

MARTINS, Mirian Celeste e PICOSQUE, Gisa. *Corpos misturados: trajetos entre arte e público na contemporaneidade*. In: RENGEL, Lenira e THRALL, Karin (orgs.). *Corpo em cena – vol 5*. Guararema/SP: Anadarco, 2012, p.9-25.

## **corpos misturados: trajetos entre arte e público na contemporaneidade**

Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque<sup>1</sup>

### **Resumo**

Um exercício do olhar sobre os possíveis encontros ou encruzilhadas que se estabelece *entre* a obra de arte e o corpo do público e que permite a criação de sentidos singulares e infinitos. Uma problematização sobre a mediação cultural. Um pensar compartilhado para provocar outros corpos.

Palavras-chaves: Corpo; arte; experiência estética; mediação cultural.

### **a simples presença**

A tua presença

desintegra e atualiza a minha presença.

Caetano Veloso. *A tua presença morena*, 1975. Álbum *Qualquer coisa*

Uma performance, *A artista está presente*. O lugar, o Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA. A artista, a sérvia Marina Abramovic (1946), que expande-se diretamente ao outro, num encontro direto com o público:

Decidi que quero fazer um trabalho que me relacione mais com o público, que se concentre [...] na interação entre mim e a audiência. Quero ter uma mesa simples, instalada no centro do átrio, com duas cadeiras. Vou sentar-me numa das cadeiras com um quadrado de luz, vinda do teto a separar-me do público. Qualquer pessoa vai ter a liberdade de se sentar do outro lado da mesa, na segunda cadeira,

permanecendo pelo tempo que quiser, participando de forma plena e única na Performance.<sup>2</sup>

A performance acontece durante a exposição de uma retrospectiva da artista, no sexto andar do MoMA, entre 14 de março e 31 de maio de 2010, começando antes do museu abrir e continuando até depois que fecha.

Marina Abramovic, durante as mais de 700 horas de exposição, fica sentada à frente de uma pequena mesa, em silêncio, de acordo com a proposição que estabeleceu, coberta com um longo vestido azul durante o mês de março, vermelho em abril e branco em maio. Por todo esse período, a artista não sai da cadeira, permanece imóvel, silenciosa, jejuando, durante sete horas por dia. O visitante poderia sentar-se a sua frente e manter o olhar fixo com a artista por quanto tempo quisesse. Os visitantes, assim, são parte integrante da performance, cada pessoa é fotografada, deixando registrada sua expressão e também o tempo que ficou diante da artista. Em todo o período da exposição, a artista nunca ficou sozinha.



Imagens de *A artista está presente*. Arquivo das autoras.

Em *A artista está presente* pela primeira vez, a performer está realmente sendo exposta como a obra de um museu, durante todo o período da exposição. Nesse contexto, a própria artista traz questões: como a performance pode ser parte da vida do museu? Como pode a performance ser coletada pelo sistema do museu? O que acontece, por exemplo, se o artista morrer durante a exposição? Como eles deverão prosseguir? Questões que provocam não só o pensar sobre a produção artística na contemporaneidade, mas também o próprio sistema da arte e das instituições culturais.

Neste texto, a performance, *A artista está presente*, pode conduzir-nos a reflexão sobre a relação entre o corpo-artista, o corpo-público e a arte. Nesse sentido, o trabalho de Marina subdivide-se

em duas partes: corpo-artista, em que a performance é executada por ela mesma, e corpo-público, no qual ela pede ao público que participe do trabalho. Trata-se, portanto, de um performance em que o público não está como um voyeur, ele terá que usar sua concentração e energia para interagir com o trabalho.

Ao convidar o visitante a se sentar junto a ela, Marina está abrindo espaço para uma interação que a faz lidar com os efeitos dessa conexão pessoal, fazendo com que o público, transformado em seu parceiro, volte-se para si mesmo enquanto a contempla. O sentido da obra, portanto, nasce de uma colaboração, de uma negociação entre a artista e os visitantes que vêm observá-la. E há mudanças no processo, pois no último mês, Marina elimina a mesa que separa as duas cadeiras. Nesse espaço relacional propositivo, o corpo está presente - o corpo-artista, o corpo-público - em criação de uma intensidade de subjetividades.

