

Experiência como mercado: rastros e aura na obra de Marina Abramović

José Ricardo Goulart
UDESC

Resumo

A arte da performance surge, como tal, no entrecruzar das décadas de 60 e 70 do século XX no âmbito de um movimento que buscava romper e transgredir o sistema artístico mercantil vigente, propondo uma arte efêmera que não pudesse ser vendida. Aproximadamente 30 anos depois, a artista sérvia Marina Abramović cunha o termo *reperformance*, prática que consiste na re- apresentação daquele tipo de trabalho, seja pelo próprio autor da obra, ou por outros artistas. No entanto, tal prática vem acompanhada de regras e de um método, que devem ser observados e seguidos pelos artistas interessados em “reperformar”. Neste artigo pretendo refletir sobre as relações que emergem entre as noções de aura, elaborada pelo filósofo alemão Walter Benjamin, e *reperformance*, esta última pensada paralelamente a um jogo entre a presença física e a ausência do artista que criou a primeira versão da obra reapresentada. A noção benjaminiana de *rastró*, que remete ao ausente que é tornado presente, será usada para embasar a suposição de que Abramović transpôs a aura de suas obras para seu nome, para sua assinatura.

Palavras-chave: *Reperformance*; Marina Abramović; Arte contemporânea; Aura; Rastro.

Resumen

La performance surge, como tal, en el entrecruzamiento de las décadas del 60 y 70 del siglo XX en el marco de un movimiento que buscaba romper y transgredir el sistema artístico mercantil vigente, proponiendo un arte efímero que no pudiera ser vendido. Aproximadamente 30 años después, la artista serbia Marina Abramović acuñó el término *reperformance*, práctica que consiste en una nueva presentación de aquel tipo de trabajo, sea por el propio autor de la obra o por otros artistas. Sin embargo, esta práctica viene acompañada de reglas y de un método, que deben ser observados y seguidos por los artistas interesados en “reperformar”. En este artículo pretendo reflexionar sobre las relaciones que emergen entre las nociones de aura, elaborada por el filósofo alemán Walter Benjamin, y *reperformance*, esta última pensada paralelamente a un juego entre la presencia física y la ausencia del artista que creó la primera versión de la obra presentada. La noción benjaminiana de huella, que remite al ausente que se hace presente, será usada para fundamental la suposición de que Abramović transpuso el aura de sus obras para su nombre, para su firma.

Palabras clave: *Reperformance*; Marina Abramović; Arte contemporáneo; Aura; Huella.

1 CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*, 2009, p. 116-117.

2 PHELAN, Peggy. “A ontologia da performance: representação sem produção”. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 1997, p. 171.

3 Cf. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, 1998.

4 BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, 1994, p. 101.

5 Didi-Huberman vê na formulação da aura um “poder da distância”, a partir da qual ele explica que “a aura seria, portanto, como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado” (DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, 2010, p. 147). Para o autor, é na trama deste espaço – que se constitui entre o olhar e o objeto – que a aura surge como um “acontecimento único, estranho”. Ele completa afirmando que “aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente” (Ibidem, p. 149, grifo do autor).

A arte da performance surge na virada da década de sessenta para setenta do século XX como reação ao mercado de arte e às formas artísticas tradicionais vigentes até então. As premissas básicas desta nova linguagem consistiam na efemeridade e na impossibilidade de reapresentação de trabalhos em detrimento de um produto artístico vendável, transpondo o corpo do artista para o centro da obra. Como na efemeridade do teatro, a fugacidade de um evento que acontece apenas uma vez passa a tomar o lugar de produtos artísticos vendáveis e duradouros, mas pautada em uma proposta mais radical, já que as obras não poderiam ser reapresentadas. De acordo com o professor e pesquisador Marvin Carlson, os experimentos desses artistas surgem a partir de um movimento que ansiava “estender o interesse pelo processo, pela percepção e pela revelação do material já existente às atividades do corpo humano como parte do meio ambiente encontrado ou construído.”¹ Neste sentido, a performance buscou desestabilizar o mercado de arte transferindo ao corpo uma qualidade poética de lugar onde ou meio através do qual a obra se desenvolve.

Nestas características é que reside o pressuposto ontológico da performance. Segundo Peggy Phelan, sua vida só pode se dar num presente que não é passível de reapresentação ou de representação reprodutiva. Para a autora, qualquer tentativa de guardá-la, registrá-la e documentá-la implicaria em transformá-la em outra coisa que não é performance e significaria investir num sistema de “representações de representações”.² Desta forma, pode-se dizer, a performance é quando desaparece, quando seu “instante-já”³ – para dialogar com a personagem-narradora de Clarice Lispector – é absorvido pelo imediato que o transforma em passado.

Em sua impossibilidade de repetição, esta fugacidade poderia ser interpretada, nas palavras de Walter Benjamin, como a “aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”,⁴ o que confere à performance seu caráter de unicidade e, por consequência, aurático. Esta unicidade, por sua vez, é gerada pela singularidade do corpo do artista em contato com os demais elementos que compõem o acontecimento performático (o tempo da apresentação, o espaço, as ações executadas, o olhar do espectador) e, ao mesmo tempo, gera as imagens que surgem no inconsciente de quem observa e/ou se relaciona com tal acontecimento. A aura, na concepção de Georges Didi-Huberman, é constituída com a deflagração dessas imagens a partir da relação entre aquele que olha e o que é olhado.⁵

Estas características, em consonância com a inexistência de métodos ou de padronização de procedimentos, foram cruciais para o desenvolvimento de uma linguagem criada por artistas que buscaram questionar os meios de representação, as formas artísticas estabelecidas e os contextos sociais e políticos de sociedades que traziam as marcas de uma guerra sobrevinda em

nível mundial e que passaram a presenciar a emergência de movimentos sociais e culturais que se fragmentavam em ideologias identitárias. O artista passa a criar livremente e em diálogo com diversificados elementos e linguagens artísticas como vídeo, música, literatura e fotografia, o que confere à performance um caráter de arte de – ou em – fronteiras.

