

# O SPECTRUM PERFORMATIVO DA SÉRIE INCURSÕES NOTURNAS

**Lizângela Torres**

Universidade Federal do Rio Grande - FURG, Brasil

lizangelatorres@gmail.com

## RESUMO

O presente artigo versa sobre processos artísticos que ocorrem para dispositivos de captura de imagem. A partir de ações lançadas para a câmara, o deslocamento do corpo à noite é capturado através da fotografia. Caminhadas no espaço da noite deflagra a *Série Incursões Noturnas*, desdobrando a ação na superfície fotográfica. A partir dos registros resultantes das ações noturnas, os três agentes da fotografia destacados por Roland Barthes - *Operator*, *Spectrum* e *Spectator* - se confundem para promover o acontecimento da ação.

Palavras-chave: noite, corpo, caminhadas, fotografias.

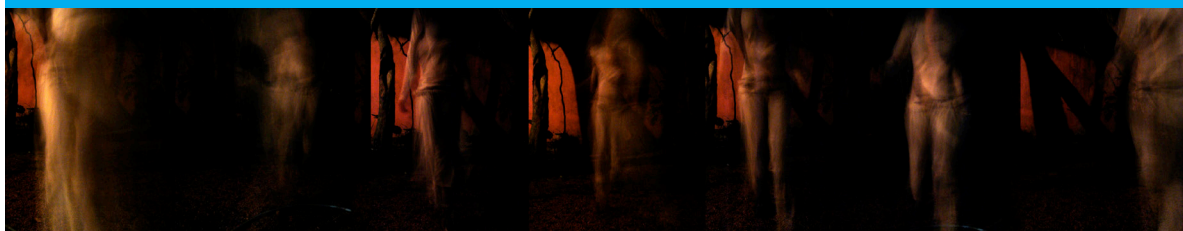
## 1. AÇÕES NO ESPAÇO DA NOITE

Diante de um território obscuro, de incertezas e desafios, a instabilidade da desapareição ativa o movimento em busca da indeterminação do por vir noturno. No cruzamento dos planos das possibilidades e das virtualidades, a noite é o espaço das misturas, das distorções, do devaneio, dos fantasmas e das transfigurações.

Na intensidade desta zona, caminhadas insistentes avançam, dobrando a sombra profunda e traçando linhas no espaço, que se sobrepõem na superfície sensível da sombra. Na densidade da atmosfera escura, capturas são contaminadas pelo corpo, desdobrando-se em imagens, que se repetem, persistem para a construção intermitente *Da Série INCURSÕES NOTURNAS*.

Saídas para o espaço da noite, através de caminhadas por ruas soturnas, de deslocamentos de carro por estradas escuras, de movimentações pelo pátio e interior sombrio da casa, apresentam-se como ações, por mim realizadas, recorrentes nas *Incursões Noturnas*. Acontecimentos provocados pela experiência no território noturno para a captura da imagem.

*1. Da série INCURSÕES NOTURNAS – pátio / 001. Fotografia digital. 2008.*



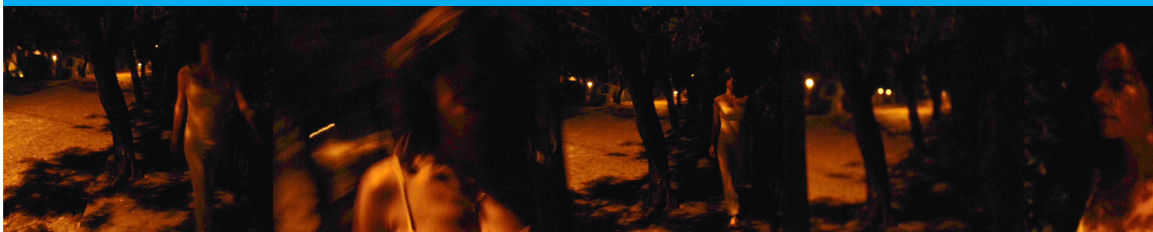
Lizângela Torres

Destas ações desprendem-se fotografias e vídeos que constituem a *Série INCURSÕES NOTURNAS*: como um arquivo de imagens elaboradas para situações expositivas na forma de caixas de luz (*backlight*), projeção, impressão fotográfica e através de monitor de televisão.

Originária de registros de ações noturnas, esta série resulta dos movimentos repetitivos do meu corpo para câmara, ou com a câmara fotográfica. Esta proposição em arte mostra-se aberta, num processo contínuo de criação, conformando uma obra *in progress*.

Nas ações para a câmara, a indefinição é a ordem. Numa série de deslocamentos que se repetem incessantemente, projeto-me em direção à câmara. A fotografia registra a duração do movimento de aproximação ou afastamento do meu corpo em relação ao aparelho fotográfico, que se mantém a espreita, registrando a trajetória do movimento.

2. Da Série INCURSOES NOTURNAS/ 007. Foto digital. 2014.

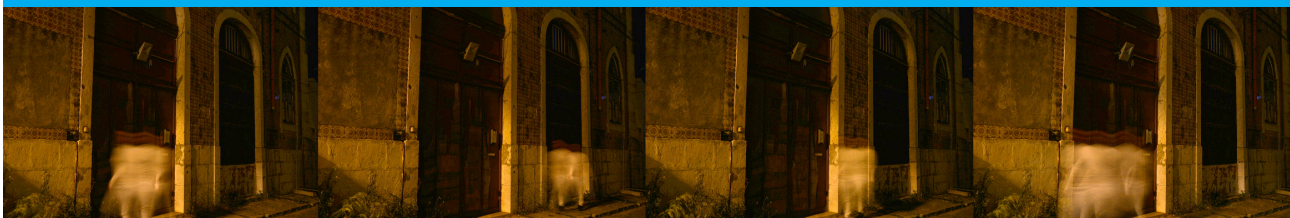


Lizângela Torres

Embaraçando a sombra da noite, o movimento do corpo desfaz o foco, produzindo zonas de manchas, vultos que distorcem o espaço estanque. O corpo em ação perde suas bordas para o território da noite, tornando a imagem indistinta. Misturando-se ao fora (noite), a figura em transe cria zonas indiscerníveis ao espaço noturno.