O resultado é uma experiência única de sensibilidade humana, um exercício privilegiado de interação emocional ao invés da física. Há visitantes que ficam sentados por alguns minutos, outros por horas. Alguns visitantes demonstram derradeira emoção, chegando a chorar, outros permanecem atônitos ou simplesmente acham graça da situação e soltam um sorriso. Houve uma visitante que, em pé, fica nua, em frente a artista.

Quais trajetórias do corpo, podem mover esses estados corporais do público diante da artista e de sua proposição artística?

Um trajeto propulsor dessa experiência é o mergulho na dimensão do silêncio, de entrar no silêncio para estar em silêncio. "Quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o pensamento, a introspecção, a contemplação etc." (ORLANDI, 2007, p.35). No espaço relacional proposto na performance, o silêncio mediando a relação de manter o olhar fixo com a artista, gera um estado propício à percepção, tornando possível o movimento da subjetividade, a escuta de si, trazendo à tona a fisicalidade das emoções que ecoam no visitante e formalizadas em seu corpo, tornando-o uma das expressões da obra.

Outro trajeto impulsionador de estados corporais é o tempo de permanência do visitante sentado em frente a artista.

Na manhã do dia 14 de Maio, sentei-me na cadeira em frente a Marina Abramovic. Porque a fila de espera atrás de mim era longa, considerei demorar-me apenas 15 minutos. Mas não havia meio de medir o tempo, uma vez que, devendo fixar os olhos da artista, estava fora de questão consultar o relógio. À medida que o tempo passava, a experiência isolava-me do mundo que circulava a nossa volta – sentia-o mas não o via – e isolava-me até da artista a minha frente porque não via a

expressão do rosto, apenas os olhos. A consciência da passagem do tempo, da exposição pública, do desconforto físico, foi-se progressivamente desvanecendo e tive a sensação que podia ficar ali por muito mais tempo. Verifiquei depois que havia permanecido 30 minutos. (MATOS, 2011, p.212-213)

A imagem de tempo que a narrativa acima oferece-nos é a delicada relação com o tempo durante a experiência estética do visitante. Para Deleuze (1997), a variação ou mudança de tempo, acontece onde existe um movimento entre coisas e pessoas, que se contagiam provocando o mergulho na experiência.

Que dimensão de tempo é essa? Trata-se de um tempo que não é cronológico; mas uma "sensação de tempo" produzida pelo corpo do visitante que inventa o seu tempo quando atravessado por uma força poética. O tempo da experiência estética é, assim, um tempo dilatado que marca sua presença pela subjetividade, movido pela sensação de ligação, neste caso, com a performance *A artista está presente*, transbordando a ideia de tempo como mera duração.

Nesse sentido, o tempo da experiência estética, o tempo dilatado, é de uma dimensão complexa que se converte em presença, por ser o tempo presentificado no corpo do público. A experiência estética, portanto, arranca-nos do tempo *Cronos* e o seu poder devorador sobre o corpo que percebe. No tempo dilatado da experiência estética, perdemos-nos no tempo e mergulhamos na duração da experiência perceptiva como uma matéria que moldamos no instante do tempo vivido.

E qual seria o trajeto que o corpo-artista da performer é propositor para o corpo-público?.

Um comentário da escritora e crítica americana Susan Sontag (1987, p. 346), pode nos ajudar a pensar sobre essa questão:

Rilke descreveu o artista como alguém que trabalha "para uma ampliação das regiões de cada sentido"; McLuhan chama os artistas especialistas em consciência sensorial. E as obras mais interessantes da arte contemporânea (pelo menos a partir da poesia simbolista francesa) são aventuras da sensação, novas "misturas sensoriais".

A imagem do artista como ampliador das regiões de sentido e da arte como criadora de uma nova mistura sensorial revela-nos um caminho. O corpo-artista da performer se oferece à percepção do corpo do visitante que transforma-se e enriquece-se por meio de retornos e ressonâncias que o fazem vibrar, nesse *trabalho* partilhado.

Nesse movimento de "misturas sensoriais", os corpos são atravessados e levados a singulares estados corporais enriquecidos por fluxos de sensações mais refinadas e vibrações emotivas.

