



The Artist is Present: as artimanhas do visível

Matteo Bonfitto

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas/SP, Brasil

RESUMO – The Artist is Present: as artimanhas do visível – Este artigo se propõe a refletir sobre uma experiência específica: a minha participação em uma performance de Marina Abramović chamada *The Artist is Present*, ocorrida em março de 2010, no Museum of Modern Art (MoMA), na cidade de Nova Iorque. A partir dessa reflexão, vários aspectos são abordados, dentre eles, a questão da presença e a sua relação com a visão. Quando o campo em exame é o das artes da cena, muitas vezes, a visão pode ser enganadora, pode funcionar quase como um obstáculo para a instauração de experiências.

Palavras-chave: **Presença. Visão. Experiência. Percepção. Participação.**

ABSTRACT – The Artist is Present: the slyness of the visible – In this article I intend to reflect upon a specific experience: my participation in a performance created by Marina Abramović called “The Artist is Present”, occurred in March, 2010 at MoMA – Museum of Modern Art – in New York City. Through the development of this reflection various aspects will be examined, among them the question of presence and its relationship with sight. When the territory in question is associated with the Performative Arts, very often sight can generate deceptive implications, it can function as a sort of obstacle for the emergence of experiences.

Keywords: **Presence. Vision. Experience. Perception. Participation.**

RÉSUMÉ – The Artist is Present: les astuces du visible – Dans cet article, l’auteur propose une réflexion sur une expérience spécifique: sa participation à un spectacle créé par Marina Abramovic, intitulé “l’artiste est présent”, qui a eu lieu en Mars 2010 au MoMA – Musée d’Art Moderne – à New York City. Dans l’élaboration de cette réflexion, différents aspects seront examinés, notamment la question de la présence et sa relation avec la vue. Lorsque ce territoire est associé aux arts performatifs, la vision peut très souvent générer des implications trompeuses, pouvant fonctionner comme une sorte d’obstacle à l’émergence d’expériences. Mots-clés: **Présence. Vision. Expérience. Perception. Participation.**

Neste artigo, buscarei refletir, ainda que brevemente, sobre uma rede de aspectos que fazem parte de um território específico: as artes de cena. Dentre as inúmeras dificuldades que emergem do exame desse território, pode-se apontar as processualidades que permeiam as relações entre os seus elementos constitutivos. Tal dificuldade acompanhou permanentemente a escritura deste material. As processualidades abordadas neste caso têm como eixo a relação entre experiência estética e visão. Algumas implicações que emergem dessa relação foram igualmente consideradas, sobretudo os processos perceptivos e a questão da presença.

A articulação proposta aqui não é casual; pretende-se, através dela, criar condições para que tais aspectos sejam vistos dinamicamente, ou seja, em sua processualidade relacional. Começarei, assim, esta breve reflexão pelo último aspecto apontado, ou seja, a questão da presença.

Ter como campo de investigação a questão da presença é como visualizar uma gota que cai sobre uma superfície irregular, cheia de ramificações e caminhos, ascensões e descidas, que faz com que ela escorra ora mais rapidamente, ora mais devagar, e permite que ela adquira, em alguns momentos, mais volume ou se divida mais e mais até poder desaparecer quase imperceptivelmente, deixando, assim, rastros que não são mais vistos, mas são percebidos.

Noções de presença permeiam em níveis diferentes, elaborações feitas por inúmeros estudiosos provenientes de várias áreas de conhecimento. Gumbrecht (2010), por exemplo, aponta especificidades interessantes sobre a questão da presença ao reconhecer diferenças entre o que ele denomina como *cultura de sentido* e *cultura de presença*. Apesar de recorrer a certas generalizações¹ e dividir implicitamente corpo e mente nessas elaborações, o autor em questão levanta aspectos que merecem ser considerados, como, por exemplo, as observações feitas sobre o signo nessas culturas.

