

Resumo

De 14 de Março a 31 de Maio o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) apresentou, pela primeira vez, uma exposição individual retrospectiva dedicada exclusivamente à arte da performance intitulada *Marina Abramovic: The Artist is Present*. *A artista está presente*, é também o título da obra criada especialmente para a exposição, que envolveu a presença permanente de Abramovic no átrio do museu, sendo os visitantes “convidados a sentar-se em silêncio com a artista durante o tempo que entenderem”. Inédita na ambição de expor quase quarenta anos de performance da artista, a exposição utilizou estratégias expositivas menos convencionais que integraram a reperformance de cinco obras emblemáticas lado a lado com a documentação tradicionalmente utilizada: fotografias, vídeos, objectos. A nova performance, poderosa na sua extrema simplicidade, mereceu surpreendente adesão do público que acorreu a participar. O acontecimento despoletou imediatas críticas, comentários, testemunhos que circularam em sites institucionais, blogs pessoais e redes sociais, produzindo um cenário de recepção também ele inédito pela diversidade e quantidade de públicos envolvidos.

As notas que se apresentam, produzidas em cima do acontecimento, tentam reflectir essas realidades enquadrando-as na reflexão e debate crítico em curso em torno das questões colocadas pela preservação, e reapresentação da arte da performance a que a exposição no MoMA veio dar nova dimensão e urgência. •

Abstract

From March 14 until May 31, the Museum of Modern Art in New York presented, for the first time, a solo retrospective exhibition exclusively dedicated to performance art titled *Marina Abramovic: The Artist is Present*. *The artist is present* is also the title of the new work produced for the exhibition, which involved Abramovic’s continuous silent presence in the museum atrium and the invitation to the public “to take the seat across from her for as long as they choose”. Without precedent in its ambition to show almost forty years of the artist’s performance production, the exhibition used unconventional display strategies which included re-performances of five emblematic works alongside more traditional forms of documentation such as photos, videos and objects. The new powerful yet simple performance captured the interest of the public who came to the museum eager to participate. The event immediately triggered criticism, comments, testimonies which circulated in institutional sites, personal blogs and social networks, producing a kind of widespread reception also with no precedent in the diversity and numbers of those involved.

These notes, produced during the event and its aftermath, try to reflect these realities and place them within the frame of the ongoing critical debate around the issues raised by preservation and re-presentation of performance art to which the MoMA exhibition brought a new dimension and urgency. •

palavras-chave

Performance
Reperformance
Exposição
Conservação

key-words

Performance
Re-performance
Exhibition
Conservation

NA PRESENÇA DE MARINA ABRAMOVIĆ

NOTAS SOBRE MUSEALIZAÇÃO DA PERFORMANCE¹

LÚCIA ALMEIDA MATOS
Instituto de História da Arte FCSH/UNL,
linha de Museum Studies
Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto

¹ As notas que se seguem, decorrem da visita à exposição *Marina Abramovic: The Artist is Present* (MoMA 14 de Março – 31 de Maio de 2010), da experiência de participação na performance *The Artist is Present*, especificamente produzida pela artista para a exposição, no acompanhamento do debate *Marina Abramovic: The Artist is Present: The Legacy of Performance* (2 de Junho) que encerrou o evento, na participação no simpósio *Thinking Performance* no Museu Guggenheim (18 de Junho), algum acompanhamento do eco que a exposição foi tendo junto da crítica e do público através de consultas de testemunhos publicados online no decurso da exposição, e informações obtidas informalmente junto de alguns dos intervenientes.

² Destacam-se *Art, Lies and Videotape: Exposing Performance*, na Tate Liverpool em Novembro de 2003 – Janeiro 2004; *After de Act*, no Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Viena em Novembro de 2005

³ De que é exemplo, sem paralelo, a exposição dedicada a Marina Abramovic, organizada, este ano, pelo MoMa.

