POSSIBILIDADES DA IMAGEM: A ARTE DA *PERFORMANCE* E A EXTENSÃO DO REGISTRO

Daniele Quiroga Neves - UFSM

Gisela Reis Biancalana - UFSM

Nara Cristina Santos - UFSM

Resumo

O presente artigo discorre sobre questões relacionadas à arte da *performance* e sua reprodução em imagens capturadas e midiatizadas através de dispositivos de registro que permitem sua exibição em imagens. A intenção é colocar em debate o processo gerado a partir do registro de imagens de *performances* inconstantes e efêmeras, e sua apresentação através de suportes midiáticos que atuam duplamente, como documentos e atualizadores da *performance* viva.

Palavras-chave: *performance*; registro; imagem

Abstract

This article discusses issues related to performance art and its reproduction on the images captured by recording devices. The intention is to stimulate discussion on the process generated from the recording of images of performances unstable and ephemeral, and its presentation through media that working like, documents and updaters live performance.

Key words: *performance art; registration; image*

Introdução

A origem do presente texto emerge a partir de certas inquietações acerca das interações entre a arte da *performance* e os dispositivos que possibilitam seu registro e posterior exibição. Nesse sentido, a intenção é voltar-se para o reconhecimento da obra performativa a partir dos desdobramentos provocados pela intervenção tecnológica dos dispositivos que registram e reconfiguram sua forma de apresentação, ampliando assim, as noções sobre a arte da *performance*.

No entanto em uma proposta com esse teor parece necessário revisar os procedimentos que constituem o acervo iconográfico e informacional que constituem a historiografia da arte da *performance*, e assim compreender os modos atuais de reprodução e recepção desse material através de diferentes mídias e espaços expositivos. Ao debate também se insere o tipo de relação que seria possível

estabelecer entre a arte da *performance* e as inovações tecnológicas, no sentido histórico e conceitual, apontando as interferências que os meios técnicos podem causar.

A reflexão tende a recair sobre os aspectos da relação do público, incluindo pesquisadores e espectadores, com as informações de diferentes naturezas, que se apresentam como extensões do ato presente. Cumpre ressaltar que, a ênfase aqui será dada principalmente sobre as imagens fotográficas e videográficas refletindo sobre seus modos de incorporação nos atuais circuitos de exibição da arte contemporânea, e as problemáticas envolvidas nos deslocamentos provocados pelos meios tecnológicos.

O registro da *performance*: documentação e inscrição histórica

A *performance* emerge como gênero artístico independente a partir dos anos 1970, como arte integrativa, constituída, por elementos formais que tendem à hibridez. As múltiplas possibilidades da *performance*, são tão irrestritas quanto a pluralidade de obras associadas a essa categoria. Nesse sentido, a *performance* não se aplica a uma única classificação, e qualquer definição poderia ser excludente, seja pela sua característica anárquica que escapa a rótulos, ou pela ausência de limites disciplinares.

A arte da *performance* promove a integração de linguagens ao buscar a dissolução de fronteiras das artes visuais com o teatro, a música, e a dança, convergindo em uma proposta na qual a característica performativa predomina. Nesse aspecto, ela configura-se como um híbrido que conjuga várias linguagens. A característica conceitual do gênero reside nessa diversidade que é capaz de fundir manifestações de diferentes naturezas. Essa tendência configura o que Renato Cohen denominou de “anarquismo estético” na *performance*[1].

A *performance* abriga artistas vindos de diversas áreas e incorpora manifestações díspares, portanto, a sua composição se dá pela desfronteirização, tendo a qualidade específica da supremacia do ato, como afirma a artista, professora e pesquisadora Regina Melim[2].

Na *performance* as ações do artista não produzem objetos físicos, pois embora existam elementos visuais, esse possui um caráter instantâneo. As manifestações performativas diferem-se por serem obras que se elaboram ao desenvolverem-se, tratando-se prioritariamente a realização de atos em situações definidas por seu espaço-tempo próprio. Assim, apresentam-se como experiências que ocorrem através de uma comunicação corporal[3] sendo considerada uma obra viva.

Nesse sentido, no momento da criação performativa interessa prioritariamente o "*como*" e não "*o que*". Isso significa que a prática em si é mais importante que aquilo que é mostrado. Ou seja, a essência está no processo, nas relações circunstanciais, na ação e no movimento, e não na estética do produto final, embora esta não seja desconsiderada.