Dentre os aspectos que contribuíram para o reconhecimento dessas culturas por parte de Gumbrecht, cabe ressaltar a predominância no campo das Humanidades do que ele chama de olhar interpretativo sobre os fenômenos. Vários problemas decorrem desse olhar, segundo Gumbrecht, dentre eles, uma espécie de cegueira induzida na medida em que tal olhar descarta aspectos que permeiam as manifestações dos fenômenos.

Se, nas culturas de sentido, o signo remeteria à estrutura saussuriana – com um significante material ligado a um significado

espiritual –, nas culturas de presença, a referência seria o signo aristotélico – em que a substância está intrinsecamente ligada a uma forma. A implicação relevante, nesse caso, se dá na medida em que Gumbrecht nos faz perceber como no signo saussuriano os aspectos materiais perdem relevância uma vez que o sentido é apreendido, ao passo que, no signo aristotélico, a materialidade do signo mantém um grau perceptível de manifestação. Tais considerações sobre o signo adquirem uma importância particular na medida em que elas determinam os desdobramentos que decorrem dessa diferença, como aqueles ligados ao *estar no mundo*. Enquanto nas culturas de sentido os homens se perceberiam como um fator excêntrico ao mundo, nas culturas da presença, as coisas do mundo teriam, segundo ele, um significado inerente, para além da sua materialidade. Esses modos de percepção da própria existência levam, por sua vez, a formas diferenciadas de produção de conhecimento. Segundo Gumbrecht, pode-se reconhecer, nas culturas de sentido, o papel central desempenhado por sujeitos que organizam os fenômenos, interpretando-os; ao passo que, na cultura de presença, o conhecimento é de certa forma *revelado*, seja por entidades espirituais, seja pela pluralidade de eventos que desvelam o mundo.

No que diz respeito a referências provenientes do campo examinado aqui, ou seja, das artes da cena, cabe considerar as elaborações de Erika Fischer-Lichte (2008). Fischer-Lichte particulariza a questão da presença na medida em que reflete sobre os “efeitos de presença” e sobre o que denomina como “ordem perceptiva da presença” (2008, p. 148). Sobre os efeitos de presença ou de presentificação, Fischer-Lichte aponta para duas qualidades expressivas contrastantes que dizem respeito ao trabalho do ator-performer: o ator-performer, ao agir, pode transitar entre duas manifestações, ou seja, entre o “corpo semiótico” e o “corpo fenomênico” (2008, p. 76). Ao manifestar-se como corpo semiótico, o ator-performer produz signos que convergem para a percepção de seres ficcionais, para personagens emolduradas pela ficção proposta *a priori*; já o corpo fenomênico emerge da materialidade intrínseca que torna específica a sua corporeidade e que prevalece sobre qualquer ficção. O efeito de presença emerge dessa alternância, na qual a corporeidade ganha o primeiro plano e se propõe como processualidade que ultrapassa, de certa forma, a moldura ficcional. Essa alternância, a qual Fischer-Lichte chama de “multi-estabilidade perceptiva” (2008, p. 147-148), remete, por sua vez, a duas ordens perceptivas – a “ordem perceptiva da representa-

ção” e a “ordem perceptiva da presença”. Enquanto a primeira tende a produzir pensamentos, ideias e emoções que mantêm uma certa distância em relação ao que é percebido, a segunda tende a produzir sensações e emoções que são percebidas como fisiológicas, afetivas, energéticas e sensório-motoras, processo esse que remete a uma espécie de imbricação entre observador e observado.

Independentemente das implicações ligadas a essas referências, as noções de presença produzidas por elas parecem encontrar um território de convergência que pode ser relacionado – mais do que ao campo do senso comum que considera presença o que existe fisicamente – ao campo do sensível visto de maneira ampliada, ou seja, ao indizível, ao invisível e ao não representável.

Sendo assim, essas noções de presença podem, ainda, problematizar, de maneira consistente, instâncias perceptivas específicas, por exemplo, a dimensão da visão. Se a presença remete aqui ao indizível, ao invisível, e ao não representável, em que medida a visão pode ser utilizada como meio de captação de sua manifestação?