Os processos de musealização da performance, da produção à exposição, têm vindo a ser objecto de reflexão e debate não apenas no meio profissional e institucional dos museus e no meio artístico mas também no âmbito da teoria, da história e da crítica da arte. A actual intensificação da prática da performance, aparentemente recorrente em épocas de crise social e política, reflecte-se no elevado número de apresentações de performances, pelos museus, nos últimos anos. Mais raras são as exposições antológicas dedicadas às diversas práticas da arte da performance ao longo dos anos², ou exposições retrospectivas de percurso individuais³ que colocam dificuldades específicas de natureza conceptual e operacional. Sendo múltiplas as razões do presente interesse na musealização da performance, a idade mais ou menos avançada de toda uma primeira geração de *performers* não deixará de ser uma importante motivação para coleccionar, documentar e expor uma das mais significativas práticas artísticas contemporâneas enquanto o acesso directo aos seus criadores é ainda possível. Para os artistas, este interesse constitui uma oportunidade de tornar visível o seu percurso artístico, de o repensar em função da sua projecção no futuro que o museu assegura e de ter voz activa no debate em torno da eventual subversão de valores considerados intrínsecos à natureza destas obras em consequência da sua incorporação nos acervos museológicos. Em causa estão os custos que essa extensão no tempo terá para obras baseadas na efemeridade, tendo como suporte o corpo do próprio artista e predicadas na experiência ao vivo do espectador. Nascida em ambiente de contestação ao mercado, à institucionalização e ao sistema da arte em geral, situando-se algures entre o teatro, a dança e as artes visuais, a arte da performance, conforme lembra Danto no catálogo da exposição (Biesenbach, ed. 2010, 29), sempre assumiu a galeria (e por extensão o museu) como o seu lugar natural. Por outro lado, não será por acaso que, apesar da reiterada natureza efémera e precária destas obras, tantas foram, e continuam a ser, objecto de registo visual e/ou sonoro, efectuado por iniciativa dos próprios artistas. Os artistas têm consciência de que a inscrição

da performance na narrativa da arte contemporânea e a ressonância que este tipo de prática artística possa vir a ter no futuro da arte depende, em grande parte, da sobrevivência e exposição dessa documentação só possível, a longo prazo, se integrada em colecções museológicas. Por seu lado, os museus têm tido dificuldade em lidar com a performance. Não propriamente com a apresentação no espaço museológico, que vem acontecendo desde muito cedo, mas no que respeita à sua incorporação nos acervos e posterior exposição. A consciência de que a musealização deste tipo de obras exige, para além de reflexão e debate, um ajustamento de procedimentos por parte de todos os interessados na sua conservação, é muito recente. No MoMA, o departamento de *Media and Performance Art* foi criado em 2006 em reconhecimento, não apenas da relevância mas sobretudo da especificidade de práticas artísticas caracterizados não só por envolverem meios tecnológicos na sua produção e apresentação, mas sobretudo por se basearem no tempo, incorporarem som e movimento e, no caso da performance, utilizarem o corpo como suporte. Na colecção, até à data, apenas cinco obras estão classificadas como performance⁴, e nenhuma pertence ao período inicial que definiu a prática em função de uma acção irrepetível, desencadeada pelo próprio artista, ao vivo perante uma audiência, de desenlace imprevisível.

O cânone da arte da performance tem vindo a ser transformado pelos próprios artistas, expandindo-se a práticas que se destinam e serem apresentadas exclusivamente em suporte tecnológico, que envolvem a presença física de executantes mas não do artista cujo papel se resume à concepção e planeamento da acção, ou ainda executadas por outros, incluindo a audiência, de acordo com instruções apenas verbais. Estas modalidades têm em comum basearem-se em premissas conceptuais que dispensam a presença, ao vivo, do artista e implicam a possibilidade de serem repetidas.

A obra de Marina Abramović, contudo, sempre esteve predicada na sua presença, como o título da exposição não deixou de sublinhar e as dúvidas levantadas relativamente à exposição no MoMA, consistentemente invocam essa realidade. Se a importância e significado da iniciativa de um museu, com a projecção do MoMA, de apresentar uma exposição dedicada a quarenta anos de actividade da auto-denominada “avó da performance” foi reconhecida unanimemente pela crítica, já as soluções escolhidas para expor, em ambiente museológico, performances identificadas com a figura carismática da artista, conhecida pela radicalidade e carácter transgressor de grande parte das suas obras, não mereceram, previsivelmente, unânime aprovação. Pelas questões que levantou e discutiu, as escolhas que apresentou e as soluções que propôs, a exposição, comissariada por Klaus Biesenbach⁵, tornou-se já uma referência no debate em curso sobre autenticidade e autoria, mediação e reapresentação, preservação e documentação da arte da performance.

