

THE ARTIST IS PRESENT: UMA EXPERIÊNCIA DE “REAL” INTERATIVIDADE?

Fátima Costa de Lima
costadelimafatima@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/1024260240075344>

José Ricardo Goulart
80coisas@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/2845368823073045>

RESUMO

O artigo interroga a experiência interativa entre performer e espectadores no trabalho *The artist is present*, de Marina Abramović. Para isso, analisa dois momentos em que aquilo que foi disposto como norma de participação é desrespeitado. Em um destes momentos, a iniciativa de rompimento das normas é da performer; em outro, de uma espectadora. Como base para o desenvolvimento do texto, utilizaremos o documentário homônimo, dirigido por Matthew Akers e Jeff Dupre. Teoricamente, o artigo se embasa em reflexões sobre a “experiência” de John Dewey e Walter Benjamin, assim como o conceito de “vivência” deste último autor.

Palavras-chave: Performance; experiência; Marina Abramović

A interação entre artista e espectador é uma preocupação intensamente presente na história da arte. A insatisfação com uma arte de representação que se dirigia à contemplação do espectador começou a ser sistematicamente questionada nos primórdios do século XX. Na segunda metade do século, a performance buscou tornar essa interação mais direta e enfática. Hoje é possível perceber nas experiências artísticas a procura por um espectador deslocado de sua zona de conforto e que possa dialogar de forma mais direta com a obra de arte.

Dentre os artistas da performance que exploram a relação com o público, está Marina Abramović. Natural de Belgrado, na Sérvia, e hoje sediada nos Estados Unidos, ela desenvolve seus trabalhos desde 1973, explorando a relação com a audiência, a fisicalidade, os limites do corpo e as possibilidades da mente. Essas características

podem ser verificadas em seu trabalho intitulado *The artist is present*¹ que, em 2010, esteve em cartaz durante três meses no Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova Iorque.

Os procedimentos dessa performance foram os seguintes: a artista se dispunha a ficar sentada, em silêncio, seis vezes por semana, sete horas por dia, em frente a uma mesa e uma cadeira, cujo uso era revezado por espectadores que desejassem trocar um olhar com Abramović.

O objetivo deste artigo é verificar como se dá a relação entre a artista e seus espectadores através da análise de dois momentos em que foram quebradas as condições *a priori* estabelecidas pela performer para que a interação se estabelecesse. No primeiro momento, a artista, ao reencontrar seu ex-marido, inclina-se sobre a mesa estendendo os braços para segurar as mãos dele. No segundo, uma espectadora despe-se antes de se sentar em frente à artista.

Tomando como referência informações obtidas no filme de Matthew Akers e Jeff Dupre, que documenta todo o processo de realização de *The artist is present* e expõe os fatos acima citados, discorreremos sobre as duas experiências e analisaremos suas respectivas decorrências. Antes, porém, faremos breve apresentação do conjunto do trabalho de Abramović.

Performances de Abramović

No percurso artístico de Marina Abramović, é possível notar que a interação com o público e estímulos biográficos são elementos fundamentais para a realização de grande parte de suas criações. RoseLee Goldberg (2006), quem traçou um panorama das artes performáticas desde o Futurismo até o que denominou de “geração da mídia” (período compreendido a partir do início da década de 1980), subdividiu os artistas que iniciaram

¹ Segundo programa encontrado no site do MoMA, o nome *The artist is present* é dado tanto à exposição que traça uma retrospectiva das obras mais significativas de Abramović quanto a performance inédita, com duração de três meses, produzida especialmente para a exposição. Há também o filme homônimo que documenta todas as ações. Quando mencionamos *The artist is present* neste artigo, nos referimos preferencialmente à performance.

suas práticas na década de 1960 e 1970 em grupos de acordo com as particularidades de seus trabalhos. Nesse contexto, a obra de Marina Abramović, juntamente com a de Hermann Nitsch, Otto Mühl e Gina Pane, foi contida na classificação de “*performance ritualística*”, por conter características mais emotivas e expressionistas. Goldberg afirma que, através de seu trabalho, Abramović explora a desconexão entre “corpo” e “eu”, buscando entender a dor ritualizada provocada pelo abuso de seu próprio corpo.

