


## Reperformance: a presença em questão

Artur Correia de Freitas

Para citar este artigo:

FREITAS, Artur Correia de. Reperformance: a presença em questão. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101432022e0203>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticat



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

## Reperformance: a presença<sup>1</sup> em questão<sup>2</sup>

Artur Correia de Freitas<sup>3</sup>

### Resumo

A proposta básica desta pesquisa foi esboçar uma definição possível de reperformance, cotejando-a com a problemática geral da relação entre presença e arquivo no campo das atividades performáticas. Para tanto, considerou-se a eclosão histórica das reperformances, típica dos anos 2000, a partir da exposição *Seven Easy Pieces*, de Marina Abramović, com ênfase na análise de um caso-exemplar – a obra *Seedbed* – e nas eventuais aproximações e diferenças que esta manteve com a performance de “origem”, de Vito Acconci. Como resultado, propôs-se a noção de “redução arquivar” como uma categoria central para a definição de reperformance, considerando-se suas potencialidades dialógicas, de ordem trans-histórica.

**Palavras-chave:** Reperformance. Performance. Presença. Arquivo. Marina Abramović.

## Reperformance: the presence in question

### Abstract




The aim of this paper was to propose a possible definition of reperformance, comparing it with the general problem of the relationship between presence and archive in the field of performance art. For this, the historical emergence of the reperformance in 2000s was considered through Marina Abramović's exhibition *Seven Easy Pieces*, with emphasis on the analysis of the artwork entitled *Seedbed*, taking into account its similarities and differences with the “original” performance by Vito Acconci. As conclusion, the notion of “archival reduction” was proposed as a central category for the reperformance definition, considering its dialogical and transhistorical potentialities.

**Keywords:** Reperformance. Performance. Presence. Archive. Marina Abramović.

---

<sup>1</sup> Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Arthur Aroha Kaminski da Silva. Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

<sup>2</sup> Este texto é resultado de pesquisa apoiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq / Bolsa de Produtividade em Pesquisa, processo n. 312500/2021-1.

<sup>3</sup> Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR). Mestre no mesmo curso e programa. Professor Associado de História da Arte do curso de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES – Mestrado Profissional em Artes) da Universidade Estadual do Paraná (campus Curitiba II – FAP/UNESPAR) e professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR - Mestrado e Doutorado).  [artur.imagem@gmail.com](mailto:artur.imagem@gmail.com)  
 <http://lattes.cnpq.br/7705592106667807>  <https://orcid.org/0000-0003-3041-4725>



## Reperformance: la presencia en cuestión

### Resumen

El objetivo de esta investigación fue proponer una definición de reperformance, comparándola con el problema general de la relación entre presencia y archivo en el campo de las actividades performativas. Para ello, se consideró el surgimiento histórico de las reperformances, propio de la década del 2000, a partir de la exposición *Seven Easy Pieces*, de Marina Abramović, con énfasis en el análisis de la obra *Seedbed*, y en las posibles aproximaciones y diferencias que éste mantenía con la performance de “origen”, de Vito Acconci. Como resultado, se propuso la noción de “reducción de archivo” como categoría central para la definición de reperformance, considerando sus potencialidades dialógicas, de orden transhistórico.

**Palabras clave:** Reperformance. Performance. Presencia. Archivo. Marina Abramović.

Em sentido amplo, a ideia de reperformance engloba toda sorte de reencenações, recriações, reconstruções e reprises de obras performáticas do passado (Bénichou, 2016, p.21). Em sentido estrito, todavia, a reperformance não apenas *refaz* um ato performático pregresso: ela nos obriga a repensar o que entendemos por “performance”. É a esse segundo sentido que pretendo me reportar neste artigo. A proposta básica será esboçar uma definição possível de reperformance, cotejando-a com a problemática geral da relação entre presença e arquivo no campo das atividades performáticas. O vocabulário de análise, pautado nos conceitos de “alografia” e “autografia”, decorrerá da teoria dos regimes de imanência de Nelson Goodman e Gérard Genette, que será exposta de modo sumário. Com esses termos em vista, apresentarei rapidamente a ontologia da presença de Peggy Phelan e a performatividade documental de Philip Auslander, com destaque para interpretações mais dialéticas, com as de Amelia Jones e Diana Taylor. Em seguida, a eclosão histórica das reperformances, típica dos anos 2000, será considerada a partir da exposição *Seven Easy Pieces*, de Marina Abramović, em que a artista refaz sete performances, algumas delas centrais para a história das artes. A ideia fundamental será compreender o método poético da artista, suas principais propostas e contradições, considerando o lugar central que ocupam no debate contemporâneo sobre a reperformance. Para tanto, recorrerei à análise pontual de um caso-exemplar – a obra *Seedbed*, de Abramović – e às eventuais aproximações e diferenças que mantém com a performance de “origem”, de Vito Acconci. Na última parte do texto, depois de uma breve comparação com uma ciberperformance do coletivo italiano 0100101110101101.org, proporei a noção de “redução arquivada” como uma categoria central para a definição de reperformance, e finalizarei com algumas considerações sobre suas potencialidades dialógicas, de ordem trans-histórica.

## Presença e arquivo

Quando se imagina a ideia de “re”-performance, o que exatamente se está “re”-fazendo ou “re”-criando? A que espécie de ato ou conceito performativo nos

referimos quando o supomos novamente ativo ou atualizado? Se considerarmos o conjunto das atividades artísticas, veremos que a ideia de performance abrange, no mínimo, duas formas distintas de ação criativa. De um lado, uma performance é um ato inventivo único, presencial, perceptualmente denso e, portanto, irreproduzível, para sempre perdido na cadeia irreversível dos acontecimentos; um evento corpóreo e contingente que se realiza diante de testemunhas concretas como uma experiência imediata e intransferível. De outro, a atividade performática é vista como uma ocorrência ou execução de uma notação prévia e relativamente organizada; uma espécie de encenação repetível que atualiza, por meio de conformidades minimamente codificadas, a condição virtual de uma obra preexistente que nela se manifesta. No âmbito da teoria dos regimes de imanência de Nelson Goodman e Gérard Genette, tal distinção aproxima-se, respectivamente, das diferenças entre obras de arte “autográficas” e “alográficas” (Goodman, 2006; Genette, 2001). Em linhas gerais, uma obra autográfica é um objeto ou evento singular, irrepetível e integralmente perceptivo que se define por sua história de produção (Genette, 2001, p.xxiii-xxxi), como no caso de uma pintura ou de um improviso de jazz; ao passo que o regime alográfico implica uma obra de imanência virtual que comporta, ao menos em potência, incontáveis ocorrências ou performances possíveis, tal como um romance, com sua tiragem de livros impressos, uma peça de teatro, com suas montagens, ou uma composição musical, com suas múltiplas possibilidades de interpretação (Genette, 2001, p.xxiv-xxvi; Goodman, 2006, p.136-144). Uma característica distintiva da alografia é a necessidade de um sistema de notação, ou seja, de um código convencional que registre a identidade da obra e ao mesmo tempo permita a comunicação com os executores, como no caso do texto para o editor, do roteiro para o ator ou da partitura para o pianista (Goodman, 2006, p.149-237).

Tal distinção é relevante para que se entenda o lugar e o papel transformador das reperformances na história da performance. A rigor, reperformar é um termo que sugere não a repetição do mesmo, do idêntico, mas a alteração ativa de algo que, na “origem”, é percebido como um gesto singular, irreproduzível e essencialmente presencial. Por outras palavras, o que se requer é a estranha preexistência de um ato autográfico. Tal operação é em si mesma contraditória e,

talvez por isso, desafiadora. Como veremos, reapresentar um evento a princípio avesso à repetição é algo que depende da ressignificação da relação, no campo performático, entre experiência e registro, ato e memória – presença e arquivo.