Ao sair de um exame de vista para renovação da carteira de habilitação, por exemplo, ambos médico e paciente podem, naquele momento, acreditar na importância irrevogável e absoluta da visão, uma visão objetiva, crença essa que poderia ser resumida pela afirmação *vemos o que vemos*, como se a visão fosse algo neutro, natural e espontâneo. Mas, se ampliarmos esse horizonte, podemos perceber que, em inúmeros casos – muito mais frequentes do que julgamos –, a visão pode ser um gatilho propulsor de efeitos diferenciados e inusitados. As elaborações feitas sobre a psicologia da *gestalt*², por exemplo, nos mostram como a visão pode ser manipulável, fato esse revelador de automatismos perceptivos em vários níveis.

Por sua vez, Merleau-Ponty³ (2002), ao desdobrar e problematizar alguns pressupostos dessa teoria, nos faz perceber a articulação profunda que existe entre os processos perceptivos, os quais formam uma espécie de rede. A noção de rede, nesse caso, é proposta não como uma engrenagem estática, mas como um processo que se redefine constantemente. Tais processos se tornam claros quando o filósofo francês reflete, por exemplo, seja sobre o aspecto tátil da visão, seja sobre o que ele chamou de quiasma. Se, ao refletir sobre a pintura, ele subordina o tátil, a visão, quando elabora a noção de quiasma⁴, tal subordinação é dissolvida por Merleau-Ponty para dar lugar à noção de *carne* (*la chair du monde*).

Em sintonia com as elaborações de Merleau-Ponty, percebo a relação entre as dimensões da visão e do tátil como processual e dinâmica. Mas, ao mesmo tempo, considero aqui a problematização apontada por Drew Leder (1990), que remete, por sua vez, à noção de “corpo ausente” (*absent body*). Enquanto as elaborações de Merleau-Ponty podem, de certa forma, sugerir uma certa constância nos processos de incorporação (*embodiment*), Leder nos fazer perceber como esses processos podem ser frequentemente camuflados, escondidos, interrompidos e até mesmo inviabilizados. Em outras palavras, a percepção do corpo – responsável pela emergência da visão tátil – muitas vezes, não se dá por diversas razões. Para Leder, o quiasma seria uma idealização; na prática, o quiasma implica em processos que envolvem o entrelaçamento entre identidade e alteridade; ou seja, entre indivíduo, contexto, sociedade, e cultura.

A visão pode ser capciosa. Podemos *tocar* pela visão o que vemos ou não. Podemos, ao ver, projetar o que sabemos ou achamos saber, podemos, ao ver, projetar o que pensamos, podemos, ao ver, projetar o que sentimos, podemos, ao ver, buscar somente a confirmação do que queremos ver.

A fim de buscar tornar, ao mesmo tempo, mais específicas e palpáveis tais considerações, examinarei uma experiência particular⁵: a minha participação em uma performance de Marina Abramović⁶ chamada *The Artist is Present*, ocorrida em março de 2010, no Museum of Modern Art (MoMA), na cidade de Nova Iorque.



Imagem 1 – Marina Abramović e Matteo Bonfitto. *The Artist is Present*, Museum of Modern Art – MoMA, 2010. Fotografia: Rebecca Lopes.

Essa performance adquire uma importância específica dentro do percurso criativo de Abramović: “[...] para mim, essa performance – O Artista é/está Presente – resume todas as minhas experiências como artista da performance em um ato único⁷”. O formato em que essa performance foi proposta no MoMA reproduz, de certa forma, duas performances anteriores: *Nightsea Crossing* (1981-1987) e *Conjunction* (1983). A estrutura dessas performances é semelhante: uma mesa⁸, cadeiras e o desenvolvimento de ações através do contato direto estabelecido pelo olhar.

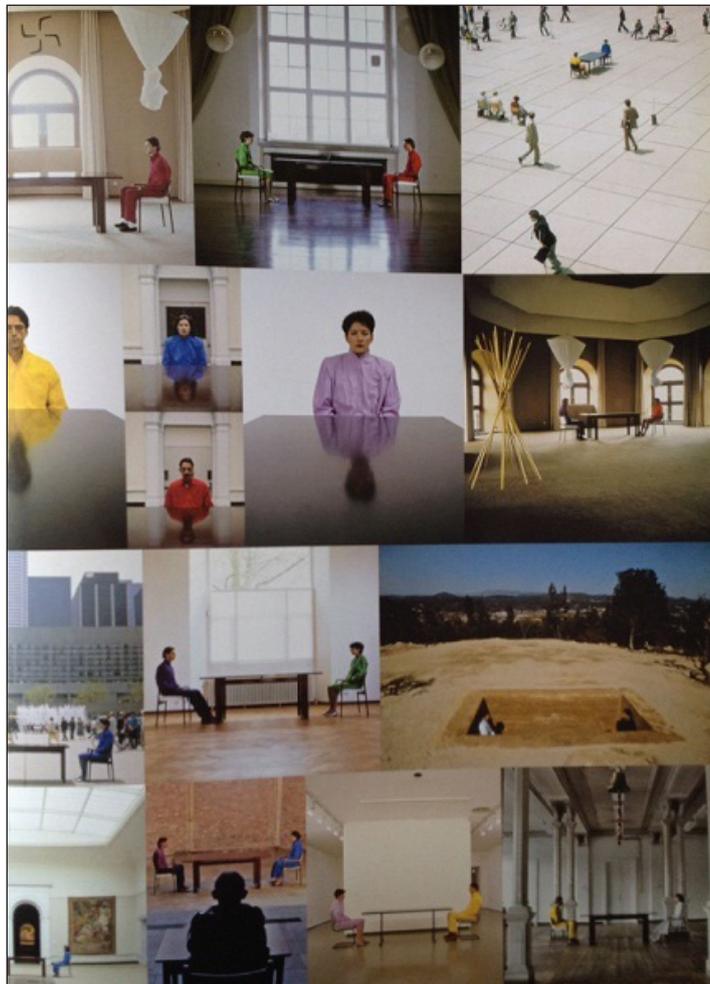


Imagem 2 – Montagem de imagens de *Nightsea Crossing* feita em vários lugares do mundo. Extraída de *The Artist is Present*, de Klaus Biesenbach, volume publicado pelo Museum of Modern Art – MoMA em 2010.

Com relação às performances referidas, enquanto da primeira participaram Abramović e Ulay⁹; da segunda fizeram parte, além deles, o lama tibetano Nigawang Scepta Lueyar e um aborígene – Watumata Tarruru Tjungarrayi – proveniente de um deserto na Austrália.



Imagem 3 – *Conjunction*, Museum Fodor, Amsterdã, 1983. Fotografia: Sonesta Koepelzaal.

Tal como ocorrido em tais casos, *The Artist is Present* mantém a estrutura composta por uma mesa e cadeiras, assim como o desenvolvimento de uma ação que envolve duas pessoas sentadas que estabelecem um contato direto através do olhar. Mas, se por um lado, é possível reconhecer uma semelhança estrutural entre *The Artist is Present* e as performances mencionadas, por outro, alguns fatores relacionados à performance ocorrida no MoMA, em 2010, alteram radicalmente as implicações associadas àquelas ocorridas anteriormente. Além de *The Artist is Present* acontecer em um contexto espacial específico – o *Donald B. and Catherine C. Marron Atrium*, localizado no primeiro andar do MoMA – a performance envolveu qualquer voluntário que desejasse tomar parte dessa experiência. Já no caso das performances ocorridas anteriormente, elas envolveram, inicialmente, em *Nightsea Crossing*, somente a participação de Abramović e Ulay, seu companheiro de mais de dez anos. Mais tarde, em *Conjunction*, participaram, além deles dois, também um lama tibetano e um aborígine. Desse modo, uma das especificidades de *The Artist is Present* em relação a *Nightsea Crossing* e *Conjunction* está relacionada ao fato de Abramović desconhecer quem participaria da performance. Outras distinções podem ainda ser reconhecidas. Além do formato da mesa utilizada em cada caso – as imagens relativas

a *Nightsea Crossing* revelam a utilização de uma mesa retangular –, o espaço do MoMA em que a performance ocorreu, assim como a iluminação escolhida, exerceram um papel determinante.

O *Marron Atrium* é localizado no primeiro andar do MoMA. A mesa e as cadeiras foram posicionadas no centro do *atrium*. Quatro torres que emanavam intensamente uma luz branca delimitavam o espaço. Na abertura do museu, Abramović já estava sentada em uma das cadeiras, e lá permanecia, sem pausa, até o seu fechamento, por várias semanas.

Quando entrei no *atrium*, me deparei com uma situação que me causou um impacto imediato e gerou muitas impressões e sensações ambíguas. Da maneira como se encontrava, esse *atrium*, enorme em suas dimensões e praticamente vazio, ocupado somente por uma mesa e duas cadeiras, invadido por luzes brancas, frias, e utilizado como espaço de passagem que dava acesso a outras exposições, assim como à livraria, havia se tornado absolutamente dispersivo. Centenas de pessoas circulavam livremente, conversando, pedindo informações, fazendo comentários em voz alta; muitas delas observavam com curiosidade aquela situação estranha em que vemos uma mulher usando um vestido longo azul, sentada de frente para outra pessoa, ambas se olhando, em silêncio, por um tempo imprevisível.

Apesar de perceber a intensidade que emergia do contato entre Abramović e a pessoa sentada à sua frente, a quantidade de estímulos que aconteciam ao redor comprometia seriamente a qualidade de recepção da performance que estava ocorrendo a poucos passos. Tal percepção se transformou somente quando participei dessa performance.

Poucos instantes antes da entrada no espaço, fui instruído a não falar; o contato com ela deveria ser somente visual. Entro caminhando no espaço e sento na cadeira em frente à Abramović. Como já mencionado, há uma mesa entre nós. Eu a observo, ela está com o rosto direcionado para baixo, como se estivesse se recompondo ou se preparando para o estabelecimento do contato comigo. Ela ergue o rosto e estabelecemos contato através do olhar. A descrição e a análise a partir desse momento torna-se, uma vez mais, complexa, sobretudo em função da simultaneidade de percepções, sensações, visualizações e associações que emergem nessa situação. Embora permanecendo a certa distância, há muitas pessoas em volta observando, comentando,

tirando fotos. Quatro câmeras, fixadas nos quatro lados do espaço, ficam permanentemente ligadas. A luz branca das torres incide sobre o espaço, tornando-o ainda mais claro e dispersivo.

Ao estabelecer um contato visual com Abramović, a simultaneidade mencionada emergiu de forma potente. Conhecia seu percurso e já havia visto vários vídeos de suas performances. Mas a admiração pela artista, nesse momento, é entrelaçada por sensações ambíguas provocadas pelas percepções que tive durante a observação que precedeu a minha participação nessa performance. A dispersão provocada pelas condições existentes ali provocam um choque que se contrapõe ao contato direto com Abramović. A sua imagem real, viva, é sobreposta dinamicamente em minha mente por imagens de suas performances, dela e de Ulay, e os sons produzidos naquele ambiente, naquele momento, eram, por sua vez, entrelaçados em minha memória com falas ditas por ela em entrevistas, assim como pelas sonoridades produzidas em alguns de seus trabalhos. Talvez somente uma operação de montagem-colagem possa resgatar a simultaneidade que permeou esse momento. Escrever sobre essa experiência se revela como uma tarefa ainda mais árdua que as descrições anteriores; é como tentar capturar um furacão com um cata-vento.

O olhar de Abramović não é investigativo, nem questionador. Nesse primeiro momento, é um olhar acolhedor, que reage aos estímulos gerados pelo contato direto. Algo, então, gradualmente, é processado.