Em sua primeira performance, *Rhythm 10* (1973), ela estende sua mão com dedos abertos sobre o chão e com a outra golpeia os espaços entre seus dedos com uma faca. Nesse trabalho, Marina dispõe de vinte facas e reinicia a ação com uma nova faca cada vez que se machuca. Enquanto performa, o barulho da faca golpeando o chão é gravado em uma fita. Com o intuito de sobrepor os tempos presente e passado, ao se machucar vinte vezes, ela para a gravação e reinicia a fita, tentando repetir os movimentos e erros a partir dos sons gravados.

Em *Rhythm 0* (1974), a artista disponibiliza sobre uma mesa 72 objetos que poderiam causar prazer ou dor e permite que o público utilize esses objetos livremente em seu corpo. Dentre os objetos constavam flores, espinhos de rosa, tesoura, plumas e um revólver carregado com uma bala. Nesse trabalho, Abramović começa a explorar as relações de alteridade e dor, às quais dá continuidade após encontrar seu parceiro, Ulay, em 1975.

Quando começou a trabalhar com Ulay, Abramović continuou explorando “essa agressão passiva entre indivíduos. Juntos eles exploraram a dor e a tolerância entre eles próprios e entre eles e o público” (GOLDBERG, 2006, p. 153). Em *Expansion in Space* (1977), Marina e Ulay moviam duas colunas com o dobro de seus pesos, esbarrando seus corpos contra as mesmas. As premissas do trabalho continuaram sendo os limites do corpo e sua relação com o espaço e o outro.

Abramović transita também pelo biográfico, buscando referências para seus trabalhos nos relacionamentos com membros de sua família e Ulay. Em *The Biography*, de 1993, sua primeira performance solo após o término de seu relacionamento, a artista revia sua vida desde seu nascimento, em 1946, falando sobre momentos, ideias e sentimentos, até a data do trabalho. A sequência cronológica de sua vida era, por vezes,

interrompida por segmentos nos quais ela visualiza momentos e performances de sua trajetória artística.

Ao analisar alguns dos trabalhos de Abramović em seu livro *Entre o ator e o performer*, Matteo Bonfitto aponta três implicações decorrentes das obras da artista sérvia. De acordo com Bonfitto, ela utiliza o risco e o descontrole como procedimentos criativos, o que, para ele, pode ser associado a uma busca de rompimento da fronteira entre arte e vida, sendo esta a primeira das três considerações. A segunda concerne à noção de “trabalho sobre si”, já que

ao executar essas performances, ela parece buscar condições para lidar com questões sociais e culturais relevantes, a seu ver, mas que ao mesmo tempo a mobilizam profundamente, evidenciando dessa forma a indissociabilidade entre o político e o pessoal (BONFITTO, 2013, p. 127).

A terceira implicação diz respeito à participação do público, relacionando-a com o momento presente. Para Bonfitto, “o público nessas performances parece ser um elemento fundamental, que possibilita a emergência de uma conexão através da qual fluxos podem ser intensificados” (BONFITTO, 2013, p. 129). A intensificação de fluxos pode explicar o desfecho da já citada *Rhythm 0*: dentre as diversas ações efetivadas pelos espectadores durante as seis horas de realização da performance, um dos espectadores apontou uma arma para a cabeça da artista.

Um dos efeitos decorrentes da proposição de trabalhos interativos é a possibilidade de certa desestabilização, provocada pelos elementos resultantes das ações do espectador, que reverberam na obra e no espaço. O artista precisa lidar com as instabilidades do acaso, uma vez que não haja figura central responsável por controlar as demandas que surgem a partir da interatividade entre público, obra e artista. Neste sentido, o espectador pode criar tensões entre os limites da interação e da intervenção e modificar a obra ao jogar com estímulos não concebidos inicialmente pelo artista. A obra pode ser reconfigurada constantemente a cada intervenção do público. Talvez seja este um dos motivos pelos quais as experiências performáticas delineadas pela interatividade com o público, normalmente, adquirem menos um caráter de obra finalizada do que processual, pois são constante e repentinamente mutáveis durante sua execução.