No campo da produção artística contemporânea, o fenômeno da reperformance, em sentido estrito, ganha visibilidade internacional a partir dos anos 2000, quando algumas instituições culturais abrem suas portas para uma tendência curiosa: a reencenação de performances canônicas, via de regra dos anos 1960 e 1970, muitas das quais concebidas, de início, como eventos de exibição única, de natureza testemunhal e autográfica. A ideia de manter “viva” uma dada performance, implícita na reperformance, coincide, no plano histórico, com a adoção pela UNESCO, em 2003, da categoria de “patrimônio cultural imaterial”, e com ela divide os riscos, como nota Diana Taylor, de transformar as práticas vivas em produtos de marketing (Taylor, 2016, p.149-161). Além disso, em termos geracionais, o repentino interesse por tais obras fugidias do passado tem relação com o processo, em si mesmo nostálgico, de “reviver” no presente as utopias da geração 68, ali incluídas algumas de suas principais estratégias artísticas, como o conceitualismo, a efemeridade e a performance (Chalmers, 2008, p.23-25). A própria difusão das reencenações ocorre num momento de clara institucionalização da performance, evidente nas curadorias e bienais a ela dedicadas, e na recente abertura dos museus às artes corporais (Foster, 2015, p.127-128). O pano de fundo imediato é o processo de legitimação cultural das chamadas “novas vanguardas”, ativas entre os anos 1960 e 1970 (Buchloh, 2000, p.xxii-xxv), e que há pelo menos vinte anos vêm ocupando um lugar de destaque nas pesquisas universitárias, no circuito expositivo e no mercado das artes.

Nas suas diversas variantes, o debate aberto pelas reperformances implica uma reconsideração crítica não apenas da ideia de performance, mas do que se entende por obra de arte na condição contemporânea. É quase um lugar-comum que uma obra de performance seja vista como uma arte do aqui-e-agora, uma espécie de presença imediata de corpos potencialmente tangíveis, que agem no tempo diante de testemunhas oculares. Num mundo hipermediatizado como o nosso, é compreensível a simpatia nostálgica angariada por essa visão, como se a potência da experiência ao vivo, essa bisneta da aura de Benjamin, fosse ou

pudesse ser a panaceia de uma vida medíocre, no sentido de mediana, porque afogada no oceano ordinário de telas, *logins* e redes sociais.

No campo dos estudos performáticos, é conhecida a argumentação da teórica norte-americana Peggy Phelan em favor da presença nas performances. Para a autora, uma performance, enquanto obra de arte, existe apenas em ato, no campo da experiência e do testemunho. O corpo em carne e osso, nessa perspectiva, deve estar em relação direta com seu público. Atributos estéticos como a imediatez e a efemeridade surgem como valores em si mesmos: a obra é criada para desaparecer. Ou como resume Phelan: “a única vida da performance está no presente” (Phelan, 1993, p.146)<sup>4</sup>. Disso decorre o caráter não-reprodutível da performance: a aura como pureza e originalidade, a irreprodutibilidade como resistência à pobreza do mundo. O que significa que os eventuais registros, gravações e documentos derivados da atividade performática são produtos secundários e contingentes, alheios à identidade da obra (Phelan, 1993, p.146).

A sobrevivência cultural de uma performance, todavia, depende da materialidade de seus rastros e registros, ali incluídos o vídeo e a fotografia, bem como as anotações, os áudios gravados, os objetos utilizados e os depoimentos transcritos. Variável a cada caso, a soma de todos os vestígios disponíveis de uma performance corresponde àquilo que Diana Taylor nomeia de “memória arquivada” ou mais propriamente de “arquivo” (Taylor, 2013, p.48 e ss). A natureza complexa da relação entre arquivo e presença é um tema em disputa nos estudos da performance. No caso dos registros fotográficos, por exemplo, Philippe Dubois nota a existência de duas posturas opostas. Na primeira, favorável à ontologia da presença, a fotografia é considerada como um simples meio documental (Dubois, 2012, p.289). A obra de arte, nesse viés, é o corpo em ato, a partilha de um acontecimento radicalmente singular, sem qualquer exterioridade ou posteridade, como em Peggy Phelan, para quem os registros são fenômenos estéticos menores, informativos, meros documentos. A segunda postura, todavia, é mais transigente. Nela, o arquivo aparece ou pode aparecer como uma forma de pensamento estético – ainda que uma forma instável. A ideia de obra de arte, nesse caso, leva em conta o fato de que alguns artistas não apenas integram os arquivos à

---

<sup>4</sup> Performance’s only life is in the present. (Tradução nossa)

concepção da obra, como chegam a realizar ações poéticas em função dos procedimentos de registro (Dubois, 2012, p.285).

A partir do final dos anos 1990, essa postura se acentua. Para além dos eventuais propósitos poético-documentais dos artistas, reforça-se, ao menos no plano da teoria, a importância do arquivo como categoria geral de interpretação e produção. Para a historiadora da arte Amelia Jones, os registros de uma obra performática cumprem um papel discursivo tão importante quanto a presença diante da ação. Embora a experiência de uma fotografia ou de um texto seja diferente daquela de assistir uma performance ao vivo, nenhuma delas, nas palavras da autora, “tem uma relação privilegiada com a ‘verdade’ histórica da performance” (Jones, 1997, p.11)<sup>5</sup>. Como bem sabem aqueles que lidam com os procedimentos metodológicos da história oral, a legitimidade da experiência não depende da autenticidade do testemunho. Performances vistas *in loco*, quando revisitadas na “tela da memória” (*memory screen*), são tão subjetivas e valiosas quanto uma imagem fotográfica ou um vídeo (Jones, 1997, p.12). Às concepções idealistas da *body art* e da performance, orientadas pela metafísica da presença do corpo do artista, Amelia Jones contrapõe o caráter representacional das artes corporais. Em lugar da referencialidade de um ato imediato e a-sígnico, a ênfase recai na mediação cultural que se viabiliza na documentação, e na consequente dimensão simbólica da performance (Jones, 1998, p.33).

O pesquisador de estudos midiáticos Philip Auslander vai ainda mais longe ao defender não apenas a importância do registro documental, mas a sua primazia diante do ato performático (Auslander, 2006, p.5). O raciocínio é polêmico, pois inverte os dados de origem: ao invés de resultar da atividade performática, o arquivo, ao contrário, a estabelece. A ideia central é que há uma performatividade dos documentos, sem a qual não haveria obra, uma vez que a vida social da performance depende da circulação pública de seus registros (Auslander, 2006, p.1-10). Na bacia dos saberes, as múltiplas histórias da arte são fluxos narrativos que dependem da memória da presença, que a irrigam e são por ela irrigados, mas apenas na medida em que a transbordam. Dito com simplicidade: “O arquivo

---

<sup>5</sup> While the experience of viewing a photograph and reading a text is clearly different from that of sitting in a small room watching an artist perform, neither has a privileged relationship to the historical ‘truth’ of the performance. (Tradução nossa)



excede o que acontece ao vivo” (Taylor, 2013, p.49). Razão pela qual o agenciamento dos registros seja capaz de dar vida – ainda que uma vida outra – àquilo que, pela natureza efêmera do acontecimento performático, se supunha extinto, esquecido, quase-morto.

Contudo, em lugar de posturas hiperbólicas como a ontologia da presença de Peggy Phelan ou a performatividade documental de Philip Auslander, dou preferência a posições dialéticas como as de Amelia Jones ou Diana Taylor, que operam na mediação entre corpo e arquivo. Em alguma medida, tais posições compactuam com a máxima de Derrida, segundo a qual o processo de arquivamento tanto registra o evento (como em Phelan), quanto o produz (como em Auslander) (Derrida, 2001, p.29)<sup>6</sup>. Mais do que modos antagônicos de entendimento, as experiências presencial e documental podem ser vistas como abordagens interdependentes, cada qual com suas virtudes. No primeiro caso, temos a força da experiência física, corpórea, a energia do presente, o caráter epidérmico da história vivida, em processo, a contiguidade imediata dos sentidos. Nenhuma lição da historiografia, por mais abrangente e perspicaz que seja, é capaz de superar a emoção estética, política, do nosso testemunho, a delícia muscular dos gestos, a incidência carnal do risco e do trauma, a memória intransferível do eu-estive-lá. Por outro lado, a experiência por vias documentais comporta o tempo adensado da reflexão. Alimentado pela história da cultura, o olhar retrospectivo pode permitir uma interpretação mais abrangente que a do olhar presencial, de caráter mais reativo e espontâneo (Bedford, 2012, p.78). Não há necessariamente incompatibilidade entre história e memória, mas complementariedade. A memória da presença de uma performance não é mais nem menos autêntica ou confiável que a experiência do seu arquivo. Entender a própria memória como um documento torna todos os documentos igualmente válidos em sua parcialidade e subjetividade (Banks, 2015, p.10).

### Reperformance e *Seven Easy Pieces*

Difundidos nos anos 2000 e 2010, os termos desse debate são simultâneos à

---

<sup>6</sup> Derrida: “O arquivamento tanto produz quanto registra o evento”.

emergência da reperformance, com a qual dialogam abertamente. Os exemplos de atos reperformáticos, nesse período, são muitos e, ao menos de início, sucedem-se em velocidade. Entre 16 e 18 de novembro de 2001, onze artistas contemporâneos são convidados para recriar uma série de importantes performances dos anos 1960 e 1970 no contexto do projeto *A Little Bit of History Repeated*, realizado no Kunst-Werke, em Berlim, com curadoria de Jens Hoffmann (Wood, 2018, p.90). Em 2005, o Museu de Arte Contemporânea de Chicago patrocina a primeira de duas reencenações da anárquica *MusiCircus*, de John Cage, performada pela primeira vez em 1967 (Chalmers, 2008, p.25). No mesmo ano, o Wooster Group encena uma das partes de *Akropolis*, de Jerzy Grotowski, a partir de um registro fílmico de 1962. Em 2006, a Haus der Kunst de Munique recria 18 *Happenings in 6 Parts*, de 1959, obra magna de Allan Kaprow (Chalmers, 2008, p.25) – mesmo artista que, curiosamente, afirmara que um *happening* deve ser “realizado uma única vez” (Kaprow, 1996, p.712)<sup>7</sup>.

O nome de Marina Abramović está no centro desse processo. Em boa medida, a visibilidade recente da reperformance é resultado da extraordinária publicidade conquistada por duas megaexposições da artista: *Seven Easy Pieces*, de 2005, no Guggenheim, e a retrospectiva *The Artist is Present*, montada no MoMA em 2010 (Morgan, 2010, p.11). A primeira delas é um marco na história da reperformance. Em novembro de 2005, aos 58 anos, Abramović reencena no Guggenheim sete performances sequenciais, seis delas criadas nos anos 1960 e 1970, duas de sua própria autoria e as demais de Bruce Nauman, Gina Pane, Joseph Beuys, Valie Export e Vito Acconci, todas autorizadas por seus criadores ou respectivos espólios. O impulso de Abramović sinaliza, na sua opinião pessoal, uma importante mudança geracional. De acordo com a artista, a geração 1960 e 1970, da qual faz parte, via na atividade performática uma forma de reiterar a liturgia da presença. Nas suas palavras: “Nós nunca queríamos repetir as coisas. [...] Não queríamos sequer ser fotografados. Nós éramos puros, puros, puros” (Marina Abramović apud Princenthal, 2006, p.90)<sup>8</sup>. Mas o rito autográfico tem seu preço. Passados trinta ou

---

<sup>7</sup> *Happenings should be performed once only.* (Tradução nossa)

<sup>8</sup> *We never wanted to repeat things. [...] We never even wanted to be photographed. We were pure pure pure.* (Tradução nossa)

quarenta anos, apenas o arquivo garante a sobrevivência das obras performadas. O problema da memória vai assumindo os contornos de uma agenda poética. Marina Abramović parece apreensiva com a forma fantasmática das performances de outrora, cuja sobrevivência depende de fotografias difusas e memórias titubeantes. A solução, posta à prova em *Seven Easy Pieces*, expressa-se num aforismo inquietante: “A única maneira efetiva de documentar uma obra de arte performática é reperformá-la” (Abramović, 2007a, p.11)<sup>9</sup>.

A frase é de Abramović. O impulso nela explicitado revela uma tensão que me interessa. A aposta da artista, em um primeiro momento, parece pressupor a presença como um valor em si. A rigor, Abramović pretende revigorar a energia ritualística das performances reencenadas, que se supõem arrefecidas pelo tempo, recuperando-as da teia pálida de sua sobrevivência documental. Não à toa, o crítico de arte Robert Morgan percebe, com alguma razão, que a prática reperformática da artista está “em contraste com a abordagem arquivada da performance” (Morgan, 2010, p.11)<sup>10</sup>. Há algo de salvacionista nessa ideia, sobretudo se considerarmos o alto grau de mediatização do mundo atual, ao qual tal salvação pretensamente se insurge. Entretanto, convém não desconsiderar, no âmbito objetivo das estratégias de circulação, o componente também espetacular das práticas de Abramović. Reencenadas, as performances da artista aspiram às formas contemporâneas do arquivo: servem ao olho da câmera, conquistam as redes sociais, estão disponíveis em DVD. Mas é o processo que me interessa. O impulso da reperformance é também, e sobretudo, o impulso da virtualização. Para reexistir no mundo contemporâneo, a performance de origem, presencial e singular em sua essência, depende de um processo de tradução de conformidades, uma vez que caberá ao reperformer decidir o quê, no ato tradutório, estará ou não conforme à obra que se supõe “original”. A tensão é evidente: para reconquistar a presença, a obra precisa, antes, pagar o pedágio, por assim dizer, da despresença, que é um pedágio de feitio fundamentalmente virtual, ou melhor, alográfico. É por isso que, apesar do amor sincero pela presença, Abramović conjectura, num momento de notável perspicácia, sobre a dimensão

---

<sup>9</sup> The only real way to document a performance art piece is to reperform the piece itself. (Tradução nossa)

<sup>10</sup> In contrast to the archival approach to performance. (Tradução nossa)

também notacional das reperformances. Nas palavras da artista, talvez seja possível “abordar a arte da performance da mesma forma que uma composição musical. Nós não podemos tratar”, pergunta-se retoricamente, “as instruções da performance como uma partitura musical? – como algo que qualquer pessoa devidamente treinada pode reproduzir?” (Abramović, 2007a, p.10)<sup>11</sup>.

Em *Seven Easy Pieces*, Abramović explora o alcance dessa hipótese a partir da reencenação de performances que exerceram grande impacto em sua formação artística, como *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), de Joseph Beuys, *Action Pants: Genital Panic* (1969), de Valie Export, *Seedbed* (1972), de Vito Acconci, *The Conditioning* (1973), de Gina Pane, *Body Pressure* (1974), de Bruce Nauman – além de *Lips of Thomas* (1975), dela própria. Ao longo de sete noites consecutivas, as obras são reencenadas em sessões de sete horas, uma a cada dia. A duração das reperformances é deliberadamente maior que o tempo das performances de origem, que variavam de dez minutos a algumas horas. A ampla extensão temporal das reencenações, aliada à concentração quase meditativa de Abramović, aspira ao testemunho do público, que em boa medida acompanha atento às provações silenciosas e autoimpostas da artista. O desafio da duração e a partilha da resistência habitam o núcleo das ações, que variam da dor à quietude. Em *The Conditioning*, por exemplo, Abramović deita-se imóvel sobre uma cama de metal aquecida por dezenas de velas acesas. A cada hora, a artista se levanta, repõe as velas e deita-se novamente, determinada, revelando as roupas chamuscadas pelo calor (Smith, 2005). A objetificação do corpo em suplício arde na cumplicidade de nossos olhos. A imagem que se forma é poderosa, quase religiosa, como se estivéssemos diante de um ritual de penitência e sacrifício.

A presença efetiva do público, que acompanha por horas as contrações faciais da performer, é parte constitutiva da experiência. Todavia, o rito da presença não elimina o fato de que a ação é a reedição de uma performance primeira, realizada em 1973, por Gina Pane. Tal gesto de reedição desafia abertamente o entendimento da performance como um evento específico e irreproduzível, realizado por uma artista determinada e exclusiva (Richards, 2018).

---

<sup>11</sup> In this manner, I can open a discussion about whether we can approach performance art in the same way as a music composition. Can we treat the instructions of the performance like a musical score – something that anyone who is properly trained can re-play?. (Tradução nossa)

Para tanto, cabe ao reperformer, em primeiro lugar, considerar a performance de origem não como um evento único, autográfico, mas como uma “composição musical”, da qual é possível extrair “instruções” semelhantes a “uma partitura” – para retomar os termos de Abramović. De um ponto de vista material, a extração de instruções depende da preexistência de um arquivo, como no caso da conhecida série fotográfica da performance de Gina Pane, e dos relatos que lhe acompanham. É dessa base documental que a reperformer selecionará os elementos notacionais pertinentes à reexecução da obra.

Em compensação, a própria Abramović reconhece que tal abordagem não se limita ao desejo da reperformer ou à existência de um arquivo prévio. Em termos práticos, autorais, a reperformance funciona como um contrato criativo, uma espécie de jogo poético baseado no encontro possível entre a obra primeira e a extração da reperformer. Abramović sintetiza as regras desse jogo em uma curiosa metainstrução: “Peça permissão ao artista. Pague os direitos autorais para o artista. Performe uma nova interpretação da obra. Exponha o material original: fotografias, vídeo, relíquias. Exponha uma nova interpretação da obra” (Abramović, 2007b, p.11)<sup>12</sup>. A ironia é clara: a artista mimetiza a gramática imperativa das *event scores* (Fluxus) para enfatizar o que considera ser o fundamento ético-jurídico das reperformances, a saber: a nova encenação requer um acordo autoral entre reencenador e reencenado.

Tal acordo jurídico, expresso sob a forma contratual, pressupõe, em paralelo às questões legais do direito de autor, um acordo também poético: algo como um pacto silencioso entre artistas (ou seus representantes formais), ainda que um pacto *ad-hoc*. Independentemente de Gina Pane ter ou não considerado a performance de 1973 como um evento único, o fato é que agora, em 2005, no contexto de *Seven Easy Pieces*, o espólio da artista corrobora a leitura reperformática de Abramović acerca de *The Conditioning*, pelo simples fato de autorizar a sua reencenação. O limite filosófico dessa abordagem, entretanto, evidencia-se quando, em lugar do pacto entre autores, nos deparamos com casos de desacordo poético. Pensemos, por exemplo, em *Trans-fixed*, de Chris Burden.

---

<sup>12</sup> Ask the artist for permission. Pay the artist for copyright. Perform a new interpretation of the piece. Exhibit the original material: photographs, video, relics. Exhibit a new interpretation of the piece. (Tradução nossa)

A obra, em síntese, é uma performance radical de 1974 em que o artista se deixa crucificar – literalmente – no teto de um Fusca. Trinta e um anos depois, Marina Abramović deseja reencenar a ação em *Seven Easy Pieces*. A ideia da artista é repetir o ritual de autocrucificação, mas com uma alteração substancial: substituir o popular Fusca por um Chaika, famoso carro de luxo soviético, recorrente nos tempos de juventude de Abramović na Iugoslávia (Kennedy, 2005). A cena é apelativa de antemão: uma artista pregada numa limusine dentro do Guggenheim. Todavia, apesar do desejo da reperformer e da existência de um arquivo prévio da obra, a reencenação é negada por Chris Burden e não se concretiza. A resposta, crua e lacônica, é dada por uma secretária do artista: “O Sr. Burden não está falando publicamente hoje em dia, e ele não dá permissão para repetir essa obra ou qualquer outra” (Secretária do artista apud Kennedy, 2005)<sup>13</sup>. Admito que é tentador deduzir dessa negativa um eventual desacordo poético entre Abramović e Burden, mas, dado o silêncio do artista, simplesmente não há como saber.

De todo modo, a negativa de Chris Burden suscita uma importante discussão pública acerca dos pressupostos da reperformance. Numa carta-resposta publicada no jornal *New York Times*, o artista Tom Marioni, fundador do Museu de Arte Conceitual de São Francisco e ativo defensor da performance nos anos 1970, propõe-se a justificar por sua conta a recusa de Burden. A performance daquela época, afirma, era “concreta”, e como tal, deveria existir uma única vez. Assim, “se a obra de Chris Burden fosse recriada por outro artista, ela se transformaria em teatro, um artista interpretando o papel de outro” (Marioni, 2005, p.8)<sup>14</sup>. A posição de Marioni é exemplar, e se aproxima da ontologia da presença de Peggy Phelan e afins. A novidade é o didatismo da explicação. A raiz do desacordo com Abramović, descobrimos agora, é a suposta diferença entre performance e teatro. Os fundamentos esquemáticos dessa oposição são retomados e aprofundados, anos depois, pelo próprio Marioni (2017, p.17):

A diferença entre performance e teatro é que na performance você não

---

<sup>13</sup> Mr. Burden is not talking publicly these days, and he doesn't give permission to repeat this piece or any other pieces. (Tradução nossa)

<sup>14</sup> The performance art of the early 1970's was concrete. We made one-time sculpture actions. If Mr. Burden's work were recreated by another artist, it would be turned into theater, one artist playing the role of another. (Tradução nossa)

está interpretando um papel. Você é você mesmo. E você não está fantasiado. E você não está contando uma história. Você está manipulando um material. [A performance] não se dirige às emoções do público, como no teatro. A performance se dirige ao material que você está manipulando. Essa é a diferença básica da performance, em sua ideia original<sup>15</sup>.

A oposição entre teatro e performance é dura, mas elucidativa. Uma peça de teatro, nesse registro, é uma história fictícia interpretada por um ator “fantasiado”, ao passo que uma performance, em sua pureza “original”, é o contrário: uma ação autêntica realizada por um indivíduo real, um evento singular em que “você é você mesmo”. A dimensão alográfica do roteiro teatral seria a prova do crime, a insinceridade como delito. Qualquer ator, em tese, pode interpretar a notação escrita e gesticular, falar ou chorar como exige o texto de outrem. Do performer, em contrapartida, espera-se o gesto próprio, a fala e o choro de si. A unicidade do ato autográfico desponta como a expressão de sentimentos e propósitos que se imaginam verdadeiros. O substrato da linguagem, portanto, é de natureza moral, com consequências certamente moralistas: o ator finge; o performer é sincero. Daí a interpretação de Marioni em relação à recusa de Chris Burden. A negativa do artista teria o peso de uma acusação: ao propor a reencenação de *Trans-fixed*, Abramović estaria ameaçando ficcionalizar a arte da performance, teatralizando-a. E a ficção, em Marioni, é quase um problema ético, um vício a ser purgado nas águas batismais da verdade performática. Mas se o reperformer parece falar com a voz dos heréticos, é porque o ouvido que lhe escuta partilha da crença do performer como redentor dos pecados teatrais.

### O caso *Seedbed*

A ideia da reperformance como heresia não impede, todavia, que Abramović reencene performances profundamente pessoais, espontâneas e, em certa medida, intransferíveis. Pensemos, para exemplificar, em *Seedbed*, de Vito Acconci. A ação de origem é realizada em 1972, no interior de uma galeria. Ao entrar

---

<sup>15</sup> The difference between performance art and theater is that in performance art, you're not playing a role. You're yourself. And you're not in costume. And you're not telling a story. You're manipulating material. And you're not – it's not directed at the audience's emotions, like in theater. It's directed at the material you're manipulating, so. That's the basic difference between performance art in its original idea. (Tradução nossa)



no espaço expositivo, o visitante caminha sobre uma ampla rampa de madeira, ligeiramente inclinada, que cobre a maior parte do chão. Embora a intervenção se assemelhe às estratégias arquitetônicas do minimalismo, não me ocorre nada menos minimalista que essa obra. Deitado sob a rampa, o performer Vito Acconci se masturba sem ser visto. Suas fantasias sexuais, baseadas nos movimentos dos presentes, são ouvidas de imediato, amplificadas por uma caixa de som. A insólita operação segue por horas a fio, reiniciada a cada novo visitante (Jones, 1998, p.104-107). As reações do público às narrações eróticas do performer são parte integrante da proposta. Apesar da invisibilidade mútua, a evidente tensão sexual põe em suspensão o aparato contemplativo da galeria, fomentando uma conexão íntima entre o artista e seu público.

Diferente de Chris Burden, Vito Acconci autoriza a realização da performance por Abramović. Dada a natureza íntima da obra, não é difícil imaginar as consideráveis adaptações implicadas no ato reperformático. Algumas alterações são de ordem institucional. A *Seedbed* de Abramović ocorre num palco circular em formato de tambor situado no chão da rotunda do museu Guggenheim. Ao contrário da ação de Vito Acconci, a audiência de *Seven Easy Pieces* é volumosa: cada performance atrai entre 500 e 1400 pessoas (Smith, 2005). Por conta disso, o fluxo de visitantes da nova *Seedbed* é limitado a vinte pessoas por turno (Smalec, 2006). O público imediato situa-se no topo do palco. O acesso ao círculo íntimo da artista é feito por uma escada lateral. Marina Abramović está escondida logo abaixo, no interior da estrutura. Como Acconci, a artista escuta os passos acima e, estimulada pela presença de anônimos, masturba-se por horas, oculta a qualquer olhar, ao mesmo tempo em que narra suas fantasias através de amplificadores.

Além dos muitos relatos, o arquivo da primeira *Seedbed*, de 1972, conta com uma conhecida série de registros fotográficos e fílmicos, alguns aparentemente óbvios: o artista se masturbando; uma moça caminhando sobre a rampa. Contudo, a simples possibilidade de reencenação da obra demanda uma interpretação ativa dos documentos remanescentes. Por interpretação ativa refiro-me à necessidade de intervenção poética na matéria documental. Uma vez autorizada por Acconci, Abramović é impelida a selecionar, dentre os vários elementos contidos no arquivo, aqueles que serão considerados pertinentes, ou seja, efetivamente constitutivos



de *Seedbed*, separando-os daqueles tidos como contingentes, e, portanto, descartáveis. Tal processo de seleção não é necessariamente intencional ou consciente, e pode ser o efeito de decisões práticas, talvez arbitrárias, de todo modo poéticas. O resultado da interpretação ativa do arquivo decorre dos elementos comuns entre a performance e a reperformance. Assim, basta compararmos a *Seedbed* de Acconci à de Abramović para inferirmos as seguintes propriedades pertinentes da obra: a presença do público, a invisibilidade do artista, sua localização abaixo dos visitantes, a masturbação estimulada pela movimentação dos espectadores e a narração amplificada das fantasias do performer. É essa, em síntese, a notação de *Seedbed* (evidentemente latente e descritiva) proposta em ato (em obra) por Abramović.

Mas a força da reperformance – seu poder de manipulação de signos e de invenção de sentidos – decorre sobretudo da *diferença*. É no desvio da identidade mantida que a reperformance atualiza a obra de origem, pleiteando a sobrevivência contraditória da arte do efêmero. Algumas diferenças são evidentes, mas acessórias, como a substituição do cubo branco pelo palco redondo. Já outras, como a substituição do performer, são fundamentais. Em termos instrucionais, a presença de Vito Acconci, afinal, é ou não obrigatória? Até que ponto a excitação de um corpo masculino é uma exigência notacional de *Seedbed*? Quais as implicações poéticas da masturbação feminina? E que novas modalidades de interação pública são por ela ativadas? Tais perguntas, para além dos rigores da especulação abstrata, exigem a concretude da cena e, com ela, a observância prática do rito, ou melhor, do novo arquivo que dele se instaura. A partir de então, o contrato poético entre Abramović e Acconci faz da reedição de *Seedbed* um verdadeiro experimento coletivo, ao mesmo tempo psicológico e social.

O título da obra – *Seedbed* (canteiro ou cama de semente) – é um primeiro desafio à reencenação feminina, pois contém um trocadilho sugestivo: base de sêmen (*seed bed*). Nos anos 1970, Vito Acconci admite a evocação ejaculatória do título. “Eu me masturbo”, afirma, e “tenho que continuar me masturbando o dia todo para cobrir o chão com esperma, para semear o chão (*to seed the floor*)”

(Vito Acconci apud Diacono 1975, p.168)<sup>16</sup>. Décadas depois, ao autorizar a reperformance, o artista põe em xeque a natureza masculina do próprio desafio. Ainda se trata de *Seedbed*, pergunta-se a pesquisadora Theresa Smalec, “se um rastro de ‘sêmen’ (*seed*) não permanecer na ‘base’ (*bed*) do chão da galeria”? (Smalec, 2006, s. p.)<sup>17</sup>. Em uma entrevista, Abramović explica seu fascínio pelo tema: “O que é interessante sobre a masturbação é que você está produzindo algo. Existe um produto. Mas o que uma mulher produz ao se masturbar?” (Marina Abramović apud Kaplan, 1999, p.14)<sup>18</sup>. A reperformance da artista, como previsto, estende-se por sete horas consecutivas. Além do desgaste físico envolvido na masturbação prolongada, Abramović altera o enunciado de sua ação ao estabelecer para si mesma a meta de conseguir tantos orgasmos quanto possível (Chalmers, 2008, p. 30). A alteração notacional, de ordem instrucional, não é um simples capricho. Como a ejaculação para Acconci, o orgasmo efetivo de Abramović é, para a artista, a prova do seu trabalho – a verdade da sua *Seedbed* particular:

Ter orgasmos em público, ficar excitada com os visitantes acima de mim – não é algo realmente fácil, eu te digo. Nunca me concentrei tanto na minha vida. Meu amigo me deu algumas revistas eróticas, mas eu não as usei de fato. Eu me concentrei nos sons e na ideia de que eu tinha que ter orgasmos, como prova do meu trabalho. E foi o que fiz. Eu não finjo – eu nunca finjo nada. [...] Eu acabei tendo nove orgasmos. O que foi péssimo para a próxima performance – eu estava tão exausta” (Marina Abramović apud Rosenberg, 2005, s. p.)<sup>19</sup>.

Enquanto experimento coletivo, a recriação de *Seedbed* mobiliza uma subjetividade contra-hegemônica, que põe em suspeita o cânone masculino da vanguarda. Para a historiadora da arte Amelia Jones, a ação inicial de Acconci deve

---

<sup>16</sup> I masturbate; I have to continue doing it the whole day – to cover the floor with sperm, to seed the floor. (Tradução nossa)

<sup>17</sup> Can we still call it *Seedbed* if a trail of ‘seed’ does not remain on the gallery’s floor ‘bed’? (Tradução nossa)

<sup>18</sup> What’s interesting about masturbation is that you are producing something. There is a product. But what does a woman produce in masturbating? (Tradução nossa)

<sup>19</sup> Having orgasms publicly, being excited by the visitors, steps above me – it’s really not easy, I tell you. I’ve never concentrated so hard in my life. My friend gave me some sexy magazines, but I really didn’t use them. I concentrated on the sounds, and on the idea that I had to have orgasms, as proof of my work. And so I did. I don’t fake it – I never fake anything. [...] I ended with nine orgasms. It was terrible for the next piece – I was so exhausted. (Tradução nossa)

ser lida como paródia – e, portanto, como crítica –, na medida em que o performer, pela via do excesso, expõe o corpo masculino do “gênio”, via de regra oculto pelas engrenagens de poder do campo da arte (Jones, 1998, p.106). Por outro lado, a fricção entre performance e reperformance sinaliza tanto a integridade da obra no tempo, quanto um possível conflito de versões. Embora a partilha da intimidade seja um ato radical atrelado à era da liberdade sexual, a masturbação pública de Acconci não deixa de ser um novo capítulo (literalista) de uma velha tradição ejaculatória da arte moderna, vigente no pós-guerra, que remonta ao *dripping* convulsivo de Jackson Pollock. Sua ação exibicionista expressa, literal ou parodicamente, a estrutura sexista da história das vanguardas. Não por acaso, as fantasias murmuradas pelo artista ao microfone são chulas e objetificadoras (Smalec, 2006). De acordo com testemunhas da época (incluindo o artista), a primeira *Seedbed* é descrita como uma obra não apenas perturbadora, mas hostil (Smalec, 2006). A reperformance de Abramović, em contrapartida, assume um outro modelo de relação intersubjetiva. Ao invés de encarnar a imaginação artística como um ato de dominação, as fantasias da performer reivindicam a cumplicidade e a participação efetiva do público. Próxima do gozo, Abramović irrompe abruptamente: “Onde estão os passos? Eu preciso ouvir os passos” (Marina Abramović apud Smalec, 2006, s. p.)<sup>20</sup>. O público responde de imediato, pisando com força sobre o chão (Smalec, 2006; Smith, 2005).

A ação de Abramović incita não apenas a interação entre artista e espectador, antevista por Acconci, mas a conexão interna entre os próprios membros do público. A crer na memória de alguns participantes, a reperformance de *Seedbed* tem o efeito colateral, por assim dizer, de estimular a formação espontânea de pequenas comunidades de sentido, ainda que temporárias. A certa altura, um visitante começa a esfregar sua virilha contra as bordas internas do palco circular (Smalec, 2006). Na medida em que o clímax de Abramović se aproxima, o homem cai de quatro e grita: “Isso te excita?”. Os seguranças do museu invadem o palco e mandam o sujeito se retirar. O público protesta de imediato: “Você não entende a performance”. “Há alguma regra contra fazer barulho?”. Os seguranças cedem e o homem permanece no recinto. Triunfantes, os visitantes formam uma ilha sexuada

<sup>20</sup> Where are the steps? I need to hear steps. (Tradução nossa)

de solidariedade poética. Ou como resume Theresa Smalec, presente na cena: “Nós conquistamos nossa pequena vitória contra a máquina higienizada” (Smalec, 2006, s. p.)<sup>21</sup>.

Em boa medida, tal vitória é possível graças à superação da exclusividade do corpo de Acconci, decorrente da notação de Abramović. Ao propor a virtualização da performance de origem, a artista atualiza, por vias cênicas, a área de ação poética da obra, crivando-a de historicidade. Assim como a primeira Seedbed dos anos 1970 remonta à liberação sexual da contracultura, a segunda, dos anos 2000, remete ao empoderamento público do corpo feminino – além de incorporar o conflito, típico de certos setores da produção artística contemporânea, entre imagem, desejo e espetáculo museal. A operação instrucional da reperformance, todavia, não implica a monumentalização da permanência. A Seedbed de Abramović é a mesma obra sem ser. Há um resto de alteridade e diferença que nela escapa, reafirmando a condição também eventual, acontecimental da performance, que, retornada à presença, se executa aqui e agora. O conteúdo da reperformance, sintetiza Jessica Chalmers, continua a ser a efemeridade: “a presença do performer compartilhando tempo e experiência aguda com o público – embora a forma tenha se tornado mais expansiva” (Chalmers, 2008, p. 34)<sup>22</sup>.

### Redução arquivada e tempos impuros

Preservemos este ponto: a forma se tornou mais expansiva. “Forma”, claro, como maneira, método, procedimento. A obra de arte como uma noção estratégica, uma tática de ocupação, uma realidade movediça que se expande para além das próprias bordas. Tal expansão está na base da dimensão conceitual da reperformance. Nas artes performáticas estabelecidas, como a música, o teatro ou a dança, o gesto interpretativo pressupõe, por força das convenções históricas, uma conformidade mínima (notacional) entre a performance (autográfica) do artista-intérprete (um pianista, por exemplo) e a obra (alográfica) que lhe antecede

---

<sup>21</sup> We've won our little victory against the sanitized machine. (Tradução nossa)

<sup>22</sup> The content of her work continues to be ephemerality – the presence of the performer sharing time and acute experience with an audience – but the form has become more expansive. (Tradução nossa)

(uma dada composição musical, no caso). Apesar das exceções, o rio das relações de conformidade geralmente corre no sentido que vai da composição às interpretações, uma vez que, por definição, o intérprete interpreta o que já se imagina interpretável. A reperformance, contudo, é uma das exceções. Nela, o fluxo de conformidades se inverte, como se o rio corresse ao contrário: o ato poético nasce em uma performance autográfica única e singular, de ordem não-notacional, para então desaguar, por vias inferenciais, numa obra que se pretende alográfica, porque notacional.

Para fins categoriais, chamarei a esse processo de *redução*. O termo vem de Gérard Genette, que o usa para referir-se ao processo de passagem de um objeto ou evento autográfico para um alográfico (Genette, 2001, p.67-76). Consideremos um exemplo prosaico: “Eu ergo o braço direito e peço a uma pessoa presente que ‘faça o mesmo gesto’; ela, se estiver atenta, erguerá ‘o mesmo braço’ que eu, ou seja, o seu braço direito” (Genette, 2001, p.67). A rigor, nada impede que o meu gesto de erguer o braço possa ser visto como um evento singular e irrepetível; é a decisão do meu interlocutor que firmará, em atenção ao que se pede, quais são ou não as propriedades comuns entre o seu gesto e o meu. Aceitar ou não o meu gesto como repetível, usar ou não o braço direito, erguer a mão a certa altura, em determinada velocidade e dinâmica, ou desconsiderar tais pormenores como contingentes são decisões de conformidade e identificação. Na prática, as inesgotáveis filigranas perceptivas da minha ação inicial só poderão dar lugar a uma eventual “reexecução” (“faça o mesmo gesto”) se forem alvo de uma operação redutiva – porque disposta a *reduzir* a complexidade da experiência a alguns traços que se supõem pertinentes. É Genette quem esclarece o termo:

Proponho batizar nossa operação institutiva como redução alográfica, pois ela consiste propriamente de se reduzir um objeto ou evento, depois de análise e seleção, aos traços que ele compartilha, ou pode compartilhar, com um ou vários outros objetos ou eventos cuja função será manifestar como ele, sob aspectos fisicamente perceptíveis, a imanência ideal de uma obra alográfica (Genette, 2001, p.75).

Tal operação cumpre um papel central na história, na prática e na própria definição das reperformances. Nesse registro, entendo a redução como um fenômeno que se caracteriza como o ato voluntário e convencional de inferir um

determinado padrão notacional, de tipo instrucional, a partir de uma performance autográfica “de origem”, até então tratada pelo campo da arte como um acontecimento singular, presencial e, por isso mesmo, irrecuperável, irremediavelmente abandonado no passado.

A redução, no contexto performático contemporâneo, é uma operação que tensiona a relação das reperformances com as artes performáticas tradicionais, visto que nela o trajeto das escolhas poéticas corre, por assim dizer, de forma anômala, indo da autografia à alografia, para só então retornar a uma segunda autografia, amiúde distinta da primeira, embora não de todo. O percurso geralmente se inicia com a reconsideração poética de uma performance precedente que até então se supunha exclusivamente singular e não-notacional. O objetivo é claro (e um pouco insubordinado): reencenar uma obra, a princípio, não-encenável. Durante o processo, a unicidade da obra de origem é reavaliada à luz da operação redutiva: alguns traços pertinentes são selecionados, enquanto outros, tidos como secundários, são descartados. Na prática, são novas decisões autorais que expandem, alteram ou mesmo conflitam com as decisões da primeira performance. O diálogo com os visitantes, a invisibilidade do performer e a masturbação podem, como vimos, ser entendidos como traços constitutivos (obrigatórios) de *Seedbed*, ao contrário da presença de Vito Acconci ou de outros elementos considerados contingentes, como a disposição arquitetônica, as condições de iluminação e assim por diante.

Trata-se, porém, de uma redução de ordem específica, porque centrada nas propriedades do arquivo que seleciona. A peculiaridade das reperformances reside no fato de que o processo de transformação redutiva, na impossibilidade de contato imediato com a performance primeira, depende integralmente do acesso e da análise seletiva de sua extensão arquivada, sem a qual o movimento de atualização não seria possível. É somente por meio do manejo dos registros documentais e da memória neles repertoriada que se pode inferir (poeticamente) os elementos pertinentes (notacionais) de uma dada performance pregressa, e com eles recriar as condições mínimas de sua reexistência e atualidade, ainda que às custas de uma certa “traição” à singularidade de origem. Dito de outra maneira, a reperformance é o processo de alografização de uma performance autográfica

através da redução arquivada, aqui entendida como o ato de inferir ou inventar uma notação instrucional a partir da análise do arquivo da performance de origem.

Como estratégia discursiva, a reperformance opera com a sobreposição de temporalidades. Sua elaboração do tempo, ao justapor as incidências da atualidade à carga memorial do arquivo, implica a recontextualização permanente dos sentidos. Cada nova atualização (ocorrência) problematiza o enraizamento cultural da primeira performance, e ao fazê-lo, abre caminho para atualizações futuras, problematizando assim o próprio enraizamento da nova obra na atualidade. Tal *looping* antropológico de signos é uma característica central da atividade criativa contemporânea. O ato de reviver uma performance pretérita no presente pressupõe, entre outras coisas, a necessidade de remodelagem do microcosmo histórico da primeira apresentação (Morgan, 2010, p.2). É o caso, como vimos, da *Seedbed* de Abramović, com suas readequações de gênero e interação pública. Mas também é o caso de outras *Seedbeds*, e com elas, de outras reperformances. Pensemos na série *Synthetic Performances*, do coletivo italiano 0100101110101101.org, composto pelos artistas Eva e Franco Mattes. Realizada entre 2007 e 2010, a série consiste na reencenação virtual de cinco performances históricas – dentre as quais *Seedbed*, produzida em 2007. Em linhas gerais, tais ciberperformances são encenadas por avatares antropomórficos semelhantes aos artistas (Stojinić, 2015, p.71). As ações ocorrem no interior da plataforma *Second Life*, um conhecido ambiente online multiplayer voltado à simulação de interações sociais. No caso de *Seedbed*, o público, formado por personagens de usuários do *Second Life*, visita uma galeria virtual disposta à maneira da performance de Vito Acconci (Mattes; Mattes, 2010). Como na obra de origem, os visitantes escutam os sons emitidos por Franco Mattes, com a diferença que agora quem se masturba não é o artista, mas seu avatar, que se esconde sob o piso inclinado da galeria virtual (Duarte, 2016, p.455).

Ainda que evidentes, as diferenças entre as obras envolvidas nesse looping de sentidos são tão reveladoras quanto as semelhanças. Assim como a reencenação de Marina Abramović, a ciberperformance do coletivo opera com o processo de alografização da obra de Acconci, viabilizado pela redução de seu arquivo. Mas ao contrário de Abramović, a nova *Seedbed* enfatiza a convergência,

patente no mundo digital, entre conceitualismo e virtualidade, isto é, entre a chamada “desmaterialização” da obra de arte e os procedimentos alográficos da vida *online*. Mais do que a reafirmação da presença e do corpo vivo, Eva e Franco Mattes realçam a onipresença das relações hipermediatizadas e imateriais da internet. Não por acaso, os artistas argumentam que as obras da série *Synthetic Performances* não são críticas ao Second Life, mas sim às artes corporais: “Nós odiamos performance”, afirma Franco. “Nunca a entendemos direito. Então, queríamos compreender o que a tornava tão desinteressante para nós, e reencenar essas performances foi a melhor maneira de descobrir” (Franco Mattes apud Cooke, 2010, p.398)<sup>23</sup>.

Ao virtualizar eventos poéticos singulares e não-notacionais, a reperformance funciona como um sinal da extensa difusão da condição conceitual no âmbito da produção artística contemporânea. Não apenas a reperformance, mas a própria operação alográfica vê no arquivo da história uma ocasião para o diálogo entre sujeitos e contextos de tempos e espaços distintos. Proposto como notação ou inferido por decisão, o arquivo, enquanto uma forma de exterioridade, permite a amplificação temporal, mnemônica do evento arquivado. Nas palavras de Derrida, não há arquivo “sem uma técnica de repetição”, sem a inscrição “em algum lugar exterior que assegure a possibilidade da memorização” (Derrida, 2001, p.22). A imanência supostamente “interna” de um acontecimento singular é, por meio do arquivamento, empurrada, à revelia, em direção à “externalidade” da vida histórica. Como uma espécie de deslealdade à unicidade do evento, o arquivo, cuja lógica é a da repetição, é indissociável, portanto, da ideia de destruição (Derrida, 2001, p.23). O “mal de arquivo”, como lhe nomeia Derrida, nasce de uma contradição inevitável: “O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo” (Derrida, 2001, p.23). Todavia, não se trata exatamente da destruição do arquivo, mas daquilo que se arquivava. O arquivo trabalha “contra” o arquivado na medida em que põe em questão a singularidade que o define. Ao reprocessar, por vias redutivas, o arquivo de uma obra autográfica, a reperformance, de certo modo, a “destrói”, pois põe em xeque sua “interioridade” ímpar (Banks, 2015, p. 43).