Em situações que transcorrem durante a noite, caminhadas para a observação dos pontos de espessidão da sombra antecedem os registros fotográficos das ações que ocorrem no espaço urbano. Levando equipamento fotográfico e vestida com roupas brancas incursiona-se a noite.

3. Da série INCURSOES NOTURNAS – Chiado / 010. Fotografia digital. 2015.



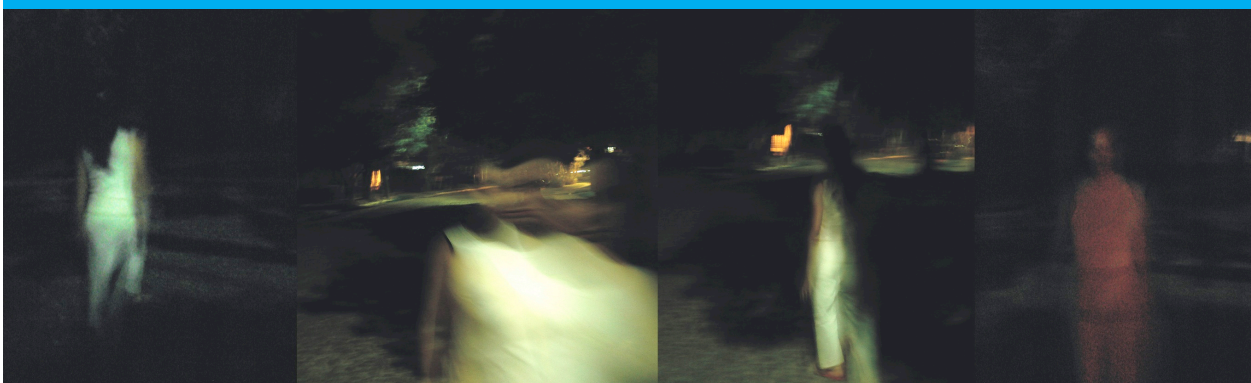
Lizângela Torres

Um mapeamento prévio é estabelecido, quando destina-se um tempo para deambular *noite dentroafora*. Nestas caminhadas a errância rege os passos. Algumas séries de fotografias são frutos destes momentos de deslocamento contínuo, a vagar pelas ruas da cidade a procura do breu.

As sequências de fotografias apresentam a figura em movimento, misturando-se às sombras da noite. As forças de contenção que limitam figura e fundo desorganizam-se, levando ao limite o gesto de *suportar* do referente. O corpo, que não pode mais sustentar as vibrações da forma e da noite, deixa-se infiltrar, permitindo escapar um pouco de si para fora.

Como um anteparo para as projeções da cidade, o corpo vestido com algodão branco atua como suporte para a cor: uma tela preparada para pintura/luz ou uma superfície para projeção. Por onde passa a câmara, ela registra a efemeridade da ação pictórica entre o corpo e a cidade noturna.

4. Da série INCURSOES NOTURNAS – pátio / 002. Fotografia digital. 2008.



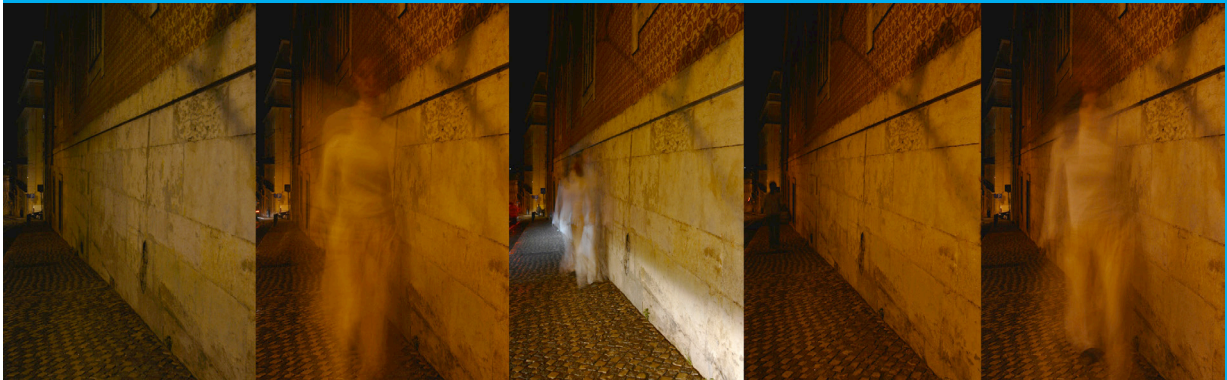
Lizângela Torres

O coeficiente de indeterminação posto pela comunhão entre o corpo, movimento, noite e a fotografia gera uma imagem confusa de caráter espectral. O movimento desmancha os corpos evidenciando a trama da imagem fotográfica.

## 2. O PARADOXO DO ASSOMBRO

O corpo que insiste na imagem não é qualquer corpo; ele pertence ao autor do trabalho. O referente da fotografia é o próprio fotógrafo, que em ação artística é o primeiro receptor da obra.

