

## FOTOPERFORMANCE - PASSOS TITUBEANTES DE UMA LINGUAGEM EM EMANCIPAÇÃO

Luciano Vinhosa – UFF

**RESUMO:** Este artigo apresenta o escopo de uma pesquisa que se inicia sobre *fotoperformance* — seus precedentes históricos, seu desenvolvimento e, finalmente, as diferentes modalidades que a constituem e a estruturam como linguagem artística singular: *montagem, colagem e mise-en-scène*.

**Palavras-chave:** *performance; fotografia; fotoperformance*

**SOMMAIRE:** Dans cet article, je présente une recherche qui se déroule autour de la *photoperformance* — ses précédents historiques, son développement et, finalement, les différents modalités qui la constituent et la structurent en tant que langage artistique singulier: le montage, le collage et la *mise-en-scène*.

**Mots-Clés:** *performance; photographie; photoperformance*

### 1. Introdução

A performance é uma modalidade de expressão que aparece em sua proto-fase nas *seratas futuristas* e, posteriormente, nas apresentações Dadá do Cabaret Voltaire sem se definir, contudo, como linguagem artística individualizada.<sup>1</sup> Mais de um meio século de experimentações se transcorrerá — passando pelos *happenings* dos anos 1960-70, pelas derivas *situacionistas*, até os anos 1990 — para que, finalmente, se apresentasse em sua forma artística plenamente desenvolvida e consolidada. Desde seu advento, por se tratar de ação efêmera, a performance esteve acompanhada de uma coadjuvante: a fotografia, que cumpriria o papel menor de “registro” sem arrogar jamais a dizer-se em nome da Arte. O fato é que uma suspeita sempre rondou essa discreta presença: seria mesmo imparcial o ato de registrar/documentar ?

Haroldo Rosenberg, crítico de arte norte americano, em artigo de 1952, *Action Painting*, chamou atenção para a presença do corpo no método pictórico de Pollock sem a qual o sentido maior de sua obra não poderia ser alcançado. No artigo *La photographie comme texte: le cas Namuth/Pollock*, Rosalind Krauss se pergunta se

essa percepção da crítica não seria em parte consequência das fotografias que Hans Namuth realizou do artista em seu atelier um ano mais cedo, em 1951, em pleno “fazer”, e que foram divulgadas no artigo que Robert Goodnough publicou em 1951, *Pollock paint un tableau*, nas páginas de *Art News*.<sup>2</sup> Habitados em considerar a fotografia como documento neutro, prestamos mais atenção no assunto, esquecendo que as imagens são capazes de construir seu próprio texto. Para a autora, essas fotos vão muito além do simples registro. Elas seriam capazes — levando-se em conta o ângulo em que foram tomadas, o modo como foram enquadradas e as condições de luz — de sustentar um discurso autônomo, contribuindo assim para a compreensão da obra de Pollock.

Em 1962, Yves Klein edita uma página de jornal em que aparece em uma montagem fotográfica — *Salto no vazio*. Com essa obra, Klein explora a crença popular no registro imparcial do índice fotográfico. Talvez, tenha sido essa a primeira notícia de uma *fotoperformance*. A canadense Suzy Lake foi uma das primeiras artistas a fazer uso voluntário da fotografia como suporte de suas performances se auto-registrando, no final dos anos 1960. Suas séries em personagens femininas tipo vieram a influenciar posteriormente as obras de Cindy Sherman.<sup>3</sup> O fato é que, nos anos 1960-70, com o advento da Arte Conceitual, muitos artistas usaram conscientemente a fotografia para realizar trabalhos envolvendo uma certa discursividade corporal, mas em raros momentos colocaram esse *medium* no centro de suas especulações artísticas. Somente mais recentemente, nos anos 1990, é que os artistas passaram a explorar a *fotoperformance* como modalidade autônoma de expressão. A presente proposta de comunicação pretende apresentar um quadro inicial de pesquisa visando à sistematização histórica e à compreensão desta linguagem artística vacilante.