Por mais que *The artist is present* seja executada a partir de um programa preconcebido, é possível pensá-la – levando em consideração as reflexões articuladas acima – como um trabalho em processo, que tem como condição para sua realização a experiência de alteridade. Independente do motivo pelo qual o espectador era levado a sentar-se frente à artista, a performance só continuaria se este fluxo não fosse interrompido. Tal continuidade, por sua vez, modificava-se sutilmente a cada olhar de quem era substituído na cadeira. Essas modificações, ou interferências, podem ser percebidas nas reações da artista e do público expostas no documentário.

Iniciada em março de 2010, a performance era composta apenas pela troca de olhares entre a artista e o público. Segundo Abramović, em depoimento no documentário,

ninguém entende que o mais difícil é fazer algo que é quase nada. [...], não há mais história a contar, não há objetos atrás dos quais se esconder. Não há nada. É sua pura presença, você só tem sua energia e nada mais (ABRAMOVIĆ in *The artist is present*, 2012).

A artista parece acreditar que a performance se dá através de uma tomada emocional num diálogo direto com o público, e que é necessária a presença integral do artista para que o momento emocional possa ser intercambiado e/ou compartilhado durante esse diálogo.

Matteo Bonfitto, que foi um dos espectadores que se sentou com Abramović, descreve em seu livro as sensações causadas pela participação no trabalho em questão, diferenciando a posição do espectador que observa de longe e do espectador participante. Para Bonfitto (2013), a participação efetiva é geradora de experiência, enquanto a simples observação do espectador não revela o potencial do trabalho no que tange à alteridade. Tendo sido espectador de *The artist is present*, sobre as condições estabelecidas para a performance, Bonfitto constata que

minha percepção inicial dessa *performance* como observador-espectador não havia absolutamente colhido o seu potencial enquanto geradora de experiência. [...] me deixei cair na armadilha criada pelas próprias condições em que a *performance* foi proposta. Desse modo, a opção por tais condições revela [...] 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. [...] Aqui, tal aspecto está relacionado com a distância existente entre visão e participação direta, considerados aqui como fatores constitutivos da experiência. No caso, essa distância se revelou como um abismo intransponível (BONFITTO, 2013, p. 92).

O que impede a transposição desse abismo entre visão e participação direta, uma transposição de que parece depender o real acontecer da experiência? Para refletir sobre isso, abordaremos duas visões similares, mas um tanto distintas, daquilo que dois filósofos contemporâneos entendem por “experiência”.

Experiências e a imagem de um rio

Para falar sobre a experiência, acorreremos à *Arte como Experiência*, de John Dewey; e evocaremos também o conceito de experiência em Walter Benjamin, como o termo aparece no ensaio *Experiência e Pobreza*. Como comentário, utilizaremos o texto *Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin*, de João Gabriel Lima.

John Dewey desenvolve a questão da experiência em seu livro *Arte como experiência*, escrito em 1934 e traduzido para o português apenas em 2010. Segundo o autor, “toda experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (DEWEY, 2010, p. 122). A experiência abrange, pois, atuar no mundo em que se vive cotidianamente, onde absorver e liberar estímulos são desde já pressupostos de experiência. Mas, a experiência do cotidiano, ou “experiência comum”, Dewey a diferencia da “experiência singular.” Essa última não sofre interferências externas, o que permite que ela seja vivenciada em sua completude. Para o autor,

a experiência singular tem uma unidade que lhe confere seu nome – *aquela* refeição, aquela tempestade, aquele rompimento da amizade. A existência dessa unidade é constituída por uma *qualidade* ímpar que perpassa a experiência inteira, a despeito da variação das partes que a compõem (DEWEY, 2010, p. 112, grifos do autor).

Ou seja, a experiência singular é única para cada indivíduo atravessado por ela. Essa qualidade ímpar a que o autor se refere está impregnada de propriedades oriundas dos mais distintos sistemas que o corpo do sujeito dispõe e que, juntos, compõem a experiência como todo.

Essas experiências podem ser de origem emocional, prática ou até mesmo intelectual. Não há dosagens determinadas de cada uma destas propriedades e dependem de cada indivíduo. Uma experiência só provoca determinadas reações naquele indivíduo, porque este corpo é carregado de emoções primárias que, ao encontrar-se com os acontecimentos de determinado local, podem reagir de determinada maneira.

