a clássica tríade da mãe, madona e prostituta.”<sup>18</sup> Em *Ritmo 0* Abramovic encarna o papel da mulher na maioria das sociedades: simultaneamente uma vítima da violência e um objeto de desejo. A violência experimentada por Abramovic durante a performance é, neste sentido, simbólica da violência física e sexual que afeta inúmeras mulheres no mundo todos os dias. A diferença, porém, é que aqui — no ambiente de uma galeria de arte e como parte de um evento artístico — a passividade passa a ter o efeito contrário de uma provocação. A performance masoquista de Abramovic funciona como um “espelho perverso”<sup>19</sup> para o público, levantando questões de ética e responsabilidade.

O sujeito/objeto Abramovic reivindica total responsabilidade por qualquer coisa que aconteça durante a *performance*. Mas até que ponto pode Abramovic aceitar de fato total responsabilidade pelas ações que têm lugar durante a *performance*? Em primeiro lugar, reivindicar total responsabilidade serve ao propósito de evitar o medo de complicações legais que possam ser ocasionadas pelo comportamento dos participantes. Se, a qualquer momento, o público acreditasse que poderia enfrentar problemas legais em consequência de seu comportamento, ele provavelmente não se sentiria tão “livre” — ou tão disposto — a participar. Em outras palavras, ele poderia se restringir por medo das consequências legais. O mesmo é verdade em relação à galeria e a seu responsável legal. A reivindicação de Abramovic é claramente desenhada para tornar possível o evento, apaziguando qualquer temor por parte da galeria e do público em relação às consequências legais. A despeito disso, a reivindicação de Abramovic não isenta, de fato, nem o público nem a galeria de responsabilidade ética. O que *Ritmo 0* deixa manifesto é que *performance* é uma arena de responsabilidade ética — i.e., que tanto os espectadores quanto os artistas são livres no sentido kantiano: eles são livres para determinar suas ações de acordo com sua razão e não seus instintos; pois não são escravos de suas paixões mas são, na verdade, livres para agir contra elas, como alguns membros do público demonstraram ao interromper a *performance*.

Seria difícil — senão impossível — determinar se o caráter sadístico de certas ações brotaram apenas da multidão aleatória ou se também informou o comportamento do público de arte. Não creio, entretanto, que este seja um modo fértil para tentar entender o problema da violência que marca *Ritmo 0*, especialmente considerando que só podemos examinar a documentação do evento, que por si mesmo já é algo distinto do próprio evento. Em todo o caso, a *performance* permitiu ao público se colocar na posição ativa de sujeitos/perpetradores enquanto Abramovic assumiu o papel da vítima/objeto passivo. Com *Ritmo 0*, Abramovic desafiou os limites convencionais do evento artístico, levando ao extremo o teste dos limites. Os papéis da artista e do público foram invertidos, a linha divisória entre artista e público desapareceu por completo e os limites individuais e coletivos do público, em termos de ação e julgamento, foram postos à prova: até onde público, como grupo, se deixaria ir? Até que ponto indivíduos permitiriam outros membros do público chegar antes de intervirem? Os limites de Abramovic também foram postos à prova: quanta violência e dor ela poderia suportar passivamente? Até que ponto ela confiaria no público?

O fato de que Abramovic não poderia assumir total responsabilidade fica claro pelo desenvolvimento da *performance*. Ao final, membros do público intervieram e interromperam o evento antes que alguém puxasse o gatilho da arma já apontada para a cabeça de Abramovic. O público, portanto — ou, pelo menos, parte do público —, julgando a situação, tomou a decisão de assumir responsabilidade por suas ações durante a *performance*. Neste sentido, o público em *Ritmo 0* não pode ser considerado

como uma “zona cinza”, mas constitui de fato uma arena caracterizada por julgamento e decisão, na qual questões de consequência, participação e responsabilidade foram não apenas levantadas como também parcialmente respondidas.