Documentação

A exposição, relativa a cerca de 50 obras, organizou-se em três núcleos que acompanhavam a biografia da artista, indicando a relação próxima entre a vida e a obra. Primei-

⁴ Agradeço a informação a Glenn Wharton no departamento de conservação do MoMA.

⁵ Primeiro director do departamento *Media and Performance Art* e actualmente director do P.S.1 Contemporary Art Center.

⁶ *Freeing the Body*, 1975, 8 horas, Künstlerhaus Bethanien, Berlim: “envolvo a cabeça num pano preto/Movimento-me ao ritmo de um tambor africano/Movimento-me até ficar completamente exausta/Caio no chão.

⁷ *Imponderabilia*, Junho de 1977, 90 min, Galleria Comunale d'Arte Moderna Bologna: “Estamos de pé nus, na entrada principal do Museu, de frente um para o outro/O público que entra no Museu tem que passar de lado através do estreito espaço entre nós/Cada pessoa que passa tem que escolher qual dos dois encarar”.

⁸ *Luminosity*, Outubro de 1992, 2 horas, Sean Kelly Gallery, New York: “Sentada num selim de bicicleta/ Os meus pés não tocam no chão/ A intensidade da luz aumenta gradualmente no espaço”.

⁹ Registos que serão entregues à artista e integrados no arquivo do *Marina Abramovic Institute for Preservation of Performance Art*. Agradeço a informação a Glenn Wharton no departamento de conservação do MoMA.

¹⁰<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/04/15/AR2010041506294.html>

¹¹<http://www.artinfo.com/news/story/34243/why-marina-abramovics-moma-show-underperforms/?page=1>

ras obras de natureza conceptual e performances a solo (1968-1975) como *Freeing the body*, de 1975⁶. Colaborações com o artista Ulay (1976-1988) de que é exemplo *Imponderabilia* de 1977⁷. Trabalhos a solo, performances e instalações (1992-2010) como *Luminosity* de 1992⁸. Integrando a exposição, mas fora do circuito das obras históricas, encontrava-se ainda a performance criada para a ocasião, *The Artist is Present*. O acesso às obras foi, em grande parte, mediado por fotografias, vídeos, gravações de som e objectos diversos utilizados durante as performances, alguns originais como a carinha Citroen que abria a exposição, usada na performance com Ulay *Relation in Movement* apresentada em 1977, outros repostos como foi o caso das lâminas de barbear utilizadas em *Lips of Thomas*, apresentada em 1975. A quantidade e tipologia de documentação que subsiste de cada performance é naturalmente muito variável, dependendo dos meios tecnológicos disponíveis à artista no momento da produção e da própria natureza da obra.

Para quem não pôde deslocar-se ao museu e usufruir da experiência ao vivo da nova performance, *The Artist is Present*, o museu disponibilizou *on line* uma parte importante da documentação da obra produzida, em tempo real, pelo registo digital em vídeo das mais das 700 horas de duração da performance e os retratos de todos os que nela participaram, sentando-se em frente a Abramović⁹.

Como acontece com outras tipologias de práticas artísticas contemporâneas de base tecnológica, de instalação, ou envolvendo materiais eminentemente efêmeros, a documentação tem-se revelado, também para a performance, a estratégia mais adequada para garantir tanto a sua preservação como a futura reapresentação. Mas, se de um modo geral, a documentação daquelas práticas artísticas é utilizada sobretudo para apoiar e informar processos de decisão relativos ao modo como essas obras serão conservadas e reapresentadas, no caso da performance a documentação é a exposição. Por isso, o registo de uma acção única e irrepitível, resultante do impulso de produzir uma espécie de testemunho tão esclarecedor quanto possível do que se passou, pode transformar-se, quando exposto, em substituto credível da acção. Quando o registo remete o espectador para uma temporalidade e espacialidade que este identifique com o acontecimento original, o efeito de perda e de distanciação da obra que o motivou resulta minimizado o que explica a unanimidade da crítica em torno do grau de eficácia¹⁰ da documentação apresentada: os registos em vídeos das performances mais antigas foram considerados “hipnoticamente perturbadores” uns, “comoventes” outros¹¹, enquanto o som dos gritos da performance de 1975 *Freeing the Voice*, que se fazia ouvir por toda a exposição, foi apreciado como a apropriada “banda sonora de toda a exposição”.

