

Editorial

- 09 Editorial
– José Carlos Pereira / Antonio Vargas

Artigos

- 13 Performance radical e literalidade:
a homologia arte-vida
– Artur Freitas
- 33 Um repertório de iconografias e procedimentos:
Neoexpressionismo e Expressionismo na pintura
de Fábio Miguez
– Wagner Jonasson da Costa Lima
- 51 O Pós-Modernismo como moderno no seu inovador
olhar sobre a história da arte
– Isabel Nogueira
- 61 A Geração 80 no Brasil, uma ousada
e complexa expansão
– Maria Amelia Bulhões

Notas de Investigação

- 71 O Rosto como Paisagem: apontamentos
– Rodrigo Sobral Cunha
- 77 São Luís: a cidade como obra de arte
– Janine Alessandra Perini

Artur Freitas

Performance radical e literalidade: a homologia arte-vida

Resumo

No contexto dos anos 1960 e 1970, o conceito de “neovanguarda” pode ser entendido como a soma de dois modos complementares de existência, que serão aqui nomeados de “autonomia” e “literalidade”. Para os limites deste texto, pretendo me concentrar na análise exclusiva do viés literalista, com ênfase na sua manifestação mais evidente, a que chamarei de performance radical. Em linhas gerais, compreendo tal vertente performática como a forma mais extrema de homologia entre arte e vida, que se caracteriza pela afirmação de corpos/sujeitos em sofrimento, e que será aqui analisada como o ponto de encontro entre, de um lado, a performatividade feminista, e de outro, a chamada arte perturbacional. Para tanto, começarei com uma apresentação sumária do papel exercido pela action painting na atividade performática do pós-guerra. Em seguida, examinarei as especificidades da homologia arte-vida no âmbito da performance radical, que será apresentada por meio de alguns exemplos da performance feminista e da arte perturbacional. Nesse ponto, a retórica do exagero surgirá como um importante contraponto artístico à chamada crise do sujeito moderno. Para finalizar, tomarei como estudo de caso a trajetória de Marina Abramović, e em especial a sua performance Rhythm 0, de 1974, para analisar, à guisa de conclusão, alguns dos possíveis limites da arte literalista.

Palavras-Chave

Performance radical; literalidade; arte e vida; arte perturbacional; Marina Abramović

Abstract

In the 1960s and 1970s, the “neo-avant-garde” concept is the sum of two complementary existence modes: “autonomy” and “literality”. This paper will examine only the mode of literality, with emphasis in its main expression, the “radical performance art”. In general, the “radical performance art” is one of the most extreme ways of the homology between art and life, which is featured by suffering

bodies/selves and is situated between feminist performance art and disturbatory art. Initially, this paper will present the role of action painting in the post-war performance art. After that, it will examine the homology between art and life in the radical performance art scenario. This analysis will be done through some examples of feminist performance art and disturbatory art. At that point, the rhetoric of exaggeration will be understood as an important reaction to the crisis of the modern subject. At the end, this paper will analyze Marina Abramović's performance and especially her "Rhythm 0" piece (1974). The analysis of this piece will indicate some possible boundaries of literalist art.

Keywords

radical performance art; literality; art and life; disturbatory art; Marina Abramović

Motivado pela consciência da crise das vanguardas nos anos 1970, o debate pós-modernista, ao menos no campo da historiografia da arte, tende a considerar o declínio de uma forma específica de modernidade artística, baseada numa concepção autonomista da arte. Para Jacques Rancière, todavia, o conceito de arte moderna, ao qual nomeia de "regime estético", é mais complexo do que supõe tal concepção. No seu entendimento, as diversas formas temporais da arte moderna se apoiam num princípio heterogêneo, quase contraditório, que consiste em "fazer da arte uma forma autônoma da vida e, com isso, afirmar, ao mesmo tempo, a autonomia da arte e sua identificação a um momento no processo de autoformação da vida" (Rancière, 2005: 39). Nesses termos, parte considerável da arte do século XX consiste na soma de dois modos complementares de existência, que serão aqui nomeados de "autonomia" e "literalidade". O primeiro modo, justamente, diz respeito à ideologia da independência da arte, que assume suas configurações mais elaboradas no âmbito de uma autonomia formal e imanente, como no caso exemplar da abstração pictórica. O segundo, por sua vez, consiste no ímpeto de dissolução da arte na vida prática, literal, e como tal abrange aquelas vertentes, típicas das neovanguardas, que tendem a ver no trabalho do artista mais uma forma de comportamento que um modo de reiterar a criação de objetos raros e autossuficientes.

Para os limites deste texto, pretendo me concentrar na análise exclusiva do viés literalista, com ênfase na sua manifestação mais evidente, a que chamarei de performance radical. Em linhas gerais, compreendo tal vertente performática como a forma mais extrema de homologia entre arte e vida, característica de parte das novas vanguardas ativas entre os anos 1960 e 1970. Insatisfeito com a abordagem autonomista, que julga inconsequente, o artista, nesse registro, impulsiona sua prática em direção à realidade – mas a uma realidade com o qual não há acordo possível. Na contramão da subjetividade normativa e dos sistemas de dominação do capitalismo tardio, a performance radical, que se caracteriza pela afirmação de corpos/sujeitos em sofrimento, será aqui analisada como o ponto de encontro entre, de um lado, a performatividade feminista, e de outro, a chamada arte disturbacional. Para tanto, começarei com uma apresen-

tação sumária do papel exercido pela action painting na atividade performática do pós-guerra, com destaque para o conceito de liturgia, de Giorgio Agamben. Em seguida, examinarei as especificidades da homologia arte-vida no âmbito da performance radical, que será apresentada por meio de alguns exemplos da performance feminista e da arte disturbacional. Nesse ponto, a retórica do exagero surgirá como um importante contraponto artístico à chamada crise do sujeito moderno. Para finalizar, tomarei como estudo de caso a trajetória de Marina Abramović, e em especial a sua performance *Rhythm 0*, de 1974, para analisar, à guisa de conclusão, alguns dos possíveis limites da arte literalista.

Performatividade pollockiana

Ao final da Segunda Guerra, torna-se senso comum constatar que Nova York substituiu Paris como centro propulsor da arte e da cultura ocidentais. Confirmada pela força institucional do expressionismo abstrato, a autonomia formal passa a ser entendida, nesse contexto, como sinônimo de arte moderna. A pintura de Jackson Pollock é parte central desse processo, como se a intensa gestualidade de suas pinturas alegorizasse a liberdade individual do *american way of life*, em oposição ao realismo socialista, ali entendido como o saldo débil de uma arte dirigida pelo Estado. Para o influente crítico Clement Greenberg, as obras de Pollock e sua geração, interpretadas à luz de conceitos-chave como “planaridade” (*flatness*) (Greenberg, 1997: 101) e “*all-over*” (Greenberg, 2013: 248-249), representam a realização definitiva, em solo norte-americano, das pretensões autonomistas da pintura europeia, confirmando assim a vitória também cultural dos Estados Unidos em tempos de Guerra Fria.

Simultaneamente, entretanto, difunde-se, ao longo dos anos 1950, uma segunda leitura sobre o expressionismo abstrato, e em particular sobre a obra de Jackson Pollock. Diferente da abordagem de Clement Greenberg, que privilegia a pureza do meio (*medium*) e a autonomia da linguagem pictórica, tal leitura enfatiza as conexões entre a pintura, a ação de pintar e a vida do pintor. Ao invés da obra de arte produzida, o olhar se dirige ao ato de produção. Uma simples mudança de enfoque que, não obstante a simplicidade, terá efeitos profundos na arte contemporânea.