### 3. Corpo do público

Em seu ensaio *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, Susan Buck-Morss traça o modo pelo qual o conceito de estética se tornou não apenas totalmente desligado de seu significado original (em grego arcaico *Aisthithikos* significa aquilo que pertence aos ou é perceptível pelos sentidos) como na era da reprodução mecânica tomou, de fato, o significado oposto. Buck-Morss explica que

O campo original da estética não é a arte mas a realidade — corporal, material, natureza. Como Terry Eagleton escreve, “A Estética nasce como um discurso do corpo”. É uma forma de cognição, adquirida através do gosto, do tato, da audição, da visão, do olfato — todo o sensorio corporal. (...) Esse aparato físico cognitivo (...) encontra-se ‘à frente’ da mente, encontrando o mundo de forma pré-lingüística, por conseguinte anterior não somente à lógica como ao sentido também.<sup>20</sup>

Analisando o ensaio seminal de Benjamin, Buck-Morss afirma: “A compreensão de Benjamin da experiência moderna é neurológica. Ela se centra no choque.”<sup>21</sup> No mundo moderno, somos submetidos a choques diários contínuos, a uma quantidade desproporcional de estímulos. Um mecanismo de defesa se torna necessário para nos ajudar a absorver tais choques sem que fiquemos traumatizados. Para Buck-Morss, Benjamin se utiliza aqui do *insight* de Freud de que a consciência funciona como “um escudo protegendo o organismo contra estímulos — ‘energias excessivas’ — exteriores, através da prevenção da retenção dos mesmos, de sua impressão como memória.”<sup>22</sup> Na era da reprodução mecânica, choques do tipo que costumavam resultar apenas de situações extremas como a guerra, desastres naturais e catástrofes, se tornaram parte da vida diária. Basta pensar na superabundância de imagens de violência, morte e destruição — agora numa escala global — que inundam as telas de televisão vinte e quatro horas por dia. Graças à televisão, ao rádio e à *world wide web*, agora é possível seguir, em tempo real, a escalada da Guerra no Oriente Médio, o último massacre na Palestina ou o impasse nuclear entre a Índia e o Paquistão. Um tal “excesso de estímulo” resulta numa supressão do sistema sensorial, como forma de proteger o corpo e a mente do trauma. Como Buck-Morss aponta, o sistema reverteu sua função: “Seu objetivo é *anestesi*ar o organismo, embotar os sentidos, para reprimir a memória: o sistema cognitivo sinestético se tornou, antes, um sistema de anestesia. [Numa] inversão dialética, (...) a estética deixa de ser um modo cognitivo de estar ‘em contato’ com a realidade para passar a ser um modo de bloquear a realidade.”<sup>23</sup>

o latim - mes te fine

É meu argumento que o trabalho de Marina Abramovic busca restaurar a experiência estética no sentido pleno, no seu significado original. Abramovic não está interessada em nenhuma forma de contemplação artística. Ela busca antes engajar o corpo todo do espectador, todo seu aparato sensorial, numa experiência artística que se relaciona diretamente com o mundo empírico ou "real", na qual o conhecimento se produz através do corpo. Não apenas os olhos, distanciados do objeto, numa atitude voyeurística, mas também a pele, a audição, o tato, o olfato. Por essa razão seus trabalhos requerem de nós a execução de coisas simples: fechar os olhos, escutar, sentar, respirar, andar.

Os trabalhos de Abramovic constituem um modo artístico de estar-no-mundo, no sentido empregado por Merleau-Ponty, no qual o sujeito é um corpo-no-mundo. Para Merleau-Ponty não há conhecimento que não se dê dentro dos horizontes abertos pela percepção; não há experiência do mundo que não seja, ao mesmo tempo, uma experiência do corpo; e não há percepção que não seja uma recriação do mundo a cada momento. "Retomando portanto o contato com o corpo e com o mundo", escreve Merleau-Ponty, "devemos redescobrir também a nós mesmos, uma vez que, se o eu percebe através do corpo, o corpo é um eu natural e, do mesmo modo, o sujeito da percepção."<sup>24</sup> O eu é, portanto, encarnado, e o ato de perceber o mundo é um ato ativo que engaja simultaneamente o sujeito sensor e o sensível. O privilégio geralmente outorgado à visão como função cognitiva no pensamento ocidental não tem lugar na fenomenologia de Merleau-Ponty. A idéia de um eu encarnado desconstrói o eu cartesiano com sua divisão de corpo e mente e dualismos tais como sujeito/objeto, eu/outro. Para Merleau-Ponty, o sujeito não se destaca do mundo, ele está no mundo, ele vê e é visto, percebe e é percebido. Ele é portanto sujeito e objeto; e o eu e o outro não são opostos mas recíprocos.

Em seus primeiros trabalhos — assim como nos trabalhos com Ulay (*Relation Work*) —, as *performances* de Abramovic buscaram transformar o espectador em participante ativo, fosse por meio da provocação do público a fim de fazer com que este (re)agisse de alguma forma ou por meio da tentativa de engajá-lo através do uso do seu corpo, dos sentidos. Em *Incision* (1978), por exemplo, o corpo nu de Ulay foi preso às paredes da galeria por meio de cordas elásticas. Enquanto ele se movia incansavelmente para a frente até alcançar o ponto máximo de extensão das cordas — apenas para ser puxado pelas cordas de volta para a parede numa repetição inacabável —, Abramovic permaneceu em pé, imóvel e impassiva, posicionada no ponto máximo que Ulay era capaz de alcançar. A um certo momento, um homem sentado na platéia levantou-se subitamente e acertou um pontapé em Abramovic com tanta força, que ela caiu no chão. Sem demonstrar nenhuma perturbação, Abramovic se levantou e retomou sua posição. A *performance* tinha a clara intenção de provocar o público a reagir. Escrevendo a respeito, Abramovic conta que:

Na primeira parte da *performance* o público acumulou agressão em relação ao meu papel passivo. Ao mesmo tempo, eu estava esperando um ataque do público, mas não tinha idéia de quando ia acontecer. Após o ataque, retomei a mesma posição de antes, mas tudo havia mudado. Após a *performance*, o público se engajou numa discussão intensa sobre a função e os limites do observador.<sup>25</sup>

Em *The World is My Country: The Sex Life of the Flowers* (1982), uma instalação de vídeo feita em colaboração com Ulay, o espectador tem que ficar pendurado de cabeça para baixo a fim de assistir a um documentário num monitor colocado no chão. "Ao colocar seus pés em sapatos especiais presos ao teto, o espectador faz com que a fita [de vídeo] se inicie. É um documentário particularmente interessante sobre a vida sexual das flores, e a curiosidade luta contra o desconforto físico, pois se o espectador retirar o pé, a fita se interrompe. [O trabalho] pede ao espectador que invista não apenas sua confiança mas também sua participação física, dando sua energia a fim de poder receber algo de volta da obra de arte."<sup>26</sup> Assim como em *In Between, The Sex Life of the Flowers* demanda do espectador um tipo de engajamento: a menos que este esteja disposto a ficar pendurado de cabeça para baixo, ele/ela não pode ver o trabalho. Reencontramos aqui a idéia de *performance* como uma *transação análoga* entre o artista e o público, e o espectador como alguém que necessita *fazer algo* com o trabalho.

Em seus trabalhos mais recentes, Abramovic deu um passo adiante no que se refere à transformação do papel do espectador. Se suas primeiras *performances* haviam tentado eliminar o voyeurismo, transformando o público em participante ativo, reque-rendo que ele usasse seu corpo, se engajando sensualmente na experiência artística, com os *Transitory Objects (Objetos transitórios)* a transformação é ainda mais radical: Abramovic transforma o espectador em *performer* e em objeto, e também em obra de arte.

Os *Objetos transitórios* são objetos feitos para o uso do público. Ao contrário de esculturas, esses objetos não se tornam obra de arte a menos que sejam utilizados, tocados, a menos que as pessoas se sentem ou se deitem neles. Aqui, como nas *performances* de Abramovic, o trabalho não é direcionado para resultados, não busca chegar a uma forma final, mas se centra antes na experiência, no processo — a diferença é que desta vez se trata da experiência do público. O centro do trabalho não é mais o corpo do artista, mas o corpo do público. Como Duchamp, Abramovic acredita que "o público tem que ser tão criativo quanto o artista."<sup>27</sup> Enquanto em seus trabalhos anteriores Abramovic queria experimentar, junto com o público, o rompimento dos limites físicos e mentais, agora ela deseja que o público experimente sua própria transformação:

Nunca a vida de ninguém se transformou por causa da experiência alheia. Eu quero mais do público. Quero que ele se envolva e passe por mudanças como acontece comigo. É muito difícil e é um trabalho pioneiro porque durante muito tempo houve regras estabelecidas: o artista faz, o público observa. Ele não está acostumado ao novo papel que estou lhe dando.<sup>28</sup>

o que faz com que



Após o final de sua colaboração e relação com Ulay, que se seguiu à caminhada da Grande Muralha da China, Abramovic passou um ano e meio vivendo em diversas minas de minério no Brasil. Com os cristais que descobriu nessas minas, ela começou a desenhar objetos e móveis feitos com quartzo, turmalina, ametistas e cobre, entre outros materiais, para serem usados pelo público. Os *objetos transitórios* incluem sapatos, mesas, cadeiras, camas, espelhos, um “céu interior” e um “cinema cristal”.

Uma das idéias por trás dos *objetos transitórios* é a re-ritualização da vida diária, através do poder da energia acumulada pelo uso repetitivo dos objetos. A energia é transmitida ao público quando este entra em contato com os minerais. Os *objetos transitórios* são um instrumento, um trampolim para uma experiência sensorial e mental. *Shoes for Departure* (*Sapatos para partida*), feitos de blocos sólidos de ametista e pesando 65 kg, são acompanhados das seguintes instruções para o público:

Entre nos sapatos com os pés descalços.  
Olhos fechados.  
Imóvel.  
Para.

*Black Dragon* é composto de três peças de minerais (“três travesseiros”) alinhadas na parede, de forma que quando você pressiona seu corpo contra os minerais, os cristais tocam sua cabeça, seu coração e seu sexo. A instalação é geralmente composta de uma série de *Black Dragons*, em tamanhos variados e feitos com diferentes minerais, permitindo o seu uso por várias pessoas ao mesmo tempo. Em Tóquio, *Black Dragon* se tornou uma instalação permanente. Situada num estacionamento junto a um supermercado, os trabalhos energizantes são usados regularmente pela população local. “Você vê os consumidores ocupados parando, após terem feito suas compras ou estacionado, (...) e descansando nos travesseiros para recarregar suas energias.”<sup>29</sup>

*White Dragon* consiste numa enorme placa de cobre presa verticalmente à parede com uma base para os pés e um travesseiro mineral para a cabeça, feita para uma pessoa ficar de pé na estrutura e sentir a energia do mineral. *Red Dragon* é uma estrutura similar à *White Dragon* com a diferença de que possui um pequeno assento para o usuário. A cama feita de cobre e com dois cristais — um servindo de travesseiro e o outro de suporte para os pés — se chama *Green Dragon* e, algumas vezes, é colocada a uma grande altura na parede. Todos os objetos que compõem os vários “*Dragões*” são, como já foi dito, instalados em série, de forma que, ao entrar numa exposição, é possível ver várias pessoas sentadas em *Red Dragons*, deitadas em *Green Dragons* ou pressionando seus corpos contra *Black Dragons*. O efeito é bastante impressionante, pois o público, normalmente situado a distância do objeto, se tornou parte integral do objeto; tornou-se obra de arte. Como Abramovic comenta,

o papel é trocado de uma forma engraçada — o público está na parede e o artista no espaço olhando para ele. Às vezes você entra num espaço e vê apenas uma fileira de 30 pessoas voltadas para a parede. O trabalho é esses corpos humanos descansando nos travesseiros.<sup>30</sup>

No museu somos proibidos de tocar nos objetos. Há guardas por toda a parte para prevenir que o público chegue perto demais das obras de arte, assegurando a preservação dos trabalhos. Essas obras de arte estão lá para ser olhadas, admiradas a distância. Os *Objetos transitórios*, no entanto, “não estão separados da vida; você pode entrar neles”<sup>31</sup>, rompendo dessa forma os limites entre arte e vida, como também acontece na arte da performance. Eles demandam a participação do público, a transformação dos espectadores em *performers* que, por sua vez, conduz ao corpo do público como obra de arte.

O mesmo se dá com *Soul Operation Room* (2000). Nas palavras de Abramovic, esse trabalho é “uma proposição para o público para tomar parte em uma jornada num nível mais mental do que físico, a fim de investigar as possibilidades de: levitação; telecinesia; E.S.P. Percepção extra-sensorial; escrita automática; ectoplasma; telepatia; experiência fora do corpo; transe.”<sup>32</sup>

*Soul Operation Room* é composto de um número diferente de objetos/ambientes que o público deve entrar e utilizar. Antes de entrar no espaço, o visitante é incentivado a vestir um casaco branco (“Blending-In Coats”). *Soul Operation Table* é uma mesa extremamente alta com várias telas coloridas de algodão posicionadas sobre a mesa e através das quais a luz é filtrada. Se o espectador desejar usar a mesa, ele/ela deve se despir e deitar na mesa, escolhendo um dos campos de cor para se concentrar por um período de uma hora. O ato de tirar a roupa, subir na escada que leva à mesa e se deitar na direção de um dos campos de cor constitui uma performance que os demais membros do público se juntam para assistir. O público se auto-observa como *performer* e objeto; ele vê e é visto, como o eu encarnado de Merleau-Ponty.