5. Da série *INCURSÕES NOTURNAS*- Chiado / 011. Fotografia digital. 2015.



Lizângela Torres

Três figuras destacam-se num processo fotográfico: o fotógrafo, o referente e o espectador. Roland Barthes, em *“A Câmara Clara”*, analisou estes agentes da fotografia e destacou três práticas: fazer, suportar e olhar. Barthes nomeou a figura do fotógrafo (quem faz a foto) de *Operator*; o referente (aquele que suporta) de *Spectrum*; e o observador (o que olha) de *Espectador*. (Barthes, 2015: 17). Nota-se que, na maioria das fotos da *Série INCURSÕES NOTURNAS*, as três práticas são realizadas por um mesmo agente, pois, ao fotografar o meu corpo enquanto ato artístico, produzo uma sobreposição das figuras do *Operator*, do *Spectrum* e do *Spectator* na duração da captura fotográfica.

Para Barthes, a fotografia é *contingência pura* (Barthes, 2015: 31); um acaso que envolve a incerteza do que está por vir. Esta casualidade entre a luz, a sombra e o movimento desconstrói os corpos nas fotografias da *Série INCURSÕES NOTURNAS*. O corpo é transfigurado na efetivação do acontecimento noturno, produzindo uma espécie de assombro.

Barthes supõe que “o gesto essencial do *Operator* é o de surpreender alguma coisa ou alguém (pelo pequeno orifício da câmara).” (Barthes, 2015: 34). Entretanto, ao operar a câmara para registrar o meu próprio movimento no escuro, o gesto de surpreender reverte-se para todos os agentes das três práticas da fotografia, destacados por Barthes - *Operator*, *Spectrum* e *Spectator* -, pois a surpresa é própria da experiência noturna. Eis que se apresenta um paradoxo do assombro, pois o gesto de surpreender converte-se em ser surpreendida.

Completa Barthes: “esse gesto é, portanto, perfeito quando se realiza sem que o sujeito fotografado tenha conhecimento dele.” (Barthes, 2015: 34). Ora, o que possibilita a surpresa na experiência fotográfica das *Incursões Noturnas* é a articulação da relação entre o movimento do corpo e o território da noite. A noite mostra-se como um outro *Spectrum*, que está fora, que quebra a circularidade do processo de captura, pois representa o outro a ser surpreendido pelo *Operator*.

Porém, é a noite sendo percorrida pelo corpo que surpreende o *Operator* que, por sua vez, é também o *Spectator* da *Série INCURSÕES NOTURNAS*. Surpresa que move a proliferação das fotografias e sua criação em série. Portanto, percebe-se que o gesto de surpreender não se restringe ao *Operator*, diferente do que acreditava Barthes. O autor avança com a ideia que deste gesto derivam as fotos que têm o princípio do “choque”, “pois o «choque» fotográfico (bem diferente do *punctum*) consiste menos em traumatizar do que em revelar aquilo que estava tão bem oculto, que o próprio ator dele estava ignorante ou inconsciente.” (Barthes, 2015: 34).

A partir desta lógica do choque, nota-se que o ato de revelar através da imagem fotográfica aquilo que estava oculto da obscuridade da ação noturna pertence ao fotógrafo. É ao operar a câmara que a estranheza da ação é capturada e, posteriormente, apresentada para o ator. No entanto, o processo de captura fotográfica é envolvido por camadas de obscuridade que cegam o operador, diminuindo o grau de controle da construção da imagem, na mesma medida em que conferem um aumento da autonomia da fotografia como dispositivo automático.

O acaso da situação obscura originado pela relação dos movimentos da ação, da duração capturada, das luzes cambiantes da cidade e do coeficiente de indeterminação da noite produz um distanciamento do operador do dispositivo a ponto deste ser alvo do choque pelo assombro. Além do mais, a sobreposição dos três agente da fotografia nas *Incursões Noturnas* cria uma perturbação no acontecimento fotográfico, intensificando a experiência do *Operator* através do choque. Esta onda de energia é que move o acontecimento da imagem enquanto ação nas *Incursões Noturnas*.

### 3. O SPECTRUM PERFORMATIVO

A fotografia transforma o corpo capturado em *Spectrum*. Para Barthes, “Aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da fotografia.” (Barthes, 2015: 17). Termo que apresenta relação com o espetáculo, a partir da mesma raiz etimológica, e com a ideia de “retorno do morto” que pertence a toda fotografia, pois o corpo, ao ser capturado, imediatamente objetifica-se e mortifica-se pela fotografia.

Pensar a fotografia, nesta investigação, em termos de espetáculo, como algo que é apresentado ao olhar do outro, um evento, uma cena ou uma imagem concedida para ser consumida/percebida, uma invenção para ser observada, problematiza o caráter documental da fotografia. Atuar diante da câmara? Para a câmara?

As noções de espetáculo e pulsões de vida e morte implicam uma averiguação do grau de performatividade das fotografias da *Série INCURSÕES NOTURNAS*. Noções de privado e público, de realidade e artifício, verificadas em cada instância do trabalho, podem ser úteis para pensar o caráter da ação para as fotografias, pois as *Incursões noturnas*, enquanto ação, pertencem aos termos do privado e da vida.

Para Barthes, “a vida privada não é nada mais que esta zona de espaço, de tempo, em que não sou uma imagem, um objeto.” (Barthes, 2015: 21). As fotografias decorrentes das ações são da ordem do público e do artifício. De acordo com Guy Debord, “O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo.” (Debord, 1997: 13). Sendo assim, o corpo em ação ganha o caráter espetacular quando é transfigurado em superfície fotográfica. Um quase-morto, um não-vivo. Desprendendo-se da duração da vida, o corpo torna-se um fantasma: espectro.

