

TERRA COMUNAL
MARINA ABRAMOVIĆ + MAI



Serviço Social do Comércio

Administração Regional no Estado de São Paulo

Presidente do Conselho Regional

Abram Szajman

Diretor Regional

Danilo Santos de Miranda

Conselho editorial

Ivan Giannini

Joel Naimayer Padula

Luiz Deoclécio Massaro Galina

Sérgio José Battistelli

Edições Sesc São Paulo

Gerente Marcos Lepiscopo

Gerente adjunta Isabel M. M. Alexandre

Coordenação editorial Clívia Ramiro, Cristianne Lameirinha, Francis Manzoni

Produção editorial Ana Cristina Pinho

Coordenação gráfica Katia Verissimo

Produção gráfica Fabio Pinotti

Coordenação de comunicação Bruna Zarnoviec Daniel

EQUIPE SESC

Gerências

Artes Visuais e Tecnologia Juliana Braga

Adjunta Nilva Luz

Assistentes Juliana O. Campaneli, Fabiana Delboni, Julieta Machado

Difusão e Promoção Marcos Carvalho

Adjunto Fernando Fialho

Artes Gráficas Hélcio Magalhães

Adjunta Karina Musumeci

Assistentes Denis Tchepelentyky, Rogerio Ianelli

Desenvolvimento de Produtos Évelim Moraes

Adjunta Andressa de Gois

Estudos e Desenvolvimento Marta Colabone

Adjunto Iã Paulo Ribeiro

Sesc Pompeia

Gerente Elisa Saintive

Adjunto Sérgio Pinto

Programação Thiago Freire

Administrativo Paulo Delgado

Comunicação Roberta

Serviços Ricardo Herculano

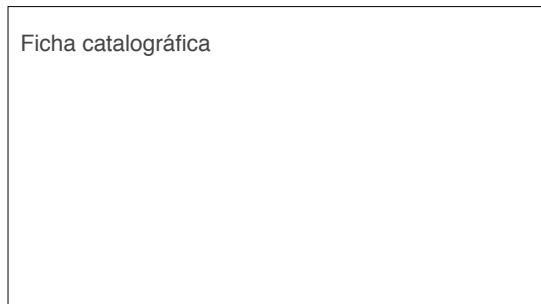
Manutenção Marcelo

Alimentação Raquel


TERRA COMUNAL ТЕРРА КОМУНАЛ

MARINA ABRAMOVÍĆ + MAI

Preparação
Revisão
Tradução
Versão para inglês
Projeto gráfico e diagramação
Ilustrações
Fotografias



© Jochen Volz, Júlia Rebouças, 2015
© Edições Sesc São Paulo, 2015
Todos os direitos reservados

Edições Sesc São Paulo
Rua Cantagalo, 74 – 13º/14º andar
03319-000 São Paulo SP Brasil
55 11 2227-6500
edicoes@edicoes.sescsp.org.br
sescsp.org.br/edicoes
 /edicoessescsp

CONTENT

TERRA COMUNAL MARINA ABRAMOVIĆ

APRESENTAÇÃO

Danilo Santos de Miranda
Diretor Regional do Sesc São Paulo

Sentir e pensar a arte contemporânea

A obra de Marina Abramović tem sido uma presença constante e incisiva no panorama da arte contemporânea e ponto de referência para artistas e público, após décadas de atuação pela valorização da performance, quando esta ainda era uma expressão incipiente nas artes plásticas.

Corroborando a inexistência de uma dicotomia entre pensamento e sentimento, Susan Sontag afirmava ter “a impressão de que o pensar é uma forma de sentir, e o que o sentir é uma forma de pensar”. Artistas como Marina Abramović são perfeitas demonstrações desse axioma. Em suas performances materializam-se a auto-disciplina fora do comum; o desafio aos limites da própria resistência física e mental; a crítica irreverente; as questões pessoais que reverberam temas existenciais, sociais ou políticos; e expressões literais ou metafóricas do sofrimento, da melancolia e do inconformismo: todos entremeados a uma busca intermitente de paz e transcendência. São, em suma, camadas de sentidos que se articulam em torno da condição una de pensar e sentir que nos constitui.

O livro *Terra comunal* parte do universo abordado pela exposição homônima, uma grande retrospectiva das mais de quatro décadas de atividade de Marina Abramović,

realização pioneira do Sesc São Paulo em 2015, que reuniu vídeos de performances consagradas, a gênese de suas pesquisas sobre arte imaterial, o método ensinado aos alunos do MAI – Marina Abramović Institute, bem como engendrou diálogos com o público brasileiro e com a obra inédita de performers a quem sua experiência serve de fonte de inspiração. Além de guardar esses pontos em comum com a exposição, perpassado pelos conceitos presença, ausência e transcendência na obra da artista, o livro também apresenta a reflexão de críticos sobre ela e a própria voz de Abramović, por meio de entrevistas e da transcrição de seus diários.

Ao focar na obra de Marina Abramović, o presente livro vem complementar a biografia *Quando Marina Abramović morrer*, primeira edição no Brasil lançada pelas Edições Sesc junto com a exposição retrospectiva, ambas tendo alcançado grande sucesso de crítica e público. Apresentar, por variados meios, a obra desta artista que se mantém como um ícone para a produção contemporânea reafirma uma das múltiplas frentes de ação sociocultural do Sesc São Paulo. Dessa ação faz parte abrir caminhos para a experimentação, o fomento e a divulgação da arte contemporânea como meio de contribuir para a formação do indivíduo e do cidadão, assim como despertar sensibilidades e apresentar o novo. É intenção do Sesc fazer sentir e pensar.

EDITORIAL NOTE

Jochen Volz

Podemos contextualizar o início da trajetória artística de Marina Abramović no âmbito da *Live Art e Body Art*, dos anos 1960 e 1970, mas penso que o mais efetivo para compreender sua obra é, como alguns autores já o fizeram, acompanhar sua história de vida e sua busca por um caminho de realização do que foi compreendendo ser a sua prática artística.

Certamente a descoberta do que seria a arte para ela foi facilitada por suas experiências e também pela própria arte da performance, que ela e outros artistas, seus contemporâneos, vieram a criar. Entretanto, independentemente de rótulos e de categorias da história da arte, Abramović se tornou uma fundadora da performance, e ser reconhecida como tal foi mais o resultado de uma busca existencial, de uma postura perante a vida, como penso que podemos definir o perfil de um artista dessa arte.

A autoexposição da experiência pessoal e da história de vida, com suas incertezas e angústias, e a incorporação e a expressão dos dilemas sociais, pode ser próprio de toda ou de grande parte das obras de Marina Abramović. Entretanto, o sacrifício corporal, com ações de resistência e superação de limites, e o ato de se oferecer em corpo e alma ao público, são parte da postura e da visão inerentes à arte da performance. No caso dos trabalhos de Marina Abramović, ainda, essa postura foi se ampliando e se modificando a partir da ênfase no estímulo ao público, no sentido de compartilhar os caminhos do conhecimento de si e da revelação de novos limites da existência, a “transconsciência cósmica”. Nem autoajuda nem prática religiosa, a experiência a que o público se submete nas obras de Abramović diz respeito a transformações da percepção do tempo e do espaço e, portanto, do mundo e de si próprio, como seus depoimentos sempre reafirmam e como, no transcorrer de sua carreira, fica cada vez mais claro. Como parte do público, seja com a experimentação dos objetos transitórios, seja se sentando na frente da artista, fitando-a pelo tempo que for, como em *The artist is present*, ou acompanhando

seu jejum até encontrar seu olhar perdido no horizonte, como vimos em *The house with the ocean view* (A casa com vista para o oceano), o que sucede é você dar o seu tempo, pausadamente, quase como indefinidamente, para entrar em outra dimensão e se “conectar com o corpo do planeta”. Sobre essa operação, Marina se referia ao material de que são feitos os objetos transitórios – as pedras, cristais, quartzos e outros –, os quais se conectam com nosso corpo e com o corpo do planeta e, dessa forma, nos ligam à terra.

Marina inicia o trabalho com pedras no Brasil, entre 1989 e 1992, e como passa a ocorrer cada vez mais em suas obras, a artista demandaria a participação do público, pois é pelo seu uso que as pedras fazem sentido. Mais do que isso, têm eficácia, e não apenas simbólica ou como meio de se atingir conexões, mas na efetivação de ações corporais e sinestésicas transformadoras, à medida que levam a pensar. A conexão com o planeta não é aqui apenas uma ideia ecologista, mas o resultado ou a própria fruição da arte, no sentido de nos colocar em outro lugar. Um lugar a partir do qual, ao comungar a condição humana com a artista que nos conduz – seja com o uso dos objetos, seja com o diálogo silencioso e a troca de energia com ela própria –, saímos de nós mesmos e podemos experimentar uma visão da totalidade.

Isso me lembra duas referências de rituais de iniciação e xamanismo indígenas no Brasil. A primeira é a de um ritual no qual a ornamentação corporal dos iniciados, com máscara facial de pó de casca de ovo de ave *Tinamus*, penugens de urubu-rei coladas no cabelo e de periquito no corpo e imponentes diademas de plumas, ornamentos que operam a transformação dos humanos em homens-ave. Nesta condição, “revela-se a eles a possibilidade de superarem a condição humana terrestre e usufruírem uma visão panorâmica – entenda-se estética – do mundo e de suas belas aldeias circulares”.

A outra referência de ritual é a de se encontrar em

condição diversa, paralela, em outra existência concomitante à humana, a qual os xamãs podem alcançar e ao mesmo tempo trazer à aldeia. Isso porque, constitutivamente em sua natureza xamânica, ao terem seus corpos transmutados com a interferência energética de seres de outras esferas cósmicas, tornam-se um deles. E dançando com outros companheiros do ritual, realizam a participação conjunta de contato e de convivência com esses seres, em planos cósmicos concomitantes.

A maneira pela qual a dança se realiza manifesta essa participação conjunta do contato com os seres espirituais: todos os corpos se tocando, um abraçado ao outro, num conjunto de corpos que se movimenta por inteiro. Se, de um lado, está presente uma legião de espíritos (são vários os que vêm à cabana dos espíritos), de outro, os humanos também participam coletivamente, num bloco de corpos, marcando sua “humanidade” comum, sua totalidade. A dança, a ornamentação corporal e os objetos xamânicos do ritual produzem a experiência estética que realiza a *incorporação* dos xamãs, compartilhada com os demais, a qual entendo como enunciação dos conteúdos da cosmologia indígena (os planos e seres cósmicos que originaram o mundo e organizam a ordem do universo). Essa experiência de enunciação corresponde, na experiência artística contemporânea ocidental da performance, à elaboração subjetiva do *performer*. Este também propõe ao público, com sua ação performática, o mesmo exercício de reflexividade sobre a realidade por meio da experiência estética. Entendo que o ritual indígena conduz a experiência da comunidade, participantes e público, no sentido da “transformação/transportação”, que permite o “como se”, o estado subjuntivo da liminaridade. Para Schechner, assim como as iniciações, as performances fazem de uma pessoa, outra. Mas diferentemente das iniciações, completa, “performances geralmente tratam daquilo que o *performer* recobra de seu próprio eu”.

É sobre iniciação, um tema caro ao pensamento e à obra

de Abramović, que vem sua referência a Mircea Eliade. Segundo este, “ser humano é ser iniciado”, enquanto para Abramović, “ser humano criativo é ser autoiniciado”. A autoiniciação é própria do artista e é essa experiência que funda sua obra e sua proposta de conduzir os outros à experiência da arte.

No documentário *The Current*, de Marco Del Fiol, Marina se refere justamente ao espaço *between*, de liminaridade, como espaço criativo no qual o que importa é o estado da mente do *performer* e a transmissão de energia que acontece na performance, e que é por isso mesmo, uma forma de arte transformadora. Para ela, não importa o que seja feito, mas o estado em que as ações acontecem. Não há previsão do que pode acontecer, pois o método de levar as pessoas, elas próprias, à experiência criativa, nesse sentido, pressupõe trabalhar com o que elas trazem.

A experiência desse estado constitui-se a partir do compartilhamento do ritual e da performance. O fazer artístico com a colaboração do público constitui a própria obra. Desenvolvendo uma maneira de trabalhar inspirada nos rituais e nos objetos manipulados durante eles, através de repetições de ação, como acontece nos rituais, a artista busca criar espaços carregados de energia e conduzir os participantes à experiência da perda da noção de tempo.

O público se transforma em um campo elétrico em torno de mim. E assim a comunicação é possível pois eles podem se projetar sob mim como um espelho, eu espero... A questão é que o espaço tem de ser carregado de forma diferente até que se perca esse conceito de tempo e se perceba o agora, aqui e agora, **apenas aqui e agora**.

Mais uma vez, proponho uma aproximação entre ritual indígena e performance, notadamente no que se refere à obra de Marina Abramović, desta vez, em torno da referida noção de aqui e agora.

Um ritual xamanístico ou cosmogônico indígena não representa ou atualiza um mito ou uma realidade



THE ARTIST IS PRESENT

A Artista Está Presente

Três meses de performance, The Museum of Modern Art, Nova York, NY, março a maio de 2010. Videoinstalação em 6 canais, com mesa e cadeiras, 2011

Para sua exposição retrospectiva no MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova York, em 2010, Marina Abramović realizou uma performance em que ficou sentada em uma cadeira, imóvel e em silêncio, convidando os visitantes a sentar-se à sua frente e a manter contato visual, sem limite de tempo. Abramović se apresentou durante 736 horas, ao final das quais ela havia mantido contato visual com 1675 pares de olhos.

Esta instalação apresenta uma réplica do mobiliário usado durante a performance, e duas grandes telas, dispostas uma defronte à outra, que mostram a artista e o público frente a frente. A obra corporifica a completa vulnerabilidade e abertura de Abramović perante o público.

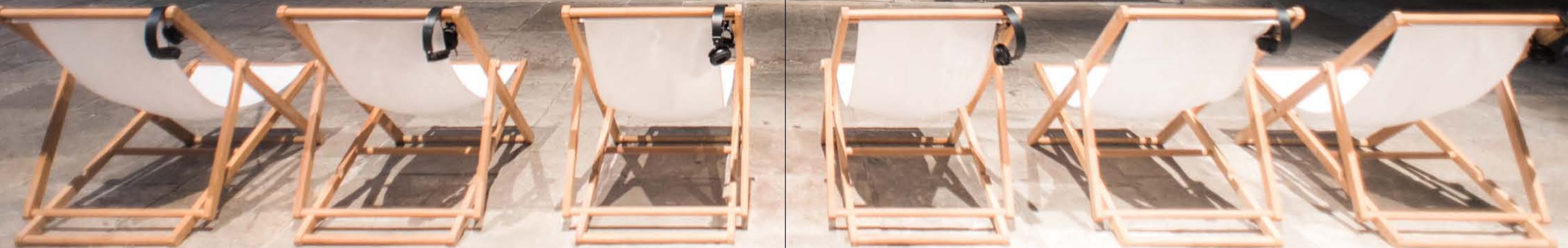
“Sempre tento encontrar formas muito simples em meus trabalhos, em termos de geometria, arquitetura, cor, todos os elementos e da própria performance. Mas, para além da simplicidade, sempre lido com o esforço e meu trabalho exige uma quantidade enorme de preparação. E isso é especialmente verdadeiro em The Artist Is Present, que é uma das performances mais difíceis que já fiz... antes, o público não estava presente, por isso não há comparação possível... Então, quando terminei The Artist Is Present, cheguei a um ponto de esgotamento mental e físico, que nunca havia sentido antes. E, também, todos os meus pontos de vista, tudo o que parecia importante antes, minha vida cotidiana, as coisas de que gostava e não gostava, tudo virou de cabeça para baixo.”



THE HOUSE WITH THE OCEAN VIEW

by [unreadable]

[Detailed text describing the project, including materials and design details.]





HOUSE WITH THE OCEAN VIEW

A Casa com Vista para o Mar

The House with the Ocean View foi realizada na Sean Kelly Gallery, em Nova York, em 2002.

Três cômodos suspensos foram construídos de frente para a rua. A única separação entre a artista e o público eram três escadas, sendo que cada degrau era uma faca de cozinha afiada. Abramović viveu nesse espaço por doze dias, sem comida e em silêncio. O público podia vê-la dormindo, meditando, tomando banho ou indo ao banheiro. Essa performance foi uma declaração sobre transparência, sobre ser indefeso, e o intercâmbio de energia entre performer e público.

Instalação 2015:

Objetos usados na performance original, áudio com a transcrição das ações e com a narração da artista, 8 horas de duração. A instalação apresenta uma gravação da voz de Abramović narrando todas as ações da performance e o modo como a artista utilizou cada objeto na instalação. O público é convidado a ouvir a narração e a criar sua própria imagem de como isso pode ter sido vivenciado.

A ideia:

Esta performance vem do meu desejo de ver se é possível usar a simples disciplina diária, suas normas e restrições, para purificar meu ser. Posso mudar meu campo energético? E esse campo energético pode mudar o campo energético do público e do espaço?

Condições de vida na instalação: artista

Duração da obra: 12 dias

Alimentação: jejum

Água: uma grande quantidade de água mineral

Fala: sem fala

Canto: possível e imprevisível

Escrita: sem escrita

Sono: 7 horas por dia

Em pé: sem limite

Sentada: sem limite

Deitada: sem limite

Banho: 3 vezes ao dia

Condições de vida na instalação: público

Uso do telescópio

Permanecer em silêncio

Estabelecer um diálogo energético com a artista

Roupas

As roupas para The House with the Ocean View foram inspiradas em Alexander Rodchenko.

As cores das roupas foram selecionadas de acordo com os princípios do quadrado védico hindu. As botas são as que usei para percorrer a Grande Muralha da China, em 1987.

Armazenamento

1 garrafa de óleo de amêndoas puro

1 garrafa de água de rosas

1 barra de sabonete sem perfume

1 pente de madeira

12 toalhas finas de algodão

12 calcinhas de algodão

12 camisetas de algodão

7 calças de algodão

7 camisas de algodão

DIA 9

Sábado, 23 de novembro

Andando de um lado a outro

Eu ando de um lado a outro passando por todas as unidades. Eu ando com passos iguais, muito devagar. Eu dou um passo longo para atravessar o vão e meu corpo cambaleia para frente. Quando chego ao final do unidade-quarto eu me viro, pauso com as costas contra a parede e, então, caminho de volta na outra direção colocando um pé na frente do outro. Quando chego ao final da unidade-banheiro eu me viro, pauso com as costas contra a parede e, então, caminho de volta na outra direção colocando um pé na frente do outro. São necessários dezessete passos para ir de um fim a outro. O chão de madeira das unidades range com cada passo. Minha coluna se curva para a frente enquanto caminho e eu olho para o chão à minha frente.

Enquanto eu ando, eu canto.

Eu paro e afasto meu cabelo para trás de meu rosto.

Eu sigo caminhando.

O metrônomo bate.

Sentando na cadeira

Eu coloco meu corpo em frente à cadeira e dobro meus joelhos até que meu traseiro repousa sobre o assento. Eu ponho minhas mãos juntas no meu colo. Meus dedos estão entrelaçados.

Eu respiro fundo e meu peito se expande. Em seguida, retrai. Eu permaneço sentada imóvel. O metrônomo está do lado esquerdo da mesa e não está batendo. O copo está do lado direito da mesa e não está cheio. Meus pés estão totalmente apoiados no chão e afastados à largura do quadril. Minhas costas estão eretas contra a cadeira. Eu olho para o público. Minha cabeça não se move, somente meus olhos, eu pisco. Minha boca está fechada. Eu pisco novamente. Quando respiro mais profundamente meu peito se eleva e retrai. O resto do meu corpo está imóvel.

Enchendo o copo

Eu pego o copo vazio da mesa. Eu levo o copo até a pia da unidade-quarto e me sento na cama, girando o tronco

em direção à pia. Eu levanto a torneira e a giro para a esquerda com minha mão direita até a água escorrer. Eu inclino minha cabeça para baixo em direção à torneira e observo o fluxo d'água. Eu deixo o copo encher lentamente. Minha mão direita descansa na torneira. Quando o copo se enche eu fecho a torneira empurrando-a para cima e depois a girando para a direita. Enquanto me levanto da cama eu me apoio com a mão esquerda sobre a beira da pia.

E, então, eu passo o copo da minha mão esquerda para a direita.

Bebendo água

Eu ergo o copo até minha boca. Meu braço esquerdo está esticado e imóvel. Eu inclino minha cabeça para trás e sacudo meu cabelo para longe do meu rosto. Eu derramo a água na minha boca aberta e engulo. Para controlar o fluxo da água para dentro da minha boca, eu abro e fecho meus lábios lentamente, então os abro e fecho novamente. A água ondula para frente e para trás no copo quando eu engulo. Meu pescoço se move toda vez que eu engulo. Eu bebo até o copo ficar vazio. Eu pressiono os meus lábios para sugar as gotículas que ficaram neles. Eu carrego o copo até a unidade-de-estar e coloco o copo na mesa.

Movendo o metrônomo para a unidade-quarto e sentando na cama

Eu pego o metrônomo da mesa e o levo até a unidade-quarto. Eu o coloco sobre a cama e aciono o tique-taque. Eu sento na cama, escuto o tique-taque e fixo meu olhar no público. O tique-taque para. Minhas mãos estão dadas no meu colo e eu estou olhando fixamente para alguém da plateia.

Então, eu movo minha mão até o metrônomo e o aciono. Ele oscila de lá para cá e bate seis vezes até parar. Eu empurro o pêndulo novamente e ele bate três vezes e para. Mais duas vezes e para. Então, eu coloco a ponta do meu dedo indicador novamente no pêndulo, dobro meu dedo para trás e libero então o pêndulo para que bata novamente. Ele bate seis vezes e, então, para. Eu volto a olhar fixamente para a público.





DIA 10

Sabado, 24 de novembro

Ajoelhando-se

Eu me ajoelho no chão em frente à escada de facas e fixo o meu olhar na mesma pessoa. Minhas mãos estão retas no chão, apontando para fora. O metrônomo bate.

Eu me inclino para frente para que minha cabeça se pendure para além da beira e meu rosto está ao lado da primeira faca da escada de facas. Minhas mãos seguram a beira da plataforma.

Sentando na cama

Eu sento na cama com os meus pés no chão e afasto o meu cabelo do meu rosto.

Enchendo o copo

Eu me inclino e pego o copo do chão. Eu me viro em direção à pia. Eu seguro o copo com minha mão esquerda e o coloco sob a torneira. Eu levanto a torneira e a giro para a esquerda com minha mão direita até a água escorrer. Eu inclino minha cabeça para baixo em direção à torneira e observo o fluxo d'água. Eu deixo o copo encher lentamente. Minha mão direita descansa na torneira. Quando o copo se enche eu fecho a torneira empurrando-a para cima e depois a girando para a direita. E, então, eu passo o copo da minha mão esquerda para a direita.

Bebendo água

Eu me levanto e ando até a unidade-de-estar. Eu ergo o copo até minha boca. Meu braço esquerdo está esticado e imóvel. Eu derramo a água na minha boca aberta e engulo. Para controlar o fluxo d'água para dentro da minha boca, eu abro e fecho meus lábios lentamente, então os abro e fecho novamente. A água ondula para frente e para trás no copo quando eu engulo. Meu pescoço se move toda vez que eu engulo. Eu bebo até o copo ficar vazio. Eu pressiono os meus lábios para sugar as gotículas que ficaram neles. Eu coloco o copo ao lado do pé da mesa.

Rearranjando a mobília

Eu empurro a cadeira pelo chão. Então, eu caminho para trás da cadeira e tento levantá-la pela parte superior. Eu caminho de volta para a frente da cadeira e piso na perna da cadeira para tentar alçá-la. Eu não consigo. Eu descanso ambas as mãos nas duas pernas superiores da cadeira. Então, eu empurro a cadeira pelo chão até o centro da unidade-de-estar. Eu dou a volta na cadeira e a levanto pela parte de trás. Eu hesito pela metade do caminho. Então, eu a levanto totalmente e vou empurrando pelo chão até que retorne à posição original.

Eu pego o copo ao lado do pé da mesa e o coloco na cadeira. Então, eu tiro a mesa do canto da unidade-de-estar. Eu ponho meu pé no pé da mesa e tento alçá-la. Eu não consigo. Eu dou um passo para dentro da área da mesa de forma que as pernas da mesa fiquem cada qual de um lado do meu quadril. Então, eu seguro o topo da mesa e a levanto para a posição correta. Eu viro a mesa de volta para a posição original. Eu ponho o copo de volta em cima da mesa.

Pegando o metrônomo e movendo-o para a unidade-de-estar

Eu pego o metrônomo sobre a cama e o carrego para a unidade-de-estar.

Sentando dentro da mesa

Eu sento no chão ao lado da mesa e me ajito entre as pernas da mesa. Eu preciso abaixar minha cabeça. Então, eu sento dentro da mesa. Duas pernas da mesa estão cada qual de um lado do meu quadril. As outras duas pernas estão cada qual de um lado da minha cabeça. Meus joelhos estão encolhidos próximos ao meu peito.

Eu movo o metrônomo para o lado do meu pé direito e aciono o tique-taque. Eu repouso minha mão sobre o metrônomo. Ele para de bater.



performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais



THE HOUSE WITH THE OCEAN VIEW

© 2018 P&O

THE HOUSE WITH THE OCEAN VIEW is a collection of furniture designed by P&O. The collection is inspired by the architecture of the Mediterranean coast and the lifestyle of the people who live there. The furniture is made of high-quality materials and is designed to be both functional and beautiful. The collection includes a variety of pieces, including chairs, tables, and sofas. The furniture is designed to be versatile and to fit into a variety of settings. The collection is available in a variety of colors and finishes. The furniture is designed to be both functional and beautiful. The collection includes a variety of pieces, including chairs, tables, and sofas. The furniture is designed to be versatile and to fit into a variety of settings. The collection is available in a variety of colors and finishes.





TERRA COMUNAL

Sophie O'Brien

O processo sempre foi mais importante que o resultado, a performance mais importante que o objeto.
Marina Abramović

Desde o início de seu trabalho como artista, Marina Abramović tem vertido a si e a sua vida à prática artística. A fusão entre sua experiência de vida e sua manifestação em obra de arte ocorreu com naturalidade e transparência, com cada um dos novos projetos brotando organicamente daqueles que o antecederam. *Terra comunal*, contudo, marca um momento especial em seu trabalho, e reúne muitas de suas preocupações insistentes em uma nova grande escala, numa forma polivalente. Apogeu de muitos anos de pesquisa e experimentação, a mostra captura os relacionamentos complexos que a artista manteve com a performance e a documentação, o individual e o coletivo, o tempo e a transformação, além de abordar o papel do corpo na transferência de conhecimento.

Abramović começou a trabalhar como artista nos anos 1970 em Belgrado, e passou mais de trinta anos viajando o mundo, estudando o pensamento antigo e contemporâneo. Nesse tempo, desenvolveu um inigualável repertório de trabalhos de performance, e explorou sem concessões seus próprios limites físicos e emocionais. Sua trajetória espelha os sucessos da arte da performance como um todo, ao mesmo tempo em que representa um papel integral nessa história. Abramović deslocou-se conscientemente rumo a uma prática que repousa entre a vida e a arte, introduzindo uma dimensão ética a seu trabalho; para que cada performance, objeto ou atividade, pudesse ter um uso que ultrapassasse o mundo da arte.

A cidade se torna responsável, a portadora da ideia...
Marina Abramović

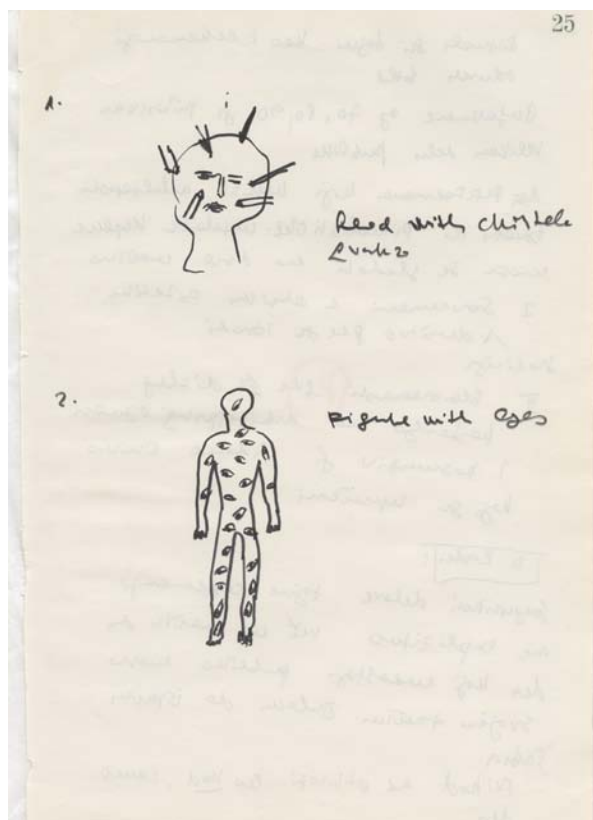
Terra comunal ocupa o Sesc Pompeia de Lina Bo Bardi, um complexo de edifícios industriais reformado para criar "uma configuração espacial dinâmica e polivalente", uma antiga fábrica reprojeta para atender a um amplo grupo comunal, abarcando uma biblioteca, teatro, restaurante, espaço de exposição, piscina e quadras de tênis. Quando Bo Bardi aceitou a incumbência de reimaginar os espaços, descobriu que já havia pequenos

grupos sociais auto-organizados instaurados na antiga fábrica, incluindo times de futebol, um grupo de teatro amador, um clube de dança, um churrasco semanal e escoteiros. A arquiteta ficou radiante com aquele improviso dentro do espaço público da cidade, afirmando: "o que queremos é precisamente manter e amplificar o que encontramos aqui, nada mais".

Nesse sentido, o Marina Abramović Institute - MAI foi concebido pela artista para "expandir o acesso a obras imateriais e de longa duração, e criar novas possibilidades para colaboração entre pensadores de todos os campos". E o mais importante: é algo intencionalmente inclusivo, criado por todos e para todos. *Terra Comunal* marca notadamente a primeira vez em que o MAI concretiza e apresenta muitos dos objetivos propostos em um só lugar: a exposição inclui o envolvimento do público com o Método Abramović, apresenta novas performances de jovens artistas brasileiros, abarca uma retrospectiva do substancial Arquivo Abramović, além de sediar uma série de conversas abertas. Como em todos os projetos anteriores, *Terra Comunal* é ativado pela participação dos visitantes: a mostra é reanimada por meio de seu público, e a performance se manifesta apenas com o envolvimento dele. Esse relacionamento com a comunidade, e o meio pelo qual as pessoas que visitam o projeto o tornarão próprio, formam um elo conceitual contínuo com os planos originais do espaço. Como a própria Bo Bardi declarou quando questionada sobre o papel da arquitetura pelos estudantes que visitavam o Sesc Pompeia nos anos 1980: "Arquitetura para mim é um velho ou uma criança com um prato cheio de comida, caminhando com elegância por nosso restaurante, procurando um lugar para se sentar em uma mesa coletiva. Fizemos um experimento socialista, aqui".

O começo de tudo é nada. Marina Abramović

Ao descrever seu ponto de partida a partir da exposição anterior, *512 Hours* (512 Horas), no Serpentine Gallery, Abramović propôs que "a partir do nada, algo possa ou não acontecer". Esta declaração simples encapsulou na



de gravação. Livres das obrigações e hábitos da mídia social e da documentação, os visitantes estavam livres do estado normatizador de conexão eletrônica e do elevado sentido de escrutínio público que a tecnologia suscita. Com essas regras básicas, o público foi convidado a um espaço de simplicidade, carregado, um espaço onde o trabalho é criado com auxílio das pessoas. Havia muito que Abramović manifestara seu desejo de fazer um projeto onde não houvesse nada além dela e do público. O acadêmico e crítico Thomas McEvelley, ao escrever para o catálogo que acompanha o projeto de Abramović, *The House with the Ocean View* (A casa com vista para o oceano), observou:

[...] há alguns anos, [Abramović] me disse que gostaria de fazer uma espécie de performance que não envolvesse mediação alguma; não haveria objetos, tais como obras de arte ou adereços, ou qualquer outra coisa, tais como palavras, ideologias ou um cenário que se impusesse entre ela e seus observadores. Antes, os *observadores* seriam convidados a entrar em um *relacionamento de energia* com ela, sem qualquer intérprete visual externo. Perguntei-lhe como seria isso: “O que você faria, sem enquadres e cenários, quando adentrasse o espaço diante do público?”.

Esse espaço fisicamente vazio foi o tema da exposição de Abramović, *512 Hours*, e um experimento que a levou a perceber que era, de fato, a participação dos visitantes que criava a performance, ao invés da própria artista, necessariamente. Abramović observou:

Levei vinte e cinco anos para ter a coragem, a concentração e o conhecimento para chegar até isso. Era apenas uma visão, a ideia de que haveria arte sem qualquer objeto, unicamente entre o *performer* e o público... Precisei de toda a preparação, precisei de todos os trabalhos que vieram antes; eles conduziam a este ponto. E de algum modo, isso de fato se torna um teste.

O compromisso de Abramović com a duração, o efêmero, a troca e a inter-relação humana é inerente a sua prática desde o princípio. São muitas as conexões entre projetos anteriores e sua prática atual – mas algumas delas falam mais forte que outras enquanto esforços que precisavam ser feitos para que se promovesse seu trabalho mais recente.

performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais

artista o desejo de desfazer-se de todos os elementos da exposição (objetos, mobília, iluminação etc.) e trabalhar diretamente com o público. Este, a artista, sua colaboradora em performance Lynsey Peisinger e a equipe da galeria foram o material da exposição, a corrente – a energia gerada por esse encontro – formada na sala, o material ao qual a artista respondeu, testemunhou e dirigiu. Ao contrário de todas as suas performances anteriores, o trabalho era, em certo sentido, improvisado – uma peça em constante mudança, que emergia e se desenvolvia a cada dia. Ao descrever seu interesse na falta de substância material, Abramović referiu-se a explicações em sânscrito e tibetano sobre o vazio, cunhado de *suchness*. *Suchness* é o vazio, mas é um vazio pleno. É uma contradição em termos, e em termos científicos é um vácuo. Portanto, começarei com este vácuo – este vazio pleno – onde todos os elementos estão presentes, mas ainda não se manifestaram”. Para criar esse espaço de encontro, foi solicitado aos visitantes que entrassem em silêncio, deixassem para trás suas bolsas, celulares, câmeras e todo equipamento

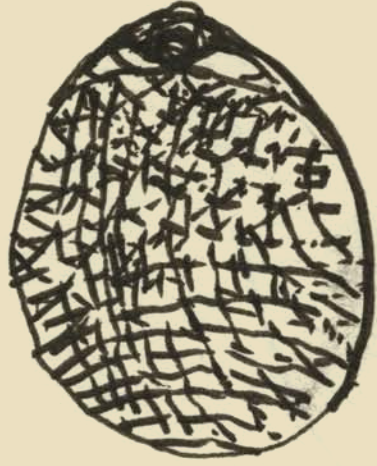


performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais

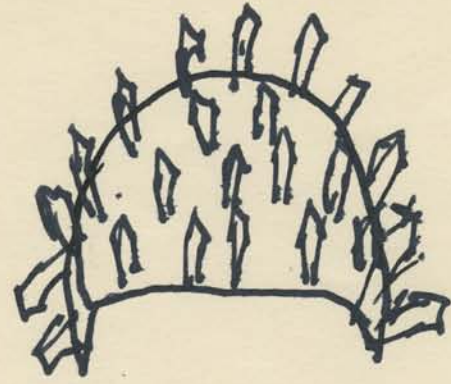
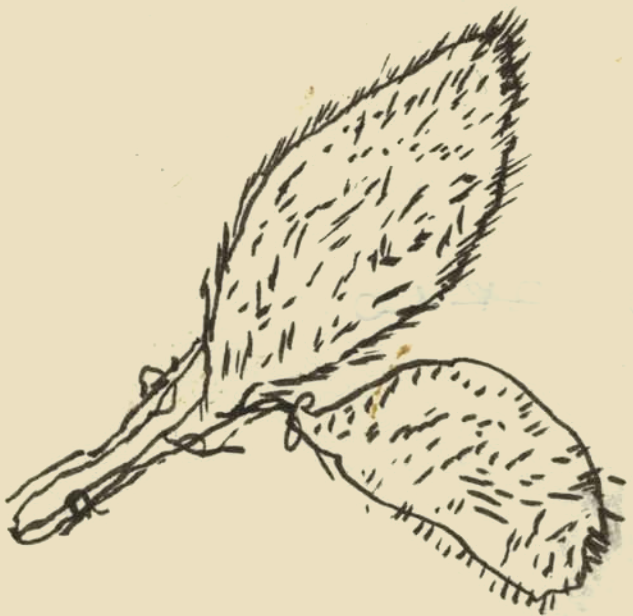
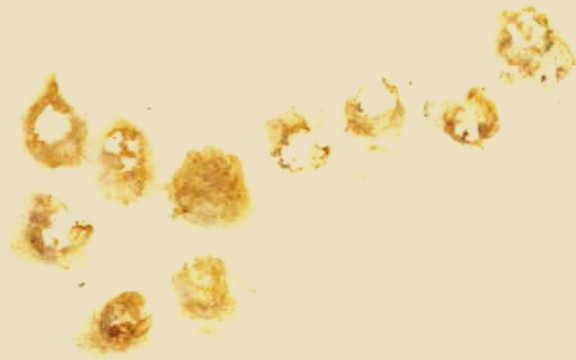


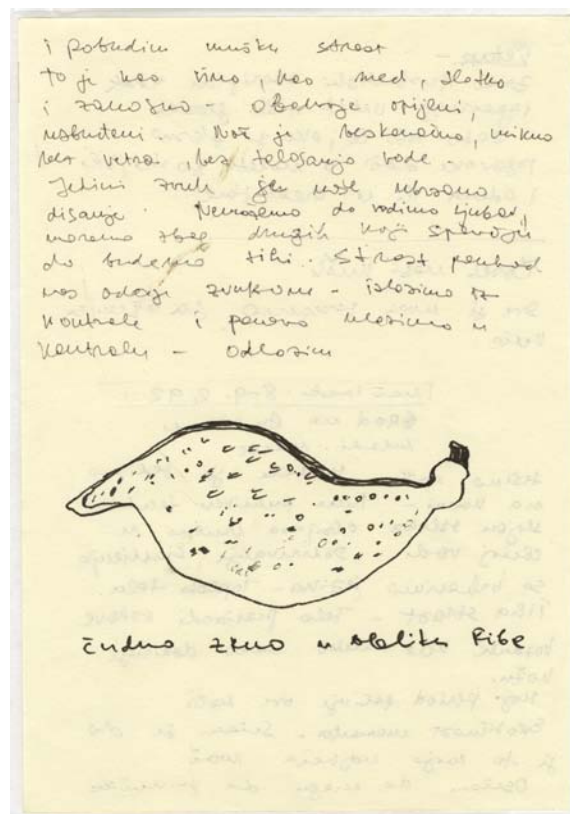
performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais





Handwritten text in a cursive script, possibly a name or a label, located below the oval drawing.





performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais

Há um arco nítido de desenvolvimento ao longo da obra de Abramović no que se refere ao público, uma virada, desde a autocontenção a um engajamento total, de uma aversão a olhar diretamente para os observadores a uma mirada de total correspondência. Em *Rhythm 0* (Ritmo 0), de 1974, os espectadores eram convidados a utilizar, do modo como desejassem, qualquer um dos 72 objetos expostos sobre o corpo da artista. Essa submissão à vontade do público refletiu um relacionamento diferente entre ambos – no qual a ameaça do comportamento da massa e a violência estavam implícitos, ainda que fosse totalmente intencional. Uma obra muito posterior, *The House with the Ocean View* (A Casa com vista para o oceano), de 2002, – na qual Abramović construiu três quartos nas paredes da galeria, onde morou durante 12 dias sem comida – convidava o público a adentrar o espaço privado da artista. Aqui, ainda que silenciosa, ela acolhia os novos visitantes com o seu olhar fixo, fazendo contatos visuais por longos períodos e, às vezes, espelhando as posturas dos espectadores (algo que retomaria com *The Artist is Present* (A artista está presente), em 2010. Em *The Future of Performance Art* (O futuro

da Arte da Performance), de 2009, Abramović conduziu um grande grupo de visitantes por um programa de treinamento para prepará-los para observar o trabalho de artistas da performance mais jovens. Foi uma participação por meio da instrução, com a artista orientando e explicando técnicas, dentre elas a da mirada mútua. Esse presente generoso a gerações mais jovens de artistas – não apenas apresentando seus trabalhos, mas também ensinando ao público a como se preparar como espectadores – reflete o relacionamento de Abramović com outros artistas e sua crença na importância da performance como uma área a ser valorizada e registrada. Para a sua mostra retrospectiva em grande escala, *The Artist is Present*, ela realizou uma nova obra, indo ao encontro de outras reperformances de seu trabalho por jovens artistas. A mostra consistia em permanecer sentada imóvel e em silêncio numa cadeira, em um espaço claramente demarcado pelo horário de abertura do museu, convidando os visitantes a se sentarem diante dela e a olhá-la nos olhos pelo tempo que quisessem.