*A artista está presente* é uma performance que fala direto ao corpo e coloca em evidência a presença do corpo vivo, no aqui e agora, com suas sensações que podem ser ampliadas, desdobradas, alteradas, multiplicadas, propondo novos modos de sensibilidade de si e do Outro.

Nos termos dos personagens conceituais de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992, p. 227):

É de toda arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com eles, ele nos apanha no composto.

A arte, como um composto de sensações, nos provoca experiências singulares, nos apanha, somos capturadas por ela... Sempre?

### **a captura estética**

uma onda que fluía e refluía por dentro, ou ainda, não seria exatamente como uma onda, mas sim uma agitação (tal é a facilidade que a abstração dos conceitos traz, mas só às vezes), uma agitação que se debatia solitária, perturbando-me para sair, porém não seriam palavras que dariam conta daquela agitação sem nome.

Virginia Woolf, *Uma simples melodia* (2008, p. 53)

Penetremos numa exposição. Exposição *Camille Claudel* em São Paulo, em fins de 1997. Acompanhemos o que nos dá a ver, uma visitante, Ada Morgnestern (2009, p.23), que percebia a cuidadosa disposição as obras, a lenta e amorosa observação do público envolvido pelo clima que espalhava emoção para além do espaço físico:

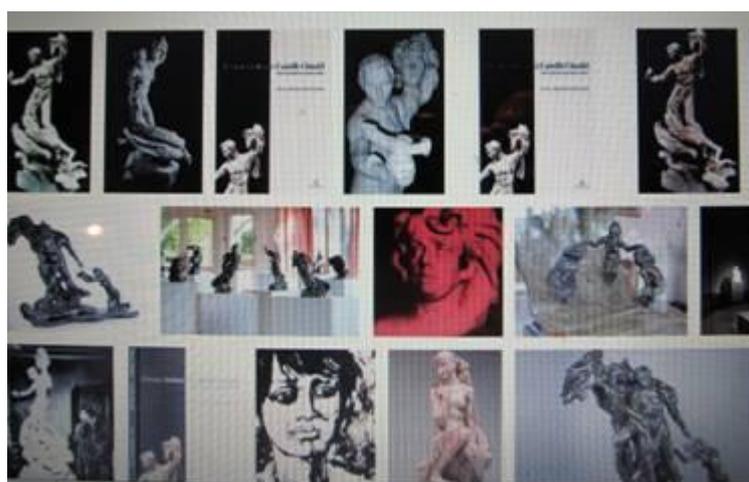
Á medida que eu caminhava, parecia que alguma força me levava ao encontro do que estava nas “entrelinhas” das esculturas. Um mergulho num turbilhão de sensações, algumas prazerosas, outras nem tanto - paixões, dores, esperança, desilusões, loucura.

E, de repente, um encontro inesquecível: o encontro com *Perseu e Medusa*. Um impacto, um arrepio, um instante de “petrificação”. O

encontro com o desconhecido, com um mito que para mim era uma incógnita. (...)

Jamais esqueci aquele momento.

No instante do olhar, se dá a captura estética. O olhar, preso na escultura *Perseu e Medusa*, olha a superfície da obra e percebe que é a profundidade que escapa. Para a autora da narrativa, Ada Morgenstern, essa experiência levou-a longe... O encontro com a obra *Perseu e Medusa* deslocou-a para uma dissertação de mestrado elaborada como relato dessa experiência psicoestética vivida pela autora.



Imagens de Camille Claudel. Arquivo das autoras.

Segundo Morgenstern (2009, p.199) a experiência da captura estética “desdobra-se em dois momentos: o instante do olhar - o impacto - e o momento de compreender - a reflexão. O impacto: a captura, propriamente dita. A reflexão: um de seus desdobramentos possíveis”. No momento da captura, a obra nos toca e nós tateamos a obra com o olhar, percebendo-a sinestesticamente, o que nos move a uma vivência que inquieta, desconcerta. Por sua vez, no momento de compreender, surge a possibilidade de sairmos do impacto e nos movermos em busca de significações para essa experiência.