Sobre o momento mesmo da experiência, podemos tomar a metáfora do rio utilizada por Dewey (2010). Ao contrário de um lago, o rio flui e, “nessas experiências, cada parte sucessiva flui livremente, sem interrupção e sem vazios não preenchidos, para o que vem a seguir” (DEWEY, 2010, p. 111). Já em *Experiência e Pobreza* (Benjamin, 1994a), a experiência se encontra em processo de extinção. Seu predador é a modernidade empobrecida do evento da experiência no momento mesmo em que desaparecem também palavras para que possa ser comunidade. Logo, a experiência benjaminiana requer, ao mesmo tempo, seu acontecer e o outro a quem contar que ela acontece. É seu pressuposto o compartilhar e ser compartilhada. Ela necessita da alteridade.

Em seu artigo sobre o teatro épico de Brecht, é a imagem do mar que Benjamin (1994a) evoca para apontar qual seria o sentido transformador da experiência. A imagem benjaminiana alterna a crista de uma onda, o pico onde algo acontece; e o leito do rio que, ao acalmar-se após a passagem da onda, faz com que tudo retorne ao seu normal. Se correlacionada ao rio da experiência de Dewey, parece à primeira vista que se pode corresponder a experiência comum de Dewey ao leito do rio de Benjamin; e a experiência singular de Dewey à crista da onda de Benjamin.

Porém, se o rio de Dewey é aquele em que as experiências fluem livremente, o rio de Benjamin solicita mais agitação. Ambos se movem, mas a movimentação do curso benjaminiano solicita experiências talvez mais drásticas e marcantes, que revolucionem e transformem o próprio leito do rio. Talvez a diferença esteja na suposta liberdade de fluir, como se liberdade fosse simplesmente possível desde que as experiências sejam singulares. Para Benjamin, porém, o contexto também deve ser modificado. Ou melhor, é experiência aquilo que, ao se mover, modifica o contexto, se por contexto podemos

entender o leito mesmo do rio. O que, por fim, é o que caracteriza uma experiência autêntica, real e acintosamente presente.

Experiências em performance com a artista presente

A partir de agora, sob o viés da experiência, nos dedicaremos à análise de dois momentos da *performance The artist is present*. O primeiro deles acontece quando Ulay, ex-marido de Marina Abramović, vai visita-la durante a exposição no MoMA. A cena pode ser conferida aos sessenta e dois minutos do documentário. Ulay senta-se na cadeira vazia, esticando as pernas e arrumando o casaco. A artista, que até então, permanece com a cabeça inclinada para baixo, direciona o olhar a ele oferecendo um sorriso. É possível perceber, através das expressões faciais, que os dois parecem se emocionar.

As regras da performance são claras e lembradas a todos os espectadores: o contato com a artista deve acontecer apenas visualmente. Ninguém tem permissão para tocar ou estabelecer um diálogo verbal com a artista. Porém, Abramović, em meio a lágrimas, estende os braços sobre a mesa e toca seu ex companheiro. Entre sorrisos e aplausos, os dois permanecem com as mãos entrelaçadas durante alguns segundos. Ulay se levanta, a artista se recompõe e o próximo espectador ocupa a cadeira.

O segundo momento é exposto a partir dos noventa e seis minutos do documentário. Uma espectadora aparece sendo advertida por um segurança sobre as regras de participação: “*Você se sentará diante da artista em silêncio. Não haverá distrações de forma alguma. Não gesticule, não fale, não mexa as mãos*”. A jovem ouve atentamente as recomendações e descreve que almeja aquele momento há dezesseis horas. Quando finalmente recebe o sinal positivo para concretizar seu desejo, dirige-se a cadeira e, antes de sentar, tira o vestido, revelando o corpo nu. Instantaneamente, cinco seguranças se posicionam em volta da espectadora e a retiram do local. O público aplaude não se sabe exatamente o que e Abramović, se esteve presente até então, parece se ausentar nesse momento, permanecendo com a cabeça baixa enquanto tudo acontece.

Em depoimento, também exposto no documentário, a espectadora afirma não saber sobre a existência das regras. Seu intuito era poder participar efetivamente da *performance*. Ela argumenta:

“Tenho esperança de voltar lá em cima. Não sei se vocês deveriam me filmar. Eu adoraria sentar diante dela. Eu não percebi que havia regras. Eu teria obedecido se eu soubesse. Mas eu queria que fosse espontâneo. Que ninguém soubesse, que fosse algo especial com ela. E achei que naquele quadrado o público fizesse parte da arte. E eu queria ser vulnerável para ela como ela é para todos.”

Ao tomarmos conhecimento destas declarações, podemos presumir que a espectadora julgou poder fazer parte da obra no momento em que adentrou o espaço delimitado da *performance*, já que se tratava de um trabalho dito interativo. Normalmente estes trabalhos são pensados como uma proposta de envolvimento ao espectador, na qual ele passa a se relacionar com a obra, mais do que visualmente, reagindo aos estímulos e, por vezes, modificando a própria obra e/ou seu desenvolvimento.

Desta forma, a noção de autoria é desestabilizada nestes trabalhos, já que as ações dos espectadores os modificam e o artista passa a ser o estímulo dessas ações modificadoras, deixando de ser um agente controlador. Porém, para Abramović, diferente do que aconteceu em *Rhythm 0*, um sistema de regras deveria ser mantido e seguido em *The artist is present*, mesmo sendo este um trabalho que se propõe interativo. Ao ser entrevistada pelo jornal *O globo*, em 2012, quando indagada sobre o caso citado, a artista comenta:

Foi tudo muito rápido, eu mal pude ver o que aconteceu. A questão é que as regras para aquela performance eram bem rígidas. Você não tinha permissão para fazer sua própria performance. Deveria apenas se sentar na minha frente pelo tempo que quisesse e interagir com os olhos. Era esta a ideia. Aconteceu de muitos artistas, não apenas aquela moça, tentarem ser percebidos ali no MoMA. É difícil conseguir exposição no mundo das artes, então qualquer oportunidade deve ser utilizada para mostrar seu trabalho. Eu entendo essa necessidade, mas naquele caso havia regras, e essas deveriam ser seguidas. Teve um cara que se vestiu igual a mim e propôs casamento. Foi meio louco, para muitos aquele momento era como se estivessem num palco.²

2 Entrevista realizada por André Miranda para o jornal *O globo*, publicada em 12 de fevereiro de 2012.

Ao tratar desta experiência, que ocorreu em um contexto controlado por elementos atuantes em um sistema hierárquico (a artista, as regras, os seguranças), é possível evocar a noção deweyana de experiência comum ou cotidiana, que é intercruzada por forças externas. Também é possível fazer um paralelo com a ideia benjaminiana de vivência. Segundo João Gabriel Lima, “Benjamin realiza a separação entre a experiência rica, da tradição, a *erfahrung*, e a experiência pobre da modernidade, doravante chamada de vivência, *erlebnis*” (LIMA, 2013, p. 473). Ou seja, com o advento da modernidade, a experiência é cada vez mais atrofiada, pois, de acordo com Benjamin (1994b), as novas formas de comunicação (a informação jornalística, por exemplo) apenas transmitem um acontecimento, sem integrá-lo à vida do narrador e configurar-se como uma experiência ao ouvinte.

Walter Benjamin vai buscar nos estudos de Freud sobre o trauma o embasamento para afirmar que o choque também contribui para a substituição da experiência pela vivência. Benjamin cita o psicanalista ao afirmar que o organismo de um indivíduo possui energias próprias e se encarrega de preservá-las contra a influência de energias ativas no exterior. Desta forma, o consciente teria a função de proteger o organismo de estímulos externos. Para Benjamin, a possibilidade de abalo a essas energias constituem o choque. Ele conclui que “a ameaça destas energias [interiores] se faz sentir através do choque. Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático” (BENJAMIN, 1994b, p. 109). Ainda embasado nas ideias do psicanalista, Benjamin afirma que o consciente é responsável por atenuar a recepção do choque, através de uma espécie de exercício de controle dos estímulos e que “o fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito” (BENJAMIN, 1994b, p. 110). Em outras palavras, quanto mais o fator choque estiver presente nos eventos cotidianos, mais o consciente do indivíduo se tornará apto a reconhecer essas situações e a se proteger, de forma automática, no caso de futuras ocorrências semelhantes, correspondendo ao conceito de vivência.