O que caracteriza uma ação performativa é algo estar acontecendo, num dado local e instante. Devido a esse fator, as *performances* são entendidas em sua relação com o espaço-tempo. Nesse sentido, há um tempo interno e subjetivo na experiência performativa. Esta representação espaço-temporal confere singularidade à atividade, que embora reapresentada, nunca será repetida da mesma maneira, haja visto, a participação do espectador como elemento que contribui para confirmar esta impossibilidade.

Cabe ressaltar que no presente texto, embora não sejam desconsiderados os desdobramentos da arte da *performance*, a linguagem é tomada, a partir de certa definição primeira do gênero que baseia-se na presença corporal do artista, que desenvolve determinada ação compartilhada com um público num espaço-tempo específico.

Desse modo, para aqueles que não participaram do momento de uma *performance*, o acesso à informação sobre esta irá depender dos registros obtidos através de fotografias, vídeos, gravações de áudio, relatos, roteiros (textos, instruções, desenhos), depoimentos de artistas, e memoriais descritivos, por exemplo. Embora, tais registros documentais sejam extremamente importantes para fins de análise, deve-se considerar que tais informações sobre a *performance* desnaturalizam a experiência direta do espectador ante o complexo comportamento

apresentado na ação. Esses remanescentes da ação ao vivo alteraram sua forma original convertendo-a em outra coisa.

Com isso, pode-se dizer que a experiência vivida no momento da *performance* torna-se informação passiva de veiculação, como qualquer outro evento do qual não se participa. Tais registros, extraídos da ação performativa, são recortes dessas ações, traços e fragmentos de instantes retirados de seus contextos.

Nesse caso, os remanescentes são tratados como documentos para uma historiografia. O arquivamento desses resíduos da ação aparece no sentido de preservação da memória da *performance* podendo ser catalogados para fins de pesquisa, fornecendo subsídios para um mapeamento das manifestações performativas. O arquivo de registros pode dar conta da necessidade de organizar sistematicamente as fontes, pois ordena os dados em certos critérios, sempre segundo o pensamento daquele o constitui, pois não existe uma forma natural de ordenar imagens, assim como determinado modo de organização das fontes traduz um olhar sobre a produção performativa.

A documentação fornece aporte às pesquisas sobre a arte da *performance* que se viabilizam através da consulta de documentos escritos, ou seja, aqueles que abrangem informações transmitidas sob a forma de registro impresso ou digitalizado: livros, catálogos, artigos e revistas, com referências que situam a *performance* no espaço e no tempo com dados sobre o contexto histórico e impressões acerca da ação. Como também imagens fotográficas e videográficas, sejam em sua forma impressa, digital ou analógica.

Os documentos oferecem certo estímulo à compreensão do trabalho. Assim, os dados informacionais oferecem elementos para certo entendimento da *performance* possibilitando apenas uma interpretação pessoal e parcial. Pode assim, ser realizada uma análise que diga respeito à ordem técnica das informações que caracterizam a configuração do material, verificando o procedimento empregado na sua elaboração. Os arquivos também podem fornecer dados específicos referentes à produção dos registros, ou seja, informações relacionadas aos procedimentos que lhes deram origem, ou seja, as circunstâncias que envolveram a produção do

documento, sua natureza e procedência. Nesse caso inclui-se a sua autoria, e sua gênese e história enquanto documento.

Memória fotográfica

O fato de a *performance* ser distinta no desenvolver de sua ação, sua representação visual gera uma outra leitura sobre o trabalho, pois apenas através das imagens seu sentido não se deixa capturar em sua plenitude. Melim referencia uma afirmação da pesquisadora Peggy Phelan que discorre sobre essa questão específica:

> (...) Performance é viva somente no presente. Não pode ser conservada, gravada, documentada, do contrário isso seria outra coisa. A documentação da Performance através de fotografias ou vídeos é somente um estímulo para a memória para tornar-se presente. Performance implica o real, através da presença física do corpo.[4]

Um fator importante a considerar na relação com os registros de imagens da ação performativa é o fato do espaço de apresentação da *performance* interferir na leitura desta e assim desencadear percepções particulares. A composição performativa em seu espaço-tempo próprio e único é distinta ou até mesmo anulada na sua imagem. O tempo próprio da *performance*, elemento estético imprescindível da ação, é desintegrado. No caso da imagem fotográfica o tempo e o movimento são congelados em função da limitação do dispositivo fotográfico. Em conseqüência, a fotografia gera uma distorção não apenas pela ausência desses dois elementos impermanentes, mas também por apresentar uma informação descontínua.