*Reprogramming Levitation Module* consiste numa banheira de cobre cheia com 25 kg de flores secas de camomila e um cristal de quartzo sobre a banheira, de forma que quando o espectador/usuário entra nela — após se despir por completo — o cristal fica posicionado sobre a cabeça da pessoa como se fosse uma lâmpada. O usuário deve permanecer imerso na banheira por um período de três horas. Com todos os objetos de *Soul Operation Room*, o público deve se envolver fisicamente e temporalmente, entrando neles, tocando-os, usando-os. O que vemos é a transformação do público de mero espectador a usuário do trabalho. Ele é uma parte necessária para que os objetos atinjam sua finalidade. Os “*Objetos transitórios*”, diz Abramovic, “não existem por si próprios; o público precisa interagir com eles.”<sup>33</sup> Mas os *objetos transitórios* não são mais do que um trampolim, uma ferramenta para tornar possível a jornada mental do público. Uma vez que esse objetivo é alcançado, eles se tornam desnecessários e

podem desaparecer, pois, como o nome indica, são apenas instrumentos de transição (neste sentido, podemos considerar os *objetos transitórios* como uma ponte). Abramovic acredita que no futuro a arte dispensará objetos pois a troca de energia que existe entre artista e público se dará sem a necessidade de tais instrumentos.

*Dream House* (2000), um projeto especificamente desenhado para Echigo Tsumari, uma região rural no norte do Japão, é uma casa aberta à pequena comunidade local e a quaisquer visitantes de passagem pela área. Abramovic transformou os diferentes cômodos de uma casa ordinária, buscando uma forma de re-ritualizar os pequenos atos da vida diária. Os hóspedes devem passar uma noite na casa, dormindo em quartos especialmente preparados. Cada um dos quartos é iluminado por uma cor específica. As camas têm a aparência de caixotes e dentro de cada uma há um pequeno traveseiro e um livro, no qual o hóspede deve escrever seus sonhos. No banheiro há uma banheira de cobre com um traveseiro de quartzo azul para que o hóspede se banhe com água quente e folhas imersas. A sala, em estilo tradicional japonês, possui uma mesa baixa arrumada com copos d'água e magnetos para que os hóspedes se sentem ao redor. Eles recebem roupas especiais — *Dream Clothes* — para dormir, feitas de seda, algodão, penas de ganso e magnetos. Em *Dream House*, a arte é viver, executar as pequenas coisas da vida diária — dormir, sentar, beber água, sonhar. Assim como todos os *objetos transitórios* e as *performances* de Abramovic, este trabalho é totalmente centrado na interação, na experiência, no processo e na transformação.

Abramovic começou recentemente a desenhar roupas energéticas — *Energy Clothes* — que podem ser usadas tanto em público como privadamente. Seu desejo é encontrar uma forma de produzir as roupas e os objetos transitórios em larga escala e a um preço acessível, possibilitando um maior número de pessoas a utilizá-los. Tal produção em série “negaria completamente a idéia do objeto de arte como uma obra única.”<sup>34</sup>

A idéia de Abramovic de uma arte sem objetos, como pura troca de energia na qual o público é transformado pela experiência do mesmo modo como acontece com o artista, pode parecer utópica. Acredito, porém, que *Spirit Cooking* é um exemplo de *performance* sem objetos. *Spirit Cooking* consiste numa série de “receitas afrodisíacas” que às vezes Abramovic usa em conjunção com *Power Objects* (pequenas figuras humanas feitas de cera de abelhas e banhadas em sangue de porco) mas que existe por si própria. As receitas são pequenos poemas, *haikus*:

Com uma faca afiada  
Corte fundo  
O dedo médio  
Da mão esquerda  
Coma a dor

\*\*\*\*\*

Sentada numa cadeira de cobre  
Penteie o cabelo  
Com uma escova de cristal claro  
Até sua memória se apagar

\*\*\*\*\*

No topo de um vulcão  
Abra sua boca  
Espera até sua língua se tornar flama  
Feche a boca  
Respire fundo