A fotografia é o espaço de ocorrência do evento da *Série INCURSÕES NOTURNAS*. Diferentemente do espetáculo para plateia, as ações realizadas para o aparelho fotográfico procedem na temporalidade da fotografia. No entanto, elas guardam estreitas relações com a performance tradicional, como categoria das artes visuais.

A noção de espetáculo performativo pressupõe um evento que decorre no passar do tempo e que se projeta para outro, que recebe a informação no mesmo tempo/espaço da projeção. Como num cinema, num concerto de música, num evento de arte corporal, uma performance ou um *happening*, sua ocorrência é concomitante à sua recepção.

O evento registrado pela fotografia escapa do devir do tempo em fluxo. Nas fotografias da *Série INCURSÕES NOTURNAS* cada foto fixa um corte da duração da ação, como num fotograma de uma película fílmica. O tempo é reconstituído pela aproximação dos registros em cada ponto do deslocamento da figura.

Na maioria das ações o mesmo trajeto é revisitado num mesmo recorte espacial. Já na *Série INCURSÕES NOTURNAS – pátio / 002*, o espaço altera-se pelo vagar errante capturado ao longo da sequência. Nota-se aí uma equivalência ao cinema, pois a criação cinematográfica baseia-se em uma ilusão de movimento pela apresentação de fotogramas em sequência no tempo. Porém, no cinema, as imagens aparecem e desaparecem no decorrer de um espaço de tempo contínuo que coincide com o da fruição. Já as fotos destas séries aparecem todas em um mesmo lance, onde cortes da duração são postos lado-a-lado para fruição em tempo indeterminado e podendo ser revisitado de forma descontínua.

Tendo em vista as diferenças entre as performances tradicionais, que envolvem plateia e são executadas ao vivo, e as ações das *Incursões Noturnas*, seria possível pensar em termos de *spectrum* performativo, referenciando-se à performance que ocorre no espaço da fotografia?

O corpo é adotado como material da arte nas proposições artísticas a partir dos últimos anos da década de 1950. O gesto, a presença ou mesmo a vida transformou-se em objeto de arte. O corpo é alvejado, costurado, manipulado como um elemento de carne, osso e sangue nas ações para plateia. Como *Eventos, Happenings, Body Art* ou *Performance Art* estas ações acontecem no mesmo tempo/espaço da sua fruição.

Ressalta-se que o elemento de catarse vivido pelos artistas e público transcorria como uma purgação pública dos males. Envolvendo um corpo-a-corpo sem mediação, estas propostas dissociam-se dos valores tradicionais da arte. Os artistas americanos e europeus que, segundo André Rouillé, “adotam o corpo ou o território como material, procedem a uma contestação da arte, a uma crítica dos seus valores canônicos e de seus lugares tradicionais (a galeria, o museu).” (Rouillé, 2009: 317). Mas, no entanto, não rompem totalmente com o sistema da arte, pois, mantêm-se ligados a ele por um meio: a fotografia.

O evento acontece para uma plateia, mas é documentado, muitas vezes exaustivamente, para alimentar as galerias, os museus ou coleções particulares. O artista norte-americano Chris Buden em 1971 desenvolve a notória peça “*Shoot*”, na qual solicita para um amigo que dispare um tiro de revólver em si, no ambiente da galeria. Buden recebeu o tiro no braço e, através da fotografia, o evento foi documentado, atestando seu acontecimento e ampliando o acesso ao trabalho para um público extra-evento.

André Rouillé, ao observar a utilização da fotografia em processos artísticos, propõe uma categoria na arte denominada *arte-fotografia*. Nesta aliança, o autor destaca dois modos de comportamento da fotografia: a *fotografia-vetor da arte*, a qual documenta ações efêmeras, como na *Land Art* ou na arte corporal; e na *fotografia como material da arte*, como, por exemplo, a fotomontagem.

Denominada por Rouillé como *fotografia dos artistas*<sup>1</sup>, estas manifestações da fotografia infiltram-se no campo da arte para produzir “uma outra arte dentro da arte”. (Rouillé, 2009: 337). Portanto, Rouillé classifica o material proveniente da *documentação das ações-processos sobre o corpo* (ou sobre o terreno no caso da Land Art) como *fotografia-vetor da arte*.

Servindo da “*fotografia como de um vetor destinado a religar dois polos*” (Rouillé, 2009: 319), a arte corporal prolonga-se através da sua documentação. Rouillé observa que a fotografia, pela sua precariedade técnica e formal no contexto da arte corporal e da Land Art, mantém-se numa posição subalterna em relação à ocorrência do evento.

A arte corporal, a land art ou a arte conceitual, sem dúvida, abriram de maneira decisiva as portas das galerias e dos museus de arte contemporânea para a fotografia, mas tais movimentos lhe davam, na realidade, apenas uma posição secundária de vetor destinado a atualizar, no “não lugar” da arte, obras efêmeras e processuais, concebidas fora dela, em um “lugar” sempre singular. (Rouillé, 2009: 326)

O artista carioca Flávio de Carvalho (1899 - 1973), em 1956 desenvolve a *Experiência N° 3, New Look*. Para esta experiência, Flávio elaborou um projeto de vestimenta “para os homens dos trópicos o habitante da cidade do homem nu.”<sup>2</sup> A experiência consistiu num desfile realizado por Flávio pelas ruas do centro de São Paulo, com o seu *Traje N° 1*: saia plissada verde acima dos joelhos, blusa amarela com listras e chapéu. Percorreu algumas ruas, tomou café num bar. Entrou no cine Marrocos.