---

<sup>23</sup> We hate performance art, we never quite got the point. So, we wanted to understand what made it so uninteresting to us, and reenacting these performances was the best way to figure it out. (Tradução nossa)



Nessa linha de raciocínio, a reperformance surge como uma ameaça ao componente vivo da experiência. Mas uma ameaça ela mesma viva, porque feita de imediato, na presença, realojada em novo corpo, diante de outro público. Tal confusão aparente alimenta incertezas e habita o centro do debate crítico. Nem bem viva, nem bem morta, a reencenação de obras pretéritas pressupõe uma temporalidade igualmente híbrida, meio no passado, meio no presente. Não à toa, o historiador da arte Hal Foster, num lampejo cômico, entende a reperformance como uma arte zumbi (Foster, 2015, p.127). O argumento, além de burlesco, é compreensível. A vitalidade da performance primeira, não raro associada às ideias de autenticidade e originalidade, não tem, de fato, como despontar, ressuscitada, em novo rito. Há algo de “morto-vivo” (*undead art*) nesse gesto (Foster, 2015, p.127); algo ligado à natureza especulativa do mercado da arte contemporânea, à institucionalização e à espetacularização das performances, como insinua Foster, sem se aprofundar.

Mas se trata de um modo de falar. A ruína do singular – a destruição do elemento vivo da experiência – é também a crise que admite a sua própria sobrevivência, ainda que enviesada e potencial. A temporalidade híbrida é também uma potência dialógica, comunicativa. Ao permitir a comparação entre uma obra primeira e suas reencenações, a redução arquivar, no sentido que atribuo ao termo, estabelece um diálogo (real ou imaginário) que é, por definição, trans-histórico, porque capaz de ativar, no cruzamento de eixos culturais dessemelhantes, a produção mesma da diferença e da heterogeneidade. Ao invés de apagar distâncias históricas ou de reconstruir a “verdade” da obra de origem, tal diálogo desenvolve a capacidade de abranger uma outra historicidade, sem desativar a consciência da nossa própria (Bénichou, 2016, p. 22). Uma obra de arte, nessa frequência, deixa de ser a expressão singular de uma individualidade eucrônica, exclusiva de “seu tempo”, para se tornar o diálogo intercultural de sujeitos cortados por tempos impuros. Para além do campo estrito da reperformance, tal tradução trans-histórica desponta, por vias alográficas, redutivas, como um dos casos mais notáveis de expansão da ideia de obra de arte.

## Referências

- ABRAMOVIĆ, Marina. Reenactment: introduction. In: *Marina Abramovic: Seven Easy Pieces*. Solomon R. Guggenheim Museum. New York: Edizioni Charta, 2007a.
- ABRAMOVIĆ, Marina. *Seven easy pieces*. Milão: Charta, 2007b.
- ALLEN, Jennifer. “Einmal ist keinmal”: observations on reenactment. In: LÜTTICKEN, Sven (ed.). *Life, once more: forms of reenactment in contemporary art*. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 2005.
- AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. *PAJ: a Journal of Performance and Art*, vol. 28, n. 3, 2006.
- BANKS, Georgia. *Reperformance: a dedication*. Dissertação (Mestrado em Fine and Visual Arts), Melbourne, University of Melbourne, 2015.
- BEDFORD, Christopher. The viral ontology of performance. In: HEATHFIELD, Adrian; JONES, Amelia (eds). *Perform, repeat, record*. Chicago: Intellect Ltd., 2012.
- BÉNICHOU, Anne. Reperformance and transhistoricity. *Performance Research*, vol. 21, n. 5, 2016.
- BUCHLOH, Benjamin. *Neo-avantgarde and culture industry*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- CHALMERS, Jessica. Marina Abramović and the re-performance of authenticity. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 22, n. 2, 2008.
- CONCANNON, Kevin. Yoko Ono’s Cut Piece: from text to performance and back again. *PAJ: a Journal of Performance and Art*, n. 3, 2008.
- COOKE, Grayson. De-inter-facement: 0100101110101101.org’s portraits of “Second Life” avatars. *Convergence*, vol. 16, n. 4, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIACONO, Mario. *Vito Acconci: del testo-azione al corpo come testo*. New York: Out of London Press, 1975.
- DUARTE, Sarah Marques. Ciberformance, Second Life e “Synthetic Performances”. *Ouvirouer*, Uberlândia, vol. 12, n. 2, ago-dez. 2016.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 14ª ed. Campinas, SP: Papirus,



2012.

FOSTER, Hal. *Bad new days: art, criticism, emergency*. London; New York: Verso, 2015.

GENETTE, Gérard. *A obra de arte: imanência e transcendência*. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006.

JONES, Amelia. "Presence" in absentia: experiencing performance as documentation. *Art Journal*. vol. 56, n. 4, 1997.

JONES, Amelia. *Body art: performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

KAPLAN, Janet. Deeper and deeper: interview with Marina Abramović. *Art Journal*, vol. 58, n. 2, 1999.

KAPROW, Allan. Untitled guidelines for happenings [c. 1965]. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter (orgs.). *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

KENNEDY, Maev. Ono bares all for peace – again. *The Guardian*, Londres, 06 set. 2003.

KENNEDY, Randy. Self-mutilation is the sincerest form of flattery. *New York Times*, 06 nov. 2005.

MARIONI, Tom. Marina Abramovic; now playing the artist. *New York Times*, 13 nov. 2005.

MARIONI, Tom. Oral history interview with Tom Marioni. *Archives of American Art*, Smithsonian Institution, 21-22 dez. 2017. Disponível em: [https://www.aaa.si.edu/download\\_pdf\\_transcript/ajax?record\\_id=edanmdm-AAADCD\\_oh\\_392052](https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_392052) Acesso em: 16 maio 2021.

MATTES, Eva; MATTES, Franco. Reenactment of Vito Acconci's Seedbed, vídeo, 9'38", 2010. Disponível em: <http://010010110101101.org/reenactment-of-vito-acconcis-seedbed/> Acesso em: 16 maio 2021.

MORGAN, Robert. Thoughts on re-performance, experience, and archivism. *PAJ: a Journal of Performance and Art*, vol. 32, n. 3, 2010.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. New York: Routledge, 1993.

PRINCENTHAL, Nancy. Back for one night only! *Art in America*, vol. 94, n. 2, February 2006.

RICHARDS, Mary. *Marina Abramović*. 2<sup>nd</sup> ed. London; New York: Routledge, 2018.

ROSENBERG, Karen. *Provocateur: Marina Abramović*. New York, 1<sup>o</sup> dez. 2005. Disponível em: <https://nymag.com/nymetro/arts/art/15228> Acesso em: 16 maio 2021.

SMALEC, Theresa. Not what it seems: the politics of re-performing Vito Acconci's Seedbed (1972). *Postmodern Culture*, Johns Hopkins University Press, vol. 17, n. 1, set. 2006.

SMITH, Roberta. Turning back the clock to the days of crotchless pants and a deceased rabbit. *New York Times*, 17 nov. 2005.

STOJINIĆ, Aneta. Digital anthropomorphism: performers avatars and chat-bots. *Performance Research*, vol. 20, 2015.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural das Américas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. Saving the “live”? re-performance and intangible cultural heritage. *Études Anglaises*, vol. 69, Issue 2, 2016.

WOOD, Catherine. *Performance in contemporary art*. London: Tate Publishing, 2018.

Recebido em: 16/05/2021

Aprovado em: 11/01/2022