

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**PERFORMANCE E REGISTRO:
A PRODUÇÃO PERFORMÁTICA DE CLAUDIA PAIM**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Daniele Quiroga Neves

**Santa Maria, RS, Brasil
2013**

**PERFORMANCE E REGISTRO:
A PRODUÇÃO PERFORMÁTICA DE CLAUDIA PAIM**

Daniele Quiroga Neves

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração em Arte Contemporânea, Linha de Pesquisa Arte e Cultura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais**

Orientadora: Prof^a Dr^a Gisela Reis Biancalana
Coorientadora: Prof^a Dr^a Darci Raquel Fonseca

Santa Maria, RS, Brasil

2013

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Quiroga Neves, Daniele

Performance e registro: a produção performática de
Claudia Paim / Daniele Quiroga Neves.-2013.

144 p.; 30cm

Orientadora: Gisela Reis Biancalana

Coorientadora: Darci Raquel Fonseca

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, RS, 2013

1. Arte Contemporânea 2. Performance 3. Fotografia 4. Vídeo 5. Registro I.
Reis Biancalana, Gisela II. Fonseca, Darci Raquel III. Título.

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

**A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado**

**PERFORMANCE E REGISTRO:
A PRODUÇÃO PERFORMÁTICA DE CLAUDIA PAIM**

elaborada por
Daniele Quiroga Neves

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA:

Dra. Gisela Reis Biancalana
(Presidente/Orientadora)

Dr. Luiz Cláudio da Costa (UERJ)

Dra. Nara Cristina Santos (UFSM)

Santa Maria, 25 de março de 2013.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

PERFORMANCE E REGISTRO: A PRODUÇÃO PERFORMÁTICA DE CLAUDIA PAIM

AUTORA: DANIELE QUIROGA NEVES
ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. GISELA REIS BIANCALANA
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 25 de março de 2013.

Fundamentada em uma pesquisa de base teórica, histórica e crítica –, a presente dissertação contempla um estudo sobre as possibilidades técnicas, estéticas e conceituais da imagem-registro de performances presenciais. Enquanto imagens técnicas baseadas em dispositivos fotográficos e videográficos, os registros são entendidos como alternativas plausíveis para o conhecimento da arte da performance, ainda que seja fragmentariamente retratada e fundamentalmente alterada pela mudança do meio. Como objeto de estudo, são analisadas as imagens geradas na produção das performances da artista porto-alegrense Claudia Paim.

Palavras-chave: Performance. Registro. Imagem técnica

ABSTRACT

Master Course Dissertation
Post-Graduation Program in Visual Arts
Universidade Federal de Santa Maria

PERFORMANCE ART AND DOCUMENT: THE CLAUDIA PAIM PERFORMATIVE PRODUCTION

AUTHOR: DANIELEQUIROGA NEVES
ADVISER: PROF^a. DR^a. GISELA REIS BIANCALANA
Defense Place and Date: Santa Maria, March 25nd, 2010.

Grounded on a research based theoretical, historical and critical, the present speech focuses on a study about technical, aesthetic and conceptual possibilities of the live performances image-document. While technical images based on photographic and videographic apparatus, the documents are understood like possible alternatives to knowledge of the performance art, yet have being fragmentarily portrayed and essentially changed by media. As a study object, the images of the production of the porto-alegrense artist Claudia Paim are analyzed.

Keywords: Performance art. Document. Technical Image.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Claudia Paim, <i>Corpo-contínuo</i> (2009).....	68
Figura 02 – Ali Khodr e Claudia Paim, <i>Amor-perfeito</i> (2008).....	70
Figura 03 – Claudia Paim, <i>Possibilidades</i> (2008).....	72
Figura 04 – Chicamatafumba, <i>abrAção</i> (set/2009).....	73
Figura 05 – Chicamatafumba, <i>abrAção</i> (out/2009).....	74
Figura 06 – Chicamatafumba, <i>sentAção</i> (2009).....	76
Figura 07 – Claudia Paim, <i>Tenho medo de quem só quer o meu bem</i> (2009).....	78
Figura 08 – Claudia Paim, <i>A Ponte</i> (2012).....	80
Figura 09 – Claudia Paim, <i>Segredos</i> (1998).....	82
Figura 10 – Claudia Paim (2011).....	85
Figura 11 – Ali Khodr e Claudia Paim, <i>Tabu</i> (2008).....	86
Figura 12 – Claudia Paim, <i>Carta</i> (2007).....	87
Figura 13 – Claudia Paim, <i>A felicidade Existe</i> (2011).....	88
Figura 14 – Claudia Paim, <i>Eles não foram felizes para sempre</i> (2011).....	89
Figura 15 – Claudia Paim, <i>Eles não foram felizes para sempre</i> (2011).....	90
Figura 16 – Claudia Paim, <i>A felicidade Existe</i> (2011).....	91
Figura 17 – Claudia Paim, <i>Carta</i> (2010).....	93

LISTA DE APÊNDICES

Apêndice A – Primeira entrevista com Claudia Paim	124
Apêndice B – Termo de Consentimento	131
Apêndice C – Segunda entrevista com Claudia Paim	132
Apêndice D – Termo de Consentimento	139
Apêndice E – Terceira entrevista com Claudia Paim	140
Apêndice F – Termo de Consentimento	144

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1. PERFORMANCE E (IM)PERMANÊNCIA: O REGISTRO COMO MEIO	13
1.1 Uma breve (in)definição para a arte da performance	16
1.2 Documentação: o registro como inscrição histórica	20
1.2.1 Revisão da acepção documental da imagem-registro	26
1.3 A performance e a fotografia	33
1.4 A performance e o vídeo	44
1.4.1 A teleperformance.....	53
2. AS IMAGENS DAS PERFORMANCES DE CLAUDIA PAIM	61
2.1 O registro da performance presencial	64
2.1.1 A videoperformance e a fotoperformance	83
2.1.2 Carta, 2010	92
2.2 O ato do registro: um olhar para a performance.....	102
2.3 As imagens no ciberespaço: arquivos de performance	107
ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES	116
REFERÊNCIAL TEÓRICO	119
Referências bibliográficas	119
Referências consultadas	121

APRESENTAÇÃO

A origem da presente dissertação emergiu de certa inquietação sobre a permanência das ações artísticas genericamente substantivadas como *performance*. Frente a sua inevitável impossibilidade de perenidade, essa atribuição levou à reflexão sobre os possíveis modos de apreensão da ação performática, o que fundamentalmente conduziu à pesquisa sobre os modos de registrá-la.

Por ser a *performance* uma obra de caráter efêmero, o registro em um primeiro momento atua no sentido de documentar a ação desenvolvida *in situ* e, desse modo, atestar sua existência enquanto acontecimento artístico. No contexto da presente pesquisa, o *registro* é entendido tal como é conceituado pelo pesquisador Luiz Cláudio da Costa (2009, p.9), “como dimensão da imagem que permanece e a estética interessada no desaparecimento”. Assim, a análise crítica engendradora parte da definição primária de registro como *marca* para, então, recair sobre a noção ampla que tal conceito engloba quando agregada a arte da *performance*. Pensar nessa situação levou a outros questionamentos que deram origem a esta pesquisa.

Cabe ressaltar que no presente estudo, embora não sejam excluídos os registros de diferentes naturezas, a reflexão crítica recai sobre os registros obtidos mediante as tecnologias da fotografia e do vídeo. Com o interesse voltado sobre a imagem que resulta do ato de registro, a pesquisa foi iniciada com uma análise do uso de dispositivos fotográficos e videográficos para documentar a *performance*. Estes aparatos técnicos possibilitam o seu registro visual ou audiovisual, transmissão, e exibição.

A intenção da análise que se desenvolve, volta-se para o reconhecimento da ação performática a partir dos desdobramentos provocados pela fotografia e o vídeo, que registram e conseqüentemente reconfiguram a forma de apresentação da *performance* registrada. Pela sua capacidade de reprodução e aparecimento sob diferentes formas e contextos expositivos, esses registros podem provocar compreensões diversas sobre a própria *performance*.

Paralelamente, nesse escopo investigativo também está inclusa uma interpretação sobre os possíveis modos de hibridação da arte da *performance* com os aparatos midiáticos. Ao considerar que o uso das tecnologias da fotografia e do

vídeo associadas a trabalhos de performance ocorre através de processos e objetivos distintos, busca-se examinar produções performáticas desenvolvidas na interface entre a arte da performance e esses meios tecnológicos no contexto recente da contemporaneidade artística. Nesse debate, estão incluídas as práticas artísticas contemporâneas associadas às denominações *videoperformance*, *fotoperformance* e *teleperformance*, modalidades em que o registro em imagens é um procedimento inerente ao próprio fazer performático, mas que possui encaminhamentos e processos estético-conceituais diferentes do registro documental da performance presencial.

O estudo desenvolvido tendeu a voltar-se, ainda, sobre aspectos da relação entre certos espaços expositivos característicos da cibercultura com as imagens que se mostram como reapresentações do ato presencial. Assim, buscou-se reconhecer os modos de incorporação das imagens no ciberespaço e, conseqüentemente, as problemáticas envolvidas nesses deslocamentos da imagem-registro.

A presente pesquisa traz à reflexão e ao debate da arte da performance na atualidade, um procedimento que está situado para além da performance presencial. A ideia parte da noção que a arte da performance – caracterizada por um processo efêmero e transitório, que é condicionada pelo espaço-tempo que ocupa, pela presença corporal do performer, que está vulnerável ao acaso e a participação do público – tem a sua impermanência suspensa nos registros gerados pelos dispositivos tecnológicos de captura de imagem. Nesse caso específico ela, então, se torna um segundo objeto, de natureza distinta da ação performática primeiramente instaurada, oferecendo uma nova perspectiva ao trabalho.

As motivações que levaram ao desenvolvimento desta pesquisa emergem da experiência particular da pesquisadora no decorrer de sua formação em ensino de Artes Visuais – e que se estende até hoje –, no qual foram poucas as oportunidades de presenciar performances. Em contrapartida a essa experiência limitada, esse período foi marcado pela relação sistemática com a história da arte da performance, e logo, todo conhecimento construído sobre tal modalidade artística é quase exclusivamente originário de fontes bibliográficas, catálogos, artigos e revistas utilizados para pesquisa acadêmica. Junto a esse material se inclui também fotografias e vídeos que estão em circulação aberta na internet.

Percebe-se que nessa experiência, toda informação tornada conhecimento se estabeleceu a partir de materiais de documentação da arte da performance, fato que levou a questionar o potencial valor dos registros enquanto fonte de informação e conhecimento sobre as ações performáticas presenciais. Essa situação impõe o desenvolvimento de uma reflexão crítica sobre a possível experiência estética advinda do registro em imagens e em que medida este registro condiciona a compreensão sobre a história da performance.

A presente pesquisa buscou, assim, lançar um olhar sobre os modos de agenciamento das imagens que operam como registro de performances presenciais, e por extensão, a incorporação dos arquivos e a apresentação das imagens nos circuitos da rede. Essa investigação recai sobre o tipo de circulação e recepção desse material através de diferentes mídias.

Para tanto, em uma proposta com esse teor, pareceu necessário a revisão dos procedimentos que organizam o acervo de imagens que constituem a historiografia da arte da performance. Desse ponto, partiu-se então, partir para uma reflexão sobre seus atuais modos de reprodução, apresentação e recepção através de diferentes suportes midiáticos e espaços expositivos.

Buscou-se analisar os procedimentos que estabelecem as imagens das performances, procurando, assim, identificar a constituição da ação performática redimensionada em seus registros. Nesse contexto, também se inclui as possíveis relações da arte da performance com as tecnologias da imagem no sentido amplo, problematizando os deslocamentos provocados pelos meios tecnológicos – no sentido histórico, técnico, estético, conceitual e assim, os desdobramentos provocados na própria linguagem da performance.

No contexto desse amplo campo de estudo, são tomadas como objeto de análise as performances da artista porto-alegrense Claudia Paim, com o objetivo de evidenciar a relação entre a sua produção performática com os registros para analisar os modos de utilização das imagens capturadas de suas performances.

Com essa pesquisa busca-se uma reflexão que leve a uma avaliação crítica da arte da performance e sua (re)apresentação em imagens com a intenção de colocar em debate o processo gerado a partir do registro e sua exibição através de suportes midiáticos que atuam duplamente, como documentos e atualizadores da performance presencial.

1. PERFORMANCE E (IM)PERMANÊNCIA: O REGISTRO COMO MEIO

As premissas que dão início a presente dissertação, centram-se na delimitação dos contornos teóricos e conceituais que formam o contexto do foco deste estudo. Assim, são estabelecidos conceitos que fundamentam as relações concernentes à arte da performance¹ e o seu registro, em especial, as imagens fotográficas e videográficas produzidas a partir da ação presencial.

Para tanto, foi realizada uma busca investigativa pelas circunstâncias e os possíveis problemas envolvidos no registro realizado por meio de imagens fixas e em movimento. A partir da identificação de tais circunstâncias e problemáticas, elas foram, então, colocadas em análise numa tentativa de responder certas questões que se impuseram ao longo da pesquisa.

Nesse estudo, situar as considerações inerentes a técnica e estética das linguagens da fotografia e do vídeo em suas finalidades documentais tornou-se fundamental para pensar nas possibilidades de associação entre tais dispositivos técnicos de registro da imagem com a arte da performance. Com base nesse primeiro entendimento foi possível delinear conceitos que fundamentam um pensamento crítico e que apontam outras potencialidades na relação entre performance e registro.

A primeira seção deste capítulo se estabelece como uma introdução plausível à noção de performance na medida em que sugere o registro como uma alternativa para a total ausência de rastros. Para isso, há a preocupação em definir a delimitação do entendimento de performance estabelecido pela pesquisadora no contexto da presente investigação.

Estas anotações preliminares decorrem do fato de que a performance é uma linguagem híbrida, que encerra em si uma multiplicidade ilimitada de sentidos, significados e modos de fazer, tornando-se pertinente demarcar qual tipo de prática performática é tomada como objeto de análise. Por outro lado, ainda se mantém a

¹ Habitualmente, o termo que define esta modalidade artística contemporânea é *performance art*. O termo em língua inglesa foi convencionado por ter sido uma arte produzida e teorizada por artistas e historiadores norte-americanos nas primeiras décadas de sua prática. O termo foi replicado em países de língua não-inglesa, mantendo-se ainda hoje. No contexto da presente pesquisa, a expressão *arte da performance* é adotada como uma livre tradução, já recorrente entre artistas e teóricos brasileiros, ou simplesmente seu correlato *performance*.

cautela de não cair em uma explanação fastidiosa, visto que as considerações apresentadas já foram amplamente publicadas e debatidas no cenário da história da arte da performance. Sendo assim, na presente pesquisa retomar certas ideias pareceu inevitável para contextualizar a reflexão crítica que se buscou instaurar.

Na sequência, são abordados os modos de documentação de ações performáticas, considerando a relevância atribuída aos registros em fotografia e vídeo como objeto de estudo da pesquisa. A reflexão que conduziu o discurso instaurado centra-se nos aspectos conceituais envolvidos nas possíveis relações que emergem do liame entre a arte da performance e as imagens capturadas no desenvolvimento da ação, com atenção às especificidades correspondentes aos dispositivos fotográficos e videográficos operados com fins documentais.

Desse modo, ao entender que a intenção investigativa deste estudo parte das questões relacionadas à propriedade documental da imagem-registro, admite-se seu caráter ficcional. No desenlace argumentativo evidencia-se a dissolução entre essas duas qualidades superficialmente distintas. Apresenta-se, assim, como essa dupla circunstancialidade é intrínseca à imagem-registro da performance presencial, e por consequência, favorável à premissa de uma estética própria ao registro fotográfico no contexto atual da arte da performance.

Os argumentos articulados buscam caracterizar os procedimentos envolvidos na produção de imagens da performance com o propósito de reconhecer a suas particularidades estéticas. A argumentação passa assim pela diligência de responder quais seriam as possíveis qualidades da imagem-documento, o seria aplicável a essa forma de registro e de que modo estabelece sua funcionalidade enquanto tal. Em diálogo com essas considerações, se questiona quais as suas limitações, o que não é capaz de oferecer em termos técnicos e sensíveis, em que falha, onde se impõe os problemas. A partir daí podem ser clareadas suas potencialidades e possibilidades em devir.

Nesse escopo teórico, o registro, seja em fotografia ou vídeo, além de todas as características documentais inerentes a ele enquanto produto, acaba por inscrever a performance no universo da imagem, que possui suas próprias circunstâncias de ordem técnica, histórica, estética e conceitual.

Por entender que a teorização de determinado objeto implica sua historiação, ao analisar a fotografia e o vídeo enquanto dispositivos de registro, foi feito, ainda,

uma breve revisão de determinados capítulos de suas respectivas histórias enquanto dispositivos técnicos de captura de imagem. De modo análogo à argumentação inicial sobre a arte da performance, essa contextualização busca não enfadar o leitor com explicações extensamente conhecidas no campo de estudo a que se referem, mas apresenta-se como estabelecimento de um assento teórico para a análise da relação entre a performance e o seu registro em imagem.

Assim, parte-se da proposição de que o objeto estético – nesse contexto denominado imagem-registro – depende de uma intervenção técnica para a sua existência. Por conseguinte, suas tramas conceituais engendram um sistema de análise infinitamente mais amplo em termos de pensamento crítico e cultural. Ainda assim, paralelamente às questões conceituais, os procedimentos técnicos empregados para a realização da imagem possuem competência determinante no resultado estético.

Ao pensar na articulação entre técnica, estética e conceito, a fotografia e o vídeo possuem uma atenção particularizada no contexto dessa pesquisa. É sob essa lógica que são consideradas suas especificidades enquanto dispositivos de registro da performance. Assim, a imagem-registro é analisada mediante o entendimento dos processos característicos das tecnologias que tornam possível a sua constituição. Busca-se, dessa maneira, uma compreensão sobre os aparatos e os procedimentos técnicos característicos da produção de imagens fotográficas e videográficas na contemporaneidade, e por consequência, como determinam a natureza da imagem inserindo-as dentro de um modelo específico de formação.

A imagem digital está inserida dentro de um paradigma substancialmente diferente da tradição das imagens analógicas. Ainda assim, no contexto do presente estudo a imagem digital é tratada pela perspectiva da sua atuação enquanto registro da performance, o que leva a entendê-la enquanto *continuum* estético e conceitual em relação à imagem de base analógica. Assim, as fotografias e os vídeos são abordados enquanto *imagens técnicas* no sentido amplo da acepção do termo, como sugere Arlindo Machado, “toda representação plástica enunciada por ou através de algum tipo de dispositivo técnico” (1997, p. 222).

Na continuidade do debate da imagem digital enquanto registro de práticas performáticas, insere-se o estudo da linguagem da teleperformance². A inserção dessa modalidade da arte da performance na esteira do desfecho argumentativo é justificável na medida em que este tema possui relações com as possibilidades técnicas e estéticas do vídeo-registro e a videoperformance.

Por fim, vale pontuar que as supostas contradições, que podem aparecer nas sequências de argumentações sobre as potencialidades dos dispositivos de registro, denunciam a ambiguidade entre documento – no sentido lato, de construção limitada do real – e obra autônoma. Deixa-se assim em evidência o aspecto dúbio da imagem-registro entre documentação e obra de arte pelas observações referentes aos desdobramentos provocados pela imagem da performance.

1.1 Uma breve (in)definição para a arte da performance

É recorrente entre os teóricos e artistas da arte de performance afirmar que trata-se de uma manifestação artística que não possui uma definição a priori, por ser uma linguagem complexa, de ampla significação e diversos modos de produção e apresentação. Dentro do campo de estudo das Artes Visuais, o emprego do termo *performance* é comumente destinado às práticas artísticas em que o corpo presente do artista é a base constitutiva elementar da obra, que se estabelece numa ação desenvolvida em espaço e tempo determinados.

Com a consciência de que o objeto da arte da performance não pode ser definido aprioristicamente, torna-se pertinente especificar o entendimento de performance colocado pela pesquisadora no contexto do presente estudo. As considerações apresentadas buscam uma tentativa de delimitação que pretende elucidar suas características e que assim possam dar suporte ao entendimento proposto.

² O estudo da linguagem da teleperformance foi estabelecido como um dos objetivos do projeto que deu origem a esta pesquisa. A partir de ajustes metodológicos e conceituais, o propósito que elegeu a centralidade da teleperformance foi abandonado. No entanto, a pesquisa sobre essa modalidade da arte performática desenvolveu-se, paralelamente ao longo do percurso. Atualmente, sugeriu-se o resgate deste estudo pela sua contribuição ao debate do vídeo como meio de captura e transmissão da imagem da performance no cenário da contemporaneidade artística.

Historicamente, a performance tem sua localização em uma zona fronteira onde se cruzam o teatro, a dança, as artes visuais, a literatura e a música, assim como suas diversas segmentações. Pode-se dizer que uma das principais características conceituais da arte da performance reside na diversidade que é capaz de associar manifestações de diferentes naturezas. Essa interdisciplinaridade, característica de sua própria ocorrência histórica, é o que permite as múltiplas possibilidades em que a performance pode ser produzida ainda hoje, sendo tão irrestritas quanto a pluralidade de obras associadas a essa prática artística.

Apesar dessa formação multimidiática que pode ser percebida na história da arte da performance tanto em seu rudimento, quanto no seu desenvolvimento no decorrer do século XX, a tonicidade poderia tender para uma mídia ou outra. Essa qualidade confere à arte da performance sua resistência a uma única classificação, pois qualquer definição seria excludente. Pela sua própria característica anárquica ela escapa de limites disciplinares e sua complexidade parece intensificar-se ainda mais na atualidade.

Essa forma multifacetada pode ser notada em certa recorrência de performances no período anterior ao seu desenvolvimento enquanto linguagem independente, especialmente no modernismo. Nesse período, que é reconhecido pelos historiadores e teóricos da arte da performance como o contexto das primeiras manifestações historiadas, os limites da produção performática eram indefiníveis e não se tinha a intenção de classificar ou restringir as diferentes disciplinas que se encontravam em estado híbrido.

Os artistas modernos produziam sua arte a partir de um conceito que passou a ser identificado como performance e trabalhavam para desenvolver suas concepções de uma arte em espaço-tempo, em um contato direto com o público. Assim, realizavam essas ações artísticas fora de espaços institucionalizados pelo sistema das artes. Essas ideias, novas e revolucionárias naquele contexto histórico, eram vistas como um meio possível para desviar-se das tradições artísticas, sendo que a performance respondeu de modo eficaz a essas novas proposições estéticas.

A arte da performance é reconhecida como linguagem artística independente a partir dos anos 1970, ainda praticada e entendida como arte integrativa, constituída por elementos formais que tendem à hibridez e que podem conjugar processos diversos. Atualmente, embora ainda seja replicada essa caracterização

para identificar a performance enquanto linguagem artística estabelecida na contemporaneidade, essa não é plenamente exata e merece um reajuste conceitual.

Referir-se ao hibridismo na arte da performance atual não é uma assertiva exata tal qual foi postulado pelos artistas modernos e setentistas, e assim caracterizado pelos teóricos, como sinônimo de justaposição de suportes, técnicas e categorias. Hoje, a performance já é reconhecida como tal sem necessitar buscar em outras linguagens a sua constituição.

É justamente por esse legado histórico-conceitual que a arte da performance resiste a uma classificação estrita, e que qualquer definição seria excludente. É pela sua própria característica anárquica, calcada no seu rudimento enquanto prática artística, que a performance ainda hoje pode transpor as balizas disciplinares. De tal maneira, a performance tem sido, e ainda permanece, como um conceito permeável à novos significados.

Etimologicamente o vocábulo inglês “performance” significa “desempenho”, “atuação” ou “ação”. O termo advém do verbo “to perform”, que significa “realizar”, “fazer”, “executar”. Ao que indica, é oriundo do francês “par fournir”, derivando do latim “per-formare” (para formar). A palavra “performance” assim, tem várias conotações: presença física, espetáculo (no sentido de algo para ser visto, *spetaculum*), (GLUSBERG, 2005 ,p.43) ou desenvolvimento. Nota-se que esse conjunto semântico prima pela efemeridade e pela qualidade de ato da linguagem.

Na arte da performance, a efemeridade está presente no desenvolvimento temporal da ação performática, as ações do artista não produzem objetos físicos ou produtos acabados, seu caráter é instantâneo³. O próprio ato de produzir é o produto da arte da performance. As manifestações performáticas são obras que se elaboram ao desenvolverem-se, tratando-se prioritariamente da realização de ações em situações definidas por suas condições espaciais e temporais próprias. Assim, a experiência com a arte da performance se faz necessariamente no tempo.

A performance não configura uma forma determinada, no sentido de fixidez. Antes, ela ininterruptamente produz um processo de formação em seu desenvolver. Nesse sentido a performance necessita ser entendida em sua relação com o espaço-tempo próprio da ação. Existe o tempo cronológico e o espaço-tempo poético e subjetivo da experiência performática, que é o tempo interno das

³ Essa consideração não afirma a inexistência de performances que possam resultar em objetos tangíveis, apenas busca evidenciar a presentaneidade característica desse tipo de produção artística.

subjetividades particulares do performer e do público. Essa propriedade temporal, que está vinculada ao seu próprio espaço, confere singularidade à atividade que, embora possa ser rerepresentada em outras situações, nunca será repetida da mesma maneira. Mesmo que coincida o mesmo espaço, público e contexto, na reiteração o momento é outro, a performance é outra.

A performance evade-se como objeto em favor da eventualidade. Seu tempo próprio é vivo e nesse sentido, finito. O seu tempo ocorre no instante presente, este que nunca mais poderá ser repetido. Nesse sentido provoca a experiência da impermanência, da constante mudança formal.

A natureza de um trabalho performático é da ordem do acontecimento, da presença, do processo, da ação. Estas são condições inerentes da própria linguagem, que pressupõe o tempo como um elemento estético intrínseco. São produções artísticas que se constituem no seu desenvolvimento. Assim, apresentam-se como experiências que ocorrem através de uma ação corporal do artista, sendo estabelecida como uma obra viva. Com isso pode-se dizer que, a impossibilidade de reprodução da performance é uma de suas maiores potências enquanto linguagem.

Na atualidade, há a ampliação da noção de performance para além dos processos relacionados historicamente à essa prática artística. Esse alargamento conceitual emerge da busca pela revisão de outras possibilidades de referências⁴. Nesse aspecto, encontram-se procedimentos artísticos que abrangem questões relativas ao corpo sem que necessariamente este esteja incluído.

Cabe ressaltar que, nesta pesquisa, embora não sejam desconsiderados os desdobramentos da arte da performance, sua linguagem é tomada a partir de certa definição primeira que baseia-se na presença corporal do artista, que desenvolve determinada ação compartilhada com um público num espaço-tempo específico.

Mesmo com o reconhecimento de que esta é uma definição que acaba por limitar o seu conceito, as possíveis reflexões geradas pela pesquisa partem da ideia da arte da performance caracterizada como uma linguagem centrada na *presença*⁵

⁴ A esse respeito, consultar a obra de Regina Melim (2008), na qual a autora discorre sobre esse aspecto particular, tais como exemplos de obras performáticas em que o trabalho do artista se configura como ativador de ações dos participantes. Em trabalhos que possuem essa característica, a performance se estabelece a partir de uma proposição ou instrução.

⁵ O conceito de *presença* estabelecido pela pesquisadora é abordado mais especificamente no capítulo 2, na seção intitulada *Carta, 2010*.

corporal do artista. A arte da performance é fundamentalmente uma poética do corpo em presença, e assim, realizar-se no presente.

1.2 Documentação: o registro como inscrição histórica

No âmbito das Artes Visuais, enquanto as categorias estéticas tradicionais produzem objetos estáveis que, devidamente conservados, podem ser vistos e experienciados durante longos períodos de tempo, os trabalhos performáticos baseados na experiência presencial se opõem a essa possível perenidade⁶. A partir dessa consideração, emergem indagações sobre as possibilidades de uma factível permanência, já que o instante da experiência performática é irreversível e, postumamente, jamais seria possível um confronto com o trabalho em si.

Nesse sentido, os modos de registro, incluindo suas relações conceituais, apresentam-se como uma alternativa frente às questões referentes à efemeridade da arte da performance e suas capacidades de retenção visual e estética, e, mesmo também, de inscrição histórica. Frente a sua desmaterialização em ação, parece ser plausível o registro de tal impermanência como uma possibilidade de evitar seu total desaparecimento, como também seu suposto esquecimento⁷ histórico.

Assim, pelo fato da performance apresentar uma obra de materialidade instantânea, no sentido de elaborar-se e extinguir-se em ato, ela conduz o registro como documentação⁸ de sua ação. Nessa tentativa de transformar o efêmero em

⁶ Cabe ressaltar que essa caracterização da performance está atrelada ao seu próprio estabelecimento enquanto arte autônoma nos anos 1970 e já se impunha nas manifestações performáticas do período moderno. A presença do corpo atuante do artista apresentado como a própria obra operava enquanto negação do objeto de arte fetichizado pelo mercado da arte. A ênfase no acontecimento processual, e logo, a conseqüente negação do valor artístico dos vestígios deixados pela performance, é uma estratégia ideológica que exercia-se no sentido de crítica às instituições de arte e sua lógica. Nessa atitude política-estética está incluso uma oposição à arte enquanto produto consumível, tal como uma mercadoria. Esse processo ocorre justamente pela sua qualidade de ação, que embora seja visível, confere intangibilidade à performance, que nesse sentido não pode ser comprada ou vendida devido a sua efemeridade. Produzir uma arte que não sirva a interesses mercadológicos do sistema artístico é o objetivo deliberado de muitos artistas que incursionavam na arte da performance pela busca de sua incapacidade de resultar em um objeto passível de câmbios no mercado de arte tal qual um objeto artístico convencional e perene.