Philippe Dubois em *O ato fotográfico e outros ensaios* (1993) ressalta que a fotografia tem sua imagem determinada pelo ângulo de visão escolhido, pela distância do objeto, pelo enquadramento, ao mesmo tempo em que reduz a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional. Ela isola um ponto preciso do espaço-tempo, sendo um suporte puramente visual.

No entanto, a fotografia ao selecionar com precisão o detalhe da ação, auxilia na sua leitura. Nesse sentido, que proveito pode-se tirar do olhar construído pela imagem fixa, já que este recorte traduz um determinado olhar sobre a ação? Deve-se ter em mente ao observar o registro fotográfico, que este é constituído conforme a interpretação primeira do seu autor, que optou por evidenciar determinado

aspecto. Assim pela fotografia, o que se oferece à leitura é um olhar que se lança sobre a *performance* criando zonas de foco.

Deve-se levar em consideração que as imagens registradas por mais que gerem uma experiência estética impar por suas particularidades, mostra-se inapta para apresentar a especificidade única da experiência vivida no contato direto com a *performance*. Kossoy nos esclarece essa questão:

> Apesar do amplo potencial de informação contido na imagem, ela não substitui a realidade tal como se deu no passado. Ela apenas traz informações visuais de um fragmento do real, selecionado e organizado estética e ideologicamente. A fotografia ou um conjunto de fotografias não reconstituem os fatos passados (...) apenas congelam, nos limites do plano da imagem, fragmentos desconectados de um instante de vida.[5]

No que diz respeito ao movimento, o registro videográfico é capaz de capturar sua duração, mas em contrapartida, assim como a fotografia, o vídeo oferece uma visão reduzida da profundidade de campo, do volume do corpo e dos objetos utilizados na ação. O vídeo embora registre de forma satisfatória o tempo cronológico da ação, desloca a criação performativa para outra dimensão espaço-temporal.

Ao perceber as limitações dos dispositivos de captura de imagens, pode-se dizer que o recorte oferecido pelas câmaras inclui apenas parte do acontecimento. Mas, no entanto, as imagens podem oferecer certa orientação na compreensão de como a *performance* foi construída, por apresentarem certa constituição parcial da produção.

Do arquivo à exibição: possibilidades da imagem

Em contrapartida às afirmações que balizam o potencial dos imagens registradas, Regina Melim em *Performance nas artes visuais* (2008) faz referência a estudos realizados a partir dos anos 1990, que ampliam a noção de *performance* a partir da revisão dos dispositivos tecnológicos, que se limitavam a documentação. Nesse aspecto, incluem-se ações realizadas na ausência de espectadores, performadas apenas diante de câmaras ou ainda remanescentes de ações que ocorreram ao vivo.

Assim, registros indiciais que evidenciam uma ação performativa têm motivado redefinições acerca da arte da *performance*. Atualmente, consideram-se os traços da ocorrência de uma *performance* como elementos constitutivos da obra, ou como a materialização do procedimento temporal. Sendo assim, pode-se passar a considerar qualquer fase do processo criativo de uma *performance* como a obra em si, e que toda a ação resultante da elaboração ou do planejamento da *performance* pertencem à obra. A imagem indicial da fotografia nesse sentido assume uma nova relação, pois não se limita a levar o olhar do espectador a um recorte da ação, tornando-se parte constituinte do trabalho.

Pode-se pensar que as imagens geradas a partir do registro da *performance*, além de estabelecerem leituras para a ação documentada, configuram-se como objetos estendidos da ação performativa viva. É exatamente essa particularidade que motiva os atuais debates sobre a relação da arte da *performance* e seus respectivos registros, revisando as idéias que tendem a considerá-los apenas pelo seu caráter documental, atualizando assim, o debate sobre a arte da *performance* na contemporaneidade.

Cumpre ressaltar que quando as primeiras câmaras de vídeo foram incorporadas ao processo de alguns *performers*, em meados dos anos 1960, era comum o artista colocar-se na frente do equipamento e gravar ações performativas em um espaço inteiramente ausente de público. Para Melim, grande parte da produção da primeira geração de vídeo consistiu no registro de gestos performativos diante da câmara[6]. Tais procedimentos foram igualmente observados em relação à fotografia.