## 2. Bipolaridade entre as instâncias da ação e da imagem

A gama variada de experimentalismo artístico ocorrida nos anos 1960/70 — land-art, body-art, happening, arte conceitual, programas de ações orientadas para os contextos sociais, arte povera, intervenções em espaços arquitetônico, urbano e geográfico específicos — foi marcada em grande parte pelas contingências das situações, transitoriedade dos eventos e valorização de processos e experiências em detrimento dos produtos e resultados finais. Por um lado, esta tomada de

posição, aprofundando as atitudes das vanguardas históricas, reagia a uma tendência a acomodação da arte aos modos institucionais de expressão, pintura e escultura, cujo alcance social parecia muito limitado ao interior de museus e galerias; por outro, respondia a uma vontade política de infiltrar ou mesmo dissolvê-la na vida cotidiana. Malgrado a aposta na efemeridade, tais iniciativas não se furtaram ao registro. Não sendo capaz de devolver às ações o vigor original, a documentação tinha o intuito, no entanto, de salvaguardar a memória dos fatos, compondo uma massa de informações que viria potencialmente contribuir para o debate estético, a transformação e o avanço das instituições artísticas futuras, seus discursos críticos, sua história, seus agentes e modos de operar no mundo.

O público que hoje aflui aos museus para visitar exposições que contemplam o período em tela, se depara com uma quantidade enfadonha de registros fotográficos e videográficos, desenhos projetivos, numerosos e extensos textos que acompanhavam originalmente as propostas.<sup>4</sup> A sensação inicial do visitante é de frustração por não estar efetivamente vivenciando uma experiência direta que as obras originais supostamente proporcionariam. Derrota que aos poucos cede lugar a um sentimento mais otimista, pautado na experiência de imersão nos jogos de relações que a curadoria propõe. Certamente uma ficção distendida temporalmente e induzida espacialmente através do percurso sugerido, e que conta com as estratégias da montagem e da ambiência expositivas. Privilegia certos agrupamentos de propostas por filiações estéticas e associações conceituais, com recurso à colagem e à resignificação histórica que lhe é própria. Uma experiência que aos poucos revela sua singularidade em adequação às características totais que o espaço expositivo apresenta, seus dispositivos de visibilidade e fluxos possíveis de sentidos. Neste contexto, o documento, antes um coadjuvante aborrecido, se eleva ao estatuto de imagem artística significativa. Acaba por produzir um modo discursivo próprio que ressalta, aos olhos do visitante, um regime estético autônomo que vai ao encontro das condições factuais e conceituais iniciais que deram lugar a tais propostas artísticas. Poderíamos mesmo nos perguntar se a curadoria, como forma de se pensar uma exposição, não seria uma consequência da lógica intrínseca à montagem fotográfica? Ou se, ao contrario, o artista fotógrafo não seria ele mesmo um curador fundador, já que reúne em seus esforços o afã de encadear um discurso

por meio de imagens selecionadas? Mas, essa é certamente uma questão a se responder futuramente, quando esta pesquisa se anuaçar na medida em que for se aprofundando e se desdobrando. Por agora, nos manteremos sobre o recorte inicial de saber sobre o estatuto da *photoperformance*.

Certos artistas foram precoces em perceber o estado *sui generis* de experiência que o documento propiciava e tentaram tirar partido da bipolaridade das duas instâncias em conflito: ação e imagem. A qualidade inegável com que certos registros da *land-art* foram produzidos, a acuidade visual com que algumas de suas publicações são tratadas, por exemplo, reiteram insistentemente a suspeita. Indubitavelmente, o modo como as intervenções foram enquadradas e fotografadas, os pontos de vista — ora privilegiando os grandes planos para que a totalidade pudesse ser apreendida; ora os detalhes, valorizando o uso subjetivo da câmera que faz com que o espectador adentre nas obras [procurem no Google por imagens do *Double Negative*, Michael Heizer (1969), e compreenderão bem a que estou me referindo] — as dimensões impactantes que são atribuídas às reproduções, o modo como são emolduradas e montadas quando apresentadas em espaços expositivos, deixam entrever o investimento na imagem como vetor singular de experiências. Diante dos fatos, qualquer argumentação que tente negar as evidências se desmoronam.