Há, portanto, um tempo de desconstrução e um tempo de reconstrução. No tempo de desconstrução, são os cinco sentidos que podem, passo a passo, abrir para nós o nosso caminho pelo estésico. É pela apreensão estética, pelo modo como nosso corpo é afetado e se deixa afetar que nossa sensibilidade é ativada. Mas é também na apreensão estética diante de obras de arte que a sensibilidade não está exclusivamente naquele que olha, escuta ou toca a obra. A própria obra é “pregnante” de sensibilidades que exalam na forma suas forças sensíveis. Por isso mesmo, Deleuze nos diz que a arte é um bloco de sensações que produz afecções. Ser afetado é ser provocado a movimentações e, no encontro entre a obra e nós, na fricção entre sensibilidades é

que somos re-sensibilizados para sentir, perceber e interpretar a arte. No tempo da reconstrução, o olhar trabalha. Olhamos muitas vezes a mesma obra, que a cada olhar se renova diante de nós por meio das ligações, muitas vezes emaranhadas, que tecemos na busca por significações da experiência que nos desconstruiu.

Que compreensão da experiência da captura estética e estésica o movimento de reconstrução nos propõe?

### **corpos capturados em presença [da obra]?**

Um fotógrafo, Alécio de Andrade (Rio de Janeiro, 1938-Paris, 2003). Uma exposição e seu catálogo, *O Louvre e seus visitantes*, com prefácio de Morin (2009). Trinta e nove anos da vida do museu registrados pelo fotógrafo. Corpos em movimento, descendo escadas, rolantes ou não, andando e procurando nos folhetos distribuídos pelo museu para onde ir. Corpos frente às obras no Louvre. Sozinhos. Corpos parados, capturados pela obra, parecendo-nos em suspensão. Ou, espionando de perto, a obra. Talvez tentando perceber a sua feitura entre as imperceptíveis pinceladas. Ou, estariam copiando dados das legendas? Corpos ao lado de obras, como o do vigilante de braços cruzados ao lado da Mona Lisa. Em duplas, como que formando um trio com a personagem retratada, em diálogo compartilhado, no silêncio. Corpos que apontam, que lêem informações, que se espreguiçam nos sofás mantendo o olhar que olha para as telas mas vêem para além delas. Corpos que parecem repetir o movimento da obra ou criam um novo composto, afectando quem vê a foto. Diz Moran (2010, p.14):

O que me encanta as fotos de Alécio de Andrade é que elas me permitem adquirir uma visão em espelho. O “belo” se cria entre diversos interlocutores em momentos diferentes: beleza da tela, maravilhosas atitudes corporais do visitante que evidenciam suas emoções, maravilhoso instinto de Alécio de ter disparado a foto naquele momento exato. E finalmente nós. Um contempla o outro, mas é ainda Alécio que fixa o todo. E depois, plena alegria, nós que temos ainda a possibilidade de interpretar o visível.



Imagens de Alécio de Andrade. Arquivo das autoras.

O olhar que olha o Outro que olha a obra com o corpo todo, exalando sensações singulares. Algumas imagens nos remetem a outras, como a das meninas preguiçosamente recostadas que nos lembram as duas meninas de Visconti em *No verão*. Sentimos em ambas imagens, corpos extenuados pelo calor no abandono de si após a intensidade da experiência vivida? Sensações. Imagens que nos remetem aos corpos que vemos nas visitas às exposições, no movimento de aproximação, de distanciamento, de quase ausência ou de puro mergulho.

Em Inhotim, em meio a natureza e as obras de arte amalgamadas em seus jardins ou em ousadas arquiteturas que as abrigam, vemos corpos em diálogos. Lá, parece não se escutar a pergunta - isto é arte? Ela não cabe em um lugar que nos remete para uma outra dimensão, onde a necessidade de compreensão parece ser superada pela imersão sensorial na produção artística que ali entra pelos poros de nossa pele.

Como vemos a abertura e a receptividade do Outro e a nossa frente às obras?

### **evitar mediações?**

Eu acho que qualquer pessoa deveria tentar evitar mediações no confronto direto com a obra de arte. Não que a informação seja ruim, muito pelo contrário, a informação é excelente. Quanto mais informação melhor, desde que isso não impeça de que na hora que você esteja ali, que você se

pergunte de novo, o quê que é isso aqui? Qual é a percepção real daquilo e da ideia de presença. De presença que é uma coisa que é muito mais do que uma reflexão, que é uma percepção muito maior, muito mais inteira no sentido. É corporal, é emocional. Exige também um estado mental, emocional físico de quem está ali.

Fernanda Gomes (2012)

Imaginando estarmos sentados à frente de Maria Abramovic, mergulhados na experiência como conta Ada Morgnestern, encantados como Morin no contato com as fotografias de Alécio ou identificados com as reflexões a que estas narrativas nos remetem, podemos partilhar os questionamentos de Fernanda Gomes. Percepção da presença. Presença que pode ser superior a reflexão. Corpo e emoção inteiros no [con]tato com a obra, pois no tato somos tocados e tocamos o outro.

Evitar mediações para que o encontro se realize, para que a presença seja vivida intensamente. O mais importante é o encontro com a obra. É ela que fala! E fala a cada um de nós de modo diverso.

Por outro lado, diz Moran (2010, p.14) percebe a cultura do lazer e do turismo que não passa, “para a imensa maioria, de uma impressão difusa, o que vários serviços do museu tentam remediar por intermédio de todo o tipo de produtos e acontecimentos capazes de esclarecer o visitante.” Esclarecer?

Em francês, Moran usou o verbo *éclairer*, que poderia ser melhor traduzido por aclarar, tornar visível. Esta tradução parece mais apropriada, já que no mesmo texto traduzido para o inglês, o verbo utilizado foi *enlighten*, pautado na ideia de iluminar, oferecer informações e compreensão sobre algo. A tradução portuguesa enfatiza que produtos e acontecimentos realizados pelo museu seriam “capazes de esclarecer o visitante”, enquanto que em francês se fortalece que eles seriam “susceptíveis de aclarar o visitante” e em inglês, esses mesmos produtos e conhecimentos “almejam iluminar o visitante”. Há na ação do museu um desejo e não uma capacidade, como evidencia o texto original. Por que a tradução em português valoriza a capacidade informativa?

Em *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*, Jacques Rancière (2010a) expõe a teoria de Joseph Jacotot que no início do século XIX proclamava a igualdade das inteligências entre aquele que ensina e o que aprende. O saber não é um conjunto de conhecimentos e a ignorância a sua falta, mas uma posição frente ao conhecimento. Uma posição

que pode ser de superioridade do mestre que se mantém na “prática de embrutecimento”, que ensina e valoriza a incapacidade do outro ou a distância entre a ignorância do outro e a sua suposta sabedoria. Ou uma posição de igualdade, onde há uma prática emancipadora do mestre ignorante: a distância que o ignorante tem de transpor é entre o que sabe e o que ainda não sabe, mas pode aprender como aprendeu tantas outras coisas. Um mestre que dissocia o saber que possui do ensino que pratica. Diz Rancière (2010b, p. 18-19):

Não há dois tipos de inteligência separadas por um abismo. O animal humano aprende todas as coisas como começou por aprender a língua materna, como aprendeu a aventurar-se na floresta das coisas e dos signos que as rodeiam, para assim tomar lugar entre os humanos: observando e comparando uma coisa com outra, um signo com um fato, um signo com outro signo. [...] Deste ignorante que soletra os signos até o cientista que constrói hipóteses é sempre a mesma inteligência que se encontra em ação, uma inteligência que traduz signos por outros signos e que procede por comparações e figuras para comunicar as suas aventuras intelectuais e compreender aquilo que uma outra inteligência trata de lhe comunicar.

Uma mesma inteligência em ação frente ao conhecimento! Uma mesma inteligência em ação frente à arte. Ao refletir sobre o espectador emancipado, Rancière compreende que “a emancipação começa quando se compreende que o olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, como o aluno ou o cientista.” (2010b, p. 22). Observação, seleção, comparação, interpretação. Assim, cada um de nós apreende o mundo da cultura e da natureza. Assim também nos posicionamos frente à arte e as poéticas de cada artista que parecem capturar ou distanciar-se de nossas próprias poéticas.

O acreditar na criação do espectador está na proposta de outro artista: Marcel Duchamp. Diz ele (1975, p.74): “O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.”

