

Para tecer considerações sobre imagem-registro e presença: um estudo de caso da *carta*

Daniele Quiroga Neves

Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (PPGART-UFSM), e licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Desenvolve pesquisa acadêmica no âmbito da História, Teoria e Crítica das Artes Visuais, com a realização de trabalhos sobre arte contemporânea, especialmente sobre a arte da performance, o vídeo e a fotografia.

Resumo: Ao registrar uma performance através de dispositivos videográficos e fotográficos, necessariamente se assume as perdas do valor presencial que a ação performática implica. É na busca pela reflexão crítica sobre os aspectos dessa transfiguração da presença para a imagem que, o presente artigo se articula.

Palavras-chave: Performance, imagem-registro, presença

Weaving considerations for image registration and attendance: a case study of the charter

Abstract: When registering a performance by video and photographic devices, necessarily assumes the losses of face value implies that the performative action. In the search for critical reflection on aspects of this transfiguration of presence to the image, this article articulates.

Keywords: Performance, image-register, presence

A imagem-registro da performance, por mais que venha a atingir plenamente sua função documental não pode substituir a experiência ímpar da relação corpo-a-corpo com a performance presencial. Esta ideia é analisada criticamente no presente artigo sob um ponto de vista particular. Assim, para a presente análise a autora se coloca na postura de quem presenciou a performance e posteriormente assistiu os registros que documentam a ação performática.

A performance eleita para produzir este estudo reflexivo é a performance intitulada *Carta*, da artista portoalegrense Claudia Paim. Assim, a discussão apresentada tem seu interesse sobre as relações próprias da apresentação realizada no encontro *Plataforma Performance*, em 2010.

A performance *Carta* foi elaborada quando Claudia Paim apropriou-se, do livro intitulado *Carta ao Pai*, de Franz Kafka. O autor escreve este texto em 1919 como uma espécie de desabafo sobre os fatos dolorosos que fizeram da sua relação pessoal com

seu pai um difícil convívio, a carta seria como uma confissão ao pai sobre as consequências de sua educação tirânica. Esses fatos relatados justificam a insegurança característica da personalidade do autor. Por fim, Kafka nunca teve coragem de entregá-la ao seu pai, e o que era para se limitar a um ajuste de contas com o pai, foi editada postumamente e acabou por se tornar uma das obras literárias mais importantes do autor.

Para a realização da performance, a artista produz previamente uma cópia manuscrita de todo o texto kafkiano, mas com o detalhe de alterar o gênero masculino para o feminino. O texto original destina-se ao pai do autor, mas no manuscrito da artista tornou-se mãe, e do mesmo modo se processa com o filho que na performance é filha.

A ação performática configurou-se em uma leitura desta carta para o público, e para isso, a artista sentou-se sobre um banco com os pés atados e imersos em uma bacia que continha urina. Ao término da leitura de cada página, a artista solta-a no chão. Em certo instante, o ato de urinar somou-se como mais um elemento performático. Ao fim da leitura da carta, a artista abre os braços e os mantém suspensos até a extenuação completa, imposta pelo limite físico do seu corpo.

Cada detalhe do acontecimento performático contribuiu para tornar a performance mais impactante em sua potência poética. Ao adentrar o espaço em que se desenvolveu a performance, o público já se via impactado pela estrutura visível da performance em sua carga de opressão. A artista que nesse momento revelou sua cabeça raspada e vestia unicamente uma camiseta branca de mangas longas, sentou-se sob o foco de uma lâmpada que pendia sobre sua cabeça. Essa situação, sutilmente parecia remeter a um ambiente manicomial. A leitura da carta, leva a performance para um ambiente de confissão, mas também de punição. E o corpo da artista, é posto sob certa vulnerabilidade.

Este trabalho trata de uma educação que vem a tolher o sujeito, de modo a não produzir uma educação para o bem viver, mas para lhe impor conformações que imprimem marcas que se refletem de modo negativo. Em *Carta*, há uma espécie de relato sobre uma educação que claramente produz deformidades na personalidade do sujeito.