Ressaltar a força da imagem não significa minimizar a ação efetiva que ocorreu em campo, mas antes reconhecer, nas condições particulares em que se dão, duas instâncias de experiências distintas. *Instância*, nesse caso, é um termo bem adequado, por designar dois estados, temporal e espacialmente separados, de uma mesma proposta, mas referenciados entre si por seus conteúdos. Quem melhor intuiu estas distintas potências de lugares foi Robert Smithson quando propôs a complementar oposição *site/ non-site*. Insistindo na dialética que os acarretava, pôde lidar com o problema de forma desenvolta e consciente. Para o artista, o *non-site* (*an indoor earthwork*), agrupando no interior de espaços expositivos cartas geográficas, fotografias, desenhos projetivos, resíduos recolhidos em campo, ao referir-se ao *site*, o apresenta abstratamente através de uma outra realidade. Um espaço metaforicamente significante, cujo alcance e efeito no visitante são distintos daqueles do *site*.<sup>5</sup>

### 3. Performance e fotografia: alguns exemplos históricos — (indecisos?)

A performance, e antes dela o happening, por se tratar de ação efêmera, espacial e temporalmente localizada, direcionada para o público presente, em que o corpo do artista, e não raro de outros colaboradores, é convocado a atuar diretamente, levou a tensão entre documento e ação a seus limites máximos e paradoxais. Desde que nasceu, nos anos 1970, esteve intrínseca e problematicamente ligada ao registro fotográfico, mantendo com ele uma relação ambígua e conflitante que oscilou entre dependência crônica e autonomia desenvolvida. É comum escutarmos dos artistas que a praticaram e ainda a praticam, a reivindicação da ação como único e só evento legítimo, sendo o registro todavia indispensável para sua circulação, memória e transmissão futuras.

O acesso necessário da performance a outros circuitos mais abrangentes, como revistas de arte e salas de exposições, pôs, no entanto, em evidência certas estratégias próprias das narrativas documentais como a montagem fotográfica, o seqüenciamento, a legenda e a colagem. Deste modo, os artistas tentam resgatar o movimento, a dramaticidade, a temporalidade, os contextos espaciais e os conceitos implicados nas ações efetivas, transformando os “documentos” em objetos expositivos. Casos conhecidos de artistas ligados à Body-art, como o da italiana Gina Pane ou do nova-iorquino Vito Acconci, que muitas vezes realizaram suas ações em estúdios privados e posteriormente as apresentaram ao público através de montagens, são reveladores. Tudo, em suas construções documentais, conspira contra a crença ingênua nas fotografias como simples registros.

Em outros casos, deu-se preferência a uma só imagem emblemática cuja força expressiva era capaz de restituir o impacto da atitude original do artista. Como exemplo, lembramos de *O corpo é a obra*, happening que o artista luso-brasileiro Antônio Manuel realizou na ocasião da inauguração do Salão Nacional de Arte Moderna (MAM, Rio de Janeiro, 1970).<sup>6</sup> Posteriormente, da série de fotografias obtidas, foi pinçada uma, talvez a que melhor sintetizava a ação, para figurar no objeto *Corpobra*. De fato uma caixa de acrílico um pouco maior que a estatura humana (200 x 47x 48 cm), contendo na parte de cima a imagem do corpo nu do artista nas escadarias do Museu, preenchida de palha até um pouco mais de sua metade. Hoje este trabalho, que preserva identidade própria, integra a coleção de Gilberto Chateaubriand de arte brasileira.