Percebo, lentamente, a progressiva relativização das percepções que havia tido ao observar essa performance como espectador. Percebo, assim, aos poucos, que o olhar pode ser extremamente enganador.

O contato com os seus olhos gera, com o passar do tempo, uma espécie de afunilamento do espaço e uma diluição do tempo cronológico. Seus olhos já não são mais seus olhos, são caminhos, portais que permitem o acesso não mais a imagens ou falas, mas a qualidades. Ao mesmo tempo, as sonoridades produzidas pelo ambiente vão se tornando cada vez mais distantes, até se transformarem em uma frequência quase contínua.

Há uma imersão mais e mais profunda em um fluxo muito diferente daquele inicial. Não o fluxo-turbilhão. Não um fluxo, mas diferentes fluxos, que podem gerar ou não um percurso. Percebo-me em um fluxo-exploração, como se esse contato nos guiasse por cami-

nhos desconhecidos e imprevisíveis, em que cada micromovimento é percebido e absorvido pelo outro. As quase imperceptíveis mudanças de inclinação da coluna, as quase imperceptíveis mudanças de eixo da cabeça são aqui bifurcações, atalhos que abrem possibilidades. Percebo-me agora em um fluxo-navegação que, apesar de uma aparente estabilidade, pode ser interrompido a qualquer momento, e que é permeado por diferentes intensidades de olhar, do extremo olhar exterior que colhe cada estímulo e se transforma a partir disso ao extremo olhar interior que funciona como uma isca para outras, inesperadas realidades. Percebo-me, então, em um fluxo-expansão, gerado por esse circuito, que alarga o horizonte perceptivo e que, através do contato direto, dissolve as fronteiras entre o Eu e o Outro.

Percebo-me nesse território, criado pelo entrelaçamento desses fluxos, no qual não sei exatamente onde termina e onde começa o Outro, que é permeado por forças não controláveis intelectualmente que me carregam para um lugar no qual os sentidos emergem de diferentes lógicas, não explicáveis, não traduzíveis em fórmulas ou modelos.

Os fluxos que formam esse território são permeados, por sua vez, por oscilações. Mas tais oscilações, ao invés de fazerem com que o processo retorne ao ponto zero, abrem espaço para novos percursos. Essas oscilações não levam à circularidade do eterno retorno, mas a labirintos de espirais. Em alguns momentos, me percebo em um lugar onde todos os estímulos gerados pelo ambiente e pelo contato direto com Abramović parecem convergir para um amálgama, onde os seus materiais constitutivos não podem ser dissociados. Em outros momentos, me percebo em um lugar onde já não há cadeiras, mesa, *atrium*, museu, pessoas ou cidade de Nova Iorque; somente intensidades; experiência concentrada, vida em estado sólido.

Percebo-me novamente sentado na cadeira. Mas agora é como se as fronteiras tivessem se diluído também nesse caso. Percebo uma fusão, como se estivesse completamente enterrado nela, como se fosse corpo-cadeira. Percebo que poderia ficar ali indefinidamente e, ao ter essa percepção, percebo que concluí essa experiência.

Levanto-me da cadeira como se lidasse com um obstáculo quase impossível de ser superado. Não tenho a menor ideia de quanto tempo se passou. Mesmo depois, quando me informam, percebo que não importa absolutamente sabê-lo.

Dentre as percepções que emergiram após a participação nessa performance, cabe ressaltar aqui ao menos duas. A primeira, mencionada brevemente acima, está relacionada ao poder enganador da visão; e a segunda, a um fluxo não mencionado que, de certa forma, envolve aqueles apontados acima.

De fato, tendo participado de *The Artist is Present*, constatei que a minha percepção inicial como observador-espectador dessa performance não havia absolutamente colhido o seu potencial como geradora de experiência. Tive uma percepção genérica e, nesse sentido, me deixei cair na armadilha criada pelas próprias condições em que a performance foi proposta. Desse modo, a opção por tais condições revela, dentre outras implicações, uma, ao meu ver, fundamental: a visão, sentido mais cultivado e privilegiado nos dias de hoje, no caso das artes performativas, não necessariamente funciona como veículo de experiências, não garante a vivência de experiências, não necessariamente as captura. Não se trata aqui de enfatizar simplesmente a correlação entre o ver e o saber ou entre o ver e o não saber. Aqui, tal aspecto está relacionado com a distância existente entre visão e participação direta, considerados aqui como fatores constitutivos da experiência. Nesse caso, essa distância se revelou como um abismo intransponível.

A segunda percepção a ser ressaltada emerge da primeira colocada acima. Após a participação de *The Artist is Present*, percebo que a questão do deslocamento dos próprios pressupostos, do próprio horizonte perceptivo, das próprias hipóteses e certezas, todas elas estão contidas no percurso descrito nessa seção, que envolve diferentes noções de fluxo. Tais noções podem ser vistas como componentes de um fluxo mais abrangente, o fluxo-deslocamento.

Tais fluxos possibilitam a percepção da presença como emergência dinâmica de uma percepção sutil que se destila em múltiplas com-presenças; presença como dimensão instauradora de processualidades que dissolvem inúmeras fronteiras: entre dizível e indizível, entre sentido e significado, entre fenomênico e sígnico, entre visível e invisível. Presença, ao mesmo tempo, como condição necessária – *sine qua non* – e manifestação da experiência.

Adotar, assim, a visão como parâmetro privilegiado de reconhecimento das manifestações de presença pode, em muitos casos, representar um risco palpável. Caberia talvez, a partir dessas considerações,

buscar criar condições para que o olhar não permaneça circunscrito pelo supostamente conhecido. Todo juízo compromete a apreensão do sensível, mas o ponto aqui é perceber que o juízo, visto de maneira ampliada, não se dá somente através de pensamentos elaborados, mas emerge de processos que antecedem o pensamento em vários níveis. Nesse sentido, a memória não pode ser desconsiderada, uma vez que determina constantemente aberturas e fechamentos perceptivos.

A partir das elaborações e observações feitas neste artigo, pode-se perceber como a visão compromete, em certos casos, o caráter liminal das experiências estéticas, na medida em que atua como um elemento regulador, normatizador, amenizador, que reduz o estranho ao familiar, descartando, como no signo saussuriano, os aspectos materiais que contribuem para a especificidade de tais experiências. A visão, nesses casos, ao negar o quiasma, parece fazer da presença não uma tensão permanente entre fenomênico e semiótico, mas sim uma manifestação do já sabido, uma reatualização do passado, um passado supostamente seguro e reconfortante.

A elaboração da experiência relatada aqui envolveu o esforço de se manter, intrinsecamente, em um presente contínuo: o artista está presente.

Notas

¹ Ao criar essas categorias – cultura de sentido e cultura de presença –, Gumbrecht recorre necessariamente a generalizações, uma vez que não adentra no específico de cada cultura mencionada, mas olha somente para os aspectos que, ao seu ver, são recorrentes em tais casos. Se, por um lado, ao criar categorias, Gumbrecht nos faz perceber possíveis elementos transculturais, por outro, ele não examina as especificidades que geram em cada caso tais elementos. De qualquer forma, as generalizações representam, nesse caso, um risco justificável, na medida em que generalizações são a condição necessária, talvez, de qualquer categorização.

² Conhecida como *psicologia da forma*, essa abordagem busca demonstrar o funcionamento de alguns processos de estabilização dos perceptos; a percepção, inclusive visual, é considerada, nesse caso, como autorreguladora e resultante da articulação dinâmica entre variados estímulos. Ver, dentre inúmeras referências, *Arte e Percepção Visual* (Arnheim, 1998).