O que Benjamin propõe é que a verdadeira experiência de outrora, atrelada à tradição e proporcionada através de uma das mais antigas formas de comunicação, que é

a narração, torna-se cada vez mais arrebatada pelos estímulos da modernidade. Assim estas são atravessadas por interferências externas, configurando-se como uma experiência considerada menos plena.

No que diz respeito à participação da espectadora citada, ela vem atravessada pela interferência das regras do jogo e da intervenção dos seguranças. A experiência almejada de se sentar em frente à artista, expondo seu corpo para se sentir vulnerável, é interrompida, não pode ser concluída e sofre influências externas. Aí se estabelece a analogia com o conceitos de Dewey e Benjamin.

Retornando à entrevista de Abramović, a artista deixa claro que a ideia central do trabalho era a interação com os olhos e que as regras em relação a isso eram bem rígidas. Mas tais regras se aplicavam apenas aos espectadores? O fato de ela própria ter desestabilizado as regras do jogo, ao segurar as mãos de Ulay, e ter dado continuidade à performance, reforça um sistema hierárquico de controle baseado no senso comum “faça o que eu digo e não o que faço”? Acreditamos que se havia regras e se estas, em um momento anterior, foram deixadas de lado, poderia haver certa flexibilidade em relação aos outros espectadores, a fim de que esta interatividade se desse de forma mais genuína.

Pelas imagens e depoimentos mostrados no documentário, é possível presumir que todas as pessoas que aguardavam horas para o encontro com Abramović, estavam carregadas de expectativas. Estas expectativas poderiam resultar numa experiência satisfatória ou frustrada. Segundo as palavras de John Dewey, “a experiência é de um material carregado de suspense e avança para sua consumação por uma série interligada de incidentes variáveis” (DEWEY, 2010, p.121). Mesmo para a performer, que ficou durante três meses realizando o ritual de se sentar em frente a uma pessoa e olhar fixamente para cada um daqueles espectadores que desejavam trocar apenas um olhar, o momento pode ter sido único e recheado de trocas de sensações e sentimentos, cheios de adjetivos e de interpretação.

Para alguns espectadores essa troca de olhares poderia suprir o desejo da concretização de uma experiência. Para outros, essa experiência se realizaria através de uma participação que provocasse uma modificação não só em si, mas no espaço e no

trabalho. Considerando os fatos expostos e a discussão levantada, resta-nos a inquirição sobre a composição de *The artist is present*: a execução da performance pode ser considerada totalmente compartilhada, no sentido de proporcionar uma interatividade geradora de experiências ao público participante? Cabe a questão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVIĆ, Marina. Documentário acompanha um ano na vida de Marina Abramović. In: **O globo**, Rio de Janeiro, 12 dez. 2012. Entrevista concedida a André Miranda. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/documentario-acompanha-um-ano-na-vida-de-marina-abramovic-3949090>>. Acesso em 28 jun. 2015.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Obras escolhidas – I: Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Obras escolhidas – III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

_____. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: **Obras escolhidas – I: Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do Futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LIMA, João Gabriel. Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin. In: **Princípios**. Revista de Filosofia, Natal, v. 23, n. 33, p. 449-484, jan./jun. 2013.

Museum of Modern Art. **Marina Abramović: The artist is present**. [acesso em 20 jun. 2015]. Disponível em: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>.

SOBRE A AUTORA / O AUTOR:

Fátima Costa de Lima é professora-pesquisadora do PPGT-UDESC. Fundamentada na teoria crítica de Walter Benjamin, pesquisa teatro político e teatro negro, imagem e alegoria, espaço teatral e cenografia contemporânea.

José Ricardo Goulart é doutorando e mestre (2016) em Teatro pelo PPGT-UDESC. É membro pesquisador do grupo de estudos Poéticas Políticas do Teatro Contemporâneo (CEART-UDESC) e do Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidade e Outras Linguagens (CCE-UFSC).