A reperformance como estratégia de preservação

A polémica centrou-se sobre a estratégia de preservação e exposição da performance que Marina Abramović vem defendendo e que identifica como reperformance. O con-

ceito inclui tanto a reinterpretação de obras de performance de outros artistas de que é exemplo *Seven Easy Pieces*, apresentada no museu Guggenheim em 2005, em que Marina Abramović re-interpretou obras de Bruce Nauman, Vito Acconci, Valie Export, Gina Pane, Joseph Beuys e dela própria, como a reapresentação das suas performances por ela ou por outros *performers*, devidamente preparados para o fazerem, como aconteceu nesta exposição. A distinção entre um e outro tipo de reperformance não fica clara parecendo residir sobretudo no grau de liberdade com que o *reperformer* interpreta a peça original e no contexto em que a reperformance tem lugar. Para Abramović a reperformance (tanto na forma de reinterpretação como de reapresentação) é a resposta mais ajustada a duas das principais dificuldades inerentes ao processo de musealização da performance: preservar a acção ao vivo e possibilitar a participação efectiva do público.

No processo de preparação e de concretização das reinterpretações para *Seven Easy Pieces*, Marina Abramović propôs-se investigar e lançar a discussão sobre a possibilidade da performance poder ser reapresentada e definir um modelo apropriado para o fazer¹². Algumas das reinterpretações não se basearam na experiência directa da artista que não esteve presente no momento das performances originais e implicaram trabalho de investigação profundo já que, para algumas, quase não existe documentação o que a fez sentir “uma arqueóloga, tentando perceber, a partir de ruínas, o que realmente aconteceu”¹³.

Para a exposição retrospectiva no MoMA, Marina Abramović preparou a reapresentação de algumas das suas próprias performances pondo em prática a metodologia que considera mais adequada para garantir a sua sobrevivência: no seguimento de uma “casting call” seleccionou, através de uma curta entrevista, um grupo de quase 40 de entre cerca de 150 candidatos e preparou-os, física e psicologicamente para darem corpo e alma às suas peças. Deborah Wing-Sproul, uma das *performers* seleccionada para participar na exposição, relata:

Depois de ter mandado o currículo, encontrei-me com Marina. Foi só uma conversa, não uma audição formal. Ela pretendia apenas ficar com uma impressão de cada um de nós. Em termos da preparação, Marina convidou-nos para um retiro na sua casa no Hudson Valley em Agosto passado. Foram cinco dias passados sobretudo em silêncio e sem alimento. Fizemos uma série de exercícios prolongados no tempo, exercitando como estarmos lenta e completamente presentes e ultrapassarmos o desconforto físico. Dormimos no chão de celeiro e lavámo-nos no ribeiro, todas as manhãs, sempre acompanhados de Marina. Nunca sabíamos no início de muitos dos exercícios que fizemos, que incluíram contar grãos de arroz, ou sentarmo-nos de olhos vendados, se iriam durar quinze minutos ou três horas. Nunca ensaiámos. (...) Não somos actores, e isto não são réplicas – são reinterpretações, por isso não estamos a tentar reproduzir exactamente os movimentos dela¹⁴.

Para Abramović trata-se de garantir que o *reperformer* compreende em que consiste a obra, conhece bem as características do trabalho da autora e depois confiar que,

¹²Durante o debate *Abramovic: The Artist is Present: The Legacy of Performance* (MoMA, 2 de Junho, 2010), Abramović referiu que a performance foi, durante muito tempo, “território de ninguém”, produzida em espaços e situações “alternativas” e, por isso, vulnerável à apropriação e utilização abusivas e considerou que as condições para a re-interpretação de peças de outros artistas devem envolver obter autorização do autor ou seu representante; pagar os direitos de autor; investigar o conceito; creditar a autoria; expôr a documentação relativa à apresentação original.

¹³ *Abramovic: The Artist is Present: The Legacy of Performance* (MoMA, 2 de Junho, 2010).

¹⁴ <http://nymag.com/arts/art/features/66162/>

¹⁵ *Abramovic: The Artist is Present: The Legacy of Performance* (MoMA, 2 de Junho, 2010).

¹⁶ Como testemunhou uma visitante: “sentimo-nos constrangidos e eles não e são eles que estão nus” http://www.huffingtonpost.com/2010/03/16/imponderabilia-abramovic-_n_500589.html

inevitavelmente introduzindo sempre algo de si próprio/a, respeita a autoria. Uma das *reperformers* referiu-se à sua actuação em termos de uma “tradução” admitindo que, nesse processo, algo se vai necessariamente perder mas também alguma coisa poderá ser ganha, acrescentando “há que adoptar uma atitude respeitosa para mudar sem mudar”¹⁵.

Âbramović compara a reapresentação de performances com a interpretação de uma mesma obra musical ou um peça de teatro, por diferentes intérpretes. Faz questão, no entanto, de distinguir performance de teatro e considera que no âmbito do conceito da reapresentação da performance, a distinção se mantém: não há lugar a ensaios mas a preparação pessoal (mental e física) e investigação (leitura do guião escrito pelo artista, visualização dos registos originais das performances e, sendo possível, conversas com a artista). Ao contrário do que se passa no teatro, na performance tudo é real: uma faca é sempre uma faca verdadeira que fere efectivamente produzindo sangue real. Este será um dos limites da utilização da reperformance no contexto do museu que necessariamente terá de excluir as que possam colocar em risco os *performers* ou o público.

Na exposição, ao lado dos respectivos registos e despojos, cinco das performances, *Relation in Time* (1977), *Imponderabilia* (1977), *Point of Contact* (1980), *Luminosity* (1997) e *Nude with Skeleton* (2002), foram, pois, reapresentadas pelo referido grupo de *reperformers* preparados pela artista. O resultado desta estratégia tornou-se um dos pontos de maior polémica. A crítica mais negativa considerou que as reapresentações enfraquecem o impacto que a documentação de arquivo ainda transporta funcionando, quando muito, como “notas ilustrativas” das obras originais. Pondo em causa, de uma forma geral, a metodologia, a avaliação negativa referiu-se sobretudo às obras de maior dramatismo por perderem, na reapresentação, a força que o carisma de Marina Abramović lhes imprime e que é, em grande parte, a razão da sua eficácia. No entanto, performances como *Relation in Time* e *Point of Contact*, que exploram conceitos de transmissão de energia entre duas pessoas por pontos de contacto ao longo do tempo, não parecem ter perdido com a reapresentação que, sobretudo funciona como meio de proporcionar ao público a experiência actualizada, através da presença viva dos intervenientes, da energia convocada para a performance. *Nude with Skeleton* and *Luminosity*, sobrepõe ao factor tempo/energia a tensão dos corpos nus em exposição e a conseqüente situação de extrema vulnerabilidade, um tanto mitigada nesta, pela altura em que a *reperformer* se colocava, mas plenamente presente naquela. Quanto a *Imponderabilia*, a re-apresentação mais polémica, sofreu sobretudo com a decisão, por parte do museu, de providenciar uma alternativa de passagem aos visitantes, o que afectou a radicalidade do conceito da obra. Contudo, outras vertentes importantes da performance subsistiram nomeadamente a experiência daqueles que escolheram participar, passando pelo estreito espaço entre os dois corpos nus dos *reperformers*, ultrapassando constrangimentos relativos ao contacto físico com estranhos¹⁶.