Por outro lado, se há artistas e teóricos que, até hoje, reivindicam um *modus operandi* mais alinhado ao gesto seminal da performance da década de 1970, destacado de definições, metodologias e arbitrariedades – por mais que o ato de destituição de regras possa se aproximar da imposição de uma – é possível perceber que esta abertura conceitual talvez tenha contribuído como um dos fatores para o aparecimento de uma série de mudanças na concepção e na execução dos trabalhos desta linguagem, e na própria linguagem.

Dentre os defensores dessas mudanças, encontra-se Marina Abramović, artista sérvia nascida em 1946 e radicada na cidade de Nova Iorque. Tendo contribuído desde o início da década de 1970 para o surgimento da arte da performance, tornou-se inicialmente conhecida por seus trabalhos radicais, nos quais testou e ultrapassou os limites do próprio corpo. A artista ganhou ampla visibilidade, para além dos meios acadêmicos e circuitos artísticos, a partir de 2010, quando foi convidada a expor uma retrospectiva de sua obra. Nessa exposição, intitulada “A artista está Presente”,⁶ Marina proporcionou ao público a chance de ver ao vivo alguns dos trabalhos que realizou durante sua carreira rerepresentados, na ocasião, por outros artistas.

A rerepresentação de performances também esteve presente em exposição organizada no Brasil, intitulada “Terra Comunal – Marina Abramović + MAI”,⁷ que se subdividiu em duas partes. Uma delas, novamente voltada a uma retrospectiva, reuniu instalações, exposição de objetos, videoperformances e registros documentais (fotos e vídeos de performances) que permitiram ao público conhecer um pouco mais sobre as obras da artista. A segunda foi designada a promover mais duas estratégias de Abramović para difundir a arte da performance: a criação de um método e de um instituto – ambos com o nome da artista – dedicados a essa arte.

Destas iniciativas se fortalece a noção de reperformance, que teve seus primeiros traços circunscritos em exposição realizada no ano de 2005,⁸ também protagonizada por Abramović. Entretanto, a artista propõe um modelo para os interessados em trabalhar com a rerepresentação de obras de outros artistas, que consiste nas seguintes condições: “Peça permissão ao artista / Pague direitos autorais ao artista / Performe uma nova interpretação da obra / Exponha o material original: fotografias, vídeos, relíquias / Apresente uma nova interpretação da peça”.⁹

6 *The Artist is Present*. Esta exposição foi composta por aproximadamente cinquenta obras, abarcando instalações, performances individuais e colaborativas, fotografias e exposições de vídeos. Foi apresentada uma performance na qual a artista se fez presente no museu ao longo de aproximadamente seiscentas horas, durante onze semanas. Além disso, algumas de suas performances consideradas mais importantes, chamadas de “performances históricas”, foram rerepresentadas, bem como vídeos e fotos expostos das primeiras versões destes trabalhos.

7 Em alusão ao Instituto Marina Abramović, em inglês, *Marina Abramović Institute*. Foi concebido pela artista após a exposição *A Artista está Presente (The Artist is Present)*. O instituto se propõe, segundo seu sítio (www.mai.art), a “explorar, apoiar e apresentar performance”, incentivando projetos colaborativos e cursos entre seus parceiros e artistas. O objetivo é prover espaços para “performance, colaborações multidisciplinares e programas educacionais”.

8 Nesta exposição, chamada *Sete Peças Fáceis (Seven Easy Pieces)*, a artista realizou um programa de rerepresentações de cinco performances criadas entre os anos de 1965 e 1975, por artistas como Joseph Beuys, Gina Pane e Bruce Nauman, além da apresentação de uma obra inédita criada para a ocasião.

9 ABRAMOVIĆ, Marina. *Seven Easy Pieces*, 2007, p. 11. *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.

10 BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, 1994, p. 180.

11 Conforme Chauí, a implementação do Estado neoliberal é caracterizada por uma dilatação do mercado, ou do espaço privado, em detrimento do espaço público, que se contrai. Segundo a autora, “a dimensão econômica e social da nova forma do capital é inseparável de uma transformação sem precedentes na experiência do espaço e do tempo, designada por David Harvey como a ‘compressão espaço-temporal’. A fragmentação e a globalização da produção econômica engendram dois fenômenos contrários e simultâneos: de um lado a fragmentação e a dispersão espacial e temporal e, de outro, sob os efeitos das tecnologias eletrônicas e de informação, a compressão do espaço – tudo se passa ‘aqui’ sem distâncias, diferenças nem fronteiras – e a compressão do tempo – tudo se passa ‘agora’ sem passado e sem futuro. Em outras palavras, a fragmentação e a dispersão do espaço e do tempo condicionam sua reunificação sob um espaço indiferenciado (um espaço plano de imagens fugazes) e um tempo efêmero desprovido de profundidade” (CHAUÍ, Marilena. *Simulacro e poder: uma análise da mídia*, 2006, p. 32).

Apesar das discussões sobre a definição da performance ainda restringirem-se, em sua maioria, a grupos acadêmicos e artísticos, e de sua disseminação entre o público ser considerada pouco abrangente se comparada a outras linguagens artísticas, há um movimento preocupado com sua continuidade e com a preservação de sua história. Para dar conta desta demanda, alguns artistas e teóricos acreditam que seja preciso ampliar o contato entre esta arte e o público através da reapresentação de performances – ou reperformances –, o que poderia contribuir para garantir à performance uma perspectiva de longevidade que, ao mesmo tempo, busque restaurar seus precedentes históricos. Tal empreitada pode ser pensada em paralelo à ideia de Benjamin de uma arte revolucionária, da qual as massas podem se aproximar, devido à sua reprodutibilidade.

No entanto, a reperformance abramoviçiana se apresenta na contramão da proposta revolucionária exposta por Benjamin. Nas artes reprodutíveis mecanicamente – como o cinema, por exemplo –, o homem passa a ser capaz de se reproduzir e se ver, colocando-se em teste a partir de sua relação com a máquina e com os especialistas que o avaliam. Assim, através da lente da câmera, pode focar as necessidades e reivindicações da sociedade em que vive e, deste modo, transforma a convivência com as máquinas que invadem cada vez mais seu cotidiano. Além disso, as obras reprodutíveis descartam a primordialidade de um valor de autenticidade ou de culto, isto é, não há mais sentido em questionar a autenticidade de uma obra de arte que surge para ser reproduzida.

Para mim, a proposta da reperformance poderia encontrar sua legitimidade como transgressão de regras ou como proposta política de democratização de acesso às obras artísticas, conforme explanado por Benjamin. Mas, antes disso, Abramović reforça os ideais de autenticidade e originalidade ao atribuir a necessidade de autorização expressa, referência explícita e pagamento de direitos autorais aos artistas que desejam reperformar alguma de suas obras. Tal atitude pode se aproximar daquela que Benjamin alertou como um dos possíveis problemas da reprodutibilidade: a sua apropriação pelo sistema capitalista – que Adorno e Horkheimer, mais tarde, caracterizariam como indústria cultural – para a difusão da imagem do campeão, do astro e do ditador, que “estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público.”¹⁰

De acordo com Marilena Chauí, a arte passa a ser submetida às regras do mercado capitalista já no século XIX, a partir da segunda Revolução Industrial. Com a consolidação da “condição pós-moderna”, ou seja, a transição do sistema dominante para a forma neoliberal,¹¹ o capital pôde exercer,

com maior eficácia, sua influência também à existência cultural, que se torna indústria. Com isso, a cultura passa a ser definida

como lazer e entretenimento, diversão e distração, de modo que tudo o que nas obras de arte e de pensamento significa trabalho criador e expressivo da sensibilidade, da imaginação, da inteligência, da reflexão e da crítica não tem interesse, não “vende”. Em lugar de difundir e divulgar a cultura, despertando interesse por ela, a indústria cultural realiza a vulgarização das artes e dos conhecimentos.¹²

Chauí estabelece sua análise salientando que um dos modos de operação da indústria cultural se dá a partir da divisão social entre a dita “elite ‘cult’ e a massa ‘incult’”. Ou seja, longe de propiciar o amplo acesso à produção cultural em geral, garantindo a todos o mesmo direito, a indústria “separa os bens culturais por seu suposto valor de mercado: há obras ‘caras’ e ‘raras’, destinadas aos privilegiados que podem pagar por elas, formando uma elite cultural, e há obras ‘baratas’ e ‘comuns’, destinadas à massa.”¹³ Com essa segregação, tais produções conseguem se transformar “em sinal de *status* social e prestígio para artistas e consumidores e em forma de controle social pelos proprietários privados dos meios de comunicação de massa.”¹⁴

A influência do neoliberalismo no cenário político-cultural, configurada como condição nos meios de circulação e fruição de obras artísticas, também é abordada por Nelly Richard em seu ensaio “O político na arte: arte, política e instituições”. Comentando o caso chileno, a autora afirma que o “frenesi liberal” do mercado instigou no país a comercialização e internacionalização no campo da arte – que já havia se institucionalizado devido aos mecanismos de apoio estatal à criação – graças “à consolidação de uma rede de galerias e novas políticas curatoriais”.¹⁵ Além disso, segundo Richard, “a ‘dominante cultural’ do capitalismo avançado transformou em característica de definição das sociedades da informação e da comunicação o predomínio do visual: a exibição e a circulação infinitas das imagens como simulacro do real.”¹⁶ Em meio a essas constatações, surgem as questões:

Como a arte poderia operar para se descolar da superexposição midiática de uma realidade entregue a comercialização das imagens com as quais as tecnologias do visual selam seu pacto com o hipercapitalismo? Como deveria operar uma arte que não quer duplicar o sistema, misturar-se com seus efeitos de significativa reverberação?¹⁷

De acordo com as reflexões de Richard, não é possível acreditar que uma obra possa ser política ou crítica, por si só, uma vez que o que é polí-

12 Ibidem, p. 30.

13 Ibidem, p. 29.

14 Ibidem, p. 29.

15 Richard, Nelly. “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. *E-misférica*, 2009, s/p.

16 Ibidem.

17 Ibidem.

18 Ibidem.

19 Conforme trechos disponíveis no sítio *FFW* <www.ffw.com.br/noticias/moda/de-lady-gaga-a-gi-venchy-a-entrevista-coletiva-de-marina-abramovic-em-sao-paulo>.

20 *The House with Ocean View*. Nesta performance, realizada em 2002 na Galeria Sean Kelly (Nova Iorque), a artista permaneceu sem comer, nem falar, durante doze dias em três espaços suspensos do chão e interconectados, realizando ações como tomar água e tomar banho, alternando posições entre estar de pé, sentada ou deitada. Três escadas com degraus formados por facas separavam estes espaços e o público. Segundo o sítio da exposição *Terra Comunal – Marina Abramović + MAI*, “O público podia vê-la dormindo, meditando, tomando banho ou indo ao banheiro. Essa performance foi uma declaração sobre transparência, sobre ser indefeso, e o intercâmbio de energia entre performer e público”.

21 Disponível em <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/11/831250-leia-a-entrevista-de-marina-abramovic-na-integra.shtml>

tico-crítico em um lugar, pode não ser em outro, pois, para a autora, essa característica depende das relações entre contextualização e localizações, marcos e fronteiras, limitações e cruzamento de limites.

Os horizontes do crítico e do político dependem da trama contingente de relações em que a obra se localiza para deslocar certas fronteiras de restrição ou controle, pressionar certos quadros de vigilância, explodir certos sistemas de prescrições e imposições, descentralizar os lugares comuns do oficialmente acordado.¹⁸

Retomando o caráter antirrevolucionário na reperformance de Abramović, se a artista iniciou sua carreira desenvolvendo trabalhos em uma linguagem que questionava os valores tradicionais e capitalistas do circuito artístico vigente, hoje ela opera no sentido inverso, figurando como uma das celebridades artísticas no sistema do estrelato. Não parece mais haver uma investida contra o sistema, conforme as questões propostas por Richard. Em entrevista coletiva¹⁹ realizada na divulgação da exposição “*Terra Comunal*”, ao ser questionada sobre sua relação com esse sistema, Abramović afirma que não procurou a fama, mas que a usa a seu favor. Aproveitar essa fama para propor a construção de um instituto dedicado a estimular a permanência e criação de trabalhos performáticos pode parecer uma atitude generosa em um primeiro momento. Muitos artistas não encontram espaço para compartilhar e intercambiar experiências e criações e, por este motivo, o Instituto poderia surgir como uma plataforma para novas interações, uma possibilidade de continuidade no que concerne às pesquisas e práticas em performance.

Entretanto, o Instituto de Abramović – criado, segundo a artista, com o intuito de preservar a performance, transmitindo sua experiência e seu conhecimento – parece, em minha opinião, evidenciar sobretudo seu nome e sua prática. Transmitir conhecimento e experiência, no caso, significa aplicar o método que leva seu nome e prepara para performances de longa duração, prática que Abramović vem desenvolvendo há alguns anos, mais categoricamente após os trabalhos “*A Casa com Vista para o Mar*”²⁰ e “*A Artista está Presente*”. Além disso, a artista afirma em entrevista²¹ que apenas obras de longa duração serão executadas no Instituto, uma vez que ela acredita que esse tipo de trabalho possa gerar uma ação transformadora no artista e no espectador. Ao mesmo tempo, não temos clara a ideia de transformação proposta por Abramović, seja a partir de seu método, seja a partir dos trabalhos de longa duração. Sobre a idealização de seu Instituto, a artista esclarece que

não será uma fundação, porque senão seria para glorificar meu próprio trabalho e esse instituto não é sobre meu trabalho, mas sobre artistas produzindo seus trabalhos. Ele só terá meu nome porque eu creio que sou uma *marca*, como jeans ou coca-cola, e pelo meu nome, Marina Abramović, as pessoas vão saber que ele é sobre a performance, em geral, seja vídeo, música, teatro ou dança.²²

Ao desenvolver um método e conceber um instituto que levam seu nome, além de prescrever um manual para realização de reperformances, bem como um treinamento para a realização delas, a artista parece querer deixar como legado o trabalho que desenvolveu, reforçando seu nome como uma marca. Para tanto, parece propor a difusão de procedimentos que devem ser aplicados de forma que evidenciem seu nome. Na mesma entrevista citada anteriormente, a artista fala em “abrir mão do controle”, mas se nos propormos a experienciar seu método, ou obras, e a reperperformar conforme suas proposições, estaremos submetidos a um sistema de regras que nos fará lembrar que se trata de Marina Abramović.

Comentando a exposição “Lugares de Poder”,²³ realizada pela Galeria Luciana Brito (São Paulo/SP) entre os meses de abril e maio de 2015, a crítica de arte Juliana Moraes utiliza o termo “experiência como mercado”,²⁴ que tomo emprestado para intitular as considerações que aqui se apresentam. Moraes utiliza como exemplo a obra “A Corrente, Tríptico”²⁵ (2015), composta por três fotografias do rosto da artista. Para a crítica, Abramović coloca seu corpo em estado de experiência em trabalhos que são vendidos dentro da lógica de um mercado da experiência. Tal experiência parece ser menos do espectador do que da artista e pode ser vendida através de uma fotografia, de um vídeo ou outros objetos (os “Objetos Transitórios”,²⁶ por exemplo) e é comprada porque sua assinatura traz um nome que se tornou aurático.

Além disso, se pensarmos na reperformance, no modo como é postulada por Abramović, é possível perceber que não é primordial a preocupação com a transmissão de um saber ou prática que permita aos seus espectadores ou aos novos artistas, os reperformers, qualquer sentimento de pertença a um coletivo. Antes disso, nota-se nesta prática a condução em direção à citação do próprio trabalho de Abramović. Ao ponderar sobre os contextos de “A Artista está Presente” e “Terra Comunal”, é possível perceber que as mostras se voltam menos à história da performance do que à da obra de Abramović. Além disso, a partir das informações encontradas nos materiais consultados (programa da exposição e documentário),²⁷ fica claro que para reperperformar as obras da artista sérvia é preciso ser iniciado em um método de performance criado por ela própria e se preparar para trabalhos de longa duração utilizando os mesmos exercícios que ela utiliza.

22 ABRAMOVIĆ, Marina. “Leia a entrevista de Marina Abramovic na íntegra”, 2010, s/p, grifo meu.

23 *Places of Power*.

24 MORAES, Juliana. “Experiência como mercado”, 2015, s/p.

25 *The Current, triptych*.

26 São peças criadas a partir de cristais brasileiros, com as quais o público pode interagir e, segundo a artista, se energizar e se conectar, de alguma forma, com a prática desenvolvida por ela. De acordo com afirmações de Abramović, “estes objetos são ferramentas, eles servem para desencadear experiências no público. Quando faço performances, o público está recebendo de mim uma experiência; com os objetos, eles também estão vivendo uma experiência, mas ela não vem de mim. Os objetos transitórios são para isto, eles vêm com instruções de como as pessoas podem usar, de quanto tempo se pode ficar em pé neles, um convite à experiência. E ainda existem objetos feitos para serem olhados à distância, mas, como cada vez mais, há mais artistas que estão fazendo trabalhos interativos, parece então que este tipo de trabalho deve ser mudado” (ABRAMOVIĆ, 2015. s/p).

27 Um documentário homônimo, que registrou toda a exposição *A Artista está Presente*, foi lançado em 2012.

Quais são então os cacos que Abramović pretende realmente juntar na história da performance? Na contramão do historiador benjaminiano que, para Jeanne Marie Gagnebin, traz traços do narrador e do trapeiro e não quer se ocupar de grandes feitos, mas de “tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com o que a história oficial não saiba o que fazer”,²⁸ percebe-se que nas reperformances de Marina há uma preparação voltada a fazer perdurar o que foi por ela criado: sua obra, já canonizada e aceita institucionalmente, uma vez que foram apresentadas em galerias e museus e que permaneçam lá, até hoje, seus registros.

A noção de rastro, acredito, pode ser eficaz para auxiliar no desenvolvimento desta reflexão. No arquivo I, intitulado *O intérieur*, o rastro, do livro *Passagens*, são encontradas anotações de Benjamin e citações que se relacionam a este conceito. Ele pode ser pensado, bem como a aura, em relação ao espaço e ao tempo. Em síntese, o rastro seria como uma marca deixada em determinado espaço que é capaz de identificar seu originador ao longo do tempo. Para explicar o termo, percorri alguns dos fragmentos anotados por Benjamin, bem como ensaios de alguns autores que comentam o tema.

Em alguns momentos da obra benjaminiana, a ideia de rastro aparece relacionada ao interior arquitetônico. Os rastros seriam, então, identificados a partir de características impressas na arquitetura, assim como nos móveis e objetos das casas burguesas. Benjamin transcreve, em alguns dos fragmentos, citações que deixam transparecer afinidades entre antigas fortalezas e as características arquitetônicas e mobiliárias do século XIX. Entre outros fragmentos, há numa citação do historiador de arte Adolf Behne – que Benjamin comenta e contrapõe com o olhar mais amplo de Georg Lukács – uma referência ao tema:

Sobre o ideal da “distinção”. “Tudo tende ao arabesco, à chandradura e à torção complicada. Mas o que o leitor talvez não perceba à primeira vista é que também na maneira de colocar e dispor as coisas a distinção se impõe – e justamente isto nos leva de volta ao cavaleiro. / O tapete no primeiro plano está colocado em diagonal, atravessado. As cadeiras à frente estão colocadas em diagonal, atravessadas. Certamente isto poderia ser uma casualidade. Mas quando encontramos esta tendência de colocar os objetos em diagonal e atravessados, por toda parte, em todas as moradias de todas as camadas e classes sociais – e isto é um fato – então já não pode ser uma casualidade... Primeiramente: colocar em diagonal, atravessado, confere uma aparência distinta. Também neste caso, em sentido literal. Através dessa posição em diagonal, o objeto se destaca do todo, como no caso deste tapete... Mas o motivo mais profundo disso tudo reside, aqui também, na insistência em manter uma atitude de luta e de defesa que continua a atuar no inconsciente. / Para defender um

pedaço de terra, posiciono-me convenientemente em diagonal, pois assim tenho uma visão livre para os dois lados. Por essa razão, os bastiões das fortalezas foram construídos em ângulos salientes... E não é que o tapete assim colocado faz lembrar tal bastião?... / Assim como o cavaleiro, quando fareja um ataque, se coloca em diagonal, pronto para mover-se para a esquerda e para a direita, também o inofensivo burguês, séculos depois, dispõe seus objetos de arte de forma que qualquer um deles, seja por um simples distanciamento dos demais, continue a ter ao seu redor o fosso e a vala. De fato, ele é um pequeno-burguês de arma em punho, um *Spiessbürger*.” Adolf Behne, *Neues whonen – neues bauen*, Leipzig, 1927, p. 45-48. À guisa de explicação, em tom semissério, o autor observa: “Os senhores que podiam se dar ao luxo de possuir uma mansão queriam marcar sua posição superior. Era, pois, normal que tomassem de empréstimo formas feudais, formas cavalheirescas.” Behne, *op. cit.* p. 42. Uma abordagem mais universal é oferecida por Lukács, que afirma ser característico para a burguesia, do ponto de vista histórico-filosófico, que seu novo adversário, o proletariado, tivesse adentrado o campo de batalha antes de ela ter dominado o adversário antigo, o feudalismo. E ela nunca seria capaz de vencê-lo totalmente.²⁹

Neste trecho, fica clara a intenção burguesa de tentar se diferenciar dos membros das classes sociais mais baixas. Para o professor e pesquisador Jaime Ginzburg, o desejo de distinguir através da evidenciação das “marcas” corresponde aos efeitos pelos quais a chegada da modernidade, mais especificamente durante o Segundo Império Francês, foi responsável. A ideia de rastro surge como a possibilidade de resguardar os vestígios da existência burguesa na Terra, prestes a se invisibilizar na cidade moderna, que passa a ser acometida por grandes multidões. De acordo com Ginzburg,

a industrialização e urbanização, com a constituição de sociedades pautadas pela massificação, criando as multidões, estabeleceram novas geopolíticas e novas disposições para os corpos nos espaços. Benjamin registra sua posição de que a burguesia “se empenha em buscar uma compensação pelo desaparecimento de vestígios da vida privada na cidade grande”. A possibilidade de apagamento do valor da convivência em uma sociedade competitiva, na Paris do Segundo Império, anda em compasso com a diluição do horizonte, em cada vida singular, de atribuição de valor a essa vida. Essa atribuição depende do outro, do contexto, não apenas do próprio indivíduo. A metrópole, em que as pessoas se esbarram em meio à multidão e se comportam como anônimos, é o espaço em que, no chão, é difícil observar rastros individuais. Benjamin explica: a compensação é a vida entre quatro paredes. Cada indivíduo, no seu espaço, constrói sua existência; no mundo do mercado, para a maioria das pessoas, essa construção se dá de modo opressivo e limitador. Com isso, é diminuída a possibilidade de que seus passos deixem

30 GUINZBURG, Jaime. “A interpretação do rastro em Walter Benjamin”, 2012, p. 112-113.

rastros, isto é, que o outro o perceba, o reconheça e ainda o reconheça pelas marcas que deixou”.³⁰

31 BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2006, p. 257.

32 *Ibidem*, p. 261.

33 GUINZBURG, Jaime. “A interpretação do rastro em Walter Benjamin”, 2012, p. 114.

34 GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Apagar os rastros, recolher os restos”, 2012, p. 28.

35 BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2006, p. 260.

Em outros fragmentos do arquivo I podemos encontrar algumas definições mais relacionadas especificamente aos objetos que propiciavam a propagação de tais rastros: “Pelúcia – a matéria na qual se imprimem mais facilmente os rastros”³¹ e “Os estojos, as capas protetoras, as caixinhas – com os quais se recobriam os pertences domésticos burgueses do século anterior – eram outros tantos dispositivos para registrar e conservar rastros”³² As imagens da pelúcia e do estojo ilustram a intenção de reconhecimento do pertencimento nos mínimos detalhes que se possam encontrar em uma casa.

A partir destas considerações, é possível pensar na imagem do rastro como uma marca impressa na história por algo que já não se faz mais necessariamente presente. Segundo Ginzburg, “se pudermos considerar o rastro como um tipo de detalhe – um resto, um resíduo, com relação a uma trajetória –, é possível assumir que é fundamental compreender que nele reside um componente histórico.”³³ Este componente histórico fica claro ao associarmos as citações e comentários de Benjamin ao fragmento I 4,4, no qual o filósofo alemão reforça a fixação do homem burguês do século XIX pela moradia e conservação dos vestígios. O autor nos mostra que, nesse século, se para todo e qualquer objeto foi inventado um estojo, a casa é também transformada em um invólucro do homem. Para Gagnebin, a residência se configura como estojo, um dos múltiplos dispositivos para o registro de rastros a partir do desejo de deixar marcas e se “proteger do anonimato”³⁴ que o crescimento da população impunha a cada cidadão.

Mas se, por um lado, o cidadão “desaparece” em meio à multidão, por outro, o aparato administrativo da modernidade vai encontrar ferramentas de controle a partir do rastro. A ideia da multiplicação dos rastros como forma de controle do Estado aparece não apenas nos últimos fragmentos do arquivo I, mas também neste que transcrevo abaixo:

Multiplicação dos rastros devido ao aparato administrativo moderno. Balzac chama a atenção para este fato: “Tentem, pois, permanecer desconhecidas, pobres mulheres da França, viver o menor romance de amor no meio de uma civilização que anota nas praças públicas a hora da partida e de chegada dos fiacres; que conta o número de cartas e as sela duplamente – no momento exato em que são jogadas nas caixas e quando são distribuídas –, que numera as casas...; que vai, em breve, ter todo seu território mapeado em suas mínimas divisões... sobre vastas folhas de cadastro – uma obra de gigante, comandada por um gigante.” Balzac, *Modeste Mignon*, cit. em Régis Messac, *Le “Detective novel” et l’Influence de la Pensée Scientifique*, Paris, 1929, p. 461.³⁵

Por esse motivo, o imperativo “apague os rastros” protestado por seu amigo Bertolt Brecht, torna-se uma questão de sobrevivência para ambos, sobretudo no contexto da Alemanha nazista. É preciso atentar, então, para o fato de que os conceitos trabalhados por Benjamin são comumente tratados através de operações dialéticas, nas quais os componentes positivos e negativos estão em constante fricção. Com relação à teoria do rastro, o filósofo Irving Wohlfarth afirma que

aqui, como em outros lugares, Benjamin se coloca entre impulsos opostos, cada um dos quais está perdido sem o outro. De um lado, paira a proliferação inútil, do outro a liquidação do esquecimento, de um modo que está muito presente em nós. A coexistência pacífica dessas tendências na cultura capitalista é uma paródia da dialética que Benjamin tinha em mente. Um esquema de três estágios pode ser observado: 1. A modernidade, como Benjamin descreve, é marcada pelo desaparecimento ou deterioração de traços de memória, aura, experiência, narração de histórias, hábitos (*Gewohnheit*), o ato de habitar (*Whonen*) etc. O apagamento de traços seria, assim, um imperativo histórico-mundial em curso, incorporado ao modo de produção capitalista (e, hoje, devemos acrescentar, a todos os empreendimentos coloniais e genocidas). 2. A sociedade burguesa reage tentando compensar a perda dentro do confinamento de seus vários interiores fantasmagóricos e em bolhas. Dedicar-se a subtrair o apagamento de traços, preenchendo o vazio. A claustrofobia resultante gera a necessidade de ar fresco. 3. Certos modernos (entre eles, Nietzsche, Brecht e Benjamin) são responsáveis por ponderar sobre o apagamento de traços como um imperativo positivo.³⁶

Ao mesmo tempo em que a modernidade favorece certas práticas ligadas ao desenvolvimento da técnica e, conseqüentemente, das tecnologias, chegando à era da reprodutibilidade técnica – como bem assinalou Benjamin no ensaio sobre a obra de arte – há um crescimento exacerbado de transações decorrentes destas ações. Com a aceleração de fatores de produção e reprodução, quanto mais rápido se produz ou reproduz, mais rápido torna-se obsoleto e, conseqüentemente, mais rápido é esquecido. A crescente modernização dos meios de reprodução técnica possibilitou a serialização de obras artísticas, o que culminou no declínio da aura e na disseminação de rastros produzidos intencionalmente e tecnicamente. No arquivo M, *O flâneur*, também presente no livro *Passagens*, o conceito de rastro aparece como uma antítese à noção de aura: “O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.”³⁷

36 WOHLFARTH, Irving. “Apagar os vestígios: sobre a dialética de um lema”, 2012, p. 204.

37 BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2006, p. 490.

Benjamin atenta aqui para a relação entre as distâncias evocadas pelo rastro e pela aura. Enquanto a segunda age como força inalcançável, apoderando-se de nós, ao afastar um objeto próximo, o primeiro se torna facilmente acessível, por mais que seu autor esteja ausente ou distante. No início deste trabalho esbocei uma possível relação entre performance e aura que poderia estar calcada no corpo físico do performer durante o momento singular de sua exibição. No contexto de uma reperformance, apesar de ser uma reprodução, esta aura poderia ser novamente evocada no momento de contato do espectador com a singularidade daquele outro corpo e da ocasião em que o trabalho é reapresentado.

Já no contexto da reperformance proposta por Abramović, poderíamos falar em uma dupla aura: a que surge no momento da rerepresentação e outra que se transpõe do corpo para o nome da artista, uma vez que, segundo seus pressupostos, o reperformer, além de pedir autorização, deve sempre fazer referências ao artista que criou a obra. Além disso, estas condições para a realização da reperformance conferem um caráter de rastro, de vestígio, que sempre evidenciará o artista referenciado. Assim, estamos menos diante da presença de seu corpo do que de seu nome. A ideia de que uma aura tenha sido transferida para o nome da artista se reforça ao considerarmos outros rastros que ela vem deixando, como visto acima.

No que concerne à manutenção da obra de Abramović e seu posterior futuro, a artista parece querer deixar seus rastros impregnados na memória, construindo uma reinscrição na história da arte contemporânea, precisamente no campo da performance, em contraponto à inefável presença da artista. Deixar marcas no ambiente da arte – museus, galerias e institutos –, assim como os precursores burgueses. Algo que se tornará presente, a partir do encontro com estes rastros, colocados devidamente em lugares específicos, construindo então a ideia de um grande legado deixado pela artista, que iniciou sua trajetória no limiar entre o risco físico e mental e envereda-se, pode-se dizer, rumo a um mero lugar comum, dentro da *almejada* indústria cultural.

Ao mesmo tempo em que há a necessidade de deixar os vestígios para a manutenção da arte performativa, há a evidente demarcação de seu território, acentuando o seu nome relacionado ao que se pensa sobre performance. Nas reperformances propostas por Abramović em suas exposições, não é mais seu corpo que está presente, mas a força de um nome aurático atribuída à reprodutibilidade de eventos performáticos que criou. Desta forma, se não há mais a presença de seu corpo em confronto com facas, interrompendo a entrada de um museu, resistindo a dores causadas por autoflagelo, pulsando sangue a cada corte ou simplesmente olhando para o espectador,³⁸ há a certeza de uma ausência tornada presente e evocada pelos rastros que nos levam ao seu nome.

Kracauer,³⁹ comentando a literatura biográfica burguesa, nos mostra, tal qual Benjamin, como esta classe se empenhou em preservar e difundir seus rastros em uma época na qual o indivíduo se tornou anônimo. Não só a literatura, mas outras formas artísticas – como a arquitetura e a pintura, por exemplo – viram o desejo burguês de ter rastros expostos em detrimento do anonimato. As noções de marca e mercado, quando atreladas ao contexto artístico, remetem à indústria cultural, capaz de notabilizar os rastros de determinados artistas para serem consumidos em massa. Neste sentido, a empreitada de Abramović, no que concerne à difusão de seu método, Instituto, reperformances com manual e treinamento, além de venda de objetos que asseguram uma experiência ao espectador – que, antes, é a dela – pode ser comparada a uma reunião de rastros, artística e comercialmente aceita pelas instituições de arte. Tais estratégias permitirão que, mesmo na ausência da artista, possamos reconhecer as referências a uma voz, ou corpo, que procurou se destacar através dos rastros que produziu e preservou.

Na direção contrária da inscrição de rastros, temos o exemplo de Benjamin. Para Gagnebin, o filósofo alemão “denuncia a vontade individualista e ‘burguesa’ de deixar rastros na Terra, seja na arquitetura, seja na produção artística ou econômica.”⁴⁰ Para a autora, Benjamin percebe nos poemas de Brecht (*Manual para habitantes de cidades*), escritos antes da Segunda Guerra, uma antecipação à condição de ilegalidade e emigração. Ela afirma que os comentários de Benjamin ressaltam “a precariedade da ilegalidade e da clandestinidade” e “denunciam claramente a política de terror do nazismo”,⁴¹ que busca pistas daqueles que são considerados inimigos para exterminá-los sem deixar rastros. Gagnebin observa em Benjamin a “importância do túmulo e do respeito aos mortos, citando a crítica do autor aos protagonistas das *Afinidades eletivas*, de Goethe, que removem túmulos de um cemitério para transformá-lo em jardim e relembra a tese número seis, de *Sobre o conceito de história*, na qual Benjamin afirma que nem os mortos “estão em segurança diante da profanação do inimigo que não cessa de vencer.”⁴²

Em *Walter Benjamin: os cacos da história*, Gagnebin relembra o relato de Gershom Scholem, sobre a busca sem sucesso de Hannah Arendt ao túmulo de Benjamin – amigo de ambos – em um cemitério da cidade de Portbou (Espanha), alguns meses após sua morte. De acordo com Scholem,

muitos anos mais tarde, num dos dois cemitérios (aquele que H. Arendt havia visto), estava (e está) sendo mostrado aos visitantes um túmulo, dentro de um cercado especial de madeira, com o nome de Benjamin rabiscado numa madeira. As fotografias que tenho na minha frente indicam claramente que este túmulo, completamente isolado e separado das verdadeiras

39 KRACAUER, Siegfried. “A biografia como forma de arte da nova burguesia”, 2009, p. 117-122.

40 GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Apagar os rastros, recolher os restos”, 2012, p. 27.

41 Ibidem, p. 29.

42 Ibidem, p. 30.

44 Emprego este termo em consonância com a acepção de Roberto Vecchi e Margarida Calafate Ribeiro, a partir de *L'arte e il resto*, do filósofo italiano Mario Perniola, na qual “o próprio termo resto se apoia numa dupla etimologia que raia a contradição, significando, ao mesmo tempo, perda e permanência. A primeira por remeter ao verbo grego *leipo*, que corresponde ao verbo latino *linquo*, de que deriva uma palavra residual como relíquia e marca a falta, a ausência, o abandono. A segunda vai no sentido oposto, derivando da palavra latina *restus* (deverbal de *sto*) e indicando estabilidade, firmeza e resistência” (VECCHI, Roberto; RIBEIRO, Margarida Calafate. “A memória poética da guerra colonial de Portugal na África: Os vestígios como material de uma construção possível”, 2012, p. 95).

O caso acima relatado pode ser contrastado com o projeto de rastros de Marina Abramović. Ao iniciar a leitura de sua biografia, é possível encontrar anotações, transcritas pelo jornalista James Westcott, contendo indicações para a última obra da artista: quando morrer, três caixões lacrados terão lugar no funeral, que deverá acontecer em Nova Iorque. Um dos caixões deverá conter seu corpo e os outros dois, uma imitação de seu corpo. Ao final da cerimônia fúnebre, cada um dos caixões deverá ser enterrado em um continente diferente (América, Europa e Ásia), sem que se saiba, afinal, qual caixão contém o corpo verdadeiro. Em contraponto ao túmulo apócrifo de Benjamin, Abramović parece querer midiaticizar, inclusive, seu enterro, caracterizando-o como obra artística e forjando seus últimos rastros.

O motivo pelo qual opto por finalizar este artigo com a observação acima citada, é que, a partir de uma constatação, permite-se abrir um paralelo entre a última obra programada pela artista e o que tentei explanar até aqui: se o corpo de Abramović pode ser re(a)presentado e não precisa mais, necessariamente, estar presente, sabemos que o que resta⁴⁴ entre nós é a autoridade de seu nome.

Referências

ABRAMOVIĆ, Marina. *Seven easy pieces*. Milão: Charta, 2007.

_____. “Leia a entrevista de Marina Abramovic na íntegra”. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 nov. 2010. Entrevista concedida a Fabio Cypriano. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/11/831250-leia-a-entrevista-de-marina-abramovic-na-integra.shtml. Acesso em 09 jan. 2016.

_____. “De Lady Gaga a Givenchy, a entrevista coletiva de Marina Abramović em São Paulo”. In *FFW*, 2015. Disponível em: <http://ffw.com.br/noticias/moda/de-lady-gaga-a-givenchy-a-entrevista-coletiva-de-marina-abramovic-em-sao-paulo/>. Acesso em: 09 jan. 2016.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Obras escolhidas – I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-195.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CHAUÍ, Marilena. *Simulacro e poder: uma análise da mídia*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006, p.5-57.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Apagar os rastros, recolher os restos”. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUINZBURG, Jaime (Orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 27-38.

_____. “Memória e Esquecimento: Linguagens Narrativas”. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. (orgs.). *Memória e (Res) Sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004. p. 83-94.

_____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GUINZBURG, Jaime. “A interpretação do rastro em Walter Benjamin”. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUINZBURG, Jaime (Orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 107-132.

KRACAUER, Siegfried. “A biografia como forma de arte da nova burguesia”. In: _____. *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado, Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 117-122.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MORAES, Juliana. “Experiência como mercado”. In: *UOL Mais*. 2015. Disponível em: www.mais.uol.com.br/view/ee98b6ly9o6l/experiencia-como-mercado-04028D1B3266DCA15326?types=A&. Acesso em: 09 jan. 2016.

RICHARD, Nelly. “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. In: *E-misférica*, Nova Iorque, v. 6.2, nov. 2009. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62>. Acesso em: 28 nov. 2017.

PHELAN, Peggy. “A ontologia da performance: representação sem produção”. Trad. André Lepecki. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 24, 1997, p.171-191.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: história de uma amizade*. Trad. Geraldo Gerson de Souza, Natan Noberti Zins e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VECCHI, Roberto; RIBEIRO, Margarida Calafate. “A memória poética da guerra colonial de Portugal na África: Os vestígios como material de uma construção possível”. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUINZBURG, Jaime. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 87-105.

WESTCOTT, James. *When Marina Abramović dies: a biography*. Cambridge: The MIT Press, 2010.

WOHLFARTH, Irving. “Apagar os vestígios: sobre a dialética de um lema”. In SEDLMAYER, Sabrina; GUINZBURG, Jaime (Orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 203-228.

Submissão: 04/07/2017

Aceite: 04/09/2017

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2017n24p127>

142 — *outra travessia 24 - Programa de Pós-Graduação em Literatura*