Em todo o percurso foi acompanhado por jornalistas, amigos e por uma quantidade expressiva de pessoas anônimas. Parou na cede do jornal Diários Associados, na Rua 7 de abril, e no saguão deste, subiu em uma mesa e discursou para todos. Após, vestiu seu *Traje N° 2* (saia branca e blusa vermelha) e voltou para sua casa de carro. No dia seguinte, Flávio de Carvalho, com a *Experiência n°3, New Look* foi manchete dos jornais paulistanos, concedendo inúmeras entrevistas (inclusive na TV).

Por intermédio da documentação esta experiência alcança um público ainda maior, além de produzir um certificado de seu acontecimento. Atesta o ocorrido, propiciando o registro visual da experiência. O acontecimento em si configura a experiência; no entanto, a documentação fotográfica e jornalística foi calculada prevendo um meio de possibilitar uma continuidade da ação para além de sua efemeridade. Para Regina Melim<sup>3</sup>: “Performances Impressas são publicações e performances ao mesmo tempo. São modos, formatos ou dispositivos de tornar o transitório e único em permanente e possível de ser repetido indefinidamente. Isso nos permite vislumbrar uma noção mais ampliada para a performance, restrita não apenas às apresentações ao vivo, mas prolongando-se na performatividade presente em suas documentações. Assumido por esse viés, é possível considerar a performance nas artes visuais como um procedimento cuja vida continua através da publicação.” (Melim, 2013: 25)

A *fotografia-vetor* baseia-se no que Barthes define como o noema da fotografia: “isto foi”. Como prova documental de um acontecimento, numa sobreposição de realidade e passado: “(...) isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido.” (Barthes, 2015: 68).

Porém, há situações performáticas que são concebidas para a câmara fotográfica, sem envolver plateia, que se valem do noema “isto foi” para subvertê-lo. É o caso da famosa *Leap into the Void (Salto no Vazio)* de Yves Klein (1960). Klein apresenta uma fotografia que mostra seu corpo no ar após ter saltado de uma janela situada no segundo andar de um prédio, abaixo dele a rua sem nenhuma proteção. O artista faz uso dos pressupostos de verdade e presença da fotografia para contrariá-los, criando um pseudo *salto no vazio*, pois Klein não saltou da janela sem proteção.

Através da técnica de montagem em laboratório fotográfico, utilizou duas fotos: uma saltando da janela com uma rede de proteção no solo da rua e outra foto sem salto algum. Uniu as fotografias através de uma trucagem e criou sua obra notória. Uma performance veiculada pela fotografia que não atesta verdade alguma, pois não houve salto no vazio e, portanto, não foi executada para uma audiência, salvo alguns amigos que o ajudaram na execução do falso salto da obra.

A utilização dos pressupostos da fotografia como artifício para a criação de um discurso visual traz para o primeiro plano a materialidade da fotografia no contexto da arte. As trucagens de montagem em laboratório fotográfico, levando em consideração a afirmação de Barthes de que “a fotografia é uma imagem sem código”, “como a emanação do real passado”, de que “na fotografia(...) o poder de autenticidade sobrepõe-se ao poder de representação” (Barthes, 2015: 75), conferem opacidade à fotografia, cujo caráter transparente torna-se turvo.

O “*sem código da imagem fotográfica*” torna-se o código a ser corrompido. Contrariando a lógica da *fotografia-vetor*, este processo de infiltração no meio fotográfico para jogar com seus signos cria uma perturbação no veículo de comunicação da linguagem, na qual o médium da informação é intensificado, tornando-se corpo da obra.

Nota-se que, desde a descoberta da fotografia, a vocação para com a verdade documental e o compromisso com a realidade, como pressupostos e qualidades fundamentais do meio, foram logo percebidos, assimilados e subvertidos. Na primeira década-

1. Termo utilizado por Rouillé, que se refere ao uso da fotografia pelos artistas, para se diferenciar da arte dos fotógrafos.

2. “A experiência N° 3 foi precedida por longas reflexões (em uma série de artigos) envolvendo as preocupações de Flávio, como arquiteto e urbanista, com o habitat do homem: sua cidade, sua casa e, por último, suas vestes.” <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Flavio2.pdf>

3. Regina Melim é professora e pesquisadora do Departamento de Artes Visuais e do PPGAV/UDESC, Florianópolis.

da posterior à sua invenção, Hippolyte Bayard, em 1841, realiza a primeira *performance fotográfica*. Bayard distribui uma foto do registro de sua morte, na qual ele próprio aparece afogado.

Ironicamente, o fotógrafo joga com o princípio de veracidade da foto, produzindo através da imagem do seu corpo uma enenação para a fotografia. Para Laura Flores, "O afogado constitui não apenas a primeira performance fotográfica, mas também a primeira mostra de subversão da veracidade fotográfica em prol da legitimação de uma mentira." (Flores, 2011: 145-146).

A outra categoria proposta por André Rouillé, a *fotografia-material da arte*, apresenta características que se opõem à fotografia-vetor. Como material da arte, a foto mostra-se como componente central na obra; as imagens apresentam-se sozinhas (de forma diversa, como vetor eram muitas vezes associadas à outros objetos, desenhos ou mapas); em grande formato exibem domínio da técnica, tendo como fotógrafo a figura do próprio artista.