\*\*\*\*\*

Cuspa dentro do seu umbigo  
Até o lago se encher  
Permaneça imóvel  
Escute o coração de um cão  
Bater

\*\*\*\*\*

Misture leite materno fresco  
Com leite de esperma fresco  
Beba em noites de terremoto

É possível argumentar que estas são receitas impossíveis. Para Abramovic, elas são interessantes porque “quando você as lê, você cria para si mesmo as imagens da *performance*.”<sup>35</sup> Se *performances* podem ser lidas como textos, textos também podem ser *performances*. O que *Spirit Cooking* demonstra é que a obra de arte não é um objeto independente cujo sentido é inerente ao mesmo, aguardando para ser decifrado pelo espectador/leitor. Mais precisamente, descobrimos que o processo de criação possui um caráter dialógico, porque depende tanto do artista quanto do público e que o significado do trabalho resulta da interação entre os dois. Neste sentido, o espectador/leitor é também artista/autor.

Wolfgang Iser demonstrou em seu trabalho sobre a “estética da recepção” que textos literários não são representações de um dado objeto existente fora do texto. Se este fosse o caso, o texto não seria senão uma exposição deste objeto, caindo na categoria de “enunciação constatativas” descritas por J.L. Austin. Textos literários, no entanto, são “enunciação performativas”, pois produzem seus próprios objetos, *fazem coisas com palavras*. Os “textos literários”, escreve Iser, “iniciam ‘performances’ de significado ao invés

de formular eles mesmos os significados. Sua qualidade estética reside nessa 'estrutura de *performance*', que claramente não pode ser igual ao produto final porque sem a participação do leitor não pode haver *performance*. É, portanto, uma qualidade integral dos textos literários produzir alguma coisa que eles mesmos não são."<sup>36</sup>

Enquanto se poderia argumentar que o texto de *Spirit Cooking* não deixa de ser um objeto, a *performance* que produz é imaterial (no sentido de incorpóreo e não no sentido de insignificante). *Spirit Cooking* está, a meu ver, no lugar entre os objetos transitórios — como uma estrutura que provoca a *performance* — e a *performance* sem objetos, pura interação entre artista e público.

#### 4. Conclusão

Tem sido sempre uma das funções da vanguarda abalar as formas tradicionais de perceber o mundo, desafiando normas sociais e culturais, e criando condições para novas maneiras de pensar. Escrevendo sobre o teatro de vanguarda norte-americano, Arnold Aronson diz: "A *performance* de vanguarda aspira a uma reestruturação radical da forma pela qual o público vê e experimenta o ato de teatro [e *performance*], o que por sua vez deve transformar a forma pela qual os espectadores vêem a si mesmos e ao mundo."<sup>37</sup>

Abramovic sempre esteve na vanguarda desde suas primeiras *performances* em fins do anos sessenta, desafiando não apenas o modo com que percebemos arte, como também o próprio conceito de arte. Não é surpreendente encontrar pessoas que ainda hoje, após 30 anos de trabalho e tanto tempo depois da revolução duchampiana, não reconhecem o trabalho que ela faz como arte.

De todos os artistas de *performance* que começaram a trabalhar no final dos anos sessenta e continuaram durante os setenta, Abramovic é uma das poucas que continua a produzir arte de ponta e que não abriu mão da *performance*.

O trabalho de Abramovic se centrou sempre no corpo. Analisando sua trajetória, a artista se deu conta de que todos esses anos ela esteve trabalhando num só projeto:

Estive sempre ocupada com uma única idéia. Mesmo quando eu pintava, a idéia básica era sempre o corpo. Agora está mais claro para mim que dentro deste corpo de trabalho há uma clara divisão entre o "corpo do artista" (eu fazendo) e o corpo do público (o público fazendo).<sup>38</sup>

Penso, no entanto, que Abramovic vem trabalhando com duas idéias desde o começo: o corpo e a transformação do espectador. O percurso que vai do corpo do artista ao corpo do público é, a meu ver, a consequência lógica da tentativa de Abramovic de romper com a postura voyeurística, passiva do espectador, na qual corpo e mente estão dissociados, e de restaurar a experiência artística em seu significado pleno, como experiência sensual, corporal, revertendo a anestesia em estética. As *performances* e os objetos de Abramovic nos colocam em contato com nós mesmos enquanto seres en-

carnados que apenas podem conhecer o mundo por meio de sensações e sentimentos. Esse processo implica necessariamente a transformação do espectador em *performer*. A fim de passar por esta transformação o público tem que entrar no trabalho, tem que se comprometer. Sujeito e objeto não estão mais, portanto, dissociados mas reciprocamente relacionados. Não é uma tarefa fácil. Exige que rompamos com normas aceitas, com formas convencionais de pensar, e com comportamentos aprendidos com os quais nos sentimos bastante confortáveis. O trabalho de Abramovic não é senão um começo. *Fechemos os olhos e partamos.*