Mais uma vez, não se trata de reduzir a performance ao registro, mas de atribuir alcance e qualidades particulares à fotografia documental e de chamar a atenção para este suporte material que, embora controverso, não passou despercebido. Ao contrário, muitos artistas, de algum modo e de forma muitas vezes esporádica, puderam explorar como meio ambiente constituinte de suas performances. Carlos Zílio, artista brasileiro ainda atuante, tem um trabalho de 1974 titulado *Para um jovem de futuro brilhante* que consiste em uma valise 007, cujo interior está cravejado de pregos pontiagudos, em seus compartimentos vê-se um envelope contendo fotografias. Em uma de suas versões, sua apresentação assume a forma de instalação. Nesta, além da maleta, está disposta na parede uma série fotográfica do artista em executivo, atuando em distintos ambientes burocráticos de trabalho. Uma pequena fotonovela que remete ironicamente aos folhetins populares da época. Lygia Pape, outra artista brasileira cuja obra está marcada pelo experimentalismo e uso diversificado de linguagens, também ousou criar fotografias a partir de ações performáticas. *Blood tongue*, 1968, é um exemplo; *Faca de luz*, 1975, outro. No primeiro caso, uma imagem, em branco e preto, mostra a face da artista exibindo a língua manchada por uma nesga de tinta, sugerindo que esta foi ferida com lâmina cortante e está sangrando. No outro, uma caixa tridimensional, recoberta de lona negra, um pouco maior que a estatura humana (200 x 100 x 100 cm), aparece em destaque. Em seu interior, em uma sequência de imagens, encontra-se a artista com os braços erguidos, abrindo com a faca uma fenda. Neste momento, seu corpo é inundado por um fecho poético de luz.<sup>7</sup> Fato significativo, já citado na introdução, é o *Salto no vazio* de Yves Klein. O artista manipula a imagem, realizando uma colagem que explora, atrás de sua ficção dissimulada, a ilusão de realidade que a fotografia promove. Como se não bastasse, a fotografia aparece estampada nas páginas de um falso jornal, como se tratasse de uma reportagem, mera descrição dos fatos. Nos parece que a arte antecedeu em muito aos teóricos da comunicação que só mais tarde vieram a denunciar que o “mundo real”, figurando nas mídias, não passava de um simulacro espetacular, fundado unicamente na imagem que, em si, já é manipulação e ficção.

Outros artistas muito precocemente tomaram a fotografia como suporte privilegiado de suas performances. Seus trabalhos assumem mais desinibidamente o que

estamos qualificando de performance eminentemente fotográfica. A artista canadense Suzy Lake foi uma das pioneiras nesta prática. Se serviu, já nos anos 1960, da *fotoperformance* para criticar os estereótipos figurando nas imagens publicitárias direcionadas ao público feminino. Suas séries debochadas e bem humoradas estão nos primórdios da arte feminista que aflorou com força nas sociedades americanas dos anos 1970. Vieram a influenciar mais tarde a obra de Cindy Sherman, artista que também se serve da fotografia performática para denunciar a padronização que imagens-tipo, em toda sua amplitude, da arte à publicidade, são capazes de promover no comportamento humano, em especial o feminino, pré-definindo suas formas sociais de apresentação. Os trabalhos da artista francesa Orlan também não poderiam ser esquecidos. As séries *Orlan Accouche d'elle m'aime* e as de seus *Corps-Sculpture*, entre muitas outras experimentações performáticas voluntariamente realizadas em fotografias, datam de 1964-67.

#### 4. Fotoperformance, o que é isso?

Em observação ao repertório da *fotoperformance* desenvolvido em seus momentos experimentais, podemos estabelecer ao menos três modos técnicos mais recorrentes em que se apresentou ou ainda se apresenta ao público: 1) colagem; 2) montagem e 3) *mise-en-scène*. As três técnicas podem, no entanto, aparecer combinadas ou individualizadas em um mesmo trabalho, mas o que as religa intrinsecamente é o fato de tomarem a produção da imagem como suporte artístico privilegiado, conferindo-lhe autonomia discursiva, a ação pensada para esse fim específico.

A *colagem* — consiste na associação de imagens de natureza diversas, apresentando-as em síntese espacial unitária. Aparece como técnica pela primeira vez nas experimentações com apropriações da imprensa realizadas pelas vanguardas históricas: Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo, sobretudo. Mas foi usada precedentemente na pintura moderna, notadamente nas de Manet que não raro se apropriou de imagens da tradição artística, re combinado-as em uma só composição, dotando-as de um novo conteúdo significativo. Na fotografia, em particular, pôde se beneficiar das trucagens de laboratório com manipulação de negativos superpostos, por exemplo, e dos processos indiretos de intervenção cirúrgica na imagem e posterior [re]fotografia. Nos casos particulares em que a colagem se mostra como



*fotoperformance*, a tônica está na presença do corpo do artista (e/ou de colaboradores) em ação ou encenação para a câmera. Mais uma vez o exemplo emblemático que me vem em mente é o trabalho de Yves Klein. Nos anos mais recentes, no entanto, com a tecnologia e os ambientes digitais de manipulação da imagem, a colagem pôde ser desdobrada e aperfeiçoada, sendo utilizada por diversos artistas. As imagens criadas por Jeff Wall nos anos 1980 e por San Taylor-Wood nos anos 1990 são deste gênero, por exemplo.

A *montagem* — inspirada em técnicas cinematográficas, dispõe sequências de imagens em ordem espacio-temporal lógica — grande plano seguido de detalhes, por exemplo — e, não raro, as combina com legendas, induzindo à certas narrativas, ainda que não lineares. Neste caso, o registro pode ultrapassar o apoio único das imagens, associando-se a textos conceituais ou descritivos, convertendo-se em um hipertexto em estado ainda primitivo. A forma sequencial de apresentação tenta resgatar para as imagens fixas a dinâmica da ação, suas operações consecutivas, deslocamentos espaciais e dramatizações. O texto tenta fazer valer as atitudes e os princípios conceituais implicados na ação original. Evidentemente, trata-se de recortes, construções e recombinações de ideias que dão origem a um novo trabalho, cujo sentido difere da performance em si. Apoiando-se em documentação heterogênea que pode incluir plantas-baixas, cartas geográficas, restos do trabalho (vestígios), a montagem pode ser identificada com aquilo que Smithson chamou de *non-site*. Foi utilizada, como mencionado acima, por Pane e Acconci, mas também por Dan Graham e Barry Le Va. As instalações de Orlan que remetem à suas intervenções cirúrgica são também um bom exemplo de *fotoperformance* recorrendo à montagem a partir do uso de técnicas e materiais heterogêneos.

A *mise-en-scène* — caso clássico de encenação performática diretamente para a objetiva, é talvez a utilização mais franca e convincente da fotografia como suporte primeiro da ação, o que chamamos propriamente de *fotoperformance*. Pensadas particularmente para a câmera, elas (as ações) são trabalhadas de forma a resultar em uma imagem expressiva e visualmente potente. Neste caso, a imagem deve ser dotada de eficácia emblemática. Quer dizer, a ênfase deve recair na força de sua unicidade: uma só imagem impactante e sintética conceitualmente. Em quase todos exemplos históricos do gênero, a relação do artista com a câmera é frontal e direta.