Ulay e eu entramos na natureza e passamos um tempo no deserto. Os tableaux vivants surgiram nessa época... é a vida, só que imóvel. Marina Abramović, sobre o período dos anos 1980.

Um contínuo ponto de referência para Abramović é sua obra pregressa, *Nightsea Crossing* (Travessia do mar noturno), uma série iniciada na Austrália, em 1981, por ela e Ulay, com quem a artista trabalhou de 1976 a 1988.

Nightsea Crossing:

Presença. Estar presente, por longas extensões de tempo, Até que a presença se eleve e decline, do Material ao imaterial, da forma ao amorfo, do instrumental ao mental, do tempo ao atemporal.

A obra exigiu uma resistência enorme de ambos os performers: Abramović e Ulay sentavam-se frente a frente em extremidades opostas de uma grande mesa circular, fixando-se um no outro por dias sucessivos. Ambos jejuaram no período, e em distintas manifestações do trabalho, objetos foram colocados sobre a mesa. Abramović

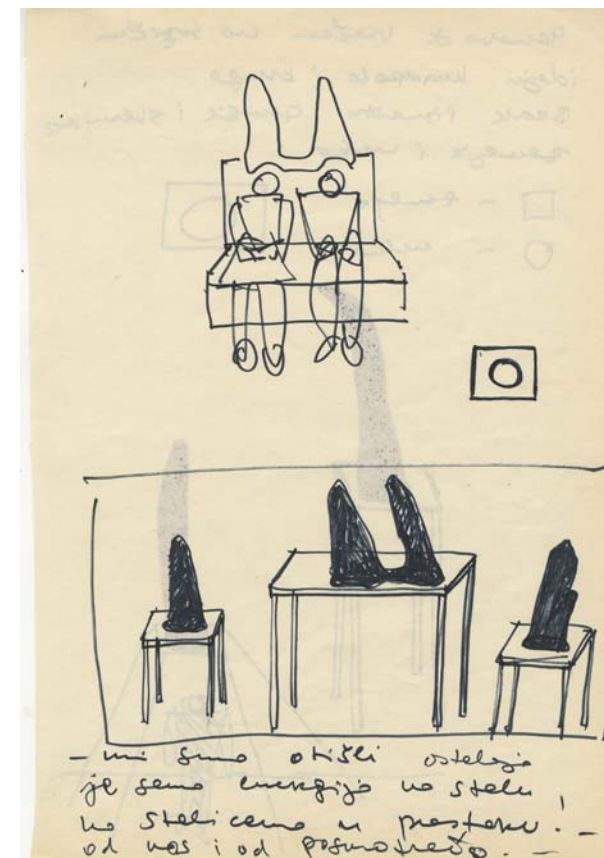
manteve um diário desse período, sempre consistente com seus trabalhos de gravação e arquivo, e sua experiência diante deles.

Outra referência chave para a artista foi sua reperformance das obras de outros artistas em *7 Easy Pieces* (7 Peças fáceis), 2005, em particular a rerepresentação de *How to explain pictures to a dead hare* (Como explicar pinturas a uma lebre morta), de Joseph Beuys, realizado originalmente em 1965. Durante três horas, em um espaço da galeria, Beuys articulou em silêncio uma explicação de sua obra para uma lebre morta, encenando as dificuldades de comunicação por meio da arte. A reperformance por Abramović de seu trabalho – “uma história apresentada, e não arquivada” – teve como base fotografias e uma filmagem obscura, e duplicou a busca da artista por uma clareza irrealizada. É uma obra que sinaliza o relacionamento e o fascínio dos dois artistas com o oculto, o misterioso, o esotérico e o divino.

Essa procura por iluminar o invisível e o intangível – tanto por meio de sua pesquisa contínua das tradições espirituais existentes, quanto por suas investigações da psique humana via experiência direta – encetou as jornadas de Abramović ao Brasil. Vale destacar, foi o lugar onde a artista encontrou refúgio após os desafios de *The Artist is Present*. Suas experiências no Brasil marcaram capítulos transformadores em seu pensamento, onde encontrou o que designa como *lugares de poder* – que incluem as minas de cristal onde Abramović esteve diversas vezes, e seu trabalho com xamãs para se conectar a outros estados do ser. Ademais, no contexto da arte brasileira, as ligações que podem ser feitas são abundantes – por exemplo, há inúmeras ligações com uma rica história de performances participativas, modelos terapêuticos de arte e do uso dinâmico do espaço público.

Abramović, talvez mais do que outros artistas que trabalham tendo o eu e o corpo como materiais, investiu sua prática na mudança da relação com o tempo. Trabalhos anteriores centraram-se na resistência de ações físicas penosas (gritar até perder a voz, deitar-se dentro de uma roda de fogo, ingerir drogas antipsicóticas, flagelar-se até perder a sensibilidade). A partir desse ponto, houve um movimento constante rumo à duração como foco. Observa a artista:

Para mim, o ato de abrir-se é muito importante... E para o público, mesmo que esteja de pé sem dizer nada, está

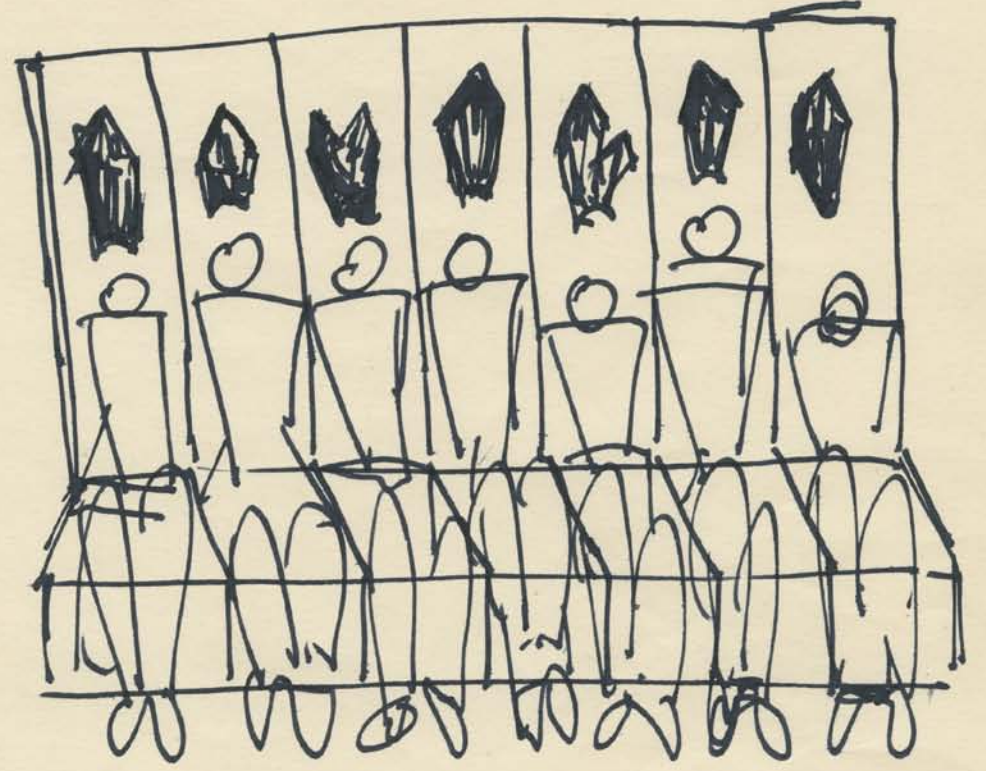


performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais

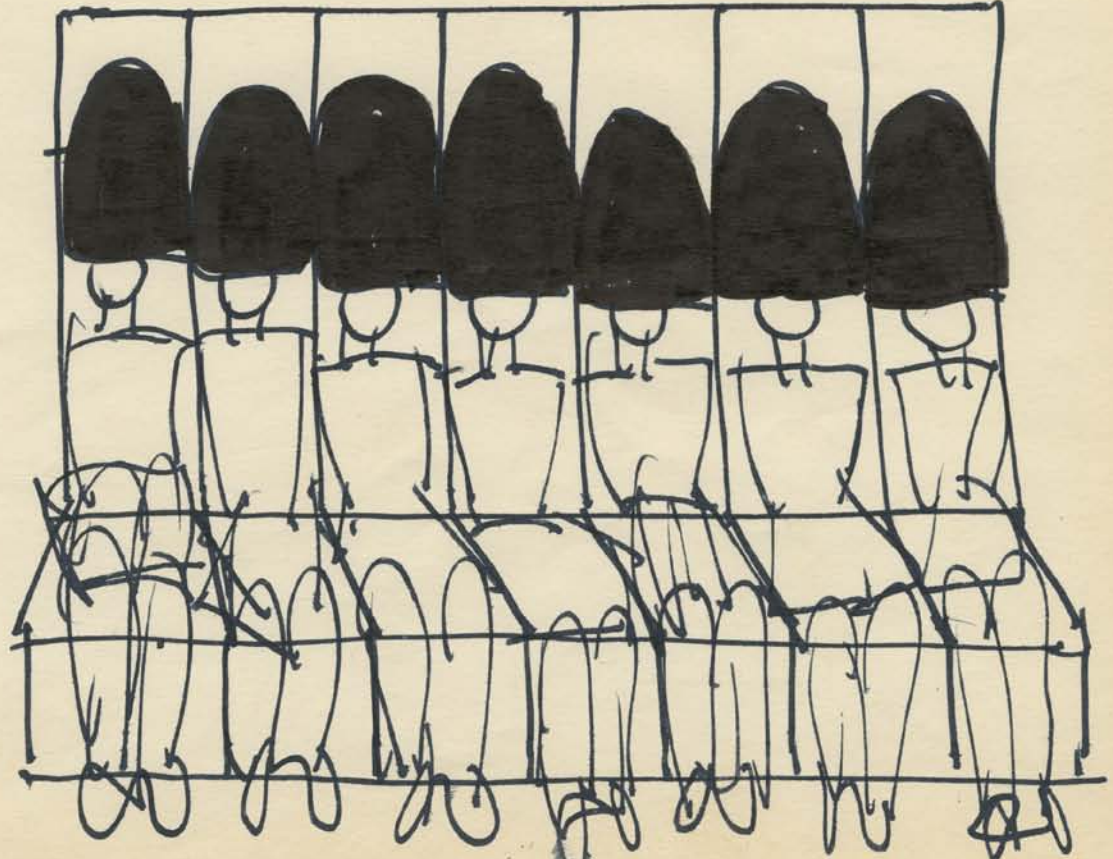
tudo bem. Jamais imaginei que poderia lidar com isso. Mas com peças de longa duração e as sensações de elevação que invocam, posso chegar a este estágio muito mais rapidamente do que antes. Estou verdadeiramente convencida de que sou capaz de partilhar esta experiência com uma geração mais jovem. [Cit]

Embora ainda enraizada em práticas de resistência – Abramović prepara-se rigorosamente para as suas performances, que requerem fôlego, força e preparo físicos –, as obras posteriores abordam, em grande parte, a criação do tempo, a criação de uma atenção consciente e a resposta ao público. Mapeando o tempo com silêncio, repetições e ações inconsistentes, Abramović se projeta para criar *buracos negros* a partir dos quais o público possa experimentar a profundidade do tempo. Essas experiências carregam o espaço de complexidades psicológicas e emocionais, uma energia a qual, constantemente, altera forma e dinâmica. *Terra Comunal* irá encorajar o público a considerar o corpo como instrumento humano, e a ver as horas como um tempo ilimitado, seja pela via de suas próprias experiên-

A



B



cias, seja por meio do papel de testemunha realizado pela artista. Segundo Abramović: “Não é sobre a artista. Quero me dirigir ao público... sem se mover, imóvel, controlando a respiração e observando, pode-se experimentar algo completamente diferente. Sua mente começará a funcionar de um modo totalmente distinto”.

O *desaparecimento* da obra de arte no expressionismo pós-abstrato dos anos 1960 e na arte conceitual dos 1970 levaram os artistas a funcionar mais como intermediários que criadores e a transformar sua relação com o espectador, que passava a ser convidado a interferir no processo de uma maneira inédita. A *body art*, que para Abramović foi o ponto de partida de sua prática, convocava a capturar o momento – a existência em toda a sua presença e seus patos – e a condução do indivíduo a um relacionamento renovado consigo e com os outros. Por meio de sua prática, Abramović jamais concebeu os espectadores como entes passivos; convidando o público a participar da criação da obra – e também, importante destacar, reconhecendo-os cada vez mais como colaboradores, intérpretes ou tradutores da obra, pessoas que poderiam utilizar o método de um modo distinto para eles próprios. Como afirma a artista:



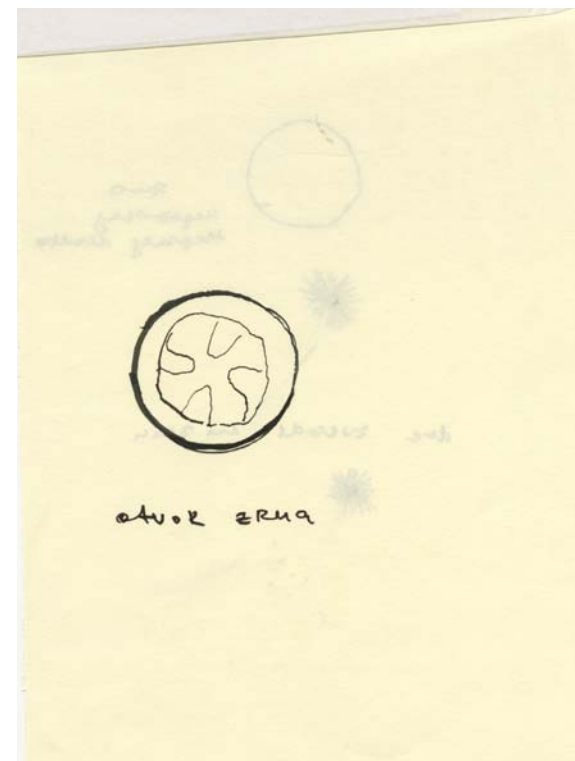
performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais

O público se torna um campo elétrico à minha volta. E a comunicação se torna possível porque eles podem se projetar em mim, como num espelho, eu espero [...] A questão é que o espaço precisa ser carregado de uma forma distinta, para que você perca este conceito de tempo, e é de fato agora, aqui e agora, apenas aqui e agora. Não há princípio ou fim. Não há o fim interrompendo a imagem, e portanto a imagem prossegue em sua cabeça depois que você partir. Como não se vê um princípio ou um fim, é como se a imagem prosseguisse para sempre, como se expressasse algo que continua para sempre.

A *imagem* a que Abramović se refere repousa no cerne de cada um de seus projetos; ela afirma não poder iniciar um projeto sem uma visão única e intensa em mente. Geralmente, é essa imagem que se torna o cerne central de uma obra – nesse contexto, ela pode ser descrita como um objeto de meditação ou uma visualização, algo que concentre o trabalho para a artista e se torne o ponto de partida para o público.

Segundo Abramović: “Você pode começar com qualquer objeto e criar um campo de energia a sua volta uma e outra vez por meio do ritual... porque a repetição insistente da mesma coisa gera uma energia enorme. Velhas culturas sabem disso, é por isso que baseiam a estrutura de todos os seus rituais na repetição”.

Abramović viajou por toda parte, e foi profundamente influenciada por muitas tradições culturais de conhecimento, em particular a do budismo tibetano e a da sabedoria xamânica de tradições extintas. A influência da viagem e dessa pesquisa é evidente em sua obra; os conceitos de suas performances frequentemente repousam na divisão entre arte e vida. Thomas McEvelley alega que “a prática de Abramović é radicalmente avançada em sua rejeição ao modernismo e ao eurocentrismo, ainda que muito primitiva na relação da arte com a religião”. Ademais, salienta que sua noção incomum sobre o papel do artista está atada a esse paradoxo, e a papéis paralelos em ambientes religiosos. Nesse contexto, é notável que seja uma das poucas artistas contemporâneas mulheres incluídas em *Magiciens de la Terre* (Paris, 1989), uma exposição que visava contrariar práticas etnocêntricas, e incluía 100 artistas de



performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais

todo o mundo. A mostra reuniu o trabalho do artista e do líder espiritual, e ambos realizavam rituais para si próprios e em proveito de outros, trazendo à tona o que subjaz interiormente.

Abramović desenvolveu um modo particular de trabalhar com ideias de ritual e objetos utilizados por eles a partir da cerimônia e da repetição – e vale repetir: é espantoso o desenvolvimento do ponto de vista de sua obra inicial aos projetos mais recentes. Para uma rerepresentação, em 1998, no Museum of Contemporary Art, em Los Angeles, dos objetos utilizados originalmente em *Rhythm 0* (incluindo uma arma, uma bala, tinta azul, um pente, um chicote e batom), a artista obteve uma série de objetos similares, alegando que os originais não eram obras de arte, já que eram coisas que qualquer um poderia comprar. No método, Abramović erige uma série de acessórios para uso em exercícios específicos, elaborados para afinar, ou reafinar energias criativas; são, contudo, objetos comuns que permanecerão armazenados até que sejam necessários, obsoletos até que o público os ative com orientação da artista. São instrumentos de uma experiência transformadora, e não objetos de valor intrínseco, são inúteis sem a presença do indivíduo.

Excepcional para o uso de objetos pré-existentes são os *Objetos transitórios*, um conjunto de obras que usa um design simples e mínimo para acolher cristais espetaculares, cada um com seus próprios atributos específicos. Esses objetos, concentrados na transformação curativa do corpo e mente humanos, formam uma série originada no Brasil e que continua a crescer e a se desenvolver. De todos os trabalhos de Abramović, são eles o apelo mais direto a valorizar o nosso eu físico e metafísico como guias para o nosso intelecto.

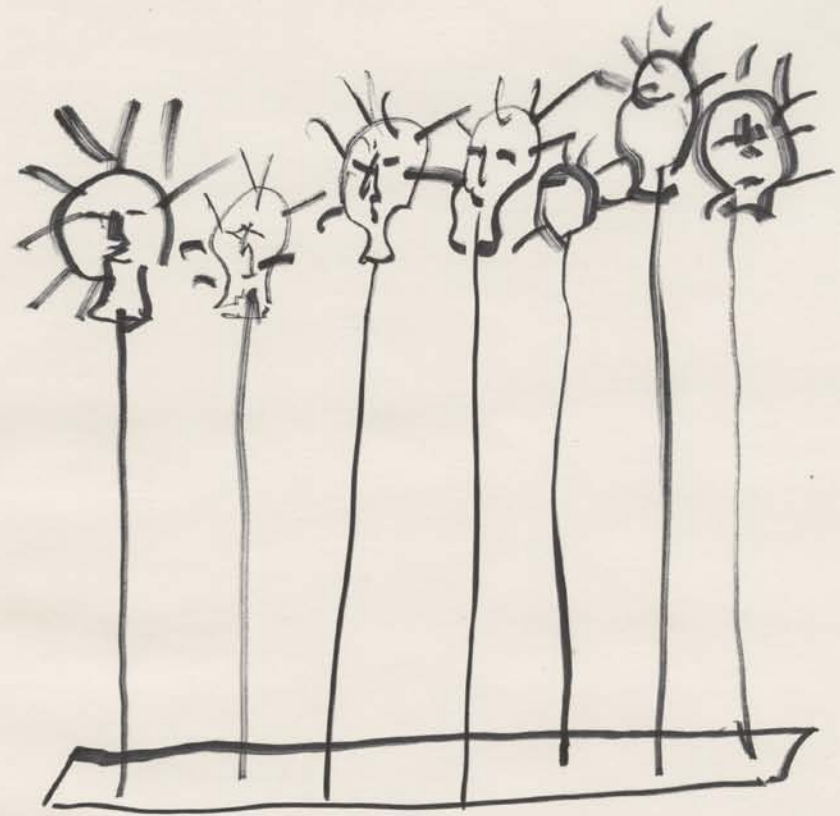
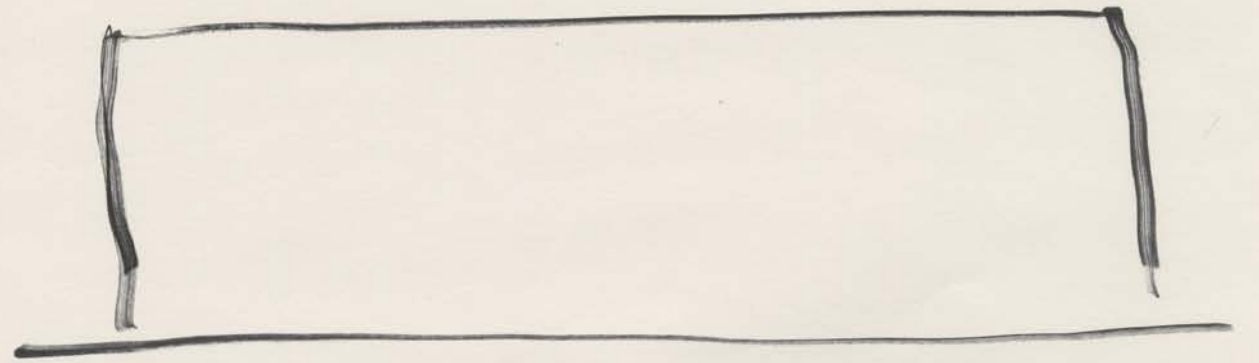
Em 1960, a artista brasileira Lygia Clark escreveu sobre o “vazio-plenitude”, observando que “uma forma só possui significado em seu elo íntimo com o próprio espaço interior”. A ideia de que a forma dos objetos – e de nossos corpos, portadores de nossos *eus* – possam ter significado apenas em razão de nosso relacionamento com um espaço interno vazio possui uma conexão forte com a obra de Abramović. O confronto implícito consigo mesmo – tanto para a artista quanto para o público participante – é algo que Abramović acolhe plenamente, e o tem feito desde o princípio. Privando-se de tudo que é supérfluo – de objetos na sala a estados psicológicos e emocionais –, ela desenvolve uma prática onde as únicas ações são as relevantes para o trabalho, de modo que a clareza e a transparência possam se manter. Os acessórios (água, arroz, papel, vendas para os olhos), que podem ou não ser utilizados, são invocados para unir o interior e o exterior, para acessar o que Suely Rolnik chama de “corpo ressonante”.

Como pontua H.U. Obrist:

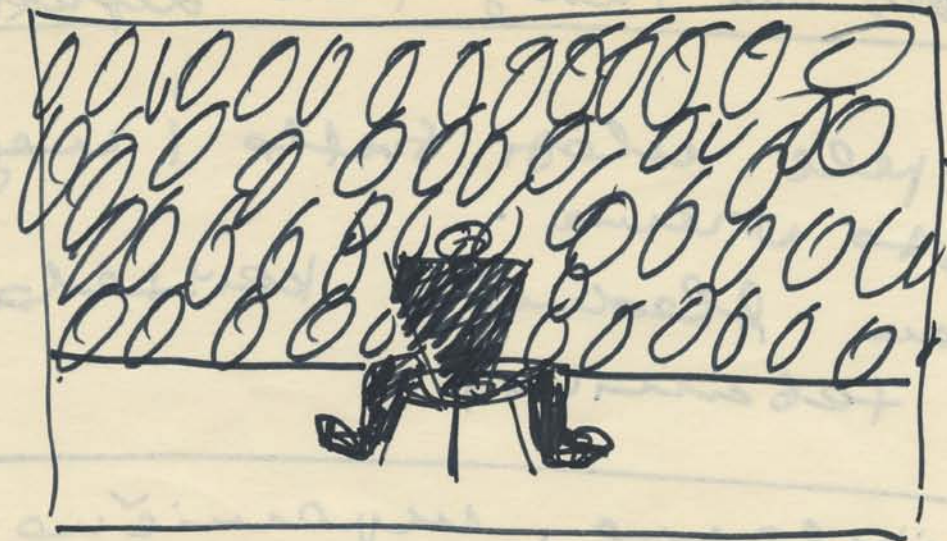
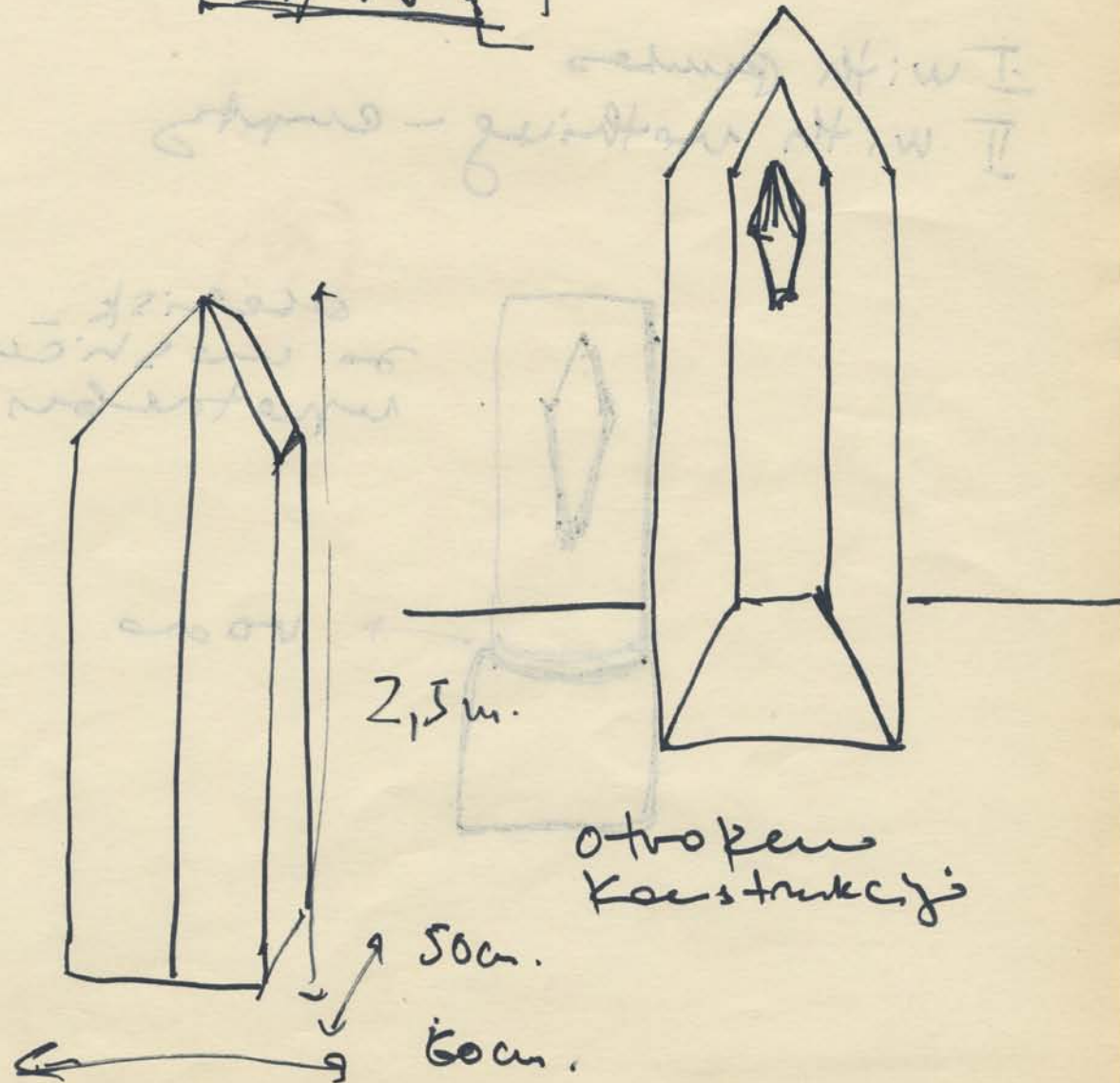
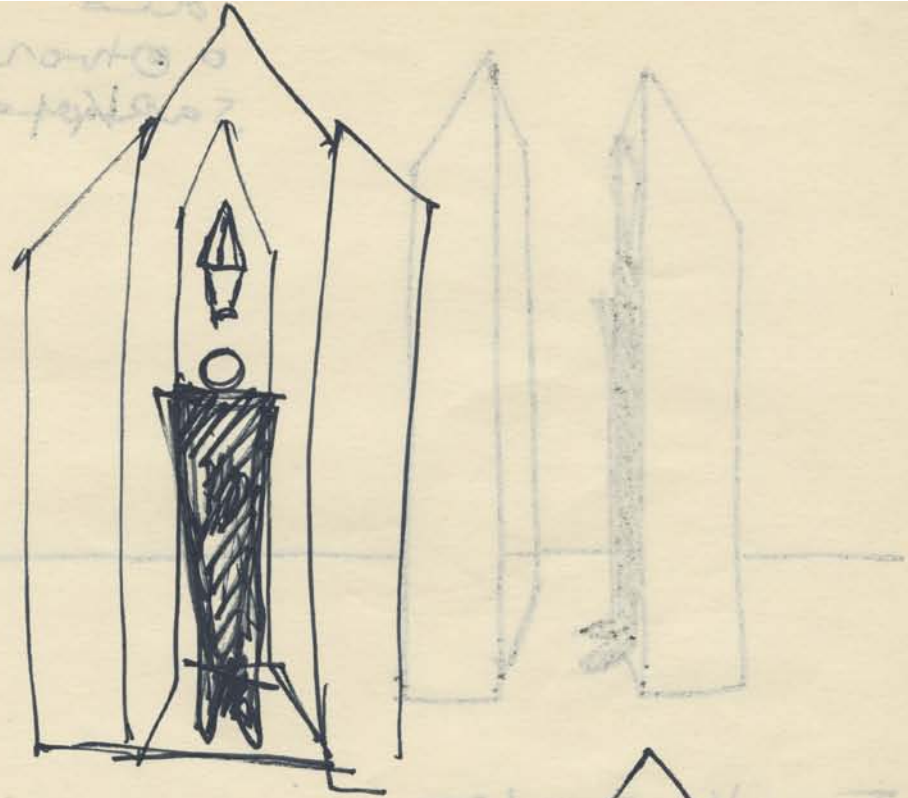
O público precisa assumir uma posição muito mais interativa, e tornar-se mais como um experimentador e, ao lado do artista, desenvolver a iluminação do estado de consciência, onde os objetos não serão mais necessários entre artista e público, e a transmissão de uma energia pura e uma espécie de bem-estar sejam as únicas coisas necessárias.

Em *An Artist's Life Manifesto* (Manifesto da vida de um artista), Abramović incluiu as seguintes diretrizes:

- Um artista precisa entender o silêncio
- Um artista precisa criar um espaço de silêncio para



1 2 3 4 5



Na izvoru



ametishi
kao zubi planete.

ametishi kao
kutujaci planete

Ametist pruge — kutujaci planete

Ametist globi — utrebo planete

Quartz kristal — oči planete



performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais

adentrar a própria obra

- O silêncio é como uma ilha no meio de um oceano turbulento
- O silêncio é como uma ilha em meio a um oceano turbulento
- O silêncio é como uma ilha em meio a um oceano turbulento

O silêncio e a imobilidade são, ambos, aparatos que constituem o cerne de muitos trabalhos de performance – para Abramović, são mecanismos pelos quais ela espera criar um campo relacional entre corpos, produzindo um estado luminoso de ser um indivíduo. Em obras iniciais, tais elementos foram anteriormente contrapostos a ações de duração física realizadas pela artista, mas em *Terra comunal*, a comunidade é convidada a usar essas ferramentas de modo a multiplicar e avolumar exponencialmente o campo relacional.

A performance, por natureza, existe no presente, e a maneira básica de compreender a performance é vivê-la. Claro, segui-lo é um recurso necessário a registros, arquivos e descrições. Não podemos, contudo, reproduzir o original, momento irredutível – momento da ação que porta uma

estranha satisfação, abrindo espaço para nos permitir imaginar profundamente –, visto ser um momento onde, possivelmente, aquilo que à primeira vista é ilógico pode irromper através de nossa compreensão cotidiana, e nos fazer abrir mais os olhos.

Em *Unanswered Questions* (Questões não respondidas), prefácio de Marina Abramović a uma obra sobre teatro e corpo, a artista faz as seguintes perguntas:

Como o performer deve se preparar para a performance? O que é o corpo performático? Serão as fotografias tiradas da performance uma obra de arte em si mesmas, ou apenas documentação? O que acontece a uma performance se algo imprevisível se dá? Poderá a performance elevar o espírito do performer e do público? E quanto ao tempo? E quanto à repetição? [Cit]

Abramović tem uma relação complexa com o teatro e a teatralidade. À primeira vista, o teatro é anátema da performance, o que costuma dissolver deliberadamente as armadilhas do teatro, e a premissa básica do público como a quarta parede. Entretanto, é importante lembrar a importância da narrativa e da contação de histórias para a artista, bem como seu trabalho recente com Robert Wilson sobre *The Life and Death of Marina Abramović* (Vida e morte de Marina Abramović), de 2012. Ela interpreta a si mesma nesse trabalho, dando prosseguimento a uma linha de empreendimentos autobiográficos que surgiram em toda a sua prática. Esse sentido de *representar* a si mesmo é contrabalançado por uma séria diligência: a de encontrar uma nova radicalidade dentro da esfera da performance em geral.

Em 1968, Peter Brook documentou em *The Empty Stage* (O palco vazio) o processo que ele e seus atores adotaram para encontrar uma nova linguagem para o teatro – uma que pudesse partir diretamente de Antonin Artaud, Bertold Brecht e Jerzy Grotowski.