A poética que se desenvolveu na performance em grande parte é atribuída a própria carga semântica do texto kafkiano adaptado por Claudia Paim. Sobre essa consideração Paul Zumthor contribui para pensar sobre a poética literária

Ora, *compreender-se*, não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. E se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo dessa(re)construção, é porque o texto não é poético; há um obstáculo que impede o contato das presenças. (Zumthor, 2007, p.54)

O encontro da obra com o público se dá na esfera individual, e a poética advém desse processo de conexão. Mesmo que no instante da ação performática, esse momento único da performance seja compartilhado pelas diversas pessoas que a presenciam no mesmo tempo-espço, a recepção da obra é por natureza pessoal. As percepções individuais não podem ser transferidas nem permutadas entre público.

No momento da performance cada integrante do público recebe o trabalho a partir de todos os seus sentidos corporais, que têm como fonte de sensações o discurso que se manifesta na ação performática em sua amplitude. A produção performática e a sua recepção pelo público constitui-se assim em um ato de co-presença.

Na percepção da performance quando mediada por registros fotográficos e videográficos, o sentido visual e/ou auditivo é empregado para compreender o que está descrito na imagem. Por esse meio, a percepção coloca-se em sua função informadora. Já diante do ato performático, a operação mental se processa por outra ordem. Nesse momento há uma forte unidade dos sentidos corporais e a inteligência depende dessa percepção integral.

Ao refletir sobre a performance *Carta* nota-se que a imagem-registro não funciona no sentido de preservação da performance, apenas atesta o seu desaparecimento. Por consequência, também desaparece a sensibilidade que se produziu no espaço-tempo do evento. Há um conflito entre a realidade da imagem e a realidade do momento presente da ação.

Ao pensar nessa condição, as palavras da autora Peggy Phelan, ganham significado pleno, pois, se a ontologia da performance “atinge-se por via da

desaparição” (1997, p. 175), a performatividade do registro da performance igualmente se vale por meio do desaparecimento.

Ainda que o vídeo-registro da *Carta* fosse disponibilizado integralmente, de modo a apresentar cada detalhe da ação, com uma montagem que intentasse mimetizar a performance com virtuosidade técnica, ainda assim seria incapaz de reproduzir ou iterar a carga expressiva da performance.

A performance criou seu próprio tempo e espaço em um clima específico, havia uma densidade nesta situação. Com isso, pode-se dizer que a energia gerada no processo performático é perdida quando a performance transfigura-se em sua imagem-registro. O impacto da performance sobre a percepção do público, pode vir a ser neutralizada no segundo olhar oferecido pelo vídeo e as fotografias. Mesmo que se busque outros modos de descrição daquela impressão presencial, ainda assim não poderia me aproximá-la.

A performance é processo puro. E se dela falarmos, estaremos sendo sempre parciais: cada um de sua perspectiva pouca. Essa arte é um reflexo de percepções de um imaginário particular, tudo isso em um momento único e preciso. A palavra, que pretende a compreensão universal de uma ação artística efêmera, ou não, será sempre geradora de direito de exclusão. (Medeiros, 2007, p.2)

Essa perda de certos aspectos poéticos da performance, relacionados ao estado energético que ativa, pode provocar um incômodo se o espectador das imagens-registro desejar uma similitude de percepções entre a performance presencial e as qualidades que o registro desta mesma performance podem ter. O registro nesse sentido não dá conta da essência do trabalho.

As sensações que a performance pode vir a imprimir no público estão diretamente vinculadas àquele ambiente, àquela situação, e toda sorte de circunstâncias que o momento pode conter. O corpo que durante a performance estava imerso naquela situação, diante da imagem-registro pode estar em qualquer outro espaço-tempo, visto que a fotografia e o vídeo são suportes portáteis tanto no espaço quanto no tempo.

Paul Zumthor, ao discorrer sobre a performatividade da literatura oral em relação ao seu registro escrito, colabora para essa reflexão sobre os processos distintos de percepção da performance *in situ* ou em imagem-registro:

O que na performance oral pura é realidade experimentada, é, na leitura, da ordem do desejo. Nos dois casos, constata-se uma implicação forte do corpo, mas essa implicação se manifesta segundo modalidades superficialmente (e em aparência) muito diferentes. (ZUMTHOR, 2007, p.35)

O impacto que a performance viva produz sobre cada pessoa que a experiencia, ocorre devido a sua própria presença enquanto público em contato direto com a presença poética da artista em ação. Essa presença plena da artista e do público é carregada de sensorialidades, que põe a performer e o sujeito que a observa simultaneamente atentos.

O registro cumpre sua função na medida em que mostra uma exterioridade parcial. Está fora das suas competências a possibilidade de restaurar o que foi produzido em performance, assim, o registro não me permite reviver a performance, nem ao menos minimamente.

Segundo Renato Cohen a experiência direta com a performance é “muito mais cognitivo-sensório do que racional” (2002, p. 30). A partir dessa colocação, questiona-se em que medida, a imagem-registro oferece a possibilidade de sensações deste teor. A descrição que contém o registro limita-se aos fatos acontecidos, informa apenas *o que* ocorreu, *qual* era o tempo da ação, *quais* os objetos usados cenário, *onde* aconteceu, e outros dados congêneres que se restringem aos aspectos externos do trabalho. Cohen completa sua afirmação ao ressaltar que na performance, de modo análogo ao ritual, interessa mais o “*como* do que o *quê*”.

No presente debate sobre a plenitude da performance presencial, impossível de ser capturada no registro, torna-se pertinente revisar o conceito de *presença*. O entendimento de presença, no que tange a performatividade, situa-se em um grau além do simples *estar em presença* que habitualmente é compreendido em consenso. A presença, no contexto da arte da performance, é carregada de um sentido semântico mais pleno de significação, não se reduz a uma experiência perceptual de atestar algo presente.

No sentido notório do termo, presença significa estar em determinado lugar, ou ainda, existir/ocorrer no momento corrente. Nesse sentido, presença implica ser/estar no espaço e no tempo. Desse modo, o vocábulo (e seus correlatos) é aplicado para designar de existência de algo em tal lugar em um espaço-tempo específico, ou outras palavras, *estar ali* num determinado momento.

No caso da arte da performance, este sentido é naturalmente aplicado. Assim, presença – assim como seus termos correspondentes – é empregada como sinônimo de comparência do próprio corpo do artista no trabalho. Mas esta noção não se limita e especificar este mero *estar* do artista no trabalho, ou do público diante dele, o que vem a implicar presença enquanto um conceito artístico.

Georges Didi-Huberman coloca que “A arte é algo que se vê, se dá simplesmente a ver, e, por isso mesmo, impõe sua ‘específica’ presença” (1998, p.61). Inicialmente essa assertiva diz respeito à noção de apresentação que se opõe à representação, como pode-se notar ao autor exemplificar que o paralelepípedo de Donald Judd

não representa nada na medida mesma em que *não joga com alguma presença* suposta alhures – aquilo a que toda obra de arte figurativa ou simbólica se esforça em maior ou menor grau, e toda obra de arte ligada em maior ou menor grau ao mundo da crença. O volume de Judd não representa nada, não joga com alguma presença, porque ele é dado aí, diante de nós, como *específico em sua própria presença*, sua presença “específica” de objeto de arte. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 61)

Mas a aceção de que a arte da performance se coloca no cenário da arte contemporânea como uma arte apresentativa já foi largamente postulada pelos teóricos da performance. O interesse no presente estudo é buscar as referências do autor para estruturar um conceito de presença para a arte da performance em um sentido mais aprofundado e que está além desta noção primeva.

Nesse sentido é notável que a noção de presença assenta-se sobre um sentido que vai além do objeto estar situado em um lugar em determinado tempo. O que se institui é a presença enquanto criação de uma relação específica com o lugar e com o que pertence a ele, e logicamente o próprio público. Isso faz da performance uma experiência artística que situa-se além da sua evidência visível. A concepção presença nesses termos leva para um entendimento do trabalho como algo vivo.

A presença da artista em ato performático é a presença do corpo em processo de trabalho. Isso implica mais do que a simples materialidade da performer estar perceptível no lugar em que atua, é justamente produzir na própria ação performática outra qualidade de presença. É o *fazer-se presente* da artista que se mostra em trabalho compartilhado com o público. Essa, por ora denominada *qualidade presencial*, é o que dá substancialidade à ação, que se dispõe como uma presença um tanto diferenciada da ação desenvolvida cotidianamente. É o corpo em presença performática. Presença que é sinônimo do corpo que se expõe em trabalho artístico, que oferece ao público a possibilidade de vê-lo e assim reconhecê-lo poeticamente.

No registro em imagens essa qualidade presencial perde potência na medida em que ela requer a completude da cumplicidade do público. Essa qualidade só é plenamente perceptível por meio de subjetividades ativadas no momento único da performance. Pelo fato do vídeo ou a fotografia registrarem simplesmente uma

aparência do corpo da artista e de sua ação performática no espaço e no tempo, esta qualidade é perdida.

A essa questão soma-se que, no caso da *Carta* – e isso também é notável em outros trabalhos da artista –, a ação não era naturalmente espontânea. A ação é planejada previamente de modo a não ser o resultado de uma imprevisibilidade resultante de interioridade expressiva ocasional. A performance foi elaborada e articulada sob um pensamento que visa atingir uma poética. Nesse sentido, pode-se dizer que a presença é relacional, é estimulada na relação do performer com o público, com o espaço-tempo que ocorre e uma espécie de sintonia comum entre o artista e o público

Talvez não façamos outra coisa, quando *vemos* algo e de repente somos *tocados* por ele, senão abrir-nos a uma dimensão essencial do *olhar*, segundo a qual olhar seria o jogo assintótico do próximo (até o contato, real ou fantasmado) e do longínquo (até o desaparecimento e a perda, reais ou fantasmados) (Didi-Huberman, 1998, p. 167)

Nisso está implícito uma dimensão sensória da experiência com a presença da artista em ação. Algo que é da ordem da sutileza, que faz da performance um evento vivaz, plenamente percebido pelo público que é tocado por ela. Este olhar escapa do controle e incorpora os elementos perceptivos, mas não necessariamente os define racionalmente, como se produzisse uma compreensão inconsciente. Nesse processo abre-se espaço para o que o autor define como “o segundo aspecto da aura, que é o de um *poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.148)

O que se *vê* na performance não se limita ao que se apresenta visivelmente. Nesse propósito de *dar-se a ver*, a impossibilidade do registro incorporar a obra na imagem, é plenamente notável. No registro o que se encontra além das aparências acaba por ser lançado ao domínio da imaginação, este aspecto não é uma propriedade contida no próprio registro, depende exclusivamente da subjetividade do espectador.

Claudia Paim no momento da performance buscou em si mesma toda memória, todos os vestígios que habitam seu ser em relação aquele tema que se traduz em performance. Esse espectro vivencial que foi engendrado em ação foi determinante para provocar no público um grau intenso de empatia. A poética é da ordem do sensível e não do racional.

A percepção sensorial incitada nessa relação é da ordem da inteligibilidade sensível. Assim a plenitude da performance efetiva-se enquanto poética ao tocar a

percepção. Essa experiência sensível passa necessariamente pelo corpo e assim, aquele que conecta a performance apenas mediante seus registros, acaba por perdê-la enquanto vivência.



Claudia Paim, *Carta* (2010). Frames capturados do vídeo-registo da performance presencial. *Plataforma Performance*, Galeria de Arte do DMAE, Porto Alegre. Disponível em: http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/2011/01/carta_28.html

Referências:

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.

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

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

MEDEIROS, Maria Beatriz Medeiros. **Performance artística e tempo**. In: Tempo e Performance. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.