O performer pode apresentar-se de corpo inteiro diante da câmera, não raro personificado pelos trajes e gestos corporais; cortado na altura da face/ cabeça, enfatizando as expressões; ou ainda mostrando detalhes significativos diretamente para a objetiva, como incisões e marcas sobre a pele. Em todos os casos, o objetivo é criar uma imagem penetrante e potente, identificada talvez com aquilo que Benjamin qualificou de imagem tátil, aquela capaz de provocar reações física e psíquicas imediatas.<sup>8</sup> Uma imagem inesquecível e pontiaguda, perturbadora de nossos hábitos! Com efeito, as fotografias são realizadas com grande apuro técnico que permitirá sua reprodução e ampliação. Guardando em si a informação otimizada para o armazenamento digital, suas cópias poderão transitar com desembaraço pelos mais variados circuitos como revistas, livros, páginas da web, por exemplo, sem perder qualidade. As fotografias de Suzy Lake e Cynde Sherman se encaixam bem nesta categoria, mas também certos trabalhos de Bruce Nauman, como *Fonte refluxo*, 1966, de fato uma performance que resultou em uma imagem emblemática do artista cuspidor um jato de água.

## 5. Uma linguagem se afirma

Nos dias de hoje, a *fotoperformance* é praticada por inúmeros artistas com grande desenvoltura, por toda parte do mundo. Para alguns, ela será a linguagem preferencial de expressão, embora sua prática esporádica seja ainda a mais usual. Apesar de sua difusão, o estudo mais aprofundado, sistematização e reflexão crítica ainda estão por ser feitos, representando um vasto campo de pesquisa pouco explorado.

Se as críticas mais duras recaem sobre a ambiguidade ética e manobra comercial com que operam os artistas ao reificar aquilo que era para ser efêmero, devolvendo as ações ao mercado de objetos, devemos ter em mente, por outro lado, o que Walter Benjamin já apontava como potência diferencial da imagem reprodutiva: a superexposição da fotografia — “valor de exposição” — em oposição ao ritual — “valor de culto” — a que estão sujeitos os objetos de arte únicos.<sup>9</sup>

Tomando a imagem como suporte e ambiente da performance, a *fotoperformance* pode frequentar diversos circuitos sem perder essencialmente em qualidade como não poderia a própria performance. Nesse sentido, se beneficia da versatilidade dos

ambientes tecnológicos e impressos. atingindo um público amplo e categoricamente heterogêneo. Pode com isso, infiltrar-se de forma eficiente nos diferentes espaços discursivos. Com efeito, insinuar-se ao mundo por sua maior força política.<sup>10</sup>

## Notas

---

<sup>1</sup> Glusberg, J. (2007). A arte da performance. São Paulo : Perspectiva.

<sup>2</sup> Rosalind Krauss. La photographie comme texte: Le cas Namuth/Pollock. In: Krauss, R. (2000). *Le photographique, pour une théorie des écarts*. Paris : Macula. (p. 89-98)

<sup>3</sup> Choinière, F. ; Thériault, M. (org., 2005). Point & shoot, performance et photographie. Montreal : Dazibao.

<sup>4</sup> Um exemplo que pude testemunhar foi a exposição “Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental” realizada entre 27/10/2009 a 22/02/2010 no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espanha sob curadoria de José Díaz Cuyás, Carmen Pardo y Esteban Pujals.

<sup>5</sup> A Provisional Theory of Non-Sites. In: *Selected writings by Robert Smithson*. <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>

<sup>6</sup> Manuel, A. (1983). *Antônio Manuel, arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro : FUNARTE.

<sup>7</sup> Pape, L. (2000). *Gávea de tocaia*. São Paulo : Cosac & Nayf. p. 214-215 e p. 182-185.

<sup>8</sup> Walter Benjamin. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: B., Walter (1994). *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo : Brasiliense. (p.165-196)

<sup>9</sup> “A medida que as obras de arte se emancipam de seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.” Walter Benjamin. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: B., Walter (1994). *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo : Brasiliense. (p.175)

<sup>10</sup> “Em vez de [a arte] fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.”. Walter Benjamin. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. (op. cite, p.172)

## Luciano Vinhosa

Artista visual; professor do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.