Lentamente, trabalhamos rumo a distintas linguagens sem palavras: tomamos um acontecimento, um fragmento da experiência, e fizemos exercícios que as transformassem em formas que pudessem ser compartilhadas. Encorajamos os atores a verem-se não apenas como improvisa-



performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais

dores, conduzidos cegamente por impulsos internos, mas como artistas responsáveis por buscar e escolher uma forma, de modo que o gesto de um choro se tornasse um objeto que ele descobria e chegasse a remodelar. Experimentamos e terminamos por rejeitar a linguagem tradicional das máscaras e maquiagens, já não mais apropriadas. Experimentamos com o silêncio. Partimos em busca das relações entre o silêncio e a duração: precisávamos de um público tal que pudessemos postar um ator em silêncio diante deles para ver as durações variáveis de atenção que ele pudesse comandar. Em seguida, experimentamos com o ritual, no sentido de padrões repetitivos, observando como é possível apresentar mais sentido, mais rapidamente do que por um desdobrar lógico dos acontecimentos. Nosso objetivo para cada experimento, bom ou ruim, bem sucedido ou desastroso, era o mesmo: pode o invisível tornar-se visível por meio da presença do performer?

Neste excerto, Peter Brook poderia muito bem estar descrevendo a prática de Abramović, tanto em termos de objetivos gerais, quanto sobre como o artista cria um novo trabalho. “As primeiras performances, em particular a *body art*, atraíram diretamente o desejo de Artaud de suspender o tempo

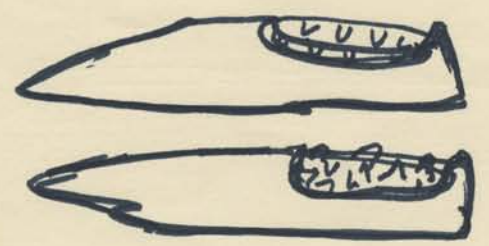
e erradicar a divisão entre observador e observado, removendo a linguagem discursiva, a narração e o personagem do trabalho”. Contudo, Abramović toma esses elementos e acrescenta-lhes um retorno à essência da performance com a primazia do corpo, e em projetos posteriores (como em *7 Easy Pieces*), chega a abraçar o espetáculo rejeitado em seus primeiros trabalhos. Tais operações do corpo no espaço ainda ressoam como originais e mínimas, e não algo teatral.

Como algo que existe independentemente do teatro, portanto, “a performance pode ser vista colocando ideias em jogo – tanto no sentido de uma reunião de ideias, quanto no sentido de um espaço de experimentos e exploração”. A prática de Abramović, repensando continuamente e reformando a natureza do ato vivo, preserva muito vivas as questões da performance, do teatro e do público. Como descreve a artista: “Nunca se sabe como sairá o experimento. Pode ser excelente, pode ser muito ruim, mas o fracasso é muito importante, porque envolve um processo de aprendizado e permite chegar a um novo nível e a outros modos de enxergar o seu trabalho”.

Permanecer aberto a esse sentido de *obra em jogo* é um desafio contínuo, não apenas em termos de impacto físico,

CIPELE ZA NE LJUTSKU UPOTREBU

shoes for non abusive use



jeftine shoes

KOPE ZA NE LJUTSKU UPOTREBU

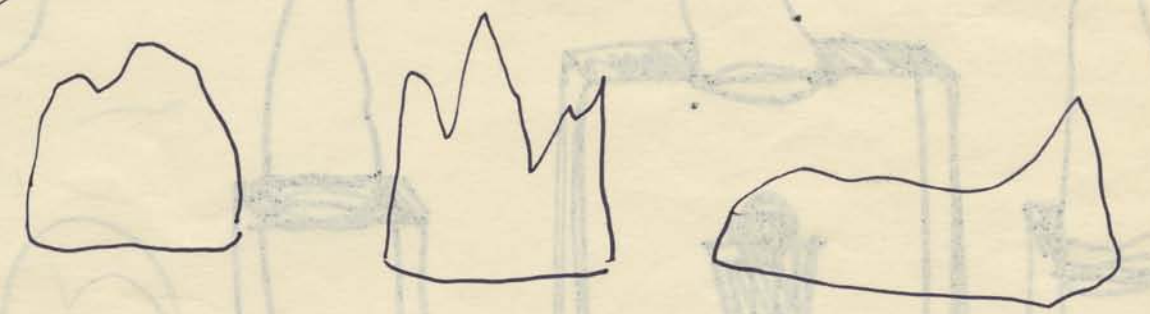


stajedi ko postavljen neposredno
suzi gestoso so. 1-2-3 i vide plava

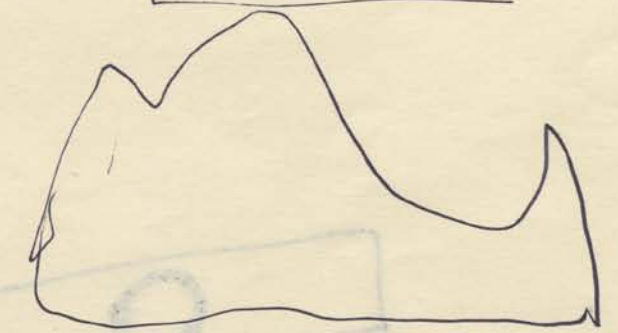
① jidno suzija telusa



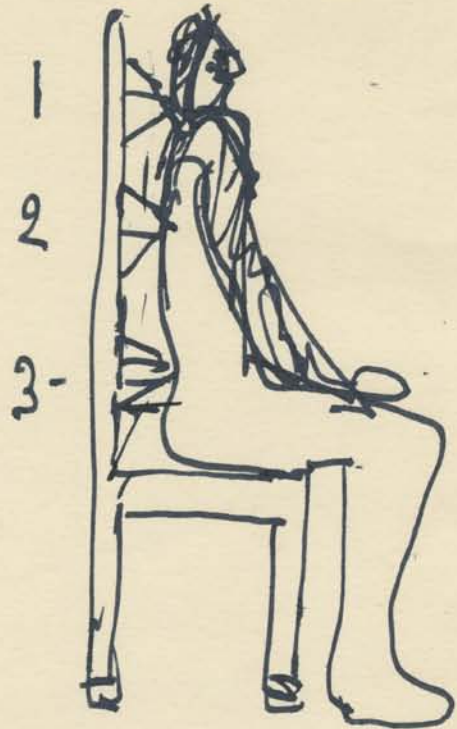
② jidno suzija uho



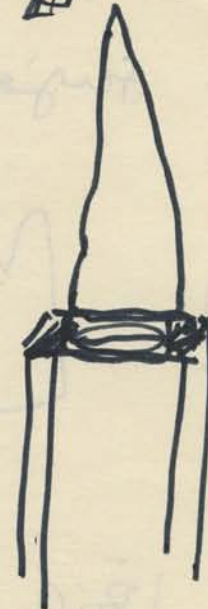
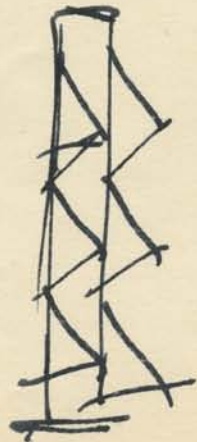
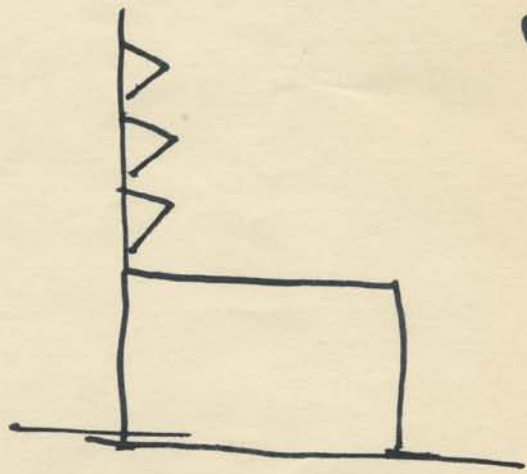
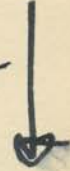
③ jidam Big head



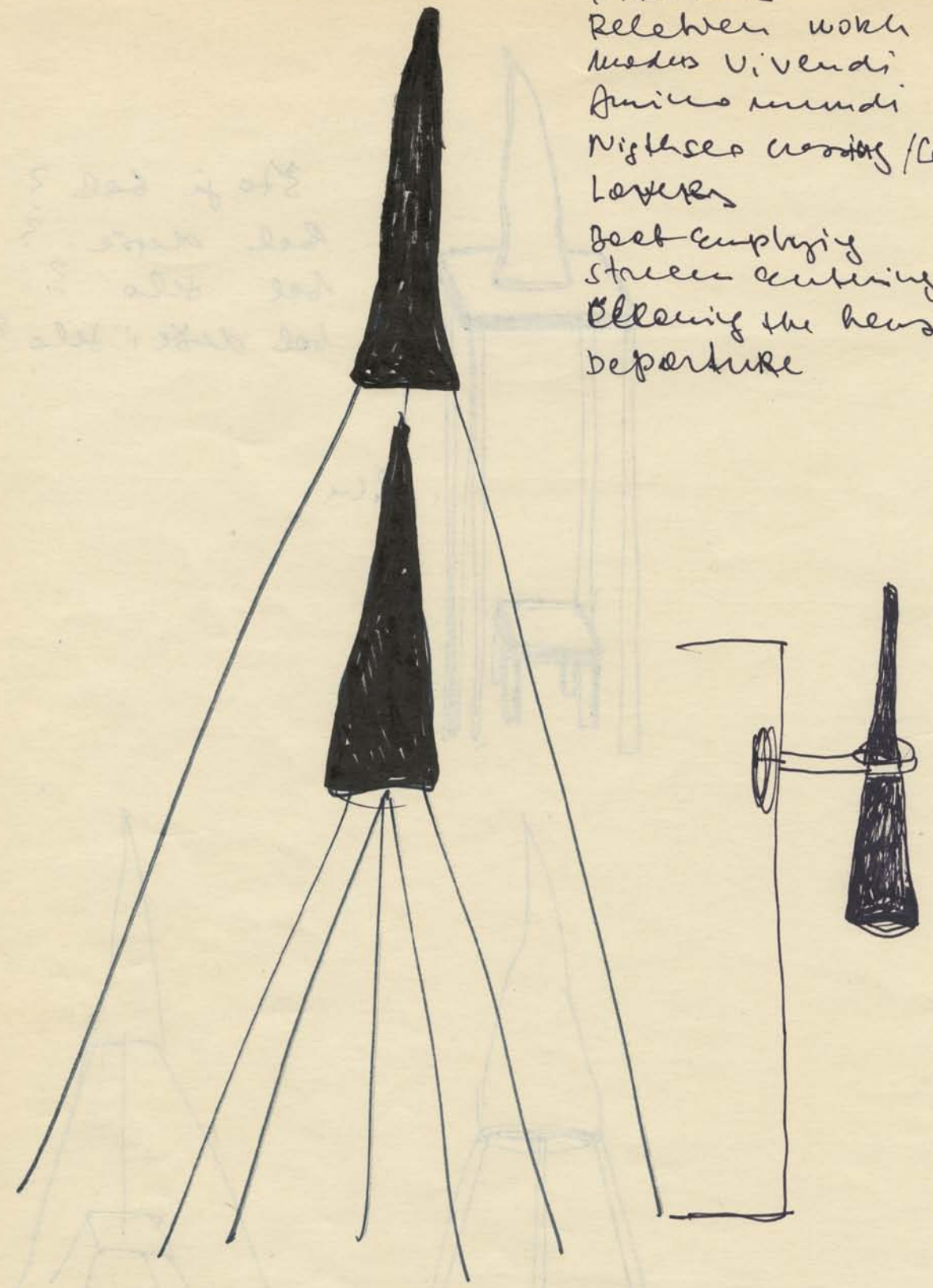
Feliche Fokne me postojni
na Australiske aborigine



with long front seat -



Pithecia
 Relehen work
 Medus Vivendi
 Amicus mundi
 Nightsea working (Conjation)
 Layers
 Best emptying
 stress centering.
 Blowing the house
 departure



Nameyn do discuss od also.
 memo Paku - Nerventanus kelus
 Ji kelus, or m isto vrene^{hisko} sue



de permanecer vigorosamente dentro de uma árdua prática de resistência, mas também em termos de manter uma vivacidade e uma disposição para assumir novos contextos e desenvolvimentos. Abramović observa:

Quando faço uma nova obra, a vivacidade é importante: a primeira vez para mim e a primeira vez para o público. E com isso vem a imprevisibilidade: tudo pode acontecer. E nesse sentido, quando estou apresentando uma obra, tudo pode acontecer naquele momento que é parte da obra. É preciso estar aberto para aceitar isso, o que sempre foi muito exaustivo, porque nunca se sabe como vai ser.

Há tempos Abramović defende a coleção de obras de performance por museus, e pelo meio de ser visto por um público mais amplo. Em 2003, a performance de *The House with the Ocean View* foi reconfigurada e reencenada para um episódio do seriado norte-americano *Sex & The City* – uma escolha aparentemente estranha de apresentação para uma artista radical. No entanto, “foi um modo de garantir

que o campo da arte da performance ficasse conhecido por um público mais amplo”. Contudo, embora a artista sempre tenha se envolvido nas maquinações da cultura contemporânea e nas possibilidades de novas tecnologias, ela sempre se preocupou com a noção de *vivacidade*. A inclusão de suas performances e da de outros artistas ao lado de um levantamento histórico em *Terra comunal* é um testemunho de sua crença na experiência irredutível da obra viva, assim como a importância de tentar registrar tal momento efêmero.

[Quando estamos numa zona intermediária] é onde nossa mente está mais aberta. Estamos alertas, sensíveis, e o destino pode acontecer. Não temos quaisquer barreiras e ficamos vulneráveis. A vulnerabilidade é importante. Significa que estamos completamente vivos e este é um espaço extremamente importante. É este, para mim, o espaço a partir do qual minha obra é gerada.

O potencial de fracasso inerente ao trabalho de Abramović

funciona para afiar sua presença física e psicológica na performance. Os artistas da performance são vivenciados pelo público como algo em permanente devir; como um iniciado em um ritual, são suspensos em um estado intermediário ou liminar durante a própria obra. Ademais, além da imediatez do trabalho, Abramović ocupa um estado complexo: ela está entre a artista, a celebridade e o indivíduo; entre a arte da performance, o teatro e a exposição; entre o trabalho (solo) de resistência e a oferta de si como guia para outros estados (compartilhados); entre a imaterialidade e a matéria cotidiana; entre o corpo e o público; entre a estrutura e o improvisado. Abramović possui um forte desejo pela liberdade e a intensidade, mas também habita a fragilidade e o potencial para o fracasso. Acolhe essa rede de relacionamentos e tensões, e a transforma por meio do corpo (tanto o dela, quanto nossos corpos individuais e o coletivo) em algo maior e não dito. A artista observa: “Não basta... a minha experiência enquanto realizo uma performance diante de você, e você está apenas passando, como testemunha. Se você realmente quiser uma experiência própria, a única coisa

que importa é... que você seja o *performer*”.

A artista compreende a importância do público como testemunha e participante. O trabalho vive na memória do público e quando este comunica suas experiências a outros. Como pontua Abramović: “É assim que a performance sobrevive de fato, de modo narrativo, de boca em boca, porque não há outro modo. É a forma mais interessante de arte por ser sempre tão fresca, e alterar as formas. É como um fênix; sempre se queima e renasce das próprias cinzas”.

Abramović convocou o público com frequência para formar um elemento vital ou um catalizador para o seu trabalho, e em *Terra comunal*, somos convidados a acompanhar os seus passos, e a criar um espaço compartilhado, comunal. A cada dia, experiências como deitar, sentar, dormir, ficar de pé, pensar ou sonhar, se tornarão atos transformadores, e o público irá, ele próprio, transformar-se em um corpo performático. Reunindo o visível e o invisível, o passado e o presente, Abramović desenhará sobre a continuidade da comunidade incorporada ao lugar em si. E como a artista revela: “Fique em silêncio, imóvel e solitário. O mundo rodará em êxtase a seus pés”.

TRANSCEDÊNCIA MARINA ABRAMOVIĆ NO BRASIL

Regina Müller

Podemos contextualizar o início da trajetória artística de Marina Abramović no âmbito da *Live Art e Body Art*, dos anos 1960 e 1970, mas penso que o mais efetivo para compreender sua obra é, como alguns autores já o fizeram, acompanhar sua história de vida e sua busca por um caminho de realização do que foi compreendendo ser a sua prática artística.

Certamente a descoberta do que seria a arte para ela foi facilitada por suas experiências e também pela própria arte da performance, que ela e outros artistas, seus contemporâneos, vieram a criar. Entretanto, independentemente de rótulos e de categorias da história da arte, Abramović se tornou uma fundadora da performance, e ser reconhecida como tal foi mais o resultado de uma busca existencial, de uma postura perante a vida, como penso que podemos definir o perfil de um artista dessa arte.

A autoexposição da experiência pessoal e da história de vida, com suas incertezas e angústias, e a incorporação e a expressão dos dilemas sociais, pode ser próprio de toda ou de grande parte das obras de Marina Abramović. Entretanto, o sacrifício corporal, com ações de resistência e superação de limites, e o ato de se oferecer em corpo e alma ao público, são parte da postura e da visão inerentes à arte da performance. No caso dos trabalhos de Marina Abramović, ainda, essa postura foi se ampliando e se modificando a partir da ênfase no estímulo ao público, no sentido de compartilhar os caminhos do conhecimento de si e da revelação de novos limites da existência, a “transconsciência cósmica”. Nem autoajuda nem prática religiosa, a experiência a que o público se submete nas obras de Abramović diz respeito a transformações da percepção do tempo e do espaço e, portanto, do mundo e de si próprio, como seus depoimentos sempre reafirmam e como, no transcorrer de sua carreira, fica cada vez mais claro. Como parte do público, seja com a experimentação dos objetos transitórios, seja se sentando na frente da artista, fitando-a pelo tempo que for, como em *The artist is present*, ou acompanhando

seu jejum até encontrar seu olhar perdido no horizonte, como vimos em *The house with the ocean view* (A casa com vista para o oceano), o que sucede é você dar o seu tempo, pausadamente, quase como indefinidamente, para entrar em outra dimensão e se “conectar com o corpo do planeta”. Sobre essa operação, Marina se referia ao material de que são feitos os objetos transitórios – as pedras, cristais, quartzos e outros –, os quais se conectam com nosso corpo e com o corpo do planeta e, dessa forma, nos ligam à terra.

Marina inicia o trabalho com pedras no Brasil, entre 1989 e 1992, e como passa a ocorrer cada vez mais em suas obras, a artista demandaria a participação do público, pois é pelo seu uso que as pedras fazem sentido. Mais do que isso, têm eficácia, e não apenas simbólica ou como meio de se atingir conexões, mas na efetivação de ações corporais e sinestésicas transformadoras, à medida que levam a pensar. A conexão com o planeta não é aqui apenas uma ideia ecologista, mas o resultado ou a própria fruição da arte, no sentido de nos colocar em outro lugar. Um lugar a partir do qual, ao comungar a condição humana com a artista que nos conduz – seja com o uso dos objetos, seja com o diálogo silencioso e a troca de energia com ela própria –, saímos de nós mesmos e podemos experimentar uma visão da totalidade.

Isso me lembra duas referências de rituais de iniciação e xamanismo indígenas no Brasil. A primeira é a de um ritual no qual a ornamentação corporal dos iniciados, com máscara facial de pó de casca de ovo de ave *Tinamus*, penugens de urubu-rei coladas no cabelo e de periquito no corpo e imponentes diademas de plumas, ornamentos que operam a transformação dos humanos em homens-ave. Nesta condição, “revela-se a eles a possibilidade de superarem a condição humana terrestre e usufruírem uma visão panorâmica – entenda-se estética – do mundo e de suas belas aldeias circulares”.

A outra referência de ritual é a de se encontrar em

condição diversa, paralela, em outra existência concomitante à humana, a qual os xamãs podem alcançar e ao mesmo tempo trazer à aldeia. Isso porque, constitutivamente em sua natureza xamânica, ao terem seus corpos transmutados com a interferência energética de seres de outras esferas cósmicas, tornam-se um deles. E dançando com outros companheiros do ritual, realizam a participação conjunta de contato e de convivência com esses seres, em planos cósmicos concomitantes.

A maneira pela qual a dança se realiza manifesta essa participação conjunta do contato com os seres espirituais: todos os corpos se tocando, um abraçado ao outro, num conjunto de corpos que se movimenta por inteiro. Se, de um lado, está presente uma legião de espíritos (são vários os que vêm à cabana dos espíritos), de outro, os humanos também participam coletivamente, num bloco de corpos, marcando sua “humanidade” comum, sua totalidade. A dança, a ornamentação corporal e os objetos xamânicos do ritual produzem a experiência estética que realiza a *incorporação* dos xamãs, compartilhada com os demais, a qual entendo como enunciação dos conteúdos da cosmologia indígena (os planos e seres cósmicos que originaram o mundo e organizam a ordem do universo). Essa experiência de enunciação corresponde, na experiência artística contemporânea ocidental da performance, à elaboração subjetiva do *performer*. Este também propõe ao público, com sua ação performática, o mesmo exercício de reflexividade sobre a realidade por meio da experiência estética. Entendo que o ritual indígena conduz a experiência da comunidade, participantes e público, no sentido da “transformação/transportação”, que permite o “como se”, o estado subjuntivo da liminaridade. Para Schechner, assim como as iniciações, as performances fazem de uma pessoa, outra. Mas diferentemente das iniciações, completa, “performances geralmente tratam daquilo que o *performer* recobra de seu próprio eu”.

É sobre iniciação, um tema caro ao pensamento e à obra

de Abramović, que vem sua referência a Mircea Eliade. Segundo este, “ser humano é ser iniciado”, enquanto para Abramović, “ser humano criativo é ser autoiniciado”. A autoiniciação é própria do artista e é essa experiência que funda sua obra e sua proposta de conduzir os outros à experiência da arte.

No documentário *The Current*, de Marco Del Fiol, Marina se refere justamente ao espaço *between*, de liminaridade, como espaço criativo no qual o que importa é o estado da mente do *performer* e a transmissão de energia que acontece na performance, e que é por isso mesmo, uma forma de arte transformadora. Para ela, não importa o que seja feito, mas o estado em que as ações acontecem. Não há previsão do que pode acontecer, pois o método de levar as pessoas, elas próprias, à experiência criativa, nesse sentido, pressupõe trabalhar com o que elas trazem.

A experiência desse estado constitui-se a partir do compartilhamento do ritual e da performance. O fazer artístico com a colaboração do público constitui a própria obra. Desenvolvendo uma maneira de trabalhar inspirada nos rituais e nos objetos manipulados durante eles, através de repetições de ação, como acontece nos rituais, a artista busca criar espaços carregados de energia e conduzir os participantes à experiência da perda da noção de tempo.

O público se transforma em um campo elétrico em torno de mim. E assim a comunicação é possível pois eles podem se projetar sob mim como um espelho, eu espero... A questão é que o espaço tem de ser carregado de forma diferente até que se perca esse conceito de tempo e se perceba o agora, aqui e agora, **apenas aqui e agora**.

Mais uma vez, proponho uma aproximação entre ritual indígena e performance, notadamente no que se refere à obra de Marina Abramović, desta vez, em torno da referida noção de aqui e agora.

Um ritual xamanístico ou cosmogônico indígena não representa ou atualiza um mito ou uma realidade

cosmológica. Ele é, no caso do ritual cosmogônico, a instauração mesma da origem do mundo, a cada momento em que é realizado. A ação dos demiurgos, heróis, espíritos animais e espíritos xamãs que habitam outros planos concomitantes no tempo e espaço cósmico é realizada por indivíduos investidos dessa prerrogativa, os quais não estão representando como atores, mas que são esses seres. Uma noção fundamental para compreender essa afirmação é que não há hierarquia entre realidade e representação na filosofia indígena: a imagem de um desenho geométrico ou figurativo, por exemplo, a dança e os atos rituais não estão em lugar de algo, mas são a própria coisa. A imagem não é reprodução, no sentido de existir algo ausente. Na ontologia indígena, a representação confere existência ao ser. Para o pensamento ocidental, a representação implica a ausência, pois é repetição do que não existe. Para os indígenas a representação faz existir.

Quanto à ação ritual, podemos ainda apontar, para dar continuidade a esse cotejamento entre o projeto artístico de Abramović e a arte ritual indígena, que a própria relação entre o *performer* e o espectador (os demais membros do grupo, entre eles os que assistem e os que participam da performance) faz parte da significação. Este princípio dialógico e o caráter experiencial do ritual indígena e da performance permitem, fundamentalmente, realizar as aproximações que venho propondo.

Do caráter processual/experiencial, destaco a reflexividade inerente à performance em geral (cultural) para compará-la à prática reflexiva definidora, por exemplo, do programa ambiental de Hélio Oiticica, segundo Favaretto: “o ambiental é uma prática reflexiva; estrutura-se como retórica (da ação e do movimento), aproximando-se dos relatos e dos mitos [...] As operações ambientais evidenciam a produção como significativa: não o constituído, mas o processo de constituição, dessubstituindo-se as experiências”.

A participação como elemento desse processo fundamental de constituição do significado remete à concepção do artista tal como colocada por Favaretto a

respeito das propostas de Oiticica, segundo a qual não é ele um:

criador de objetos para a contemplação [...] se torna um “motivador para a criação”. [...] Esse deslocamento aponta para uma nova inscrição do estético: a arte como intervenção cultural. Seu campo de ação não é o sistema de arte, mas a visionária atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social. A antiarte entendida como série de proposições para a criação, tem pois como princípio a participação. [Cit]

Oiticica define como antiarte a etapa de sua obra que compreende o programa ambiental, estruturas ambientais nas quais se poderia encontrar “traços das ambientações construtivistas e da poética dos environment contemporâneos”. Entretanto, para o artista, os “espaços poéticos de intervenções míticas e ritualísticas realizam a poética do instante e do gesto: ‘uma nova fundação objetiva da arte’”.

Para Oiticica, a antiarte daria ao público a “chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora”.

Mesmo que nas obras de Marina Abramović, particularmente nas mais recentes, sejam enfatizadas a energia e a mente-transcendência, “permanece o compromisso com o corpo, matéria, coletividade ou história, levando os espectadores a ações visuais e participação com objetos de modo a elucidar como a energia criativa dinâmica determina metaforicamente o mundo e conecta metonimicamente experiências e eventos à biografia”. Quando Marina busca no Brasil materiais e experiências para desenvolver sua arte e preparar uma de suas obras mais recentes, *512 hours*, realizada em 2014 na *Serpentine Gallery*, em Londres, e retorna para nova exibição, sinto uma identificação com nosso povo, diga-se, comigo própria. A explicação para isso pode ser encontrada na história de vida da artista, mas também na generosidade que se revela em sua relação com o público.

Na verdade, sinto essa identificação e a simplicidade de Marina mais intensamente no cotidiano, na situação in-

formal de uma abertura de exposição (como a da vídeo-instalação *Balkan Erotic Epic* (Épico Erótico Balcânico), no Sesc Pinheiros) ou no encontro com o público que frequentou *The House with the ocean view*. Nesta última ocasião, havia sido solicitado ao público que escrevesse uma mensagem e que haveria um encontro com a artista. Tentei então transmitir minha experiência ao participar da performance. Havia me incomodado muito a posição em que ela se colocava, em uma espécie de altar, acima das pessoas que se sentavam no chão. Um dia, uma delas depositou uma flor a seus pés, numa atitude de veneração que me incomodou ainda mais. No dia seguinte a esse desconforto e irritação, cai de febre e atribui a causa da doença a esse conflito interno, à crítica que fazia à artista e à minha dedicação em transmitir energia, solidária ao seu jejum e sacrifício. Uma contenda se desenrolava dentro de mim e sobre ela, escrevi a mensagem. Um tempo depois de encerrada a performance, houve o encontro que ela propunha, ocasião em que eu pretendia insistir na rebeldia, mas fiquei totalmente desarmada diante de uma criatura doce, simples, afetiva e muito bem humorada de quem recebi um abraço. Nem sei se ela chegou a ler minha mensagem. Não importava mais. Soube depois que a própria Marina avaliou negativamente esse desnível no espaço entre ela e o público, e como aconteceria em minha experiência seguinte, em *The Artist is present*, sentei-me à sua frente numa proximidade inesquecível.

Mas Marina quer ir além. Nesses trabalhos de compartilhamento de seu estado de energia, resistência e superação de limites, havia caminhos para levar os participantes à experiência transcendental, havia dependência de sua condução física e presencial.

Atualmente, no trabalho em Londres e na exposição no Brasil, a artista pretende preparar o público para se autoconduzir. Elementos que ficam evidentes no processo de busca de um método para transmitir aos outros seus próprios caminhos, a generosidade e a doação amorosa.

Pode-se confirmar ainda sua personalidade vigorosa

e irradiante porque generosa e muito bem humorada, quando a vemos rindo de si, em busca de sua verdade e não a dos outros, quando vai ao encontro dos ensinamentos e se submete às práticas de líderes espirituais, médiuns, sábios da cura popular, seitas místicas, novas lideranças espirituais do neoxamanismo no Brasil.

Encontro nela o mesmo humor dos índios, o estado de rir de si próprio, de tirar sarro de si para fazer rir. A despeito das situações mais graves de impacto à sobrevivência cultural e física às quais os índios vêm sendo submetidos no Brasil.

O documentário *The Current*, de Marco Del Fiol, sobrepõe trabalhos anteriores da artista às experiências registradas na viagem que ela fez ao Brasil, evidenciando o sentido próprio que Marina dá às suas jornadas, numa atitude de marcar a independência da coisa institucional, religiosa, mística e mostrar a reelaboração para um caminho que a leve a melhor se preparar para conduzir seu público. A busca é autêntica. E o humor e a leveza parecem guiar esse seu exercício.

Há uma cena no documentário de Del Fiol que revela isso: em meio às diversas experiências registradas, lá está ela preparando um jantar para sua equipe, enquanto toma um vinho com o qual brinda com os demais, numa entrega despojada à convivência humana com parceiros de trabalho e de caminhada. À gravidade de propostas de troca de energia, espiritualidade, concentração física e emocional, une-se, na mesma pessoa, a leveza do gosto pelo convívio e do amor simples às pessoas.

Recorrendo aos rituais e pensamento indígenas, à obra de Hélio Oiticica, a teóricos da performance e à minha percepção pessoal, tentei acompanhar e refletir sobre a característica fundante da obra de Marina Abramović e a experiência criadora em si, com o rigor da busca pela autorrevelação e a simplicidade e o humor com que a artista parece nos apresentar, amorosamente, a condição precária e efêmera da vida humana.



Time Energizer
[Energizador de Tempo]
2000/2008
Alumínio e ímãs
Cortesia Abramović LLC – Luciana Brito Galeria



Instruções para o público:

Primeiro passo:
Posicione seus pés no centro da letra N, Polo Norte.
Fique em pé sob o ímã.
Duração: 10 minutos
Segundo passo:
Posicione seus pés no centro da letra S, Polo Sul.
Fique em pé sob o ímã.
Duração: 10 minutos

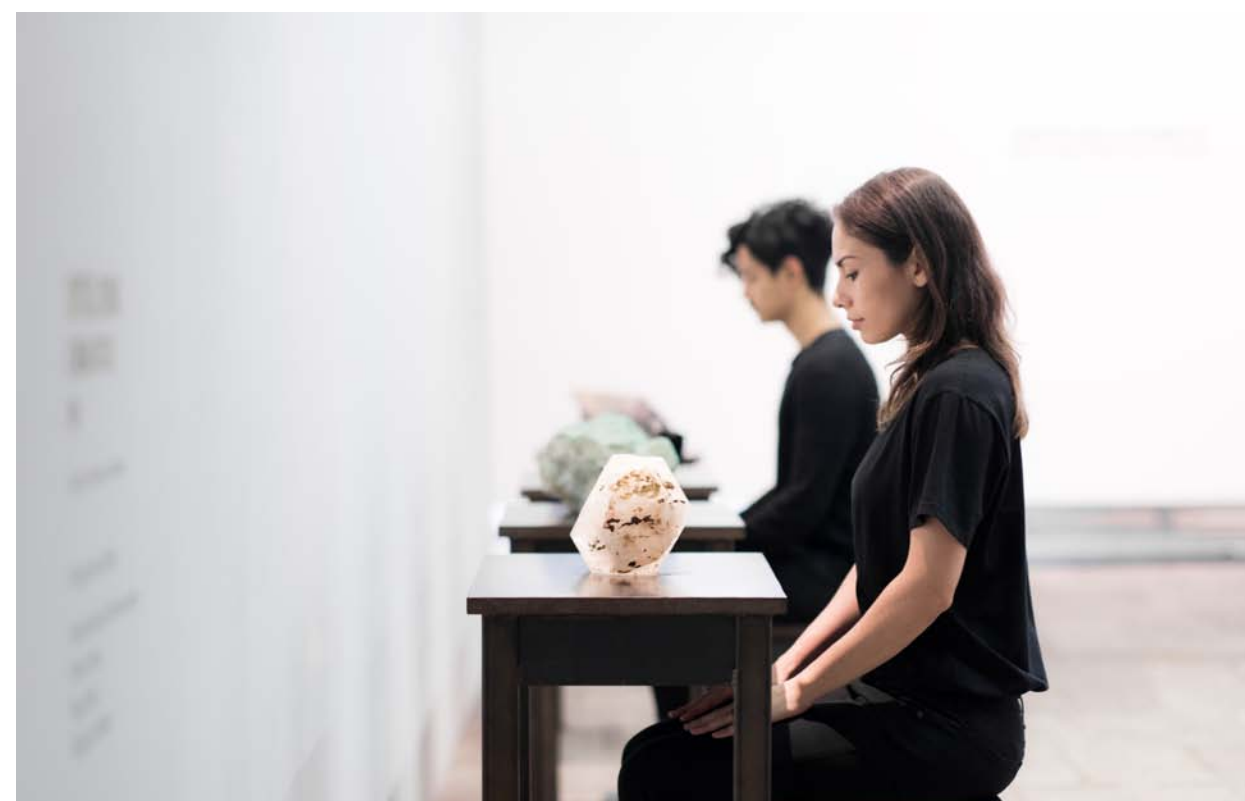


Bed for Human Use
[Cama para uso Humano]
2012
Madeira freijó e cristal de quartzo
Cortesia Abramović LLC – Luciana Brito Galeria



Waiting Room
 [Sala de Espera]
 1993
 Ferro, quartzo negro, ametista,
 quartzo transparente e crisocola
 Coleção Luciana Brito

Instruções para o público:
 Escolha uma mesa de mineral.
 Sente-se no banco em frente a ela.
 Mantenha os olhos abertos.
 Fique imóvel.
 Observe.



A VIDA COMO INICIAÇÃO

Peter Pál Pelbart

“Viver a vida como uma iniciação. Mas a quê? Não a uma doutrina, porém à vida em si e à sua ausência de mistério. Isso aprendemos, que não há mistério algum, só uma *moça indizível*.” A que e a quem se refere esta frase? Acaso se trata da performance de Marina Abramović? Longe disso. Estamos em plenos mistérios órficos, na mais remota e pagã Antiguidade. Giorgio Agamben. Mas se o pensador teve que buscar no inframundo grego a vitalidade inspiradora da moça indizível, foi para cravá-la no coração de nossa atualidade biopolítica, onde estão em jogo as relações sempre reversíveis entre poder, vida e corpo. Num texto erudito, ele explicita quem é a moça indizível: Kore, Perséfone ou Proserpina. Senhora dos infernos, ela é a figura de múltiplas transformações, no limiar entre deuses e animais, geratriz que faz crescer as plantas e fecunda a terra. O termo *kore*, derivado de uma raiz que significa força vital, remete, pois, à *vida* que a *moça indizível* tem em comum com deuses e animais, que a faz luzir em meio às trevas, que a faz inspirar a pintura. Eis uma personagem mítica que não se deixa dizer ou definir, nem pela idade, nem pela identidade sexual, nem pelas máscaras familiares ou sociais. É em torno dela, em todo caso, que giram os mistérios de Elêusis.

Mas *mistério* é sem mistério: equivale a uma práxis precisa, constituída por gestos, palavras, objetos. O mistério pagão é risco, ousadia, precariedade. Nele a *moça indizível* experimenta os extremos da animalidade ou da divindade. Totalmente diferente do mistério cristão, que é “ação *salvífica*”. Agamben é taxativo: Cristo nos separou tanto do animal quanto de Deus, condenando-nos ao humano.

Performance

Em pleno século XX, um obscuro monge beneditino de nome Odo Casel esclarece que a celebração litúrgica não é uma imitação ou uma representação do evento *salvífico*, mas é, ela mesma, o evento. Na sua esteira, Agamben pode afirmar que a ação litúrgica é uma ação

performática, pois sua verdade está nela mesma, aqui e agora: não representa nada extrínseco a ela, pois é a própria ação litúrgica o acontecimento, com seu efeito de salvação:

Creio não anunciar nada de extravagante sugerindo a hipótese de que a vanguarda e os seus modelos contemporâneos devem ser lidos como a lúcida e com frequência consciente retomada de um paradigma essencialmente litúrgico. Como, segundo Casel, do mesmo modo, o que define a *práxis* da vanguarda do século XX e de seus modelos contemporâneos é o decidido abandono do paradigma mimético representativo em nome de uma pretensão genuinamente pragmática. Trata-se de uma performance, de uma ação. A ação de um artista se emancipa do seu tradicional fim produtivo, ou reprodutivo, e torna-se uma performance absoluta – uma pura liturgia que coincide com a própria celebração e é eficaz *ex opere operato* e não pelas qualidades do artista.

De fato, A liturgia como festa *mistérica*, publicado em 1921, livro que deu início a um movimento litúrgico na Igreja Católica, foi contemporâneo das vanguardas históricas: o estudo de Casel foi escrito ao mesmo tempo em que Marcel Duchamp trabalhava sobre *Le Grand Verre*, deliberadamente inacabado. Mas não se elide, assim, aquela diferença crucial entre o rito pagão e o cristão, mencionada acima? Não seria o caso de reafirmar que quando está em jogo a salvação, tudo muda? Sim e não. Agamben insiste que Duchamp não se considerava um artista, e que seu gesto visava desmontar aquilo que bloqueava a arte, espremida entre o museu e o mercado – o acento, aí, está no modo como ele desativa a máquina artística, e o que importa é a *operação* através da qual ele a torna inoperante, que também está presente na liturgia. A arte deixa assim de ser o poder de um sujeito e de sua vontade, para tornar-se a atividade de “vivos que no uso, e apenas no uso de seus membros – como do mundo que os circunda – fazem a experiência de si e constituem-se como formas-

de-vida. A arte é apenas o modo no qual o anônimo que chamamos artista, mantendo-se em constante relação com uma prática, procura constituir a sua vida como uma forma-de-vida”. É um tema essencial no pensamento do autor, e da geração que o precedeu: a vida como criação, mas como criação de formas-de-vida.

Na conferência intitulada *Da liturgia à performance*, o filósofo retoma termos aristotélicos para marcar a singular posição da liturgia (e sua proximidade com a performance): esta não é uma *poiesis*, ação definida por um alvo exterior (tal como a obra), nem uma *práxis*, atividade em si (tal como o bem agir). É a *operação* *ela mesma*. Em outras palavras, a operação é a obra. Trata-se de um novo paradigma *ontológico*, onde a operação tem sua eficácia própria, até no sentido performativo, já que o gesto ou a palavra efetuam o que significam. É uma *ontologia operacional*, onde importa a operação e não o resultado – diríamos hoje, o processo, e não o produto. O ser é aí definido pelos seus efeitos, ou melhor, pela operação de tornar-se real, de dar-se uma efetividade, e tanto o sujeito quanto o objeto são reabsorvidos pela operação e sua efetividade.

A tese maior de Agamben, pois, é que a arte contemporânea obedece ao paradigma litúrgico, onde, como dizia Paul Valéry, a própria produção da obra de arte poderia ser considerada artística, assim como para Duchamp, em que o que vale não é o mictório, mas a *operação de deslocamento* que põe em xeque o estatuto da obra mesma. Num sentido ampliado, trata-se de uma zona de indiscernibilidade entre artista e operação, a ponto de a vida do artista se identificar com a operação – no limite, ele próprio se torna um *corpo operante*.

Presença

Já podemos abordar o problema da presença. Com razão, Gilles Deleuze considera essa noção “piedosa” – ela ainda está atrelada demais à esfera religiosa. Como nota Arthur Danto: “A presença está praticamente ligada ao discurso dos ícones. Os teóricos do Leste Europeu

costumavam falar sobre a presença mística dos santos nos ícones. Os artistas não são santos, mas certamente é real a percepção de que sua presença em uma performance tem, pelo menos, um eco na metafísica da arte”. Ou ainda: “A performance tem a característica de se transformar em uma conexão para-religiosa entre o público e o(a) *performer*, e neste caso, a presença do(a) performer é fundamental, pelo menos em algumas performances”. Para não mencionar o precedente claramente religioso, mencionado por Danto: “De certa forma, a performance recupera o horror e a comiseração das representações de agonia do Barroco – ou pode recuperar”. A recomendação do Concílio de Trento foi de representar tais cenas com exatidão naturalista. O renomado historiador de arte Rudolf Wittkower afirmou: Muitas das histórias sobre Cristo e os santos tratam de martírio, brutalidade e horror, opostamente ao ideal do Renascimento, quando uma representação velada da verdade era considerada essencial; até mesmo Cristo deveria ser representado em aflição, sangrando, recebendo cusparadas, com a pele dilacerada, deformado, pálido, e com aparência desagradável se o tema assim exigisse... Essas imagens “corretas” tinham o propósito de suscitar as emoções dos fiéis e confirmar – ou até transcender – a palavra falada.

Essa dimensão sacrificial não está ausente do percurso de Marina Abramović como um todo. Vejamos sua trajetória com Ulay, dividida em dois períodos, segundo eles: o primeiro poderia ser batizado de “Os Guerreiros”, fase heroica, que explorava as condições do conflito, agressão, diferença e defesa; o segundo, “Os Santos”, com o foco na repetição, resistência, meditação, silêncio, troca de energia, como nota Kristine Stiles. Thomas McEvelley chegou a chamar a dupla de “colaboradores tântricos”. Mais e mais o movimento, o choque e a violência dão lugar à imobilidade física e à ativação de conexões psíquicas ou operações mentais. Como os artistas descrevem:

No início de nossa relação de trabalho considerávamos

a vitalidade como uma energia para a movimentação física, num esforço para levar o movimento até os limites físicos. Nossa abordagem sobre a matéria física concreta mudou gradualmente, dada a influência da execução de nosso trabalho vital. Agora consideramos a vitalidade como uma energia de sensibilidade para diálogos interiores e exteriores. Tais diálogos dependem da velocidade da sensibilidade. Esse movimento nos dá maior oportunidade de abertura.

Alguns atribuem essa mudança à influência de práticas orientais como o budismo tibetano, a teosofia, a alquimia, as religiões sumérias e gregas, ou hindus. Ao escrever sobre essa transformação em carta a seu irmão, porém, Marina refere-se à sua trajetória como uma busca pelo segredo do espírito e do corpo, que ela não encontrou nas tribos do deserto nem entre os monges tibetanos, pois só podia encontrá-la nela mesma. E conclui, de maneira espantosa: “Depois de todos esses anos, posso dizer que o estado de iluminação nada mais é do que uma transformação química do corpo no qual a energia está se cristalizando”. A partir de uma tal *molecularidade*, é outro tempo que se instaura.

O tempo

*Presence,
Being present, over long stretches of time
Until presence rises and falls, from
Material to immaterial, from
Form to formless, from
Instrumental to mental, from
Time to timeless*

Em alguns de seus livros, Deleuze evoca algo paralelo a essa formulação poética, no âmbito cinematográfico. Ao abordar conceitualmente a diferença entre o que chama de cinema clássico e o cinema moderno, ele insiste numa mudança no regime das imagens: da imagem-movimento predominante no cinema clássico, teríamos passado à imagem-tempo do cinema moderno. Se o

primeiro caracteriza-se pelo encadeamento entre ação e reação, personagem e meio, progressão de tensão e clímax, narratividade orientada, é porque nele o *tempo deriva do movimento*. Do *western* a Kurosawa, passando por Eisentein, Chaplin, Losey, Buñuel, Kazan, é esse o caso. Ora, no cinema do pós-guerra, sobretudo com o neorealismo italiano, tal esquema entra em crise. A situação dramática perde o privilégio, não há momentos fortes, desfaz-se a narrativa, irrompe o interstício, qualquer momento pode ser de vidência. Surgem então imagens óticas e sonoras puras, não mais atreladas a qualquer movimento – é que o tempo se *emancipou do movimento*, e o cinema dá a ver o *tempo puro*. Novos circuitos, mentais, espirituais, são mobilizados no espectador – é a força do tempo e do pensamento, não mais do movimento. Ozu, Resnais, Duras, Godard, Tarkovsky – é todo o cinema dito moderno que segue essa trilha.

Ora, o tempo liberado do movimento é também, e talvez sobretudo, o tempo desatrelado de sua sujeição ao presente – *ao aqui e agora*. *Temporalizar* a imagem significa ativar os circuitos da memória, fazer entrar nela o antes e o depois, permitir ligações transversais entre temporalidades impossíveis (Resnais, Welles), disparar movimentos aberrantes, virtualizar a imagem. Como diz Deleuze, não basta perturbar as ligações sensório-motoras, ou apenas parar o movimento, ou redescobrir a relevância do plano fixo, é preciso ainda “*juntar*, à imagem ótico-sonora, forças imensas... de uma profunda intuição vital”. Só assim criam-se novas relações entre o físico e o mental, o objetivo e o subjetivo, o atual e o virtual, o interior e o exterior.

Toda essa sequência poderia ser traduzida pela pergunta: o *que pode uma imagem?*, que parafraseia a questão que atravessa a obra de Deleuze, o *que pode o pensamento?*, que, por sua vez, retoma a perplexidade de Baruch Espinosa: “Não sabemos ainda o que pode um corpo”.

Claro que não podemos aplicar esse esquema ao trabalho de Marina Abramović sem falsear a am-

bos, mas não resistimos à tentação de perguntar se a transição para a crescente imobilidade, imaterialidade, primazia do mental e do que ela chama de atemporal (e que talvez justamente se aproxime do *tempo puro*) não teria alguma ressonância com o que acabamos de expor. Talvez a palavra *presença*, nesse contexto, possa ser resignificada. Não necessariamente presença signifique aqui e agora, apesar do que diz a artista, nem qualquer epifania. Talvez esteja mais próxima da instauração e sustentação de um campo intensivo, mais do que intersubjetivo. Quando McEvelley pergunta, em relação ao projeto *The artist is present*, se ela entrará no espaço sem ter um plano em mente, ela responde: “Basicamente, a única coisa necessária é que você crie o campo para tempo e espaço... Todo o resto deverá ser um diálogo de energia, sem objetos”, sem faca, sem velas, sem gelo, sem revólver, comenta Danto, pois se trata de criar um *espaço carismático* em que possa ocorrer uma transformação no público.

Mistério pagão

Já podemos retomar nosso ponto de partida. Se o mistério cristão é “*ação salvífica*”, o mistério pagão é iniciação à “*própria vida*”, dizia Agamben. Mas a “*própria vida*” não é a vida individual, pessoal, identitária. Há, no entanto, uma linha transversal que perpassa o indivíduo e o coletivo, bem como os ziguezagues da história, e que cada acontecimento inflete à sua maneira. Veja-se a linha do vivente que atravessa animais, homens e deuses no rito órfico, ou a linha da animalidade que atravessa o animal, o homem e o além-do-homem em Nietzsche, ou ainda a linha do vivente que atravessa a liturgia e a performance contemporânea, lançando-as alhures. Talvez assim se justifique a conclusão de Agamben: “Os homens são viventes que, diferentemente do resto dos animais, devem ser iniciados à própria vida, isto é, devem primeiro perder-se no humano para se reencontrar no vivente, e vice-versa”.

É possível que a “*iniciação à vida*” no tempo em que

Marina começou sua trajetória artística, no contexto em que viveu, a tenha obrigado a arremessar-se com violência extrema e com o próprio corpo contra as grades do mundo. Entre a religiosidade antissemita do avô, patriarca da Igreja Ortodoxa sérvia, por pouco canonizado, o comunismo fervoroso e a disciplina implacável dos pais, heróis da revolução de Tito, as revoltas estudantis e a decepção com o chefe supremo, a sangrenta história pregressa dos Balcãs e as guerras de purificação étnica que se seguiram à desagregação iugoslava, o machismo bélico vigente na região e os estupros em massa utilizados como estratégia de guerra, em paralelo com tantos outros fatores de ordem estética retraçados pelos críticos, foi preciso inventar um novo gênero de expressão. Composto por dispositivos públicos que colocavam em cena o corpo feminino vivo e nu, a dor extrema, a (auto)punição exorbitante, o risco, o medo, a vergonha, a tensão, a violência, a vizinhança com a morte, a sexualidade (in)contida, os ossos, o sangue, os animais, tratava-se de expor o corpo presente a um limite extremo, deslocando suas fronteiras e as das artes visuais. É possível que num momento ulterior àquele do embate frontal indicado acima, tenha sido preciso o silêncio, a solidão, a contemplação, a concentração, uma economia de signos, a sustentação de uma energia condensada, o elogio à presença, justamente num contexto crescentemente saturado de estímulos digitais, de hiperconectividade, como hoje, onde estão todos a um só tempo plugados e ausentes, e já incapazes de qualquer experiência. Nas liturgias iconoclastas de longuíssima duração, em que Marina experimenta de modo épico estados-limite do corpo e da mente, mesmo quando isso ocorre no interior de um museu glamourizado, com o risco óbvio de aura-tização da experimentação artística e do culto pessoal de sua imagem já tão icônica, talvez se trate justamente, para ela, de contra-arrestar a evaporação vital a que assistimos cotidianamente.



Crystal Cinema
[Cinema Cristal]
1991
Quartzo e bancos de madeira
Cortesia Abramović LLC

Instruções para o público:
Sente no banco em frente ao quartzo.
Feche os olhos.
Fique imóvel.
Duração: sem limite





RED DRAGON
[DRAGÃO VERMELHO]
1989

WHITE DRAGON
[DRAGÃO BRANCO]
1989



Red Dragon
[Dragão Vermelho]
1989
Cobre oxidado e quartzo rosa
Coleção particular

White Dragon
[Dragão Branco]
1989
Cobre oxidado e obsidiana
Coleção particular

512 HOURS

512 Horas



512 Hours foi apresentada na Serpentine Gallery, em Londres, em 2014. Durante o período da exposição, a artista abordou o público diretamente, sem mediação, instrução ou roteiro. Os visitantes eram obrigados a deixar para trás todos os seus pertences e eram convidados a entrar, em silêncio. Na galeria, encontravam um espaço vazio, onde a obra ainda seria criada.

Nesse espaço, o público participava de exercícios simples, como olhar para uma parede branca, deitar-se em uma cama, andar em câmera lenta, contar lentilhas e grãos de arroz, ou permanecer parado em pé sobre uma plataforma. Cada uma dessas atividades ajudava o

visitante a sentir sua própria presença no espaço e, mais cedo ou mais tarde, a desenvolver uma sensibilidade para perceber a energia coletiva. Esse trabalho perturbava todas as expectativas preestabelecidas a respeito da experiência usual do público em uma galeria de arte. Uma nova noção de tempo era criada e registrada em vídeo diariamente por Abramovi. e sua parceira Lynsey Peisinger.

Essas gravações, bem com as imagens captadas pelo circuito fechado de TV e câmeras ocultas, compõem esta nova instalação, preparada especialmente para a exposição no Sesc Pompeia.



performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais



performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses



**1º dia**

Eu disse para elas fecharem os olhos e respirar lentamente. Eu disse a elas que, com os olhos fechados, elas enxergam mais. Sentem mais. Ficam mais sensíveis. E ouvem melhor. Também disse para entrarem em um estado de tranquilidade. Para sentir a energia dos outros, a energia delas mesmas e a minha. Disse para entrarem nas salas e ficarem imóveis. Para fecharem os olhos e sentirem o ambiente.

**8º dia**

A coisa mais importante que eu percebi hoje é que... somente com a imobilidade podemos reconhecer o movimento. somente com a imobilidade podemos reconhecer o movimento. somente com a imobilidade podemos reconhecer o movimento. somente com a imobilidade podemos reconhecer o movimento. somente com a imobilidade podemos reconhecer o movimento.

**16º dia**

Acho que foi o pior dia que tivemos até agora. A energia estava fragmentada. Não havia nenhum centro. Sempre que eu criava um espaço de energia, ele se dissipava depois de segundos ou minutos. Foi um trabalho interminável, como um castelo de cartas. Não conseguimos construir nada.

**24º dia**

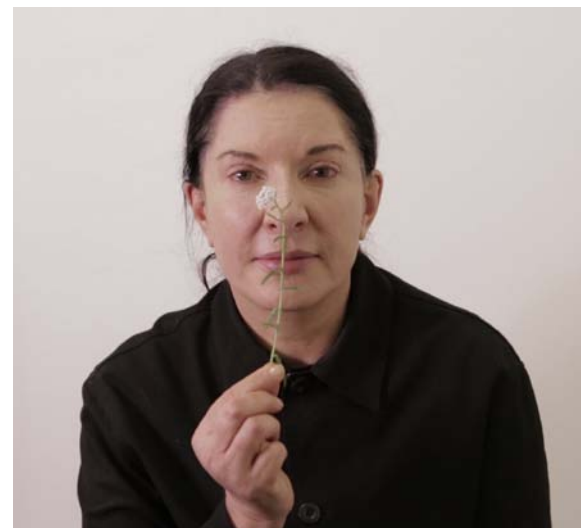
Estou pensando como deve ser difícil para os espectadores deste diário que não estão aqui e têm que imaginar o que acontece sem ter nenhuma imagem para documentar a experiência. De alguma forma, você fica completamente sozinha em uma sala cheia de pessoas. A sensação de estar em grupo e sozinha ao mesmo tempo, é uma experiência interessante.

**32º dia**

Chegamos à metade. no início só havia uma ideia. Quando a ideia se torna uma realidade, nós temos mais experiências. Isso nos dá clareza. A ideia é colocar o público na posição de observador e também de participante. E observador novamente. Os papéis se invertem o dia todo.

**40º dia**

Eu acredito que a fronteira entre a vida real e a vida na Serpentine, não está clara. Mesmo se eu sair daqui, não faz diferença. Eu permaneço no mesmo espaço em minha mente. Então eu decidi não resistir... Não existe uma divisão entre eu, o espectador e o trabalho. Tudo é uma coisa só.

**56º dia**

Elas não devem vir por causa de mim, mas sim por elas mesmas. Então eu decidi ficar sentada no mesmo lugar. Para ver o que acontece quando não estou envolvida. E, na verdade, funcionou muito bem. Tiveram sua própria experiência, independentemente de mim. Porque o trabalho diz respeito à experiência delas. Por intuição, eu decidi confiar. Apenas ser. E tudo aconteceu espontaneamente, facilmente e de forma fluida.

**64º dia**

Foi uma jornada incrível... sei que esse trabalho não é o fim, é o início de algo muito grande e diferente. Trata-se de humanidade, simplicidade, humildade e coletividade. É muito simples. Talvez, juntos, possamos mudar a consciência e transformar o mundo. Podemos fazer em qualquer lugar.



5º dia

Alguém escreveu o seguinte enquanto contava grãos de arroz:
“Eles são só seres humanos, não devíamos ficar nervosos.”
não estamos acostumados com um contato humano que ocorre tão facilmente, de forma tão espontânea e pouco complicada. Sinto que tenho muita sorte.



8º dia

Hoje eu passei um tempo no espaço central observando. Todo dia recebemos pessoas desconfiadas. Algumas não querem participar ou não se sentem à vontade para fazer parte. Eu estava tentando entender se a atitude preconceituosa e desconfiada deles fazia alguma diferença naquele espaço. Não mudou nada.



16º dia

Hoje foi um dia bem estranho. A energia se acumulava e dissipava. É muito difícil tentar concentrar a energia e não conseguir. Mas, ao mesmo tempo, é a realidade da performance. É um risco que corremos todo dia.



24º dia

Pensei sobre os estereótipos das pessoas. E como valorizamos os seres humanos. Muitas pessoas valorizam os outros a partir de fatores externos. Pensei em como esse trabalho é democrático e aberto. Essa experiência é algo aberto para todos, não há qualquer tipo de discriminação. Todos podem participar, temos uma gama variada de pessoas, faixas etárias, religiões, raças, e condições socioeconômicas.



32º dia

Estamos na metade. não foi fácil chegar até aqui. Eu me sinto grata. Pensei na gratidão que sinto. Ao longo do processo, sinto gratidão pelas pessoas que trabalham conosco. Nesses momentos, nós percebemos que não vivemos a vida sozinhos, e sim com outras pessoas.



40º dia

Eu me sinto um pouco delirante. Porque não existe um momento em que nos separamos da performance. Ficamos aqui o tempo todo.
É como o “Feitiço do Tempo”, uma repetição.
Eu sonho com isso. Não tem fim. É muito desconexo.
Se tivermos tempo, espaço e o ritmo necessário, podemos dar conta.



56º dia

Foi muito bonito, as pessoas estão mais autônomas. Elas se guiam e nós só fazemos sugestões. Quando há muitas pessoas, nós sentimos o fluxo e conseguimos controlar. Sentimos a movimentação energética.
A Marina ficou sentada sem se mover quase o dia todo. A dinâmica é de troca.



64º dia

Meu Deus! Terminamos e eu não precisei ser internada. Me senti grata. Estava mentalmente insana, mas agradei por terminar. Nós duas conseguimos sobreviver, continuar o trabalho e nos manter saudáveis.
Finalizou exatamente da mesma forma que começou.
O trabalho é o que é. Trata-se de pessoas, energia e conexão. Já foi espetacular sendo o que foi.



performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais

EU ESTOU AQUI, EU EXISTO, NÃO SOU UM DUPLO, NÃO SOU VIRTUAL

Marina Abramović, em conversa com Jochen Volz

Jochen Volz: *Marina, vamos começar com o Brasil. Você poderia explicar o que a trouxe ao Brasil no final da década de 1980? O que estava procurando? E de onde estava vindo?*

Marina Abramović: Foi na época em que havia acabado de percorrer a Grande Muralha da China. Eu estava numa fase distinta porque não podia mais trabalhar com Ulay; fazíamos performances, mas a última obra que fizemos, *The Great Wall Walk* (A marcha da grande muralha), foi realizada sem público. E de algum modo, essa ausência do público foi nova para mim. Eu pensava em como poderia transmitir a minha experiência sobre aquela viagem às pessoas, e de maneira que elas pudessem ter ideias semelhantes às minhas sobre o que realmente se passou. Por isso eu estava muito interessada naquela viagem, e principalmente na energia, porque toda a Muralha da China foi construída como um enorme dragão, um dragão mitológico, e claro que, no princípio, a ideia de erguer a muralha era proteger a China de Genghis Khan, dos invasores, essas coisas. Era uma espécie de ideia defensiva, mas também havia muita mitologia envolvida nisso, porque a muralha foi erguida como uma réplica da Via Láctea, vista de nosso planeta Terra. E há um pequeno poeta do século II, um poeta chinês, que diz: "A Terra é pequena e azul, e sou apenas uma pequena fenda nela", a confissão da Grande Muralha. E isso é incrível, ter essa visão no século II é como ter uma visão a partir do espaço... É exatamente essa a visão dos astronautas quando a viram da lua. Havia apenas duas construções humanas que podiam ser vistas a olho nu, a Grande Muralha da China e as pirâmides. Nada mais.

Então foi muito interessante ver essa construção mitológica. É muito evidente porque quando você a percorre, há partes que são despenhadeiros muito íngremes e, em si, isso já seria defesa suficiente; você não precisa erguer muros sobre despenhadeiros íngremes. E ainda assim a muralha foi erguida. Portanto, havia uma ideia muito clara de seguir esse dragão mitológico,

e mesmo que houvesse um vale ou um campo muito plano, a muralha não seguia em linha reta; ela se prolongava em ziguezague, o que exigiria muito mais esforço e trabalho para acompanhar esse dragão mitológico. Além disso, os répteis, como as cobras, lagartos e outros, são os únicos animais que sempre acompanham as linhas de energia do planeta. Assim, a muralha foi esse tipo de edificação sobre o planeta, uma verdadeira réplica da Via Láctea.

Quando Ulay e eu tivemos a ideia, quisemos mesmo criar um conceito muito claro de que ele caminhasse a partir do deserto, a partir da energia masculina, de aridez e calor, e eu a partir da energia feminina, da água e da umidade, do mar amarelo. E a ideia era nos encontrarmos no meio do caminho e criarmos uma obra de arte. Mas quando nos encontramos no meio do caminho, na verdade, não criamos uma obra de arte; simplesmente nos separamos.

Os dois já tinham atribuições em diferentes museus, como o Museu Stedelijk, Louisiana, o Museum of Modern Art e o Moderna Museet em Estocolmo. Estávamos trabalhando em retrospecto. Mas, então, saímos com dois trabalhos distintos, com duas conferências de imprensa diferentes, com dois galeristas diferentes, sem conversar um com o outro. Era uma loucura, e tudo estava duplicado.

Foi quando senti vontade de criar os objetos transitórios, objetos que pudessem simular para o público a sensação que tive na *Great Wall Walk*. À medida que caminhava sobre a muralha chinesa, mantinha-me bem consciente do terreno, sobre o material de que era feito o solo e por onde estava caminhando. Assim, às vezes, caminhava sobre rochas de cobre, às vezes sobre rochas de ferro, e às vezes de quartzo, argila, ou outros elementos. E dependendo do material, eu me sentia diferente.

Quando ia até um vilarejo, sempre conversava com os mais velhos dali. Cheguei a conversar com uma mulher que tinha 120 anos na época, e perguntei sobre a mitologia da região. Eles sempre a ligavam às lutas mitológicas entre dragões. Diziam que o dragão de ferro

combatia o dragão verde, ou seja, tratava-se das rochas de ferro e das rochas de cobre, cada uma com uma espécie diferente de energia.

Ao caminhar ali você entra em outro estado de consciência. E após a experiência de caminhar sobre solos diferentes, eu disse: “Está bem, eu gostaria de trabalhar com esses materiais”, para ver se podia mesmo transferir ao público o sentimento que tive enquanto caminhava, utilizando aquelas rochas. Como havia vivido uma separação muito emotiva na China, não desejava retornar. E, de fato, nunca retornei à China desde aquela época. Por isso estava em busca de países que também possuíssem aqueles minerais para que eu pudesse construir meu objeto transitório. O Brasil surgiu como uma escolha natural.

Jean-Hubert Martin me convidou a participar dos *Magiciens de la Terre*, e fui ao Brasil à procura das pedras. Criei a obra *Black Dragon (Waiting)* (Dragão Negro - À espera), para a qual utilizei os travesseiros de quartzo rosa para apoiar a cabeça, o coração e o sexo. Montei-os na parede, para que as pessoas pudessem simplesmente sentir a energia. Foi o princípio de algo.

JV: *O que começou como uma busca por materiais transformou-se em algo muito mais complexo. Aqui, você encontrou muito mais do que materiais. E o Brasil tem sido um lugar muito especial para a sua vida e o seu trabalho desde então.*

MA: Sim. Em minha segunda viagem ao Brasil, estava com outros artistas na Amazônia, investigando a floresta tropical, visitando os índios, e realizando toda a viagem para aprender sobre a cultura brasileira e sobre o que realmente se trata o Brasil. Passei a me interessar muito pelo xamanismo. E desde então, jamais parei de pesquisar.

JV: *Mas levou um bom tempo entre as primeiras visitas e a exposição do seu trabalho no Brasil.*

MA: A única obra que cheguei a expor no Brasil naquela

época foi no Museu de Arte Moderna do Rio, após uma conferência, onde os artistas foram convidados a apresentar sua obra. Expus o *Crystal Cinema* (Cinema Cristal), que tem sete grandes peças de cristal com as cadeirinhas; o público pode se sentar e contemplá-las. Também participei duas vezes da Bienal de São Paulo, uma vez com *Nightsea Crossing* (Travessia do mar noturno), antes mesmo de minha separação com Ulay, em 1985, e muito depois, em 2008, com uma vídeoinstalação, mas sem os cristais. Estava fazendo os objetos mas jamais os havia exposto no Brasil, até começar a trabalhar com Luciana Brito.

JV: *O Brasil era, para você, um lugar de pesquisa e não de exposição de sua obra?*

MA: Sim, exatamente. Sempre busco certas culturas e lugares onde desejo ter uma experiência, e então a realizo e faço o trabalho. Na época, sentia que deveria mostrá-lo na Europa, mas nem tanto no Brasil, mesmo que ele tenha se originado ali. E mais tarde mostrei o trabalho no Japão, onde as peças foram muito apreciadas.

JV: *Quem você encontrou nessas primeiras visitas ao Brasil?*

MA: Uma pessoa que conhecia há muito tempo, desde os anos 1970, era o Antonio Dias. Eu o conheci quando estava em Milão, e nos tornamos amigos. De modo que sempre que chegava ao Brasil, antes que fosse a qualquer lugar, permanecia em sua casa em Copacabana, no Rio de Janeiro. Fiquei com sua mãe, porque ele estava e ainda está sempre na Alemanha ou algum outro lugar! Mas era um bom lugar para começar minha pesquisa. Em seguida, precisava de autorizações, porque iria às minas de Serra Pelada. São propriedades privadas e não se pode entrar lá sem autorização. Por isso, estive com o amigo Kim Esteve, que conseguiu me conectar com alguns dos proprietários, para que eu pudesse ir até lá.

JV: *Quais foram os lugares pelos quais você percorreu na época?*

MA: Fui a Marabá (no Pará), a Minas Gerais, a Santa Catarina. Visitei muitos vilarejos diferentes, alguns muito pequenos.

JV: *E que tipo de minerais estava buscando?*

MA: Estava à procura de tudo. Primeiro, foi muito difícil encontrar peças de ametista grandes o suficiente para fazer os sapatos. Encontrei-as apenas em Marabá. Na região Sul estive em busca dos geodos, e fui até as minas atrás deles. Em Minas Gerais havia, em geral, turmalina, quartzo fumê e quartzo branco, e por isso cada estado tinha uma mina diferente, especializada em um tipo de mineral. Viajei até lá com a ideia de não ter uma ideia; o material teria de me dizer. E, portanto, viajei até as minas com uma pequena esteira de acampar e uma pequena cadeira; sentava-me ali por um longo período de tempo, ou ficava deitada. Todos pensavam que eu estava completamente louca, por ser a única mulher por ali.

JV: *Qual foi a sensação de estar nas minas? O que você encontrou?*

MA: As minas são subterrâneas e é preciso descer. E para mim foi fascinante. Lá fiz essa construção de como o corpo humano corresponde ao corpo do planeta. Fiz pequenos desenhos, conectando órgãos humanos aos minerais. Os olhos correspondem ao cristal de quartzo, a turmalina é o fígado, o sangue cheio de ferro é a hematita, o sistema nervoso é o cobre e o coração é o quartzo rosa. Criei uma espécie de corpo do planeta a partir disso, e trabalhei com esses dois corpos ao mesmo tempo: o humano e o do planeta. Mas as minas eram muito interessantes porque você via como o material era extraído. O quartzo claro era particularmente impressionante, porque ele é encontrado

principalmente no solo de argila, e os mais transparentes estão cobertos por uma camada muito fina de carvão, aveludado e úmido. Você os retira do solo lamacento, descasca-se o carvão, e então descobre um material incrivelmente transparente e claro, que são mesmo os olhos do planeta.

Há outras peças de quartzo que chamo de suportes, os suportes do planeta. São monolitos, e não se acham nas minas, mas podem ser encontradas em qualquer lugar do campo ou em outros lugares. Servem como uma acupuntura para o planeta, e ao retirá-los você estará perturbando a camada de energia. Eu nunca fui atrás desses. Apanhei-os apenas quando já estavam fora do solo, evitando desenterrá-los.

É interessante e, mais uma vez, há muita relação com a Grande Muralha da China, porque existe uma espécie de geografia nas camadas de cristal da qual o planeta é feito. E na mitologia dos aborígenes australianos, na mitologia dos índios hopi e na mitologia dos tibetanos, jamais se retirou urânio do solo. O urânio precisa permanecer na terra, ou algo terrível irá acontecer. A Nasa chegou a comprovar que retirando o urânio do solo estamos alterando a camada de ozônio do planeta, e é bem interessante como a mitologia, a realidade e a ciência, juntas, fazem sentido. Acredito que todos esses minerais sejam como um computador simplificado de nosso planeta, e toda informação é enviada a eles. Sintonizando a vibração do cristal é possível chegar a dialogar com esse conhecimento. Para mim, isso é muito interessante e não apenas no que se refere a um possível processo de cura, mas principalmente no que se refere a um conhecimento do que é universal e disponível para todos, se pudermos sintonizá-lo.

JV: *Atualmente, você está trabalhando no filme Terra Comunal, feito basicamente de filmagens obtidas no Brasil. O filme conta a história de sua busca por lugares espirituais, “lugares de poder”, como costuma chamá-los, para aqueles que possuem um conhecimento especial, habilidades e tecnologias de comunicação com os outros e com o cosmos, o inconsciente,*

os espíritos, os deuses. Como a maior parte do filme situa-se no Brasil, para mim, parece que se trata, em grande parte, de um filme sobre a sua busca contínua, e também sobre a história de sua vida. O que a fez decidir falar sobre essa busca no formato de um filme?

MA: Quando se assiste a um filme sobre um artista, sempre há uma perspectiva semelhante. Você filma o artista no estúdio; em seguida, o filme caminha por uma rua e conta uma história, mostrando o trabalho do artista numa galeria, como o artista mostra o trabalho ao público, e assim por diante. Mas para mim era interessante ir ao avesso disso. Estava interessada em como um artista se prepara, onde busca inspiração, de onde brotam os trabalhos. Isso sem mostrar a obra em si, mas revelando o processo para atingi-la. A inspiração pode vir de qualquer lugar, não sei, de diferentes coisas. Para mim, sempre teve a ver com a natureza e as culturas nativas, e estive fazendo essa pesquisa ao longo de toda a vida. Desde criança, sempre quis ir a lugares para encontrar gente que em geral jamais teria encontrado, culturas que não compreendo – não apenas como um turista nessa cultura, mas participando ativamente, e enfim adquirir uma compreensão a partir de dentro.

Quando vivi com os aborígenes australianos, passei um longo tempo com eles no deserto. Quando fui até os tibetanos, permaneci em retiros e monastérios, aprendi de fato sobre eles. O mesmo aconteceu com os xamãs. Em todos os lugares onde estive, tomei parte da cerimônia. Estive buscando ligações com o desconhecido.

As ideias brotam de dentro ou de fora? Quando surgem várias ideias, como saber qual delas escolher? E como conectar tudo isso com a realidade? Há tantas perguntas a serem respondidas, além das perguntas emocionais. E também fui a esses lugares porque queria me livrar de problemas, por dores emocionais, coisas que me incomodam na vida. Ao mesmo tempo é sempre um tipo de cura, para poder realizar uma obra de arte.

JV: Sim, há algo incrível nesse filme: é tanto um filme sobre sua busca muito pessoal de algo quanto uma

busca muito profissional de algo. Não consigo imaginar se você chega a separar esses elementos. Serão estas coisas - sua busca pessoal pela cura e sua pesquisa profissional por novas técnicas que poderão ser apropriadas em sua prática - separáveis?

MA: Creio que tudo isso se incorpore a uma coisa só. Não sei. Penso que, no final das contas, é muito importante criar alguma espécie de chave universal a partir da própria experiência pessoal. Um dos períodos mais difíceis da minha vida foi um divórcio, e foi quando reuni toda a minha energia e fiz *The Artist is Present* (A artista está presente), foi um esforço quase sobrenatural. Depois disso fui ao Brasil, porque a dor ainda estava ali. Como se livrar das coisas antigas e como criar? É sempre uma mistura. A vida não é fácil, e nada surge facilmente. É preciso aprofundar-se muito dentro de si. Minha teoria é a de que quando você está se sentindo mal e as coisas estão indo na direção errada, nunca se deve permanecer no meio. Você sempre deve ir até o fundo do inferno, e subir logo em seguida, como “após um dia chuvoso vem o sol”, mas não se pode permanecer nebuloso, isso não leva a lugar algum. É preciso se afundar na merda por inteiro.

JV: Sobre o seu trabalho, você disse uma vez que está tornando visíveis coisas invisíveis, ou que o sentido de algo invisível se torna visível. Sinto que, de algum modo, a palavra visível poderia ser substituída pela palavra arte, não poderia? E a palavra invisível por espiritualidade? Em um projeto como *512 Hours* (512 horas), uma série de rituais são oferecidos, ou práticas dedicadas ao vazio, no sentido de que no centro não há objeto ou sujeito, e nenhum objetivo claro a alcançar. O visitante é levado de uma posição passiva a uma ação, vivendo-a em contato com seu corpo e em contato com o silêncio. E gostaria que você comentasse sobre o momento em sua obra que representa uma reorientação para a espiritualidade e para o papel ativado do outro, do visitante, do espectador, do público.

MA: Há uma peça muito importante que fiz, chamada *Chair for the Man and His Spirit* (Cadeira para o homem e seu espírito) e que é muito simples: você está sentado numa pequena cadeira, olhando para cima, e atrás de você há uma enorme cadeira, de setenta metros de altura e sem espaldar, porque os espíritos não precisam de um espaldar para sentar. E você olha para o céu, basicamente, e isso é para o seu espírito. Assim, nesse contexto, disse: “Eu gostaria de fazer algo visível para algo invisível”. E ao criar a cadeira para o espírito, que é invisível, você cria a atenção para esse espírito, em certo sentido, porque está fazendo uma cadeira para ele. E para mim, o mundo imaterial é tão importante e tão presente em minha vida cotidiana. Estou sempre interessada em como criar uma ponte entre mim e o público; pensando em como convidá-los para dentro de seus próprios mundos imateriais.

Na verdade, fiquei muito preocupada com *512 Hours*. Não sabia se tinha capacidade de possuir o tipo de energia para fazer aquilo, mas de algum modo a situação foi criada e desenvolvida dia após dia. A energia não estava sempre em seu ponto mais alto, mas havia momentos, quase todos os dias. Às vezes levava horas, às vezes apenas quinze minutos. Tudo ficava imóvel, tudo adquiria esse tipo de luminosidade. Era incrível, momentos de alma molecular, quando o ar estava carregado, e quando se podia enxergar no rosto de cada uma das pessoas que algo acontecia lá dentro, uma espécie de compreensão ou uma espécie de abertura para o próprio eu. Existiram momentos que nenhum de nós havia vivido antes, pelas mais variadas razões (você não tem tempo, não é introspectivo, ou não deseja abrir aquela parte...), mas de algum modo, a coletividade ajuda a fazer aquilo. É por isso que as pessoas vão para a academia se exercitar, não ficam em casa, porque jamais alcançariam esse nível energético. É proveitoso quando muita gente está fazendo a mesma coisa ao mesmo tempo, para que você de fato ponha a energia dentro de si, sem o qual você não poderia fazê-lo.

JV: Essa energia coletiva pode ser ativada? O seu

trabalho pode produzir uma energia de mais alto nível?

MA: É o que acontecia a todo momento, e agora ando pensando muito em meu próximo passo. O projeto Brasil é muito grande, e envolve uma quantidade enorme de pessoas de níveis diferentes da sociedade. Mas, na verdade, o projeto brasileiro irá me conduzir a um novo projeto que quero realizar. Será em Hudson, onde meu instituto será construído. Quero criar um *workshop* com uma cidade inteira durante dois ou três meses. Quero que cada uma das pessoas da cidade faça parte. Tudo gratuitamente, apenas com uma contribuição minha, para ver se realmente podemos alterar as coisas em um nível muito amplo, para ver como podemos mudar, e fazer de uma cidade um *workshop*. Não posso assumir Nova Iorque – é grande demais –, mas Hudson creio que posso... Artista algum jamais tomou uma cidade como obra!

JV: É um enorme projeto sobre a ideia de coletividade, e a ideia de poder coletivo.

MA: A coletividade é algo absolutamente poderoso. Estudei muito sociedades diferentes, sociedades místicas, todo tipo de sociedade, como *La Monte Verità*, os *Shakers*, o povo *Amish*... O que puder imaginar. Por que essas sociedades ou grupos atingem um ápice de evolução, e em seguida tudo desmorona? Isso porque estão sempre assentados em indivíduos, e quando algo acontece com esse indivíduo – quando ela ou ele morrem, por exemplo –, a energia se esvai. De modo que, para mim, a única maneira de transferir esse tipo de padrão energético é transferindo-o a um grupo de pessoas muito maior. Assim, elas podem ser portadoras e podem coexistir sem que estejam presentes a todo momento. Deste modo, a ideia da cidade como uma unidade coletiva é realmente interessante para mim neste momento.

JV: E uma palavra como fé, como ressoa em sua obra e como vê as possibilidades, digamos, de uma

transformação por meio de uma noção de fé?

MA: Penso que fé seja uma palavra antiquada realmente maravilhosa. É muito importante ter fé nas coisas, porque ter uma mentalidade positiva é muito importante. Creio que apenas por meio de uma ação positiva se possa produzir uma reação positiva.

JV: *Na verdade, há algo muito impressionante em 512 Hours. Sua presença pessoal era cada vez menos importante. Havia algo muito maior em jogo. Lembro de você me dizer em certo momento de o público nem reparar se você estava ali ou não.*

MA: Isso porque eles vinham por si mesmos. É esse o tipo de transmissão que precisa ser feito. E é por isso que estou tão interessada em fazer um *workshop* com uma cidade inteira. A cidade se torna a responsável e a transmissora da ideia. Isso realmente me fascina. O exemplo que tenho é *Dream House* (Casa do sonho), que fiz há 12 anos. *Dream House* foi um projeto realizado no norte do Japão. Convidaram 12 artistas para viajar a diferentes locais em aldeias muito remotas no Japão e para conversar com os aldeões a respeito das ideias, e os aldeões sugeriram conceitos que desejariam que fossem realizados.

Fui a um vilarejo de 36 pessoas que trabalhavam duro plantando arroz. Eles acolheram o conceito e me deram uma casa, uma velha casa de tatame para ser convertida em hotel de sonho com apenas quatro quartos. E eu o fiz. Quando a Triennale acabou, todos os outros artistas simplesmente partiram com suas obras, mas aquele vilarejo pediu à Triennale para ficar com a casa. Para mim, foi a primeira vez em que uma obra de arte passou para a vida. Foi muito importante, e o princípio de tudo.

JV: *E como você acha que uma experiência como essa afeta o seu papel como artista, e o papel do seu corpo como a artista?*

MA: Ainda não sei exatamente o que de fato está acontecendo. Agora creio que preciso muito da experiência brasileira para compreender a coletividade, compreender que realmente poderei me tornar uma iniciadora e depois deixá-la sozinha. Esse é um papel completamente novo para um artista. É também uma nova dimensão na arte da performance. Você está se apresentando, o público assiste, a performance termina, o público vai embora. E aqui, o público continua. Eles prosseguem em algo que é dado a eles, e eles se tornam os donos. Eles se apropriam daquilo.

JV: *Adoraria entender um pouco melhor o seu papel. Onde enxerga o seu papel entre a iniciadora, a artista, a médium, a espiritualista, a professora ou a líder?*

MA: Eu sou uma artista. E é importante para mim criar o Método Abramović, que pode ser ensinado às pessoas. Elas podem ir e fazer isso por todo o mundo. Neste momento, estou acrescentando dois outros métodos à coleção integral: como escutar a uma peça de música clássica e como olhar para pinturas clássicas. Em dezembro, estive trabalhando com um pianista chamado Igor Levit. O New York Times declarou que se trata do pianista mais talentoso do século. Ele tem vinte e oito anos e é um sujeito loucamente genial. Ele irá tocar as Variações Goldberg de Bach. É uma peça muito difícil, e é preciso concentração e virtuosidade totais. Enquanto isso, estou criando um sistema de como preparar o público para ouvir esse tipo de música clássica. E, ao mesmo tempo, irei à Frick Collection. Eles me deram um espaço enorme onde colocaremos apenas um quadro, talvez um Vermeer ou uma obra semelhante. E quando for à Frick Collection, haverá o Método Abramović sobre como olhar para o quadro escolhido em especial. Há também o modo de se alimentar. Hoje faço pratos para essa fábrica de porcelana, a Bernardaud. Como fazer um jantar para um, ou como fazer o jantar para dois.

Como o método Stanislavski para o teatro. Na verdade, quero fazer uma patente disso. E tudo advém de quarenta anos de experiência. Creio que um certo tipo de exercício poderia funcionar de verdade para todos; não importa se é um artista-artista, ou qualquer tipo de profissão no mundo. Essa é a minha contribuição: como a arte da performance pode ser, como poderá funcionar no dia a dia.

JV: *O título de nossa exposição é Terra Comunal, no sentido de planeta comunal, ou solo comunal. Seria excelente se você pudesse falar sobre o título, a relação entre a obra, a experiência, o espaço, a mente e o corpo, mas também sobre o tipo de acúmulo de experiências compartilhadas que promovem a criação da comunidade, a ideia de comunidade.*

MA: Quando fui ao Sesc pela primeira vez, minha impressão foi essa noção de comunidade. É um espaço comunal; é incrível. Você não vê esse tipo de público em museus. Há vida, e é tão maravilhosamente democrático. Adoro a ideia de Terra comunal. É um solo comum, sabe?!

JV: *E há o logotipo, elaborado em conjunto com Hugo Huerta Marin?*

MA: Você viu as letras russas? Elas trazem minha própria história para dentro da história brasileira. Esse é o nosso solo comum. E é muito importante para mim colocar tais letras cirílicas ao lado das latinas. É universal.

JV: *Então, de fato, você pode ler o logo em cirílico? Você consegue entendê-lo?*

MA: Sim, exatamente. Em cirílico, ele significa terra comunal, e creio que seja uma boa mistura.

JV: *Terra Comunal é a primeira vez em que as três*

performances de longa duração, realizadas por você ao longo dos últimos 12 anos, serão exibidas ao mesmo tempo. Para The House with the Ocean View (A casa com vista para o oceano), The Artist is Present (A artista está presente) e 512 Horas, você concebeu apresentações muito específicas. Seria ótimo conversar sobre como a gravação da imagem e do som são transformadas em uma instalação, o que permite uma instalação que vai além da pura documentação e tampouco é uma reencenação. Suas performances são transformadas em outra coisa, em uma obra em si.

MA: Tudo começou de fato para mim com a ideia para Video Portrait Gallery. Em exposição há algum tempo, me dei conta de que uso minha cabeça na performance tantas vezes, e em muitas performances distintas, a cabeça parece uma espécie de tema principal do trabalho. Assim, se puser todas as cabeças juntas, crio uma linha do tempo desde 1975, com *Art Must Be Beautiful*, *Artist Must Be Beautiful* (A arte precisa ser bela, a artista precisa ser bela) até as obras mais recentes. Há sempre a cabeça, o envelhecimento daquela cabeça, o lapso temporal. A cabeça é o instrumento que estou utilizando para contar a história. E então pensei que havia muitas maneiras diferentes de criar um documento. Mas, para mim, a única coisa que sigo é o tempo, que é algo contínuo – cada segundo da performance é registrado em tempo real. Também é algo tremendamente entendível, porque, em linhas gerais, você não espera que alguém esteja ali pelo tempo que durou a performance. Em *The Artist is Present*, mesmo que não se estivesse durante todo o tempo, há o sentido da passagem do tempo, pelo modo como a gravação foi feita e apresentada como um calendário; você tem três meses, e cada dia é um quadrado. É evidente que o público muda ao longo do período de um mês, uma semana, e um dia olhando para mim. Você compreende o quanto a performance durou. E do outro lado está sempre eu, durante todos aqueles dias. Isso faz você sentir esse incrível

tempo interminável, você vê o cansaço, emoções e expressões, vê tudo. Não importa, portanto, que a pessoa não assista durante um período longo de tempo – apenas a ideia desse longo tempo está ali e a afeta em todos os sentidos. Com *The House with the Ocean View*, sempre achei que realmente importante eram os sons. Quero que o público contribua com a obra, escutando; o público complementa a imagem visual, e todos criam sua própria história, apenas ouvindo o som.

JV: *Qual a diferença entre as obras em si e as instalações em vídeo ou áudio derivadas de sua documentação? É possível reproduzir um certo momento energético presente na performance original?*

MA: Não é algo fácil de fazer, pois sempre acredito em estar ali, em estar presente na obra, que é a *energia da vida*. Aqui você tem a *energia digital*, e é um tipo diferente de energia. Mas acho muito melhor do que meras fotografias. Para mim, a fotografia como forma artística é uma coisa, mas a fotografia como documentação nunca chega a funcionar de todo, pela mera razão de não possuir a *energia da vida*. Um vídeo, porém, ainda pode capturar o tempo e a energia de vida. É melhor que nada, ainda que não substitua a obra em si.

JV: *Mas nossa exposição, claro, é muito mais complexa. Ela vai além das instalações, para o filme e os objetos transitórios...*

MA: E não podemos esquecer o público. O público é convidado a participar do Método Abramović. E ali eles se preparam. O método o coloca num estado de consciência que permite assistir à exposição de um modo totalmente diferente. Eles podem compreender de fato o que ela significa, permanecendo aquela quantidade de tempo

no espaço. É um saber verdadeiro, por ser baseado em suas próprias experiências; é algo que não possuíam antes. Em geral, o público simplesmente chegaria à mostra, olharia e iria embora. Há uma enorme diferença; e que é bastante revolucionária.

JV: *Estou mesmo bastante curioso de ver o que acontece, em especial nas três grandes instalações. Pergunto-me se as pessoas sairão do método preparadas para criar uma presença similar na instalação como foi originalmente nas obras. Seria fantástico. Qual você espera ser a reação do público de São Paulo?*

MA: Eu gostaria de ter uma experiência completamente extasiante para o público. Eu gostaria que o público enlouquecesse, porque é o país deles, os cristais deles, o lugar deles, o poder deles. E estarei presente ao longo de toda a exposição, o que também faz diferença. Em sua maioria, os artistas internacionais vêm ao Brasil para mostrar suas obras, permanecem na abertura e partem no dia seguinte. Eles mal investem energia suficiente para estar presente o tempo todo, dando palestras e criando oficinas com outros artistas e o público. Oito artistas brasileiros estão fazendo trabalhos de longa duração, mostrando ao público brasileiro que há um contexto para a exposição. Permaneço por um longo tempo, mas eles também estão fazendo isso. Será bem incrível. Para mim, é muito importante criar um espaço comunal, um solo comum para discussões, oficinas, exibindo trabalhos brasileiros, palestras, para experimentar o método e promover discussões abertas.

JV: *Quanto ao contexto do Brasil para o seu trabalho, no mercado artístico brasileiro há uma tradição muito forte de pesquisa do imaterial na arte, e a tentativa de expandir o que a definição da arte representa. E houve*

experimentos importantes com o papel ativo do visitante, do público. Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape trabalharam, cada um a seu modo, com conceitos de participação. Estes artistas, que exerceram um papel tão importante na história da arte brasileira, foram importantes para você?

MA: Sinto muito, na verdade não. Estive interessada em antropologia, em culturas e rituais, cerimônias e xamãs durante toda a minha vida, muito antes de minha primeira visita ao Brasil. E foram mais próximas das minhas ideias pessoas como Yves Klein, John Cage e Joseph Beuys. Mas mesmo nesse caso, não me vejo influenciada por eles; sei apenas que gosto de seus trabalhos. James Lee Byars seria outro. E foi importante também o diálogo e o contato pessoal com essas pessoas; fizera-me sentir que não estava sozinha no mundo, havia um contexto, e há toda essa gente pesquisando uma área diferente. Não conheci Yves Klein, mas tive contato pessoal com todos os outros, com Byars, Beuys e John Cage. Sempre me interessei pela relação entre a ciência e a espiritualidade. A ciência precisa ser muito conclusiva, e a espiritualidade é baseada na intuição; mas há o momento em que a ciência encontra os instrumentos para comprovar o que a intuição já sabe, e se torna uma realidade. Sempre me interessei por essa ponte, por esses elementos. Esse é o meu pano de fundo. Gosto dos fatos, gosto de ver as coisas reais e de traduzi-las, depois, em arte. Sempre estive buscando minha própria definição, e não a definição que já existe.

JV: *Seria bom concluir nossa conversa falando um pouco sobre o Sesc Pompeia, de Lina Bo Bardi. Acabo de ler o texto onde ela descreve como vivenciou, em 1976, o fechamento da fábrica, e o ponto inicial para seu projeto. Quando ela visitou a fábrica pela primeira*

vez, escreveu que esteve lá durante um fim de semana, muito impressionada pela arquitetura, até então completamente abandonada, e por suas potências espaciais. Retornou em um sábado e descreveu como a população da vizinhança a ocupava de fato nos fins de semana, como faziam churrasco e utilizavam todo o espaço, muito antes de se converter em uma instituição. E era apenas uma fábrica fechada no princípio dos anos 1970. Seu impulso foi o de, basicamente, nada fazer, apenas otimizar os espaços em certo sentido, mas por meio de pequenas intervenções. Organizar o espaço, desenvolver a estrutura, acrescentando uma fogueira para quando está frio, ou criando mesas para as pessoas de fato se sentarem, criando o solário-índio, a chamada praia, e assim por diante. Você acredita que esse contexto exerce um efeito em seu trabalho? Em especial a experiência disponível para todos na apresentação do MAI (Marina Abramovic Institute), do Método Abramović, o espaço e suas qualidades energéticas parecem importar?

MA: Para mim é o lugar mais comunista em que já estive, em um sentido muito bom. É inclusivo. E também amo cada uma das partes, as coisas que Lina Bo Bardi acrescentou, como o rio, as pedras de cristal como pontos de energia no espaço. Ela estava totalmente ciente disso, o que realmente possui uma parte muito grande na cultura brasileira. Fiquei tão chocada quando vim para o SESC Pompeia pela primeira vez. Havia um show, ao lado de muitas outras atividades, crianças correndo, meninos comendo, e havia cafés por toda parte. Pensei: “Uau!”. De fato, o lugar tem vida, é cheio de vida. É uma espécie de lugar de poder energético. As pessoas querem ficar ali. É algo excelente de se construir. Sinto que será como uma bomba na cidade, que irá explodir, e essa é uma ótima sensação.



Inner Sky
[Céu Interno]
1991
Geodo de ametista e ferro
Cortesia Abramović LLC – Luciana Brito Galeria



Instruções para o público:
Posicione-se em pé sob o Céu Interno.
Mantenha os olhos fechados.
Fique imóvel.
Saia.



Shoes for Departure
[Sapatos para Partida]
2015
(Originalmente fabricado com ametista, em 1991)
Quartzo
Cortesia Abramović LLC

Instruções para o público:
Coloque os sapatos com os pés descalços.
Feche os olhos.
Fique imóvel.
Saia.







Chair for Departure
[Cadeira de Partida]
1990
Geodo de ametista e ferro
Cortesia Abramović LLC – Luciana Brito Galeria



Instruções para o público:
Sente-se na cadeira.
Coloque a cabeça sob o capacete.
Mantenha os olhos fechados.
Fique imóvel.
Saia.
Duração: sem limite

Double Edge
[Dois Gumes]
1995
Madeira, facas de aço inox
Coleção particular
Objeto para uso de espíritos





Black Dragon
[Dragão Negro]
1989
Lápis-lazúli
Coleção Luciana Brito

Instruções para o público:

Fique em pé, de frente para a parede.
Pressione sua cabeça, coração e sexo contra
os travesséis de mineral.
Duração: sem limite



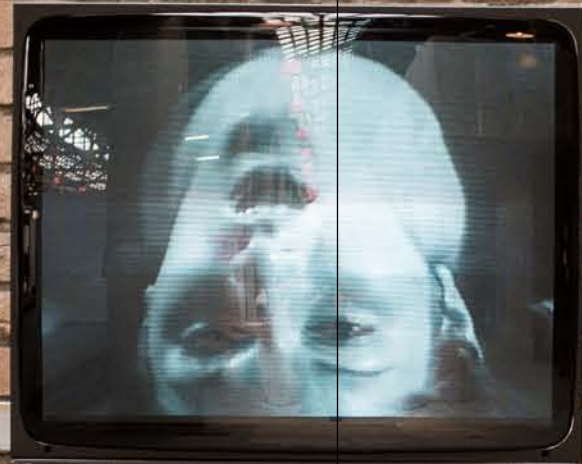
Reprogramming Levitation Module
[Módulo de Reprogramação de Levitação]
2000/2008
Camomila seca, cobre e quartzo
Cortesia Abramović LLC – Luciana Brito Galeria





Soul Operation Table
[Mesa de Operação da Alma]
2000/2008
Telas de acrílico colorido, alumínio, luz néon
Cortesia Abramovi. LLC – Luciana Brito Galeria







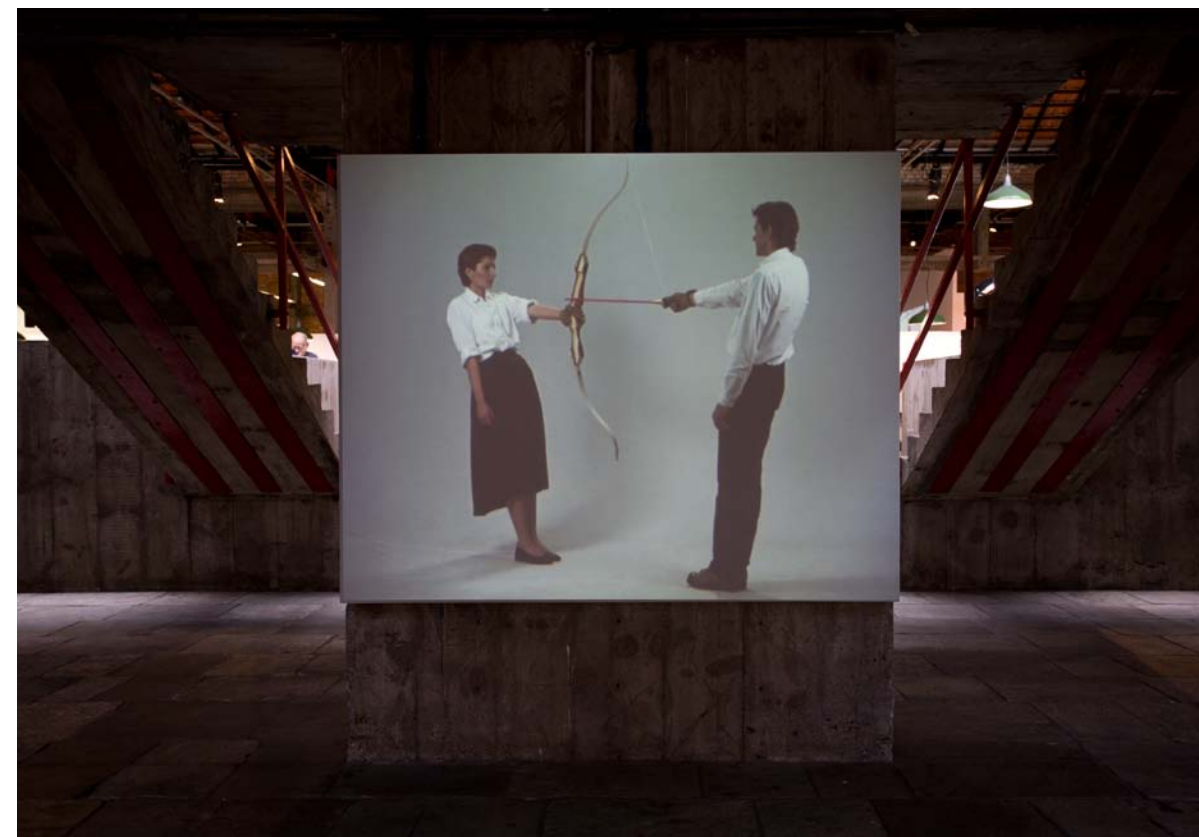


THE LOVERS, THE GREAT WALL WALK
 [OS AMANTES: A CAMINHADA NA GRANDE MURALHA]

Marina Abramović e Ulay
 Performance de noventa dias na Grande Muralha da China, 1988
 Vídeo em dois canais, produzido em 1989 e editado em 2010, cor, sem som, 15'45"

Instruções:

Em um local específico.
 Percorremos toda a extensão da Grande Muralha da China. Começamos em 30 de março de 1988. Comecei a andar na extremidade leste da Muralha, em Shai Hai Guan, nas margens do rio Amarelo, no golfo de Bohai, caminhando para o oeste. Ulay começou a andar na extremidade oeste da Muralha, em Jai Yu Guan, na periferia sudoeste do deserto de Gobi, caminhando para o leste. Caminhamos até nos encontrarmos. Depois de cada um de nós ter caminhado continuamente por noventa dias, encontramos-nos em Er Lang Shan, em Shen Mu, na província de Shaanxi. Cada um de nós caminhou 2 mil quilômetros para dizer adeus.



REST ENERGY
 [ENERGIA DE REPOUSO]

Marina Abramović e Ulay
 Performance para vídeo, ROSC '80, Dublin, Irlanda, 1980
 16 mm transferido para vídeo, cor, com som, 4'06"

Instruções:

Juntos, seguramos um arco tenso e uma flecha apontada.
 O peso de nossos corpos coloca tensão sobre o arco.
 A flecha está apontada para o coração de Marina.
 Pequenos microfones estão posicionados junto a nossos corações, gravando nossos batimentos cardíacos em constante aceleração.



RELATION IN SPACE
[RELAÇÃO NO ESPAÇO]

Marina Abramović e Ulay

Performance, 58 minutos, XXXVIII Bienal de Veneza, Giudecca, Veneza, Itália, julho de 1976
Vídeo, preto e branco, com som, 59'28"

Instruções:

Em um dado espaço.
Dois corpos repetidamente passam, tocando um ao outro.
Depois de ganhar velocidade mais elevada, eles colidem.

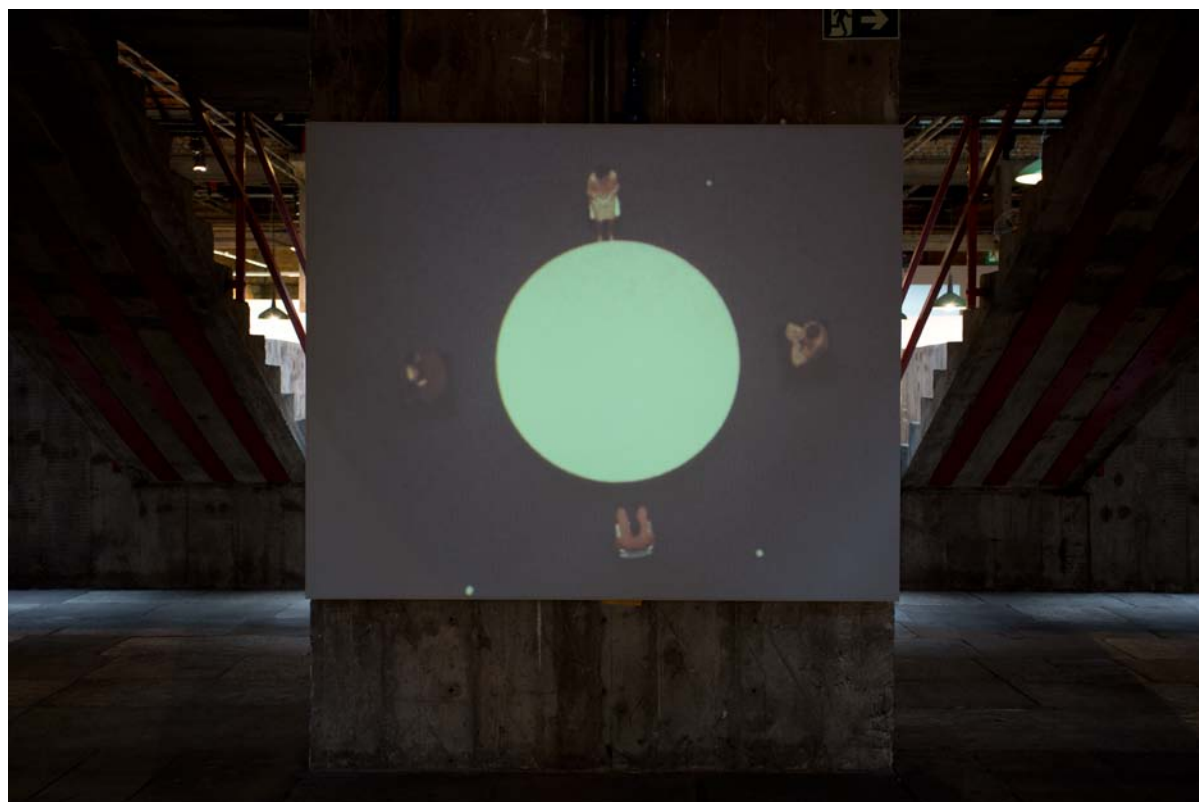


FREEING THE BODY
[LIBERTANDO O CORPO]

Marina Abramović
Performance, oito horas, Künstlerhaus Bethanien, Berlim, Alemanha, 1975
Videodocumentação editada em 1976, preto e branco, com som, 54'54"

Instruções:

Envolver minha cabeça em um cachecol preto.
Movimento-me no ritmo do percussionista africano.
Movimento-me até ficar completamente exausta.
Eu caio.



NIGHTSEA CROSSING, CONJUNCTION
[TRAVESSIA DO MAR NOTURNO, CONJUNÇÃO]

Marina Abramović e Ulay
Performance com Ngawang Soepa Lucyar e Watuma Tarruru Tjungarrayi, quatro dias de sessões de quatro horas, Sonesta Koepelzaal, Museum Fodor, Amsterdã, Holanda, abril de 1983
Vídeo, cor, sem som, 3'01"
Esta obra integra a série Nightsea Crossing, apresentada entre 1981 e 1985, e que consiste num total de noventa dias de performances.

Instruções:

Convidamos um lama tibetano e um aborígene do deserto central australiano para se apresentar conosco. Construimos, para a ocasião, uma mesa redonda com 4 metros de diâmetro, folheada a ouro puro de 24 quilates. No centro da grande cúpula de uma antiga igreja luterana, instala-se a mesa redonda dourada. Em volta da mesa, nas direções norte, sul, leste e oeste, quatro assentos são colocados. Os quatro participantes sentam-se em cada um dos assentos e permanecem imóveis, em silêncio.

A primeira sessão começa ao nascer do sol e dura quatro horas.

A segunda sessão começa no dia seguinte, ao meio-dia, e dura quatro horas.

A terceira sessão começa no terceiro dia, ao pôr do sol, e dura quatro horas.

A quarta sessão começa à meia-noite do quarto dia e dura quatro horas.



CONFESSION
[CONFISSÃO]

Performance para vídeo, 2010
Vídeo, preto e branco, loop contínuo, sem som, com legenda, 60'00"
Confession gira em torno da narração de Abramović, para um burro, de anedotas, histórias, memórias da

infância e contos, por meio de lendas. Seu corpo, frequentemente sujeito a limites físicos muito intensos, permanece completamente imóvel neste vídeo. A atenção se desloca do universo físico para o mental. Uma intensa troca de olhares é estabelecida com o animal, que olha diretamente para os olhos de Abramović durante todo o filme.



TERRA COMUNAL MAI

ESTADOS DE GUERRA, A INEXORÁVEL EROSÃO OU O FIM DE UMA ERA

Serge Le Borgne
Diretor do MAI

terra comunal : Expressão que designa um solo comum ou espaço público;

Performance : 1. Ato de encenar ou apresentar uma peça, um concerto ou outra forma de entretenimento;
2. A ação do processo de realizar ou concluir uma ação, tarefa ou função;

MAI : Marina Abramović Institute, o legado de Marina Abramović.

O projeto no Sesc Pompeia é o primeiro apresentado conjuntamente por Marina Abramović e o MAI. *Terra comunal* é exemplo e protótipo perfeitos daquilo que o MAI planeja desenvolver no futuro: a criação de uma simbiose entre artistas da performance e público, ou seja, ter o público como parte do trabalho e não somente como mero espectador. Este texto explora minha compreensão do que aconteceu no Sesc Pompeia durante a realização de *Terra comunal*.

Quero começar com três propostas de arte que considero particularmente reveladoras: todas as três em Nova York, no início de 2010. Uma é *The Kiss* (O beijo), apresentada por Tino Seghal no Guggenheim Museum: dois *performers*, apenas se beijando durante horas. No MoMA, Marina Abramović e os visitantes do museu passaram três meses olhando nos olhos uns dos outros em silêncio. E em março, Damien Hirst apresentou *The End of an Era* (O fim de uma era) em uma galeria. Em suma, os temas principais da apresentação de Hirst foram as figuras totêmicas ou os falsos ídolos. Um dos trabalhos, *The Last Judgement* (O último julgamento), era um gabinete dourado de nove metros repleto de cercas de trinta mil diamantes manufaturados. O diamante, com todos os seus significados e implicações, tem sido um símbolo perdurável desde tempos ancestrais.

Obviamente, não estou comparando tão distintas práticas e formas. O interessante aqui é a coincidência temporal. Quando um beijo, um olhar e trinta mil diamantes são apresentados como obras de arte, creio que tais representações sejam, sozinhas, sinais de uma era. Parecemos ter perdido os elementos básicos de nossa própria natureza: beijar e olhar um para o outro são características humanas primeiras e, portanto, parece estranho que diamantes sejam dotados desse mesmo valor, tão humano.

Meu objetivo aqui não é definir ou criticar as variadas

performances apresentadas em *Terra comunal*, mas, antes, expressar minhas sensações pessoais acerca delas.

Em *Preenchendo o Espaço*, de Marco Paulo Rolla, apenas tocando um acordeão, o artista, para mim, se assemelha a um palhaço triste criando ilusões. Compreendi a ação e a ocasional inação como uma interminável violência surda.

Em *Vesúvio*, do Grupo EmpreZa, temos seis obras diferentes. A primeira, apresentada durante a abertura da mostra, é uma imagem do tempo presente, mais precisamente da desigualdade humana. A imagem de cúpulas econômicas internacionais passou imediatamente pela minha cabeça. Na peça de Edward Bond, *The Tin can People* (O povo de lata, obra retirada de seu *War Plays*, 1984-1985), uma comunidade de sobreviventes de uma guerra nuclear é forçada a viver de um suprimento abundante de comida enlatada, agindo de forma enlouquecida, destruindo tudo o que tinham sempre que se sentiam ameaçados. Essa peça teatral denuncia a ideologia de morte da sociedade capitalista. Analogamente, o Grupo EmpreZa encena, em uma única performance apocalíptica, a violência daqueles que julguei serem líderes mundiais, infundindo ganância uns aos outros.

Corpo Ruindo, de Paula Garcia, é uma apresentação da vida. Muito simples mas igualmente difícil, a obra assume a forma de um ferro-velho. Garcia carrega dor e desordem de um lugar para outro e ao longo de toda a vida. A passagem do tempo torna o material mais e mais pesado, e é extremamente difícil avançar. Mas a imagem da artista e sua obra, apresentada dentro de um contêiner aberto, parecido com um palco, remeteram-me às terríveis imagens de operários em poços ou garimpeiros. Diamantes, mais uma vez.

O *Datilógrafo*, de Fernando Ribeiro, é um “solo com uma máquina de datilografar”. A obra me faz pensar nos

troubadours da Idade Média, declamando e tocando em praças públicas (*terra comunal*), contando e narrando histórias de vilarejos e cidades próximas. Também penso nos escribas públicos, redigindo cartas para os iletrados, transmitindo, de um vilarejo a outro, palavras e sentimentos, temores e alegrias.

Há, em *Transmutação da carne*, de Ayrson Heráclito, uma procissão, um monumento vivo e clássico que me faz lembrar dos cultos e rituais pagãos da Antiguidade e, claro, do símbolo da carne, da pele e da imagem dos latifundiários brasileiros ostentando seus escravos tal como faziam com seus rebanhos. A inevitável condição humana. É claro, há também uma referência ao trabalho de Jana Sterbak e seus vestidos de carne criados em 1987. A carne que ela vestiu em *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (Vanitas: vestido de carne para uma anoréxica albina) detém valor emocional e simbólico, insinuando a relação da morte com a obra, o que ela cunha de estados de ser entre a liberdade e a contenção. Em *O jardim*, Rubiane Maia planta e cuida de sementes de feijão enquanto dura *Terra comunal*, enterrando as pernas no solo para criar sinergia com o ambiente natural que está construindo: uma alegoria do desaparecimento da natureza. Se queremos manter a Terra como abrigo para os seres humanos, teremos simplesmente de compreendê-la, preservá-la e crescer com ela.

O vínculo, de Maurício Ianês, é a última obra do carrossel de performances; o público pode passar um tempo com o artista, sentar-se ao seu lado, conversar com ele e entre si, provendo um espaço de descanso. Originalmente, a simplicidade da obra deveria permitir que o público entrasse em um espaço neutro, para digerir as diferentes imagens e sensações que experimentam antes de retornar à realidade de suas próprias existências. Ao que parece, ao cabo de dois meses, essa área especial não se tornou apenas um espaço de descontração, como também de violenta catarse da introspecção e concentração continuadas.

O envolvimento e as emoções que senti no Sesc são

as principais características da performance. É muito raro que noções de felicidade ou alegria sejam transmitidas diretamente. Elas frequentemente surgem de introspecções pessoais. Há envolvimento físico e emocional diretos: a performance possui a habilidade única de nos levar (*performer* e espectador) ao limite, ao extremo de nossa própria existência, de nos fazer pensar sobre nossas vidas.

Outro aspecto da performance que vale destacar é que se trata de algo impossível de ser abordado como curador do mesmo modo que se faz com pinturas ou fotografias. Pela mesma razão, as pessoas presentes numa performance reagem com sua própria história, formação, e não com um livro de história da arte à mão. Na realidade, hábitos corriqueiros e a invasão da internet e das redes sociais – a virtualidade – em nossas vidas nos fazem mover e agir sem pensar de fato. A performance nos permite *parar para pensar* em um espaço especial durante certo tempo; olhar para o interior de si suscita uma espécie de tristeza, melancolia ou *saudade*, para ecoar uma noção em português.

A tecnologia e as mídias sociais são de fato bons parâmetros de evolução, mas alteram simultaneamente conceitos ancestrais e primais, tais como a noção básica da linguagem – pensemos no ato de se beijar ou de se olhar. Novas linguagens virtuais emergiram e diluem, ou chegam a tornar obsoletos, os sentidos das palavras – ao menos como outrora os conhecíamos. (Um exemplo básico: o vernáculo utilizado pelo *Facebook* para tornar-se *amigo* alterou a própria definição dessa palavra.) Penso que a performance tenha a habilidade de engajar as pessoas em conversas diretas, preservando assim um componente primário da espécie humana.

Uma questão muito real é levantada: pode o profundo temor humano ante o desconhecido nos levar a buscar abrigo em espaços virtuais, nos quais os riscos físicos e emocionais parecem diminuir? Ou estará a tecnologia – somada aos inevitáveis clichês comerciais e sociais promovidos pela moda e pelas tendências – nos levando

a utilizar um reflexo humano (primordial), o de pertencer a dada tribo em oposição a outra, a uma certa casta no lugar de outra? Em momentos de profunda depressão econômica e intelectual, os seres humanos necessitam do contato físico ou da presença, de modo a combater a depressão e a solidão, sendo esta a característica principal daqueles que estão isolados em mundos virtuais.

Ao caminhar pelo Sesc pela primeira vez, não pude deixar de pensar na *Guerra dos mundos*, de H. G. Wells. O romance descreve uma tentativa por parte de alienígenas de invadir a Terra. Hoje, o simbolismo desses alienígenas é substituído por essa virtualidade e falta de comunicação humana, ligadas a estruturas globais de poder econômico e tecnológico que governam o mundo. Ao passar tempo dentro das oito performances e em seguida confrontar-me com alguns dos primeiros trabalhos de Abramović mais uma vez, subitamente, pareceu-me que os temas que ela investigava na época ainda são muito contemporâneos, além de estarem muito presentes, de um modo ou de outro, na performance atual. Isso tudo repentinamente evocou imagens e ideias formuladas na exposição revolucionária de Harald Szeemann, *When Attitudes Become Form* (Quando atitudes convertem-se em forma), de 1969. Tal título, inclusive, está muito próximo de minha compreensão de Terra comunal. Com *When Attitudes Become Form*, pela primeira vez, um curador fez do espaço de museu um estúdio artístico gigante, no qual visitantes, amigos, artistas, críticos etc. ficaram profundamente envolvidos: uma exposição enquanto *workshop*.

Essa seção das oito *performances* e as outras de *Terra comunal* (o Método Abramović, o espaço Entre, além da retrospectiva da artista) suspenderam-me a um mundo à parte. Não havia defesas entre a arte e minha compreensão da experiência geral de *Terra Comunal*. Uma de minhas principais preocupações atuais é a interferência paralela. Nossa conexão imediata e constante com a informação (política, economia,

artes...) via internet e mídias sociais em níveis pessoais e íntimos desde final do século XX tornam o pensamento individual quase inexistente. Antes de vir a público, essa informação é sujeita à análise e estudo enquanto produto vendável e rentável, uma espécie de conceito “pronto-para-pensar”. As noções de estratégia, negócios e marketing de *O quê+Quem+Quando ou Produto+Promoção+Preço* também parecem ser válidas para a informação.

As artes – mesmo as que exigem financiamento – parecem ser as únicas e últimas áreas nas quais a resistência ainda é possível; áreas onde o livre pensamento e o respeito pelo ser humano como tal ainda podem existir. A performance não é particularmente vendável ou negociável, e parece ser um dos espaços duradouros nos quais o *performer* e o espectador não precisam obedecer ou seguir velhos padrões, regras ou meios de pensar.

O artista pode ser a única entidade política (tudo, atualmente, parece o resultado de enquetes, estudos e outras análises), a única pessoa capaz de pensar e trabalhar para o bem ou o melhor, para todos ou uma maioria, e não para um grupo especial que o conduzirá ao sucesso, à eleição ou reeleição, a lucros crescentes, sem igual distribuição de educação e conhecimento.

O MAI, como mencionado anteriormente, será o legado de Marina Abramović; irá preservar, utilizar e adaptar a filosofia aprendida e desenvolvida durante quarenta anos de trabalho e de vida. Um dos elementos constantes e centrais desse legado é simplesmente o de reunir pessoas por meio da arte e da educação. O MAI é um curador de performances *per se*, e um parceiro de instituições e organizações em busca de caminhos similares. Considero que o fazer da história atual seja complexo, com mudanças e inovações incríveis. Parece imperativo preservar nosso humanismo, nossas raízes e herança. Preservar a história nada tem de nostalgia. A história é a ferramenta para apreender o presente e construir o futuro.

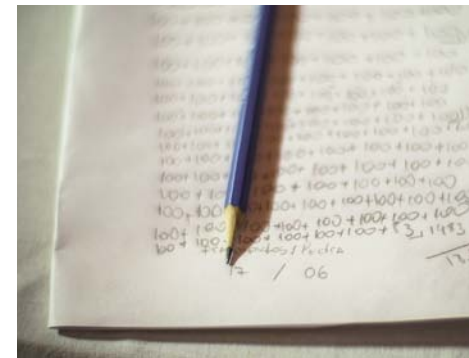
WORKSHOP CLEANING THE HOUSE

Marina Abramović

Há muitos anos, Marina Abramović começou a desenvolver uma oficina chamada Cleaning the House (Limpando a casa), em que, pelo período de cinco dias, os performers são treinados para realizar performances de longa duração. A oficina é ambientada na natureza, e os participantes são proibidos de comer e falar, de modo que o corpo e a alma possam se acalmar e aquietar-se. Os participantes executam uma série de exercícios de longa duração, aprimorando a concentração, a persistência, a resistência à dor e a habilidade de romper limites físicos e mentais. Na natureza, longe das distrações e participando de exercícios e atividades voltadas à interioridade, alcança-se a oportunidade de esses artistas obterem ideias novas e serem capazes de executar performances que exigem intensa concentra-

ção e determinação.

Antes de abrir a exposição Terra Comunal, Abramović coordenou a oficina Limpando a casa para oito artistas participantes do MAI Presents com performances de longa duração. Isso preparou esses artistas para as dificuldades que enfrentavam no curso das performances e concedeu-lhes as ferramentas de que precisavam para permanecerem concentrados e firmes durante os dois meses da exposição. Esse tipo de preparação transporta a performance para outro patamar, no qual cada átomo do ser dos artistas está sujeito a uma única situação. A oficina é essencial para que os performers estejam sintonizados com o Método Abramović e com o estado de espírito adequado para se aproximarem de seu próprio trabalho durante a exposição Terra Comunal.



THE ABRAMOVIĆ METHOD

Lynsey Peisinger

Há muitos anos, Marina Abramović começou a desenvolver uma oficina chamada Cleaning the House (Limpar a casa), em que, pelo período de cinco dias, os performers são treinados para realizar performances de longa duração. A oficina é ambientada na natureza, e os participantes são proibidos de comer e falar, de modo que o corpo e a alma possam se acalmar e aquietar-se. Os participantes executam uma série de exercícios de longa duração, aprimorando a concentração, a persistência, a resistência à dor e a habilidade de romper limites físicos e mentais. Na natureza, longe das distrações e participando de exercícios e atividades voltadas à interioridade, alcança-se a oportunidade de esses artistas obterem ideias novas e serem capazes de executar performances que exigem intensa concentra-

ção e determinação.

Antes de abrir a exposição Terra Comunal, Abramović coordenou a oficina Limpar a casa para oito artistas participantes do MAI Presents com performances de longa duração. Isso preparou esses artistas para as dificuldades que enfrentavam no curso das performances e concedeu-lhes as ferramentas de que precisavam para permanecerem concentrados e firmes durante os dois meses da exposição. Esse tipo de preparação transporta a performance para outro patamar, no qual cada átomo do ser dos artistas está sujeito a uma única situação. A oficina é essencial para que os performers estejam sintonizados com o Método Abramović e com o estado de espírito adequado para se aproximarem de seu próprio trabalho durante a exposição Terra Comunal.



performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais

performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais

SLOW MOTION WALKING INSTRUCTIONS

Há muitos anos, Marina Abramović começou a desenvolver uma oficina chamada Cleaning the House (Limpar a casa), em que, pelo período de cinco dias, os performers são treinados para realizar performances de longa duração. A oficina é ambientada na natureza, e os participantes são proibidos de comer e falar, de modo que o corpo e a alma possam se acalmar e aquietar-se. Os participantes executam uma série de exercícios de longa duração, aprimorando a concentração, a persistência, a resistência à dor e a habilidade de romper limites físicos e mentais. Na natureza, longe das distrações e participando de exercícios e atividades voltadas à interioridade, alcança-se a oportunidade de esses artistas obterem ideias novas e serem capazes de executar performances que exigem intensa concentra-

ção e determinação.

Antes de abrir a exposição Terra Comunal, Abramović coordenou a oficina Limpar a casa para oito artistas participantes do MAI Presents com performances de longa duração. Isso preparou esses artistas para as dificuldades que enfrentavam no curso das performances e concedeu-lhes as ferramentas de que precisavam para permanecerem concentrados e firmes durante os dois meses da exposição. Esse tipo de preparação transporta a performance para outro patamar, no qual cada átomo do ser dos artistas está sujeito a uma única situação. A oficina é essencial para que os performers estejam sintonizados com o Método Abramović e com o estado de espírito adequado para se aproximarem de seu próprio trabalho durante a exposição Terra Comunal.







STANDING INSTRUCTIONS

Há muitos anos, Marina Abramović começou a desenvolver uma oficina chamada Cleaning the House (Limpando a casa), em que, pelo período de cinco dias, os performers são treinados para realizar performances de longa duração. A oficina é ambientada na natureza, e os participantes são proibidos de comer e falar, de modo que o corpo e a alma possam se acalmar e aquietar-se. Os participantes executam uma série de exercícios de longa duração, aprimorando a concentração, a persistência, a resistência à dor e a habilidade de romper limites físicos e mentais. Na natureza, longe das distrações e participando de exercícios e atividades voltadas à interioridade, alcança-se a oportunidade de esses artistas obterem ideias novas e serem capazes de executar performances que exigem intensa concentra-

ção e determinação.

Antes de abrir a exposição Terra Comunal, Abramović coordenou a oficina Limpando a casa para oito artistas participantes do MAI Presents com performances de longa duração. Isso preparou esses artistas para as dificuldades que enfrentavam no curso das performances e concedeu-lhes as ferramentas de que precisavam para permanecerem concentrados e firmes durante os dois meses da exposição. Esse tipo de preparação transporta a performance para outro patamar, no qual cada átomo do ser dos artistas está sujeito a uma única situação. A oficina é essencial para que os performers estejam sintonizados com o Método Abramović e com o estado de espírito adequado para se aproximarem de seu próprio trabalho durante a exposição Terra Comunal.



performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais

performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais









performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais

performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais

LYING INSTRUCTIONS

Há muitos anos, Marina Abramović começou a desenvolver uma oficina chamada Cleaning the House (Limpar a casa), em que, pelo período de cinco dias, os performers são treinados para realizar performances de longa duração. A oficina é ambientada na natureza, e os participantes são proibidos de comer e falar, de modo que o corpo e a alma possam se acalmar e aquietar-se. Os participantes executam uma série de exercícios de longa duração, aprimorando a concentração, a persistência, a resistência à dor e a habilidade de romper limites físicos e mentais. Na natureza, longe das distrações e participando de exercícios e atividades voltadas à interioridade, alcança-se a oportunidade de esses artistas obterem ideias novas e serem capazes de executar performances que exigem intensa concentra-

ção e determinação.

Antes de abrir a exposição Terra Comunal, Abramović coordenou a oficina Limpar a casa para oito artistas participantes do MAI Presents com performances de longa duração. Isso preparou esses artistas para as dificuldades que enfrentavam no curso das performances e concedeu-lhes as ferramentas de que precisavam para permanecerem concentrados e firmes durante os dois meses da exposição. Esse tipo de preparação transporta a performance para outro patamar, no qual cada átomo do ser dos artistas está sujeito a uma única situação. A oficina é essencial para que os performers estejam sintonizados com o Método Abramović e com o estado de espírito adequado para se aproximarem de seu próprio trabalho durante a exposição Terra Comunal.







performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos

performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos



performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais

performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais

SITTING INSTRUCTIONS

Há muitos anos, Marina Abramović começou a desenvolver uma oficina chamada Cleaning the House (Limpar a casa), em que, pelo período de cinco dias, os performers são treinados para realizar performances de longa duração. A oficina é ambientada na natureza, e os participantes são proibidos de comer e falar, de modo que o corpo e a alma possam se acalmar e aquietar-se. Os participantes executam uma série de exercícios de longa duração, aprimorando a concentração, a persistência, a resistência à dor e a habilidade de romper limites físicos e mentais. Na natureza, longe das distrações e participando de exercícios e atividades voltadas à interioridade, alcança-se a oportunidade de esses artistas obterem ideias novas e serem capazes de executar performances que exigem intensa concentra-

ção e determinação.

Antes de abrir a exposição Terra Comunal, Abramović coordenou a oficina Limpar a casa para oito artistas participantes do MAI Presents com performances de longa duração. Isso preparou esses artistas para as dificuldades que enfrentavam no curso das performances e concedeu-lhes as ferramentas de que precisavam para permanecerem concentrados e firmes durante os dois meses da exposição. Esse tipo de preparação transporta a performance para outro patamar, no qual cada átomo do ser dos artistas está sujeito a uma única situação. A oficina é essencial para que os performers estejam sintonizados com o Método Abramović e com o estado de espírito adequado para se aproximarem de seu próprio trabalho durante a exposição Terra Comunal.







performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos

performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos

BRAZILIAN PERFORMERS

MAI APRESENTA OITO PERFORMANCES

Marina Abramović, Lynsey Peisinger e Paula Garcia convidaram oito artistas e coletivos artísticos brasileiros para que produzissem performances de longa duração. A escolha dos artistas expressou o desejo de justapor formas muito distintas de performances, criando, assim, algo como uma partitura de performances, com distintas intensidades e expandindo a experiência do público em diferentes noções do tempo e de encontros estéticos a cada obra.

Fernando Ribeiro, Grupo EmpreZA, Maurício Ianês, Paula Garcia e Rubiane Maia apresentaram-se ao longo dos dois meses de exposição, seis dias por semana e horas por dia. Ayrton Heráclito, Maikon K e Marco Paulo Rolla apresentaram intervenções específicas por certo período.

Marina Abramović sempre investiu na disseminação da performance como uma forma de arte autônoma e auxiliou gerações de artistas, oferecendo-lhes ferramentas estratégicas, um enquadre teórico e exercícios específicos. O trabalho apresentado nessa seção da exposição revela um panorama do tipo de trabalho de performance realizado atualmente no Brasil e do tipo de prática apoiada e desenvolvida pelo instituto, ao lado dos artistas convidados.

Marina Abramović crê que a temporalidade da performance implica numa atitude de transformação. Para essa primeira encarnação do Marina Abramović Institute, uma plataforma de peças de longa duração foi apresentada, para ser exposta e alimentada pelo público.

MAIKON K

O corpo é meu início. Matéria-prima desconhecida. Desprogramar esse amálgama de hábitos, educação e crenças. Adentrar seu instinto, memória, conhecimento e potência. Vibrar suas camadas. Carne elétrica, sólida, atômica. Genoma de metamorfoses. Humano por um instante. Todas as coisas agora. Descobrir até onde esse corpo vai, até onde toca.

Conceitos e ideias precisam encarnar.

A performance não se sujeita a categorias analíticas. Sua imagem nunca se completa. Matéria escura da arte, vazio entre os átomos, buraco negro gravitacional para onde as coisas retornam e ressurgem reconfiguradas. Onde as probabilidades coexistem. Corpo-fresta. Lugar de passagem. O *performer* é agora uma criatura. Puro desejo. Máquina mística. Ascensão da cruzeza. Açougue de todas as certezas.

O xamã foi o primeiro *performer*, antes de todas as vanguardas. Ele não separa arte, ciência e espiritualidade. Ele não nomeia a vida. Ele cria linguagens para abrir buracos de minhoca para outras realidades. Não o vejo como detentor do sagrado. Ele é um pesquisador de linguagens, amplia os usos dos sentidos. Reinventa o corpo. Ele trepa com o universo (toda magia é um ato sexual). Ele se comunica com todas as formas de vida e sabe que tudo comunica. Quando dança, canta, incorpora, se torna a ponte: do material ao imaterial. Seu corpo é tudo o que ele tem. Quando constrói um instrumento, entra na terra, caminha na mata, jejua, toca em outra pessoa, prepara uma poção, fuma seu cachimbo, conta uma história, marca seu corpo, ele sabe que toda ação reverbera nesta e em outras dimensões. Invisíveis, mas perceptíveis.

Isso não é uma teoria. Isso é uma cirurgia.

O *performer* é o xamã da descrença, em constante autoiniciação. Sua fé está no corpo. Sua terapêutica é o choque dos sentidos. O *performer* é seu próprio ídolo imolado, seu próprio boneco vodu. Instrumentaliza seu corpo para acessar estados de ser incomuns. Porque o cotidiano é uma carcaça pesada, opaca, que deve



ser continuamente esvaçada. Isso exige um esforço sobre-humano. Isso exige morrer várias vezes.

Não se trata de transcender ou negar o mundo. Mas expandi-lo, ampliar a ideia que se tem de mundo. Chegar até sua medula. E engoli-la.

O xamã testa em si antes de oferecer ao outro. Como *performer*, faço o mesmo. Eu quero confrontar o eu. No fundo, o artista é um egoísta. Ele quer superar a si mesmo. Sua condição é um paradoxo: sua busca é extremamente pessoal, mas só ganha sentido quando compartilhada. É no outro que seu trabalho precisa viver.

Cada trabalho pede um tipo de preparo/despreparo. No processo para DNA de DAN, convidei Kysy Fischer para colaborar na pesquisa corporal. A meta era: me preparar para estar despreparado diante do público. Criar uma memória corporal para então abandoná-la, deixá-la agir em mim. Passar por minha iniciação para estar apto a instaurar um rito coletivo. Coluna, olhar, respirar, chacras, pele-ambiente, hipnose, ritmos, incorporar imagens e devolvê-las ao mundo.

A performance de longa duração foi o desafio colocado por Marina. Foi como descobrir algo que sempre esteve diante dos meus olhos. Quando estou pesquisando, é comum que eu fique horas numa busca, mas no momento de converter essa experiência em algo público, isso é editado e condensado. A longa duração foge da lógica comercial, pois instala o tempo ritual, propõe ao público e ao artista outros pactos e relações com a obra. Substitui o consumo pela experiência. Não é uma moeda de troca fácil, e é difícil encontrar uma estrutura (instituição) que acolha sua proposta (cabe ao *performer* abrir esses espaços). O comum é trabalharmos com muitos materiais e questões, mas raramente com o tempo. E o tempo é um formatador e alterador de consciência. O tempo desafia todas as formas.

A longa duração em *DNA de DAN* guiou a lógica da minha presença e a relação com o público. Como sustentar e atualizar minha presença por tanto tempo? Eu não estou me apresentando, estou presente. Mesmo que eu não *faça* algo, como evidenciar que muito já está acontecendo, independente de minha vontade? Camadas de percepção vão se abrindo sob a pressão do tempo. Existimos no tempo. Quando a percepção do tempo se transforma, também nos transformamos.

“Não há tempo na presença”, disse Marina durante o *Cleaning the House* (Limpando a casa). Há uma profundidade no tempo, que é sentida quando desaceleramos.

Na verdade, sempre há movimento no ato de parar: é como ouvir um rio que corre subterrâneo. A mente cotidiana quer conter esse fluxo, pois não é capaz de racionalizá-lo. Mergulhamos na presença quando entramos no campo da sensação. “Não há tempo na presença” quer dizer: nós somos tempo.

No *workshop*, eu e os outros *performers* fomos levados a pesquisar a presença de forma radical: suspendendo hábitos (comer, falar, ver) e prolongando ações extremas (andar lentamente, acordar e nadar num lago gelado, contar grãos de arroz, escutar o ambiente, olhar fixamente para os olhos do outro). Suprimir hábitos nos confronta com padrões sociais enraizados no corpo, que geram necessidades e automatismos, que por sua vez guiam nossas ações, para onde converge grande parte de nossa energia. O *performer* precisa ter disponível toda sua energia pessoal, conhecer os mecanismos que condicionam seu corpo. As ações duracionais colocam esse corpo num paradoxo: agir com persistência numa tarefa sem um objetivo funcional a cumprir. Percebi isso com clareza ao andar lentamente por horas. Em certo momento, pensei: “Não há objetivo, não preciso chegar a lugar algum”. Isso ativou um estado de presença sem necessidades, colocando o corpo em novas relações com o ambiente. A ação é um pretexto para focar o presente, um dispositivo para desestabilizar padrões. As práticas que Marina propõe, desvinculadas de seu contexto espiritual original, servem como meios de ampliar os sentidos. Assim, esse corpo, quando em performance, poderá lidar com camadas mais amplas de percepção. Essa compreensão da presença que se aprofunda no tempo transformou minha atitude em performance. A ação duradoura mobiliza energia intensa, cabe ao *performer* escolher o que fazer com ela e de que modo. Assim como no exercício de andar lentamente, ao *performar* “não há um objetivo a ser realizado”, a ação é um meio de cavar estados de percepção desconhecidos. E o público percebe isso. Percebe com o corpo.

O mundo não é ideia. É sensação. A sensação é a inteligência do corpo. Com o corpo, tecer novos hologramas de realidade. Criar realidades é coisa pra quem tem bagos e útero. Quero ter bagos e útero.

O público é a chave que dá sentido ao rito. Na troca com o outro a energia do *performer* circula em rede: há comunicação. Uma comunicação incomum. Descubri espaços vazios, onde eu não precisava me preocupar em fazer, mas devia perceber o que já estava acontecendo e deixar que aquilo me atravessasse e me modificasse. Isso ficou evidente quando eu e pú-



blico apenas nos olhávamos, a energia se adensava entre nós e atuava de diferentes maneiras em nossos corpos (tremor, lágrima, respiração alterada, sons). Um universo compartilhado se expandia entre nós. Percebíamos que algo estava acontecendo. E isso era muito. E não era conceitual. E talvez esse momento não fosse arte, nem ciência, nem espiritualidade. Talvez fosse uma experiência que cada um vive conforme seus sentidos. Talvez fosse performance.

DNA de DAN | DNA of DAN

Sinopse:

Um ritual para ser despedaçado. Miragem programada. Metamorfose induzida. Camadas de matéria para atravessar. A língua rastreia o ambiente. Transformação e dissolução. Construo um mistério para este corpo *in vitro*.

Protocolo de segurança: entre na transparência obscura da célula. Fique o tempo que quiser.

Dan é a serpente.

Um de seus nomes, uma de suas formas. Ela percorre os corpos abrindo caminho. Uma linha sem começo, sem fim. Suscetível a todas as representações. Autofecundo-me em suas profundezas.

Dan é a serpente ancestral africana, origem de todas as formas. Em *DNA de DAN*, o performer se mantém imóvel dentro de um ambiente plástico enquanto uma substância seca em seu corpo. Após essa etapa, a imobilidade se dissolve. O público pode entrar nesse espaço e lá permanecer. A ação do tempo sobre o corpo, o ambiente artificial, a construção de outra pele e a relação com as pessoas são dispositivos para esta experiência.

Artistas colaboradores: Kysy Fischer (pesquisa corporal), Fernando Rosenbaum (ambiente), Faetusa Tezelli (pele), Beto Kloster (som).







AYRSON HERACLITO

Eu me considero um artista da ação. Durante muito tempo não pensava em termos de performance, mas hoje me enquadro nesse universo. Quando comecei a trabalhar, na década de 1980, tive contato com a obra de Joseph Beuys e fiquei encantado pelas concepções estéticas e pedagógicas do artista, de seu conceito de escultura social. Beuys não gostava de ser definido como artista da performance, pensava em uma ação direta no mundo, e a performance seria uma instância intermediária. Assim, durante muito tempo, eu não encarava meu trabalho como performance, mas como uma ação que se ativava por situações, estas elaboradas a partir de questões e da manipulação de materiais. Os objetos e as instalações geradas eram uma produção residual dessa ação. Ou atuavam como uma estratégia de estender o tempo da ação, e aqui me remeto à ideia de Marina Abramović sobre registro. No meu caso, por trabalhar com signos, sempre quis que a obra em si ativasse um sistema de imagens e de energias que se remetesse também à ação. Quando realizei a obra *Divisor*, em 2001, na Bienal do Mercosul, por exemplo, eu estava mais preocupado com o transporte de mil litros de azeite de dendê da Bahia para Porto Alegre, do que com as questões técnicas do trabalho, do vidro, da pressão. O deslocamento desse elemento icônico, poderoso e a carga simbólica daquela ação era o mais importante. E toda a minha obra é pensada nesse sentido. No momento em que comecei a desenvolver uma pesquisa mais acadêmica, passei a questionar o caráter ficcional da realidade. Também fiz um mergulho nas performances do povo, e por meio do meu encantamento com a cultura de São Luís do Maranhão e do Recôncavo Baiano, entendi que não existia tensão entre vida e ficção. Outra coisa importante é que na minha relação com a cultura do povo da Bahia não havia o interesse de *etnografar* ou representar. A minha intenção maior era traduzir essa cultura, resignificando-a poeticamente. Posteriormente, comecei a lecionar sobre performance, atuando num grupo de pesquisa sobre performance-arte e práticas performativas populares. Hoje, para mim, tudo é performance. Não apenas dentro de um modelo clássico, do *performer* e do público. Muitas coisas que eu faço não têm audiência, são rituais para serem mediados pelos dispositivos tecnológicos.

O meu contato com a Marina Abramović é cercado de

mítica. Durante uma de suas viagens ao Brasil, a artista passou por Cachoeira, na Bahia, para conhecer Mãe Filhinha, a mais antiga filha de Yemanjá, até então viva, nas Américas. Soube da morte da Mãe de Santo numa manhã de janeiro de 2014, quando estava indo me encontrar com Marina, pela primeira vez. Ao encontrá-la, Marina imediatamente perguntou por Mãe Filhinha e eu tive que lhe dar a notícia de que ela tinha acabado de falecer. No Brasil, há uma dimensão sensível e espiritual que habita os corpos. Marina passa por essa dimensão de realidade, que é brilhante, verdadeira, transparente, e a partir da qual ela atua por meio do olhar poético de uma tradutora. Durante muito tempo, meu trabalho artístico foi visto com um olhar reducionista, sobretudo porque vai de encontro às histórias hegemônicas. Minha obra foi colocada no lugar do exótico, que não dialogava com a arte, e somente agora vai ganhando visibilidade. Marina, desde cedo, viu a potência que nós no Brasil temos, o acervo de experiências nesses corpos que na vida diária estão em processo de transcendência. É importante partir de tal experiência porque há hoje na trajetória da artista todo um capital simbólico que indica caminhos. Quando Marina vem ao Brasil e faz a opção de buscar essas manifestações, trocar aspectos dessas vivências, amplia também as formas de ver e do existir da arte na própria cultura brasileira. Eu me defino como alguém que faz *ebó-arte*, tenho o reconhecimento de Marina, mas sei que a necessidade de ter esse aval ainda remonta às formas coloniais de legitimação.

O trabalho desenvolvido por Marina conosco, sobre performance de longa duração, começa com um *workshop* que incluiu restrições alimentares, exercícios físicos, regime de silêncio, meditação, entre outras atividades. As pessoas achavam que eu não teria problema porque venho de uma disciplina religiosa muito séria. Estou habituado a trabalhar muito, dormir na esteira, me dedicar. Mas com Marina foi diferente e radical mesmo para mim, que vivenciei rituais muito sofisticados e intensos. Não podíamos comer, ler, falar, não podíamos usar produtos químicos. Por motivos externos ficamos também sem luz elétrica nos primeiros dias, o que não foi um problema. Tínhamos que nos colocar nesse espaço, entrar ali, criar uma rotina, tudo isso perpassado pelo fato de estarmos com Marina, que é um grande mito. Os comandos iam



sendo dados por ela, que tinha um total controle dos corpos. Nos primeiros dias, quando comecei a participar de todo o processo de limpeza aliado a uma prática de exercícios de longa duração, eu ainda estava tentando entender, racionalizar. Nesse primeiro momento, me veio à mente aquela ideia dos heróis gregos e da ética. Eles tinham que cumprir provas e, a partir da conquista e da superação da normalidade desse corpo mediano, então, conseguiam um status social de heróis, se tornariam exemplos a serem seguidos. Ao mesmo tempo em que eu pensava nessas coisas, sentia um esvaziamento, e entendi que os objetivos eram muito distintos. Eu estava mais próximo do não pensar e lembrei-me dos monges e das práticas monásticas. A ação dos ácidos no estômago vazio gerando um estado de concentração e consciência muito próprios. Fiquei 8h separando o arroz da lentilha, por exemplo, e ficaria muito mais. Ouvia-se a quilômetros de distância, viam-se as coisas com uma transparência incrível. Outro elemento importante foi estar em mim, mas em grupo.

Depois, quando fomos nos apresentar no Sesc, eu já entendia, de forma clara, que a força do meu trabalho estava não no espetáculo, na fisicalidade, ou na feitura dos materiais, mas na conexão com outras zonas de consciência. Isso me faz lembrar e refletir sobre a esquizofrenia do homem ocidental – que, aliás, eu não me considero, nem acredito que outros brasileiros devam se considerar ocidentais. Passamos por essa racionalização absurda de separação de corpo e espírito, arte e religião. Acho que Marina propõe, junto com outros artistas, a abertura dos sentidos que o mundo moderno negligencia. A arte é um instrumento importante para essa reconexão com os sentidos e com a ampliação deles.

Transmutação da Carne | Transmutation of Meat

Sinopse:

Cinquenta pessoas vestidas com roupas de charque têm seus corpos marcados com insígnias de senhores de engenho da Bahia colonial. *Trasmutação* da carne representa atos de tortura praticados contra negros escravos, remontando à forma perversa como eles eram identificados em lavouras de cana-de-açúcar. Organizados em duas filas, os *performers* são marcados um a um com ferros que encandecem sob um fogareiro com brasa. A carne queima e as sensações da ação evocam memórias e feridas ainda abertas da história vil da escravidão negra no Brasil.











MAURICIO IANÊS

Em minha produção, as ações fazem parte de uma pesquisa que não se limita a elas. Eu trabalho com outras mídias, mesmo que me interesse particularmente pela criação de ações que coloquem em prática, com a colaboração do público, questões que levanto em toda a minha obra, como as relações de poder em jogo no diálogo entre artista/espectador, instituição/artista e o desenvolvimento de uma entidade social descentralizada através da linguagem. Procuo basear minha pesquisa em obras realizadas por meio de situações abertas, não impositivas para o público, que envolvam as pessoas de modo não espetacular e que tragam à tona temas que passam despercebidos na relação tradicional entre espectador e obra de arte. Estou também muito interessado em como a linguagem e o discurso alteram os modos de convivência entre as pessoas e entre as pessoas e a obra de arte, assim como seus desdobramentos sóciopolíticos e poéticos.

Para as ações eu crio regras de comportamento (para mim) que funcionam como estratégias para deixar o espectador livre para se relacionar com a obra de modo espontâneo, aberto, e que possa escapar do meu controle como artista. É importante, no entanto, ficar atento ao método, uma vez que ele pode nortear as repercussões poéticas e políticas do trabalho. De uma forma geral, posso dizer que estou interessado numa pesquisa sobre a formação de um certo ser social e de como encontros, diálogos e ações cotidianas, quando desenvolvidos dentro de um contexto artístico, podem criar eventos poéticos de relevância política, seja por meio do discurso ou da linguagem.

São importantes referências históricas para essas construções, a Freie Universität de Joseph Beuys, a ontologia social de György Lukács, os jogos de linguagem de Ludwig Wittgenstein, a desconstrução da linguagem e da política de Jacques Derrida, a pedagogia de tradição anarquista que coloca em cheque uma figura de autoridade e joga com uma possibilidade de poder descentralizado. Conhecer o trabalho de Marina Abramović, quando eu era estudante, foi também muito importante. Da mesma forma, a vivência com os outros artistas do projeto *Terra comunal*, por meio do workshop *Cleaning the House* (Limpendo a casa) foi importante para criar uma proximidade e uma discussão entre todos nós, uma reflexão sobre a mídia performance, mas também sobre a relação entre performance e vida, trabalho

e vida, aproximando-os e fazendo com que eu questionasse aspectos da minha vida que poderiam atrapalhar ou ajudar no desenvolvimento de novos trabalhos. Esse processo me ajudou a lidar com aspectos da minha obra que podem e devem ser trazidos para minha vida, para que o meu discurso se torne mais sólido. Dedicção, estudo, diálogo, honestidade, empenho físico e concentração são essenciais para o meu trabalho e o *workshop* fez com que isso viesse à tona de forma mais clara para mim.

Em 1997 fiz a minha primeira performance mais longa, de 3 horas, e foi a minha segunda obra performática. Se eu me interesse pelas relações entre o espaço, o público e o artista, é necessário tempo para que se desenvolvam. Com isso em mente, comecei a desenvolver outras ações de longa duração. Especificamente na ação *O Vínculo*, apresentada na exposição *Terra comunal*, a duração é algo muito importante. A configuração do espaço, as relações interpessoais e a familiaridade com a situação só podem ser realizadas através de uma projeção no tempo. Algumas pessoas acabam frequentando o espaço da ação e mudando a sua relação cada vez que voltam, sofisticando a reflexão sobre o ser social que é criado ali e a ocupação daquele espaço que não é só físico, mas também emocional, poético e político.

O registro de cada ação é importante e deve ser pensado cuidadosamente em cada caso. Mas eu não vejo o registro como uma obra autônoma, como alguns artistas veem. Um registro de performance para mim é um documento histórico, nunca uma obra de arte. Também não penso no registro como algo construído: ele deve ser espontâneo. O fundamental é que ele reúna a maior quantidade de informação possível para aqueles que não puderam viver esse ou aquele trabalho. Em alguns casos, inclusive, prefiro que não sejam feitos registros, forçando uma situação em que apenas a experiência vivida é de fato válida.

Procuo focar minha pesquisa cada vez mais nas intersecções sociais e *socializantes* que uma ação pode proporcionar entre espectador, espaço, situação, artista etc. e a possibilidade da descentralização do poder do artista como fonte possível de produção de conhecimento através de uma obra de arte, seja ela uma performance ou não. Acredito que a performance, como meio, tem o poder de criar situações mais instáveis e aí re-



side o seu grande poder. Considerar a figura do artista como elemento central é, ao meu ver, algo que não realiza todo o potencial de uma ação artística ou poética. Pensando no Método Abramović, especificamente, não vejo relação com o meu trabalho e, se ela existe, é por oposição. Enquanto o método é bastante impositivo na sua relação com o público e a figura do artista muito central, eu procuro deixar essa interação aberta, para que permaneça suscetível a mudanças decorrentes dos desejos e intervenções do público. O método proposto por Marina carrega de certa forma uma ideia de reflexão transcendental com o mundo e a realidade, enquanto eu procuro basear o meu trabalho cada vez mais em uma práxis social no mundo, em ações mundanas que não sejam alienantes. Eu acredito que para refletir sobre o mundo não precisamos sair dele nem entrarmos em uma relação transcendental com ele.

Temos aqui no Brasil uma história bastante contundente de performance, e não necessariamente alinhada apenas à nossa história nas artes visuais, mas também com o teatro, a música, as religiões afro-brasileiras etc. Se temos exemplos fortes e conhecidos na cena das artes visuais, como Cildo Meireles, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Paulo Bruscky, Renato Cohen, também podemos levantar nomes de outras vertentes como Zé Celso Martinez Corrêa, o grupo Dzi Croquettes, Secos e Molhados, entre outros. No entanto, mesmo se me vejo conectado a essa linha histórica da arte brasileira, sempre procuro criar uma reflexão sobre o produto cultural realizado aqui que não fixe uma determinada identidade sobre o que é arte brasileira ou cultura brasileira, principalmente quando essa identidade é muito determinada por um olhar externo. Esse questionamento constante é importante sobretudo se queremos desenvolver uma reflexão histórica sobre a nossa cultura que não esteja atrelada à nossa herança colonial, que ainda não ultrapassamos.

O Vínculo | The Bond

Sinopse:

Nesta ação, Maurício Ianês fica disponível para criar relações com o público durante todo o período da exposição. As pessoas podem propor e desenvolver ações, conversas e atividades com o artista dentro da sala de exposição, com total autonomia, em uma situação de *empoderamento* e exercício da liberdade do espectador, que cria um espaço de convivência libertária, com os módulos, móveis e materiais disponíveis, além de utilizar o próprio corpo do artista. Durante o trabalho, as relações de poder entre instituição, artista e espectador são questionadas e desconstruídas, transformando-se de modo a criar novas hierarquias, mais horizontais, entre os agentes envolvidos.





AIXÃO MR
TOLOLÔ
UP Kirrarob

GRANDE E
PED TENO DE INAVESITA
E SE NÃO DUSARMOS FARE
TEREMOS FICADO PARA SEMPRE
MARGEM DE NOS MESMO

EX
IR
SA
W
D'arais
pedras?

AM
WAR

PI
F
A
WHAT'S
LAPIS
DEIXE
SUA
MARCA OLIVER
V
Y
R
Z
E
PRECIS
AMAR
FUI

\$\$\$
S

FALHE
FALE







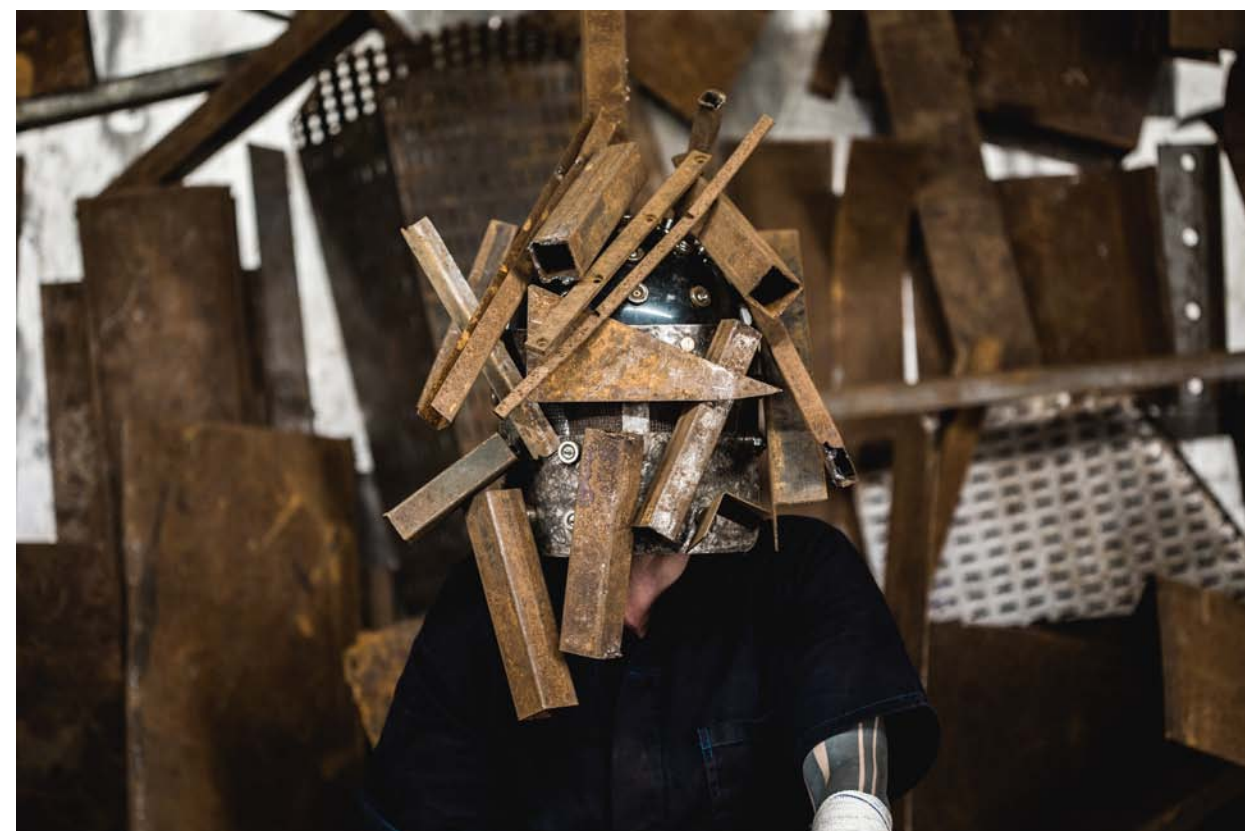
PAULA GARCIA

A minha vida é meio maluca no sentido de que ela não respeita uma linha do tempo tradicional. Aos 16 anos eu fui fazer teatro pois queria ser atriz e fiquei obcecada. Fiz, então, um curso profissionalizante. A questão da arte sempre esteve presente e eu mergulhei no teatro, o que resultou numa primeira e mais profunda compreensão do meu corpo, ou de como começar a lidar com os limites. Depois passei um ano em Nova York também estudando teatro, naquela linha naturalista do Lee Strasberg, mas eu tinha uma vida muito desregrada. De volta a São Paulo, fui ser garçom num bar que era frequentado por uma turma interessante. Nessa época comecei a ter contato com as pessoas de performance da cidade, conheci Wilson Sukorski, Maurício Ianês, Rafael Assef. Na sequência, fui trabalhar com Zé Celso Martinez Correa, pois eu tinha esse sonho de trabalhar no Teatro Oficina, queria fazer qualquer coisa. Acabei entrando na peça *Cacilda!* e fiquei dois anos fazendo o papel de Cleyde Yácones, toda tatuada. Ali foi outra virada no sentido de experimentar os limites do meu corpo, o público, o lugar do *videomaker*, dos músicos, os limites da linguagem. Só então aos 27 anos, depois de todas essas incursões, entrei na Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP para cursar arte, e ali entendi que meu lugar era a performance. Mas tenho saudade de atuar, principalmente para poder experimentar de maneira diferente as linguagens que mais tarde desenvolvi.

Na performance, o enfrentamento é direto, sobretudo entre você e os seus limites, e era com isso que eu queria trabalhar. Fui percebendo com essa prática como o trabalho me modifica, ainda mais porque a maior parte das experiências consiste em colocar o meu corpo em situação de desconforto ou de contradição. Quando visto aquela armadura de corpo ruído – uma armadura magnetizada contra a qual são atirados objetos metálicos, até que o corpo esteja completamente coberto –,

o que vai acontecer é o imponderável. Não consegui permanecer ali, ir até o fim em nenhum dos ensaios que realizei para a apresentação na Fundação Beyeler, na Suíça, em 2014, como parte da exposição *The Artist is an Explorer* (O artista é um explorador), curada por Marina Abramovic. A armadura tinha que ser fechada à chave e eu senti claustrofobia em todas as tentativas preparatórias. Na hora, no entanto, eu consegui. Essas experiências da série *Corpo ruído* realmente me modificaram. O trabalho que faço em *Terra comunal* também é muito difícil. Em 2011, eu já havia feito uma performance semelhante, mas agora a obra está modificada, e não apenas tecnicamente. O espaço está completamente magnetizado e também eu mudei, ganhei experiência. A minha devoção ao trabalho hoje é total.

E eu sei que se não tivéssemos feito o *workshop Cleaning the House* (Limpando a casa) logo antes do início da exposição, talvez não conseguisse viver as coisas como atualmente, com tanta entrega. Todos os dias eu uso elementos e práticas que exercitei no *workshop*. Para mim, o enfrentamento mental é muito mais desafiador do que o enfrentamento físico. Mais do que jogar peças de metal contra as paredes, estou jogando energia. No primeiro dia de performance, tinha muita força envolvida, me machuquei, estava excitada de energia. No dia seguinte, Marina Abramović me ligou e disse que me queria viva. Essa fala dela como artista e amiga foi muito importante. Ela falou muito sobre a minha presença no espaço – mesmo que eu dormisse ali três dias seguidos ainda assim seria intenso. Nos outros dias fui incorporando os silêncios e as pausas como parte do processo. Agora entendo que vivo um período dentro daquela caixa, em que há uma verdade profunda, sem fingimentos. Há fúria, dor, obsessão, cansaço, e há uma troca de energia potente, tudo o que você, como artista, coloca ali, as pessoas vão receber de volta.



Trabalhar com os imãs e com esses corpos faz parte do meu desejo de lidar com forças invisíveis, com os sistemas de poder. Falo aqui de sistemas políticos, sociais, econômicos, e para conviver com eles penso na criação de um corpo muito mais forte, que se empodera emocionalmente e que sabe conviver com o risco, com a incerteza. Ao final da performance, quando eu atraía os pedaços de ferro para o meu corpo, o resultado era uma imagem do sistema e do corpo entravado, soterrado, como um corpo sem órgãos. Ao mesmo tempo, a *performer* que saía dali de dentro estava muito mais forte.

Há uma desconexão entre corpo e mente que é a coisa mais perigosa hoje. A gente não sabe nem o que dá prazer, de fato. O corpo virou uma coisa sagrada de um jeito asséptico, todo mundo vivendo sob os mesmos estímulos midiáticos e de comunicação. Quando Marina veio ao Brasil trabalhar, ela queria visitar lugares de poder, de encontro com a espiritualidade, de conhecimento e relação com a natureza. E nisso, o Brasil tem um papel importante, com toda uma vivência que passa pelo espiritismo, pelo candomblé, por exemplo, mas também pelo uso de plantas medicinais, pedras e pelos conhecimentos acumulados de diferentes tradições. A exposição da obra de Marina no Brasil acontece num contexto diferente do de outros lugares. Quando trabalhamos na seleção dos artistas que iriam integrar o projeto, pesquisei nomes que se interessavam pela performance de longa duração, cujas obras tivessem potência no espaço, mas também que pudessem contribuir de outras formas para o projeto, trazendo diferentes saberes. Recebemos vários portfólios, entrevistamos artistas, o processo foi rico. Ao final, acho que temos diferentes ideias de corpos, cada um à sua maneira, criando sentidos para esse conceito de tempo distendido na performance.

Eu mesma comecei a prática de longa duração por causa de Marina. A primeira vez veio com o convite

para a exposição na Fundação Beyeler. Eu fiquei sentada por cinco horas com todo o aparato arrumado na minha frente – a armadura, os pregos, os pedaços de ferro. Esse momento inicial foi lindo. As pessoas entravam, se sentavam, me acompanhavam em meu silêncio ali, por horas. Eu, o material, o público. A potência era muito grande. Quando eu me levantei para realizar a ação da performance, estava com muita força. Sempre fui muito cética, muito prática, mas essas experiências, a convivência com a Marina, as viagens, as imersões, transformaram minha maneira de ver as coisas, de viver. Tem brutalidade no meu trabalho, mas eu nunca falei tanto sobre amor, nunca pensei tanto em integridade, em viver com impecabilidade.

Corpo Ruindo | Body Crumbling

Sinopse:

A ação coloca em confronto as sensações de peso e leveza ao reunir resíduos metálicos com imãs. Paredes e teto são impregnados de força magnética; à medida que as peças e detritos se espalham, acontece uma espécie de soterramento invertido do espaço. Durante dois meses, seis dias por semana, oito horas por dia, a artista trabalha nessa sala jogando resíduos de ferro, com até 30 quilos, nas paredes e teto magnetizados. Após o preenchimento das paredes e teto, as peças são retiradas e colocadas no centro da sala para serem lançadas nas paredes e teto novamente. A ação se repete durante dois meses. Os imãs sustentam os elementos sem deixar resíduos por meio da força do magnetismo, que discute as forças, não só subjetivas mas também sociais, atuando para consolidação de um sistema de poder que molda corpos, sentimentos, subjetividades, verdades. Nessa ação, a artista revela essas forças, e ao mesmo tempo, é modificada por elas em decorrência também de um enorme esforço físico. O ambiente se torna o suporte sobre o qual as formas de conflito se inscrevem.





RUBIANE MAIA

A performance é para mim um campo de trabalho bem movediço, e nisso reside sua crise e sua força. Interessa-me pensá-la como potência de encontro consigo mesmo e com aquilo que está ao redor, ou como um modo de estar na vida, de se apropriar da vida. Um lugar que é de enfrentamentos, confrontos, tentativas, erros e no qual inevitavelmente expomos algo que se dá no incompleto, naquilo que ainda está torto, ou mesmo, fragmentado. Nesse caminho, muitas coisas foram se tornando referência. Por exemplo, a literatura, que considero uma fonte inesgotável – escritoras como Alejandra Pizarnik, Ana Cristina César, Hilda Hilst me reviram pelo avesso. Mas também o cinema, a rua, e claro, o próprio cotidiano que na sua dimensão micro está impregnado de acontecimentos que ora nos vivificam, ora nos esmagam. Eu gosto de me colocar à espreita dessas vozes, dessas imagens, dessas sensações que me capturam, que me desestabilizam.

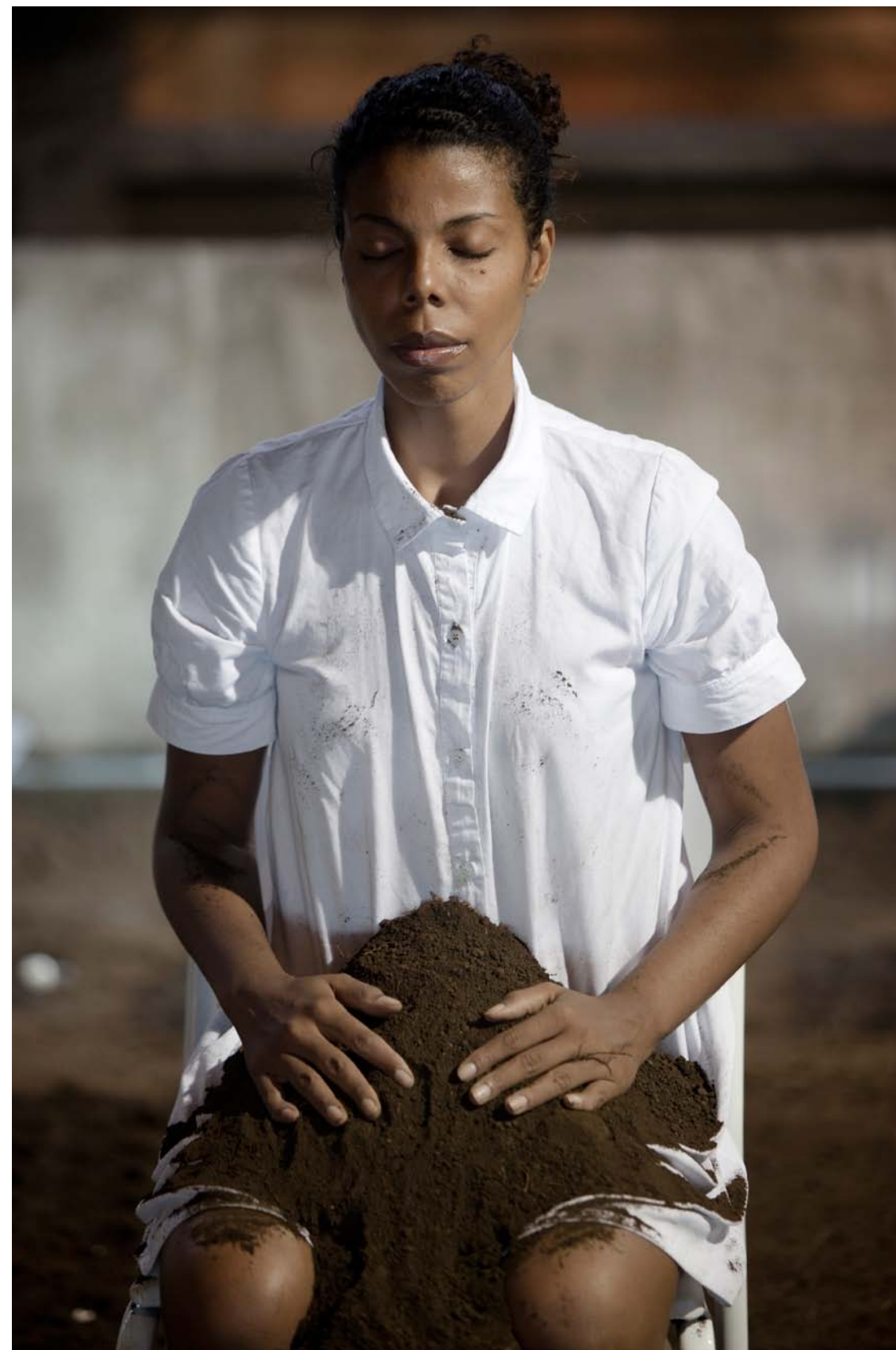
A longa duração na performance sempre me interessou, e trabalho outras ações nas quais o tempo é um importante elemento, embora a obra apresentada em *Terra comunal* seja a mais longa que já realizei. Nessas experiências longas, imersivas, passamos por diferentes estágios dentro de uma mesma proposta, o que inclui o cansaço, o acaso, o imprevisto. Pode ser bem obsessivo, mas isso depende bastante do que ela envolve, do conceito, das regras, do que se almeja. De fato, a aproximação com Marina Abramović, e principalmente a participação em *Cleaning the House*, me proporcionaram um mergulho nesses processos e um desnudamento que não pertence somente ao corpo. Além de fortalecer o vínculo com o gesto mais simples, que nasce de um comprometimento em se estar inteiro naquilo que se faz. Um diálogo com certos modos de operar na vida, com a vida, sem abrir mão de lidar com o desconforto da finitude, com esse tempo que escapa, que nos coloca em xeque. Na performance, busco me aproximar dessa fragilidade em situações que se dão na fronteira tênue entre realidade e ficção.

Nesse sentido, pensar o registro da performance é adentrar um lugar de conflito. Gosto de pensar como ele se dará em cada proposta específica, porque quase

sempre surge mentalmente uma imagem, ou várias, daquilo que estou compondo, do que irei realizar na ação. A imagem-registro que é produzida deve caminhar na mesma direção do conceito, ou do que está em jogo. Gosto quando as sutilezas ganham o primeiro plano. Acredito que o registro seja importante, mas se ele se chocar com a força do processo que a própria performance exige, abro mão sem pestanejar. Creio que existam outras maneiras de registrar para além da imagem, como por exemplo, a escrita. Também penso que há a memória de quem assiste, ou participa, tornando a pessoa uma testemunha, a chave de um registro imaterial que abarca a potência do efêmero naquilo que ele tem de mais sensível.

O jardim, performance que realizo no Sesc Pompéia, é um elemento completamente destoante no contexto em que se insere. O espaço que ocupo é uma biblioteca, no meio de uma arquitetura cinza de concreto, que um dia funcionou como uma fábrica, na cidade de São Paulo. Ou seja, é um lugar árido, inóspito para cultivo de plantas, com uma iluminação natural restrita, sem fonte direta de água etc.

Essa performance possibilitou a criação, nesse lugar, de um micromundo vivo que pulsa silenciosamente. A maior parte do público que frequenta a biblioteca, vai ali para ler, estudar, e muitos sequer sabem que o que se passa é uma performance. A curiosidade faz com que queiram se aproximar, desperta o desejo de falar comigo na busca de entender o que está acontecendo. No entanto, se deparam com o fato de que eu não falo, não olho, não me relaciono com nada que está externo ao jardim – é estranho. Assim, nesse misto de curiosidade e tensão, as pessoas começam a comentar umas com as outras, buscam referências, informações, se fazem perguntas. Aos poucos, o entorno do jardim tem se tornado um lugar para o afloramento de lembranças, um território existencial que independe da minha presença física. Inclusive, por conta disso, iniciei estudos sobre formas de *desaparecer*, de tornar a minha presença cada vez mais diluída no todo. E isso se torna um caminho possível porque à medida que as plantas crescem, há menos exigências







de um fazer meu e mais contemplação. Inicia-se uma outra dimensão do processo que é muito sutil e que vai se ampliando – o olhar.

Há um verso de A. Pizarnik que me é extremamente caro: *“La rebelión consiste en mirar una rosa hasta pulverizarse los ojos”*. É uma afirmação muito forte e radical, que me lança sobre essa busca quase insana de tentar perceber algo que é praticamente imperceptível: a passagem do tempo no seu movimento mais lento, praticamente fora do nosso alcance, e que vai se revelando a cada milésimo de segundo, seja no crescimento de uma planta, ou mesmo na sua morte. Quando estou no jardim, me coloco inteiramente dentro dessa realidade paralela, desligada ao máximo de todo o resto. O que importa é somente essa relação estreita com a terra. Eu olho muito para as plantas, as observo por horas seguidas, mas todos os dias me surpreendo no exato momento em que chego, porque elas estão diferentes de como as deixei na noite anterior. Algumas maiores, mais crescidas, outras murchas, ou amareladas; sementes brotando e também apodrecendo. Não existe estagnação, tudo está se transformando, se metabolizando. Acho que a nossa percepção muda nesse estado de atenção e de insistência, mas que também exige uma espontaneidade, uma entrega a algo de que não se tem total controle, que não carrega nenhuma garantia de continuidade – há uma sinergia. Também há dias em que passo horas e horas de olhos fechados, deitada imóvel sobre a terra. Eu simplesmente espero.



O Jardim| The Garden

Sinopse:

A performance consiste em permanecer oito horas por dia em silêncio, cultivando dentro do espaço expositivo um jardim de feijões, da semente até se tornarem plantas, florescerem, e aparecerem as vagens. Dentro dele são criadas todas as condições necessárias para que os feijoeiros se desenvolvam e cresçam da melhor maneira possível em meio a uma arquitetura cinza, de puro concreto, uma antiga fábrica. Isso inclui dedicação total, cuidado extremo, observação e pesquisas diárias, práticas e operações sensíveis que variam entre o que há de mais simples ao mais complexo, do delicado ao bruto – um laboratório vivo em constante processo de transformação, diariamente atravessado por forças visíveis e invisíveis, um microcosmos. Também são necessários solo fértil e iluminação artificial.







MARCO PAULO ROLLA

Trabalho com diferentes dinâmicas em minha prática performática e como sou um artista multimídia transito entre pintura e performance; vídeo, desenho, escultura e performance; dança, música e performance. A convivência entre tais meios é a grande riqueza de minha pesquisa. A performance, por sua vez, é o meio que me permite transmutar a forma plástica e dramática, onde o risco é um combustível para que a obra tenha densidade. A partir daí, penso que não existe forma sem método, mesmo que ele seja não ter método, já se pressupõe um resultado formal. Porém, aliado a isso precisamos de nosso inconsciente inteligente para redimensionar o universo. Sem a ação do espontâneo não deixamos brechas para que o acaso da vida penetre o ato criador. O dado de verdade, material primordial na performance, tem uma relação íntima com a busca por frestas, processo por meio do qual se encontram novas possibilidades de desenvolvimento do sensível.

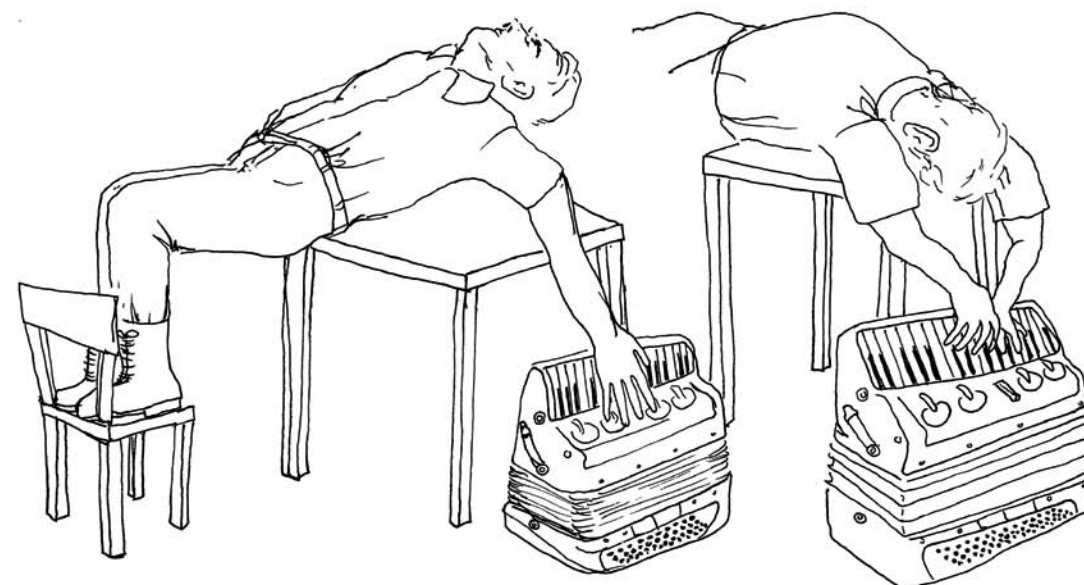
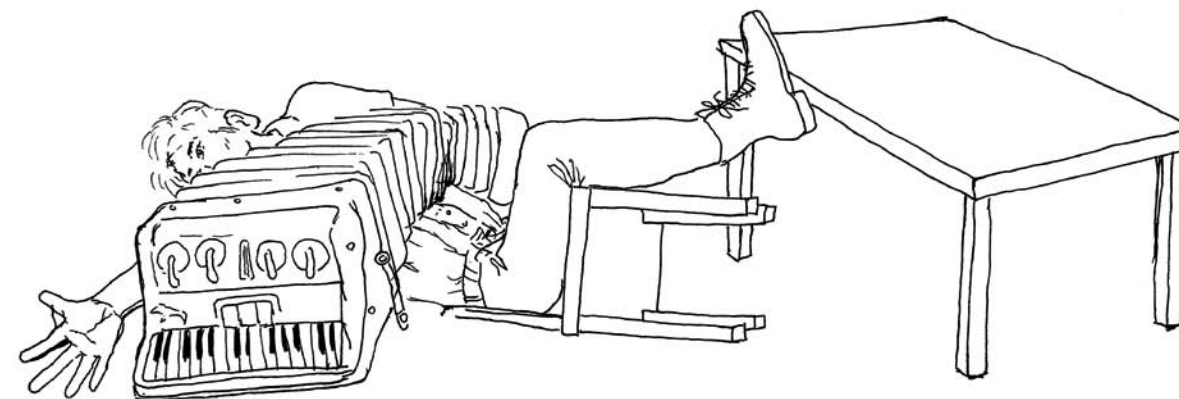
Se meu trabalho é múltiplo, assim também são as minhas referências. A música é um elemento importante, com seu conceito de forma e flexibilidade. Hoje, mais consciente, tenho em Flávio de Carvalho uma inspiração sobre como ser analítico e criativo no ambiente social, sem que se imponham amarras na maneira de se expressar. Sinto-me um pouco assim, faço performance, pintura, escultura, música, dança, com a mesma paixão e cuidado, como se tudo fosse o mesmo material. Por isso admiro artistas como Marina Abramović, Paul McCarthy, Mike Kelly, Paulo Bruscky. Em geral sou muito livre e me alimento da história da arte, do cotidiano, de revistas... Alimento-me de outros artistas contemporâneos.

Marina Abramović sempre me impressionou pelo senso de presença e pela capacidade de emanar a imagem, de ser imagem! Mesmo por meio dos livros. Sabia também da experiência (ou prática) de *Cleaning the House* (Limpando a casa) e tinha vontade de participar. De repente, a chance apareceu. Foi muito importante poder sentir e ouvir coisas que acredito vindas de alguém que, para mim, é uma referência. Claro que a experiência é muito mais profunda e que eu estava aberto a receber o que viesse. Como um aprendiz em local de troca, adoro

aprender, poder receber do outro é um privilégio! E se eu puder oferecer também, isso se torna minha ideia de arte. Algumas das práticas do *workshop* eu sempre usei em minhas aulas, como o exercício de estar presente, de suportar, de conhecer a sua condição. O que foi novo pra mim foi a duração mais alongada, que traz um efeito de verdade.

De alguma forma, a ideia de tempo como matéria sempre esteve em minha obra. Em 1998, apresentei, como final de curso, a performance *Confortável*, que começava às 13h e acabava às 18h. Assim, eu e uma outra artista, Rose Akras, nos revezávamos ao longo de três dias. Em 1999, passei 3h30 dentro da instalação *Objetos do desejo*, quando um corpo dominado perpassa buracos e pequenos móveis que estão empilhados, sendo vomitado e engolido, entre outros exemplos. O tempo é um material poderoso, flexível, e para mim é muito interessante perceber a hora de alongar e encurtar o seu uso. Mas, efetivamente, nunca tinha tido a experiência de ficar oito horas seguidas em performance, ao longo de seis dias. Certamente essa vivência vai me dar caminhos para transformar meu próprio trabalho. Tenho sempre procurado rotas que levem a outro campo na obra, como uma forma de saúde e energização do trabalho criador.

A performance nos aproxima da energia, é uma prática vivencial. Mesmo no trabalho bidimensional que realizo, por exemplo, feito a partir do estúdio, sinto que há uma entrega espiritual. A espiritualidade na arte é pra mim um sentido, um sentimento. Desde criança já me sentia artista. Aos 5 anos me perguntava o porquê de ter nascido naquele interior, sem nada em volta, em São Domingos do Prata, Minas Gerais. Às vezes parecia desafiadora essa condição de viver a infância no interior. A cidade é barroca, mas quando nasci todo o seu patrimônio histórico já estava destruído. Havia uma igreja pintada por Mestre Ataíde, por exemplo, que foi derrubada. Porém, se por um lado parecia que eu estava longe das atividades culturais, existia uma poderosa energia artística na cidade, e a criança que fui percebeu isso logo que nasceu. Minha mãe levou um piano para casa. Ela pintava, enquanto meu pai me ensinava



sobre a vida básica, sobre a subsistência, como plantar, tirar leite da vaca, operar o moinho para gerar energia. São experiências seminais, simples, mas extremamente potentes, que me constituem como artista. A arte no Brasil é muito ligada aos contextos urbanos, é na cidade que a cultura mais se coloca. Assim, é importante a visão que vem de outro contexto, mais próximo da natureza. Acredito numa energia que é gerada por esse fazer constante, nas coisas que o espírito toca.

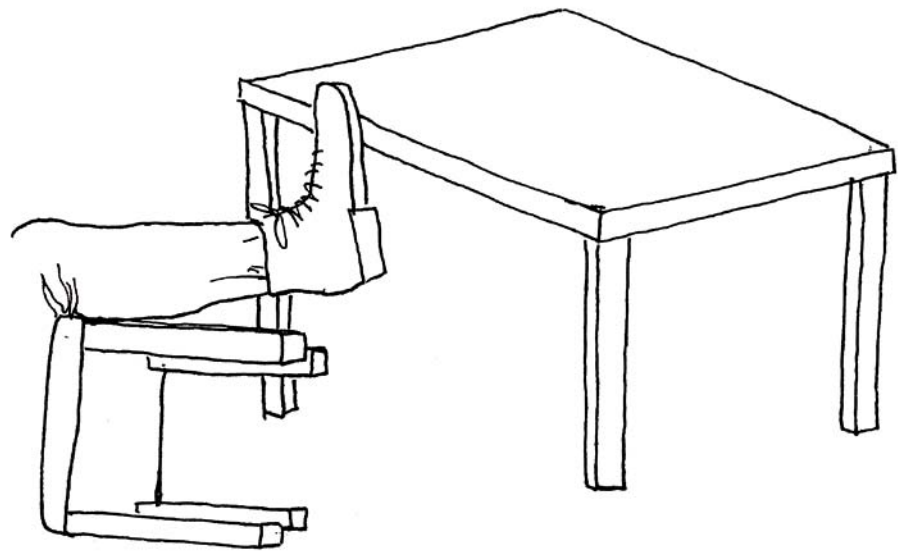
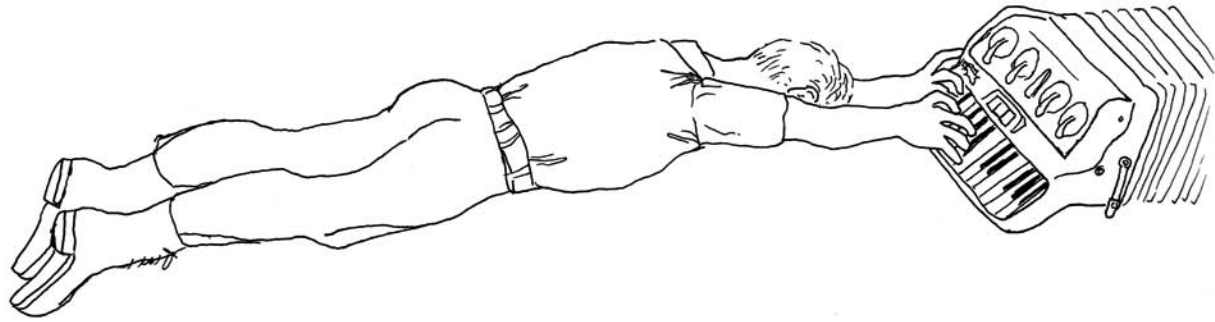
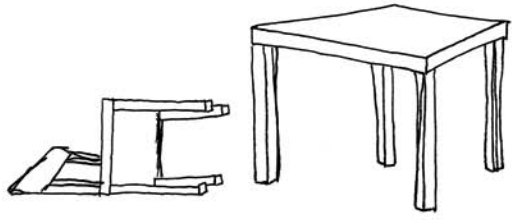
Em minha obra, o registro é sem dúvida importante. Tenho fotos e vídeos, mas também desenhos seminais das performances, o que considero um modo de documentar a ideia. O registro é a possibilidade de alongar o alcance da obra, de transportar o imaginário do mito da performance. O corpo continua se relacionando com a ideia do ato. O registro é como a prova do mito. O presente é muito rápido e quando alongamos esse momento criamos vários passados e futuros. É essa fricção que possibilita as mudanças de estado do corpo, as reações, o que pode levar ao senso de transcender, sentir além do corpo, levar à energia.

Preenchendo o Espaço / Fulfilling Space

Sinopse:

O maior desafio desta performance é sua estrutura simples. O artista percorre o espaço tocando seu acordeão. Ele trabalha na companhia do instrumento para que o movimento, ou a imobilidade, o som ou a tensão do silêncio transformem o espaço. Tudo se torna veículo do sensível quando corpos se encontram para ativar a energia criativa no tempo, na propagação no espaço, na pausa e no deslocamento. A presença é desenvolvida em improvisos ininterruptos entre o corpo e o som, o existir e o não existir, a forma e a diluição, a contenção e a expansão. A conexão entre o objeto sonoro e o corpo cria um jogo relacional onde movimentos são improvisados em reação aos sons, e vice e versa, expandindo pelo espaço o encontro de suas energias. O som e suas propriedades imateriais podem envolver e penetrar as matérias e, assim que se propagam, encontram outros corpos, trabalhando suas temporalidades e percepções.







FERNANDO RIBEIRO

Julia

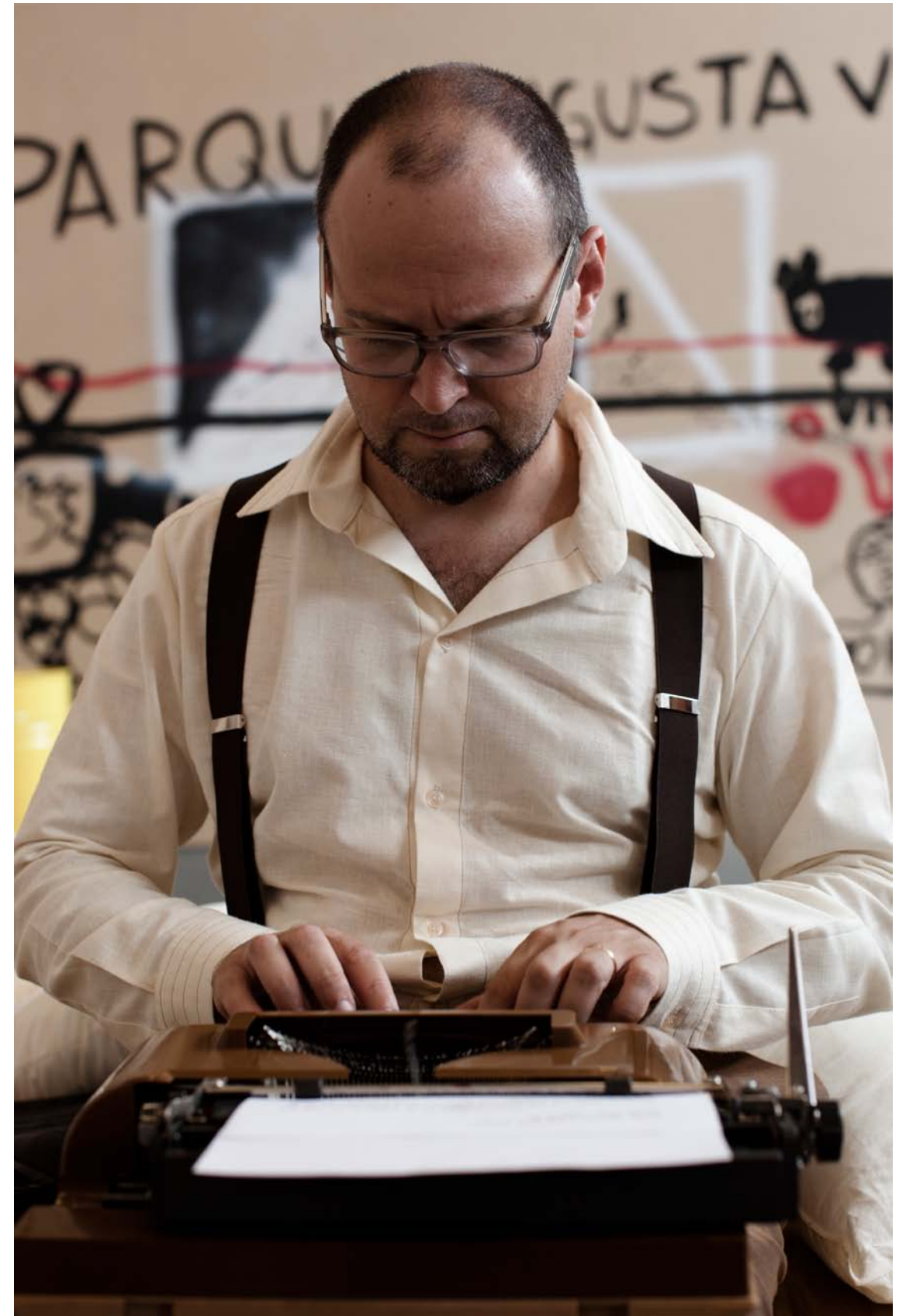
O meu trabalho é calcado na ação. No desenvolvimento, reflexão e exploração da ação como um meio de produzir novos sentidos, alterar situações cotidianas e tensionar os significados de arte, vida e mundo. Então, mais do que ter o foco no corpo, eu me concentro na ação em si. O corpo é sempre um corpo agente. Assim, todos os meus trabalhos se baseiam em mim mesmo fazendo algo. Eu não delego a outros, sejam artistas ou público, mas compreendo que a performance é uma obra aberta: se alguém interagir com o trabalho – e por vontade própria – considero parte da obra. Não há uma metodologia para criação de meus trabalhos de performance, cada obra vem de um processo de criação completamente diferente do outro. No lugar de um método há o projeto e aí entra o acaso. Como tudo e todos no mundo, estamos em um jogo com o acaso. Quando projeto uma performance, já estou aberto a tudo que possa acontecer, a tudo que possa sair do meu domínio, a tudo que, na verdade, faz parte da vida e do mundo.

Eu conheci a prática da performance estudando o artista pop Jim Dine. A ação se tornou importante devido à obra de Joseph Beuys. Para compreender melhor a ideia de ação, direcionei-me a estudos filosóficos e, num primeiro momento, Hannah Arendt foi importante. Nos últimos sete anos, no entanto, a referência primordial têm sido os estudos da ação, história, narrativa e linguagem da fenomenologia hermenêutica do francês Paul Ricoeur. A performance de longa duração, por sua vez, só passa a ser importante para a minha obra no momento em que Marina Abramovic me convida a integrar o projeto. Eu já tinha testado anteriormente alguns trabalhos mais longos, incluindo a primeira versão de *Datilógrafo*, que fiz em 2009, em Curitiba, e que hoje tenho certeza que pouco se assemelha ao que estou desenvolvendo em *Terra comunal*. Acredito que o tempo possui uma grande importância no meu trabalho, mas não como algo que se possa prever. Na realidade, penso o tempo como sendo

o tempo de desenvolver uma ação. Quando projeto um novo trabalho, nunca sei qual será a duração, se 15, 30 minutos, uma ou seis horas, isto porque depende do desenvolvimento da ação. Tanto que, ao ser convidado a enviar projeto para a exposição *Terra comunal*, minha principal questão era pensar uma ação cuja duração fosse dois meses.

O registro da performance, por sua vez, é importante, mas para mim ele é um documento histórico. Um registro simples, com fotos e vídeos em seu potencial documental mais do que estético é o que me interessa. Nisso também reside o fato do meu trabalho ser calcado na ação. Cada performance que se faz no mundo está, de algum modo, operando uma história. Nesse sentido, o registro torna-se importante para mostrar a marca que a performance deixou no tempo, mais do que se tornar uma obra de videoarte, por exemplo. Assim como Marina Abramovic, também considero que a performance está somente no momento em que ocorre, que a *obra da performance* está no presente. E devido a isso – também concordando com Marina –, acredito que a presença do público é parte essencial de uma obra de performance, é quando o trabalho se completa. Quando a performance acaba há todo um trabalho de sedimentação que, antes de virar registro por meio de vídeos e fotos, acontece nas pessoas. Elas estiveram no momento da performance, viram e viveram aquilo e, a seu modo, cada um irá organizar o vivido na memória e vai, de algum jeito, compreender a obra, mesmo que a ignore.

A vivência com Marina Abramović e a participação no workshop *Cleaning the House* (Limpendo a casa), por fim, me possibilitaram pensar mais a questão do corpo em meu trabalho, e também a possibilidade do tempo, em seu sentido duracional. São questões que não estavam na linha de frente dos meus trabalhos e que, acredito, poderão aparecer mais em projetos futuros.





Páginas para o catálogo

1ª. Semana

1. O início - página 1
2. Ayrson Heráclito - página 53
3. Maikon K - página 126

2ª. semana

4. O espaço e Lina - página 272
5. Lynsey Peisinger - página 378

3ª. semana

6. Paula Garcia - página 402
7. Serão Grupo Empreza - 442

4ª. semana

8. Oásis e Terra Comunal - página 565
9. Exposição como performance - página 579

5ª. semana

10. The House with the Ocean View - página 755
11. Marco Paulo Rolla - página 785
12. O encontro entre Marco e Rubiane - página 844

6ª. semana

13. Andrea Boller - página 977
14. Maurício Ianês - página 984

7ª. semana

15. Rubiane Maia - página 1.073



TERRA COMUNAL - Fernando Ribeiro
18.04.2015 - Página 984

Ianês e a sua sala mutante. No início eu a apelidei de Parque de Diversões Maurício Ianês, mas isso foi no início da exposição, nas primeiras semanas. Acho que não é mais um parque. Enfim não é mais.

Às vezes eu acho que escrevo pouco lá. Tem um problema que é a banguça, outro é a tinta fresca e assim vai. Mas sempre que posso eu crevo algo. Confesso que lá a vontade de falar aumenta, testemunhar toda aquela interação é instigante a interagir. Mas não falo. Somen te vejo.

Nas primeiras semanas eu me surpreendi com o que o ser humano pode fazer lá. E inicialmente foi em um sentido negativo. Pois agora me surpreendo no sentido positivo. Hoje, por exemplo, a configuração de sua sala estava "não-convidativa" a ficar. Deixaram de um modo que parecia um lugar de passagem. Nem parecia que tinha espaço para Ianês lá.

Entretanto, durante o dia todo, as pessoas que ali estiveram foram mudando tudo. Algumas coisas mantiveram, como um certo labirinto criado logo após o acesso pelo Espaço Entre. Na verdade eu acho que o labirinto foi melhorado. Mas foi criado muitos espaços, alguns propícios a convivência. Tive a impressão que alguém chegou a limpar lá também.

Quando passei lá, agora a pouco, estava Ianês começando a conversa com uma pessoa que tinha acabado de chegar. Mas tinha uma música tocando. Alguém deixou o celular tocando música para o Ianês. E esse alguém não estava na sala naquele momento.



TERRA COMUNAL - Fernando Ribeiro
25.03.2015 - Página 442

Ouço os sons, das cabeçadas de Rafael, de Rava no Pilão, das mmteladas que Marcela dá na caveira. Todo esse é o som do Serão do grupo Empresa. Ah, sim, tem o som do andar de Babidu.

Venho parao Espaço Entre. Vejo Rava no Pilão, feitosdos no chão estão Paulo e Aisha, assoprando. Agora os empresários Paul e Helô ficam de frente um para o outro. Começam a tirar os sa nã tos. tiram as gravatas, enquanto Aisha e Paulo assopram o pó vermelho no chão. Helô e Paul continuam a tirar suas roupas. Tiram tudo até ficarem nus. Param e ficam olhando um para o ou tro. Saem correndo e se batem. Aisha e Paulo saem e Helô e Paul começam algo como se foss e uma briga. Eles tomam distância e correm batendo um contra o outro. El es gritam, ficam com os braços amarrados. Se enroscam nos estitores e caem, derruband os. Estão bem a mi ha frente. Quase caíram em cima de mim, vol tam ao centro e voltaram a se bater. Tomam distância, correm e voltam ase bater. Correm com os braços armados, batem ombro a ombro. Param. Descansam. Helô pega suas roupas e sai. Paul fica arcado, descansa, pega sus roupas e também sai. Quando os dois saem, Aisha e Paulo voltam a assoprar o pó vermelho. Em nenhum momento Rava parou de m bater o pilão.

E agora o público se move, boa parte anta, caminha até o Escrí tório, talvez para acompanhar Marcela com a extração dos dentes do crânio. E mesmo m Babidu continua movendo o monte de fã rinha de ossos, retirando dos pés de Babidu. E m Aisha asso pra, Paulo m fica virado de barriga para cima. Mas por pouco tempo. Logo ele retoma o fôlego e volta a assoppar.

E as pessoas ficam em volta assistindo, vendo, a continuação da ação.



TERRA COMUNAL - Fernando Ribeiro
27.03.2015 - Página 378

Volto a visitar Lynsey. Agora ela está no centro do seu *** espaço, a frente de uma mesa. Ela passa algo que parece ser um creme, pelo menos a embalagem sugere isso. Mas pode ser um shampú, também. Ela termina de passar sobre as marcas de seu corpo *** e volta a ficar parada de frente para o público. Imóvel, olha nos olhos de alguém da audiência. Várias pessoas estão sentadas a assistindo. Muitas pessoas passam e param para a ver. E enquanto isso ela encara, olha firme para alguém do público. imóvel, nua. Ela termina de olhar nos olhos da outra pessoa com uma piscada longa, deixa *** seu rosto reto e olha fixo para frente.

Diferentemente do que ocorreu com a avóia, ela não vai se lavar. Ela vai direto para a mesa, pega uma água de uma garrafa térmica, espreme uma laranja - ou pelo menos parece ser uma laranja-- na água. faz algumas anotações. Dirige-se ao seu banquinho, a sua banquetta e começa a tomar a água temperada com laranja. Ela toma calmamente a água olhando fixo e reto, meio que num sentido diagonal ao público. Ela fica praticamente imóvel, só piscando e com um braço segurando o copo. Só mexe o braço para tomar a água.

Ao terminar de tomar a água, ela desce da banquetta, deixa o copo na mesa e pega um pequeno pote que parece ser um pote de fermento. Ela se dirige aos baldes, pega um outro copo e com ele pega água. Mistura o fermento a água. Mistura bem. Coloca mais fermento, mistura mais e com uma colher começa a espalhar a pasta sobre suas manchas na pele.



O Datilógrafo / The Typist

Sinopse:

Durante dois meses, de seis a oito horas por dia, Fernando Ribeiro caminha e escreve sobre impressões, percepções, pensamentos e sentimentos referentes a cada momento que experimenta e vivencia. Sem se ater a um espaço específico, o artista percorre todo o Sesc Pompéia carregando uma máquina de escrever e, ao parar em um determinado lugar, escreve uma página. Após finalizar, volta a andar procurando um novo local para escrever a próxima página. Com uma técnica datilográfica apurada, o som da ação se une à imagem, marcando presença nos mais diferentes locais. A relação entre ausência e presença é constante. Em suas páginas se constrói uma narrativa que por vezes tende a uma esfera descritiva e documental, enquanto em outras é mais imaginativa e ficcional. Após 414 horas e 1.388 páginas datilografadas, ficou registrada a sua vivência em *Terra Comunal*.

TERRA COMUNAL - Fernando Ribeiro
13.03.2015 - Página 126

Maikon e a sua bolha. Maikon e seu olho. Sua performance está no início. Nesse momento ele é coberto por um líquido que posteriormente virará sua pele. Eu entrei agora, pois sabia que meu texto, digo, o som ao escrever o meu texto irá atrapalhar a experiência das pessoas aqui dentro.

No momento estou eu e ele aqui dentro. Mais uma mulher que passa o líquido em seu corpo. Maikon está de olho fechado. Quando eu entrei ele abriu o olho para mim brevemente. Logo fechou. Lá fora. Lá fora a bolha está cercada de pessoas. Muitas pessoas olhando. A visão de fora para dentro é turva. Mas a visão de dentro para fora é mais turva ainda. Dentro do Olho parece que você está protegido. Parece que você está em outra dimensão.

O som da máquina aqui é outro. Parece que a tenacidade do som mudou. Ele parece ser mais agudo. Um pequeno eco acompanha. Páro e olho. De dentro da bolha consigo ouvir que a chuva ficou mais forte. E aos poucos as pessoas começam a entrar. Ligan o ar, um certo frescor invade a bolha, invade o olho. E Maikon está parado. Somente se vê a movimentação de sua respiração. Uma criança brinca com a bolha do lado de fora, tateando-a. E mais pessoas começam a entrar.

A bolha é um outro universo. É um outro olho. Maikon é a pupila. Os sons da minha máquina não combinam com aqui. Feren o espaço e a aura que se contrói ao redor de Maikon mas dentro do olho. Vou-me, mas voltarei por fora.

TERRA COMUNAL - Fernando Ribeiro
09.03.2015 - Página 1

A página em branco. A dificuldade da primeira palavra, da primeira frase. O mesmo problema da primeira pincelada em uma tela em branco. Como começar? Qual via tomar? E eis-me aqui iniciando minha jornada. E eis-me aqui, novamente, direcionando-me ao desconhecido.

Estou na entrada das exposições, sentado em um daqueles bancos a frente da bilheteria. O Sesc Pompéia ainda está vazio. O Sesc Pompéia. Minha casa. Terra Comunal, meu lar. Por esta terra hei de me embrenhar, por esta terra hei de me perder, assim como hei de me achar. Movimentos prévios de um breve começo. Breve somente o começo.

O tempo. A finalização da montagem. Funcionários passando de um lado a outro, parceiros de performance também, produtores, o movimento está ~~XXXXXX~~ crescendo, a energia também e as palavras começam a fluir. Que a terra comum se expanda para além das fronteiras vislumbradas. E que eu me expanda junto a ela.







los neoístas. Consideramos o GE, em si, como nosso principal trabalho. Nossas práticas, nossos conceitos, e sobretudo, nossa convivência são como construções, tanto vitais quanto poéticas. Por exemplo, o projeto *Vesúvio*, como performance de longa duração apresentada em Terra comunal, é exatamente uma exibição pública de um processo que é da arte mas que também é da vida: estarmos reunidos todos os dias, o dia todo, em um constante laboratório de criação de performances. O público nos vê reunidos, discutindo, propondo e criando partituras de ações, bem como experimentando corporalmente as ideias que surgem, podendo inclusive participar ativamente de algumas dessas situações. A cada dez dias, aproximadamente, realizamos um *Serão performático* para apresentar as ações que foram geradas ou reelaboradas no período. Sabemos, entretanto, que o projeto *Vesúvio* pode parecer, à primeira vista, confuso. O público nos vê na sala muitas vezes em atividades banais como conversas descontraídas, descanso ou um café, e não tem certeza de que aquilo é performance, e muito menos uma performance de longa duração. Não se sabe se aquilo é arte ou se é vida, ou as duas coisas. Achamos essa confusão saudável. Em

arte, é bom quando as certezas são desafiadas. Os conceitos *performance* e *performance de longa duração*, para começar, não deveriam ser fechados em linhas muito certas. Gostamos de conceitos que têm seus limites borrados e gostamos de atuar nesses borrões. Ali instalamos uma crise, ou seja, colocamos conceitos em uma perspectiva crítica, e jogamos com a incerteza que se gera. Criar problemas para os conceitos é tarefa política do artista.

Trabalhar com Marina Abramovic tem sido honroso e enriquecedor para nós que sempre a assumimos como uma referência importante em nossa obra. A simples convivência com a artista já faz com que sintamos o quão grave é a responsabilidade que devemos ter naquilo que fazemos. É interessante perceber, contudo, o quanto há de influência e, ao mesmo tempo, o quanto pensamos de forma distinta em certas questões fundamentais. Por exemplo, não acreditamos em corpos limpos. Nesse sentido, somos mais afinados com Antonin Artaud e Georges Bataille. Gostamos dos excessos, de alguma desordem, indisciplina, vício (mas não irresponsabilidade). Somos mais hedonistas

GRUPO EMPREZA

O Grupo Empreza (GE) surgiu no início dos anos 2000, um momento importante para a cena artística brasileira, quando grupos dedicados à performance foram criados tendo em comum um sentido de colaboração, de rede, ou de rizoma. Os grupos articulavam-se mutuamente, gerando espaços e vivências próprios, de maneira independente do circuito oficial da arte. Encontrávamo-nos e nos apresentávamos na rua, nas casas dos amigos, em locais alternativos que tinham energia muito própria e acolhedora às nossas propostas mais experimentais. Tratava-se de uma tomada de posição, uma política que propunha agir de maneira paralela ao sistema, como forma de manifestar a nossa insatisfação diante da estreiteza dos trânsitos de poder nas instituições de arte e da carência das mesmas. Essa é, sem dúvida, a nossa principal referência. Foi nesse passado de acirramento político que o GE forjou suas práticas, como a sua horizontalidade interna radical (uma anti-hierarquia absoluta) e também a consciência a qual compartilhamos de que é preciso provocar as instituições, tirá-las de sua zona de conforto e minar a rigidez de seus protocolos,

estruturas e concepções; provocá-las para que se atualizem, se tornem tão contemporâneas quanto a arte que se faz hoje. Nunca fomos anti-institucionais, não se trata disto. Queremos atravessar as instituições, assim como elas nos atravessam. Mas, quando isso não é possível, temos, sobretudo, consciência e experiência de que existe, sim, vida e arte fora delas.

Nenhum de nós jamais estudou ou fez algum curso para aprender a fazer performance. O GE é, nesse sentido, a nossa escola. Estamos todos aprendendo ali, cada um sendo ao mesmo tempo mestre e aprendiz, dos outros e de si. Aprendemos experimentando. Buscamos entender a performance de maneira ampla, e a propomos de várias formas. Muitas das vezes, as performances em nossos serões *performáticos*, por exemplo, podem remeter a um clássico imaginário, com uma forte influência da *body art* dos anos 1960 e 70, sobretudo nos trabalhos de artistas como Chris Burden, Marina Abramović e Vito Acconci. Mas também gostamos da mistura de arte e vida proposta por Allan Kaprow, Joseph Beuys e também pe-







e entrópicos do que estóicos. Incomoda-nos pensar a arte como mais um território onde se busca disciplinar o corpo (usando uma imagem de Michel Foucault). Nossos corpos são comuns, vulgares, embora diversos. Não fazemos qualquer preparação para torná-los mais aptos a *performar*, enfrentamos a performance com corpos indisciplinados e sedentários, e os levamos ao limite. Assim, quando participamos do workshop *Cleaning the House* (Limpando a casa), aceitando todas as restrições, como não comer, não falar etc., encaramos aquilo menos como uma *limpeza* e mais como um desafio, ou seja, nos interessava experimentar as situações-limite que eram propostas para nossos corpos. Mais do que pensar que dali viria algum tipo de purificação. Os exercícios, apesar de simples, eram difíceis e problemáticos. Afinal, pensar em performance não é, também, pensar poeticamente em problemas ou dificuldades para o (ou a partir do) corpo? Percebido assim, de maneira antes estética do que ética, o *workshop* se tornou, para nós, mais interessante e precioso e nos proporcionou grandes experiências.

Vesúvio / Vesuvius

Sinopse:

Atividades investigativas e experimentais são desenvolvidas na elaboração de um conjunto de seis Serões performáticos, apresentados em datas específicas durante a exposição. A ativação desse espaço de experimentação, no cotidiano da ocupação, se dá por meio das Tempestades corporais, quando o Grupo EmpreZa (GE) busca reverberar sua presença nos espaços do Sesc Pompéia, apresentando seu processo de criação coletiva, desmistificando atitudes e tensionando o limite da sua permanência sob pressão criativa e experimental. A cada Serão performático o GE revolve-se de sua tormenta criativa e reinicia o processo de elaboração de performances para o serão seguinte. Serão performático é um termo criado pelo Grupo EmpreZa, se apropriando da palavra serão como trabalho extraordinário noturno, típico do trabalho em instituições e da referência ao termo sarau, que determina uma obra composta por vários elementos e ações performáticas que acontecem em um determinado intervalo de espaço e tempo.















SPACE IN BETWEEN

ESPAÇO ENTRE

Lynsey Peisinger

‘O espaço Entre foi uma plataforma na qual a performance era discutida e desvendada por meio de conversas ou práticas.

O público foi o verdadeiro estopim em Terra Comunal, e o espaço Entre, concebido como um lugar de encontro no qual as ideias podiam ser geradas e difundidas, foi

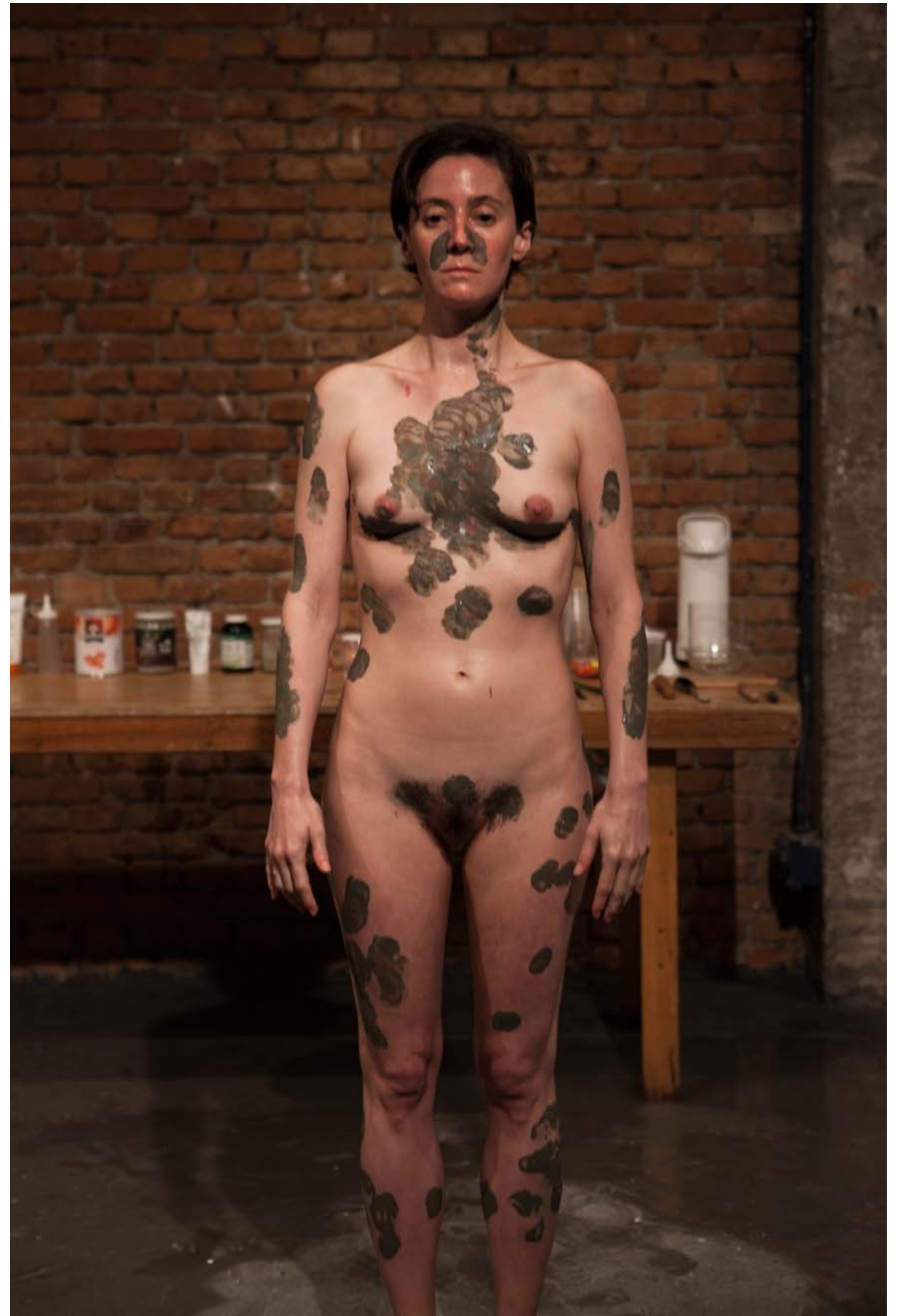
inteiramente dedicado a ele. Um programa incluía uma série de performances por uma ampla variedade de artistas, bem como reperformances de trabalhos históricos de longa duração, incluindo obras recentes e antigas de Marina Abramović.



LIST OF MEDICATION









LYNSEY PEISINGER

Há muitos anos, Marina Abramović começou a desenvolver uma oficina chamada Cleaning the House (Limpando a casa), em que, pelo período de cinco dias, os performers são treinados para realizar performances de longa duração. A oficina é ambientada na natureza, e os participantes são proibidos de comer e falar, de modo que o corpo e a alma possam se acalmar e aquietar-se. Os participantes executam uma série de exercícios de longa duração, aprimorando a concentração, a persistência, a resistência à dor e a habilidade de romper limites físicos e mentais. Na natureza, longe das distrações e participando de exercícios e atividades voltadas à interioridade, alcança-se a oportunidade de esses artistas obterem ideias novas e serem capazes de executar performances que exigem intensa concentra-

ção e determinação.

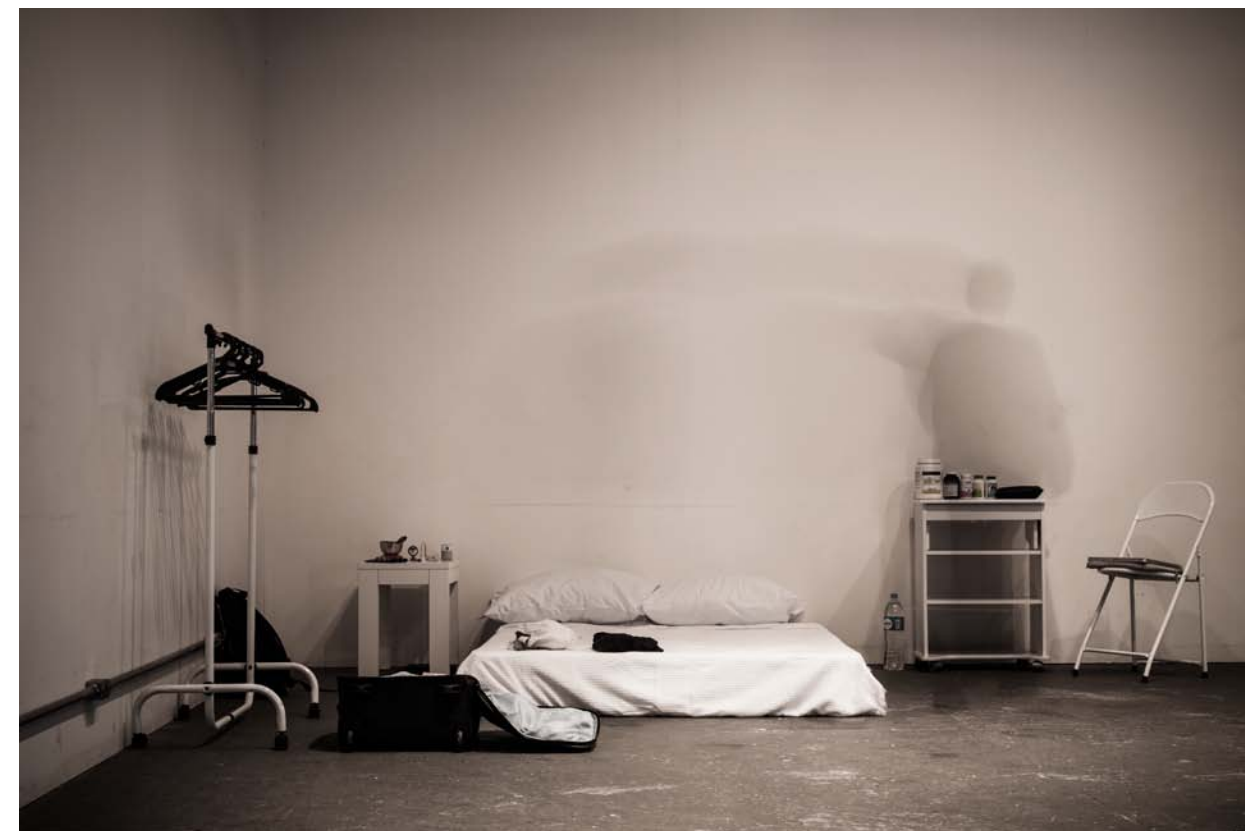
Antes de abrir a exposição Terra Comunal, Abramović coordenou a oficina Limpando a casa para oito artistas participantes do MAI Presents com performances de longa duração. Isso preparou esses artistas para as dificuldades que enfrentavam no curso das performances e concedeu-lhes as ferramentas de que precisavam para permanecerem concentrados e firmes durante os dois meses da exposição. Esse tipo de preparação transporta a performance para outro patamar, no qual cada átomo do ser dos artistas está sujeito a uma única situação. A oficina é essencial para que os performers estejam sintonizados com o Método Abramović e com o estado de espírito adequado para se aproximarem de seu próprio trabalho durante a exposição Terra Comunal.



Há muitos anos, Marina Abramović começou a desenvolver uma oficina chamada Cleaning the House (Limpando a casa), em que, pelo período de cinco dias, os performers são treinados para realizar performances de longa duração. A oficina é ambientada na natureza, e os participantes são proibidos de comer e falar, de modo que o corpo e a alma possam se acalmar e aquietar-se. Os participantes executam uma série de exercícios de longa duração, aprimorando a concentração, a persistência, a resistência à dor e a habilidade de romper limites físicos e mentais. Na natureza, longe das distrações e participando de exercícios e atividades voltadas à interioridade, alcança-se a oportunidade de esses artistas obterem ideias novas e serem capazes de executar performances que exigem intensa concentra-

ção e determinação.

Antes de abrir a exposição Terra Comunal, Abramović coordenou a oficina Limpando a casa para oito artistas participantes do MAI Presents com performances de longa duração. Isso preparou esses artistas para as dificuldades que enfrentavam no curso das performances e concedeu-lhes as ferramentas de que precisavam para permanecerem concentrados e firmes durante os dois meses da exposição. Esse tipo de preparação transporta a performance para outro patamar, no qual cada átomo do ser dos artistas está sujeito a uma única situação. A oficina é essencial para que os performers estejam sintonizados com o Método Abramović e com o estado de espírito adequado para se aproximarem de seu próprio trabalho durante a exposição Terra Comunal.





performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais



ANDREA BOLLER

Minha prática artística se organiza em duas vertentes: a reperformance e meu próprio trabalho, que tem a escultura e o desenho como principais linguagens. Por reperformance, entendo o uso do meu corpo e da minha mente, de toda a minha sensibilidade como artista, para executar o trabalho de outro artista, assim como um pianista faz para executar uma partitura de um compositor ou um ator faz para executar o texto de um dramaturgo. Eu aproximo a performance da música: ambas fazem vibrar o ar, a atmosfera de um espaço e assim conectam quem realiza e quem assiste. A performance transforma espaço, performer e público em um corpo, que age em variadas frequências com seus diferentes órgãos. Cada reperformance é uma nova performance dentro da estrutura do trabalho original. Essa estrutura seria a partitura da performance (por exemplo, “gritar até a voz acabar”). Dentro dessa estrutura, a própria vida acontece.

No meu trabalho como artista, o espaço seria meu objeto de trabalho primordial: faço intervenções nele, modificando, assim, a forma de percebê-lo. Gostaria de poder esculpir o espaço. Interessam-me as relações entre o objeto e o observador, a percepção única de cada pessoa e como uma intervenção pode criar e modificar essa relação. Nesse contexto, comecei a desejar utilizar meu corpo em alguns trabalhos. O que muda quando existe um corpo em vez de um objeto? O que muda quando se tenta reduzir o corpo à qualidade de objeto, à vibração de objeto? O meu corpo é então instrumento de intervenção no espaço, o motor de uma engrenagem constituída pela instalação. A extensa duração se relaciona à permanência e à transformação ao longo do tempo na escultura.

Meu maior interesse na performance sempre foi, desde a primeira vez, viver a experiência. Cada nova execução de uma performance é como uma viagem, um caminho desconhecido a percorrer, mesmo em reperformances que são executadas mais de uma vez. Há sempre variáveis que interferem, como público, temperatura, estado emocional e físico etc., e elas alteram a experiência. A primeira execução é como abrir uma trilha nova no mato. O caminho tem que ser feito à medida que se caminha.

De forma geral, meu interesse pela performance nasceu quando vivi em Berlim. Essa conexão se deu por dois





caminhos. O primeiro deles foi por intermédio do artista Karsten Konrad, meu professor na UdK, em Berlim, de 2010 a 2012. Ele foi muito importante na minha formação. Na década de 1990, ele foi aluno da Marina e participou do workshop *Cleaning the House*. Konrad contava sobre essa experiência como algo marcante em sua formação. Em 2012, assisti ao filme *The Artist is Present* e fiquei muito tocada pelas experiências mostradas ali. Tive vontade de me aproximar, de trabalhar com a Marina. Era também o desejo de experimentar a performance de longa duração como linguagem no meu próprio trabalho. Fazer reperformance naquele momento foi uma forma de experimentar a performance de forma mais “anônima”, de aprender fazendo, pela prática.

Do ponto de vista pessoal, sempre fui muito tímida, introspectiva, e vi na performance uma forma de quebrar essa barreira entre mim e as outras pessoas – barreira

essa que me trazia sofrimento. Vi na performance uma forma de me conectar ao outro. Antes de a Marina ser uma referência como artista, ela é uma referência como pessoa. Admiro sua simplicidade, sua humanidade. Sinto que a compreendo como pessoa, entendo sua história, suas razões. Talvez seja assim com todos. Para mim, é uma alegria e uma honra poder executar as performances dela. Acredito que o artista deve servir através do seu trabalho. Busco fazer esse trabalho com integridade, estar lá por inteiro, com toda a minha energia e potência. Nesse sentido, acho o método uma ferramenta importante para desacelerar, preparar o corpo e a mente para a performance, mas não só para isso: também para lidar com questões de nosso tempo, como excesso de informação ou o excesso de estímulos. O método proporciona uma desaceleração e um olhar para o interior de cada um.



Por quatro anos, frequentei o ateliê livre de gravura em metal do Sesc Pompeia, coordenado pelo artista Evandro Carlos Jardim, e essa experiência me deu uma formação de base importante. Foi nesse ateliê que aprendi sobre a austeridade e o rigor como qualidades artísticas. Já com Karsten Konrad, entendi que esse rigor pode ter leveza e espontaneidade. Acho que essa precisão é muito presente no trabalho da Marina Abramović, mas conjugada à naturalidade do momento: aquela qualidade de responder imediatamente a um estímulo, o que é essencial na performance. Durante a performance, tudo é questão de vida ou morte. A resposta tem que ser rápida e verdadeira, não pode passar por uma racionalização. O espectador capta imediatamente a verdade daquilo. São outras instâncias: transe, catarse, Apolo e Dionísio conjugados.

Fazer performance, por outro lado, me fez entrar em

crise com o meu próprio trabalho no ateliê. Depois da primeira vez, percebi que aquela experiência tinha me transformado profundamente e algumas coisas não faziam mais sentido para mim na escultura, por exemplo. Demorei certo tempo para entender isso e acho que essa questão ficou mais acirrada no último ano. Porém, vejo a crise como processo de transformação. Entendi algumas coisas sobre meu trabalho, como o fato de que a escultura pode ter um aspecto da performance em si, como o ser transitório, efêmero. Também me incomoda a ideia de acumular, armazenar trabalhos prontos, ou seja, me agrada pensar a escultura existindo por um tempo e depois findando. Não que isso seja novo na história da arte, mas é novo no meu trabalho. Minhas esculturas são feitas muito rapidamente, depois vou convivendo com elas, alterando-as, até chegar a um ponto em que não mexo mais. São composições. Entendi aos poucos que elas não precisavam existir para sempre.



performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais

antes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e transcendência. As esculturas são fortemente ligadas à fé que Abramović tem em objetos de poder enquanto dispositivos de autocura e empoderamento para corpo e mente. Desde a visita da artista ao Brasil no final dos anos 1980, ela vem realizando experimentos com cristais e outros materiais na tentativa de compreender e reagir às suas várias propriedades. Os *Transitory Objects for Human Use* [Objetos transitórios para uso humano] servem para conectar o público com a experiência e prática de Marina Abramović em performances de longa duração. Ao fornecer um foco para a meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e tran-

performances de longa duração. Ao fornecer um foco meditação, esses objetos levam os visitantes a conhecer o material central da prática da artista: concentração e cristais



ACKNOWLEDGEMENTS

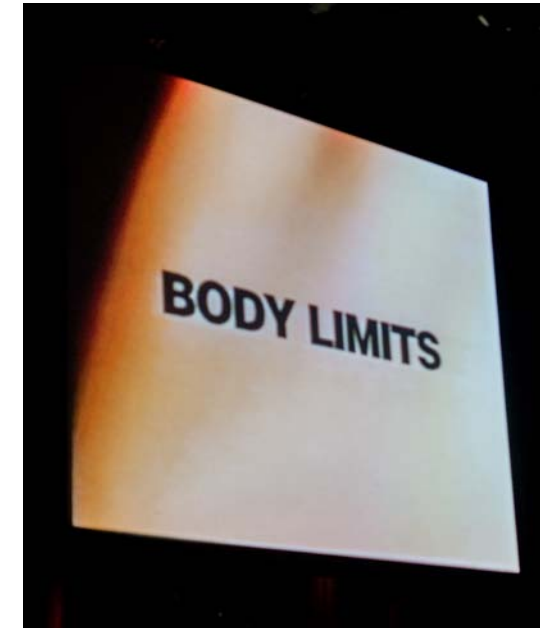
PROJECT TEAM

THANK YOU

BIOS



“For me, it’s important to look at rituals in ancient cultures, that often involve extreme and painful situations. Dealing with pain can unlock other levels of consciousness. When you confront pain fearlessly, it turns into something different”



“I wanted to have a range of different attitudes when I curated the performances that would be here at Terra Comunal - MAI. It was not just enough for me to show my work, I wanted to show Brazilian artists’ work.”

“It’s very difficult look to [at] something when nothing happens, to quiet your mind for it. Long durational performances are about that. They are about time and just being there. It’s about ability to look for something knowing that nothing will happen.”



‘If you do something for an hour, that’s one thing. If you do something for several hours, two or three months, the experience is completely different. I understood that, truly, transformation happened not in exhibitions but in long durational works.’



“Suffering for an artist is a very good thing.”



ENGLISH VERSION

COLOPHON