Ainda sobre essa questão Luiz Cláudio da Costa (2009) afirma que foi como instrumento de registro que a fotografia e o vídeo se fez presente em certas estratégias artísticas, em particular como investigação dos processos pelos quais o trabalho se constitui.

> Embora a apropriação, a reprodução e o reprocessamento sejam práticas tornadas possíveis pelos dispositivos técnicos de registro de imagens que hoje abundam em todos os campos da arte, foi o entendimento da obra como processo, surgido nos anos 1960, que provavelmente levou os artistas a usarem técnicas essencialmente temporais.[7]

A arte da *performance*, caracterizada por um processo efêmero e transitório, que é condicionada pelo espaço-tempo que ocupa, pela presença corporal do *performer*, que está vulnerável ao acaso e a participação do público, tem a sua impermanência suspensa na imagem. Mas nesse caso específico, ela torna-se um segundo objeto, de natureza distinta, oferecendo uma nova perspectiva ao trabalho. A partir dessa consideração, a imagem capturada é tomada como uma distensão da obra para outro âmbito que se encontra na extensão do seu próprio meio.

As imagens reproduzidas a partir da *performance* original podem ser material para possível circulação e exibição posterior. Estas imagens mostram não apenas capacidade de proporcionar outras leituras ao trabalho, mas levam a crer que o que inicialmente se limitava a documentação agora ativa novas percepções e novas sensibilidades, podendo estabelecer uma experiência diferenciada com a *performance*. Até mesmo quando se percebe certo aspecto da *performance* mais claro pela mediação da imagem produzida.

Um evento performativo é experienciado por um limitado número de espectadores-participantes, sendo as imagens registradas responsáveis por redimensionar o contato com a *performance*. Na esteira dessa reflexão emergem indagações sobre as potencialidades e limitações dos recursos oferecidos pelos dispositivos de registro e reprodução de imagens, pois estes podem agregar novos valores à *performance*.

A seguir será feita uma breve referência sobre dois conceitos essenciais, tratados por Dubois no primeiro capítulo do livro supracitado, quando este traz uma importante contribuição para o tema tratado ao evidenciar o caráter mimético e indicial da imagem fotográfica. Nesse sentido, o autor afirma que no princípio a fotografia é percebida como uma espécie de prova, que atesta a existência daquilo que mostra. Esse conceito é advindo da consciência que se tem no processo mecânico da produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência. Ou seja, sua capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica. A fotografia atua então como auxiliar da memória, de modo a ser testemunha do ocorrido, da existência do seu referente, pois estabelece uma relação de contigüidade entre a imagem e seu referente.

Já no que diz respeito ao aspecto indicial da imagem fotográfica, Dubois afirma que o principio do traço marca apenas um aspecto no conjunto do processo fotográfico e que nesse sentido, apenas no instante da exposição à luz que a fotografia pode ser considerada como puro ato-traço. É a conexão física entre a imagem fotográfica e o seu referente que faz dela uma impressão da aparência.

No que diz respeito às possibilidades da imagem Walter Benjamin ao discorrer sobre a autenticidade do aqui-agora da obra de arte original e a sua impossibilidade reprodutiva, não deixa de reconhecer a autonomia da reprodução técnica ao exemplificar o caso da imagem fotográfica ser capaz de:

> acentuar certos aspectos do original, acessíveis a objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação –, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmara lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra[8]

Benjamin ainda afirma que na medida em que a técnica permite a reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido (BENJAMIN, 1985, p. 168). Exatamente este ponto levantado pelo filósofo alemão em 1936 que se encontra o impulso para o atual debate.

No entanto a contemporaneidade da questão situa-se no crescente interesse por exposições que vêem nas imagens registradas de *performances*, valor ideal para desenvolver uma proposta expositiva, como o caso de *Staging Action: Performance in Photography since 1960*[9] exposição atualmente aberta para visitação do público no MOMA. Pode-se mencionar ainda *Horizonte Expandido*[10], exposição realizada no Santander Cultural – POA em 2010, para apenas mencionar duas exposições recentes, a primeira no cenário internacional do circuito de arte e a segunda no contexto da arte contemporânea no Rio Grande do Sul, em que o registro tornar-se outro espaço de inscrição do trabalho, mostrando outro campo do qual poderíamos perceber o trabalho.

Também se pode exemplificar o interesse da exibição de arquivos de imagens registradas na exposição *Back to Simplicity*[11], de Marina Abramovic realizada na Luciana Brito Galeria em São Paulo, de 18 de novembro de 2010 a 12 de fevereiro

de 2011, em que junto a novas propostas, a artista apresenta um conjunto de obras históricas sob a forma de vídeos e fotografias.