Realizando um comentário sobre a indexicalidade da fotografia, o artista norte-americano Dennis Oppenheim produz *Reading Position for Second Degree Burn* (1970). Uma performance para a fotografia que consiste em deitar-se sob o sol com o dorso nu, apoiando um livro aberto sobre o peito. Após algumas horas de ação do sol na pele, o livro é retirado. No seu lugar, uma marca branca destaca-se do restante da pele avermelhada.

A fotografia registra a ação e a veicula. Agindo como o negativo fotográfico convencional, a pele torna-se fotografia. Para André Rouillé, a imagem de Oppenheim, além de exercer a função de vetor, mostra-se como fotografia-material da arte. "Esse papel ambivalente, ela mantém ao situar-se entre a atualização e a atuação, entre a ação e a coisa, entre o exterior e o interior dos lugares da arte." (Rouillé, 2009: 317.)

O *Salto no vazio* de Klein bem poderia situar-se neste espaço ambivalente entre vetor e material da arte. Porém, a falta de veracidade da ação problematiza a vocação da fotografia de atestar o real.

No ponto de vista do registro documental, Philip Auslander<sup>4</sup> propõe que a "*performance art* é constituída como tal através da performatividade de suas documentações, é igualmente verdadeira tanto para a obra de Burden quanto para a de Klein."<sup>5</sup> (Auslander, 2006: 9)

Auslander propõe duas categorias para o entendimento da performance a partir da sua documentação: a *documental* e a *teatral*. A categoria *documental* refere-se à forma como é concebida a relação entre as performances tradicionais e sua documentação, nos eventos que dispõem de audiência.

Este documento pode servir tanto como registro para a sua reconstrução como evidência de seu acontecimento, como, por exemplo, *Shoot*, de Chris Burden, como também as performances de outras artistas como de Gina Pane e Marina Abramovic. Dentro deste grupo, na condição de uma ação para uma plateia, é que a *Experiência n°3* de Flávio de Carvalho enquadra-se.

A categoria *teatral*, comumente chamada de "fotografia performada", refere-se àqueles trabalhos, seja em fotografia seja audiovisual, em que o espaço da ocorrência da performance é o espaço do documento. Aqui não acontece um evento destinado a uma plateia, e a noção de autenticidade não é relevante para determinar a performatividade do documento, como se pode observar no trabalho de Cindy Sherman, que produz autorretratos encenando personagens icônicos do cinema ou recriando pinturas emblemáticas, nas fotos de Duchamp, como *Rose Selavy*, nas narrativas fantasiosas performadas por Jeff Wall em suas fotografias e no *Salto no Vazio* de Yves Klein, que não saltou da janela sem rede de proteção, a não ser na foto mesmo. Nestes trabalhos a performance ocorre unicamente para o registro, seja ele em fotografia ou em vídeo, apresentando-se como o espaço exclusivo da sua ocorrência.

Outro artista que apresenta uma importante contribuição para pensar a performatividade do documento fotográfico e videográfico é o americano Bruce Nauman. Testemunhadas apenas por uma câmara, Bruce Nauman desenvolveu uma série de ações, entre a segunda metade da década de 1960 e parte da de 1970, em que o corpo e o espaço do atelier articulavam-se "numa total simbiose". (Melim, 2008: 49)

Para Nauman, todo o acontecimento no espaço do seu estúdio é configurado como arte. Em sua concepção, sendo ele um artista e estando no seu atelier, tudo o que o artista porventura realizasse neste espaço seria considerado arte. Regina Melim assinala que "havia, sem dúvida, uma clara intenção de sublinhar o processo como obra." (Melim, 2008: 49)

A fotografia *Falhando a levitar no estúdio*, 1966, de Bruce Nauman, constituída por uma dupla-exposição preto e branco, apresenta uma tentativa do artista em levitar. No ambiente do atelier, entre duas cadeiras, seu corpo mostra-se suspenso no ar, ao mesmo tempo que caído ao chão. Através desta obra, o artista propõe um comentário sobre o fazer artístico, as verdades místicas da obra, o fracasso e o enfrentamento com o desconhecido no processo de criação.

As câmaras de vídeos, desde seu surgimento entre fins de 1960 e início de 1970, foram incorporadas às práticas artísticas como dispositivo de registro de ação. Nauman foi um dos primeiros artistas a fazer uso do vídeo para gravar suas ações

4. Philip Auslander é professor de estudos da performance na Escola de Literatura, Comunicação e Cultura do Instituto Tecnológico da Georgia.

5. Este artigo foi traduzido do original AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. *Performance Art Journal – PAJ* 84, 2006, pp. 1 – 10, por Talita Gabriela Robles Esquivel, Ana Matilde Pellarin de Hmeljvski, Miguel Etges Rodrigues, Mabel Fricke e Regina Melim, em abril de 2008.

performáticas. Influenciado pelas ideias da coreógrafa Meredith Monk e pela possibilidade de distensão do tempo da música minimalista e serial de Philipp Glass e Steve Reich, Nauman desenvolveu uma série de atividades corriqueiras, como caminhar, sentar, deitar, inclinar o corpo que se repetiam incessantemente para uma câmara de vídeo fixa, observadas nas performances para o vídeo *Slow Angle Walk* (1968), *Wall/floor position* (1968), *Bouncing in the corner n.1* (1969) e *Bouncing in the corner n.2* (1969), dentre outros.

Os gestos repetitivos, caminhadas ou movimentos banais, no espaço experimental do seu atelier, que Nauman designava como “representações”, segundo Michael Rush, “exploravam as relações existentes entre as esculturas do artista e suas atividades pessoais realizadas no atelier (...) afirmando que os movimentos mais banais e cotidianos podem ser vistos como arte.” (Rush, 2000: 51-52)

Nestas performances de atelier, os gestos para o vídeo, bem como para a fotografia, são considerados como extensões de sua escultura. Instituindo o atelier como o lugar das suas ações artísticas, Nauman elege a fotografia e o vídeo como os espaços de registro dos seus gestos performáticos.

Em ações performadas orientadas exclusivamente para o vídeo, a artista carioca Anna Bella Geiger, no trabalho *Passagens I* (1974), registra seu deslocamento subindo degraus de várias escadas diferentes. Durante os nove minutos do vídeo, a câmara, inicialmente, foca nos pés da artista percorrendo uma escada no interior de um prédio, e, após, enquadra o seu corpo inteiro de costas subindo outras escadas de espaços públicos.

Anna Bella Geiger participou da primeira geração de artistas brasileiros que, nos primeiros anos da década de 1970, desenvolveram trabalhos em vídeo. Esta primeira leva de vídeos produzidos no Brasil, era constituído por ações performativas para a câmara, “instaurando seu próprio corpo como matéria artística.” (Melim, 2008: 48-49)

A performance desenvolvida por Anna Bella Geiger não conta com a presença de uma plateia para ser executada. Através da banalidade do gesto de subir a escada, a ação ocorre para ser capturada pela câmara e veiculada em vídeo. O acesso a esta performance por parte do público ocorrerá posteriormente ao seu acontecimento, através do contato com a imagem videográfica.

Numa aproximação das ações noturnas, realizadas por mim, com as performances de Bruce Nauman e de Anna Bella Geiger, a repetição de movimentos banais para a câmara e o emprego do próprio corpo como uma matéria artística mostram-se como procedimentos comuns a estas práticas. Desta relação, destaca-se o caráter experimental dos gestos, a coincidência entre ação cotidiana e artística e entre o conteúdo da obra e o corpo do próprio artista, através de uma experiência artística solitária entre o artista e o espaço. Uma espécie de recolhimento para a vivência da arte.

Através do registro por meio de imagens fotográficas ou videográficas de movimentos banais e cotidianos, como andar, sentar e subir escadas - ou frustrantes como levantar - o artista “escreve” uma espécie de diário, de apontamentos de “detalhes insignificantes que se prendem à vida cotidiana”. (Blanchot, 2011: 20) Ao tornar público este diário, possibilita o acesso desta experiência artística, deste momento de solidão, pelo leitor/observador. Nas palavras de Maurice Blanchot: “O Diário não é essencialmente confissão, relato na primeira pessoa. É um Memorial. (...) De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. (...) O diário – esse livro da aparência inteiramente solitário (...)” (Blanchot, 2011: 20).

Para Blanchot, a obra de arte “desvenda-nos uma solidão mais essencial”. (Blanchot, 2011: 11) A obra é solitária, e quem vive na dependência do seu fazer ou ler experimenta a solidão que apenas a palavra “ser” exprime.

Através de ações endereçadas à fotografia, a artista norte-americana Francesca Woodman explora as potencialidades expressivas de sua autorrepresentação em movimentos corporais imiscuídos ao espaço de atuação. Os interiores vazios de ambientes abandonados são os espaços de relação, onde são realizadas séries de fotografias, envolvendo movimentos corporais para a câmara. Durante os anos de 1975 e 1976, a artista desenvolve uma série de ações para a fotografia em casas danificadas pela ação do tempo e abandono.

Na *Série House. From Angel*. (1976), Francesca Woodman salta à frente da câmara e a foto captura o momento de suspensão do corpo. A duração do deslocamento do corpo de Woodman borra a imagem, produzindo um corpo impreciso. Criando um jogo entre a verdade, baseada nos princípios de realidade convocada pela fotografia, e o invisível, que a distorção da imagem sugere, gera-se uma imagem enigmática e perturbadora. Como uma ambientação de sonho, o espaço deteriorado e vazio mostra-se numa estranha nitidez, determinando os movimentos do corpo da artista.

Nestes trabalhos apresentados, que se referem à categoria teatral, o evento ocorre para a câmara fotográfica. A ação transcorre do plano da fotografia, cujo meio é imprescindível para a obra acontecer. O mesmo procede com as fotografias da *Série INCURSÕES NOTURNAS*, que, como elemento constituinte do trabalho, apresentam a obra como processo de criação na condição de ação artística.

A fruição do espaço da noite configura a obra. As fotos possibilitam seu acesso, mas não se restringem à condição de suplemento da obra porque o evento acontece para e com a câmara desdobrando-se na superfície da fotografia. Sem hierarquia, a ação em si e a sua aparição no espaço fotográfico são instâncias do mesmo acontecimento artístico.

Esta intrínseca relação entre o evento e o documento pode ser observada no trabalho *Photo-Piece* (1969), do artista norte-americano Vitto Acconci. O trabalho consiste numa tira de 12 fotografias em preto e branco que apresentam um trecho vazio da Rua Greenwich, em Nova Iorque. Logo abaixo da documentação, uma descrição verbal: “Segurando uma câmara, mirar longe de mim e ficar pronto para bater enquanto caminho numa linha contínua numa rua da cidade. Tentar não piscar. Cada vez que piscar, tirar uma foto.”

Para Philip Auslander, *Photo-Piece* confunde as categorias das imagens documental e teatral. Como pertencente à categoria documental, elas “são evidências de que a peça realmente aconteceu e nos permitem reconstruir sua performance.” (Auslander, 2006: 8). Entretanto, não é de modo tradicional que a fotografia documenta a performance, porque elas não registram a figura de Acconci performando. O documento são fotos tiradas por Acconci, capturadas enquanto ele performava.