³ Apesar da incompatibilidade epistemológica existente entre Merleau-Ponty e Gumbrecht – de fato, as elaborações de Gumbrecht estariam mais próximas da fenomenologia heideggeriana –, inseri aspectos elaborados por Merleau-Ponty a fim de abrir possibilidades de conexão entre o que Gumbrecht chama de presença e o que Merleau-Ponty nomeia como invisível.

⁴ A noção de quiasma examinada em *O Visível e o Invisível* é proveniente do termo “chiasmus”, figura de linguagem em que sentenças apresentam uma dupla reversibilidade. Merleau-Ponty se vale dessa reversibilidade para reforçar o caráter de entrelaçamento perceptivo que permeia as experiências humanas, propondo, assim, uma dissolução de oposições tais como o táctil e o tangível, o objetivo e o subjetivo, o visível e o invisível.

⁵ Em sintonia com o ponto de vista elaborado por Erika Fischer-Lichte, entendo por experiência, nesse caso, um processo liminal que envolve a emergência de rupturas e deslocamentos perceptivos.

⁶ Marina Abramović nasceu na região de Montenegro em novembro de 1946. Ela foi uma das pioneiras da performance nos anos 1960 do século XX e é considerada como uma das mais importantes performers da atualidade. Dentre os seus projetos atuais, merecem destaque as chamadas *reperformances* que envolvem a repetição de performances já criadas por diferentes artistas. Dentre essas reperformances, cabe ressaltar *Seven Easy Pieces*, nome dado ao evento organizado pelo Guggenheim Museum de Nova Iorque em 2005. Nele, sete performances foram executadas por Marina Abramović: *Body Pressure* (1974), de Bruce Nauman; *Seedbed* (1972), de Vito Acconci; *Genital Panic* (1969), de Valie Export; *The Conditioning* (1973), de Gina Pane; *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), de Joseph Beuys; *Lips of Thomas* (1975) e *Entering the Other Side* (2005), ambas criadas por Abramović. A artista declarou, na época, que o objetivo, nesse caso, foi buscar preservar a memória de performances que a influenciaram como artista.

⁷ No original em inglês: “[...] for me this performance – The Artist is Present – summarizes all my experiences as a performance artist in one single act”. Citação de um texto dito por

Marina Abramović, extraído da faixa quarenta e cinco do CD intitulado *Marina Abramović The Artist is Present – The Artist's Guide*, o qual acompanha o homônimo livro publicado pelo Museum of Modern Art (MoMA) em 2010.

⁸ As imagens relativas a *Nightsea Crossing* revelam a utilização de uma mesa retangular, ao passo que as imagens de *Conjunction* mostram uma mesa redonda. Já em *The Artist is Present*, a mesa utilizada é quadrada.

⁹ O nome real de Ulay é Frank Uwe Laysiepen, nascido em 30 de novembro de 1943 em Solingen, Alemanha. De 1976 até 1989, ele trabalhou e viveu com Marina Abramović. Para mais informações, ver <<http://www.ulay.si>>.

Referências

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**. São Paulo: Thomsom Pioneira, 1998.
- DANTO, Arthur C. **What Art is**. London: Yale University Press, 2013.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance**. New York and London: Routledge, 2008.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**. O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- LEDER, Drew. **The Absent Body**. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- THE ARTIST IS PRESENT. New York: The Museum of Modern Art – MoMA, 2010.

Matteo Bonfitto é ator-performer, diretor, pesquisador e Professor Livre-Docente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Formado pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD-USP), pelo Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo (DAMS) de Bologna e pela Royal Holloway University of London, além de participar de inúmeros espetáculos e performances apresentados no Brasil e no exterior, é autor dos livros *O Ator Compositor* (2002), *A Cinética do Invisível* (2009) e *Entre o Ator e o Performer* (2013), publicados pela Editora Perspectiva. É um dos fundadores do Performa Teatro – Núcleo de Pesquisa e Criação Cênica (www.performateatro.org). E-mail: matteobonfitto@gmail.com

Recebido em 26 de agosto de 2013
Aceito em 23 de outubro de 2013