Se fosse para escolher uma data, poderíamos dizer que essa mudança tem início em julho de 1950, com o célebre encontro entre Pollock e o fotógrafo alemão Hans Namuth. Durante alguns meses, Namuth acompanha e registra o dia a dia do pintor em seu ateliê. No total, são mais de 500 fotografias, muitas das quais dedicadas ao método de trabalho do artista (O'Connor, 1979: 48-49). De um modo geral, as imagens mostram Pollock de pé, em plena ação, gotejando tinta líquida sobre imensas telas estendidas sobre o chão. Os movimentos parecem cadenciados, quase ensaiados, como se houvesse um ritmo por trás dos gestos. A mão esquerda segura um balde; a direita arremessa a tinta com o auxílio de um pincel ou bastão. A execução da pintura exige evidente esforço físico. O artista se contorce, se estica, abre as pernas, se ajoelha. Seu corpo está totalmente concentrado no ato de pintar. Pollock, em resumo, parece dançar sobre a tela.



FIG 1. Hans Namuth. Pollock painting, 1950.
Fonte: www.artnet.com/artists/hans-namuth

Publicadas em 1951 nas revistas *Portfolio* e *Art News*, as fotografias do artista em ação disseminam-se rapidamente pelo mundo da arte, despertando crescente interesse (Boxer, 1998). No mesmo ano, o Museu de Arte Moderna de Nova York exhibe o curta-metragem *Jackson Pollock 51*, também de Hans Namuth, dedicado igualmente ao processo criativo de Pollock. Somados, filme e fotografias ajudam a difundir uma imagem positiva do pintor, enfatizando “sua gestualidade vigorosa e viril e o estilo caubói nas horas de descanso”, logo associados à exaltação de valores pretensamente norte-americanos, como a liberdade de expressão, a masculinidade normativa e a livre-iniciativa (Anfam, 2003: 6). Além disso, as imagens assumem o poder de desmistificar o famoso *dripping* de Pollock, ao revelá-lo não como um respingo aleatório e selvagem, mas como um processo intencional e deliberativo.

O acesso à iconografia de Namuth mobiliza o imaginário da época e impulsiona o debate crítico. Contraposta à abordagem formalista, a proposta agora é reavaliar o significado da abstração gestual, com destaque para o expressionismo abstrato. Em 1952, o crítico de arte Harold Rosenberg publica o primeiro ensaio relevante a esse respeito. Para o autor, o processo criativo do artista passa a ser tão importante quanto o resultado final. Com o cenário do expressionismo abstrato em mente, Rosenberg afirma que a tela, para os “pintores americanos”, vem se tornando “uma arena na qual agir”, ao invés de um espaço para a reprodução “de um objeto real ou imaginado” (Rosenberg, 2002: 589). Nesses termos, o que deve entrar na tela “não é uma imagem, mas um evento”. “Inseparável da biografia do artista”, argumenta, “a nova pintura quebra

toda a distinção entre arte e vida”. Em lugar de considerar a obra de arte como um fenômeno autônomo, “o artista organiza sua energia emocional e intelectual como se estivesse em uma situação viva”. “O pintor”, conclui Rosenberg, “se tornou um ator” (Ibidem: 590).

Sob essa ótica, o pintor, a rigor, não se tornou um ator, mas um performer; um artista para quem a pintura é menos um exercício plástico que o vestígio de uma ação. No contexto dos anos 1950, Harold Rosenberg tem o mérito de inaugurar o debate sobre a chamada *action painting* – a pintura de ação, que se caracteriza por dispor o corpo do artista como o próprio assunto da pintura. De modo revelador, Barbara Rose nota que Rosenberg, em seu texto, não está mais falando propriamente sobre pintura; ele está descrevendo as fotografias de Namuth (Rose, 1980). Tal mudança de perspectiva, embora sutil, é ao mesmo tempo o fruto e a semente de uma vasta árvore poética cujas raízes remontam à *action painting*, e sobretudo ao Pollock de Namuth e Rosenberg.

Ao longo dos anos 1950 e 1960, a “performatividade pollockiana”, como a nomeia Amelia Jones, tem alcance internacional (Jones, 1998: 53-102). Na Europa, ela se expressa, por exemplo, na pintura gestual do artista francês Georges Mathieu, um dos responsáveis por expor a obra de Pollock em Paris. Em 1954, no Salon de Mai, Mathieu pinta *La Bataille de Bouvines*, a primeira encenação ao vivo da *action painting* (Stiles, 1996: 680). A partir de então, o artista fará inúmeras exposições desse tipo. Diante do público, Mathieu empreende vigorosos embates corporais com enormes telas presas à parede. Empunhando um longuíssimo pincel, o artista pinta por estocadas, como um espadachim; ele avança, recua, avalia os efeitos dos últimos gestos, e retorna ao ataque, com certa afetação. “Pela primeira vez na história”, afirma Mathieu, “a pintura se tornou uma performance, e você pode assistir a sua criação assim como assiste a uma *jam session*” (Mathieu apud Beaven, 2012).

No Japão, artistas do coletivo Gutai também exploram a pintura de ação, unindo-a a elementos díspares da história oriental, como a caligrafia Zen e a bomba atômica. Para os jovens artistas japoneses, Pollock e Mathieu são referências concretas, inclusive mencionadas no Manifesto do grupo (Yoshihara, 1996: 695-696). Na prática, o resultado é uma gestualidade explosiva, frenética, quase excessiva, como nas ações de Shozo Shimamoto, que atira com violência jarros de tinta sobre uma tela esticada no chão (Jones, 1998: 90-93).

A experiência performática da *action painting* ganha novos desdobramentos na obra de Yves Klein. Amigo de Mathieu, a quem tem por modelo (Stiles, 1996: 681), o artista realiza, em 1960, a série *Anthropométrie*, com a qual pretende radicalizar a metáfora da tela como uma arena. A cena é conhecida. Diante de uma plateia confortavelmente sentada, Yves Klein, vestindo um smoking, instrui diversas mulheres nuas, lambuzadas de tinta azul, a imprimir seus corpos sobre folhas de papel dispostas no chão e na parede. As mulheres realizam toda a ação: esfregam a tinta em seus corpos, comprimem-se no papel, giram os braços, arrastam-se mutuamente. Próximo às moças, uma orquestra de câmara interpreta a Sinfonia Monótona, de Klein, que consiste na execução contínua, por vinte minutos, de uma única nota. O papel vai aos poucos se cobrindo de marcas de braços, pernas, seios, sem que o artista, todavia, tenha sequer tocado na tinta. “Sem dúvida”, arrisca David Hopkins, “ele está ironizando as pinturas ejaculatórias de Pollock, que também eram dispostas na horizontal e evitavam o toque” (Hopkins, 2018: 77).