⁷ Entendido a partir do pensamento filosófico de Paul Ricoeur que conceitua, fundamentado em textos platônicos fundadores, o *esquecimento* como apagamento dos rastros (2007, p. 27).

⁸ “Nada, enquanto tal é documento, mesmo que todo o resíduo do passado seja potencialmente rastro. Para o historiador, o documento não está simplesmente dado, como a ideia de rastro poderia

definitivo, o registro tem a qualidade de testemunho da ação performática, pois permite acessar o que não existe mais, pelo menos em parte.

As imagens registradas atuam no sentido de provação do trabalho – e quiçá, de seu processo de constituição – realizados em lugar e tempo remotos, inacessíveis senão através dos modos de registro que produzem os traços de sua presença, por ora longínqua. Dessa maneira, o registro parece ser a condição de preservar o trabalho, e também de recepção posterior à ação presencial, embora o registro não tenha capacidade de reproduzir a performance.

É justamente através dos processos de registro que se constituiu a inscrição histórica das performances. Se o caráter transitório da performance nega a perenidade do trabalho, por outro lado, a produção, a preservação, o arquivamento e o compartilhamento dessa documentação tornam viável a escrita de uma história da arte da performance. Essa viabilidade é posta, pois o registro sobrevive após o desaparecimento físico da performance documentada, estabelecendo-se como a referência presente do passado inacessível da ação presencial.

Assim, a possibilidade de escritura da história da performance se procede através de estratégias narrativas que requerem o registro da obra volúvel. Logo, preservar os rastros da ação performática inaugura o ato de historiar a própria arte da performance⁹.

Ao tratar-se de História enquanto disciplina, genericamente pode-se dizer que o seu objeto de estudo é uma presença perdida. Este dado se reconhece em especial no caso do historiador da arte da performance, que tem como objeto de estudo uma série de acontecimentos artísticos que pertencem exclusivamente ao passado.

Nesse sentido, o historiador que se põe a discorrer sobre a performance, realiza sua tarefa sem ter experienciado o ato performático presentaneamente, mas por intermédio de registros documentais. Do lado da recepção, o leitor obtém da

sugerir [...] ele é circunscrito, e nesse sentido constituído, instituído documento, [...] tudo pode tornar-se documento, obviamente, os cascos das escavações arqueológicas e outros vestígios, mas, de modo mais marcante, as informações tão diversas quanto tabelas e curvas de preços, registros paroquiais, testamentos, bancos de dados estatísticos, etc. Torna-se assim documento tudo o que pode ser interrogado por um historiador com a ideia de nele encontrar uma informação sobre o passado” (RICOEUR, 2007, p. 189). No contexto da presente pesquisa, o termo *documentação* é destinado tanto ao conjunto de *documentos* da performance presencial quanto a própria função de documentá-la.

⁹ “Se se pode falar de observação em história, é porque o rastro é para o conhecimento histórico o que a observação direta ou instrumental é para as ciências naturais” (RICOEUR, 2007, p.180).

escrita histórica dados textuais que discorrem sobre o passado da performance historiada, sobre o acontecimento vivo. Essa relação se estabelece mesmo que o leitor não tenha consciência das circunstâncias desta produção escrita, e mesmo da performance.

Desse modo a historiografia não emerge simplesmente do passado, mas do processo de construção da história desse passado a partir de uma investigação que se estabelece como conhecimento presente. Nesse processo, a história da performance é atualizada no presente vigente através da sua documentação. O próprio ato do registro é uma ação realizada no instante presente da ação performática para ser projetada para o futuro. Embora o registro, nesse caso, tenha função denotativa em relação à performance, ela não se desloca para o registro. Assim, paradoxalmente o registro apresenta uma ausência.

Para aqueles que não participaram do momento de realização de uma performance, e assim não podem contar com a sua própria memória, o acesso à informação sobre esta – seja qual for o meio – irá depender dos registros que podem ser obtidos através de fotografias, filmes, vídeos, gravações de áudio, relatos do público, roteiros (textos, instruções, partituras, desenhos), depoimentos dos próprios performers, memoriais descritivos, e toda sorte de imagens, analógicas ou digitais, que descrevam a ação de acordo com suas formas próprias. A essa lista inclui-se a bibliografia que discorre sobre o tema e também catálogos de eventos e exposições que se dedicam a arte da performance. Tais registros atuam no sentido de evidência da ação performática e são, o meio de recepção da performance em um momento ulterior.

Esses registros, que operam como documentação, fornecem aporte às pesquisas sobre a arte da performance que, por sua vez, se viabilizam através da consulta de documentos escritos, ou seja, aqueles que abrangem informações transmitidas sob a forma de registro textual, seja impresso ou digital. São os livros, os catálogos, os artigos e as revistas, com referências que situam a performance no espaço e no tempo com dados sobre o contexto ambiental e histórico, além de impressões pessoais do autor sobre a ação.

A documentação da performance pode aparecer ainda sob a forma de imagens fotográficas, fílmicas e videográficas, sejam digitais ou analógicas. Assim, entende-se o registro imagético, obtido através de dispositivos de captação de

imagens, como fixação das expressões visuais (ou ainda sonoras) da performance num suporte material – a fotografia ou o vídeo. Este último ainda possui a capacidade de acrescentar o som simultaneamente à imagem. Essas imagens-registro atuam como lugares de inscrição da memória visual e/ou auditiva da ação e, “assim como os demais documentos elas são plenas de ambiguidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas” (KOSSOY, 2009, p. 22).

Ao analisar um conjunto heterogêneo de documentos, e logo, a coexistência de diferentes apresentações do registro da performance, deve-se ter claro que em cada um – descrição textual, relato oral, imagem – o tempo e o espaço são qualitativamente diferentes. Há uma diferenciação na dimensão espaço-temporal em cada uma das formas possíveis de registrar. Da performance ao seu registro ocorre uma transposição de dimensões. Desse modo, as diferentes apresentações que o registro pode oferecer é proporcional às diferentes percepções que podem ser atribuídas à performance que vem a documentar.

Registrar imagens através de dispositivos fotográficos ou videográficos é uma prática comum adotada por aqueles que pretendem obter uma anotação visual ou audiovisual da performance. Compreende-se que tais registros são utilizados com o objetivo de se alcançar determinada imagem, pois os dados visuais (e no caso do vídeo, somados aos sonoros) que esses materiais podem apresentar funcionam como vestígios da ação e não como um duplo. As informações contidas na imagem oferecem certo estímulo à compreensão do trabalho presencial, podendo mostrar elementos para certo entendimento da performance. Contudo, elas possibilitam apenas uma interpretação parcial da realização performática presencial.

As imagens fotográficas e videográficas, pelas suas características técnicas e estéticas, são registros insubstituíveis para a reconstituição histórica em relação a outros modos de documentar a performance presencial, ainda que também exija construções imaginárias para operar enquanto documento. Parte da apreensão inteligível da imagem-registro é acompanhada por uma recomposição mental dos elementos perdidos junto aos elementos percebidos objetivamente na imagem-registro.

Esse processo intelectual é possível na medida em que as imagens revelam ao passo que ocultam, uma dupla situação inerente ao próprio ato de registrar. O recorte fotográfico, e mesmo o videográfico, inevitavelmente exclui parte do

acontecimento performático. Nesse sentido, uma suposta exigência de fidelidade da imagem-registro para com a performance inevitavelmente delata sua falibilidade.

Nessa relação contextual da própria natureza das imagens técnicas deve-se considerar que embora tais registros documentais sejam extremamente importantes para fins de análise histórica, deve-se considerar que tais informações sobre a performance desnaturalizam a experiência direta ante a complexidade instaurada na ação. Esses remanescentes da ação presencial alteraram sua forma original convertendo-a em outra coisa. Tais registros, extraídos da performance, apresentam-se, então, como recortes dessas ações, traços e fragmentos de instantes retirados de seus contextos. Na esteira desse pensamento compreende-se que o próprio ato de registrar a performance a altera. O documento não possui uma função metonímica com o que vem a documentar.

É pela materialidade do registro operado pela fotografia ou o vídeo, no qual tem gravado certa aparência do acontecimento, que este é considerado um documento. Sua qualidade de vestígio pode ser atribuída na medida em que contém uma informação (áudio)visual enquanto testemunha direta da ação, no sentido de que a imagem-documento é formada no momento exato da execução do ato.

A imagem registrada é o documento presente do passado intangível da performance. Desse modo a própria performance é acessível apenas imaginária e subjetivamente. Isso ocorre porque

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui-agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa história única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. [...] O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade [...] A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. (BENJAMIM, 1995, p.167)

Benjamim acrescenta que a perda da autenticidade ocorre não apenas no que diz respeito à intervenção da técnica como um meio de replicar a obra, mas também pela sua capacidade de multiplicar o número de réplicas infinitamente. A qualidade aurática¹⁰ se perde quando deixa de ser única em favor da cópia e a perda se intensifica na sua existência serial.

¹⁰ Segundo Walter Benjamin, o conceito de aura postula que esta é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela

Como introduzido anteriormente, a maior parte dos estudos sobre performances históricas foi realizada por críticos de arte e historiadores que não presenciaram a ação performática *in situ*¹¹. De tal modo, logicamente, seus postulados são fundamentados estritamente em documentos. Essa consideração leva à compreensão do porquê diferentes livros sobre a arte da performance e também outros meios de publicação acabam por replicar continuamente a mesma descrição sobre determinado trabalho, sem agregar novos dados ou alterar pontos de vista.

No entanto essa limitação, característica do modo de produzir história baseado estritamente em vestígios documentais, não impede o historiador ou o crítico de arte de discorrer reflexivamente sobre a performance tornada objeto de estudo. Mesmo fundamentado essencialmente em documentos, há possibilidades de atribuir conceitos e críticas à performance presencial, embora sua produção esteja condicionada a essa circunstância intransponível. Dessa maneira:

Os documentos e as fotografias desafiam a imaginação na história ao apresentar-lhe uma arte já morta. O processo histórico tanto é tolhido quanto estimulado com a remoção do original, que se torna cada vez mais fictício, à medida que suas além-vidas se tornam mais concretas (O'DOHERTY apud FERVENZA, 2009, p.58)

Discursar sobre uma performance e analisá-la de modo reflexivo quando não houve a possibilidade de enfrentamento direto, implica esse problema particular. A história da arte da performance é certamente condicionada ao limitar-se às fontes documentais, mas por consequência sugere-se que pode ser estimulada a produzir discursos e críticas, assim como multiplicar registros, justamente pela impossibilidade de contato direto com a obra.

Entre a performance e a imagem que visa documentá-la, ocorre uma sucessão de interferências que acabam por gerar uma alteração da primeira informação. Em concordância com essa noção, a pesquisadora Peggy Phelan alerta que “tentar escrever sobre o evento indocumentável da *performance* é invocar

esteja” (BENJAMIN, 1985, p.170). Seria uma espécie de halo específico e inapreensível que as imagens projetam em sua existência única.

¹¹ Essa afirmação é baseada no escrito de Philip Auslander quando o autor cita a noção postulada por Amelie Jones de que a fotografia de documentação seria um suplemento da performance. Auslander ressalta nessa passagem que a própria prática de escrita da arte da performance é baseada em trabalhos nunca presenciados pelos historiadores (AUSLANDER, 2006, p. 2).

regras do documento escrito e, logo, alterar o evento em si mesmo” (PHELAN, 1997, p. 173). Já Maria Beatriz Medeiros, de modo mais radical, afirma que escrever teoricamente sobre a performance condena-a ao sepultamento:

ESTE TEXTO
TRATA
MALTRATA
TRAI
a PERFORMANCE.

Aquele que constrói um discurso sobre uma ação a aniquila. No texto, a performance é esfolada. Fora de seu tempo, ela é esvaziada e enclausurada em reproduções fotográficas ou vídeos.

(MEDEIROS, 2007, p. 2)

Assim, entender o registro em imagem como inscrição histórica requer compreendê-lo enquanto construção visual passível de manipulação, que assinala a performance de modo particular na imagem, como uma situação possível de visibilidade. O registro assim, não é só um espaço de escritura da performance, mas também um outro campo do qual pode-se percebê-la.

1.2.1 Revisão da acepção documental da imagem-registro

O fato de a performance presencial ser distinta do seu registro, a sua apresentação audiovisual gera uma outra percepção sobre o trabalho. Como ressaltado, apenas através das imagens seu sentido não se deixa capturar em sua plenitude tal como discorre a pesquisadora Peggy Phelan sobre essa questão específica:

A única vida da *performance* dá-se no presente. A *performance* não pode ser guardada, registada, documentada, ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações *de* representações; no exato momento em que o faz, ela torna-se imediatamente numa coisa diferente da performance. É na medida em que a *performance* tenta entrar na economia da reprodução que ela trai e diminui a promessa da sua própria ontologia. O ser da *performance*, tal como a ontologia da subjetividade que aqui é proposta, atinge-se por via da desapareição. (PHELAN, 1997, p. 171.)

O espaço de apresentação da performance direciona um modo próprio de presenciá-la, e assim desencadeia percepções particulares. Por consequência, o todo performático em seu espaço-tempo próprio e único é distinto, sendo assim mesmo anulado na imagem-registro. Do lado da recepção, a relação com os registros é diferente da experiência com a performance presencial em seu sentido amplo. Cristina Freire complementa essa reflexão ao colocar que

A recepção tátil, corporal e manipulatória, assim como os odores e as sensações térmicas que, porventura, a envolvam não são reproduzíveis nas imagens fotográficas ou nos vídeos. Tal como as Instalações (que não apenas ocupam o espaço mas o reconstrói), as performances oferecem ao espectador múltiplas possibilidades de apreensão e, portanto, não se oferecem tão facilmente a uma percepção única, retiniana, bidirecional. (FREIRE, 1999, p.104)

Ao perceber as limitações dos dispositivos de captura de imagens para responder a necessidade de apreensão da performance, pode-se dizer que o recorte oferecido pelas câmeras inclui apenas parte direcionada do acontecimento, que se dá como informação visual ou sonora. No entanto, as imagens podem oferecer certa orientação na compreensão de como a performance foi desenvolvida, justamente por apresentarem determinada constituição parcial e dirigida da produção performática.

Assim, a arte da performance, caracterizada pela presentaneidade, tem a sua impermanência detida na imagem. Mas nesse caso específico, ela torna-se um segundo objeto, de natureza distinta da ação, oferecendo uma nova perspectiva ao trabalho. A partir dessa consideração, a imagem capturada é entendida como uma distensão da obra para outro âmbito que se encontra na dimensão estendida do seu próprio meio.

As imagens registradas funcionam como suportes responsáveis por oferecer um contato redimensionado com a performance presencial. Na esteira dessa reflexão emergem indagações sobre as potencialidades e limitações dos recursos oferecidos pelos dispositivos de registro, pois estes podem agregar novos valores diversificados à performance.

Fotografias e vídeos produzidos com o objetivo de registrar a performance, além de oferecerem um outro modo de aproximação para a ação documentada, configuram-se como objetos estendidos da ação performática presencial. É exatamente essa particularidade que motiva o debate sobre a relação da arte da

performance e seus registros em imagens, propondo assim uma revisão das ideias que tendem a considerá-la apenas pelo seu caráter documental. Daniela Hanns contribui com esse debate afirmando que:

[...] esses, registros, ora apresentados como fotografias ou sequências de fotografias, ora como vídeos ou outros materiais, acabam por formar camadas auxiliares do evento já passado e ampliam os sentidos do processo. Esses materiais sinalizam presença, mas evidenciam a ausência, revelam a transitoriedade do tempo e da ação ou performance. Através do registro e mediação da ação para além de seus limites, ela penetra em uma nova dimensão temporal que agora corresponde a uma nova realidade na qual o evento é história e o vivenciado é linguagem simbólica, comunicação. De certa forma a documentação aniquila a ação, mas lhe garante sobrevivência, retroalimenta-a. (HANNS, 2008, p. 115).

O espectador diante da imagem da performance não está com os seus sentidos envolvidos do mesmo modo que no momento da ação. A imagem-registro da performance provoca uma outra recepção e exploração da ação performática na medida em que a relação corpo-a-corpo é substituída pela recepção da imagem.

Na imagem-registro, o tempo próprio da performance presencial é redimensionado, assim como em relação ao espaço há a redução da tridimensionalidade do objeto, oferecendo uma visão reduzida da profundidade de campo, do volume do corpo e dos objetos utilizados na ação. A imagem não dá conta de registrar a performance por inteiro, além de serem “incapazes de transferir algumas qualidades sensoriais presentes no continuum experiencial, as dimensões hápticas e olfativas, por exemplo, se perdem” (HANNS, 2008, p. 114).

Em contraste com essas restrições, nota-se que tanto a fotografia quanto o vídeo revelam um ponto de vista particular sobre a performance. Ao executar o registro, além de propor uma interpretação, também se provoca uma transformação sobre aquilo que foi registrado. Nesse sentido, um detalhe pode ganhar destaque.

Nesse contexto, Benjamin, ao discorrer sobre a autenticidade do aqui-agora da obra de arte original e sobre a sua impossibilidade reprodutiva, não deixa de reconhecer a autonomia da reprodução técnica ao exemplificar o caso da imagem fotográfica ser capaz de

acentuar certos aspectos do original, acessíveis a objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação –, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos

como a ampliação ou a câmara lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra. (BENJAMIM, 1985, p. 168)

Benjamin ainda afirma que, na medida em que a técnica permite a reprodução ir ao encontro do espectador, ela atualiza o objeto reproduzido (BENJAMIN, 1985, p. 168). É exatamente neste ponto levantado pelo filósofo alemão em 1936 que o presente estudo encontra o impulso para o atual debate. A performance se atualiza ao aparecer em um novo contexto proporcionado pela imagem. Atualiza-se em processos que a incorporam imagetivamente ao presente imediato do observador.

No momento da recepção da imagem, o observador a atualiza. Essa atualização diz respeito à interpretação, ao sentido que lhe é atribuído. O sentido de uma imagem não é pré-existente a sua leitura. Antes, é no encontro com o espectador ao observá-la que esse sentido é construído, atualizando a própria imagem.

A atualização aparece então como a solução de um problema, uma solução que não estava contida previamente no enunciado. A atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades. Acontece então algo mais que a dotação de realidade a um possível ou que uma escolha entre um conjunto predeterminado: uma produção de qualidades novas, uma transformação de ideias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual. (LÉVY, 1996, p.16-17.)

O entendimento de atualização no contexto da imagem-registro de performances presenciais pode ser refletido na noção empreendida por Pierre Lévy ao discorrer sobre as oposições existentes entre os conceitos de virtual e atual. A atualização que ocorre nesse processo é como um modo de configuração instantânea e específica, pois atualiza uma entre todas as supostas potencialidades do registro.

Em contraposição às ideias que tendem a limitar o potencial da documentação da performance, a pesquisadora Regina Melim (2008, p.37) ressalta que registros indiciais que evidenciam uma ação performática têm sido motivadores de novos debates e redefinições acerca do entendimento da arte da performance. Atualmente, pode-se considerar que os traços da ocorrência de uma performance

não se limitam a sua atuação como instrumentos documentais, pois podem se tornar elementos constitutivos do trabalho e se estabelecer como materialização do processo presencial.

Nesse ponto a pesquisa depara-se com outra questão, pois a partir dessa colocação emergem as reflexões relacionadas às circunstâncias em que o registro pode assumir potência artística – de documentação com finalidade de arquivamento à obra de arte, devidamente dotada de valor poético.

Ao colocar em questão as potencialidades da relação entre performance e seu registro em imagens, deve-se levar em conta o fato de o desenvolvimento da ação presencial ser distinto de sua representação visual, o que pode dar origem a outras leituras sobre o trabalho. Acredita-se, portanto, que as imagens registradas a partir da performance presencial podem ser material não apenas de arquivo, mas também podem alcançar o status de obra de arte autônoma.

Nesse sentido, parece profícuo desenvolver um estudo crítico sobre a arte da performance e sua apresentação em imagens a posteriori. Assim, ao colocar em evidência o processo e os possíveis desdobramentos gerados a partir do registro e de sua exibição através de suportes midiáticos, nota-se a possibilidade de atuação múltipla, gerada pela captura e pelo compartilhamento de imagens, que, nesse caso, podem deslocar-se da função de arquivo à geração de uma obra independente.

Nesse contexto se fez presente a reflexão sobre a ambiguidade entre obra e registro, especialmente pelo fato desses documentos serem apresentados sob a forma de fotografias e vídeos, meios que por si só possuem autonomia como linguagem dentro dos procedimentos artísticos contemporâneos. Transitar por essa linha sutil é inevitável, visto que muitas vezes esse aspecto dúbio parece indissolúvel.

Essa problemática leva a considerar que a atribuição de valor ao registro – seja ele documental ou artístico – pode também condizer com a postura perceptiva e intelectual adotada pelo observador diante da imagem. Determinado valor é atribuído a partir do resultado dos processos de reconhecimento que conferem determinado status a imagem. Aceitar essa possibilidade ambígua requer a compreensão de que o valor poético não é um atributo próprio do objeto, mas resultado de um movimento perceptivo da relação do público com esse objeto estético.

A “documentação” artística tem força poética e pode criar seus próprios valores. Sobretudo as tecnologias de reprodução permitem transferências, traduções, deslocamentos e, conseqüentemente, maior circulação das imagens. Ela pode, por conseguinte, aparecer e reaparecer em suportes diversos. Tem força e valor próprios, a ponto de ser reprocessada em livros de artistas, cd-roms e sítios de Internet, com sentidos e vigor diferenciados. (COSTA, 2009, p.22-23)

A valoração poética ou estritamente documental do registro é vinculada à qualidade sensível das imagens, tanto quanto este valor refere-se à relação que se pode estabelecer com essas imagens e ao contexto em que aparecem. Esta valoração é assim relacionada a um determinado juízo, ao sentido que lhe é dado, e de tal modo, como a imagem-registro é compreendida e aceita segundo determinado conceito – documental e artístico.

A maneira tal qual é percebida a imagem-registro pode lhe conferir um possível estatuto estético. A possibilidade de um atributo poético é permitida por uma qualidade de percepção que pode ser definida assim como uma espécie de recepção criadora, em que a poesia se constitui na consciência do observador. Nesses termos, ele recebe a imagem-registro de modo pessoal, e nisso está implícito uma dimensão receptiva que modifica seu sentido estritamente documental.

O linguista e historiador literário Paul Zumthor, ao definir as características da comunicação poética, argumenta que o que estabelece uma determinada comunicação como poética é “sua tendência ou aptidão para gerar mais prazer do que informação” (ZUMTHOR, 2007, p.64). Nesse caso, o caráter informacional não é rejeitado, mas sua função informativa acaba por rebaixar-se a um segundo plano.

Ao basear-se nessa definição posta pelo autor, parece mais conveniente dizer que o que pode vir a constituir o valor poético da imagem-registro é a sua capacidade de gerar uma potência sensível em si mesma, e assim, ultrapassar a mera função documental a que se destina. Luiz Cláudio da Costa contribui para essa reflexão quando diz que

A autonomia de uma imagem-registro é sempre relativa ao contexto em que aparece, o que dá a ela potência relacional. Ela mantém evidente a relação de contato com o contexto referencial, mas também pode, com facilidade, agenciar outras imagens, suportes e espaços, levando a modos de exibição diferenciados, especializações diversificadas, justaposições e organizações paratáticas, bem como a conjugações livres com materialidades distintas. (COSTA, 2009, p.24)

Ao pensar sobre as características da arte da performance, o sentido de singularidade da obra colocado por Benjamim, como objeto insubstituível, raro, autêntico, dotado de valor intrínseco e permanente, é entendido no sentido do momento único da ação, experienciada por um número determinado de pessoas em um espaço-tempo pontual.

Aqueles que não estavam presentes ficam excluídos da experiência performática. No entanto, a multiplicação de reproduções imagéticas é capaz de levar uma nova apresentação da performance ao público que não participou do evento. Desse modo, a reprodução cria outras realidades para a performance, altera percepções. Luiz Cláudio da Costa afirma que o registro “possui força e autonomia suficientes, uma vez que comporta sentidos, naturezas, interesses e formalizações diversos daqueles evidenciados pelo trabalho exibido ao vivo” (COSTA, 2009, p.23).

Pierre Lévy (1996) toma o *texto* como mote para tratar da virtualização. Para fundamentar o pensamento exposto na presente pesquisa o *texto* abordado pelo autor é aqui entendido como *imagem*. Segundo Lévy deve-se entender texto em um sentido geral, como “discurso elaborado ou propósito deliberado” (LÉVY, 1996, p.38) e é nessa significação ampla que a imagem será tratada a partir das elaborações teóricas do autor.

Nesse sentido, no que se refere ao *texto*, pode-se utilizar o pensamento de Lévy para as reflexões sobre a imagem-registro de uma performance. Nessa situação, a produção de uma imagem deslocaliza a ação performática. A imagem faz surgir um dispositivo de comunicação no qual as mensagens estão separadas no tempo e no espaço do seu referente e, portanto, são recebidas fora de seu contexto original. Do lado da recepção, é, portanto, necessário refinar as práticas interpretativas (LÉVY, 1996, p.38).

O registro impõe ao espectador uma recepção ativa sobre ele, de modo que a imagem-registro instaura em si mesma subjetividades próprias desses processos particulares e indissociáveis. Por essa circunstância inerente, a estética da imagem-registro condiciona a percepção sobre a realidade da performance que documenta. Desse modo, pode-se dizer que o registro contém em si virtualidades, que podem ser atualizadas no momento da recepção. Essas potencialidades podem incluir poéticas latentes. É justamente nessa situação que a presente pesquisa encontra sua potência discursiva.

No momento da recepção da imagem-registro, o observador pode atribuir sentidos poéticos ao que, por lógica, se define e se apresenta como documento. De qualquer modo, a performance presencial, quando traduzida para suportes técnicos fotográficos e videográficos, “com maior ou menor autonomia, são modalidades manifestas das novas dimensões do artístico” (COSTA, 2009, p. 30). Assim, independente do juízo conferido à imagem-registro, a mediação técnica opera um desdobramento da performance presencial para uma estética renovada.

1.3 A performance e a fotografia

Ao analisar as qualidades do dispositivo fotográfico em relação ao registro da performance há de se notar, primeiramente, as características elementares da estética da fotografia enquanto técnica capaz de imprimir aparências. A partir dessas considerações iniciais é possível estabelecer uma reflexão crítica sobre a fotografia-registro da performance presencial e, assim, indicar suas potencialidades.

Tecnicamente, a fotografia analógica é originada na contiguidade entre a câmera fotográfica – que funciona como uma prótese ótica – e o objeto alvo por uma captura de base física, ou seja, a entrada da projeção luminosa do referente da imagem que tem sua presença física ao alcance das lentes. Nessa circunstância, há um processo automatizado de geração da imagem, que é assim um rastro da luz.

Desse modo, a fotografia se define por uma impressão da luz sobre um suporte fotossensível. No processo analógico, a constituição da imagem depende de um procedimento de fixação em um suporte fotosensibilizado quimicamente por sais de prata, tecnologia que só se tornou disponível no século XIX. Pode-se dizer que a constituição de uma imagem fotográfica depende de uma tríade nuclear técnica: a câmara escura, o sistema ótico da objetiva e o suporte fotossensível. O advento da fotografia operou uma mudança no universo da imagem e tem sua extensão no cinema, na televisão e no vídeo, e mais recentemente, pode-se incluir a holografia.

A tradição das imagens técnicas remonta ao Renascimento. Nesse momento histórico-cultural os artistas passam a se preocupar com a criação de dispositivos

técnicos capazes de promover a objetividade da imagem bidimensional, produzida plástica e artesanalmente.

Assim, os artistas buscam, no conhecimento científico, o método de garantir a objetividade da imagem, sinônimo de mimese do mundo visível. O estudo da geometria euclidiana¹² representa um fundamental aliado nessa nova produção de visualidade. Segundo Arlindo Machado, com a forte incidência de estudos científicos para alcançar o melhor resultado representativo, a imagem passa a ser “cada vez mais calculada, arquitetada, conceitualizada, construtiva, encarnado a própria utopia de um total controle do visível” (MACHADO, 1997, p.225).

A imagem construída em perspectiva geométrica foi então reconhecida naquele momento cultural como o melhor meio de representação do espaço, justamente por ser baseada em leis da ciência, julgada como a garantia de atingir o resultado fidedigno da realidade perceptualmente visível. Esse contexto aponta para a eminência do conhecimento científico na constituição da imagem que se quer funcional, matematicamente controlada e com o suporte da ciência para a produção da mimese, essência do que se quer por imagem técnica naquele contexto cultural.

Assim, o dispositivo da câmara obscura era considerado o modo objetivo para mimetizar o visível, na medida em que somava à perspectiva, a projeção direta da realidade pela luz. Esse processo era reconhecido como garantia para uma total objetividade, pois estaria livre da manufatura, carregada pela subjetividade do artista. Assim, dá-se o processo de automação da perspectiva artificial, que implicaria uma autonomia tecnológica. Esse tipo de reprodução técnica, “filha” da ciência, empreende um espaço coerente, sistemático, intelectualizado, por ser organizado matematicamente.

Essa breve retrospectiva histórica, ainda que amplamente conhecida entre artistas e pesquisadores da arte, parece necessária para apontar o quanto a estética fotográfica ligada a um ideal de registro verossímil – que de certo modo perdura ainda hoje – está atrelada a um ideário elaborado remotamente, baseado numa convenção da noção de espaço na imagem.

¹² A aplicação de tais leis geométricas promove as três dimensões no plano da imagem sugerindo uma ilusão de profundidade de campo através do emprego da *perspectiva artificial*. Ao sugerir uma ilusão de profundidade ao plano, essa técnica implica uma ideologia de objetividade e verossimilhança através de sua cientificidade, baseada em leis objetivas do espaço. Desse modo, a perspectiva artificial é reconhecida como justa e fiel imagem do mundo visível.

Embora os experimentalismos da arte moderna e contemporânea tenham possibilitado outros modos de ver e construir imagens, e que as atuais produções informáticas tenham promovido uma revolução no universo das imagens, ainda assim, se mantém na atualidade uma produção de imagem modelada nesses datados protótipos formais de construção da sua visualidade. Essas imagens requerem assim, a analogia com o espaço que refletem.

É sobre essa aparente contradição que a investigação sobre o uso da imagem fotográfica digital torna-se pertinente para pensar suas capacidades de registrar a aparência dos acontecimentos, tal como se queria com os dispositivos analógicos. Contrastar esses dois vetores de naturezas distintas – da imagem digital e da analógica – que muitos pesquisadores reconhecem como uma cisão no universo das imagens técnicas, parece ser um terreno fértil às reflexões desta pesquisa.

Ainda que seja identificada como fotografia, os dispositivos de bases digitais provocaram uma mudança crucial no processo fotográfico. A fotografia digital tal como se produz atualmente provocou um impacto no conceito tradicional de *fotografia*. É por isso que não existe um consenso, entre os teóricos da imagem, se o digital operaria em um *continuum* com o analógico ou se, inversamente, ele adviria de um ponto de ruptura com as técnicas analógicas.

Independente de juízos deste teor concorda-se que o aparato fotográfico digital provocou mudanças profundas na prática produtiva, nos usos, no arquivamento e na circulação das imagens fotográficas. O advento da fotografia digital é um elemento importante para pensar os pressupostos técnicos, estéticos e conceituais que dizem respeito às relações entre as linguagens da fotografia e da performance. Não só no que se refere a sua funcionalidade enquanto documento, mas também quanto à hibridação entre esses dois meios.

Ainda sobre esse debate, destaca-se que as tecnologias digitais desgastaram a noção de imagem, entendendo-a não mais como uma superfície delimitada por margens e coberta por uma construção visual. A imagem digital caracteriza-se por uma instabilidade resultada de cálculos computacionais, em que uma matriz de números converte-se em pontos de cor luminosos e informáticos (*pixels*). Por ser originado de um procedimento matemático, esse aspecto leva a reconhecer outro status para o conceito de imagem na atualidade.

Ainda que seja reconhecível o rompimento entre a estética digital e a estética baseada em técnicas analógicas, a produção fotográfica digital ainda depende de certos aspectos técnicos, estéticos e conceituais da fotografia analógica. Nesse sentido, cabe avaliar como tal modelo datado de representação da imagem se encontra ainda incorporado no imaginário e na cultura contemporânea. Nota-se que mesmo com a incidência, e o total estabelecimento das imagens informatizadas e produzidas sinteticamente, ainda há a continuidade da produção e o consumo de imagens perspectivadas.

Esta constatação parece atestar que os modos contemporâneos de perceber e produzir imagens ainda estão ligados a ideais remotos, sendo replicados pelas novas gerações, mesmo que seja sob uma lógica contemporânea. Na esteira dessa reflexão, as imagens digitais parecem ser uma espécie de aprofundamento técnico-estético do que desejavam os artistas clássicos que investigavam, por meios científicos, como atingir o virtuosismo técnico. Como se as imagens técnicas contemporâneas fossem assim uma assunção da artificialidade como destino da imagem.

Para introduzir os argumentos específicos sobre as relações do uso de dispositivos fotográficos para registrar performances, essas considerações contextualizam o âmbito em que o debate se situa. Assim, parte-se da consideração de que a fotografia é uma aliada para tornar viável a imagem-registro obtida automaticamente no instante preciso da ação performática. Portanto, ainda que certas referências discorram sobre o processo analógico, tais considerações apenas são apropriadas na medida em que o pensamento posto vale igualmente para a fotografia digital.

Nesse escopo teórico, cabe trazer a afirmação de Philippe Dubois para qual a ontologia da fotografia não está no efeito mimético, “mas na relação de contiguidade momentânea entre a imagem e seu referente, no princípio de uma *transferência* das aparências do real para a película sensível” (1993, p.35). O autor chama atenção para o fato de que, desse modo, o realismo não é negado e sim, deslocado. Nesse sentido, a noção da fotografia enquanto *marca* é evidente e relevante para o entendimento de imagem fotográfica como suporte documental para a performance.

Tecnicamente a fotografia tem sua imagem determinada pelo ângulo de visão escolhido, pela distância do objeto, pelo enquadramento, ao mesmo tempo em que

reduz a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional. Ela isola um ponto preciso do espaço-tempo, sendo um suporte puramente visual (DUBOIS, 1993, p. 38). Assim, em relação à performance, a fotografia oferece uma visão reduzida da profundidade de campo, do volume do corpo e dos objetos utilizados na ação. Ela só captura um dos pontos da performance, e, dentre as infinitas possibilidades de apresentação do trabalho, ela só realiza uma.

Com base nessa consideração preliminar pode-se dizer que as imagens fotográficas registradas a partir da ação performática presencial, por mais que gerem uma experiência estética ímpar por suas particularidades, mostra-se inapta para apresentar a especificidade única da experiência vivida no contato direto com a performance. Boris Kossoy esclarece essa questão ao tratar da fotografia enquanto registro:

Apesar do amplo potencial de informação contido na imagem, ela não substitui a realidade tal como se deu no passado. Ela apenas traz informações visuais de um fragmento do real, selecionado e organizado esteticamente e ideologicamente. A fotografia ou um conjunto de fotografias não reconstituem os fatos passados [...] apenas congelam, nos limites do plano da imagem, fragmentos desconectados de um instante de vida. (KOSSOY, 2001, p. 114)

A fotografia seleciona, com precisão, apenas certo detalhe da performance e este recorte revela determinado olhar sobre a ação. Ao reconhecer essa circunstância surgem questionamentos sobre as características do olhar construído pela imagem fixa, levando em conta suas limitações, potencialidades e qualidades de registro da ação performática. Sendo assim, considera-se que nesse sentido, a visualidade construída pela imagem tanto pode ser profícua quanto limitadora.

Historicamente, a fotografia tem, em suas origens enquanto técnica, o desejo de reproduzir o real visível. Como foi revisto anteriormente, fotografar era sinônimo de reproduzir, copiar, conservar as aparências. Mas logo se percebe que ela não se restringe a uma reprodução, sendo sim uma criação ou, como afirma François Soulages (2010, p. 109), sua noção conceitual passa de duplicação à ficção. Entendida como ficção ela orienta-se no sentido de criar uma nova realidade, que só existe graças à fotografia. O autor ressalta que é necessário experienciar essa natureza ficcional da imagem fotográfica e não buscar atingir a realidade objetiva pela fotografia, mas sim visá-la na sua realidade própria.

No princípio a fotografia era percebida como uma espécie de prova, que atesta a existência daquilo que mostra. Esse conceito é advindo da consciência que se tem no processo técnico da produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência. Ou seja, sua capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica. A fotografia atua, então, de modo a ser uma evidência do ocorrido, da existência do seu referente, pois estabelece uma relação de contiguidade entre a imagem e seu referente.

No que diz respeito à propriedade indicial da imagem fotográfica, Dubois (1993, p.51) afirma que o princípio do *traço*, ainda que essencial à fotografia é apenas um momento breve no conjunto do processo fotográfico, ou seja, é apenas no instante da exposição à luz que a fotografia pode ser considerada como puro ato-traço. Assim, o autor ressalta que é somente nessa fração de segundo, na qual o fotógrafo não pode intervir, que o que vem antes ou depois é deliberado.

A conexão física entre a imagem fotográfica e o seu referente faz dela uma impressão da aparência e, dessa maneira, a credulidade na capacidade de testemunho da imagem é colocada em suspenso. O fato de atestar a realidade da ação registrada é reavaliado, pois as afirmações sugerem que a única coisa que atesta é a presença do fotógrafo diante da performance. A constatação de algo que aconteceu é só a construção de uma imagem. Segundo Kossoy “o testemunho que se vê gravado na fotografia se acha fundido ao *processo de criação* do fotógrafo” (2009, p.34).

As informações visuais presentes na fotografia oferecem elementos para certo entendimento da obra, visto que é apenas um registro circunscrito da aparência. O fato de a performance ser complexa pelo desenvolver de sua ação, a fotografia, enquanto sua representação visual, gera uma outra percepção distinta sobre o trabalho. Ao pensar sobre os vários pontos de vista que o fotógrafo possui do "objeto fotografável" (FLUSSER, 2002, p. 18), há a escolha de um subjetivo, que, analiticamente, é tendencioso sobre o ato fotográfico. Dessa maneira, através das imagens fotográficas o sentido de uma performance não se deixa capturar em sua plenitude.

No caso da fotografia o tempo cronológico e subjetivo da performance presencial, elemento estético imprescindível da ação, é ausente. Na imagem fotográfica o tempo está suspenso em função da limitação técnica do dispositivo

fotográfico, que provoca uma interrupção no fluxo do tempo. A fotografia gera uma alteração na performance também pela ausência desse elemento impermanente e, conseqüentemente, por apresentar uma informação descontínua. Nesse caso, a desintegração da temporalidade torna perceptível a transposição de dimensões. Segundo Arlindo Machado

é justamente porque toda a tecnologia da fotografia se orienta no sentido de uma eliminação do tempo que a inscrição desse último na fotografia tem um poder superlativamente desestabilizador e, por conseqüência deformante. O princípio básico do cronotopo¹³ fotográfico reside na elasticidade do conceito de *instante*: considerando o tempo como um desenrolar de eventos, a fotografia surge como algo que se interpõe nessa sucessão, para *fixar* um intervalo. (MACHADO, 1997, p.61)

Isso significa que na fotografia há a inscrição de determinado instante de tempo. Por mais breve que seja o instante de captura da imagem, ele registra uma duração do corpo no espaço, por mínima que seja. A fotografia resulta numa imagem congelada na medida em que a velocidade de obturação é proporcional à velocidade do objeto fotografado.

Sendo assim, deve-se levar em conta a mudança de status que ocorre não apenas pela passagem da linguagem performática para o suporte fotográfico, mas porque essa variação provoca a perda de suas particularidades e dimensões originais. A visualidade, e por conseqüência a percepção da manifestação artística performática, é distinta daquela proporcionada pela reprodução fotográfica. Segundo Kossoy:

A imagem fotográfica contém em si o registro de um dado fragmento selecionado do real: o assunto (*recorte espacial*) congelado num determinado momento de sua ocorrência (*interrupção temporal*). Em toda fotografia há um *recorte espacial* e uma *interrupção temporal*, fato que ocorre no instante (ato) do registro. (KOSSOY, 2009, p.29)

Assim, ao conceber que espaço e tempo interferem um no outro e, conseqüentemente não podem ser compreendidos como elementos isolados, o ato fotográfico opera um corte sobre a duração do tempo e a extensão espacial da

¹³ Se considerarmos a imagem como ocupação de um espaço (que pode ser bi ou tridimensional) por formas de cores e texturas variadas, o tempo ocorre aí como uma força geradora de anamorfoses, liquefazendo os corpos para “derramá-los” num outro *topos*, num *crono-topos*, portanto, num espaço tempo (MACHADO, 1997, p. 60).

performance que registra. Especialmente, a fotografia fragmenta e isola, ao passo que temporalmente, ela imobiliza e retém o instante no qual ocorre a captura da imagem. Pode-se dizer assim, que o recorte espacial ocorre por uma seleção do espaço registrado. Já o recorte temporal é sinônimo de perda, pois o seu fluxo se acha interrompido.

Cristina Freire (1999) reflete sobre a amplitude visual das instalações e a consequente limitação por parte da fotografia em conter sua abrangência. A autora ressalta o caráter desmaterializado após o término de uma exposição, e nesse sentido o seu pensamento é relevante para pensar as possibilidades fotográficas também em relação à arte da performance:

A impossibilidade de abarcar toda a instalação através das lentes fotográficas parece interessante, pois remete à questão da inexistência de uma perspectiva única e ideal para que essas instalações sejam vistas e, portanto, fotografadas. Umberto Eco, em um interessante ensaio sobre fotografia de arte, aborda o assunto assinalando que o fotógrafo pode desmontar o objeto numa sucessão de tomadas parciais, mas também é capaz de remontá-lo criticamente, tornando a fotografia obra de uma obra. (FREIRE, 1999, p. 92)

A leitura que Cristina Freire faz da obra de Umberto Eco colabora para pensar nas potencialidades poéticas que a fotografia-registro da performance pode vir a atualizar. Para além das limitações documentais da fotografia de performance, parece mais proveitoso para a contemporaneidade da arte da performance pensar nas possibilidades de estéticas que podem elevar o registro fotográfico a um segundo status, de ordem poética.

Soulages (2010), por sua vez, problematiza a impossibilidade de a fotografia capturar o objeto fotografado a partir de uma série de especificidades que separam o referente de sua imagem. Segundo o autor a imagem da fotografia não é natural, nem objetiva ou neutra e sim cultural, além de ser herdeira de técnicas, práticas e teorias historicamente determinadas. O fato de representar perspectivamente é exemplar nesse sentido, visto que revela um ponto de vista particular sobre o espaço. Se a fotografia é representativa, o autor alerta que representar não é assemelhar-se. Assim, a imagem fotográfica representa o objeto, mas não se assemelha a ele.

Desse modo, o entendimento das performances registradas fotograficamente resulta, primeiramente, do aspecto que tange sua alteração espaço-temporal pela imagem capturada. Nesse caso a percepção da performance através da imagem fotográfica é atualizada. Esse processo de atualização ocorre não apenas pela sua mediação posterior, mas também é condicionado pelo olhar do fotógrafo e pelos procedimentos ao qual a imagem passa até o contato com o espectador.

Kossoy discorre sobre a imagem fotográfica a partir do conceito atribuído por ele de *documento/representação*, refletindo que a fotografia encerra em si uma relação ambígua de realidades e ficções. Nas palavras do autor, o duplo *registro/criação* seria uma “dualidade ontológica que convive perenemente nos conteúdos fotográficos” (KOSSOY, 2009, p.35). Nesse sentido, a fotografia possui uma realidade interna, que é a realidade própria do documento¹⁴, realidade esta construída e codificada. A relação *documento/representação* é indissociável na fotografia por ser esta um documento criado.

Essa natureza dúbia da fotografia leva Kossoy a conceituá-la como uma *ficção documental* (KOSSOY, 2009, p. 143). Um modo mais atualizado de olhar para essa particularidade da fotografia-registro da performance pode ser refletida na consideração de Luiz Cláudio da Costa quando diz que “há duas realidades: uma ausente, que existiu ou poderia ter existido, e a realidade matricial da cultura informatizada” (COSTA, 2009, p.81).

Em outra via das relações existentes no contexto da contemporaneidade artística que relaciona performance e fotografia, encontra-se o que alguns artistas habitualmente vem a denominar como *fotoperformance*. Nesse subgênero da arte da performance estão as fotografias performáticas autônomas, desvinculados do objetivo documental do suporte técnico.

Nesses trabalhos, a fotografia não atua como um documento, mas como o meio específico de apresentação pública da performance. A fotografia é desse modo

¹⁴ É o que o autor conceitua como *segunda realidade*, esta não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o objeto do registro, é a realidade visível, evidente, que está contida nos limites bidimensionais das margens da fotografia, que ocorre exclusivamente na dimensão da imagem, ou seja, sua *realidade exterior*. Assim, a *segunda realidade* pertence ao mundo das imagens, dos documentos, das representações, é o que está imóvel no documento, seu conteúdo. Nesse entendimento, toda fotografia é sempre uma *segunda realidade*. Já a *primeira realidade* é o próprio passado do objeto em si, em sua história particular, o contexto do objeto no momento do ato de registro, na dimensão da vida, no seu espaço e tempo próprio que está oculto no documento, isto é, a *realidade interior*. É baseado nessa lógica que Boris Kossoy fundamenta seu edifício teórico sobre a fotografia enquanto fonte histórica.

integradora e indivisível da performance, num processo que não estipula uma hierarquia entre as duas linguagens.

Na fotoperformance, diferente da performance presencial, a interação do público com o trabalho não se dá no tempo real de desenvolvimento da ação, pois esta fruição só ocorre em um tempo posterior. São estratégias de registro fotográfico que levam a produção performática para um público virtual.

Ainda que existam autores que refutam o conceito de fotoperformance, no contexto da presente pesquisa a obra que se produz por meio desse processo também é entendida como uma performance. Embora o objeto artístico configure-se como imagens fotográficas, este está centrado no corpo da artista, que no momento da captura da imagem esteve a performar diante da câmara. A fotografia é a finalidade da concepção da performance, criação esta elaborada em função do dispositivo fotográfico.

O registro documental em fotografia remete a um trabalho que lhe é exterior, enquanto que na linguagem da fotoperformance ela própria é a obra. Não prescindindo de uma performance presencial para existir, a fotografia é o suporte da performance. Nesse caso a imagem não se faz presente como documento, ela é integrada à própria concepção do trabalho. Assim, a performance implica o registro visual no próprio processo de produção, sendo a imagem registrada o trabalho em si.

O meio fotográfico quando somado à ação performática se estabelece como elemento basilar dessa linguagem que pode ser entendida como uma forma de hibridação da performance com a fotografia. Há de se notar que nesse caso o congelamento temporal operado pela estrutura fotográfica não é uma limitação, e sim, uma qualidade, pois o performer que produz por meio da fotoperformance busca um resultado estético-poético no desejo de congelar o instante performático.

Philip Auslander é um teórico da arte da performance que não atribui a esse tipo de trabalho a denominação fotoperformance, preferindo chamá-los de *fotografia performada*¹⁵. O autor debate trabalhos inseridos nessa categorização como obras que possuem de um teor *teatral* em relação à documentação fotográfica de performances (AUSLANDER, 2006, p.1).

¹⁵ No texto original encontra-se a expressão “performedphotography” (AUSLANDER, 2006, p.2).

Na fotoperformance, o enquadramento – assim como as outras estratégias técnicas que podem vir a sustentar o trabalho – é preconcebido pelo performer. A fotografia é um elemento integrador da performance e nesse sentido, não há a possibilidade de percebê-las separadas. Essa característica é o que coloca a fotoperformance ao lado de outras linguagens intermídia. Nesse caso, tanto a imagem fotográfica quanto a ação performática estão no mesmo patamar hierárquico, uma não se sobrepõe a outra em valor ou importância para determinar a constituição do trabalho.

Pensar na relação tão próxima entre o registro fotográfico documental e a linguagem da fotoperformance leva ao questionamento sobre a possibilidade de atribuir o surgimento da fotoperformance como uma estratégia artística derivada das fotografias documentais de performances. Essa hipótese emerge quando nota-se que em muitos exemplos, há trabalhos de certos artistas em que se torna quase imperceptível distinguir as duas possibilidades de uso da fotografia junto a performance.

A imagem da fotoperformance também tem um caráter de testemunho da ação, mas o seu status de registro está além do documental, pois não corresponde a uma performance que lhe é externa. A fotografia é fundamentalmente destinada a constituir o desfecho do trabalho. A intencionalidade do artista é a apresentação de uma obra de arte em si mesma e não o documento ou o vestígio fotográfico como um subproduto da ação passada, embora a potência poética ainda possua centralidade no ato performático fixado na imagem.

Assim, o ângulo preciso da câmara e os ajustes técnicos são montados antecipadamente e reunidos para expressar uma ideia já elaborada para constituição da imagem. Desse modo, mesmo que a captura da imagem seja executada por um fotógrafo contratado, o trabalho resulta de uma estratégia estruturada pelo performer.

É notável que, no caso da fotoperformance, a perda da aura postulada por Walter Benjamin, que se esvai por meio da reprodutibilidade técnica, não ocorra tal como referida anteriormente no caso do documento fotográfico da performance presencial. Pode-se pensar que a aura já está incorporada no trabalho fotográfico, pois este é seu próprio suporte.

A aniquilação da aura pela reprodutibilidade serializada, enquanto substituta da existência única da obra, só pode ser considerada em relação à fotoperformance se essa for criada com o intuito de não ser replicada. Se ela for assim destinada a uma apresentação exclusiva, negando desse modo a própria natureza técnica da fotografia que pode ser copiada infinitas vezes, seja mesmo em seu processo analógico por película fílmica, ou por sua matriz numérica, quando digital.

1.4 A performance e o vídeo

Segundo Renato Cohen, a performance é uma “função do espaço e do tempo $P=F(s,t)$; para caracterizar uma performance algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local” (COHEN, 2002, p. 28). A partir dessa consideração, constata-se que na arte da performance tempo e espaço coexistem e coincidem.

O interesse pela imagem videográfica para registrar a performance habitualmente está centrado no que diz respeito à captura do tempo. Pelo vídeo existe a capacidade de captura da duração cronológica da ação performática e da sequencialidade do acontecimento. O vídeo embora registre de forma satisfatória o tempo cronológico da ação, desloca a criação performática para outra dimensão espaço-temporal, que não é mais o aqui-agora da performance.

O vídeo possui uma descendência do aparato tecnológico da fotografia, do cinema e da televisão. A imagem fotográfica legou sua técnica ao cinema. Da TV, o vídeo herda certa tendência de dissolver-se em outros meios, ou, como reconhece Arlindo Machado, “acabou por herdar também uma certa postura parasitária em relação aos outros meios, uma certa facilidade em se deixar reduzir a simples veículo de outros processos de significação” (MACHADO, 1997, p. 188).

A imagem do vídeo é composta por pontos de cor luminosos a partir de sinais elétricos (*pixels*). A imagem eletrônica consiste assim em um conjunto de linhas superpostas e sucessivas, cada qual formada por pixels que dão forma a um painel de retículas. As linhas de retículas passam por um processo de varredura por feixes de elétrons e a convertem em impulsos elétricos (*scanning*) que são transmitidas

através de ondas e/ou gravadas em suporte eletromagnético. Segundo Arlindo Machado, o vídeo possui

uma imagem iridescente, uma imagem-luz, em que a informação plástica coincide com a fonte luminosa que a torna visível o quadro videográfico, já não existe no espaço, mas na *duração* de uma varredura completa da tela, portanto, no tempo. A imagem eletrônica já não é, como eram todas as imagens anteriores, ocupação da topografia de um quadro, mas síntese temporal de um conjunto de formas em mutação. (MACHADO, 1997, p.52)

Desse modo a tecnologia do vídeo promove uma ilusão ótica de movimento contínuo da imagem. Diferentemente das tecnologias da fotografia e do cinema, que têm suas existências baseadas em processos físico-químicos de captura e fixação de imagens, o vídeo já nasce como um meio de escritura eletrônica, registrada diretamente sobre suporte magnético. Mas o seu processo ainda é analógico, pois ainda demanda uma caixa óptica para a captura da imagem.

Ainda hoje no vídeo, a profundidade de campo é limitada, devido às tecnologias atuais que ainda produzem uma imagem precária em função do limitado número de linhas de varredura que suporta. Essa limitação técnica também faz com que planos abertos, ou ainda, compostos de minuciosidades, se traduzam em manchas, sendo uma imagem inapropriada para registrar tanto um número muito grande de informações quanto detalhes mínimos.

A partir desse contexto técnico, Arlindo Machado chama atenção para tendência da imagem videográfica ao primeiro plano, para o registro do detalhe, do fragmento que sugere o todo. O “recorte fragmentário e fechado” (1997, p. 194) deve limitar a quantidade de formas que aparecem na tela no mesmo instante, e procurar os pequenos espaços de cena. A ideia é operar pela imagem sintética.

Nesse sentido, em relação à fotografia e ao cinema, o vídeo tende a ser menos realista, incorrendo mais na estilização do plano. Ao fechar o enquadramento, o recorte é destacado e a profundidade de campo é suprimida, o que permite a percepção do trabalho pela articulação dos planos em sequência. Essa exposição sequencial da imagem também promove uma articulação do sentido do trabalho nesse mesmo processo de contiguidade dos planos da imagem.

O vídeo possui natureza híbrida. Segundo Arlindo Machado, o “discurso videográfico é impuro” (1997, p. 190), ele reprocessa formas de outros meios e

opera pela síntese sem pretensões de homogenia. Assim, o vídeo possui estrutura agregadora, no sentido de hibridizar linguagens. No entendimento da noção de vídeo, há que reconhecer essa hibridez fundamental, que resulta numa grande diversidade de apresentações que podemos encontrar desde o início de sua história até a atualidade.

O início de sua prática data de meados dos anos 1960, quando ocorre sua disponibilidade comercial. Nesse momento histórico-cultural, já não se encontra um cenário para se estabelecer especificidades para uma linguagem videográfica. A própria TV e o cinema já se encontravam diversificadas. Nesse cenário cultural, os artistas logo se lançaram na exploração técnica do aparato videográfico para suas experimentações poéticas.

A partir deste contexto histórico cabe trazer as considerações de Fernando Salis sobre as relações entre as linguagens do vídeo e da performance:

Com o surgimento dos sistemas de registro e transmissão de vídeo, artistas de performance apropriaram-se imediatamente desta nova mídia. Ainda que a fotografia e o cinema já tivessem sido amplamente utilizados com finalidades performáticas, esse novo regime de imagem reconfigurava a relação entre registro e tempo presente. Por ser puro processamento, não tendo nem mesmo o suporte material do fotograma como unidade de sua imagem [como na película cinematográfica], o vídeo parece levar a relação mimética entre real e sua representação – e a desmaterialização da imagem – ainda mais longe do que as tecnologias precedentes. Por formar-se nas telas por uma operação de ‘varredura’ de elétrons, a imagem do vídeo nem mesmo existe no espaço, somente no tempo. (SALIS, 2009, p.40)

Ainda que se entenda que o vídeo-registro da performance presencial atenda certos requisitos para uma captura de imagem que satisfaça sua funcionalidade documental, há de se perceber em que medida pode cumprir essa eficiência. Quando se usa o vídeo como forma de registro e memória de acontecimentos, deve-se ater as suas especificidades, a saber:

O vídeo é um meio precário como registro naturalista, devido, entre outras coisas, à sua definição limitada [...] Além disso, nada pode ser mais estranho à imagem eletrônica do que a finalidade figurativa, sobretudo porque o grau de manipulabilidade a que ela pode ser submetida é hoje tão devastador que ninguém, em sã consciência, pode ainda creditar-lhe poder de verossimilhança (MACHADO, 1997, p.47)

O vídeo sustenta uma imagem granulosa, composta por uma espécie de malha de pixels. Somado a sua incapacidade de imprimir profundidade à imagem, a sugestão ilusionista que se requer com as imagens técnicas acaba por resultar um tanto precária. No que diz respeito ao limite técnico do vídeo-registro de performance, é que a imagem e o som gravados remetem a outro espaço e a outro tempo, que correspondem ao passado do trabalho. Paradoxalmente, nesse mesmo vídeo-registro há o seu espaço-tempo próprio enquanto suporte, ainda mesmo que ocorra um registro puro, sem qualquer edição. Quando os mesmos segundos da ação performática correspondem aos segundos de exibição da imagem videográfica, figura-se uma inscrição do tempo da performance no tempo de duração da imagem do vídeo.

Na linguagem do vídeo, a impermanência e conseqüente alteração de suas formas ocorre em uma sucessão temporal. “Por existir apenas no tempo, inclusive no tempo real e presente, a imagem eletrônica é pura duração” (MACHADO, 1997, p.49). O presente é um momento fugaz, traz consigo o ocorrido no passado e aponta um porvir. Ou, como encontra-se expresso nas palavras de Luiz Cláudio da Costa “o presente não passa de um limite, uma tênue e pouco discernível fronteira entre um passado que passa permanecendo e um futuro que não chega porque é pura expectativa” (COSTA, 2009, p. 18).

No que diz respeito ao estado presente, assim como a linguagem da performance, o vídeo é um tipo de produção que se caracteriza pelo processo em detrimento de um produto objetual. Nesse sentido, performance e vídeo são igualmente temporais e impermanentes. É nesse ponto que a aproximação entre as duas linguagens parece sobressair-se em relação à imagem fixa da fotografia.

Henri Bergson afirma que o tempo sempre foi uma questão desprezada pelos filósofos. Bergson afirma que o problema começa ao se incorrer no erro de colocar tempo e espaço no mesmo patamar e, tendo-se aprofundado no espaço, os filósofos acabam por tratar o tempo de modo semelhante. Assim esclarece:

A analogia entre tempo e espaço é com efeito totalmente exterior e superficial. Prende-se ao fato de que nos servimos do espaço para medir e simbolizar o tempo. Portanto, se nos guiarmos por ela, se formos buscar no tempo características como as do espaço, será no espaço que nos deteremos, no espaço que encobre o tempo e o representa a nossos olhos comodamente: não teremos ido até o tempo ele próprio. (BERGSON, 2006, p. 3)

As relações entre espaço e tempo advêm das teses einsteinianas¹⁶ que compõe a Teoria da Relatividade e que, no contexto do presente estudo se tornam fundamentais para o entendimento que se propõe sobre tempo-espaço. Assim, “a teoria da relatividade encara o tempo como *quarta dimensão do espaço*, o que implica uma concepção de tempo como algo que pode ser *materializado*” (MACHADO, 1997, p.59). Assim pode-se dizer que uma possível visibilidade do tempo pode ser percebida na duração da matéria.

Cada vez que se considerou o tempo por referência ao movimento, de cada vez que se o definiu como a medida do movimento, descobriu-se dois aspectos do tempo que são cronossígnos: por um lado o tempo como todo, como grande círculo ou espiral que recolhe o conjunto do movimento no universo: por outro lado o tempo como intervalo, que marca a mais pequena unidade de movimento ou de ação. (DELEUZE, 1985, p.57)

A artista Maria Beatriz Medeiros, ao discorrer sobre as relações entre a arte da performance e o tempo, contempla a seguinte reflexão:

Se considerarmos o tempo como alguma coisa dada objetivamente, ele se decompõe em momentos distintos: o passado não é mais, o futuro não é ainda e o presente se reduz ao ínfimo ponto de passagem do passado ao futuro. Temos, portanto, uma consciência da duração, uma experiência do tempo, e dispomos de uma medida de tempo. Isso só é possível se a consciência humana tiver a faculdade de conservar na memória, como imagens, os traços que a impressão sensível passageira deixam atrás dela. A maneira como as imagens são tornadas presentes, no espírito, permite distinguir três dimensões do tempo: “O presente do passado é a memória; o presente do presente é a visão; o presente do futuro é a espera”. Por isso, não é justo dizer que o passado e o futuro são só a experiência do presente. Esta existe verdadeiramente acompanhada, no espírito, de uma representação do passado e do futuro. (MEDEIROS, 2007, p. 7)

Henri Bergson acreditava não apenas que ciência e filosofia são disciplinas complementares, mas que a física einsteiniana trazia uma renovação relevante nos modos do pensamento. Desta maneira, o autor interessava-se em saber em que

¹⁶ Em concordância com Arlindo Machado na presente pesquisa “a referência a Einstein se dá aqui num sentido apenas metafórico, uma vez que, nos termos restritos da teoria da relatividade, a inscrição do tempo na matéria só poderia ser perceptível a distâncias astronômicas e a velocidades próximas a luz” (1997, p.60). Assim, cabe esclarecer que as noções de *tempo* apresentadas nesta pesquisa possuem base histórica e filosófica, totalmente despretensiosa e independente das investigações propriamente matemáticas e físicas. Assim, não constam nas referências bibliográficas que, por sua vez, discorrem sobre o conceito de tempo apenas no que concerne a sua natureza.

medida o senso comum sobre a *duração* do tempo era compatível com os conceitos einsteinianos. Consciente de que a concepção de duração era fruto da experiência direta e imediata, o filósofo quis confrontar a noção corrente sobre o tempo com os postulados da teoria da relatividade, procurando relacionar a realidade concreta, perceptível, com os termos da teoria que correspondiam. (BERGSON, 2006, p.2)

Para o seu exame filosófico, Bergson (2006, p.3) retira da teoria da relatividade apenas o que concerne ao tempo, por isso permanece apenas no limitante a *relatividade restrita*. O resultado de sua análise mostrou que as teses de Einstein não só afirmam e apontam provas da crença geral de um tempo único e universal. Bergson afirma que o aspecto paradoxal dessa crença devia-se a confusão provocada por aqueles que ergueram a física em filosofia. Para sua análise, parte de uma conservação de todas as transições entre o ponto de vista psicológico e o ponto de vista físico, entre o tempo do senso comum e o tempo de Einstein. Desse modo a análise bergsoniana fez sobressair as características da natureza do tempo.

Cristine Mello (2008, p.25) afirma que o vídeo assume uma estratégia híbrida de construção de sentidos. Assim, parte de uma análise que o considera em suas situações fronteiriças, como um processo de descentralização de linguagens, como meio que expande suas próprias especificidades. No conceito definido pela autora, pode-se entender o vídeo como uma linguagem que se aproxima da performance em seu conceito estético.

A autora acrescenta que o seu estatuto na arte é fundamentalmente instável, mutante, múltiplo, e influenciado/orientado pela cultura digital e os seus deslocamentos nos trânsitos do espaço-tempo midiático. No vídeo há um alto grau de retroalimentação entre os variados procedimentos e linguagens possuindo habilidade em transitar nas diversas manifestações criativas. Assim, o vídeo é compreendido como um procedimento de integração midiática.

As mídias se encontram profundamente contaminadas a ponto de necessitarem de redefinição e expansão dos seus conceitos na medida em que não há mais condição de observá-las em seus segmentos ou em suas especificidades. Nesse sentido, o vídeo demanda o abandono da análise de cada mídia em separado, em seus contextos específicos de linguagem buscando a noção de mídia para além de suas propriedades particulares. Meio audiovisual essencialmente

heterogêneo, impuro, de identidades múltiplas, o vídeo como diz Mello, “tende a se dissolver camaleonicamente em outros objetos ou a incorporar seus modos de constituição” (MELLO, 2008, p.28) num estado descentralizado de comunicação entre os meios.

Todos esses aspectos da linguagem videográfica dialogam diretamente com a arte da performance. Essa constatação leva a perceber que a eleição do vídeo como um meio adequado de registro da performance presencial não se deve apenas a sua capacidade técnica de inscrever o tempo da ação performática na imagem.

No que diz respeito às interações entre as linguagens do vídeo e da performance, há certas distinções entre os diferentes usos do procedimento videográfico. Essas sutis diferenças assentam-se justamente nas questões híbridas mencionadas. Pela sua característica de hibridéz, o vídeo tem uma tendência a se tornar veículo de outros processos, conforme referido anteriormente. A videoarte, como linguagem artística contemporânea, estabeleceu construções discursivas próprias que seguidamente se refletem quando ocorre a sua hibridação com a performance

Quando, no final dos anos 1960, as primeiras câmaras de vídeo foram incorporadas ao processo de trabalho de certos artistas, era comum eles colocarem-se diante do equipamento em seus ateliers e realizar ações performáticas. É notável que a produção em vídeo desses artistas não se limite ao mero registro de suas ações performáticas. Esses trabalhos apontam para possibilidades de agenciamento entre seus corpos e os dispositivos videográficos que tornavam possível esse modo próprio de visibilidade. Rosangela Leote comenta essa questão específica no contexto brasileiro:

Se analisarmos de um modo geral, a primeira fase do vídeo no Brasil, veremos que sua essência foi performática. Nessa fase, devido em parte às limitações técnicas, o artista ligava uma câmera e fazia atuações performáticas diante do equipamento. Apesar do corpo ali presente, tratava-se de vídeos nos quais se inseriam as ações do corpo, suas modificações e distorções. Mas se procurarmos a dominante, veremos que não é outra coisa senão o vídeo, já que o interesse do artista estava na obra videográfica que era depois distribuída. Apenas houve, no momento da coleta do material, uma determinada ação performática. Todavia, esse caráter primário da performance segue, para sempre, com esse trabalho. De qualquer maneira, nada nos autoriza dizer que um vídeo da Leticia Parente, como o citado no exemplo, seja uma performance. Ele é um vídeo que tem características de performance, que traz uma relação muito forte com sua linguagem, mas é videoarte. (LEOTE, 2008, p. 57)

Nesse contexto, pode-se dizer que o vídeo associado à arte da performance vai além de um registro audiovisual com função documental para ser empregado como um processo que mais tarde vem a dar origem a um subgênero da videoarte, a denominada *videoperformance*.

Assim, o registro videográfico documental – que nesse caso é apenas um meio de captura de imagem e som da performance presencial – torna-se uma finalidade enquanto linguagem autônoma. De modo análogo à fotoperformance, na linguagem da videoperformance a ação performática do artista é elaborada em função do dispositivo videográfico e, nesse sentido, é pensada em relação ao ponto de vista da câmera. Segundo Fernando Salis, o conceito de videoperformance emerge na década de 1980

para tentar definir as situações em que a performance não pode prescindir da hibridização com o vídeo, sob pena de se romper a proposta da ação. Diferentemente da performance para o registro em vídeo, ou do vídeo como um simples elemento integrante de uma performance, na videoperformance a ação se dá inextricavelmente com o vídeo no tempo presente (GRACIA, 2009, p. 41)

Nesse processo que se instaura a videoperformance, a ação performática requer necessariamente o vídeo para sua existência estético-técnica. Se a performance que a configura pode vir a acontecer sem o vídeo, este trabalho não pode ser caracterizada como videoperformance. Para o desenvolvimento desse debate, Rosangela Leote traz a ideia de que entre a performance e o vídeo “há uma relação de unicidade, de interdependência ‘simbiótica’. Do nosso ponto de vista, essa interdependência resolveria a dúvida e definiria videoperformance como conceito” (LEOTE, 2008, p.54). Ainda conforme a autora:

se o vídeo, com assunto de performance, pode ser guardado, reapresentado e distribuído no seu suporte, pode ser que estejamos falando de um vídeo com potencial performático. Esses vídeos não são documentação de performance, mas têm, com ou sem pós-produção, qualidades aparentes de performance, na forma potencial, como pode ser exemplificado por “Made in Brazil” (1974) de Leticia Parente. (LEOTE, 2008, p. 57)

Embora o posicionamento conceitual que Rosangela Leote adote em relação à linguagem da videoperformance, não se pode negar que ela não seja também considerada um subgênero da videoarte. Sendo assim, esta afirmação não exclui a possibilidade dada pela autora, nem tão pouco se impõe uma hierarquia entre elas. Não apenas atualmente, mas em toda sua história enquanto linguagem, a arte da performance contempla infindáveis possibilidades de apresentação, formas, conceitos, etc. São tão irrestritos e múltiplos os exemplos associados à linguagem, que não se permite limitações do seu conceito.

Essa característica de uma linguagem aberta e sem limitações definidas *a priori* é reconhecida de modo positivo. A noção de performance abriga procedimentos variáveis, como já foi pontuado na presente dissertação, o seu próprio conceito enquanto linguagem é permissivo e constantemente revisto por meio do reconhecimento de elementos performáticos na estrutura de diferentes trabalhos. Nesse contexto permissivo, a imagem videoperformática, por vezes parece incorporar as formas espontâneas do ato presencial. A ação performática desse modo acaba por agenciar espacialidades e temporalidades próprias da imagem videográfica. Segundo Silvio de Gracia

Um dos fatores que deu início às relações entre performance tecnologia foi o costume cada vez mais generalizado de se fazer um registro documental das ações. A utilização do vídeo revelou-se a forma mais simples de documentar a obra da performance, e logo deu origem a entrecruzamentos produtivos e inéditos, que se distanciavam do mero afã documental. Isso pode ser rastreado pela imensa presença do performático no campo da videoarte, mas se traduziu mais diretamente no aparecimento de um surpreendente gênero, ou subgênero, chamado videoperformance. A concepção e produção de uma obra de performance para o suporte vídeo não apenas demonstra um entusiasmado interesse pelas possibilidades da manipulação eletrônica da imagem, como também provoca profundas reformulações em torno do corpo e de sua presença real. Os registros documentais e a videoperformance revelam-nos a presença de um corpo encurralado e midiaticizado pela tecnologia do vídeo, ou indicam a “não-presença” de um corpo que se tornou virtual e eletrônico. É possível falar de uma nova “desmaterialização”, na qual a carne é substituída por sua projeção, e a presença por um sinal virtual. (GRACIA, 2008, p. 49)

Essa longa citação foi eleita para fechar as considerações sobre as relações entre as linguagens do vídeo e da performance por ser entendida como um caminho que leva ao debate que se segue sobre a modalidade da teleperformance.

1.4.1 A teleperformance

Ao pesquisar sobre performances que possuem seu registro em imagens videográficas se torna pertinente inserir na investigação também a *teleperformance* e os modos como as imagens dessa modalidade performática operam nessa situação procedente na contemporaneidade. No entanto, cabe esclarecer que o campo de produção da teleperformance vai além do que é apresentado no contexto desta pesquisa. Assim, os argumentos são expostos com vistas a abranger apenas o que se refere às relações com o vídeo, o que significa apenas um fragmento do que vem a ser compreendido como a prática da teleperformance.

No modo de produção referido neste estudo, as teleperformances possuem suas imagens capturadas e midiaticizadas através de um dispositivo videográfico de base digital que registra e transmite suas imagens simultaneamente em tempo real. Assim, são apontadas certas relações sobre o processo gerado na teleperformance quando utiliza-se da imagem capturada do ato performático a partir de dispositivos, e suas possibilidades técnicas e estéticas quando orientadas para o ciberespaço a partir do registro audiovisual da ação performática e sua exibição.

Nessas teleperformances, o que torna o trabalho possível é a comunicação a distância, que ocorre pela transmissão simultânea de informações. Os dispositivos tecnológicos atuam como mediadores entre a ação desenvolvida pelo performer e o público presente em lugares remotos. O sistema maquínico midiático permite a mediação entre a ação do performer e a projeção dessa ação que, nesse instante, torna-se imagem numérica. Desse modo, o corpo do performer desmaterializa-se em função da transmissão para outros.

Assim, a teleperformance ocorre em lugar remoto e é orientada para o ciberespaço. Essa modalidade possui uma relação análoga à videoperformance no sentido de que uma performance é desenvolvida visando a captura de sua imagem que é hospedada no ciberespaço. A performance *in situ* é reconfigurada no plano digital do ciberespaço. Desse modo, performances mediadas pela internet tem sido a motivação de artistas, que perceberam no ciberespaço uma nova possibilidade para a ação performática. O contato se dá no tempo real da experiência à distância estabelecendo uma nova relação de presença e de espaço-tempo

Há ainda a possibilidade do desenvolvimento de uma performance dependente do sistema maquina do computador e do ciberespaço ser elaborada ao vivo, incluindo a interatividade do público conectado. A ambiguidade entre o próximo e o distante se instaura nessa situação. A ideia não é travar uma distinção, mas observar seus pontos de diálogo e o impacto que podem vir a causar no pensamento sobre o registro videográfico da performance. Propõem-se um entendimento para os modos de telepresença que a modalidade implica, modos como as práticas teleperformáticas podem utilizar-se das redes digitais para redimensionar suas propostas poéticas.

Os corpos dos performers são redimensionados pelas possibilidades de visibilidade oferecidas pela webcâmeras e nesse sentido

Interiores e exteriores do corpo podem ser amplificados, recortados, re-espacializados, desfocados, desvendados, modificados, reprogramados, flagrados em micro-gestualidades, fragmentados, velados e revelados em seus mais inusitados detalhes, ou em sua totalidade. (CURI, 2000, p.70)

Desse modo, a ação performática percebida pelo público é determinada pelos recursos oferecidos pelos equipamentos empregados na realização técnica do processo de transmissão da performance. Assim, pode-se dizer que o que é visto pelo público é determinado também pela performance da máquina.

A noção de tempo real em teleperformance diz respeito à sincronização entre a ação performática em dado espaço e tempo e a recepção mediada. O conceito de teleperformance não se aplica a imagens videografadas em um tempo anterior e disponibilizadas no ciberespaço. A transmissão da imagem necessariamente precisa ocorrer simultaneamente ao acontecimento performático. É nesse sentido que a presença do performer em ação é projetada configurando assim, a noção de telepresença.

A visão de Certeau nos ajuda a compreender as relações espaciais na Internet, por remeter a uma relação em que o espaço estaria para a virtualidade (cruzamento de móveis), como os lugares estariam para as atualizações (configurações instantâneas). (CURI, 2000, p.86)

É nesse sentido que na teleperformance a imagem da ação pode estar em vários espaços. É o ciberespaço que torna possível as atualizações constantes de

diversos lugares. Nesse contexto, qualquer indivíduo, uma vez conectado, faz parte da rede mundial de acesso e transmissão de informações denominada *ciberespaço*. O ciberespaço possibilita formas de conexão, comunicação e socialização entre as pessoas que não encontra precedentes históricos. Na esteira dessa situação, emergiram modos próprios de criação e a arte logo encontrou seus caminhos para utilizar-se das possibilidades oferecidas pelo espaço virtual da internet.

As teleperformances são ações artísticas que fazem uso do potencial poético da tecnologia digital. É nessa perspectiva que são inseridas reflexões sobre cultura digital e a utilização das atuais tecnologias de informação e comunicação associadas à prática performática. O surgimento de dispositivos acopláveis ao computador, tais como webcâmeras e softwares, proporcionou o aumento da aproximação mediada do mundo que, nesse caso, tem seus códigos passados por interfaces eletrônicas e cálculos numéricos.

As tecnologias de informação e comunicação, particularmente a integração das redes, respondem a uma ampliação da arte da performance na atualidade, não só de difusão, mas também de produção. Atraídos pelo potencial técnico dos ambientes virtuais que fazem do digital seu suporte, e pela possibilidade de constante atualização dos dados, muitos performers têm se utilizado do ciberespaço para criação e renovação de suas práticas performáticas.

No que diz respeito à circulação de informação, Lévy afirma que o próprio ato de comunicar define a situação que dá sentido à mensagem trocada e, nesse sentido, ação e comunicação são sinônimos. Em outras palavras, o que o autor diz é que o contexto é o próprio alvo dos atos de comunicação. O jogo comunicativo transforma o contexto compartilhado que, longe de ser um dado estável, é continuamente reconstruído: “o sentido emerge e se constrói no contexto” (LÉVY, 1993, p.22).

A virtualização dos corpos é experimentada na contemporaneidade através de dispositivos como telefones, televisor e telemanipuladores, capazes de virtualizar os sentidos. “Pela telepresença e pelos sistemas de comunicação, os corpos visíveis, audíveis e sensíveis se multiplicam e se dispersam no exterior” (LÉVY, 1996, p.30). Nesse sentido, a percepção é externalizada pelos sistemas de telecomunicação.

As experiências estéticas, nesse contexto, são articuladas por maquinações, aparatos que são estruturas visíveis de percepções. Assim, público e performer compartilham o ciberespaço da teleperformance. A performance em telepresença possui sua presença multiplicada em diversos espaços, ainda que desdobrada. Na esteira dessa consideração entende-se que os dispositivos midiáticos que possibilitam a telepresença vêm a ampliar nossa capacidade de percepção ao atuar como

"próteses de percepção", pois amplificam a capacidade de perceber sensações e sentidos que se ausentam à percepção não mediada, e ainda, são "próteses de presença", pois permitem a presença em espaços, e para interlocutores, de uma forma que não seria possível sem um meio tecnológico. (CURI, 2000, p.81)

O ciberespaço se constitui como outro espaço de experimentação para essas percepções e, conseqüentemente, para a arte da performance, pois a presença do corpo é mediada pelo ambiente virtual, através de sistemas computacionais e da telecomunicação. Segundo Lévy, graças às interações em tempo real pela rede, às transmissões ao vivo e aos sistemas de telepresença, obtém-se uma unidade de tempo, sem uma unidade de lugar. "A sincronização substitui a unidade de lugar, e a interconexão a unidade de tempo" (LÉVY, 1996, p. 21).

Alice Curi define um conceito específico para telepresença articulada nas teleperformances:

Se o que viabiliza uma percepção (visual, auditiva, tátil, e o que for possível ser tecnologicamente projetado) é a mediação então, respeitados outros elementos determinantes desse conceito, podemos falar em telepresença. Então telepresença será a presença da ausência, presença do que é distante, ausente à percepção. (CURI, 2002, p. 82)

Nesse contexto emerge a teleperformance, prática artística que pode ser entendida como uma modalidade da arte da performance que acontece através da ligação de dois ou mais pontos remotos através do ciberespaço. O processo ocorre a partir de uma performance que desenvolve-se num ambiente físico, capturada e transmitida em tempo simultâneo nas redes digitais através da tecnologia do vídeo. É o ciberespaço, junto a dispositivos tecnológicos como softwares específicos, que

possibilitam a teleperformance desenvolver-se à distância, caracterizando o que certos autores denominam como telepresença.

Em teleperformances interativas, a transposição de barreiras espaço-temporais se dá não apenas na visualização de espaços físicos remotos, mas pela possibilidade do participante atuar nesses mesmos espaços. A característica comum a essas propostas artísticas é justamente a ação à distância, o que pode ser definido como *teleatividade* (ARANTES, 2005, p. 98). Assim, além das características presentes na teleperformance abordadas na presente pesquisa, há ainda a possibilidade de desenvolver o trabalho colaborativamente através de ações compartilhadas.

Ao discorrer sobre os modos de uma atuação à distância, Priscila Arantes apresenta diferenciações entre *telepresença*, *teobservação* e *teleintervenção*, no que diz respeito à arte produzida no circuito das redes. Assim, a autora traz a seguinte definição para a teleperformance:

[...] a idéia é desenvolver uma ação performática *on-line* e *off-line* ao mesmo tempo. A teleperformance é uma ação performática, realizada em um espaço físico, mas planejada para ser transportada, por web-câmeras, para o espaço virtual do computador. Nesse sentido, só pode ser pensada como uma ação que incorpora corpos localizados em pontos diversos do planeta. Na performance em telepresença, além do discurso verbal, textual e corporal centrado no atuante – que ocupa determinado espaço físico –, há também a atuação de pessoas que estão situadas em espaços distantes, e que são captadas por web-câmeras de modo que todos atuem juntos para definir obra de arte performática em processo.

Para Arantes, trabalhos artísticos de telepresença definem-se a partir do deslocamento de processos cognitivos e sensoriais do participante por meio de um telerrobô. Nesse caso, o participante realiza uma ação em um espaço físico remoto por meio de dispositivos de teleoperação: o robô e o link de telecomunicação (ARANTES, 2005, p.100). Entretanto, a autora não deixa de considerar o pensamento de outros pesquisadores que afirmam que todo trabalho que potencializa o aspecto comunicativo da rede pode se enquadrar no indicativo *telepresença*, ou seja, uma tecnologia que permite ao participante estar presente de algum modo em um lugar distante. Ou ainda, aqueles que consideram a visualização de espaços remotos via web-câmeras como suficiente para definir a telepresença. Entre esses autores podemos encontrar Lévy:

A projeção da imagem do corpo é geralmente associada à noção de telepresença. Mas a telepresença é sempre mais que a simples projeção da imagem. O telefone, por exemplo, já funciona como um dispositivo de telepresença, uma vez que não leva apenas uma imagem ou uma representação da voz: transporta a própria voz. O telefone separa a voz (ou o corpo sonoro) do corpo tangível e a transmite à distância. Meu corpo tangível está aqui, meu corpo sonoro, desdobrado está aqui e lá. O telefone já atualiza uma forma parcial de ubiquidade. E o corpo sonoro de meu interlocutor é igualmente afetado pelo mesmo desdobramento. De modo que ambos estamos, respectivamente aqui e lá, mas com um cruzamento de corpos tangíveis. (LÉVY, 1996, p.29)

Arantes define *teleobservação* como a utilização de web-câmera para acessar visualmente um espaço físico remoto, estabelecendo assim, uma observação a distância. Já a *teleintervenção* vai além da visualização, pois permite uma intervenção pela rede.

Segundo Yara Guasque Araujo a telepresença depende de suportes tecnológicos que permitam a comunicação dialógica e a interação em seus diversos níveis em tempo real. Segundo a autora “telepresença tem a ver com transporte do corpo sensorial” (ARAUJO, 2005, p.20) e além dessa compreensão, o termo comporta outras significações mais genéricas, como ser transportado para um ambiente midiático e se sentir ausente do espaço físico, ou ainda, estar imerso em uma situação física e interagir remotamente num ambiente virtual.

A autora informa que o termo *telepresença* é originário da telerrobótica. Em robótica, o conceito designa a percepção, através de dispositivos de telecomunicações bidirecionais, de uma situação local e temporalmente remota, que envolva a reciprocidade entre observador e observado.

As telecomunicações – de acordo com as transformações tecnológicas de cada momento histórico – oferecem inovações nos modos de presença, reconfigurando a noção de corpo e realidade. Nesse sentido, Araujo aponta que a *televisão* – sistema eletrônico de reprodução de imagens e som – era a tecnologia que mais se aproximava da experiência de telepresença no período anterior ao surgimento da internet. O televisor é um suporte que propicia alguma ilusão de presença, embora suas estruturas comunicativas não permitam uma comunicação dialógica.

No que diz respeito às performances de telepresença, pode-se refletir a sobre a colocação que a autora faz quanto aos dispositivos usualmente atribuídos a essa prática:

a telepresença por web câmeras é considerada como 'baixa telepresença', dada a limitada dimensão das janelas no *desktop* que torna a imersão insatisfatória, e também como 'telepresença popular', por ser acessível a todos os que estejam ligados na Web através dos softwares CuseeMe, iVisit e similares. (ARAUJO, p.27)

A teleperformance é uma prática performática delimitada por essa circunstância. Na relação perceptiva instaurada neste tipo de ação performática apenas dois sentidos são acionados, a audição e a visão, pois a teleperformance se limita a ocorrer a partir da transmissão de som, imagem e texto. Por esse fato, Araujo afirma que essa prática é considerada pelos teóricos da telepresença como *presença social*, justamente pela forte ênfase na comunicação entre os participantes.

O encontro na performance em telepresença – seja ela considerada *baixa*, *popular* ou *social* – é possível apesar das limitações impostas pelos dispositivos tecnológicos. A interação é posta a partir do ponto de vista das câmaras de vídeo, com suas devidas reduções. Como o contato é impossível fisicamente, a *teleperformance* permite apenas uma interação comunicativa e contemplativa.

Assim, a teleperformance oferece outro aspecto vivencial para a arte performática, através da presença mediada por dispositivos tecnológicos, em uma comunicação à distância. A arte da performance se propôs, também, como arte participativa, e essas práticas procuram explorar a ação em rede. Os envolvidos podem ser convidados a participar colaborativamente. A ideia é conectar-se e propor ações, e isso só é possível através de softwares que possibilitam não apenas a transmissão da imagem dos corpos para outros sujeitos conectados, mas que funcione como troca de dados informacionais.

A teleperformance, ao buscar uma realização colaborativa em um ambiente compartilhado, oferece a experiência de outra qualidade de presença e participação em que corpos são interfaceados pelo sistema. A ideia é reunir pessoas para compor ações, em que os meios são comuns, assim como as informações trocadas. No objetivo de proporcionar novas possibilidades criativas, a teleperformance surge como meio para explorar e ampliar as possibilidades de interação e fruição para as ações performáticas na atualidade.

Situações como essas provocam a necessidade de uma reflexão sobre o uso das potencialidades dos meios tecnológicos a favor do desenvolvimento de

propostas para a arte da performance no contexto da cultura digital. A reflexão pode situar-se no modo como são explorados os recursos e processos do formato digital para essas poéticas, a estrutura do ambiente ciberdigital e a relação do ambiente virtual com o corpo. Essa possibilidade instrumental de produção acontece em um ritmo sem precedentes, de modo instantâneo.

Aqui, o pensamento exposto anteriormente sobre a relação aurática da performance presencial pode transportar-se para o contexto das teleperformances. Desta maneira, o desenvolvimento da teleperformance no que tange a sua unicidade presentânea e irreprodutível é análogo a performances presenciais, no sentido de que a reprodução técnica através do registro evadiria a aura.

A reprodução serial da teleperformance, que seria possível a partir da fixação das imagens da ação performática desenvolvida em um arquivo videográfico, imediatamente já transformaria a teleperformance em registro videográfico de uma ação presencial tal qual o tema desta pesquisa apresenta. Se a teleperformance necessariamente implica a transmissão síncrona da imagem da ação do performer ao público, o registro a colocaria no mesmo âmbito da performance presencial.

A teleperformance possui esse duplo caráter na medida em que conserva sua aura enquanto acontecimento único em seu espaço-tempo próprio e intransferível. Todavia, sincronicamente, ela é multiplicada em infinitos lugares, bastando conectar-se ao seu ponto de hospedagem no ciberespaço para atualizá-la e para experienciar seu processo artístico.

2. AS IMAGENS DAS PERFORMANCES DE CLAUDIA PAIM

O foco de análise desta pesquisa, ancorado nas teorizações expostas no capítulo anterior, é a produção performática da artista visual porto-alegrense Claudia Paim. Sua obra foi eleita para o estudo para ser analisada em relação aos seus registros fotográficos e videográficos. Dessa maneira, foi proposta uma interpretação do uso das imagens pela referida artista, fundamentada nas ideias apresentadas anteriormente.

Portanto, em concordância com os objetivos traçados para a presente pesquisa, as performances de Claudia Paim são consideradas sob o ponto de vista do uso dos dispositivos de registro de imagens e levam em conta o objetivo da artista ao registrar o seu trabalho. Também é considerado o olhar das pessoas responsáveis pelo ato de registrar as performances. Este olhar é determinante na captação da imagem, e logo, no resultado obtido, além do modo como elas vêm à exibição.

Claudia Paim tem uma significativa atuação como artista. No entanto, sua formação passa por uma graduação em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sequencialmente desenvolveu pesquisas de mestrado e doutorado com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, sobre temas como arte contemporânea, intervenções urbanas, videoarte, cinema experimental, América Latina, iniciativas de artistas e coletivos, também pela mesma instituição.

Paralelamente ao seu percurso como artista, Claudia Paim, atualmente é professora adjunta de Poéticas Visuais no Curso de Artes Visuais – Licenciatura e Bacharelado da Universidade Federal do Rio Grande, assim como do programa de pós-graduação. Recentemente, lançou o livro *Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados* (2012), resultado da pesquisa de doutorado que discorre sobre os modos particulares de produções coletivas de artistas na América Latina, em que suas iniciativas práticas atuam de modo a inventar e a ativar outros espaços que não aqueles tradicionais da arte.

Como artista visual, trabalha principalmente com as linguagens do vídeo, instalação sonora, performance, intervenção urbana e fotografia. Mesmo que se considere o hibridismo presente em grande parte de sua produção artística, na presente pesquisa apenas a sua produção performática foi selecionada como foco

de estudo, e focada nas possíveis relações estabelecidas entre suas performances e as imagens produzidas pelas mesmas.

Sendo assim, a obra performática desenvolvida pela artista é considerada em suas particularidades, ou seja, as três direções que Claudia Paim dá ao seu trabalho em arte da performance – a performance presencial, a videoperformance e a fotoperformance (apêndice I). A abordagem referida visou referendar o entendimento elaborado pela pesquisadora após o recolhimento e a análise dos dados contidos nas entrevistas, nas imagens e no blog da artista.

Primeiramente, foi realizado um estudo das imagens relacionadas a sua produção performática, a fim de examinar os procedimentos empregados na sua elaboração, execução e pós-produção. Para tanto, são observados os dados circunstâncias referentes à produção das imagens, ou seja, as informações relacionadas aos processos que lhes deram origem, incluindo sua autoria.

Também foi analisado, enquanto arquivo de imagens, o blog desenvolvido pela artista, usado como portfólio de suas performances. Esta referência não descartou uma investigação no acervo pessoal de imagens fotográficas e videográficas da própria artista – que possui material impresso e digitalizado – a fim de compreender os registros que não são disponibilizados ao público e que poderiam conter dados importantes para a pesquisa. Além do material organizado pela artista, também foram analisadas as imagens publicadas na internet por outras pessoas.

Como fundamental apoio ao trabalho de investigação sobre as imagens das performances de Claudia Paim, foi realizado uma série de entrevistas e encontros com a própria artista a fim de obter informações que só ela poderia fornecer. Esses encontros foram profícuos por estabelecer um diálogo indispensável para a presente investigação quando a pesquisadora pôde entrar em contato direto com as ideias da artista, suas ações e os processos de elaboração, execução e pós-produção das performances. Assim, o potencial informativo e documental das imagens das performances é complementado na medida em que são contextualizados com outros dados obtidos por outros meios e suportes.

No que se refere aos modos de registro de suas performances, também foi levado em conta quem são os autores do registro e quais os propósitos que estão envolvidos ao realizar o registro. Nesse contexto inclui-se um olhar sobre o processo

de registro e como ocorre a sua construção durante a captura das imagens. Nessa investigação, cogita-se sobre os elementos envolvidos nas escolhas daquele que é o responsável pelo ato de registrar.

No estudo sobre as imagens das performances de Claudia Paim insere-se, ainda, uma reflexão sobre os procedimentos envolvidos na exibição das imagens de suas performances com a finalidade de identificar como as imagens-registro chegam ao público. Para tanto são analisados os modos como os registros de suas performances circulam na internet. Considera-se assim, a publicação das imagens das performances no contexto do ciberespaço ao buscar uma investigação dos seus modos de inserção e circulação, assim como os modos de acesso dessas imagens por parte do público. Reflete-se, enfim, sobre os possíveis processos de distribuição e acesso das imagens no contexto da cibercultura.

No que diz respeito propriamente à produção performática de Claudia Paim, pode-se dizer que a artista utiliza-se dos dispositivos de registro de imagens com três objetivos definidos. Quando deseja obter um registro visual ou audiovisual de sua performance presencial, e de modo distinto, quando utiliza os equipamentos com o objetivo de realizar uma fotoperformance ou uma videoperformance.

O reconhecimento das performances de Claudia Paim através de suas imagens-registro não ocorre por um processo de documentação que procura ser fiel aos seus referentes originais. Em distinção à realização performática desenvolvida em seu tempo-espaço próprio, o que se percebe nas imagens não são metonímias da ação presencial.

O aspecto que detém a atenção da análise é o empreendimento de procedimentos técnicos que conjugam a imagem fotográfica ao vídeo. Assim, há uma busca por um entendimento dos processos que sugere uma intervenção na sucessão e na ordenação das imagens de modo que, na edição, efetua-se manipulações no tempo do vídeo-registro.

Cabe esclarecer que, embora a pesquisadora conheça a produção performática de Claudia Paim quase que exclusivamente por mediação das imagens-registro, as análises não se baseiam somente neste modo estrito. Como já referido, há uma série de outras informações agregadas, informações que partem da própria artista, tanto de sua oralidade quanto de sua escrita, ou ainda da própria memória corporal da pesquisadora.

Ao longo da pesquisa houve o privilégio de não se deter apenas nas informações imagéticas do registro. Parece pertinente identificar em que medida esse conjunto maior de documentos condiciona as reflexões que articulam conceitualmente os modos de realização das performances com os modos de registrar e de apresentar tais imagens-registro.

2.1 O registro da performance presencial

A trajetória artística de Claudia Paim relacionada à produção performática data do início dos anos 1980. Cabe ressaltar que a maior parte da produção realizada nesta década não possui registros, seja pelo fato de não ter sido registrada ou por perda do material documentário. A artista afirma (apêndice I) que o registro das performances pouco tinha sido pensado naquela fase de sua carreira, e que é a partir de década de 1990 que os registros fotográficos e videográficos passam a interessá-la como um modo de documentar suas performances.

Essa inicial desconsideração em relação à documentação do seu trabalho tem origem na própria descoberta da artista com a arte da performance. As proposições artísticas relacionadas à história da linguagem estão vinculadas às ideias setentistas de que a performance é algo que acontece. Nesse contexto, a performance era entendida e praticada como uma manifestação artística centrada na presença – como foi exposto no primeiro capítulo da dissertação. Essa noção levou a artista a desinteressar-se pelo registro de suas performances. A esse respeito inclui-se a negação da prática performática tornar-se mercadoria, pois, as fotografias e os vídeos capturados a partir da performance, poderiam tornar-se produtos. Com o tempo Claudia Paim abandona esse pensamento.

No entanto, existem algumas performances datadas dos anos 1990 que não possuem registros. Esse fato ocorre por falta de disponibilidade de equipamentos videográficos ou fotográficos em alguns casos, ou por falta de planejamento em relação ao registro em outras situações, até porque não era prioridade. A ausência dessa documentação em vídeo ou fotografia inviabiliza o estudo delas no contexto da presente pesquisa, e nesse sentido, foram excluídas da análise.

Atualmente, além de ter mudado seu modo de pensar em relação ao registro de suas performances, a própria artista possui câmeras de melhor qualidade, diferente das condições daquela época. Assim, passou também a procurar informações com pessoas que têm prática com fotografia e vídeo a fim de conhecer melhor o funcionamento dos dispositivos e obter bons resultados.

A artista afirma lidar com a inquietação de como produzir uma continuidade do seu trabalho no sentido de permanência da performance. Nessa inquietação reside uma preocupação em como mostrar a sua produção performática quando não se está em ato performático. O registro entrou no seu trabalho como um aliado nesse sentido.

Ao articular modos para registrar suas performances, Claudia Paim está interessada unicamente em documentar sua ação performática (apêndice I). A artista entende o registro em sua função estritamente documental, jamais como um substituto para a performance presencial que foi registrada. A consideração dada às imagens-registros de suas performances é para constituição do portfólio do seu trabalho. O destino dos registros é específico para tal finalidade. Nesse sentido, a artista não considera o registro como independente da performance que lhe deu origem: seu uso é exclusivo como matéria-prima para portfólio.

A performance presencial nunca é pensada pela artista em função do registro, ela é pensada em relação à presença, em como o corpo se apresenta. O registro é pensado secundariamente, como um procedimento que ocorre de modo paralelo à performance. A artista considera o registro da performance um epifenômeno, por mais bem executado que seja. Para a artista, a imagem-registro é a maneira possível de dar visibilidade à performance e, talvez, até certa continuidade ao trabalho.

Além da função de documentar a performance, Paim acredita que o registro serve pra fornecer a si mesma, uma noção visual do que foi feito ao performar. A artista afirma que durante o desenvolvimento da performance ela está concentrada no momento, no que está produzindo, e com a energia que consegue mover. Nesse estado a artista não percebe visualmente o que faz e o registro pode dar conta, ao menos parcialmente, desse retorno.

A artista comenta que, depois de algumas experiências em que o registro de suas performances não obteve um resultado que ela julgasse satisfatório ou por

simplesmente não haver registros, passou a preocupar-se com a qualidade das imagens (apêndice I). Embora nunca tenha trabalhado com alguém que fizesse o registro profissionalmente, há certo cuidado de levar ao evento uma pessoa que trabalha com fotografia ou vídeo, e que essa se encarregue do processo de registrar a ação. Assim, a própria artista faz uma organização prévia, como, por exemplo, providenciar equipamentos de fotografia e vídeo, e que esses estejam preparados para a captura das imagens.

Por haver registros de resultados insatisfatórios, ela passou a preocupar-se também com a estética das imagens, preocupação essa que não fazia parte de sua produção no princípio. Com o tempo, a qualidade relacionada aos processos técnicos referentes ao registro – como, por exemplo, o foco da imagem, a iluminação adequada e até mesmo a captura de áudio separado da imagem para obter uma melhor definição – passou a ser melhor atendida.

Pode-se dizer que é pela reprodução das imagens das performances presenciais – através do vídeo e da fotografia em seus diferentes suportes e meios – que existe a possibilidade de uma atividade avaliativa da produção performática da artista, seja para apreciação seja para um possível julgamento crítico. É através do registro que se oportuniza alguma maneira de dar visibilidade ao trabalho quando este deixa de existir enquanto ação em seu espaço-tempo próprio. As imagens do trabalho performático de Claudia Paim são fontes insubstituíveis para a reconstituição histórica da sua trajetória artística.

As linguagens da fotografia e do vídeo servem como meio indispensável para obtenção das imagens-registro e, desse modo, o que importa é que elas sirvam aos interesses de documentação da artista. Assim, o sentido da imagem se limita a captura das aparências da performance, que só é passível de apreensão na sua própria existência ou por meio dela.

Mesmo que Claudia Paim negue uma suposta poética no registro de suas performances presenciais, ela não deixa de reconhecer o valor estético dessas imagens (apêndice I). A busca pela qualidade estética do registro em imagens pode ser considerada um indicativo da artista para uma possibilidade poética. O fato de a artista disponibilizar um registro videográfico documental editado supõe que este vídeo-registro pode apontar para esta ideia.

Embora a intencionalidade da artista, ao editar os vídeos, não objetive uma produção propriamente poética, esse ato impõe a construção de um olhar específico sobre a performance que lhe dá origem, e nesse sentido é um olhar carregado de subjetividades. Essa constatação leva a considerar que a imagem-registro videográfica esteja imersa em uma suposta tentativa de qualificação de modo que sugere sua passagem por uma conotação poética.

Essa consideração abre um espaço para se inserir a hipótese de um valor artístico para as imagens-registro tal como é problematizado no contexto desta pesquisa. Alguns exemplos da produção de registros da obra performática da artista parecem ser dotados de grande qualidade expressiva (quicá poética) devido a efeitos específicos produzidos no processo de sua edição. O fato de ser a própria artista quem transforma esteticamente a imagem capturada contribui para atribuir um valor artístico ao vídeo-registro.

Essa hipótese que vem sendo projetada na presente pesquisa levanta um problema que não se limita à ordem estética, mas se estende à ordem política. Essa dimensão diz respeito às relações de endereçamento na arte. Se o artista deliberadamente designa a imagem-registro enquanto documento estrito, questiona-se em que medida o crítico de arte, o historiador e até mesmo o público pode elevá-la ao status de objeto artístico.

Assim, na esteira do pensamento que sugere uma potência poética para o vídeo-registro, levanta-se um problema. A questão elabora-se a partir de uma investigação que indaga como – em oposição a um vídeo-registro direto, que não sofre processos de pós-produção – a edição do registro videográfico pode atuar de modo a realizar-se como complemento da ação performática.

Corpo-contínuo (figura 1) é o título da ação desenvolvida por Claudia Paim diária e continuamente durante a mostra *Sustentações*, realizada no *Porão do Paço Municipal de Porto Alegre*, no ano de 2009. No blog, utilizado como portfólio de suas performances, Claudia Paim coloca a seguinte sinopse para este trabalho:

Ações continuadas

Corpo atuante

Corpo em trabalho diário.

Movimento contínuo | moto-contínuo | CORPO-CONTÍNUO

Falas que sustentam práticas e discursos:

jurídicos – artísticos – políticos...

Práticas e discursos que protegem e ocultam.

Revelam e apagam.

O processo de trabalho:

Ir ao porão do Paço diariamente.

Trocar de roupa.

Ler durante 1 hora textos usados para sustentar pensamentos e ações.

Todos os dias úteis entre 24 de novembro e 22 de dezembro. 01 hora diária:

terças, quintas e sextas das 13:30 às 14:30 / segundas e quartas das 11hs às 12hs.



Figura 01 – Claudia Paim, *Corpo-contínuo* (2009). Frames selecionados do vídeo-registro da performance presencial. Mostra *Sustentações*, Porão do Paço Municipal de Porto Alegre. Disponível em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/search?updated-max=2011-01-28T14:43:00-08:00&max-results=7>

Como Claudia Paim relata no áudio do próprio vídeo-registro, a realização performática consistia na exploração poética das relações entre o seu corpo e o espaço do porão, em relação ao tempo de ocupação diária do lugar. As ações diárias iniciavam-se quando a artista chegava no lugar onde ocorria a mostra e trocava sua roupa por um macacão de estilo operário.

Nessa performance que ocorre continuamente durante quase um mês, a artista produzia fotografias do lugar em que performava. Essas fotografias eram diariamente impressas e instaladas no porão, de modo a poderem ser levadas pelas pessoas que visitavam a mostra. Paralelamente ao trabalho fotográfico, Claudia Paim realizava leituras que sustentam conceitualmente certos discursos e práticas.

O vídeo-registro dessa performance possui uma particularidade interessante, pois não se limita a mostrar uma captura da imagem da artista em ação. A primeira metade desse vídeo configura-se como uma sequência construída a partir das fotografias realizadas pela artista na performance *in situ* junto a fragmentos de vídeos-registro do desenvolvimento da performance. Essa sequência de imagens é acompanhada de um áudio sobreposto que apresenta a fala da artista que relata a proposta da performance.

Já na segunda metade do vídeo pode-se visualizar a imagem de Claudia Paim em seu momento de leitura performativa. Nesse momento, o áudio gravado posteriormente para justapor à imagem, dá lugar ao som da performance em ato.

Este modo de articular as imagens e o áudio do vídeo da performance revela-se eficiente em sua função documental. Devido à característica complexa da performance, a edição cumpri uma finalidade informativa na medida em que o vídeo apresenta as fotografias realizadas em performance, a ação da artista pelo lugar, em suas leituras e, ainda, agrega o relato da própria artista sobre o processo de trabalho. Nota-se que esse processo de edição acaba por conferir certo aspecto narrativo por meio da composição que engendra.

A narratividade videográfica deste registro estabelece uma estruturação para o entendimento da performance, pois organiza sistematicamente suas partes. Nesse processo, o observador que não possui outras informações sobre *Corpo-contínuo*, por meio de outras imagens ou descrições acaba por reconhecer imaginariamente o trabalho ao assistir ao vídeo-registro, sem precisar solicitar outros registros.

A propósito dessa análise sobre o vídeo-registro do trabalho, permite-se uma apropriação de uma reflexão específica de Luiz Cláudio da Costa. Assim, ousa-se dizer que este vídeo, além de documentar a performance, ainda parece “repetir o evento [...] tornando-se outro” (COSTA, 2009, p.82).

Da performance ao seu vídeo-registro, há uma mudança significativa na estrutura do enunciado. Essa mudança substancial ocorre porque – além de

incorporar as transformações operadas pela própria redimensionalização do meio, como foi apresentado no primeiro capítulo da dissertação – o vídeo, nesse caso, é composto por fotografias e fragmentos videográficos capturados pela própria artista.

Esse trabalho possui a particularidade de não ter sido realizado em um espaço-tempo único, mas de ter sido desenvolvido continuamente durante vários dias num período de quase um mês. Acredita-se que devido à duração da performance estender-se por dias, a edição do seu vídeo-registro busca fugir de uma linearidade progressiva.

A performance *Amor-perfeito* (figura 2) se constitui como uma intervenção urbana realizada por Claudia Paim junto ao artista Ali Khodr, nas ruas da cidade do Porto, em Portugal, no ano de 2008. Nesse trabalho, durante trinta minutos os dois artistas, sentados frente a frente, encaram um ao outro e, assim, falam simultaneamente o que esperam um do outro enquanto homem e mulher. No entanto, ninguém chega a completar suas frases e, do mesmo modo, nenhuma das partes dedica-se a escutar a outra, pois estão envolvidos no afã de expressar seu desejo. A performance tem fim no momento em que as vozes chegam a extenuação e, então, os artistas se abraçam e partem ao recolher suas cadeiras.



Figura 02 – Ali Khodr e Claudia Paim, *Amor-perfeito* (2008). Frames selecionados do vídeo-registro da performance presencial. Cidade do Porto, Portugal. Disponível em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/2011/01/corpo-continuo.html>

O vídeo-registro da performance *Amor-perfeito* é composto por uma sequencialidade de fotografias capturadas da ação performática dos artistas *in situ*. O áudio, gravado separadamente, constitui-se a partir de uma sobreposição das falas de Claudia Paim e Ali Khodr. Nota-se que, nesse caso, a mobilidade da imagem videográfica não ocorre por um processo de movimento de câmera na captura da imagem, ou pela duração dos movimentos percebidos nos planos. É a própria edição que confere movimento à imagem na medida em que se sucedem os planos fixos das fotografias-registro capturadas do ato performático. Entende-se a sequência rítmica das fotografias como a inscrição de um tempo ficcional para um vídeo-registro.

As fotografias-registro que compõem o vídeo alternam-se de modo que uma sucede a outra produzindo um ritmo específico. Esse compasso da imagem parece dialogar com a busca afoita pela satisfação dos desejos femininos e masculinos quanto se unem em convivência conjugal.

O *Festival Performance Arte Brasil* foi um encontro nacional de artistas e pesquisadores interessados na arte da performance. O evento foi realizado entre os dias 22 e 27 de março de 2011, no *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (MAM-RIO). No festival, foi oferecido ao público não apenas a apresentação de performances presenciais de artistas de todo país, mas também palestras, vídeos, filmes de artistas e videoinstalações em torno do tema.

O evento contou com uma proposta curatorial que engendrou conceitualmente as atividades em dois núcleos, um dedicado a artistas e pesquisadores com carreiras iniciadas há menos de quinze anos e outro com um caráter histórico, que contemplou artistas, obras e acontecimentos referenciais que vem a integrar o projeto de construção de uma historiografia da arte da performance nacional.

Como artista participante do Festival Performance Arte Brasil, Claudia Paim realiza a performance intitulada *Possibilidades*(figura 3). Nesta performance, a artista usa o mesmo tailleur rosa-claro utilizado em *Tenho medo de quem só quer o meu bem*. Esse elemento, que novamente vem a cobrir o corpo da artista, é dotado de referencialidade a um ideal de apresentação de uma mulher modelo.

A ação performática, que contou com uma duração total de uma hora, inicia-se quando Claudia Paim senta-se frente a duas bacias que contém 210 ovos de

galinha cada uma. Em cada ovo foi escrito previamente um nome próprio, feminino ou masculino. Lentamente, a artista pega cada ovo, lê para o público o nome inscrito nele e quebra em suas mãos. A ação repetitiva desenvolvida lentamente cria a atmosfera imersiva da performance.

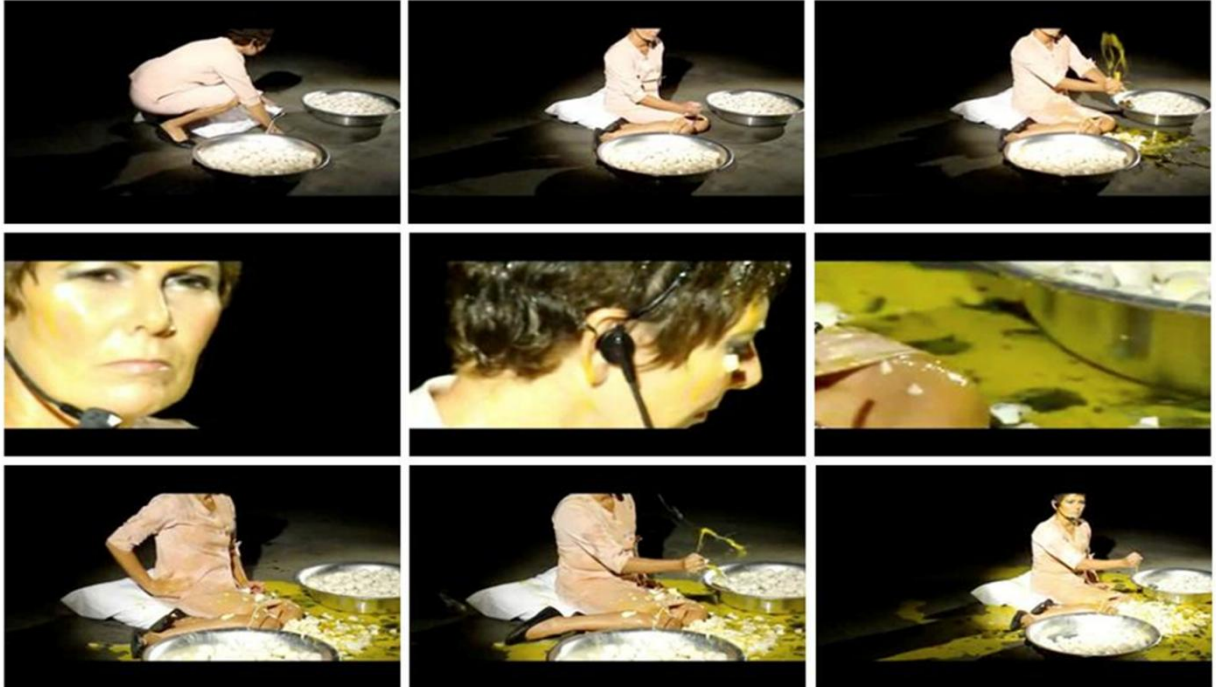


Figura 03 – Claudia Paim, *Possibilidades* (2008). Frames selecionados do vídeo-registro da performance presencial. Festival Performance Arte Brasil Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br>

Essa performance engendra uma poética sobre a liberdade da mulher em relação ao seu próprio corpo. A idealização consensual de maternidade – e, conseqüentemente, do gênero feminino –, proclamada pela sociedade e esperada para toda mulher, é questionada poeticamente no ato de destruir, um a um, os 420 ovos que simbolizam o total de óvulos produzidos pela mulher durante sua vida fértil.

O vídeo que registra esse trabalho apresenta o início da performance e fragmentos do seu desenvolvimento em pouco menos de quatro minutos. Capturado pelo artista Jorge Soledar, a imagem possui um ponto de vista diagonal que se mantém sobre a performance, o vídeo apresenta um mínimo movimento de câmera quando este se detém em um plano fechado sobre o corpo da artista. A objetiva produz apenas sutis afastamentos e aproximações do olhar. A subdivisão em planos no processo de edição não visa mostrar a performance sob diferentes ângulos, apenas se limita a mostrar a passagem do tempo.

Há intensidade nesse vídeo, que parece alavancar a imaginação para a situação performática que se desenvolveu. Mesmo em seus breves 3'50", há uma referencialidade plena de uma exaustão da repetição do gesto que possui uma longa duração.

As performances *abrAção* (figura 4 e 5) e *sentAção* (figura 6) são realizações feitas em 2009 pelo coletivo de artistas Chicamatafumba¹⁷ em parceria com o Núcleo Constantin¹⁸. As duas ações performáticas foram realizadas repetidas vezes em diferentes datas, no interior do *Trensurb* de Porto Alegre –, o metrô de superfície que contempla uma linha férrea que conecta a capital a certas cidades do Eixo Norte da Região Metropolitana.

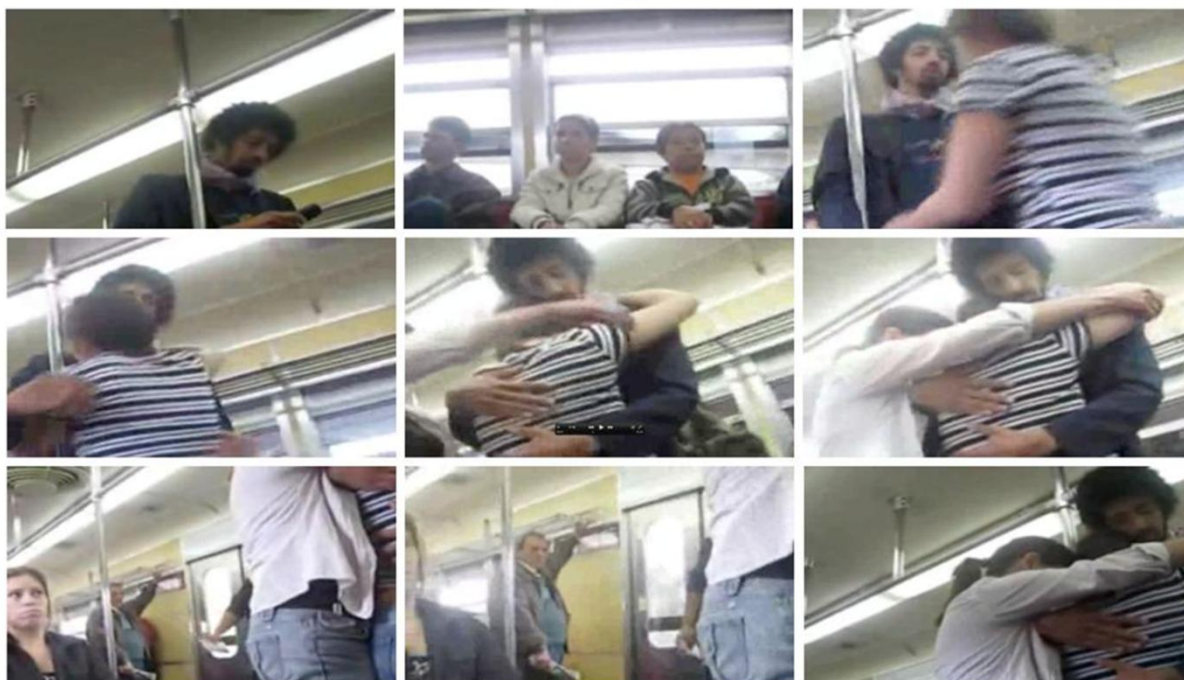


Figura 04 – Chicamatafumba, *abrAção*(set/2009). Frames selecionados do vídeo-registro da performance presencial. *Trensurb* de Porto Alegre. Disponível em: <http://chicamatafumba4.blogspot.com.br/>

¹⁷O coletivo *Chicamatafumba* foi composto em julho de 2009 pelos artistas Leandro Machado, Ana Paula Tomimori, Thaís Leite e Claudia Paim. O grupo realiza intervenções urbanas com ações poéticas que visam promover um diálogo com a dinâmica do meio urbano a partir de mobilizações da atenção dos transeuntes de modo a interromper os fluxos cotidianos. Os registros das realizações do grupo podem ser acessadas em <http://chicamatafumba4.blogspot.com.br/>.

¹⁸O *Núcleo Constantin – Teatro de Investigação*, formado em abril de 2008 na cidade de Porto Alegre por Jacqueline Pinzon, Maurício Casiraghi e Izadora Fontoura, reúne artistas e pesquisadores interessados na prática e na teoria relativas a processos cênicos caracterizados pela ocupação e encenação em espaços não-convencionais, incluindo experiências híbridas em teatro e suas relações com as novas tecnologias da cena. Mais informações estão disponíveis em <http://nucleoconstantin.blogspot.com.br/>.

Essas duas ações performáticas coletivas ocorrem quando os performers – sem comunicar-se entre si, de modo a não apresentarem-se deliberadamente aos passageiros enquanto um grupo de artistas que realiza uma proposta artística – se lançam em uma viagem comum do Trensurb. A ideia era que os passageiros não tivessem a consciência imediata de que naquele momento estavam na condição de público de um trabalho artístico.

Os registros foram feitos por integrantes do coletivo que se encontravam sentados em diferentes pontos do vagão do metrô, tal como viajantes cotidianos. O objetivo era fazer uma captura muito discreta, para não evidenciar aos passageiros o caráter artístico daquela ação inusitada. As pessoas que viajavam naquele vagão não tinham a consciência de que, naquele momento, estavam na condição de público de uma performance artística, e esta era uma característica importante para conferir potência à performance.



Figura 05 – Chicamatafumba, *abrAção*(out/2009). Frames selecionados do vídeo-registro da performance presencial. Trensurb de Porto Alegre. Disponível em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/2011/01/chicamatafumba.html>

Assim, os vídeos foram feitos com pequenas câmeras escondidas nos bolsos dos artistas, para então serem discretamente sacadas e posicionadas para a captura

da imagem. Nas imagens-registro desses dois trabalhos, é notável a característica do improviso, pois são imagens de baixa resolução e por vezes apresentam trepidações. No entanto os vídeos cumprem sua função de registrar as performances de acordo com as circunstâncias do próprio trabalho. No blog de Claudia Paim encontra-se a seguinte legenda para o vídeo-registro de *abrAção*, em que os artistas, lenta e continuamente, se unem um a um em um grande abraço coletivo:

abrAção = muitos se abraçam mútua e simultaneamente.

Local: qualquer vagão do Trensurb durante seu trajeto diário

Hora apropriada: quando ninguém espera

Início: silencioso

Desenvolvimento: lento

Fim: inesperado.

O que fica: não sabemos. Talvez o tempo da ação seja o seu tempo de permanência. Será necessário mais? A captura do olhar do usuário do trem no tempo da ação. Tempo em si mesmo. Sem passado.

Na performance realizada no mês de setembro, a ação foi mais breve e sutil em relação à ação performática executada em outubro. O vídeo que a registra, conta com um enquadramento que sugere que a pessoa que executa a captura da imagem se mantém sentada no banco, logo à frente dos performers. Assim, com um ponto de vista fixo, além de focar a ação dos artistas, a imagem mostra aproximações do público ao redor.

No vídeo-registro da performance *abrAção* realizada no mês de outubro há deslocamentos de câmera que, por vezes, se preocupa em capturar a reação dos passageiros. O artista que registra a performance consegue movimentar-se com a câmera, o que permite capturar a ação sob outro enquadramento.

Como no momento dessa performance o vagão não estava tão cheio, tem-se uma imagem mais direcionada a ação, assim como houve a possibilidade de focar o comportamento de pessoas que demonstram reações de estranhamento àquele acontecimento inusitado que ocorria em meio a uma de suas viagens cotidianas no transporte coletivo urbano.

Em *sentAção*, o conceito do trabalho dialoga com a performance *abrAção*. Assim, nesta proposta também há uma sobreposição dos corpos dos performers, embora seja diferente de um grande abraço coletivo em que as pessoas se unem num espaço que se alarga horizontalmente.



Figura 06 – Chicamatafumba, *sentAção*(2009). Frames selecionados do vídeo-registro da performance presencial. Trensurb de Porto Alegre. Disponível em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/2011/01/chicamatafumba.html>

Em *sentAção*, a performance se realiza na medida em que lentamente cada artista, um a um, senta-se no colo do último. O resultado desse processo é uma sequência de corpos sentados uns sobre os outros. Esse enfileiramento de pessoas sentadas acaba por formar uma união de corpos ascendente e vertical.

Nos diferentes vídeos-registros da produção performática de Claudia Paim – embora mantenham suas especificidades enquanto imagens que se distinguem em suas respectivas estéticas, técnicas e temporalidades –, a edição realizada no procedimento de pós-produção da captura das imagens possui um objetivo prático. A intenção posta na edição é determinada pela artista que realiza no vídeo suas escolhas de ocultamento ou revelação de certos aspectos da performance.

Pelas características técnicas do vídeo enquanto suporte, no que diz respeito a suas possibilidades de edição, leva-se em conta que

Como tudo não passa de corrente elétrica modulada, as formas colocadas na tela podem sofrer praticamente qualquer sorte de manipulações (...) a figura obtida pela câmera é tão-somente a matéria-prima que deverá ser posteriormente manipulada através dos procedimentos de pós-produção, cada vez mais identificados com o espírito mesmo da atividade videográfica. (MACHADO, 1997, p.49)

Para alcançar seus objetivos de apresentação do registro videográfico, a artista interfere na configuração da imagem inicialmente capturada através de procedimentos de edição de vídeo. Assim, há o próprio trabalho da artista no processo, que através de sua habilidade de modelização, manipula os dados visuais e sonoros do vídeo-registro de modo autônomo. Esse aspecto é relevante na medida em que é a própria artista que organiza o que se tem como imagem videográfica, que atua como documento da sua própria performance.

O processo de edição da imagem videográfica determina o todo apresentado como vídeo-registro. Ainda que Gilles Deleuze discorra sobre estética cinematográfica, certas considerações suas sobre *montagem*¹⁹ podem ser também usadas para refletir sobre a edição do vídeo e seus resultados técnicos e estéticos. Assim, de modo análogo à edição videográfica, a “montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento de forma a constituir uma imagem indireta do tempo” (DELEUZE, 1985, p.54).

A performance intitulada *Tenho medo de quem só quer o meu bem* (figura 7) foi realizada junto ao evento *MIP 2 - II Manifestação Internacional de Performance*, em Belo Horizonte, em agosto de 2009. A performance teve a duração de dezoito minutos e contou com uma trilha eletroacústica formada por uma paisagem sonora criada especialmente para esse trabalho pelo compositor Ulisses Ferretti. Nessa ação performática, Claudia Paim explora o seu corpo e sua relação com os alimentos, criando uma cena que remete a um tradicional piquenique.

¹⁹ Segundo as palavras do próprio filósofo, a definição conceitual de montagem é a “operação que recai sobre as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, já que é inferida das imagens-movimento e das suas relações.”

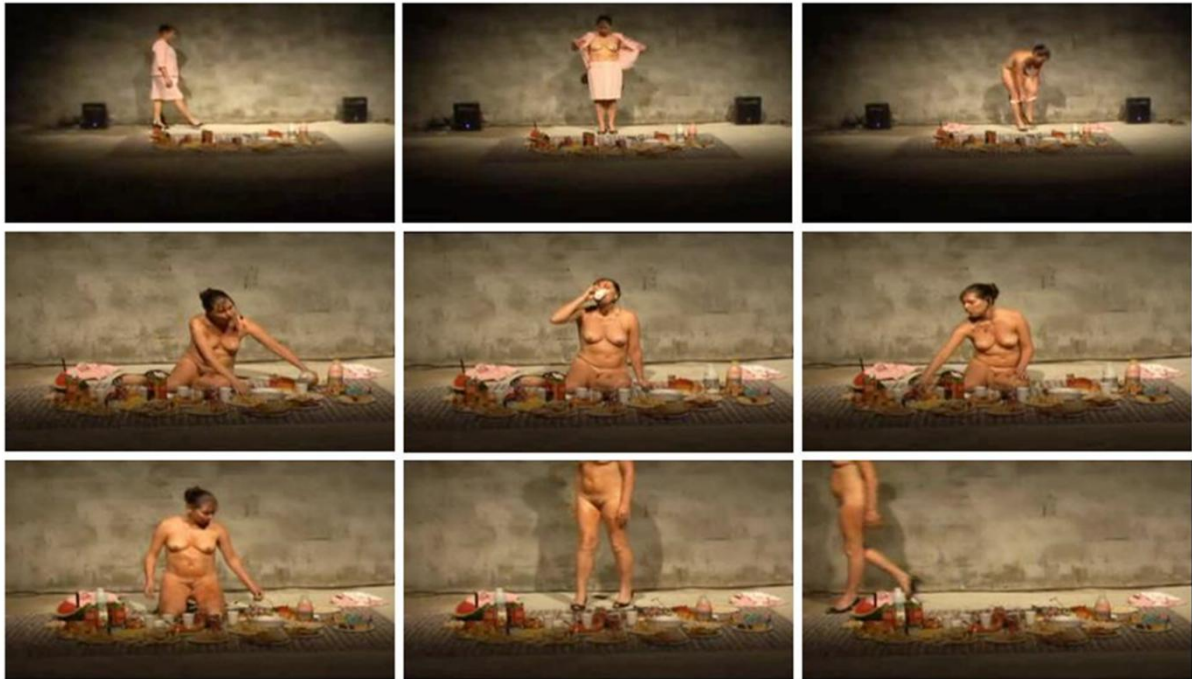


Figura 07 – Claudia Paim, *Tenho medo de quem só quer o meu bem* (2009). Frames selecionados do vídeo-registro da performance presencial. MIP 2 - II Manifestação Internacional de Performance em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/2011/01/tenho-medo-de-quem-so-quer-o-meu-bem.html>

A ação performática tem início quando Claudia Paim se dirige ao ambiente, vestida e devidamente produzida tal qual o estereótipo de uma mulher exemplar. Somado a um caminhar igualmente moderado, esse “rótulo” logo é abandonado revelando um corpo despido em sua natureza feminina, comum a todas as mulheres.

Assim, durante o tempo que se segue, a artista desenvolve a ação de ingerir de modo voraz as guloseimas, frutas, bolos, sucos, e outros alimentos que compõe o banquete, simultaneamente à fala de frases que frequentemente se escuta ao longo da infância sobre a necessidade de uma boa alimentação para um crescimento saudável.

A performance se encerra quando é apresentado o limite do corpo da artista. Isso ocorre quando não há a possibilidade de ingerir mais alimentos sem haver um vômito consequente. Nesse momento, Claudia Paim abandona o banquete e o lugar onde se desenvolveu a ação.

Para a elaboração da performance, Claudia Paim reúne, em suas anotações, uma série de conselhos que, posteriormente, entram numa espécie de catalogação

(apêndice II) dividida em três classificações: chantagens, ameaças e barganhas. Esses conselhos não foram decorados, mas a artista em seu estudo releu essas frases repetidas vezes, de modo que no ato performático foram ativadas em sua memória.

A trilha é composta por sons que remetem ao mundo infantil, o que vem a contribuir para criar a atmosfera do trabalho e propor certa tensão à ação. Nessa performance a artista faz uso de um microfone para suas falas serem audíveis ao público, pois o local era muito amplo.

Nesta performance a artista trata da educação que vem a conformar as atitudes do sujeito educado e, conseqüentemente seu próprio corpo. A performance que objetiva duplamente a ironia e a denúncia, reflete o comportamento cotidiano dos adultos que de modo direto acabam por moldar e estabelecer um caminho a ser trilhado pela criança em direção a um suposto sucesso.

Para esta performance, o registro videográfico foi feito pela também performer Ana Tomimori – integrante, junto com Claudia Paim, do coletivo de artistas *Chicamatafumba*. Para a realização desse vídeo-registro foi eleito um plano aberto e contínuo. Baseado num enquadramento centralizado, a câmera se mantém fixa, exceto quando opera somente uma movimentação panorâmica para a esquerda, quando a artista adentra e quando retira-se do ambiente da performance.

Como artista convidada para participar do *arte#ocupaSM* – evento internacional de arte, realizado entre os dias 29 de maio e 02 de junho de 2012, em Santa Maria –, Claudia Paim desenvolve a performance intitulada *A Ponte* (figura 8). Nessa performance, elaborada especialmente para o espaço urbano, Claudia Paim realizava um trajeto por determinadas ruas da Vila Belga em um ato de escrever no chão de um modo a formar graficamente uma espécie de *linha-ponte*.

A ideia desse trabalho visava ligar o *Prédio da Administração da Viação Férrea do Rio Grande do Sul* a outro lugar igualmente abandonado. Assim, vestida com um macacão de trabalho que continha a inscrição *CONSTRUÇÃO DE PONTES* nas costas, Claudia Paim se pôs a escrever no chão com giz branco, formando a referida linha.

Nesse trabalho, a expressão *in situ*, habitualmente empregada pela pesquisadora para designar a performance presencial, ganha plena significação. Segundo o artista Daniel Buren

essa locução não quer dizer somente que o trabalho está situado, ou em situação, mas que sua relação com o lugar é tão obrigatória ou necessária quanto o que ele mesmo implica o lugar no qual se encontra (BUREN apud FERVENZA, 2009, p. 53)

Essa expressão é atribuída a performance presencial na medida em que se entende a ação do performer intrinsecamente pertence ao contexto espacial em que se apresenta. De modo intensificado, no caso específico de *A Ponte*, a ação de Claudia Paim não pode ser reprocessada em outro lugar. O traçado do giz e o deslocamento corporal por entre as calçadas da Vila Belga pertencem àquele lugar.



Figura 08 – Claudia Paim, *A Ponte* (2012). Frames selecionados do vídeo-registro da performance presencial. Vila Belga, Santa Maria. Disponível em: <http://vimeo.com/43646275#>

O lugar de ocupação do evento deixou sua condição de abandono para, naquela semana, receber trabalhos que além de difundirem um momento de produção de arte contemporânea, denunciavam a obsolescência de espaços públicos. Assim, quando Claudia Paim, na sua performance, relaciona poeticamente esses dois espaços de abandono, escolhidos por suas qualidades físicas e

simbólicas, provoca reflexões sobre as situações de renúncia de determinados espaços das cidades.

Esta ação de traçar uma linha que marcou as ruas pelo percurso da performance, objetivava despertar a curiosidade nos transeuntes e fomentar diálogos sobre as causas que os levam ao abandono. Esta performance propunha uma ativação do pensamento pela desaceleração do passo no percursos cotidianos do público.

Nos dias que antecederam a performance, Claudia Paim realizou um mapeamento do espaço urbano circunscrito à ocupação. Dessa maneira, a artista pôde estudar um trajeto por onde supostamente se construiria a linha-ponte de modo a estabelecer relações com o espaço urbano e com o fluxo de transeuntes.

O vídeo que registra esta performance encontra-se hospedado não no blog da artista, mas no site de divulgação do evento *arte#ocupaSM*²⁰. Este vídeo, que tem suas imagens capturadas pelo artista Roderick Steel, difere-se dos outros registros videográficos de Claudia Paim não só por possuir um endereço externo. A sua edição não foi efetuada pela artista, mas pelo próprio autor das imagens. Essa circunstância ocorreu porque a própria curadoria do evento possuía uma preocupação com a divulgação dos registros dos trabalhos desenvolvidos ao longo dos cinco dias do evento, e então, apressou-se em realizar todas as etapas de realização do vídeo-registro para poder lançá-lo no blog de divulgação do evento.

Este vídeo-registro de *A Ponte* apresenta apenas os últimos passos da artista em performance²¹. Na imagem é possível visualizar, nos primeiros minutos, a inscrição da linha-ponte, até chegar na artista em ação. É considerável que a reconstituição da performance através das imagens requer uma construção imaginária. É pelo processo imaginativo que o observador empenha-se em restituí-la, e este exemplo é significativo nesse sentido.

Na realização presencial de 1998 intitulada *Segredos* (figura 9), ao longo de toda uma noite, Claudia Paim se aproximava das pessoas que estavam presentes no Atelier DV em Porto Alegre e cochichava ao pé dos seus ouvidos. Ela então se afastava tão sutilmente como o fazia na sua aproximação.

²⁰ Disponível em <http://arteocupasm.wordpress.com/videos/>

²¹ Embora existam outras imagens capturadas desde o momento inicial da performance, feitas por outros artistas, com outros equipamentos, Roderick Steel optou por apresentar um vídeo-registro contendo apenas as imagens de sua autoria.

O vídeo que registra essa performance presencial não possui sua imagem capturada no instante da ação performática *in situ*. Ao esperar encontrar uma imagem análoga a sua descrição textual, o observador depara-se com uma construção estritamente ficcional do registro videográfico.



Figura 09 – Claudia Paim, *Segredos* (1998). Frames selecionados do vídeo-registro. Atelier DV, Porto Alegre.

Disponível em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/2011/01/segredos.html>

Este vídeo apresenta-se, então, como um plano close-up de 1'11" da imagem da própria boca da artista que repete de modo pausado e sussurrante a seguinte fala:

Forma... de falar dos sentimentos e segredos

Forma banal, íntima, próxima, sutil

Forma... de falar de sentimentos e segredos

Forma banal, próxima, íntima, sutil

Ao fim do vídeo, junto aos créditos há a inscrição da frase “esse texto foi cochichado no ouvido de muitas pessoas...”. Conforme declara a artista (apêndice II), a performance presencial que este vídeo objetiva documentar, foi significativa enquanto revelação da potência do corpo que atuava em performance. O processo do trabalho *in situ* era muito intuitivo, e por consequência, não demandaria um registro fotográfico ou videográfico do instante performático.

Assim, no intuito de documentá-la imagneticamente, Claudia Paim escolhe por esse modo de apresentação. A artista então se coloca a performar diante da câmara, tal como ocorrem em processos de videoperformance. O que se tem enquanto registro acaba por atuar como uma recriação da performance presencial e, dessa maneira, oferece uma nova existência para a performance que a origina.

2.1.1 A videoperformance e a fotoperformance

No que se refere ao seu trabalho com fotoperformance e videoperformance, Claudia Paim tem claro que estes trabalhos são distintos no que diz respeito ao uso das tecnologias da imagem para o registro documental feito a partir da performance presencial. Na sua produção performática realizada por meio dessas duas linguagens específicas, a sua criação baseia-se num ato de performar para câmera.

Segundo declaração da própria artista, não há a hipótese do registro documental da performance presencial se tornar uma videoperformance ou fotoperformance (apêndice I). Isso, pelo menos no que se refere a sua própria produção, pois se outro artista se apropriar das suas imagens-registro e realizar outro trabalho, aí poderia haver a possibilidade de transmutação dos sentidos da imagem.

Portanto, em seus trabalhos que se apresentam sob a forma de videoperformance ou fotoperformance – diferente da imagem-registro capturadas de performance executadas presencialmente – essas imagens reportam-se a si mesmas enquanto linguagem. Nessas práticas performáticas, as ações empreendidas são criadas especialmente em função do dispositivo de registro.

Em relação a sua obra em performances presenciais, a videoperformance entrou na sua produção quase vinte anos mais tarde, por volta dos anos 2000 (apêndice III). Naquele momento inicial, Claudia Paim não preocupava-se em definir o que produzia ou em estabelecer linguagens para suas criações. As ideias que geravam os trabalhos eram elaboradas livremente, sem haver uma busca primária pela mídia ou suporte. A decisão de realizar a performance presencialmente, ou sob a forma de videoperformance ou fotoperformance era definida posteriormente.

Entre os seus trabalhos fotográficos autônomos, desvinculados das questões documentais, situa-se a série de fotoperformances realizadas em fevereiro de 2011, quando a artista participa da Residência Internacional de Artistas Contemporâneos – *EnelDía de laVirgen*²², em Rosário, interior da Argentina. Ao longo de sua estada foram produzidas imagens conceituadas pela artista como fotoperformances.

Nessas produções, o que se visualiza na imagem é o seu próprio corpo, que se insere na paisagem urbana de modo quase imperceptível. A ideia não era provocar uma incisão no espaço da cidade, como habitualmente ocorre no que se denomina *intervenção urbana*. Nesses trabalhos, o objetivo era o de justamente produzir uma espécie de acoplamento do corpo na visualidade da urbe.

O que chama a atenção sobre o processo de produção dessas imagens, é que embora elas sejam realizadas visando materializar o conceito de fotoperformance apresentado no contexto da presente pesquisa, a artista estava a performar presencialmente. Quando Claudia Paim se põe corporalmente nos lugares que ambientam a fotoperformance, ela está em ato performático. Essa ação, embora seja endereçada ao dispositivo de registro fotográfico, é realizada no tempo-espaço presente.

A artista realiza uma série de experimentos performáticos *in situ* a fim de produzir as fotoperformances realizadas na residência artística (apêndice III). Assim, na medida em que esse processo de realização da imagem apresenta uma artista-performer a realizar uma ação performática que se produz no espaço público, essa mesma ação pode ser considerada uma performance presencial. Claudia Paim descreve esse trabalho como “– o corpo na paisagem urbana – ora como intruso quase invisível – ora como obstáculo para o fluxo humano – performance e

²² A residência artística foi realizada entre os dias 31 de janeiro e 12 de fevereiro de 2011 e contou com a participação de artistas da Argentina, Venezuela, Brasil e Chile. Mais informações podem ser acessadas em http://www.curatoriaforense.net/_residencias/eneldiadelavirgen/

intervenção”²³, citação essa que leva a reafirmar a proposição sobre essa dupla relação entre fotoperformance e performance presencial.

Se o observador confrontar a imagem sem receber outros dados informacionais sobre o trabalho, ele pode naturalmente entender as imagens como fotografias-registro de performances urbanas. Defini-las como fotoperformance pode, para outros, demandar a indicação da artista. A reflexão que se buscou engendrar sobre esse duplo sentido das imagens contribui para pensar no quanto, na contemporaneidade artística, a intencionalidade do artista pode ser determinante para a definição estético-conceitual da obra.



Figura 10 – Claudia Paim, (2011). Fotoperformance. Residência Internacional de Artistas Contemporâneos - *EnelDía de laVirgen*, Rosário Disponível em:<http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/2011/07/fotoperformance-performar-para-uma.html>

²³ Disponível em <http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/2011/07/fotoperformance-performar-para-uma.html>

Na videoperformance *Tabu* (figura 11), realizada em parceria com o artista Ali Khodr no ano de 2008, o objetivo do trabalho centrava-se na tentativa de transpor para a linguagem do vídeo o conceito de tabu como interdição. O que se visualiza na imagem videográfica são dois corpos, um feminino e o outro masculino, que parecem estar individualmente tolhidos por uma espécie de amarra invisível.



Figura 11 – Ali Khodr e Claudia Paim, *Tabu* (2008). Videoperformance. Disponível em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/2011/01/tabu.html>

Diferente de outras videoperformances, ou até em comparação à fotoperformance realizada na residência artística em Rosário, esta não é uma performance que supostamente existiria presencialmente tal como ocorre na sua hibridação com o vídeo. Logicamente, o conceito do trabalho e certa forma da ação performática podem ser levadas a um desenvolvimento em performance presencial, mas o resultado de um vídeo-registro, nessa hipótese, seria substancialmente outro.

Na produção performática de Claudia Paim, existem trabalhos em que o tema da performance, isto é, a ideia central geradora do trabalho, é compartilhada entre diferentes modalidades performáticas explorada pela artista. Em tais exemplos, a performance presencial partilha um único tema com a videoperformance ou a

fotoperformance, ou ainda, com o que vem a ser intitulado pela artista como *vídeo de fotoperformance*. Mas, mesmo nesses casos, os processos a cada trabalho são desenvolvidos de modos particulares, conservando o que a Claudia Paim alega quanto às distinções entre cada emprego da imagem.

O primeiro exemplo dessa situação é a performance intitulada *Carta* (figura 12), primeiramente performada na Galeria Vermelho, em São Paulo, por ocasião da *Mostra de Performances VERBO – 2007* e, pela segunda, vez junto ao evento *Plataforma Performance*²⁴, realizado em 2010, na Galeria de Arte do DMAE, em Porto Alegre. Antes das performances presenciais, o texto de Franz Kafka, intitulado *Carta ao pai*, desencadeador do processo de criação desses trabalhos, já havia sido utilizado para a realização de uma videoperformance que leva o mesmo título.



Figura 12 – Claudia Paim, *Carta* (2007). Frames selecionados do vídeo-registro da performance presencial. *Mostra de Performances VERBO*, São Paulo. Disponível em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/2011/01/carta.htm>

²⁴ Mais informações sobre o *Plataforma Performance* podem ser acessadas em <http://plataformaperformance.blogspot.com.br/>

A videoperformance, intitulada *Carta*, foi produzida no ano de 2006. Nessa imagem, a artista corre pelo espaço limitado de um quarto vazio com a câmera na mão. Assim, esta videoperformance não é produzida num ato da artista performar diante da câmera, como habitualmente ocorre nesse tipo de linguagem. Enquanto corre, a artista recita fragmentos do texto kafkiano, o que a leva a uma fala ofegante. Este trabalho, pelas suas qualidades estéticas de som e imagem, produz uma sensação angustiante. Segundo Claudia Paim (apêndice I), neste caso, a performance presencial surgiu de um processo de maturação do conceito da videoperformance, realizada antes.

Outra produção performática que também possui essa característica de desdobramento de uma ideia é a fotoperformance intitulada *A Felicidade existe* (2011). Este trabalho foi produzido no laboratório de fotografia do Curso de Artes Visuais (FURG). Para a sua produção foi criado um fundo com tecido negro e ajustes de luz foram feitos com spot e refletores. Tudo foi produzido pela própria artista e pelo artista visual Marcelo Gobatto, amigo e colega de trabalho, responsável pela captura das imagens. O trabalho foi realizado em uma tarde, contabilizando aproximadamente quatrocentas fotografias. O resultado final é uma fotoperformance apresentada sob a forma de tríptico.

Para a realização desse trabalho, Claudia Paim busca o conto infantil *A princesa e o sapo*. Nessa história, a princesa, ao beijar o sapo, acaba por quebrar o feitiço que havia transformado o belo príncipe naquela criatura anfíbia. Com um teor divertido, essa fotoperformance apresenta a imagem de uma princesa que acaba por contentar-se com o sapo que não vira príncipe após receber o esperado beijo.



Figura 13 – Claudia Paim, *A felicidade Existe* (2011). Fotoperformance. Arquivo privado da artista.

A artista considera que esse trabalho foi como um ensaio para performance presencial intitulada *Eles não foram felizes para sempre* (figura 14 e 15). Essa performance teve a duração de 1h40min e foi realizada durante o evento *ruído.gestão&performance/RG*, organizado pela própria artista em 23 de novembro de 2011 na FURG, por ocasião da inauguração do novo prédio do Curso de Artes Visuais.



Figura 14 – Claudia Paim, *Eles não foram felizes para sempre* (2011). Frames selecionados do vídeo-registro da performance presencial. *ruído.gestão&performance/RG*. Disponível em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/2012/10/a-felicidade-existe.html>

No vídeo-registro, o que se vê são os vários momentos de uma encenação de relações sexual-afetivas com alguns dos cem sapos de cerâmica utilizados na performance. Embora aparentemente *A Felicidade existe* e *Eles não foram felizes para sempre* tratem de uma mesma situação, a fotoperformance e a performance presencial possuem abordagens distintas. Na fotoperformance, há o reconhecimento por parte da princesa, das naturezas distintas entre o casal, de modo que ela aceita a diferença.

Já na performance presencial há a frustração pela promessa do mito não ter se cumprido. A artista que após beijar o sapo não encontra a transformação

desejada acaba por quebrar o sapo. Na performance que se desenvolve por mais de uma hora e meia, o público assiste uma mulher que, em cada relacionamento com cada um dos cem sapos, tem suas expectativas frustradas vingadas pela destruição de cada sapo com pedradas ou porretadas.



Figura 15 – Claudia Paim, *Eles não foram felizes para sempre* (2011). Fotografia da performance presencial. *ruído.gestoação&performance/RG*.Crédito da imagem: Claudio Maciel

Claudia Paim cria, ainda, o que define como *vídeo de fôtoperformance* (figura 16). O vídeo de três minutos e meio, recebe o mesmo título da fôtoperformance *A felicidade Existe*, o que leva a crer que não é simplesmente outra obra, mas uma extensão videográfica do tríptico fotográfico primeiro. Como descreve a artista, na legenda da imagem que consta no blog, trata-se de uma “abordagem humorada e positiva de história infantil que contribui para a construção do gênero feminino”.

O vídeo é ambientado com um desenho de som criado por Ulisses Ferreti. O áudio une fragmentos da Marcha Nupcial – composta pelo compositor romântico alemão Felix Mendelssohn – ao coaxar de um sapo e ao canto de pássaros, o que oferece ao vídeo uma paisagem sonora que reforça o padrão do gênero feminino recorrente na história da humanidade e que ainda encontra ecos nas sociedades contemporâneas.



Figura 16 – Claudia Paim, *A felicidade Existe* (2011). Frames selecionados do vídeo de fôtoperformance. Disponível em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/2012/10/a-felicidade-existe.html>

Nas imagens, o sapo é um objeto que aparece sempre na mesma altura da cabeça da artista quando seu corpo está ereto. As fotografias sugerem que, mais do

que estar na altura da boca da artista para receber seus beijos e lambidas voluptuosas, o sapo está colocado no mesmo nível humano, ainda que sustentado pela princesa.

O vídeo apresenta, em sequência, várias fotografias que ficaram fora da seleção do tríptico e que sugerem, ainda que de modo muito sutil, certa narrativa que mostra o encontro entre sapo e princesa ao som de um coaxar, a expectativa do beijo (marcha nupcial), um efeito de tremular da imagem ao não virar príncipe, acompanhado novamente por um coaxar. Subsequentemente, um destaque é dado para a diferença entre as duas naturezas (humana/monárquica e anfíbia/objetual) com uma fotografia close-up na figura do sapo e seguidamente na coroa. Finalmente, ao pouco importar-se com o feitiço não quebrado, a princesa se entrega à lascívia.

O que chama atenção nesse *vídeo de fotoperformance*, é que as fotografias parecem atuar entre si, de modo a reagirem umas nas outras. Parece ser, justamente por esse processo, que o vídeo se apresenta como um todo orgânico em sua unicidade.

2.1.2 Carta, 2010

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 desenvolvida no primeiro capítulo é refletida nesse momento sob um ponto de vista particular. Assim, para a presente análise, a pesquisadora se coloca na postura daquela que presenciou a performance e, posteriormente, assiste os registros que documentam a ação performática.

A performance eleita para produzir esta reflexão é a performance intitulada *Carta* (figura 17). Brevemente referida em páginas anteriores, o desenvolvimento que se segue foca seu interesse sobre as relações próprias da apresentação realizada no encontro *Plataforma Performance* em 2010.

A performance *Carta* foi elaborada quando Claudia Paim apropria-se do texto intitulado *Carta ao Pai*²⁵, de Franz Kafka. 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 uma carta da filha a sua mãe.

A ação performática configurou-se por 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.



Figura 17 – Claudia Paim, *Carta* (2010). Frames selecionados do vídeo-registro da performance presencial. *Plataforma Performance*, Galeria de Arte do DMAE, Porto Alegre. Disponível em: http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/2011/01/carta_28.html

²⁵ 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 uma confissão ao pai sobre as consequências de sua educação tirânica. Esses fatos 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 editado postumamente e acabou por se tornar uma das obras literárias mais importantes do autor.

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 a 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 negativas. 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-espaço, 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 na tentativa de elaborar uma compreensão daquilo que está descrito na imagem. 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 próprio desaparecimento e, por consequência, 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, citadas no primeiro capítulo desta dissertação, ganharam significado pleno, pois, se a ontologia da performance “atinge-se por via da desaparecimento” (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 reiterar a carga expressiva da performance.

A performance criou seu próprio tempo e espaço com um clima específico, havia uma densidade nessa situação. Nesse sentido, as palavras da própria artista elucidam essa constatação, quando vem a conceituar suas performances sob o termo *experiência-trabalho*:

A experiência como algo da ordem do vivencial. Em performance, é a colocação do corpo em ação. É o ato e o que ele imprime no corpo (ou faz brotar) como sensação, percepção, conscientização. O corpo do performer e também os corpos de quem o assiste são experimentados em um contato recíproco. Sendo assim, a ação é, ao mesmo tempo, reação: a ação é pré-concebida pelo performer que, ao realizá-la, está submetendo seu corpo ao impacto da presença e da resposta dos outros corpos e reagindo aos mesmos. Corpo a corpo. (...) Por isto é que a performance é uma *experiência-trabalho*. Colocar o corpo em ação, provar do momento em

que o processo acontece – isto é a própria performance, é a co-existência no espaço e no tempo como experiência²⁶

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 pelas fotografias. Mesmo que se busque outros modos de descrição daquela impressão presencial, ainda assim não poderia 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 pode 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 a 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 a 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

²⁶ Fragmento do texto intitulado *Evidências do corpo*, no qual Claudia Paim discorre sobre a performance e o corpo contemporâneos a partir de reflexões que emergem das experiências performáticas com *CartaeTenho medo de quem só quer o meu bem*. Disponível em <http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/p/textos-sobre-performance.html>.

corpo, mas essa implicação se manifesta segundo modalidades superficiais (e em aparência) muito diferentes. (ZUMTHOR, 2007, p.35)

O impacto que a performance viva produz sobre cada pessoa que a experiência 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 permite reviver a performance, nem ao menos minimamente. Pode-se dizer que aqueles que negam que o registro da performance pode atingir uma amplitude que possa lhe ser atribuído o status de arte, estão baseados em parte nessa ideia.

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 no cenário, *onde* aconteceu, e outros dados congêneres que se restringem aos aspectos externos do trabalho²⁷. 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 à 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.

²⁷ Cabe ressaltar que esta constatação não afirma que uma imagem fotográfica ou videográfica não possa vir a sensibilizar o seu observador. Cada sujeito é afetado de modo particular. Não é a presença em performance ou a sua imagem que determina as sensações que um trabalho pode produzir sobre ele. Nesse contexto de discussão o que se quer evidenciar são as qualidades da ação presencial incapazes de serem capturadas na imagem.

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 a 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 se pode notar quanto o autor exemplifica 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 acepção 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 do 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.

Assim, torna-se pertinente um propósito de presença que se estabelece como relacional e intersubjetiva, que propõe assim, uma *experiência de presença*. Nesse sentido, é notável que a noção de presença assenta-se sobre um sentido que vai além do objeto estar situado em um lugar e em um 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 com o próprio público. Isso faz da performance

uma experiência artística que se situa além de sua evidência visível. A concepção de presença nesses termos leva a 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. Antes, trata-se 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.

O corpo do performer tem uma potência que é adquirida pela sua distância em relação aos corpos cuja imagem é apresentada exaustivamente em todos os lugares. Esta imagem é a de um corpo idealizado: sem identidade, sem marcas, sem nome.²⁸

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 da fotografia registrarem, simplesmente, uma aparência do corpo da artista e de sua ação performática no espaço e no tempo, esta qualidade é perdida. A presença, conceituada na presente pesquisa, é da ordem do orgânico, e o registro não é capaz de dar conta dessa vitalidade da presença do artista em ato.

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, estimulada na relação do performer com o

²⁸ Fragmento do texto intitulado *Evidências do corpo*, já citado anteriormente.

público, com o espaço-tempo que ocorre e com 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).

Quando Claudia Paim comenta que o ato performático se concentra no momento, no que produz e na energia que consegue mover (apêndice I). Nessa afirmação pode-se ler que ela empenha-se em produzir a intensidade que determinada realização performática requer, para assim, atingir seu objetivo artístico na recepção do trabalho. Para o público que presencia a ação, a visibilidade poética do instante performático possui uma qualidade sensória que beira ao tátil, tornando-a algo relativo à ordem do tangível.

Nesse debate, a leitura de Benjamin feita por Didi-Huberman para o conceito de aura, reitera a ideia posta no primeiro capítulo da presente dissertação, quando, então, se apresenta o entendimento de aura em performance. Didi-Huberman coloca que aurático

seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens* , suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.149)

Essa noção diz respeito à própria poética que o trabalho ativa. Didi-Huberman traz uma compreensão para o conceito de aura que contribui para alicerçar outra

dimensão pertencente a esse debate sobre a qualidade essencial da performance. Assim, para o autor "Entende-se por aura de um objeto oferecido à intuição o conjunto das imagens que, surgidas da *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno dele." (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.149)

A partir da asserção do autor, pode-se dizer que a densidade da gama de memórias virtuais ativadas pela poética do trabalho, é proporcional a sua potência aurática. A *Carta*, em seu propósito de impactar o público, encontra empatias ou indiferenças na própria subjetividade de cada espectador.

Claudia Paim afirma que na performance *Carta*, havia uma pretensão de prender a atenção do público e, desse modo, buscar "mexer, alterar em cada um a percepção do próprio corpo. Torná-lo mais evidente, mais presente e, assim, trazê-lo à tona."²⁹ Essa proposta só é possível de ser acionada no momento da performance presencial enquanto uma ação viva. O registro, mesmo de alta qualidade, não pode dar conta desse impacto produzido na ação.

Nesse sentido, 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 a 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. Assim, ressaltam-se as pulsões que tornam possível a sua existência, e não as estruturas intelectuais.

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.

²⁹ Fragmento do texto *Evidências do corpo*.

2.2 O ato do registro: um olhar para a performance

Ao estudo específico dos registros em fotografia e vídeo das performances presenciais de Claudia Paim, destaca-se o objetivo da artista ao buscar olhares externos na captação das imagens para fins de registro e documentação.

Esse debate tem início na constatação de que, ao observar o registro, seja ele fotográfico ou videográfico, não pode ser desconsiderado o fato de que este é constituído conforme a interpretação primeira do seu autor, que optou por evidenciar determinado aspecto daquilo que é registrado em imagem. Assim, pelas imagens capturadas, o que se oferece como informação visual é um olhar que se lança sobre a performance, criando zonas de foco. O enfoque dado traduz um determinado olhar sobre a ação performática.

É sobre as possíveis problemáticas que essa condição, inerente ao ato do registro, pode vir a suscitar que se quer estabelecer uma reflexão. Para isso, entende-se que o autor da captura da imagem estabelece escolhas e, nesse sentido, evidencia aspectos específicos da ação performática, pois seleciona elementos extraídos de sua complexidade.

As possibilidades que se abrem nessa circunstância se assentam sobre as possibilidades de escolhas que fazem dele um sujeito criador, com seu particular modo de ver imposto ao que se observa através das lentes. Quando aquele que se põe a registrar uma performance se encontra diante da situação de registro, Flusser afirma que

[...] há região espacial para visões muito próximas, outra para visões intermediárias, outra ainda para visões amplas e distanciadas. [...] Há regiões temporais para um olhar-relâmpago, outras para um olhar sorrateiro, outras para um olhar contemplativo. (FLUSSER, 1985, p.18)

Como já inscrito no primeiro capítulo, registrar implica a construção de outra realidade que se difere fundamentalmente daquela realidade única da performance. Assim, a criação é própria da natureza e da condição do próprio ato de captura da imagem, independente se nessa ação se coloca ou não a atribuição de novos significados para a performance que a origina.

Há determinada intencionalidade por parte do responsável pelo registro. É essa intenção que conduz à construção da imagem. Nesse sentido, ainda que as imagens que venha a capturar tenham sido solicitadas pelo próprio performer ou por alguma contratação externa, a idealização da imagem é conduzida. O resultado da imagem é também determinado em função do repertório pessoal do seu autor.

Desse modo, pode-se dizer que todo o processo de construção do registro é concebido conforme a intencionalidade do seu autor, algo da ordem de um interesse específico, que se interpõe ao procedimento técnico de seu repertório cultural, estético e ideológico. Assim, quem registra constrói a imagem ao passo que também a interpreta.

A elaboração que se executa no ato do registro pode vir a dramatizar a performance, do mesmo modo que pode valorizar ou deformar esteticamente a sua imagem. O próprio dispositivo de registro permite ao seu operador induzir uma dramatização ou estetização na imagem. A sua escolha – a menos que seja um grande plano geral da ação – sempre irá omitir ou introduzir detalhes.

Pode-se dizer que o autor da imagem dá corpo a um pensamento performativo. Nesse processo, ele recria a performance em uma nova realidade que é a própria imagem. Pode-se dizer a partir disso que os vídeos e fotografias são sempre um registro criativo. Como toda a criação, é resultado do modo particular de olhar e compreender a performance. O que leva a entendê-la em sua natureza ficcional.

Há certa contraposição que contrasta com o pensamento que coloca todo o resultado estético da imagem pertencente ao domínio daquele que realiza a sua captura. O poder de escolha e liberdade de ação daquele que registra precisa ser relativizado. Embora as possibilidades sejam inúmeras, a intenção do autor do registro também está inscrita no aparelho de captura da imagem. Nesse sentido a afirmação de Flusser é pertinente para se pensar tanto em relação à fotografia quanto ao vídeo:

[...] o fotógrafo crê que está escolhendo livremente. Na realidade, porém, somente pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho. E para que algo seja fotografável, deve ser transcodificado em cena. (FLUSSER, 2002, p. 31)

A circunstância referida exige não apenas o olhar atento do operador da câmera à ação, como também sua prática em explorar as possibilidades do dispositivo de registro. Os equipamentos funcionam subordinados aos comandos do agente que possui o domínio necessário para conduzir o equipamento para seus interesses técnicos e poéticos.

Nem por isso se desconsidera que o espectador, que recebe as imagens, passa a conferir sentido a elas. Esse pensamento encontra ressonância em Flusser, quando o autor comenta sobre o vaguear da vista sobre a imagem:

O significado decifrado por este método será, pois, resultado de síntese entre duas “intencionalidades”: a do emissor e a do receptor. Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são “denotativas”. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos “conotativos”. (FLUSSER, 2005, p. 8)

Todo o registro videográfico depende da ação de captura do seu autor. Por mais neutra que uma imagem possa parecer – como no caso do plano-sequência geral e fixo, por exemplo –, a imagem não produz a si mesma, requer o olhar e o controle do operador da câmera no ato de captura, assim como do editor no ato de edição.

No caso de Claudia Paim, há a conjugação dessas duas instâncias. Há, primeiramente, as escolhas executadas pelo autor das imagens, que as entrega para a artista para que ela própria realize a edição. Nesse caso, o trabalho de edição feito pela artista é circunstanciado pela ação primeira do operador da câmera.

As imagens videográficas, ao passarem pelo processo de edição, adquirem especificidades que derivam do modo como a artista as produz. Nesse caso, o processo empreendido no ato do registro tem sua sequência resolvida na edição feita pela artista. Em tal propósito, o tratamento das imagens tem o objetivo de direcionar a percepção dos virtuais observadores. A manipulação das imagens pode ter, assim, um efeito de sedução, na medida em que deixa velado certos pontos da performance, o que pode levar a um anseio de saber mais sobre o trabalho.

No caso das imagens capturadas da performance é exigido um olhar sensível por parte daquele que registra. Da pessoa responsável pelo registro, espera-se que trabalhe com o objetivo de revelar as potencialidades da ação performática. Nesse sentido não basta apenas o conhecimento técnico dos dispositivos de captura de

imagem, mas estar sensível ao jogo que estabelece entre olhar a performance e o ato de registrá-la.

No caso das performances de Claudia Paim, é considerável que nem todos os registros contemplaram essas questões. Para estabelecer uma reflexão que possa levar a pensamentos críticos sobre essa questão, é pertinente observar se há complementaridade ou conflito entre o olhar que se põe atrás da objetiva e o olhar do sujeito que aprecia a performance vivenciando-a.

Um exemplo de registro videográfico que Claudia Paim julga ter dado conta dessa questão é o caso de *“Tenho medo de quem só quer o meu bem”*. Para esta performance, o registro videográfico foi feito pela também performer Ana Tomimori. Nesse vídeo, é notável a apreensão do clima instaurado pela ação performática. Acredita-se que isso ocorre pelo fato do registro ter sido realizado por uma amiga que, além da proximidade afetiva com Claudia Paim, desenvolve performances podendo perceber facilmente as sutilezas da ação.

Cita-se ainda outra situação que se coloca nas performances de Claudia Paim, a saber, quando há registros feitos por pessoas presentes que são estranhas a artista. Ao ser questionada sobre como ela lida com a questão do público capturar imagens das suas performances e publicá-las, a artista emite uma resposta que merece ser transcrita integralmente:

Acho que é impossível controlar o registro feito pelo público. Todo mundo faz fotos e vídeos e, muitas vezes deixam de ‘experienciar’ a performance...não prestam atenção no corpo do performer, em sua tensão, ritmo... é como olhar uma paisagem pelo obturador da câmera. Ok, é um olhar, mas será que prestamos atenção na temperatura do ar, no cheiro, nas cores, será que permitimos ao nosso corpo estar? Acho que a obsessão do registro tem a ver com esta necessidade de “fazer”, ao invés de “estar”.(apêndice II)

No caso comentado pela artista, ela destaca certo desperdício do potencial sensorial de vivenciar a ação presencial na colocação de um privilégio sobre o registro. Essa consideração leva o pensamento para uma reflexão que se estende à cultura contemporânea. Assim, é notável que, na atualidade, cada vez mais a percepção do mundo é mediada por dispositivos tecnológicos. As pessoas, mais do que expressarem um contentamento em olhar o mundo através de registros,

parecem, às vezes, valorizar mais um modo de percepção mediada por imagens e seus correspondentes aparatos tecnológicos.

A artista manifesta o incômodo com o fato de certas pessoas registrarem e, para isso, invadirem seu espaço de performatividade (apêndice I). Essa situação atrapalha, pois pode gerar produção de ruídos e de interferências visuais na ação desenvolvida. A artista sente-se incomodada com a proximidade, visto que, atualmente, os equipamentos possuem lentes que permitem um bom rendimento mesmo quando tomada certa distância.

Ao se tratar de uma performance que exige um grau maior de concentração, cria-se, neste ato invasivo, uma relação de antagonismo. Aquele que registra, de modo invasivo interfere no acontecimento performático, não apenas em termos de espaço, mas principalmente no próprio estado criado em performance. Nisso incluem-se seus estados de troca e de concentração. Assim, para a artista, a demanda do registro da performance é delicada pois, se excessivamente invasiva, interfere na própria performance.

Para a artista, no que se refere às performances realizadas na rua, essa interferência negativa se intensifica. Nas performances desenvolvidas no espaço urbano, há uma busca pela ampliação da surpresa do público, no sentido de colocar a performance como algo inusitado, intempestivo no cotidiano da urbe. Quando nesses casos há alguém que registra, com uma câmera focando a artista, pode inibir e até mesmo neutralizar o impacto buscado no ambiente urbano.

Essa situação pode ser percebida na realização das capturas de imagem durante a performance *A Ponte*. Alguns artistas que participavam do *arte#ocupaSM* por diversos momentos circulavam em torno da artista para registrar sua performance. As movimentações executadas para capturar as imagens não foram realizadas de modo discreto, o que acabou por criar uma espécie de espetacularização para a ação performática de Claudia Paim.

Em outros espaços, como na galeria, por exemplo, alguém andando na volta com uma câmera também interfere no acontecimento. Entretanto, se alguém do público se aproxima demais do seu corpo atuante, este não se torna um incômodo do mesmo modo que aquele que porta a câmera (apêndice III). Essa relação antagonica não se estabelece sem a câmera.

A artista relata, ainda, outras experiências particularmente difíceis com o registro de suas performances, como, por exemplo, quando o responsável pelo vídeo-registro interrompe a captura no meio da performance. Segundo Claudia Paim, ao serem questionados sobre o motivo da interrupção na imagem, normalmente a resposta é pelo nervosismo, de modo que a impressão afetiva do trabalho afetou-os intensamente a ponto de desestabilizar o trabalho de captura da imagem.

2.3 As imagens no ciberespaço: arquivos de performance

Na presente pesquisa, o estudo sobre o modo como as imagens da produção performática da artista Claudia Paim estão atualmente acessíveis ao público, se faz pertinente na medida em que a proposta da pesquisa volta-se para o desvelamento das suas potencialidades. Investigar os processos sobre os quais as imagens chegam ao público é parte integrante dos propósitos investigativos devido aos seus aspectos de disponibilização e compartilhamento das imagens-registro.

As possibilidades potenciais de reprodução técnica de imagens fotográficas e videográficas digitais provocaram mudanças substanciais nos conceitos de documento, arquivo e acervo. No caso da fotografia e do vídeo, “a possibilidade técnica de reprodução é condição fundante da própria produção. O que se guarda em algum lugar não é mais um ‘original’, mas uma matriz técnica” (MACHADO, 1993, p.17).

Na atualidade, o desenvolvimento tecnológico possibilita a multiplicação e a pluralização de imagens que são visualizadas e acessíveis pela internet. As imagens das performances de Claudia Paim se apresentam justamente sob essa situação posta na contemporaneidade. As imagens da produção performática da artista, apresentadas no contexto desta pesquisa possuem seu modo de acesso através do ciberespaço.

Assim, o referido blog [claudiapaimperformance.blogspot.com.br] é analisado enquanto arquivo de imagens. Este arquivo se estabelece enquanto um ambiente virtual para a organização da documentação das performances da artista e, por

consequência, como uma forma para compreensão de sua produção performática, ainda que de modo fragmentário e incompleto.

Além da inexistência de imagens-registro de grande parte da sua produção performática, entende-se que a escolha que define quais imagens estão presentes atualmente no blog é baseada em interesses deliberados. A própria afirmação da artista de ter digitalizado as imagens analógicas que lhe pareceram mais interessantes (apêndice III) oferece indícios para poder levantar essa afirmação. Diana Taylor argumenta que “lo que hace que un objeto sea ‘archivable’ es el proceso através del cual ese objeto se seleccionó para determinada análisis” (TAYLOR, 2012, p. 156).

Seria um conjunto de documentos que inclui a imagem e uma breve descrição que constituiria a declaração da artista sobre a respectiva performance. A constituição do arquivo registra ordenando discursivamente. Apresenta-se como o lugar que abriga o destino do registro documental. Mais do que mera estocagem de registros

a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. (DERRIDA, 2001, p.29)

Ao digitar *claudiapaim* em qualquer site de busca na internet, a primeira opção indicada será o blog. Assim, qualquer pessoa que possua um interesse sobre a artista tem a possibilidade de acessar diretamente o blog gerenciado por ela. Isso é interessante na medida em que a pessoa terá a possibilidade de visualizar os registros do seu trabalho e entrar em contato com as informações disponibilizadas diretamente pela artista. As pessoas tem um acesso primeiro ao que a própria artista revela sobre seu trabalho em performance.

As imagens têm seus sentidos alterados de acordo com os títulos que recebem, com sua legenda, com o texto que a acompanha, assim como na relação que estabelece quando diagramadas com outras imagens.

Assim, essa possibilidade é dada pela ampliação e multiplicação de possibilidades de acesso ao ciberespaço que gerou a chamada *cibercultura*³⁰. A esse debate podem ser inseridas certas afirmações de Pierre Lévy no que diz respeito as suas conceituações sobre cibercultura e às transformações causadas pela revolução digital na sociedade contemporânea. Segundo o autor, os atuais meios tecnológicos e possibilidades oferecidas pelas telecomunicações, como a integração de dados – texto, som e imagem – na internet, permitem uma maior circulação das informações, independentemente de barreiras espaço-temporais. Nesse sentido, potencialmente qualquer indivíduo, uma vez conectado, faz parte da rede mundial de acesso e transmissão de informações denominada de ciberespaço.

O ciberespaço possibilita formas de conexão, comunicação e socialização entre as pessoas que não encontra precedentes históricos. Na esteira dessa situação emergiram modos próprios de criação e agenciamento de imagens na utilização das possibilidades oferecidas pelo espaço virtual da internet.

Em relação à disponibilização das imagens das performances de Claudia Paim, essa condição requer um pensamento crítico sobre o uso das potencialidades dos meios tecnológicos a favor da circulação e do fácil acesso a essas imagens. A reflexão pode situar-se no modo como são explorados os recursos e processos do formato digital para essa possibilidade.

No contexto desta pesquisa, as reflexões recaem sobre a maneira como a artista Claudia Paim utiliza o ciberespaço. A artista utiliza o ciberespaço como meio de divulgação das imagens de suas performances e assim, interessou saber como este pode interferir ou orientar as propostas de visualização destas imagens.

O esfacelamento da autenticidade da obra, proposto por Walter Benjamin (1995, p.167) – comentado no primeiro capítulo da presente dissertação –, em relação às reproduções de imagens registradas é tratado, de modo especial, no contexto do presente debate. Ao se pensar sobre a ubiquidade das imagens-registro das performances presenciais no ciberespaço, pode-se dizer que, no lugar da perda do valor aurático da performance original, ganha-se em valor de exposição.

³⁰ O termo cibercultura foi originalmente usado pelo romancista William Gibson, em seu romance *Neuromancer*(1984) e posteriormente utilizado por outras áreas de conhecimento para designar, segundo Lévy, o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamentos e de valores que se desenvolvem paralelamente ao ciberespaço.

O valor de exposição é agregado a partir do momento que a imagem-registro adquire certa autonomia em seu próprio ser enquanto imagem, sendo deslocada do aspecto ritualístico da performance presencial que a originou.

A circulação das reproduções fotográficas e videográficas das performances possui uma força subversiva na medida em que rompe com a ideia de obra única, detida em um tempo-espaço remoto, e na medida em que oferta a possibilidade de compartilhar a produção com um número infinito de pessoas.

A reprodução das imagens nesse contexto, permite outra relação com a performance. O ciberespaço torna-se um espaço virtual que oferece possibilidades de contato com a performance e suas imagens. As imagens presentes na rede estão em todos os pontos, qualquer um pode acessá-las simultaneamente.

Sendo assim, emergem questões relacionadas às implicações receptivas de imagens mediadas pela rede, ou ainda, às condições de exibição que orientam o espectador. Nesse sentido, também emergem questões sobre os possíveis modos de leitura e de relacionamento com as imagens.

Pode-se dizer que as tecnologias de informação e comunicação, particularmente no que concerne à integração das redes, respondem à necessidade de ampliação do contato com a arte da performance na atualidade. Desse modo, a possibilidade de mediatizar imagens de performances pela internet tem sido a motivação de artistas, que perceberam no ciberespaço uma nova possibilidade para a fruição do trabalho performático.

Atraídos pelo potencial técnico dos ambientes virtuais que fazem do digital seu suporte, e pela possibilidade de constante atualização dos dados, muitos performers têm se utilizado do ciberespaço como um possível modo de levar o trabalho para um número infinito de pessoas. As tecnologias de informação e comunicação, particularmente a integração das redes, podem assim, responder à necessidade de dar visibilidade à produção performática.

As tecnologias de reprodução, aliadas ao potencial técnico do ciberespaço permitem transferências, reprocessamentos e deslocamentos das imagens que não possuem uma posição fixa. Assim, elas podem aparecer, mover-se e reaparecer em diferentes ambientes, agregando sentidos diferenciados. Nesse âmbito, as imagens podem ser associadas a outros contextos de apresentação.

O ciberespaço permite maior desdobramento da imagem-registro ao permitir o arquivamento de outros modos, transladando-se para outras mídias e possibilitando uma mobilidade de circulação sem limites, criando redes de relações.

O ciberespaço se constitui como outro espaço de experimentação para as percepções geradas pelas imagens e, conseqüentemente, para a performance. A imagem, mediada pelo ambiente virtual, denota a necessidade de um pensamento crítico sobre o uso das potencialidades do ciberespaço. Para a presente pesquisa, investe-se no estudo de como são explorados os recursos e processos do formato digital, a estrutura do ambiente ciberdigital e a relação do ambiente virtual com as imagens das performances da artista Claudia Paim.

O blog de Claudia Paim é usado como um portfólio em que as pessoas podem acessar on-line. Nesse blog, estão postados imagens e anotações dos trabalhos em performance mais recente, realizados entre 2008 e 2012. Entre o material disponível, encontram-se certas edições de registros videográficos de algumas de suas performances; registros fotográficos; fotoperformances realizadas durante a Residência Internacional de Artistas Contemporâneos *EN EL DÍA DE LA VIRGEN*, em Rosário, Argentina em fevereiro de 2011; um texto reflexivo intitulado *Evidências do corpo*, desenhos referentes à elaboração de performances realizadas junto ao coletivo *Chicamatafumba*.

Quando começou a postar os registros videográficos no blog, estes eram colocados sem nenhuma edição. No entanto, a artista passou a se questionar se o registro da performance deveria ser editado ou não. Essa dúvida se deu por conta de uma ideia purista, em que o registro não pode ser editado. Mas com o passar do tempo, a artista sentiu vontade de rerepresentar certas performances, e ao apresentar um registro sem edição, a performance era revelada. Nesse sentido começou a surgir certa impaciência por parte da artista com essa falta de edição do vídeo. (apêndice II)

Assim, o vídeo registrado, editado e postado no blog é entendido pela artista como se fosse um trailer para o trabalho que será novamente performado. Esse registro, então, é uma apresentação audiovisual que mostra a performance realizada, mas há coisas que são subtraídas. Nas palavras de Claudia Paim seria algo como “um presente para quem está presente na performance”³¹. Essas partes

subtraídas do registro são para a artista o momento que “condensa a performance”. Para ela, o registro não dá conta desse momento de concentração, só o corpo dá conta e, nesse sentido não merece ser apresentado enquanto registro.

Outro motivo que leva a artista a editar seus vídeos capturados a partir das performances presenciais deve-se ao fato dela sentir a necessidade de conferir uma maior definição a esse registro. A essa questão, a artista admite que ao buscar uma qualidade melhor para esse material também recai na possibilidade de atribuir certa poética ao registro. A edição atua como um filtro nesse caso.

No que diz respeito à dinâmica de atualização do blog, isso depende da disponibilidade da artista, visto que é ela própria quem faz a gestão da página, edita o material e publica. Nesse aspecto, Claudia Paim reconhece que pode melhorar, que é anárquica quanto a tornar público o seu trabalho, que precisa de mais disciplina para desenvolver essa função, ou até mesmo ter um produtor responsável por essa parte do seu trabalho (apêndice I).

Cabe ressaltar que o layout e o design do blog não satisfazem suas expectativas para exibição das imagens. A hipótese de trocar para outra plataforma acaba sendo adiada pela facilidade oferecida pelo *Blogger*. Além dos registros videográficos publicados no blog, a artista possui esses mesmos vídeos publicados no *Vimeo* e também no *You Tube*. A escolha pela primeira página se dá por uma questão de preferência, já a segunda página é usada em função da popularidade do site. Também quanto à questão de repercussão do seu trabalho, por conta da facilidade de acesso, seu perfil no *Facebook* também é usado para construir álbuns de imagens de suas performances. A internet acaba tornando-se um campo expositivo em que a performance poder vir a atualizar-se.

Para o autor, a pluralidade dessas interfaces digitais na contemporaneidade constrói e direciona a realidade compartilhada, condição esta que pode ser chamada de *cultura digital*. Nesse sentido “a abstração técnica necessária pela qual os conteúdos têm de passar está se tornando uma condição cultural” (BROECKMANN, 2009, p.262), seus efeitos vão muito além da extrapolada comutação dos códigos, modificando as relações culturais. O autor define cultura digital como um ambiente social, campo de ação e interação, no qual significados são dependentes de sua construção ou transmissão e de sua tradução por dispositivos digitais.

O esfacelamento da aura postulado por Benjamim, se pensado em relação às reproduções de imagens registradas a partir das performances presenciais é tratado de modo especial ao se refletir sobre a ubiquidade das imagens no ciberespaço. Em lugar da perda de seu valor aurático, a circulação das reproduções videográficas das performances possui uma força subversiva na medida em que rompe com a ideia de obra única, detida em um tempo-espaço remoto, e a possibilidade de compartilhar a produção com um número infinito de pessoas.

Segundo Lévy, a virtualização não pode ser reduzida a um processo de desmaterialização. A virtualização implica no desprendimento do *aqui-agora*. A essa questão surge a problematização do arquivo de imagens digitais de uma performance, quando locada em um sítio da internet. Embora seja possível atribuir um endereço eletrônico a esse arquivo, no processo de informações on-line esse endereço é transitório, desterritorializado. Nesse sentido, a imagem está presente em cada uma de suas versões, de suas cópias ou projeções, habitando ubiquamente o ciberespaço.