#### ANEXO

##### COZINHA ESPIRITUAL (SPIRIT COOKING)

Marina Abramovic

##### DRINQUES DE ESSÊNCIA

Misture leite materno fresco  
Com leite de esperma fresco  
Beba em noites de terremoto

Olhe no espelho  
Pelo tempo que for necessário  
Para seu rosto desaparecer  
Não coma a luz.

Com uma faca afiada  
Corte fundo  
O dedo médio  
Da mão esquerda  
Coma a dor

De joelhos  
Limpe o chão  
Com sua respiração  
Inale a poeira

Urina matinal fresca  
Salpique sobre  
Os pesadelos

Em tempo de dúvida  
 Mantenha uma pequena  
 Pedra de meteorito  
 Na boca

## COMIDADE DE FOGO

No topo de um vulcão  
 Abra sua boca  
 Espere até sua língua se tornar flama  
 Feche a boca  
 Respire fundo

Cuspa dentro do seu umbigo  
 Até o lago se encher  
 Permaneça imóvel  
 Escute o coração de um cão  
 Bater

## PARA SER CONSUMIDO EM ECLIPSE SOLAR

3 copos d'água  
 em que um rubi tenha sido imerso por 3 dias  
 1 romã

Pegue 13 folhas inteiras  
 De repolho verde  
 Com 13000 gramas  
 De pura inveja  
 Cozinhe no vapor por um longo tempo  
 Em uma panela de ferro funda  
 Até que a água evapore  
 Coma logo antes do ataque

Um grão de arroz cozido  
 Um grão de pólen fresco  
 Uma colher cheia de lágrimas  
 Moa até fazer uma pasta

Com a pasta  
 Encha o espaço sob a unha  
 Do dedo mindinho  
 De sua mão direita

## RECETAS AFRODISÍACAS

7 dias sem comer  
 7 dias sem falar  
 7 dias sem dormir  
 7 dias sem intercurso sexual  
 7 dias sem ler ou escrever  
 7 dias sem ver tv  
 7 dias sem atender telefone,  
 fax ou e-mail  
 No 7º dia, tome banho  
 Em óleo de amêndoa, coma uma semente de coentro,  
 Uma amêndoa, uma colher  
 De mel com geléia real  
 Faça sexo com o parceiro  
 Que passou pelo mesmo processo  
 Por 3 dias e 3 noites  
 Beba o néctar de cada um adie  
 O clímax até a última hora  
 Antes do sol nascer no terceiro dia

Gire até perder a consciência  
 Tente comer  
 Todas as questões do dia

Uma gota de vergonha  
 Misture com uma gota d'água  
 Beba uma pequena quantidade  
 Antes de chorar

Saliva de seu amante misturada com  
 Orvalho matinal colhido  
 Com folhas de eucalipto

## CONTRA PRESSÃO ALTA

Segure um pítton  
No seu colo  
Sentado num bloco de gelo

Uma pitada igual  
De pedra de sal negro  
Pedra de sal branco  
Em ouro líquido

Sentada numa cadeira de cobre  
Penteie o cabelo  
Com uma escova de cristal claro  
Até sua memória se soltar