Irrradiada em escala internacional, a “performatividade pollockiana” encena, em obra, algumas importantes transformações históricas. Em primeiro lugar, ela é um sintoma expressivo da revolução comportamental que, entre os anos 1950 e 1970, caracteriza a nascente cultura

jovem. Da poesia beat à contracultura, a concepção de uma obra de arte como um evento vivo, em lugar de um quadro na parede, é uma imagem certamente sedutora, porque mais próxima das fantasias e anseios de uma geração aberta à dimensão estética da experiência. No âmbito da produção artística, a reativação das utopias vitalistas, típica das novas vanguardas, sinaliza o ocaso da abordagem autonomista. Os exemplos a esse respeito proliferam, muitos ainda próximos da pintura de ação. Niki de Saint Phalle realiza pinturas com tiros de espingarda; Lynda Benglis arremessa tinta diretamente sobre o chão de uma galeria de arte (Jones, 1998: 94-97). Num misto de reverência e crítica, a action painting simboliza o projeto a ser deposto ou depurado. Na performance *The smiling workman*, por exemplo, Jim Dine entra em cena e se posiciona diante de uma ampla pintura gestual, pendurada na vertical. A ação é breve e eloquente. Depois de escrever “Eu amo o que faço / socorro” sobre a obra, o artista joga baldes de tinta sobre si mesmo, rasga a tela com uma faca e atravessa a pintura, saindo de vista. Ao elaborar a dialética entre o “resíduo passado do ato” (a pintura realizada) e o “imperativo do ato” (a ação de realizar a pintura), a performance de Dine, de acordo com Kristine Stiles, alegoriza a passagem do “feito” (done) para o “fazer” (to do) (Stiles, 2003: 77-82).

O paradigma litúrgico

Tal passagem cumpre um importante papel na mitologia literalista das neovanguardas. Com ela, a homologia entre arte e vida pressupõe um outro sentido do que seja ou possa ser uma obra de arte. Exemplar a esse respeito é o pensamento do artista e teórico Allan Kaprow. Em 1958, dois anos depois da morte de Jackson Pollock, Kaprow publica uma rápida digressão sobre o “legado” da obra do pintor. Para ele, as pinturas de Pollock, por conta da trama visual contínua, parecem se expandir infinitamente, para além dos limites da quadratura. Mas mais do que isso. Ao fazer da obra uma extensão do corpo e da vida do pintor, essas grandes pinturas põem em suspenso os limites que separam, de um lado, o mundo do artista, e de outro, o mundo do espectador – a “realidade” (Kaprow, 2003: 5). Frente a isso, pergunta-se Kaprow, o que fazer depois de Jackson Pollock? Uma alternativa é seguir fazendo boas pinturas, mais ou menos próximas às de Pollock. Outra, mais radical, é desistir completamente da pintura. “Pollock”, afirma Kaprow, “nos deixou no ponto onde devemos nos preocupar e inclusive nos encantar com o espaço e os objetos da vida cotidiana”, sejam eles “nossos corpos, roupas, quartos” ou a própria cidade. Na sua opinião, os jovens artistas de hoje não precisam mais dizer “eu sou um pintor” ou “um poeta” ou “um dançarino”; eles são simplesmente “artistas”. “Toda a vida está aberta a eles” (Ibidem: 7-9).

Como figura central na defesa e disseminação dos happenings, da performance e da arte ambiental, Allan Kaprow percebe que, quando está pintando, Pollock está “dentro” de sua obra e com ela se confunde. Nesses termos, a abordagem do artista não se limita a problematizar o velho ofício da pintura. Mais do que a fabricação de um artefato, a obra de arte, para Kaprow, é uma forma de “ritual” (Ibidem: 4).

Retenhamos este ponto: a obra como um rito. Tal argumento é preciso e sinaliza uma expansão conceitual extraordinária. Para Giorgio Agamben, há de fato uma forte correlação entre o ritual sagrado da liturgia e a práxis das vanguardas do século XX. A hipótese é a seguinte. Na Grécia clássica, a atividade do artista-artesão não é considerada em si mesma, mas em função da coisa produzida. A “obra”, nesses termos, é de algum modo um ultraje, na medida em que expropria o agente de sua energia, sua energia criativa, que como tal não pertence ao criador,

mas ao objeto criado (Agamben, 2013: 354-356). Disso decorre o julgamento de Aristóteles, para quem a praxis, a ação, que tem o seu fim em si mesma, é superior à poiesis, a mera produção de objetos. Na modernidade, todavia, o artista, como o filósofo, reivindica o domínio de sua própria atividade. O resultado, em casos extremos, é que a arte se apresenta como uma atividade “sem obra” – ao menos no sentido grego da palavra. Para Agamben, a arte de vanguarda e seus modelos contemporâneos operam no interior de um “paradigma litúrgico”. Entendida como “realização aqui e agora dessa ação absolutamente performática”, a liturgia não é a imitação do evento de salvação, mas é ela mesma o evento. Da mesma forma, o que define a práxis de parte da arte do século XX não é o paradigma mimético, mas a sua pretensão pragmática – a tal passagem do “feito” para o “fazer”, há pouco mencionada. Por outras palavras: “Trata-se de uma performance, de uma ação. A ação de um artista que se emancipa do tradicional fim produtivo, ou reprodutivo, e torna-se uma performance absoluta – uma pura liturgia que coincide com a própria celebração” (Ibidem: 358-359).

A sugestão da arte como ritual, presente na performance, implica uma complexa reavaliação do conceito de obra de arte. Como exemplo do raciocínio de Agamben, a intuição de Kaprow sobre Pollock tem o mérito de condensar as principais linhas de forças do período, extraíndo, sem devolução, o corpo vivo da ação pictórica. Ao longo dos anos 1960, parte considerável da arte corporal mantém um diálogo aberto com a action painting. No contexto genérico da live art, que inclui eventos tão díspares quanto os happenings de Kaprow e as performances de Oldenburg, a gestualidade da pintura contemporânea ocupa um lugar privilegiado no imaginário de vanguarda, ainda que ambíguo e movediço (Goldberg, 2015: 117-118). Em linhas gerais, o uso estético do corpo do artista e do público tende a fazer da relação entre arte e vida o eixo exploratório fundamental dessa vertente. Mais do que a fabricação de um objeto, a ideia de arte assume ali a forma de uma liturgia, para falar como Agamben, e como tal pressupõe uma operação capaz de convergir as vidas do artista e seu público num mesmo empenho energético. Em lugar, por exemplo, de uma pintura que retém em si os sinais de uma atividade pretérita, o que surge é a atualidade do rito partilhado. Para além da obra feita, cuja presença tanto evoca quanto oblitera o sujeito da criação, é a própria subjetividade criativa que, literalmente incorporada, apresenta-se como obra, ensejando o encontro de vidas em ato.

A partir de então, um amplo contingente de artistas jovens parece abrir mão da autonomia da linguagem como uma forma de sublimação da vida repressiva. Em linhas gerais, a aposta corre no sentido da supressão da distância entre a especificidade da forma estética e a literalidade da vida prática. Para esses artistas, a denúncia do conceito de representação é um modo de aspiração ética, o primeiro passo para o trampolim utópico de uma arte dessublimada, literalista, imediata. Indivisíveis, corpo e self de artista e observador constituem o corpo/sujeito que habita o coração das neovanguardas, garantindo a difusão transnacional de um vitalismo sem precedentes, com destaque para a propalada homologia entre arte e vida.