Ao ser questionada pelo jornal Folha de São Paulo sobre os registros feitos nos anos 1970 e então apresentados na citada exposição, ela responde:

> Eu não os reconstruí, na verdade eu simplesmente nunca havia revelado esses negativos e eu tenho um imenso arquivo. Nos anos 1970, quando fizemos nossas performances, nós a registramos como documentação, memórias. Mas nunca os vendi. Eu realmente acredito que a memória do público precisa ser ativada, porque pouca gente viu aqueles trabalhos e agora eu os estou mostrando.[12]

Outro exemplo, no que diz respeito à exibição de arquivos de imagens é *Circuitos Compartilhados*[13], projeto idealizado pelo artista Newton Goto que circula pelo país desde 2005 no formato mostra de vídeo. Trata-se de uma proposta de compartilhamento de um acervo com 225 títulos em filme e vídeo, que além de outras práticas, apresenta uma série de registros de *performances*.

Ao analisar exposições como as mencionadas acima, emergem questões relacionadas às circunstâncias em que o registro pode tornar-se obra de arte e em que medida o documento é dotado de valor poético. Tais modos de exibição dos registros da *performance* proporcionam uma outra visibilidade ao trabalho, e por conseqüência outras possibilidades de reflexão sobre a ação, nesse instante tornada imagem.

Os registros da *performance* ao tornarem-se objetos de exposição, tendem a se desdobrar, podendo aparecer em diferentes suportes, que se relacionam com o ambiente em que reaparecem e o contexto de sua recepção. Portanto pode-se dizer que, no que se refere à captura e midiatização de imagens da *performance*, na medida em que estes se desenvolvem, emergem outros desdobramentos para arte da *performance*, podendo estender-se em múltiplas possibilidades ainda em devir.

---

[1] COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perpectiva, 2002.

[2]MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

[3] GLUSBERG. Jorge. *A arte da performance.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

[4] PHELAN apud MELIM, p.37.

[5] KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

[6] No Brasil, o processo de utilização de vídeo câmaras para o registro de *performances* deu-se de modo semelhante. E, a expressão primeira geração de vídeos de artistas foi originalmente utilizada por Arlindo Machado. A esse respeito ver: *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo, Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

[7] COSTA, 2009, P.19

[8] BENJAMIN, Walter (p. 168). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985.

[9] Disponível em http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1100. A visitação ficará aberta de 28 de janeiro a 09 de maio no Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA. A exposição apresenta fotografias de uma série de ações artísticas que envolvem *performance* e o seu registro.

[10] Disponível em http://horizontexpandido.blogspot.com/. A exposição realizada de 26 de maio a 15 de agosto de 2010 no Santander Cultural em Porto Alegre apresentou registros de experiências artísticas produzidas nos anos 1960 e 1970.

[11] Dísponível em http://lucianabritogaleria.com.br/node/1536.

[12] Entrevista concedida a Folha de São Paulo em 17/11/2010, disponível integralmente em http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/831250-leia-a-entrevista-de-marina-abramovic-na-integra.shtml

[13] Disponível em http://circuitoscompartilhados.org

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: notas sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte:* montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perpectiva, 2002.

COSTA, Luiz Cláudio da (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2009.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus, 1993.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GLUSBERG. Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil*: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural/luminuras, 2007.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. SP: Martins Fontes, 2006.

Daniele Quiroga Neves
Graduada em Artes Visuais - Licenciatura (FURG) e atualmente desenvolve pesquisa de mestrado junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/PPGART pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Áreas de interesse de pesquisa: história, teoria e crítica das artes visuais, *performance* e arte contemporânea.

Gisela Reis Biancalana
Doutora pelo Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP (2010), área de artes cênicas. Pesquisa a *performance* e os processos formativos de artistas cênicos, atores e diretores, buscando desenvolver investigações interdisciplinares. Atua como professora do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) desde 1996.

Nara Cristina Santos
Doutora em Artes Visuais/HTC, pelo PPGAV/IA/UFRGS, 2004. Doutorado Sanduíche na Université Paris VIII, França, 2001. Professora do DAV/CAL/UFSM desde 1993. Orientadora no PPGART/Mestrado em Artes Visuais/UFSM. Coordenadora do LABART (Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais) e Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq.