

CONSTRUÇÕES DA IMAGEM E RECRIAÇÕES DO SUJEITO NA FOTOPERFORMANCE LUGAR DE INEXISTÊNCIA

Autor: Jessica Oliveira Lemos

Orientador: Marcelo Rocco de Gasperi

Mestrado, UFSJ, bolsista FAPEMIG

Desde o surgimento da fotografia, por volta de 1840, alguns valores como neutralidade do fotógrafo e a convicção no registro fotográfico como prova de um acontecimento beiram o imaginário daqueles que se colocam diante da imagem fotográfica, sejam estudiosos das artes ou não. Afinal, a fotografia tem a capacidade de prender o receptor de uma maneira diferenciada dos demais meios de expressão artística, no que se refere a passar uma confiabilidade devido a uma semelhança com o referenteⁱ, o local e o objeto retratado. Tudo isso contradiz facilmente aqueles que questionam o caráter de verdade da fotografia.

No entanto, ao longo da história da arte, observa-se um declínio desse ideal de representação atribuído à fotografia e seu conseqüente reconhecimento enquanto obra de arte, torna-se possível que as produções fotográficas ligadas a performance deixem de ser colocadas em um lugar secundário de registro e sejam compreendidas como obras de arte autônomas. Com o avanço da arte conceitual e a consolidação da fotografia como arte contemporânea muitas obras fotográficas passaram a se diferenciar da concepção estética que comumente eram encontradas, sobre esse período Charlotte Cotton escreve que:

Estamos vivendo um momento excepcional para a fotografia, pois hoje o mundo da arte acolhe como nunca o fez e os fotógrafos consideram as galerias e os livros de arte o espaço natural para expor seu trabalho. Ao longo de toda a história da fotografia, sempre houve quem a promovesse como uma forma de arte e um veículo de ideias, ao lado da pintura e da escultura, mas nunca essa perspectiva foi difundida com tanta frequência e veemência como agora. Atualmente, a aspiração de muitos fotógrafos consiste em identificar a “arte” como o território preferencial de suas imagens. (COTTON, 2010, p. 7)

Dado esse cenário artístico para a fotografia, com uma maior possibilidade de abusar das criações durante o próprio ato de fotografar, surge uma demanda considerável de produções fotográficas na arte contemporânea, bem como de fotoperformancesⁱⁱ. Os artistas passaram a criar estratégias, performances e eventos especialmente para a câmera, onde além de centrar a ação para a fotografia, a obra se apresenta na materialidade fotográfica. Tudo isso, possivelmente, foi desencadeado pelos movimentos de vanguarda artística que utilizavam a fotografia em suas obras em processo.

[...] damos mais atenção, aqui, a quanto esse foco foi *preconcebido* pelo fotógrafo, e essa estratégia foi pensada para não só mudar a maneira como pensamos sobre nosso mundo físico e social, mas também para levar esse mundo a dimensões extraordinárias. Essa área da fotografia contemporânea derivou em parte das fotos documentais de performances de arte conceitual, comuns nos anos 60 e 70. (COTTON, 2010, p. 7)

Desta maneira, até mesmo os registros de performance ganharam um caráter diferenciado em suas concepções, e a maneira como essas fotografias são recebidas também se modifica, pois, nesse novo período, a fotografia já é produzida e entendida como arte contemporânea também. Cotton explica ainda que embora algumas fotografias exibam seu possível *status* de registros acidentais de atos artísticos temporários, são crucialmente destinadas a constituir o desfecho desses eventos, “o objeto escolhido e apresentado com à própria obra de arte e não meramente como um documento, vestígio ou subproduto de uma ação que já passou”. (COTTON, 2010, p. 8).

A fotoperformance, que consideramos aqui como essas imagens que resultaram de uma estratégia ou de um acontecimento orquestrado pelos fotógrafos, onde o ato artístico central consista em direcionar o evento especialmente para a câmera, ganha terreno fértil. Para Cotton (2010), dentro desta perspectiva, o ato da criação artística começa muito tempo antes de a câmera ser efetivamente fixada na posição adequada e de a imagem ser registrada, se inicia com o planejamento da ideia criativa.

É importante ressaltar que as fotoperformances e a fotografia contemporânea mostram como coisas humanas ou objetos muito comuns do dia a dia, podem se tornar extraordinárias quando fotografadas. Ou seja, “na imagem, é preservada a realidade da coisa que está sendo mostrada, mas seu tema é conceitualmente alterado” (COTTON, 2010, p. 191). Através da fotografia a matéria cotidiana recebe uma carga visual e de possibilidades imaginárias que vão além de sua função trivial.

Como pontuamos anteriormente, na história da arte, a fotografia por muito tempo foi entendida como uma representação do sujeito ou do objeto fotografado. No entanto, com a arte conceitual, surgem novas composições imagéticas de construção desse “eu fotográfico”, como as artistas Francesca Woodman, Cindy Sherman e Sophia Calle, por exemplo, que produzem auto representações baseadas na recriação desse eu. Esse novo modo de compor fotografias é tomado por uma variedade de ficções que se embrincam com a realidade. Tudo isso provoca um discurso visual composto por camadas sobrepostas de representações que não estão mais

ligadas, unicamente, ao próprio referente, mas que também não se distanciam dele por completo.

Essa perspectiva nasce na própria produção da fotografia, Rueda (2015) comenta que poderíamos definir diversas variáveis que entram em jogo na hora de registrar fotograficamente um sujeito, dentre elas, a própria imagem que o sujeito tem de si, que interage com a singularidade do fotógrafo e as imagens que ele constrói desse sujeito juntamente com o espectador que terá acesso a fotografia em um momento posterior. Ou seja, esse resultado se dá a partir de uma relação envolta de imaginários acerca de um mesmo sujeito em encontro com outros.

Desta maneira, Barthes (1999) citado por Rueda (2015) afirma que os imaginários que se cruzam em frente a fotografia, estão continuamente em confronto ao mesmo tempo que se completam. Estes imaginários seriam formados por aquele que eu penso ser, o que eu quero que eles acreditem que eu sou, aquele que o fotógrafo pensa que sou e aquele que ele usa para expor sua arte. A fotografia, segundo Barthes (1999), é um jogo de forças, em que percepções subjetivas sobre o ego determinam a vulnerabilidade da identidade do sujeito fotografado, explica Rueda (2015).

Pode-se dizer então que a busca por uma narrativa fotográfica acontece através de ficções que não anulam as próprias realidades da cena fotografada, afinal o próprio inconsciente é habitado por uma variedade de versões do próprio sujeito. Baudrillard (2006) citado por Rueda (2015), afirma que a fotografia exorciza o mundo através da ficção de sua representação, que não é direta, mas acontece num jogo com a realidade.

O processo fotográfico da fotoperformance se instala entre esses limites de realidades e ficções, em jogos de poses e aparências que quebram com a normalidade cotidiana. Se trata de realidades imersas em construções ficcionais. Essa capacidade é possível se pensarmos na história e na memória enquanto faculdades suscetíveis a desconstruções e reconstruções, ou seja, passíveis de modificações. Essas possibilidades estão presentes na obra “Lugar de Inexistência” (figura 1), de autoria desta pesquisadora, realizada em parceria com a performer Gabriela de Souza.

O objetivo ao produzir a fotografia foi recriar, através da fotoperformance, os lugares de inexistência de nossos corpos. Para isso, utilizamos elementos que fazem parte do nosso imaginário agregado à fotografia. Essa união trouxe para construção do trabalho memórias pessoais que nos afetam em comum como mulheres e enquanto artistas. Essas memórias se

desdobram em afetos e lembranças coletivas, já que nossa cor também dialoga com a cor do outro, o lugar onde nascemos, a história do que vestimos, nada é exclusivamente nosso. Esse diálogo foi construído de forma poética, no encontro com texturas, signos e poses.



Figura 1: Jessica Lemos, “Lugar de Inexistência”, 2017

Fonte: Arquivo pessoal da artista

A fotografia é entendida e utilizada aqui como algo múltiplo, onde há espaço para diversas manipulações que permitem uma reinterpretação da realidade. A obra “Lugar de Inexistência” dialoga com um cenário de abandono, no sertão da Bahia, performando figuras humanas imaginadas. O processo de criação da fotoperformance se desdobra com o corpo em foco. Um corpo que se modifica, se mostra e principalmente se abre para expor.

A memória cultural impressa na obra “Lugar de Inexistência” é a faculdade que nos permite construir uma narrativa do passado e através desse processo desenvolver uma imagem e uma identidade de nós mesmos. Kossoy (2002) afirma que o realismo da imagem fotográfica não corresponde necessariamente a uma verdade histórica, é apenas o registro ou a aparência desta. Em paralelo a isso temos a memória que é também uma fonte de ambiguidades, um arquivo que não é estático. Taylor (2013) explica ainda que a memória é parte de uma estrutura social, sendo assim ela não é individual, é coletiva. As recordações compartilhadas costumam ser aglutinantes e são a base das memórias que permitem falar de uma história comum. E, assim como as estruturas sociais se modificam, as memórias que formam identidades também são mutáveis, explica a autora. E tudo isso pode ser ativado pela própria técnica e estética utilizada

na performance. Fischer-Lichte (2008) comenta que o poder de transformação de uma performance se estende e modifica todos os envolvidos, atuantes e audiência. Ambos podem, inclusive, vivenciar a inversão de papéis, na qual o espectador passa a ser o atuante, contemplado por outros espectadores, e o performer pode se transformar no alvo de sua ação.

As memórias corporais do artista se localizam por um mapeamento da memória cultural incorporada, que também é sujeita a mudanças, afirma Taylor (2013). Segundo a autora, é impensável a memória cultural como desincorporada e para acessar esse processo criativo, que também é coletivo, o artista precisa encontrar dentro de si uma antiga corporeidade na qual possua uma relação ancestral. Fabião (2013) comenta também que:

Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita “natural”, organização está evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. Um performer pergunta sobre capacidades e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização; pergunta: de quem é esse corpo? A quem pertence o meu corpo? E o seu? (FABIÃO, 2013, p. 5)

Já Bergson (1990) acredita que o papel do corpo não é armazenar lembranças, mas de fazer escolhas para trazer essas lembranças para a consciência distinta. Assim, é criada na existência de uma reserva memorialista que reside no nosso espírito e que o corpo tem o poder de acessá-la, porém, esse acesso acontece de forma fragmentada. Podemos pensar também na percepção como motor da memória, nela, imagens exteriores influem sobre a imagem corporal, elas lhe transmitem movimento. No conjunto do mundo material, o corpo é uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e desenvolvendo movimento. Segundo o autor, nosso corpo mantém posição privilegiada em relação às imagens e aos objetos em geral, justamente porque com o corpo estabelecemos diferentes formas de ação. “Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles” (BERGSON, 1990, p. 12).

Os objetos e as relações com o mundo podem ser construídos de maneira subjetiva através do corpo. Imagem também é memória porque é dela que extraímos os acontecimentos que configuram as formas de relação em sociedade ou com outros objetos. Sobre isso, Bergson acrescenta:

Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo. (BERGSON, 1990, p. 10).

Filosoficamente, podemos afirmar que a arte se faz da materialização sensível da ideia. Na fotoperformance é possível trazer para o presente algo que já não existe mais, através de um ato de presentificação como assinala Taylor (2013), que entende a performance tanto como objeto quanto como forma de operar conhecimento. Segundo a autora, nós aprendemos e trocamos conhecimento por meio da ação incorporada, da agência cultural e das escolhas que fazemos. Essa incorporação é o papel do corpo na transmissão de conhecimento e a espacialidade é a temporalidade dos acontecimentos e de suas análises, que influenciam diretamente nas performances. Assim o corpo pode ser uma instância de produção de subjetividade, de enunciação e inscrição de identidades. Sobre isso, Taylor (2013) acrescenta ainda:

Os corpos que participam da transmissão de conhecimento e memória são, eles mesmos, os produtos de determinados sistemas taxonômicos, disciplinares e mnemônicos. O gênero tem impacto em como esses corpos participam, do mesmo modo que a etnicidade. As técnicas de transmissão variam de um corpo para o outro. As estruturas mentais – que incluem imagens, histórias e comportamentos – constituem um arquivo e um repertório específicos. (TAYLOR, 2013, p. 134)

Pensando a memória cultural como parte de uma memória coletiva, podemos entender que no encontro de culturas se constroem as identidades. Muitas vezes, nesse processo, uma cultura predomina sobre a outra devido às relações de poder exercidas socialmente, sejam por questões étnicas, sociais ou de gênero. Então ao utilizar o corpo como matéria para construção de uma linguagem artística, não há como esquecer dos estereótipos que estão intrínsecos a esse corpo e quais estigmas a ele cabem. É importante descobrir como é possível transformar esse espaço corpóreo em ação político/artística que vá contra uma estrutura de poder pré-estabelecida. Cabe ao artista provocar questionamentos mais que conclusões e conceitos lineares. Aqui se daria a ligação entre conhecimento incorporado, memória e história.

As noções de realidade, ficção, objetividade e subjetividade, documento e imaginário são conceitos que se cruzam continuamente na fotografia, afirma Rueda (2015). E esses mesmos cruzamentos acontecem também na performance. Por isso, não há como delimitar o que seria ou não prova de verdade ou realidade por meio de uma imagem, mas cada vez mais compreender o lugar de criações artísticas onde essas particularidades se misturam e são possíveis e relevantes na expressão histórica e cultural.

Referências bibliográficas:

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1999.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Editora Martins e Fontes, 1990.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo em experiência. Revista do Lume. Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais. Unicamp. N. 04. Dez.

FISCHER-LICHTE, Érika. **The transformative power of performance**. Londres e Nova York: Routledge, 2008.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo, Brasil: Ateliê Editorial, 2002.

RUEDA, Laura. Relatos ficcionales: entre el retrato y el simulacro. Revista OuvirOUver. V. 11, N. 2, UFU, 2015, p. 360 – 376.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**; tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ⁱ O referente é um termo utilizado por Roland Barthes para se referir ao objeto, coisa ou pessoa fotografada. Para o autor, a fotografia sempre traz consigo seu referente.

ⁱⁱ Chamamos aqui de fotoperformance, a fotografia onde a performance foi realizada exclusivamente para a câmera fotográfica, desta maneira, a fotografia não está colocada como registro de uma performance presencial, mas como finalidade da obra artística.