Olhando para a parede  
Coma nove pimentas  
Vermelhas

Tradução: Ana Bernstein

## Notas

- <sup>1</sup> A expressão é de Thomas McEvelley in *Modus Vivendi*, p.14.
- <sup>2</sup> Citado por David Elliot in *Marina Abramovic: Objects Performance Video Sound*, ed. Chrissie Iles, Oxford: Museum of Modern Art, 1995, p. 62.
- <sup>3</sup> ABRAMOVIC, "On Bridges, Travelling, Mirrors and Silence... in Amsterdam". Entrevista com Marina Abramovic por Pablo Rico in: *The Bridge/El Puente*, Marina Abramovic, Milão: Charta, 1998, p.50.
- <sup>4</sup> ABRAMOVIC, Marina. *Public Body*. Milão: Charta, 2001, p.46.
- <sup>5</sup> Entrevista com Thomas McEvelley, "Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?" in: *Artist Body*, Marina Abramovic, Milão: Charta, 1998, p.16.
- <sup>6</sup> McEvelley, Thomas. *The Serpent in the Stone* in: *Marina Abramovic: objetos, video, performance, sound*, ed. Chrissie Iles, Oxford: Museum of Modern Art, 1995, p. 46.
- <sup>7</sup> O'DELL, Kathy. *Contract with the Skin*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, p.2.
- <sup>8</sup> DELLEUZE, Giles. *Coldness and Cruelty*, NY: Zone Books, 1989, p.77.
- <sup>9</sup> Oxford English Dictionary.

<sup>10</sup> Uma experiência similar em *objetificação* marcou a performance de Chris Burden *Bed Piece*, na qual o artista permaneceu deitado numa cama na galeria por 22 dias, comendo e aliviando-se apenas durante a noite, após o fechamento da mesma. Mais tarde, Burden afirmou que havia dias em que a equipe da galeria esquecia de deixar comida para ele, devido ao fato de que "em suas mentes eu havia me tornado um objeto". (Citado por Kathy O'Dell in *Contract with the Skin*, op. cit., p. 71).

<sup>11</sup> Todas as citações são de *Marina Abramovic: Artist Body*, Milão: Charta, 1998, pp. 216-223.

<sup>12</sup> DURLAND, Steve. *From Warriors and Saints to Lovers: Marina Abramovic and Ulay* in: *High Performance* 34, vol. 9, nº 2, 1986.

<sup>13</sup> ABRAMOVIC, Marina and Abramovic, Velimir. *Time, Space, Energy or Talking About Asystemic Thinking* in: *Artist Body*, op. cit., p. 412.

<sup>14</sup> Citado por Chrissie Iles in: *Ulay/Abramovic: Performances 1976-1988*, catálogo da exposição no Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1997, p.14.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> WARD, Frazer. *Gray Zone: Watching Shoot* in: *October* 95, Winter 2001, p.15.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.3.

<sup>18</sup> ILES, Chrissie. *Cleaning the Mirror* in: *Objects Video Performance Sound*, op. cit., p.40.

<sup>19</sup> Em *Coldness and Cruelty*, Deleuze descreve os trabalhos de Sade e Masoch como um espelho perverso capaz de refletir a violência e os excessos do mundo.

<sup>20</sup> BUCK-MORSS, Susan, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, October: The Second Decade 1986-1996, Cambridge: Massachusetts, 1997, p.378.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.388.

<sup>22</sup> *Ibid.*, *Ibid.*

<sup>23</sup> Idem, p.390. O termo *sinestético* é usado por Buck-Morss para diferenciar o sistema estético de consciência dos sentidos da definição tradicional do sistema nervoso humano, mais limitada, e que tende a isolar artificialmente a biologia humana do seu meio ambiente.

<sup>24</sup> "Mais en reprenant ainsi contact avec le corps et avec le monde, c'est aussi nous même que nous allons retrouver, puisque, si l'on perçoit avec sons corps, le corps est un moi naturel et comme le sujet de la perception." Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard, 1945, p.239.

<sup>25</sup> ABRAMOVIC, Marina. *Artist Body*. Milão: Charta, 1998, p. 193.

<sup>26</sup> ILES, Chrissie, op. cit., p. 30.

<sup>27</sup> ABRAMOVIC in: "Talking with Marina Abramovic, riding on the Bullet Train to Kitakyushu, somewhere in Japan", Hans Ulrich Obrist. *Artist Body*, Marina Abramovic, Milão: Charta, 1998, p.42.

<sup>28</sup> ABRAMOVIC, Marina. *Public Body*. Milão: Charta, 2001, p.17.

<sup>29</sup> ABRAMOVIC, Marina. "Towards a Pure Energy", Abramovic, Marina and Celant, Germano, *Public Body*, op. cit., p. 12.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>36</sup> ISER, Wolfgang. *The Act of Reading — A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore e Londres: John Hopkins University Press, 1978, pp. 26-27.

<sup>37</sup> ARONSON, Arnold, *American Avant-Garde Theatre: A History*. NY e Londres: Routledge, 2000, p. 7.

<sup>38</sup> ABRAMOVIC, Marina. *Public Body*, op. cit., p. 16.