Corpos criadores frente a obra, na presença por inteiro, deixando-se capturar por ela.

É no oferecimento de espaço para perceber-se frente à obra, para deixar que ela penetre em cada um que dela se aproxime, que a mediação cultural pode ocorrer. Abrir fendas, revelar sensações vividas e compartilhadas pela experiência de cada um, possibilitando o silêncio, oferecendo o tempo dilatado e a brecha corporal para misturas sensoriais, eliminando a prática do embrutecimento do explicador, por acreditar na potência da obra e do fruidor.

Engana-se quem pense que o movimento de reconstrução da experiência da captura estética seja a compreensão do conteúdo da obra. A oportunidade que esse momento favorece é de reconstrução de si mesmo, de nossa própria história na arte, por meio da mediação simbólica colocada em obras tão diversas pelos artistas. Sem dúvida, é esse aspecto especialmente humano o que torna a arte tão estimulante para o nosso pensamento.

Por outro lado, não há como garantir que toda obra capture esteticamente a todos os públicos que dela se aproximam. Pode ser que não fiquemos comovidos frente uma obra, mas tenhamos interesse por ela. Pode ser que não fiquemos comovidos e nem tenhamos interesse por uma determinada obra. Pode ser que ela seja geradora de afastamento e repulsa, tomados pelo estranhamento que ela deixa vibrando em nós.

No entanto, diante de uma obra de arte, seja obras de artes visuais ou obras das artes do corpo ou, ainda, obras musicais, adotar uma postura produtiva é antes entregar-se à experiência que ela nos proporciona. Talvez seja esse o poder poético do público.

Nesse sentido, deixemos ressoar em nós a convocação de Jacques Leenhard (2000, p. 28), quando diz: “Olhem, olhem atentamente. E deixem-se levar por tudo aquilo que faz ressoar em vocês seu olhar”.

É pelos trajetos da arte em nós que nossos corpos misturados agem na delicada e amorosa experiência estética.

## referências bibliográficas

- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo - Cinema 2**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DUCHAMP, Marcel. O Ato criador. In: BATTOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- GOMES, Fernanda. **Preparando a #30 Bienal - Fernanda Gomes**. Entrevista disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=AxHyFbZc7pg>>. Acesso em 12 set 2012.
- LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora SENAC : Itaú Cultural, 2000.
- MATOS, Lucia Almeida. **Na presença de Marina Abramovic**: notas sobre a musealização da performance. IHA-FCSHL/Universidade Nova de Lisboa. Revista de História da Arte, nº 8, 2011. Disponível em: <[http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA\\_8\\_12.pdf](http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_12.pdf)>. Acesso em 07 abr 2012
- MORIN, Edgar. Prefácio. In: ANDRADE, Alécio de. **O Louvre e seus visitantes**. São Paulo: Instituto Moreira Sales; Nova York: Le Passage Pris, 2009.
- MORGENSTERN, Ada. **Perseu, Medusa & Camille Claudel**: sobre a experiência de captura estética. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas, SP:Editora da Unicamp, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2010a.

\_\_\_\_. **O espectador e mancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010b.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WOOLF, Virginia. **Contos Completos**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

---

<sup>1</sup> **Mirian Celeste Martins**. Mestre em Artes pela ECA/USP e doutora em Educação pela Faculdade de Educação/USP. Docente do Programa em Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Mediação Cultural. E-mail: [mcmart@uol.com.br](mailto:mcmart@uol.com.br).

**Gisa Picosque**, graduada em Artes Cênicas. Especialista em Teatro-Dança pela ECA/USP e Gestão Cultural pelo SENAC. e-mail: [gisapicosque@uol.com.br](mailto:gisapicosque@uol.com.br).

Sócias-diretoras da Rizoma Cultural que realiza concepção, elaboração, desenvolvimento e estruturação de projetos de arte, cultura e educação alinhados às políticas culturais e educacionais de instituições públicas ou privadas equilibrando composições contemporâneas a coerência artística e educativa.

<sup>2</sup> O processo de decisão Marina Abramovic´ sobre a natureza e características da performance a apresentar no átrio do museu, é referido por Arthur Danto, que acompanhou o processo (MATOS, 2011).