Crise do sujeito moderno e performance feminista

Mas de que vida se trata? Quais suas reivindicações e recusas? O que nos mostra sua pele, sua língua, seu sexo? Qual o corpo/sujeito que, uma vez performado, posto em obra, vai despontando e aos poucos se afirmando nas práticas vitalistas das novas gerações? A partir dos anos 1960, uma das respostas mais consequentes a essas questões pode ser vista nas práticas contra-he-

gemônicas das performances feministas. Consideremos, por exemplo, a obra *Vagina Painting*, da performer japonesa Shigeko Kubota. Em 1965, durante um festival Fluxus, a artista prende um pincel em sua calcinha, agacha-se com esforço diante de todos e, acorçada, espalha tinta vermelha sobre uma imensa folha de papel. O público tem a impressão que o pincel está inserido no interior da vagina da artista. O gesto alude não apenas à menstruação e ao corpo feminino, mas mais especificamente à sujeição das gueixas pobres, que para agradar os clientes eventualmente exercitavam a arte da caligrafia com pinceis inseridos em suas vaginas (Yoshimoto, 2005: 182). Dessa forma, a obra, que propõe uma performatividade pictórica desviante, é também um comentário irônico acerca do caráter fálico da *action painting*, como no caso do *dripping* de Pollock, com sua ostensiva conotação ejaculatória.



FIG 2. Shigeko Kubota. *Vagina painting*, 1965. Fotografia de George Maciunas. Fonte: Amelia Jones. *Body art*, p. 99.

Dez anos mais tarde, em 1975, a performer e videoartista Carolee Schneemann realiza uma ação igualmente emblemática, intitulada *Interior Scroll*. Mais uma vez, a subjetividade hegemônica – masculina – do modernismo é problematizada por meio da afirmação de um corpo particular, feminino e sexualizado. Durante a ação, a artista está nua e de pé sobre uma mesa. Seus braços, pernas, costas e rosto estão cobertos de lama, como que marcados pela tradição da pintura gestual norte-americana. Diante de uma plateia predominantemente feminina, a artista retira um longo rolo de papel de sua vagina, desdobra-o aos poucos e, a partir dele, lê um pequeno conto paródico que narra um encontro da performer com um “cineasta estruturalista” (Jones, 1998: 3-5). O texto apresenta o cineasta como um pseudocrítico de arte que desmerece abertamente os filmes de Schneemann: “nós gostamos de você”, ele afirma, “você é encantadora; mas não nos peça para olhar para os seus filmes, não nos peça para olhar para” toda essa “desordem pessoal”, essa “persistência de sentimentos”, esse “toque sensível” (Schneemann

apud Jones, 1998: 3). Como um amante misógino que desaprova os arroubos “femininos” da namorada, o cineasta é aqui o estereótipo do crítico moderno, o juiz “neutro” e “racional” da masculinidade padrão, o homem sem corpo que condena os sentimentos da arte (feminina), mas deseja o corpo da artista.



FIG 3. Carolee Schneemann. Interior scroll, 1975. Fotografia de Anthony McCall. Fonte: Amelia Jones. Body art, p. 4.

Num caso como noutro, Vagina Painting e Interior Scroll são exemplos sintomáticos da “vida” que se considera quando, nas práticas radicais das vanguardas tardias, a artealização da existência implica a revisão da própria subjetividade moderna. No âmbito de parte considerável da crítica modernista, a possibilidade de autonomia da obra de arte só aflora quando plantada em solo especial, composto de ingredientes cuidadosamente selecionados, tais como o dualismo cartesiano, o desinteresse kantiano e a conseqüente universalidade da experiência estética. Desde o século XVII, o dualismo de René Descartes não apenas pressupõe um ser humano dividido em corpo e alma, como imagina o corpo, esse entrave físico e mortal, como algo fora da alma, como algo externo e estranho à identidade do sujeito. “Não sou essa estrutura de membros a que chamam corpo humano”, afirma o filósofo, mas “uma coisa pensante, ou seja, um espírito, um entendimento ou uma razão” (Descartes, 2008: 91-92). A pretensa universalidade de um sujeito exclusivamente pensante abre caminho, entre outras coisas, para a ideia de que a história da arte coincide com a história do olhar, mas de um olhar desincorporado, uma espécie de visão transcendental, algo como um olho sem corpo. Por trás da “neutralidade” desse olhar, habita

um sujeito que se quer universal, humano, um ser pensante que, não obstante suas pretensões, é todavia historicamente localizado, ou seja, é homem, branco, heterossexual, adulto, saudável, emancipado, remunerado, cristão – numa palavra, normativo.

A revisão e sobretudo a contestação do sujeito normativo está na base da homologia entre arte e vida proposta por parte das performances realizadas a partir dos anos 1960 e 1970 (Jones, 1998: 37-46). Atreladas à luta pelos direitos civis, às políticas de identidade, às revoltas estudantis e aos movimentos revolucionários dos países em desenvolvimento, as práticas artísticas vitalistas renunciam à ideia de um sujeito moderno, com sua “identidade fixa e estável”, para afirmar em seu lugar um sujeito descentrado, dotado de “identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas”, para usar os termos de Stuart Hall (2011: 46). Nessa perspectiva, tais práticas performativas opõem ao desinteresse e à universalidade, típicos de certa história da arte, uma abordagem interessada, porque política, e não-normativa, porque baseada na afirmação de corpos/sujeitos particulares, contingentes. Daí, portanto, parte da força da ação de Shigeko Kubota, para quem a universalidade normativa da action painting é contraposta não apenas ao corpo feminino, mas ao corpo encenado de uma gueixa. Daí também a perspicácia de Carolee Schneemann, que além de interiorizar, literalmente, a crítica sexista do tal cineasta, extrai de sua vagina a resposta ao julgamento machista, para quem a mulher interessa por ser “encantadora”, desde que não expresse em suas obras o excesso de “sentimentos”. Desse modo, se a artista-mulher vale menos pelo pensamento que deposita em suas obras que pela objetificação de seu corpo, cabe a ela fazer do seu próprio corpo uma forma de pensamento.

Ao privilegiar uma política da identidade por meio de uma política do corpo, a performance feminista abre caminho para uma arte centrada na afirmação das subjetividades não-normativas. Nesse sentido, o feminismo habita o núcleo de um movimento muito mais amplo, nascido nas décadas seguintes ao pós-guerra, que se espalha por parte da produção artística contemporânea, e com ela afirma o direito à “vida” não apenas de corpos femininos, mas também de gays, trans, negros, indígenas, imigrantes, pobres, marginais e pessoas com deficiência. Tal movimento, em acréscimo, corre em paralelo, no âmbito artístico, à encenação de comportamentos deliberadamente transgressivos. Face aos valores vigentes no capitalismo avançado – ali incluídos o autoritarismo, a militarização, o racionalismo tecnocrático, o consumismo de massa, a moral classe média e a repressão sexual –, é compreensível que a positivação estética dos corpos pagãos venha acompanhada de uma retórica desviante. Em confronto com o mundo normativo, o artista contemporâneo não se limita a mimetizar os efeitos perversos da dominação, e tampouco reitera as modalidades tradicionais de resistência aos dispositivos de poder. Ao contrário, é na encenação de situações-limite, localizadas entre o obsceno, o abjeto e o temerário, que a performance radical agencia sua retórica particular.

Modos de exagero e arte distorcional

De acordo com Amelia Jones, a performatividade artística não-normativa se caracteriza por um “modo de exagero” (Jones, 1998: 66-67). Típico nas gerações dos anos 1960 e 1970, o exagero retórico expressa, entre outras coisas, a hostilidade dos artistas jovens em relação a geração anterior, vista como responsável pelo autoritarismo, pela guerra e pelas injustiças do mundo herdado. Nesses termos, portanto, a performance tem relação com a necessidade de pressionar as fronteiras de contextos politicamente radicalizados. Enquanto fonte de sentidos hiperbólicos,

o corpo do performer, em certas variantes extremas, tende a reduzir a distância entre arte e vida, entre ficção e realidade, mas só para considerar, em obra, as realidades de tipo perturbador. A partir dos anos 1970, sobretudo no contexto da body art, não são poucos os artistas que, por meio de gestos-limite, apelam ao sofrimento físico e ao risco de morte como formas de expressão artística. Em meados dos anos 1980, Arthur Danto nomeia a essas polêmicas vertentes performáticas de “artes da perturbação” (Danto, 2014: 157). Sagaz e burlesco, o neologismo une as imagens e fantasias invocadas no ato da “masturbação” com os desvios comportamentais de “distúrbio”, além dos efeitos inquietantes de “perturbação”. Diferente dos artistas das primeiras vanguardas, para quem a loucura da Primeira Guerra enseja reações que variam da bufonaria ao estranhamento, a arte perturbacional responde aos sistemas de dominação por meio da incorporação da violência, e com ela se abre à sombra da morte que assombra os limites entre arte e vida (Danto, 2010: 31).

Exemplar nesse sentido são as ações realizadas por Chris Burden durante a primeira metade dos anos 1970. Na obra 220, de 1971, o artista e três companheiros sobem em escadas dobráveis dispostas no interior da galeria F-Space, que se encontra inundada com água na altura de 30 centímetros. Com os performers posicionados, cada qual em sua escada, Burden solta um cabo elétrico de 220 volts dentro da água. A ação dura da meia-noite às seis da manhã, quando a esposa do artista desliga a energia da galeria. O risco de choque elétrico fatal obriga os artistas a um tour de force, equilibrando-se noite adentro sobre as escadas (Burden, 1975: 68-72). Realizada no mesmo ano, a infame obra Shoot é ainda mais arriscada. Nela, um amigo de Burden é solicitado para atirar com uma espingarda no corpo do artista. A ação ocorre na mesma galeria F-Space, diante de espectadores incrédulos. Ao invés de assistir pela TV os tiroteios da Guerra do Vietnã, comuns no jornalismo da época, o público de Burden é obrigado a testemunhar in loco a realidade traumática de um corpo baleado (Hopkins, 2018: 178). Na hora do disparo, menos de cinco metros separam o atirador de seu alvo. Planejado para pegar de raspão, o tiro é todavia um pouco impreciso e atravessa o braço do artista, que precisa de atendimento médico. O sofrimento autoimposto volta a aparecer na performance Trans-fixed, de 1974, em que Chris Burden pede a um amigo que pregue as suas mãos no teto de um Fusca. A operação tem início dentro de uma garagem. O performer deita sobre o capô traseiro do automóvel com os braços abertos e os pés escorados no para-choque. Suas mãos espalmadas são pregadas na lataria. Como um Cristo da era industrial, o artista é literalmente crucificado sobre o veículo (Jones, 1998: 130-132). A porta da garagem é aberta e o Volkswagen é empurrado pela metade para fora, onde encontra um público cauteloso. Com o carro em ponto morto, alguém acelera o motor ao máximo por dois minutos. Nas palavras de Burden, o rugido ensurdecedor da máquina “grita por mim” (Burden, 1975: 68-72). Ao fim da aceleração, o motor é desligado, o carro retorna à garagem e a porta se fecha.

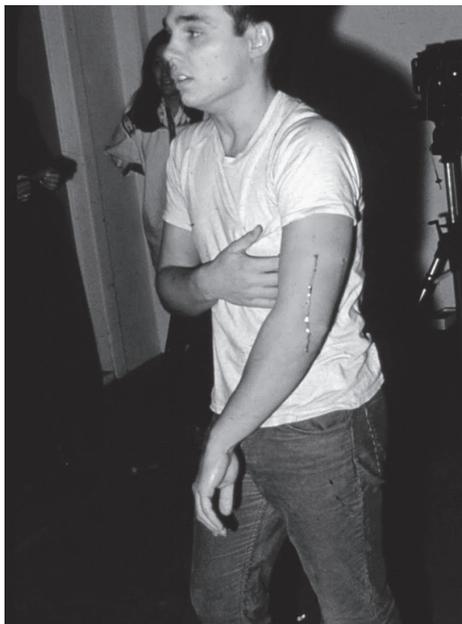


FIG 4. Chris Burden. Shoot, 1971. Burden baleado no braço esquerdo | Fonte: David Hopkins. After modern art, p. 178.

As performances de Chris Burden são reveladoras em vários aspectos. No contexto da body art, a tendência à autoimolação prevalece entre artistas homens (Hopkins, 2018: 174). Para alguns teóricos, o masoquismo masculino pode funcionar como um meio de afirmar o poder do sujeito sofredor. Theodor Reik, por exemplo, afirma que o homem masoquista não pode ser quebrado a partir de fora, pois para ele a resistência é a própria celebração da potência (Reik, 1941: 163). O corpo do homem, nesses termos, deve resistir a ação exterior para afirmar, orgulhoso, a sua impenetrabilidade. Segundo Judith Butler, é fundamental para a segurança da matriz heterossexual que a distribuição dos termos “masculino” e “feminino” se baseie em funções anatômicas binárias e complementares, sendo “ela”, a mulher, invariavelmente penetrada, e “ele”, o penetrador impenetrável (Butler, 1993: 50-51). Nessa perspectiva, percebe-se que há algo de normativo em ações como as de Burden, na medida em que reforçam, por meio do masoquismo, a impenetrabilidade do corpo heroico masculino (Jones, 1998: 130). Por outro lado, ao agredir a si mesmo em público, o artista homem também põe em xeque as expectativas sociais da invulnerabilidade masculina (Hopkins, 2018: 175). De acordo com Amelia Jones, a sujeição intencional, visível no autoflagelo de certas performances radicais, não deixa de ser um “modo de desconectar o elo normativo entre a subjetividade masculina e o exercício ativo do poder” (Jones, 1998: 130).

Seja como for, o fato é que performances como as de Chris Burden têm a propriedade de comprimir de modo intenso a distância entre arte e realidade. Por meio do apelo à dor e à mortalidade, seus exageros retóricos fazem da literalidade um recurso incômodo, aflitivo, abjeto. Expondo seu corpo a perigos reais, o artista da perturbação, de acordo com Danto, “almeja algo muito primitivo”, a saber: “reconectar a arte com aqueles impulsos sombrios a partir dos quais se acredita que a arte se originou e que a arte veio a sufocar cada vez mais” (Danto, 2014: 64).

Dessa forma, a performance radical não se limita ao simples ultraje, embora suas ações, num espectro moralista, possam ser ultrajantes. A ideia, nem sempre consciente, é perceber que o que nos perturba é a própria vida, e que a arte capaz de despertar esse sentimento é uma força poderosa, anterior ao nível mais baixo da civilização – uma espécie de rito mágico que nos lembra a fragilidade mas também a potência de ser o que somos.

Marina Abramović e a performance radical

Por meio do emprego literal da violência e do sofrimento, as obras de performers como Chris Burden não apenas põem à prova as fronteiras físicas e psicológicas do artista, como confrontam as reações e as responsabilidades éticas do espectador, desafiando-o a se envolver de modo direto com a performance (Stiles, 1996: 691). A entrega imediata do corpo do artista ao observador, sobretudo em atos incômodos, imprudentes ou dolorosos, faz do ato performático uma forma de investigar as reações do público.

Exemplar a esse respeito, a trajetória da performer sérvio-iugoslava Marina Abramović tem início na primeira metade dos anos 1970, com suas primeiras obras solo. Entre 1973 e 1974, a artista desenvolve a célebre série *Rhythm*, uma sequência de ações inusitadas que investiga tanto os limites do corpo e da consciência, quanto, em alguns casos, o papel desempenhado pelos observadores. Em *Rhythm 10*, a primeira da série, Abramović pratica sozinha o perigoso jogo de bar, comum entre camponeses eslavos, em que os participantes, com as mãos espalmadas sobre a mesa, cravam uma faca afiada de modo sucessivo entre os dedos. A artista está sentada no chão, com a mão aberta sobre uma grande folha de papel branco. O público acompanha o rito de perto. A cada erro, Abramović troca de faca. Depois de dez facas trocadas, a seção se repete. O sangue se acumula sobre o papel. Ao final, o público aplaude freneticamente (Abramović, 2017: 72). Na obra *Rhythm 2*, de 1974, a artista se deita no interior de uma grande estrela de fogo. Joseph Beuys está na plateia. O silêncio de todos é profundo. A obra é um tanto solene e lembra um ritual de sacrifício. Depois de uma hora e meia, a artista, sempre deitada e imóvel, desmaia por falta de oxigênio. O fogo toca a perna da performer, que não reage e precisa ser resgatada por membros da audiência. Apesar da boa recepção da obra, Abramović sente-se frustrada por ter perdido o controle do seu corpo (Ibidem: 80-81). No mesmo ano, em *Rhythm 4*, os limites da consciência são novamente desafiados. A artista está nua, sozinha, no interior de uma galeria, ajoelhada diante de um ventilador industrial de alta potência. A performance é projetada ao vivo para uma plateia na sala ao lado. Testando os limites de seus pulmões, Abramović respira fundo com o rosto colado ao ventilador. Em pouco tempo, mais uma vez, a artista desmaia, agora por excesso de oxigênio, e novamente a seção é interrompida pelo público, que invade o recinto para acudir a artista (Ibidem: 82).

Introjetada no corpo da performer, a violência da obra de Abramović alude a violências mais amplas, de ordem histórica e política. Em termos geracionais, a revolta contra a opressão familiar, típica da juventude contracultural dos anos 1960, expressa-se no horror da artista em relação à sua mãe, Danica, uma mulher controladora que impinge inúmeros castigos físicos e psicológicos à filha, mesmo na vida adulta. Além disso, a força explosiva de sua obra encena a angústia de uma geração submetida ao governo autoritário e interminável de Tito (Stokić, 2010: 23-27). Nascida em 1946, na antiga Iugoslávia, Abramović é filha de funcionários do alto escalão do governo socialista, e como tal vive de perto as contradições do regime comunista iugoslavo,

ao qual criticará por toda a vida – inclusive com alusões em algumas obras, como em *Rhythm 2*, cuja estrela vermelha de fogo, nas palavras da artista, “era o símbolo do comunismo, a força repressora sob a qual eu tinha sido criada, a coisa da qual eu estava tentando escapar” (Abramović, 2017: 80).

Relativamente conhecida em função das primeiras obras da série *Rhythm*, Marina Abramović recebe um convite, ainda em 1974, para realizar uma performance inédita na galeria de arte Studio Morra, em Nápoles. Em convergência com as ações anteriores, a artista pretende levar adiante suas investigações sobre os limites do corpo humano e o possível comportamento do público. “E se, em vez de eu fazer alguma coisa a mim mesma”, pergunta-se a performer, “eu deixasse o público decidir o que fazer comigo?” (Ibidem: 83). Como vimos, algumas performances precedentes culminaram com o desmaio da artista e a consequente intervenção do público. Nesses casos, Abramović havia assumido uma postura de evidente passividade (McEvelley, 1995: 46). Mas a ideia agora é outra: ao invés da “encenação do corpo como um sujeito passivo”, a performer pretende se oferecer ao público “como um objeto” (Renzi, 2013: 124).

Rhythm 0

Às 20 horas do dia agendado, nas dependências da galeria Studio Morra, tem início a nova performance de Abramović, intitulada *Rhythm 0*, a última da série *Rhythm*. De início, a artista está de pé, vestida e imóvel, com os braços semiabertos. O público, bastante considerável, aglomera-se na entrada da sala. A poucos metros da performer, 72 objetos variados estão dispostos sobre uma mesa. A coleção é eclética, mas sugestiva. Alguns objetos são inócuos, como um chapéu e uma caneta. Outros são provocativos, como um batom, uma rosa ou um pote de mel. Há também aqueles que são potencialmente artísticos, tais como pincel, tinta e uma câmera Polaroid. Enquanto outros são abertamente perigosos, como um serrote, um machado, um bisturi – além de um revólver, com uma bala ao lado (Ibidem: 132).

O galerista anuncia aos presentes que, nas próximas seis horas, os visitantes da galeria podem fazer o que quiserem com a artista (McEvelley, 1995: 46). Sobre a mesa dos objetos, um texto escrito por Abramović reforça a proposta: “Instruções. Há 72 objetos sobre a mesa que podem ser usados em mim conforme desejado. Performance. Eu sou o objeto. Durante esse período, eu assumo total responsabilidade. Duração: 6 horas” (Abramović apud Biesenbach, 2010: 74).

Durante as três primeiras horas, o público interage com timidez. Abramović segue de pé, com o olhar no vazio. As pessoas escolhem os primeiros objetos e se aproximam. Alguém oferece uma rosa à artista, que a empunha. De vez em quando, alguém empurra seus braços para cima, cobre seus ombros com um xale ou lhe dá um beijo. Manipulável, seu corpo assume a pose que desejarem (Abramović, 2017: 84). Uma linha é enrolada em sua cintura. Vários dos presentes fotografam as ações. A atmosfera é inicialmente amigável (Elliott, 1995: 64).

Conforme a noite avança, as coisas vão ficando mais intensas. Duas pessoas carregam a artista de um lado a outro. A mesa é esvaziada e evoca um altar de sacrifício. Abramović é posta em cima da mesa com uma corrente ao redor do corpo. Alguém afasta suas pernas e crava uma faca na mesa, perto de sua virilha. Sentada numa cadeira, a performer tem suas pernas acorrentadas, e depois soltas. Um homem derrama lentamente um copo d’água na cabeça da artista. Sua blusa é cortada e retirada. Um “certo ar de sexualidade surge no recinto” (Abramović, 2017: 84). Alguém a toca intimamente. Com uma faca, alguém faz um corte em sua garganta e suga o

sangue. A excitação sexual tangencia o sadismo. Seminua, a artista é espetada com um alfinete, perfurada com espinhos de rosa [IMAGEM 5]. De acordo com o crítico de arte Thomas McEvelley, presente no evento, “vários abusos sexuais menores foram praticados em seu corpo. Ela estava tão comprometida com a peça que não teria oferecido resistência a um estupro ou assassinato” (McEvelley, 2005: 273).



FIG 5. Marina Abramović. *Rhythm 0*, 1974.
Fonte: Klaus Biesenbach (ed.). *Marina Abramović*, p. 77.

Em meio à performance, um homem muito pequeno se aproxima de Abramović e permanece bem perto dela, com a respiração pesada. A artista fica com medo. Depois de um tempo, o homem carrega o revólver com a bala, coloca-o na mão da performer, obriga-a a apontar a arma para si mesma, com o cano encostado no pescoço, e toca o gatilho. O público reage; tem início um alvoroço (Abramović, 2017: 85). Uma espécie de grupo de proteção se define na plateia. Uma briga entre facções do público se inicia (McEvelley, 2005: 273-274). O homem é retirado e a performance prossegue, cada vez mais inflamada. Às 2 horas da manhã, como combinado, o galerista avisa a todos que a performance acabou. Abramović abandona a expressão vazia e, pela primeira vez, olha nos olhos dos presentes. O público parece com medo dela. A artista caminha em direção às pessoas, que saem correndo da galeria (Abramović, 2017: 86).

Os limites da arte literalista

De acordo com Arthur Danto, o que torna as performances dos anos 1970 diferentes das performances das décadas anteriores é a realidade da “experiência extrema” (Danto, 2010: 31). Como uma artista da perturbação, Marina Abramović explora não apenas as condições de possibilidade da homologia entre arte e vida, como os próprios limites do projeto literalista. Desde suas primeiras performances, a artista utiliza o exagero retórico como uma forma de expressar a

sensibilidade fronteira de uma geração. Simultânea às ações assustadoras de Chris Burden, a série *Rhythm*, de Abramović, faz do corpo da artista uma arena do mundo, um palco santo e maldito onde a violência dos sistemas de dominação, introjetada no sangue e na mente de um sujeito particular, pode ser, enfim, elaborada pela vontade, ainda que uma vontade confusa, perturbadora.

Além disso, no caso de Abramović, as reações imprevistas do público são aos poucos assimiladas à matéria poética das performances. Como um exemplo vigoroso a esse respeito, *Rhythm 0* não deixa de ser um laboratório vivo de relações intersubjetivas. Ao lidar com a objetificação de um corpo contingente, específico, feminino, a performance encena os conflitos inerentes à normatividade. Ao final da ação, Abramović está seminua, molhada e sangrando. Nas suas palavras, ela está “destruída” (Abramović, 2017: 86). Em termos concretos, não temos como saber o que teria ocorrido se *Rhythm 0* fosse performada por um corpo masculino. Mas não há como desconsiderar que parte das agressões do público tenha relação com a encenação ostensiva, ainda que autodeclarada, de uma mulher-objeto. Tal objetificação do corpo feminino possui um importante precedente na performance *Cut Piece*, de Yoko Ono (Richards, 2010: 88). Realizada pela primeira vez em 1964, a obra é um marco da performance feminista. Nela, Ono se ajoelha diante do público e pede que cada membro da plateia corte um pedaço de suas roupas com uma tesoura. Curiosamente, a audiência se atém ao solicitado, sem cortar o cabelo da artista ou tocar seu corpo. A diferença, entretanto, é de diretriz. Em *Rhythm 0*, Marina Abramović autoriza o público não apenas a uma ação específica e controlada, como cortar roupas; ela o autoriza a fazer o que bem entender com seu corpo de mulher, e ainda diz assumir toda a responsabilidade decorrente disso.

Na prática, tal garantia de liberdade sem lei acaba ativando um imaginário sexista e normativo. De acordo com a artista, o público presente na galeria Studio Morra naquela noite é predominante masculino. No geral, são “frequentadores normais de galerias, do mundo da arte italiana, com suas mulheres” (Abramović, 2017: 86). Conforme a performance avança, a sujeição deliberada de um corpo feminino desperta um “certo ar de sexualidade”, já mencionado, que inclui abusos, pequenas agressões e uma arma de fogo. Abramović é direta a esse respeito: “Isso não partiu de mim, mas do público. Estávamos no sul da Itália, onde a Igreja Católica tinha um poder extraordinário, e havia essa forte dicotomia entre a madona e a prostituta nas atitudes para com as mulheres” (Ibidem: 84). “Em última análise”, conclui a performer, “creio que a presença das mulheres foi o motivo pelo qual não fui estuprada ali” (Ibidem: 84).

A pesquisadora Kristen Renzi levanta uma hipótese diferente. Para a autora, Abramović é salva da ruína – do estupro ou da morte – não por ser “vista como uma vida”, mas por ser vista e valorizada “como arte” (Renzi, 2013: 124). Por outras palavras, o público teria poupado o corpo da artista não por percebê-lo como um sujeito, mas por compreendê-lo, justamente, como um objeto, um tipo particular de objeto, mais especificamente um objeto de valor – uma obra de arte, no caso. A hipótese de Renzi, claro, é demasiado especulativa; simplesmente não temos como medir seus efeitos. Por outro lado, dela decorrem importantes implicações sobre o alcance do projeto literalista.

Para Herbert Marcuse, o estado de uma arte sem arte, central na mitologia das vanguardas, pressupõe, todavia, uma nova mistificação. Ao abrir mão do poder cognitivo da forma estética em favor de algo “real”, a imediatidade da arte que se quer vida seria na verdade uma imediatidade artificial, porque incapaz de transcender ou negar a realidade estabelecida (Marcuse, 2007:

50). Nesses termos, Marcuse está sugerindo que existem limites reais – ontológicos e sociais – para a homologia entre arte e vida, e que tais limites são imprescindíveis para que a arte tenha algum efeito sobre a vida prática. Para ter alguma eficácia política, a retórica das performances radicais precisa manter-se como retórica, e como tal não pode se evadir por completo do mundo da arte. De acordo com Maureen Turim, obras como *Rhythm 0* exigem de nós uma relação por contrato, um pacto que garanta um “limite real” que não será ultrapassado, uma espécie de acordo pelo qual a artista “pode sangrar, mas não morrer” (Turim, 2003: 107). Tal “limite real” se chama “arte” – ainda que uma arte disposta a abolir a distância entre a ficção e realidade. Tivesse Abramović oferecido seu corpo em um espaço “da vida”, ao invés de um espaço “de arte”, talvez houvesse de fato um risco de estupro ou morte.

A relação concreta com o público é um dos mais fortes indícios dos limites da arte literalista. Mesmo em casos extremos, como *Rhythm 0*, os envolvidos no ato performático parecem não ter dificuldade em discernir entre fenômenos só aparentemente indiscerníveis. O contexto é parte ativa das experiências da arte, e do consequente discernimento dos participantes. Disso decorre, por exemplo, o medo das pessoas ao final da ação na *Studio Morra*, quando todos fogem de Abramović e da galeria. Há algo de animista nessa reação. Os presentes temem que a artista, subitamente “ressubjetivada”, cobre-lhes a vingança de ter sido tratada como um objeto sem alma. É evidente que todos sabem, artista e público, que o jogo da vingança da ex-mulher-objeto é apenas isso, um jogo. Mas a consciência sensata não impede que o medo seja real, bem como o desejo de justiça. É assim que funciona o jogo da ficção.

O caráter irrealizável do projeto literalista comprova que não é possível expulsar o estético das definições de arte (Osborne, 2013: 48-50). Além disso, uma obra de arte está sempre no campo do simbólico; ela é sempre sobre algo (Danto, 2013: 37). Por outro lado, as emoções e reflexões despertadas por meio da arte não têm uma origem subjetiva diferente daquela onde habitam nossos demais afetos e cognições. No plano da subjetividade, as reações às formas artísticas podem inclusive intensificar a “realidade” da experiência, simulando comoções nem sempre disponíveis na vida cotidiana. Enquanto ficção, a arte nos permite encenar situações transreais, que ultrapassam ou torcem a realidade, mas que dela derivam. Quando posta em obra, a fantasia é um recurso poderoso; uma ameaça à ordem. Ou não teríamos, de um lado a outro da história, tantos artistas perseguidos por regimes autoritários. As formas ficcionais estimulam ou podem estimular emoções ou reflexões desviantes, anormais, criar mundos novos, abranger corpos outros, projetar utopias. A arte, numa palavra, é perigosa; e é uma característica da performance radical potencializar esse perigo.

Nas artes corporais, sobretudo quando se demanda por participação, público e artista se veem impelidos a integrar a ação não apenas com suas paixões, mas com suas condutas. É a isso que Giorgio Agamben chama de paradigma litúrgico da obra de arte contemporânea (Agamben, 2013: 359). A arte assume a forma de um comportamento coletivo, partilhado. A ficção, nesses casos, parece autorizar atitudes transreais, situadas além ou aquém da normalidade, contrárias aos tabus e à etiqueta social. Vez por outra, os limiares entre o indesejável e o utópico se tocam. No dia seguinte a *Rhythm 0*, a galeria *Studio Morra* recebe dezenas de telefonemas de pessoas que haviam participado da performance. Elas querem pedir desculpas; afirmam não entender o que ocorreu com elas durante o evento. Elas haviam se comportado “mal” com a artista, que fora agredida, despida, ridicularizada, ameaçada de morte. Para Abramović, a explicação é simples: “o que aconteceu foi uma performance” (Abramović, 2017: 86).

Nos termos de Agamben, é da natureza do paradigma litúrgico, ali incluída a performance, que a obra de arte seja vista como um evento, uma operação, ao invés de um objeto. Por isso é espantoso que Abramović tenha proposto uma performance em que a performer é, precisamente, um objeto. Mas tal proposta só é possível num plano ficcional. Ao fim e ao cabo, a artista encena a si mesma como um objeto, e se sabe encenando; o público tem ciência e age de acordo. Ainda assim, tal performatividade ocupa a matéria da vida e, em alguns momentos, não apenas os afetos, mas também as condutas se confundem. É como num jogo infantil em que a criança exagera na força e acaba agredindo um colega em plena brincadeira. Os limites são confusos, ainda mais numa brincadeira que só é brincável quando pretende ser real. É esse afinal o impasse, o limite, mas também a potência da arte literalista. Trata-se de uma arte que produz efeitos morais. No dia seguinte, os participantes de Rhythm 0 encarnam os pais da criança agressora e, entre a preocupação e o vexame, querem se desculpar pela agressão. Mas que tipo de arte é essa que faz as pessoas não apenas sentirem e pensarem de forma imprevista, mas sobretudo se comportarem como se fossem outra pessoa? Que espécie de liturgia autoriza ou predispõe os corpos a arriscar suas vidas, aliciar seu sexo, expor de modo tão cru o monstro que habita em mim?

Referências

- ABRAMOVIĆ, Marina (2017). *Pelas paredes: memórias de Marina Abramović*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- AGAMBEN, Giorgio (2013). *Arqueologia da obra de arte, Princípios – Revista de Filosofia*, trad. Vinicius Honesko, Natal, v. 20, n. 34, jul-dez.
- ANFAM, David (2003). *Expressionismo abstrato*. São Paulo: Martins Fontes.
- BEAVEN, Kirstie (2012). *Performance art: painting and performance*, Tate blogs. Disponível em: www.tate.org.uk
- BIESENBACH, Klaus (ed.) (2010). *Marina Abramović: the artist is present*. New York: Museum of Modern Art.
- BOXER, Sarah (1998). *Critic's notebook: the photos that changed Pollock's life*, The New York Times, New York, 15 dez.
- BURDEN, Chris (1975). *Untitled statement*. In: BUTTERFIELD, Jan. *Chris Burden: through the night softly*, Arts, 49, n. 07, mar.
- BUTLER, Judith (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.
- DANTO, Arthur (2010). *Danger and disturbance: the art of Marina Abramović*. In: BIESENBACH, Klaus (ed.). *Marina Abramović: the artist is present*. New York: Museum of Modern Art.
- _____. (2013). *What art is*. New Haven: Yale University Press.
- _____. (2014). *Arte e perturbação [1984-85]*. In: *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica.
- DESCARTES, René (2008). *Discurso do método: meditações*. São Paulo: Martin Claret.
- ELLIOTT, David (1995). *Balkan Baroque*. In: ILES, Chrissie (Ed.). *Marina Abramović: objects performance video sound*. Oxford: Museum of Modern Art Oxford.
- GOLDBERG, RoseLee (2015). *A arte da performance: do futurismo ao presente*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- GREENBERG, Clement (1997). *Pintura modernista [1960]*. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar.

- _____. (2013). Pintura “de tipo americano” [1955/1958]. In: Arte e cultura. São Paulo: Cosac Naify.
- HALL, Stuart (2011). A identidade cultural na pós-modernidade. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A.
- HOPKINS, David (2018). After modern art: 1945-2017. 2nd ed. New York: Oxford University Press.
- ILES, Chrissie (Ed.) (1995). Marina Abramović: objects performance video sound. Oxford: Museum of Modern Art Oxford.
- JONES, Amelia (1998). Body art: performing the subject. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- KAPROW, Allan (2003). The legacy of Jackson Pollock [1958]. In: KELLEY, Jeff (ed.). Essays on the blurring of art and life: Allan Kaprow. Berkeley: University of California Press, 2003.
- MARCUSE, Herbert (2007). A dimensão estética. Lisboa: Edições 70.
- McEVILLEY, Thomas (1995). The serpent in the stone. In: ILES, Chrissie (Ed.). Marina Abramović: objects performance video sound. Oxford: Museum of Modern Art Oxford.
- _____. (2005). The triumph of anti-art: conceptual and performance art in the formation of post-modernism. New York: McPherson & Company.
- O’CONNOR, Francis (1979). Hans Namuth’s photographs of Jackson Pollock as art historical documentation, Art Journal, College Art Association, n. 39.
- OSBORNE, Peter (2013). Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art. London; New York: Verso.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO / Ed. 34.
- REIK, Theodor (1941). Masochism in modern man. New York: Farrar, Straus.
- RENZI, Kristen (2013). Safety in objects: discourses of violence and value – the Rokeby Venus and Rhythm 0, SubStance, Vol. 42, n. 1.
- RICHARDS, Mary (2010). Marina Abramović. New York: Routledge.
- ROSENBERG, Harold (2002). American action painter [1952]. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (ed.). Art in theory 1900-2000: an anthology of changing ideas. 2nd ed. Oxford: Blackwell.
- ROSE, Barbara (1980). Namuth’s photographs and the Pollock myth. In: ROSE, Barbara (ed.). Pollock painting. New York: Agrinde Publications, sem paginação.
- STILES, Kristine (1996). Performance art. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist’s writings. Los Angeles: University of California Press.
- _____. (2003). Performance. In: NELSON, Robert; SHIFF, Richard (eds.). Critical terms for art history. 2nd ed. Chicago; London: University Chicago Press.
- STOKIĆ, Jovana (2010). The art of Marina Abramović: leaving the Balkans, entering the other side. In: BIESENBACH, Klaus (ed.). Marina Abramović: the artist is present. New York: Museum of Modern Art.
- TURIM, Maureen (2003). Marina Abramović’s performance: stresses on the body and psyche in installation art, Camera Obscura, vol. 18. n. 3.
- YOSHIHARA, Jiro (1996). The Gutai manifesto [1956]. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist’s writings. Los Angeles: University of California Press.
- YOSHIMOTO, Midori (2005). Into performance: japanese women artists in New York. New Jersey: Rutgers University Press.