A artista está presente

“Ainda que a exposição se resumisse a essa subversiva performance, ficaria entre o que de mais hipnótico já tive ocasião de ver num museu, especialmente no átrio do MoMA que já engoliu obras monumentais como o mural *Nenúfares* de Monet ou o *Obelisco Quebrado* de Barnett Newman”¹⁷. O processo de decisão Marina Abramović sobre a natureza e características da obra a apresentar ao vivo e por toda a duração da exposição, no átrio do museu, é referido por Arthur Danto, que o acompanhou:

Decidi que quero fazer um trabalho que me relacione mais com o público, que se concentre (...) na interação entre mim e a audiência. Quero ter uma mesa simples, instalada no centro do átrio, com duas cadeiras. Vou sentar-me numa das cadeiras com um quadrado de luz, vinda do tecto a separar-me do público. Qualquer pessoa vai ter a liberdade de se sentar do outro lado da mesa, na segunda cadeira, permanecendo pelo tempo que quiser, participando de forma plena e única na Performance¹⁸.

The Artist is present, galvanizou um público heterogêneo atraindo-o a participar numa obra fundada no paradoxo de uma acção definida pela imobilidade e a indeterminação temporal e na tensão resultante da natureza eminentemente pública (no átrio do museu, divulgada *online* em tempo real) e profundamente privada (olhar a artista nos olhos, em silêncio). Para Marina Abramović a intenção enunciada de produzir uma performance orientada para a participação efectiva do público, cumpriu-se na relação “de um para um”¹⁹ que proporcionou, reforçada com a decisão de, no início do terceiro mês, retirar a mesa, único obstáculo físico que até aí a separara de cada participante.

Marina Abramović ocupou a sua cadeira, de acordo com o programa que estabeleceu, durante as mais de 700 horas da exposição, coberta com um longo vestido azul em Março, vermelho em Abril, branco em Maio. A área onde decorria a performance encontrava-se definida pelo rectângulo marcado, no chão, delimitando a zona de distanciamento dos visitantes e pela iluminação que, simultaneamente, colocava em destaque as duas figuras sentadas e as isolava do restante público. O indiscutível impacto visual da performance foi diversamente acolhido e interpretado: enquanto alguns saudaram mais uma “obra simples e poderosa, de cortar a respiração”²⁰ outros criticaram o sentido “operático” da performance com “o objectivo de espantar e impressionar”²¹, outros ainda compararam a figura, serenamente estática, à pose do modelo de uma pintura.

Na manhã do dia 14 de Maio, sentei-me na cadeira em frente a Marina Abramović. Porque a fila de espera atrás de mim era longa, considerei demorar-me apenas 15 minutos. Mas não havia meio de medir o tempo, uma vez que, devendo fixar os olhos da artista, estava fora de questão consultar o relógio. À medida que o tempo passava, a experiência isolava-me do mundo que circulava à nossa volta – sentia-o mas não o via – e isolava-me até da artista à minha frente porque não via a expressão do rosto, apenas os olhos. A consciência da passagem do tempo, da exposição pública, do desconforto físico,

¹⁷ <http://www.vanityfair.com/online/daily/2010/03/the-athletic-artist-takes-on-moma.html>

¹⁸ <http://thesmartmoney.wordpress.com/2010/05/24/sitting-with-marina-abramovich-at-m-o-m-a-in-new-york-city-live/>

¹⁹ *Abramovic: The Artist is Present: The Legacy of Performance* (MoMA, 2 de Junho, 2010)

²⁰ <http://www.vanityfair.com/online/daily/2010/03/the-athletic-artist-takes-on-moma.html>

²¹ <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/04/15/AR2010041506294.html>



The Artist is Present, MoMA, 12 de Maio de 2010, fotografia de Lúcia Almeida Matos.

foi-se progressivamente desvanecendo e tive a sensação que podia ficar ali por muito mais tempo. Verifiquei depois que havia permanecido 30 minutos.

Ficou então clara, para mim, a razão da insistência de Abramovičs na relevância da experiência efectiva da performance que decorre por um lado, da presença ao vivo da/o *performer* e, por outro, da oportunidade que é oferecida, a cada elemento do público, de se envolver directamente e assim tornar-se *co-performer* da peça. Em *The artist is present*, a parceria efectivava-se na decisão do tempo de permanência, deixada ao arbítrio do visitante, limitada apenas pelas horas de abertura do museu. Este nível de participação está necessariamente ausente da visualização de documentação, conforme pôde ser amplamente constatado por quem seguiu a transmissão *online* da performance: o espectador observa as imagens e eventualmente compreende o que se está a passar, avalia a radicalidade da acção e do conceito subjacente, mas a experiência está fora das possibilidades. Sendo o médium deste tipo de performance o corpo e não a sua imagem, na impossibilidade de participar no primeiro momento de apresentação da performance, a reperformance parece ser a aproximação potencialmente mais ajustada à obra inicial já que retém essa componente essencial da experiência e participação.

Algumas das questões que o método levanta, foram objecto de análise e debate no simpósio *Thinking Performance*, no Museu Guggenheim a 18 de Junho. Claire Bishop integrou a reperformance num contexto mais alargado de “outsourcing” da prática da performance, considerando que a obra é assim apresentada “simultaneamente ao vivo e mediada”; Carrie Lambert-Beatty sugeriu que a instituição será “um espaço de possibilidades” onde poderão ser ensaiados vários modelos de exposição de performance; Nancy Spector reafirmou a ideia expressa, a propósito de *Seven Easy Pieces* de que a reperformance será uma forma “poética, não normativa (mas respeitosa) de manter a obra viva e relevante”.

Ao vivo no museu

Para o museu, a estratégia de exposição de obras de performance através da sua re- apresentação ao vivo obrigou ao questionamento e revisão de uma série de convenções que certamente continuarão a ser objecto de reflexão e debate. A reacção, tanto da crítica profissional como do público, polarizou-se entre a apreciação violentamente negativa e a adesão entusiástica, atestando a novidade de algumas das situações e das soluções encontradas pelo museu.

Sendo a exposição o dispositivo historicamente aceite para a apresentação pública da obra de arte, determina uma relação do espectador com a obra que se pode tornar problemática quando o suporte é o corpo nu do *performer*. O espectador atento de uma pintura transforma-se em potencial *voyeur* face ao corpo nu que é apresentado, “em exposição” no museu, estabelecendo uma relação com a obra diferente da que potencialmente estabeleceria no contexto, menos codificado e formal, da apresentação inicial da performance. Por outro lado, o ambiente controlado e estendido no tempo da



exposição, pode convidar a uma fruição mais ponderada e sensível à dimensão ética e estética das obras.. Neste contexto, serão relevantes os testemunhos dos próprios *performers*:

A primeira obra que apresentei foi *Nu com esqueleto*, em que um esqueleto está deitado em cima de mim, movendo-se ao ritmo da minha respiração. Não costumo apresentar-me nua (...), mas uma vez imersa na obra, a nudez deixa de estar em causa. (...) Fui muito afectada pelo envolvimento das pessoas. Uma mulher dos seus 65 ou 70 anos, aproximou-se tanto quanto lhe era permitido e disse-me “És tão corajosa. Não és vaidosa como eu” (...). Uma mãe parou com uma criança de três anos e disse-lhe “olha para a respiração” (...) Há visitantes que choram ou que fazem uma espécie de vênica e me dizem “obrigada”²².

Também a proibição de tocar nas obras de arte ganhou uma dimensão muito particular, no contexto da exposição, com *Imponderabilia*, que pressupõe precisamente o contacto físico do visitante com os corpos nus dos *performers*, sendo que a fronteira entre a participação na obra e o abuso, foi por vezes ultrapassada. A situação de vulnerabilidade dos *performers* convocou cuidados acrescidos por parte dos guardas do museu atentos não só a eventuais agressões por parte do público como aos efeitos, na condição física dos *performers*, do esforço imposto por longos períodos de exposição em completa imobilidade ou em posições difíceis de manter. Houve que limitar os tempos de actuação e prever protocolos de rotatividade dos *performers* para que as rerepresentações pudessem decorrer durante todo o período de abertura do museu.

O recurso a dispositivos museográficos, como as vitrinas ou a iluminação artificial direccionada, utilizados nas obras rerepresentadas ao vivo, se por um lado condicionaram o contacto directo com a obra, sublinharam, por outro, a natureza cenográfica que caracteriza qualquer exposição evitando assim a eventual ambiguidade que a presença dos *reperformers* pudesse trazer relativamente ao seu estatuto de mediadores de uma obra criada noutra tempo e lugar, colocando as reperformances num plano distinto das primeiras actuações documentadas com as imagens e os materiais da época, devidamente identificados pelas tabelas.

Quanto a *The artist is present*, o aparato cénico exponenciado pela monumentalidade da arquitectura, que mereceu algumas críticas por contrário à natureza eminentemente directa e transgressora de grande parte da obra de Marina Abramović, não só não constituiu obstáculo ao cumprimento da intenção expressa da artista de convocar a participação do público, como parece tê-la facilitado: a estrutura de apresentação, simultaneamente clara e familiar nos dispositivos que usou (o rectângulo delimitando no chão a zona de acesso do espectador, a iluminação orientada para a obra) e a simplicidade da acção (sentar a uma mesa ou apenas sentar), providenciou a estrutura estável onde a experiência individual, imprevisível e, até certo ponto, incontrolável, podia acontecer. Klaus Biesenbach admitiu que imaginara a performance com a artista sentada, só, em frente a uma cadeira vazia. Afinal, Marina Abramović esteve acompanhada durante toda a performance e a cadeira nunca ficou vazia.

²² <http://nymag.com/arts/art/features/66162/>

²³ Abramovic: *The Artist is Present: The Legacy of Performance* no MoMA (2 de Junho, 2010)

²⁴ *Thinking Performance* no Museu Guggenheim (18 de Junho).

Conclusão

A exposição reflectiu, nas suas diversas dimensões, o que o título anunciava: a presença da artista. Klaus Biesenbach fez questão de se apresentar como “comissário *para* Marina”²³ pretendendo assim sublinhar o espaço que foi dado à artista para participar na formulação e construção do registo até hoje mais ambicioso da sua obra de performance. Marina Abramović esteve presente, ao vivo, durante toda a duração do evento em *The Artist is Present* e representada nas fotografias, vídeos e gravações sonoras das várias fases da sua vida e obra, nas salas de exposição. Está presente no catálogo que integra um registo da voz da artista comentando e contextualizando brevemente cada uma das obras reproduzidas. Esteve presente no simpósio, após o encerramento, defendendo e debatendo as suas ideias e o seu trabalho. Esteve presente também no estabelecimento de conceitos que permearam toda a exposição (duração no tempo, presença ao vivo do *performer*, participação do público), o que contribuiu sem dúvida para a coerência que a caracterizou.

Grande parte da polémica e das dúvidas manifestadas a propósito de vários aspectos da exposição, especialmente no que respeita a reperformance de algumas obras, fundamenta-se em percepções nostálgicas da obra de Abramović e em conceitos de performance estabelecidos nos anos 60 e 70. A própria artista admite que, nessa época, não concordaria com a ideia de rerepresentar as suas performances, que agora propõe. Presentemente, considera que aceitar a mudança permite ao artista crescer e participar, de forma positiva, no processo da transformação natural da obra²⁴. Alguma transformação terá sempre lugar de cada vez que a performance for recriada ou rerepresentada, em função do seu intérprete e do seu público, sendo essas transformações que manterão a obra viva e pertinente em cada momento.

Esta atitude reflectiu-se directamente na exposição que, sendo retrospectiva, transformou-se num evento peremptoriamente afirmativo do presente. Essa foi, creio, a principal razão do seu sucesso e é certamente uma das mais pertinentes contribuições que a exposição (com a presença da artista) trouxe para a reflexão e o debate em torno da musealização da arte da performance.

NOVA IORQUE, JUNHO DE 2010 •

Bibliografia

BISENBACH, Klaus, ed.. 2010. *Marina Abramović The Artist Is Present*: New York: The Museum of Modern Art.

ABRAMOVIĆ, Marina. 2007. *Marina Abramović: Seven Easy Pieces*. Milano: Edizioni Charta.

CLAUSEN, Barbara, ed.. 2005. *After the Act – The (Re)Presentation of Performance Art*. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig.

GEORGE, Adrian, ed.. 2003. *Art, Lies and Videotape: Exposing Performance*. London e Liverpool: Tate.