De acordo com a categoria teatral, a performance aconteceu sem a presença de plateia, registrada (e assistida) exclusivamente por intermédio da documentação. Portanto, as fotos de Acconci, para Auslander, “são mais teatrais do que documentais, uma vez que é somente através de sua documentação que sua performance existe como performance.” (Auslander, 2006: 8)

Esta ação em si performativa do documento de Acconci, na qual o ato de performar afirma-se na documentação, percebe-se também na *Série INCURSÕES NOTURNAS*, pois o ato de fotografar caminhadas sucessivas é a performatividade da documentação em si.

Auslander afirma que a ligação entre o documento e a performance clássica não é ontológica, é, pois, ideológica. A ideia de que o documento é apenas suplemento da performance é questionável, porque os eventos, mesmo direcionados para uma audiência, eram cuidadosamente encenados para a sua documentação, prevendo sua difusão por intermédio da fotografia. Para o autor, “a performance é sempre num nível de matéria prima para a documentação, o produto final através do qual será circulado e com o qual será inevitavelmente identificado.” (Auslander, 2006: 5)

Tanto a categoria documental quanto a teatral apresenta a performatividade a partir da fotografia. É no espaço da fotografia que a performance acontece, sendo vetor ou material da arte (Rouillé), é a performatividade do documento que atesta a performance. Para Auslander: “A possibilidade mais radical é que eles não dependam de um evento que realmente aconteceu. Nosso sentido de presença, poder e autenticidade pode muito bem derivar. Não de tratar o documento como sendo um ponto de acesso indexical para um evento passado, mas de perceber o documento em si como uma performance que reflete diretamente como um projeto estético de um artista e para o qual nós somos o público presente. (Auslander, 2006: 3)

Portanto, para Auslander não importa se uma plateia assistiu à performance tampouco se ela realmente aconteceu para que a performatividade da ação seja fruída pela documentação, pois é evidente que *Yves Klein deu seu Salto*.

O *Spectrum* performativo, nas fotografias da *Série INCURSÕES NOTURNAS*, refere-se à performance que ocorre no espaço da fotografia. Um grau de performatividade das ações que, ao serem produzidas em intrínseca ligação com a câmara e apresentarem sua difusão unicamente em meio fotográfico, mostram-se singulares diante das performances tradicionais que envolvem plateia e são executadas ao vivo, pois, durante as ações, o corpo apresenta-se diante de um dispositivo de captura da imagem e com a noite, numa *total simbiose*.

As fotos da *série INCURSÕES NOTURNAS* são pensadas como ações, eventos que transcorrem na superfície fotográfica. Apresentando a performatividade do documento ligado à categoria teatral, proposta por Auslander, coexistindo as funções de vetor e material da arte, levantadas por Rouillé, estas imagens criam um espaço paradoxal entre transparência e ruído na transmissão da informação; entre verdade e ilusão pela transfiguração dos corpos pelo movimento; entre atuação e atualização, apresentação e a aparição da noite; entre o dentro e o fora, a superfície e a profundidade, a desorganização e determinação dos corpos.

Transfigurado pela duração e pela mudança de espaço de ocorrência, mortificado por não participar mais do fluxo da vida, o corpo na fotografia é fantasma da ação: as *Incursões Noturnas* sobrevivem como *Spectrum performativo* na superfície indeterminada da fotografia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livro

- Barthes, R (2015), *A câmara clara: notas sobre a fotografia*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Blanchot, M (2011), *O espaço literário*, Rio de Janeiro: Rocco.
- Debord, G (1997), *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro: Projeto Periferia.
- Rouillé, A (2009), *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, São Paulo: Senac São Paulo.
- Flores, L. G (2011), *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?*, São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Rush, M (2000), *Les Nouveaux Médias dans l'Art*, Paris: Thames & Hudson.

### Artigo publicado periódico

- Carvalho, F. (24 de setembro de 1936) *A única arte que presta é a arte anormal*. Diário de S. Paulo. São Paulo.



### Artigo publicado em revista online

- Auslander, P. (2006). *The performativity of performance documentation*. *Performance Art Journal – PAJ* ( 84), 1-10. Disponível em:  
<http://homes.lmc.gatech.edu/~auslander/publications/28.3auslander.pdf>
- Auslander, Philip. *A performatividade da documentação de performance*. In: simpósio “After the Act: The (Re)Presentation of Performance art”, MUMOK, Viena. Trata-se de uma versão revisada e expandida do artigo publicado.
- Este artigo foi traduzido do original AUSLANDER, Philip. *The performativity of performance documentation*. *Performance Art Journal – PAJ* 84, 2006, pp. 1 – 10, por Talita Gabriela Robles Esquivel, Ana Matilde Pellarin de Hmeljvski, Miguel Etges Rodrigues, Mabel Fricke e Regina Melim, em abril de 2008.
- Melim, R. (2013). *[Performances Impressas]*. 26 - *Poiésis*, n. 21-22, p. 25-30, jul.-dez. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis21-22/dossie1-02-melim.pdf>

### CURRÍCULO

#### Lizângela Torres

Artista visual. Doutora em Artes Visuais (Poéticas Visuais – 2016) e Mestre em Artes Visuais (Poéticas Visuais – 2008) pelo PPGAV da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Bacharel em Artes Plásticas (1999), Instituto de Artes / UFRGS. Professora Adjunta do Curso de Artes Visuais, do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande - FURG. Pesquisa formas de captura e apresentação de ações artísticas noturnas.