Essa possibilidade que o ciberespaço oferece à imagem – não pertencer a nenhum lugar e poder estar em todos os lugares ao mesmo tempo – não impede a sua existência. “O armazenamento em memória digital é uma potencialização, a exibição é uma realização” (LÉVY, 1996, p.40). Além dessas oportunidades do arquivamento digital de imagens, o espaço virtual da internet proporciona ainda uma possibilidade de encontrar, de modo imediato às referências e conectar a imagem a outros documentos.

Diversos sistemas de registro e transmissão (tradição oral, escrita, registro audiovisual, redes digitais) constroem ritmos, velocidades ou qualidades de história diferentes. Cada novo agenciamento, cada ‘máquina’ tecnossocial acrescenta um espaço-tempo, uma cartografia especial, uma música singular a uma espécie de trama elástica e complicada em que as extensões se recobrem, se deformam e se conectam, em que as durações se opõem, interferem e se respondem. O ciberespaço é o lugar de “convergência de saberes e sensibilidades que perfazem o panorama da visualidade”

Assistir os vídeos na tela do computador pode gerar uma leitura mais dispersiva na medida em que várias abas podem estar abertas simultaneamente, o espectador pode estar envolvido em outras atividades simultaneamente a rodagem

da imagem. A possibilidade de abrir e fechar o vídeo infinitas vezes, acelerar ou retroceder o cursor da passagem temporal da imagem, saltar partes, assim como poder fazer o download do vídeo sugere uma percepção muito desconcentrada do que a experiência presencial com a performance. Nesse sentido pode-se dizer que o espectador tem a possibilidade de manipular a imagem, na medida em que escolhe opções de visualização.

Os vídeos de Claudia Paim podem ser tanto visualizados em pequenas janelas no centro da página do blog, dividindo o espaço com outras informações textuais e visuais, como podem ser ampliados no formato tela inteira (*fullscreen*).

No registro videográfico de *Eles não foram felizes para sempre*, se oferece a oportunidade de ser assistido na tela do You Tube através de um link que direciona para o site. Ali, além de poder também pode-se alterar a qualidade da imagem, pode-se associar o vídeo a outras imagens.

Ainda há a possibilidade de conectar o computador a uma TV de tela de dimensões maiores através de um cabo de HDMI, jogando a imagem para fora dos limites da pequena tela que pode estar navegando em outros sítios enquanto a aba do vídeo exibe a imagem na tela ampla ao lado.

o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação". (DERRIDA, p. 29)

No blog de Claudia Paim encontra-se uma breve descrição dessa performance, junto a uma fotografia capturada pela performer Tatiana Vinadé no ato da performance, que mostra o início do trabalho. Junto a essa breve descrição textual e fotográfica, encontra-se o link para acessar o vídeo na conta do Vimeo do evento, em meio a outros registros videográficos, junto ao link do mesmo vídeo hospedado na conta do You Tube *claudiapaim*.

Ainda interessou a esta pesquisa investigar como é considerado o modo de registrar e disponibilizar as imagens de performances dos artistas por parte dos produtores de eventos de performance, que por sua vez também produzem os sites dos eventos nos quais a artista participou. Claudia Paim alega ser totalmente desprendida destas questões.

A divulgação de registros fotográficos do seu trabalho não a incomoda. (apêndice II) No entanto, no que diz respeito à divulgação dos registros videográficos por parte dos produtores, a artista reconhece que esses podem comprometer uma performance. Claudia Paim coloca em sua entrevista, que uma única vez teve problemas com a divulgação do seu trabalho. O evento publicou a sinopse da sua performance. Esta sinopse apresentava uma síntese descritiva da performance que ela havia enviado para inscrição do trabalho. A artista sente que foi algo como “contar o final do filme” (apêndice II). Essa situação a deixou apreensiva para performar, mas no momento da ação, percebeu que isto não havia “esgotado” o trabalho, havia um corpo atuante que deu conta da atenção do público.

A reapresentação que a imagem-registro opera sobre a performance presencial ultrapassa a noção de documentação no instante em que se mostra a um público que não encontra a imagem com vistas a obter dados meramente documentais. No instante de contato entre o público e a imagem-registro, se instaura a atualização da performance. Nesse encontro específico, a imagem funciona menos como preservação do passado intangível da performance do que como experiência estética. Nesse caso, o valor testemunhal primário e inerentemente atribuído à imagem-registro, perde densidade em função da sua atuação experiencial.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Em uma perspectiva ampla, nota-se que a produção e o acesso à pluralização e multiplicação de imagens-registro são um fenômeno relativamente recente, mas plenamente imbuído no cenário cultural contemporâneo. Atualmente, a infinidade de pessoas potencialmente aparelhadas para realizar registros fotográficos e videográficos é um fenômeno cultural que não encontra precedentes históricos. Essa virtual possibilidade instaurada nas atuais relações sociais mostra o poder da imagem-registro de agenciar diferentes visibilidades para a cena cotidiana, situação esta que se coloca antes mesmo de chegar ao âmbito propriamente artístico.

As reconhecidas facilidades colocadas pelos atuais dispositivos tecnológicos de registro de imagem, que vão do baixo custo à portabilidade, acabam por favorecer uma produção abundante de imagens-registro das performances na contemporaneidade recente. Essa farta produção leva ao conseqüente favorecimento da produção histórica, teórica e crítica sobre a arte da performance realizada atualmente.

Os registros fotográficos e videográficos produzidos em sua função documental têm motivado novos debates sobre a arte da performance na atualidade. Estes debates acabam por transpor a mera discussão historiográfica e tendem a ampliar a arte da performance para além de um estereótipo que a identifica como a arte do corpo em ação presentânea.

Olhar uma performance mediada por dispositivos tecnológicos de registro de imagem, evidentemente postula mudanças estruturais que defluem do câmbio de posições espaço-temporais. Nessa lógica, entra-se no âmbito das possibilidades das imagens-registros, em que incidem indagações das suas potencialidades. Revisar conceitos que simultaneamente transcorrem entre o universo das imagens técnicas e a arte da performance dispõe de uma visada que fundamenta a teorização dos propósitos de pesquisa apresentados no contexto da presente dissertação.

Buscou-se entre outros objetivos adjacentes, mostrar o percurso intelectual que empreende uma noção que traduz as possíveis imagens-registro de performances presenciais como extensões de sua aparição enquanto fenômeno artístico a partir da análise da produção artística de Claudia Paim. Em outras

palavras, os registros videográficos e fotográficos apresentam-se, portanto, como desdobramentos das performances sustentados por suas competências técnicas e estéticas, o que promove um alargamento dos conceitos da própria arte da performance.

Por manifestarem em seu próprio ser o princípio que permite a possibilidade de reaparição da performance, simultaneamente à função documentativa da ação performática, as imagens-registro engendram visibilidades e discursos. Esse engendramento associa relações estéticas próprias, passíveis de atualizar potencialidades poéticas.

Nesse sentido, as imagens-registro podem possuir valor artístico na medida em que estão plenamente inseridas na contemporaneidade artística que não mais privilegia a obra de arte em sua presença objectual, mas que se volta para os agenciamentos poéticos processuais. Nesse contexto, o sentido poético de um trabalho se produz num movimento que vincula o seu observador.

Assim, embora se defina a supremacia do valor documental da imagem-registro de uma performance, em detrimento do seu suposto valor poético, essa acepção não invalida a possibilidade de um juízo diferente dessa normatização. Do mesmo modo, a atribuição de um valor poético ao registro não extingue sua qualificação documental. Igualmente, esses juízos críticos não influenciam na produção de imagens de performances por parte dos próprios performers, tal como se buscou apresentar na análise das imagens da produção performática de Claudia Paim.

É próprio da arte contemporânea a dissolução de categorias, e ao filiar-se a esse pensamento, definir a autonomia estética da imagem-registro em relação à performance que lhe origina mostra-se igualmente relevante ao relacionamento das duas instâncias por um olhar que não requer distingui-las hierarquicamente. Assim, mais do que estabelecer lugares de pertencimento, a investigação sobre as relações entre a arte da performance e o seu registro, antes visa interrogar os modos específicos de apresentação que se inserem no contexto contemporâneo de experiências fragmentárias.

As imagens-registros são criadoras de seus próprios valores em suas respectivas particularidades. Desse modo, na sua própria existência, a imagem-registro de uma performance postula um campo estético imanente a si mesma. É a

partir dessa noção que sua própria linguagem institui uma nova dimensão do artístico na contemporaneidade. Nesse plano, a imagem-registro seria uma *terceira linguagem*, na medida em que transborda os limites conceituais do que se entende por registro e, por outro lado, também não possui qualidade para equivaler-se à performance como arte.

Para ampliar as formulações teóricas que se esboçaram na presente pesquisa, sugere-se para um estudo futuro, investigar o crescente interesse museal pelas imagens-registro de performances. Nesse escopo teórico, percebe-se que entre as diversas implicações usuais, estéticas e conceituais da imagem-registro, o processo de sua institucionalização é entendido como uma de suas facetas de problematização.

A partir desse mote, propõe-se pensar as possibilidades expositivas de imagens-registro de performances presenciais, pelo fio condutor do atual interesse curatorial de instituições de arte no valor de exibição dessas imagens. Assim, de material de arquivo e acervo documental, as imagens registradas a partir de uma performance vão além dessa função primária, tornando-se o próprio meio de exibição posterior ao desenvolvimento da ação ao vivo. Nesse contexto de investigação, cabe atenção sobre as particularidades dos processos subjacentes às exposições.

Por fim, com esta pesquisa espera-se contribuir não apenas para o debate da arte da performance na atualidade, mas também para a reflexão sobre as artes centradas na estética da desaparecimento.

REFERENCIAL TEÓRICO

Referências bibliográficas

AUSLANDER, Philip. **The Performativity of Performance Documentation**. In: *PerformingArtsJournal* 84, Setembro de 2006. Disponível em <http://lmc.gatech.edu/~auslander/publications.html>.

ARAUJO, Yara Rondon Guasque. **Telepresença**: interação e interfaces. SP: EDUC/Fapesb, 2005.

ARANTES, Priscila. **@rte e mídia**: perspectivas da estética digital. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

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.

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. São Paulo; Martins Fontes, 2006.

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.

COSTA, Luiz Cláudio da. **O registro na arte contemporânea: inscrições de visibilidades, discursos e temporalidades como séries da obra**. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2009.

CURI, Alice Stefânia. **Performance em telepresença**. Brasília: Unb, 2002. 116f. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem: Poéticas Contemporâneas) – Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2002.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**: cinema I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2001.

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

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

FERVENZA, Hélio. **Registros sobre deslocamentos nos registros da arte**. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2002.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GRACIA, Silvio de. **A dimensão eletrônica: da obsolescência do corpo às estratégias da tecnoperformance**. In: Performance Presente Futuro, v. I [curadoria Daniela Labra] – Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

HANNS, Daniela. **Anotações efêmeras do corpo na rede digital**. In: Corpo e interatividade: estudos contemporâneos. São Paulo: Factash Editora, 2008.

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

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

LEOTE, Rosangella. **Videoperformance: linguagem em mutação**. In: Performance Presente Futuro, v. I [curadoria Daniela Labra] – Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Máquina e imaginário**: O desafio das poéticas tecnológicas - São Paulo: Ed. Usp, 1993.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997.

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

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

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

PHELAN, Peggy. **A ontologia da performance**: representação sem produção. In.: Revista de Comunicação e Linguagens. Lisboa: Edição Cosmos, 1997, nº 24.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

SALIS, Fernando. **Performance audiovisual. Videoperformance, vjing, cinema ao vivo**. In: Performance Presente Futuro, v. II [curadoria Daniela Labra] – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: AsuntoImpresoediciones, 2012.

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

Referências consultadas

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**: cinema II. São Paulo: Brasiliense, 2007.

ENTLER, Ronaldo. **O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa.** Revista Studium. Edição 18. São Paulo. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/18/03.html>. ISBN: 1519-4388

GERALDO, Sheila Cabo. **Imprecisas e fragmentadas: história e arte em fotografia.** In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2009.

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

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

ICLE, Gilberto. **Estudos da presença: prologômenos para a pesquisa das práticas performativas.** Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v.1, n.1, p.9-27, jan./jun.2011. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

JOHNSON, Dominic. **Performance for Camera.**In: Manuel Vason: Essays. Disponível em: <http://www.manuelvason.com/Essays/Perormance%20for%20Camera.pdf>

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEMOS, André. **Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea.** Porto Alegre: Sulina, 2004.

LEOTE, Rosangella. **Da Performance ao Vídeo.** Campinas: UNICAMP, 1994. 349f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1994.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** São Paulo: Editora 34, 1999.

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

MELIM, Regina. **A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais.** Revista Crítica Cultural, v.3, n.2, jul./dez.2008. ISSN 1980-6493. Disponível em: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0302/07.htm>

_____. **Reconstruções e interpretações de performances nas artes visuais audiovisual.** In: Performance Presente Futuro, v. II [curadoria Daniela Labra] – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

PARENTE, André (org). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual.** Rio de Janeiro: Ed.34, 1993.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

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

SCHNEIDER, Rebecca. ***Cut, Click, Shudder: The 'Document Performance'***. In: Manuel Vason: Essays. Disponível em: <http://www.artcollaboration.co.uk/Essays/VASON%20Schneider%20FINAL.pdf>

VANHAESEBROUCK, Karel. **Theatre, performance studies and photography, a history of permanent contamination.** . In: Manuel Vason: Essays. Disponível em: <http://www.artcollaboration.co.uk/Essays/Karel%20Vanhaesebrouck.pdf>

Apêndice A – Primeira entrevista com Claudia Paim

1. Quais as tuas preocupações ao articular o registro das performances?

Então... quais as minhas preocupações ao articular o registro das performances? É só ter material de registro mesmo. Não imagino o registro da performance como um substituto da performance, é registro. Com o tempo eu comecei a me preocupar mais com a questão da qualidade estética mesmo, que esse registro tenha no mínimo um... a foto tenha foco, o vídeo tenha uma iluminação razoável, se eu preciso depois capturar o áudio separado, pra fazer um áudio com uma melhor definição, mas como registro mesmo, porque eu acho que quem trabalha com performance sempre sofre com essa questão de como tu faz o teu trabalho continuar, como é que tu mostra a tua produção se não é realizando performance o tempo todo, e o registro entra nisso.

2. A imagem-registro da performance é adequada pra quê? E para o quê não é adequada?

E a imagem-registro da minha performance é adequada pra quê. Ah, eu acho que ela é adequada para portfólio mesmo. Nunca pensei, o registro de performance com uma independência em relação a performance, pra mim ela serve de matéria-prima pra portfólio. No caso, se eu quero trabalhar com uma fotografia daí é outra coisa, eu faço uma fotoperformance. Ou se é um vídeo que eu quero trabalhar, aí é uma videoperformance eu vou performar paras câmeras, mas é outra coisa. Eu não consigo ver o registro da performance virar uma videoperformance, eu sempre tenho eles separados, até tenho a partir do mesmo conceito, de uma ideia central. Eu já fiz performances presenciais e já fiz vídeos de performances tendo esse, uma centralidade em um conceito, mas eram coisas, eram processos totalmente diferentes.

3. O registro é uma preocupação a priori ou a posteriori?

E se o registro é uma preocupação a priori ou a posteriori. Ah, com o tempo ele acabou vindo, virando a priori porque agora eu me preocupo, de tanto ter

performance sem registro ou com registro muito ruim então, hoje eu já fico pensando, ah, quem pode fazer pra mim, então um miní... minimamente eu organizo sim, nunca trabalhei com, com uma pessoa que vá fazer o registro de uma forma profissional, ah esse só vai fazer o registro, não, geralmente são amigos que tão por ali e que trabalham com vídeo ou com foto e que acabam fazendo, mas é uma coisa que eu já me preocupo em levar, eu já me preocupo em levar uma máquina de vídeo carregada, né, a foto também, e é isso.

4. Como pensas a performance em função do registro?

Como é que eu penso a performance em função do registro? *(silêncio) intervenção da pesquisadora: “Se é que pensa, né.”* É... na verdade eu nunca pensei a performance em função do registro. Eu penso a performance em função da presen... se é uma performance presencial, da presença, de como esse corpo se apresenta, o registro tem que resolver depois, e o registro pra mim sempre é quase... o registro da performance pra mim é um produto menor. Por melhor, mais bem executado que ele seja, quando que eu faço uma performance presencial, o registro dessa performance pra mim é um produto menor. *(silêncio)* Agora, se eu faço um videoperformance ou fotoperformance, aí é outra coisa. Mas aquilo não é registro. É uma ideia pra ser performada para essas câmeras.

5. Como costumavas registrar as tuas performances?

Como eu costumo registrar a performance. Fotografia e vídeo. Muitas performances eu fiz só fotografia, muita coisa eu perdi, principalmente as coisas que eu fazia lá pelos anos 80, muita coisa eu perdi.

6. Para que serve a fotografia? E o vídeo?

A fotografia e o vídeo pra que serve? Eu acho que além dessa questão de servir como um registro do trabalho, de certa... O vídeo me devolve muito... o que que eu fiz, a ideia do que que eu fiz. Geralmente se eu tô fazendo a performance eu não tenho, eu... tem uma concentração no momento, eu tenho uma concentração no

que eu tô fazendo ali, e com a energia que eu tô conseguindo mover, mas não é... Mas eu não dou conta do que eu tô fazendo exatamente e o vídeo, é o que me dá esse, esse retorno.

7. De que forma lidas com o registro puro e a edição desse registro?

Ah, eu já me perguntei de que forma que eu lido com o registro puro e a edição do registro. Eu já me perguntei várias vezes se o registro da performance tinha que ser editado e até no blog que eu fiz, que é um portfólio de performance on-line, que as pessoas podem acessar, ali eu acho que no início eu comecei a colocar material sem edição, um pouco nessa ideia mais purista de que registro não pode ser editado, só que com o tempo fui me dando conta que algumas performances, eu tinha vontade de reapresentá-las, e se eu apresentasse um vídeo sem edição muitas vezes eu entregava a performance, eu não sei, eu comecei a ficar impaciente com esse vídeo sem edição, então hoje eu já edito tranquilamente, é como se eu fizesse... às vezes o registro da performance ele vira quase como se fosse o trailer... o trailer para performance, é uma apresentação mas tem coisas que eu subtraio porque eu acho que é como se fosse... é como se fosse o meu presente para quem está presente em uma performance, então tem coisas que eu não coloco no registro, (*silêncio*) é... tem coisas que eu acho que... que eu não coloco no registro... talvez o que eu acho que seja como se fosse a... o momento de... a ação, a parte da ação que mais condensa a performance, eu tenho subtraído isso do registro. (*silêncio*) Porque eu acho que é isso, o registro não daria conta desse momento de concentração, isso só o corpo dá conta.

9. Como disponibilizas/exibes os registros da tua produção em performance?

Como é que eu disponibilizo e exibo o registro da minha produção em performance... é, bom, basicamente através do blog, e também... já me pediram portfólio de performance e daí trabalham muito com, com fotografia e enfim vídeo também.

10. Quais as diferenças entre os registros feitos no início da tua produção em performance e os registros atuais?

É, a diferença entre o registro do início da produção e o registro atual... No início da produção tinha muita coisa que eu não registrava, porque eu acho que era um pouco isso, a minha descoberta da performance e a história que vinha lá dos anos 70 da performance como, algo que acontecia, tinha que ter a presença, era contra a ideia de mercadoria, então uma foto já seria uma outra coisa, mas hoje acho que, não, eu já acho que já, não penso mais assim (*silêncio*) registro sem problema nenhum.

11. Tens alguém específico para o registro? Por quê?

Se eu tenho alguém específico para o registro? Não. Já tive experiências desastrosas e já tive experiências superboas. Porque... (*silêncio*) ah, eu acho que as experiências legais que eu tenho foram pessoas que conseguiram, ver a minha performance ao mesmo tempo que viam a performance através do olho da câmera, que conseguiram fazer um registro que de alguma maneira vai colaborar com o clima da coisa, com o clima da performance, de alguma maneira tem alguns registros que eu acho que foram quase como uma relação de cumplicidade, tem algumas pessoas que registraram pra mim e que foi um momento de cumplicidade, outras pessoas não, então tem um registro mais seco, que às vezes que não capturara isso, que não capturara um clima, eu acho, um estado específico que se gerou na performance, mas... talvez um dia eu me preocupe em ter uma pessoa específica pra registrar. Por enquanto eu experimento com quem tá por ali.

13. Quem registra é sensível as especificidades do processo criativo?

Se quem registra é sensível as especificidades do processo criativo. Eu acho que é isso, sim pessoas que sim, foram sensíveis.

14. Como aquele que registra se relaciona com o público e com o espaço da tua performance?

Como aquele que registra se relaciona com o público e com o espaço da performance. Eu, na verdade, essa coisa de performance e de registro ela é muito delicada porque tem muita relação de registro de performance que interfere na

performance. Se é uma performance que se dá na rua ainda, é pior porque tu quer trabalhar pegando a questão da surpresa da rua, do inusitado, do intempestivo, uma pessoa com uma câmera te mirando, te registrando de certa forma neutraliza o impacto que tu tá buscando, e muitas vezes também, se é mesmo uma performance quando é feita numa galeria ou numa situação mais fechada aquela pessoa andando na tua volta com uma câmera ela interfere eu acho no que tá acontecendo, então... isso é bastante delicado e eu não entendo muito bem porque tanto essa, essa proximidade visto que as câmeras hoje, todas têm uma lente suficiente pra tu não precisar ficar colado na criatura que tá performando pra fazer um bom registro. Então eu acho que essa pessoa que registra e que se aproxima, de certa forma, demais de ti, se é uma performance que exige uma concentração, ele tem uma relação de antagonismo quase, porque ele interfere no que tu tá criando, em termos de... de espaço, de estado, mais do que espaço, de estado, de troca, de, concentração.

Pesquisadora: Eu tenho pensado nisso, na performance daquele que registra. Porque em muitos trabalhos se vê que o cara que registra tá performando junto com o artista, tá junto ali. Porque é um corpo presente que tá ali junto

Claudia: claro, claro, (*silêncio*) é... e sem necessidade porque é isso, tu não precisa tá colado numa pessoa hoje pra fazer uma captura de imagem né? Puxa... (*silêncio*) então isso é... isso é complicado. E tem uma coisa que é curiosa que eu acho que já aconteceu comigo, e... já aconteceu várias vezes que é... ainda bem que agora eu tô entrando nessa, nessa história de não colocar, algumas partes das performances. Mas eu tenho várias pessoas que já fizeram performance pra mim que interrompe o registro. E interrompe porque fica nervoso, porque não dá conta, porque, não sei. Tem um monte de performance minha que os registros são feitos e, daqui a pouco quando tu vê acaba o registro e... tá. E depois eu pergunto: tá, mas o que aconteceu? “Ah! Fiquei nervoso e desliguei, fui embora, pronto” (*risos*) é... é engraçado (*risos*). É isso, nunca, o registro nunca foi uma coisa que eu pensei muito, agora que eu passei a pensar mais eu acho. Dos anos 90 pra cá que eu comecei a pensar mais.

Pesquisadora: que é o que a Regina Melim comenta, que a partir dos anos 90 a crítica começa a repensar essa questão do registro documental da performance. Os teóricos passam a olhar para esses documentos e submeter a esses remanescentes a uma revisão. É recente... que se começa a pensar na possibilidade de um valor poético para esse material.

Claudia: apesar que é, é outra coisa, assim, só pra te ter uma ideia, deixa eu te mostrar um... A performance que tu viu, a *Carta*, ela sai de uma videoperformance. Eu comecei a pensar aquela situação pra videoperformance. (*silêncio 40s enquanto procura a gravação*) pra te ver como é outra coisa, Dany. (*silêncio 20s enquanto procura a gravação*) 3min da videoperformance foi assistida.

Claudia: aí... a performance que tu viu, ela nasce, por que eu comecei a viajar na história dessa carta e eu fiz essa videoperformance. E aí eu fiquei maturando e me dei conta que dava pra render uma presencial. Mas é completamente diferente, né?

Pesquisadora: sim, claro

Claudia: por isso que eu disse o registro ele é... o registro da performance é uma coisa, né, a videoperformance, às vezes pode ter até o mesmo eixo, são produtos diferentes, pra mim são produtos diferentes. Eu não consigo ver o registro da *Carta* presencial como uma videoperformance. Talvez por que eu tenha essa coisa dela... de eu ter performado. Talvez outra pessoa pegue esse registro e crie uma outra coisa, tu entende? Mas, eu mesma, eu não...

Pesquisadora: agora como está, eu olho e entendo que é o registro documental da performance. Mas eu quero pensar o valor poético disso... enquanto registro

Claudia:ãhã, ãhã

Pesquisadora: de repente do “registro-linguagem”

Claudia: sim

Pesquisadora: estou pensando em criar esse conceito.

Claudia: Ah, isso é legal... *(silêncio)* Sim acho que sim, acho que tem uma... por exemplo, porque que eu edito o registro? Ah por que eu quero ele com mais definição, com uma poética também... acho que sim, acho que tem isso também. Não é a mesma coisa, mas ele também não é... acho que é por isso que tem essa coisa de começar a editá-lo. É um filtro pra mim... nessa função de um monte de coisa *(silêncio)*. E agora eu tô pirando nessa história dessa performance que eu vou apresentar aqui, com a história dos sapos. Eu comprei 100 sapos!

Pesquisadora: Esses de jardim? Grande? Daquele tamanho? Gordo?

Claudia: Não, não tão grande. Aquele é o pai de todos *(gargalhada)*. Aquele é o pai de todos, um pouco menor, mas não tão pequeno quanto, assim tem assim ó... assim *(vai mostrando a dimensão com as mãos)*... assim... Aquele era um sapão, assim né, os outros são assim, tem uns menores. *(silêncio)* Viajei na história, comprei um monte de sapo *(silêncio)*. E aí agora eu tô pirando numa, numas outras fotos...

(corte seco)

Apêndice B – Termo de Consentimento

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTE CONTEMPORÂNEA
LINHA DE PESQUISA: ARTE E CULTURA

Termo de consentimento para publicação

Este termo refere-se ao projeto de dissertação intitulado “Performance e registro: a produção performática de Claudia Paim”, desenvolvido no Programa de Pós-graduação – Mestrado em Artes Visuais/UFSM, de autoria de Daniele Quiroga Neves, sob a orientação de Gisela Reis Biancalana.

A presente pesquisa tem como objetivo a obtenção do grau de mestre em Artes Visuais pela UFSM.

Os resultados desta dissertação serão divulgados na íntegra ou em partes, através de publicação impressa ou *online*, com fins acadêmicos e culturais. Nesse sentido, são utilizados fragmentos da entrevista transcrita abaixo:

Entrevista realizada com Claudia Teixeira Paim, no dia 29 de outubro de 2011.

Eu, Claudia Teixeira Paim abaixo assinado, entrevistado para a dissertação “Performance e registro: a produção performática de Claudia Paim”, autorizo a publicação do texto citado, e concordo que meu nome seja mencionado.

Claudia Teixeira Paim

Data: 25 de março de 2013.

Apêndice C –Segunda entrevista com Claudia Paim

1. Como lidas com o fato do público capturar imagens das tuas performances e publicá-las?

Acho que é impossível controlar o registro feito pelo público. Todo mundo faz fotos e vídeos e, muitas vezes deixam de “experienciar” a performance... não prestam atenção no corpo do performer, em sua tensão, ritmo... é como olhar uma paisagem pelo obturador da câmera. Ok, é um olhar, mas será que prestamos atenção na temperatura do ar, no cheiro, nas cores, será que permitimos ao nosso corpo estar? Acho que a obsessão do registro tem a ver com esta necessidade de “fazer”, ao invés de “estar”. Mas na verdade o que me incomoda é quando quem faz o registro invade meu espaço, às vezes isto atrapalha pois pode haver produção de ruídos e de interferências visuais no trabalho do performer.

2. E essas pessoas que organizam os sites dos eventos dos quais participaste, como tu consideras o modo como elas registram e disponibilizam as imagens das tuas performances?

Acho que talvez eu seja até excessivamente desprendida destas questões... Não me incomoda a divulgação de registros fotográficos. Mas reconheço que registros videográficos podem “entregar” uma performance. O único problema que tive foi na divulgação da sinopse de uma performance, eles escrevem uma síntese da descrição da performance que eu havia enviado – foi como contar o final do filme. Fiquei apreensiva, mas quando performei, percebi que isto não “esgotara” o trabalho... havia um corpo atuante que deu conta da atenção do público.

3. Qual a dinâmica de atualização do blog?

Ai, é a relação conflituosa entre minha disponibilidade e preguiça. Como sou eu mesma que edito o material e publico, fico me enrolando... Sobre “Eles não foram felizes para sempre”, eu ainda estou pensando na edição, pois tenho vontade de repetir esta performance.

4. O layout, e o design oferecidos pelo *Blogger* satisfazem tuas expectativas de apresentação do material? Como e por quê?

Não. Não gosto da “rolagem” das informações. Gostaria que fossem “janelas”, mas como ele é de fácil uso, vou ficando... Mas já pensei em trocar.

5. Porque outras performances não têm seus registros publicados no blog? É por falta de imagens ou é uma escolha?

Falta, mesmo. Perdi muito material ou nem registrei. Tenho dificuldade em pensar nisto quando estou para performar. Geralmente peço pra algum amigo e pronto.

6. Porque sua conta no *You Tube* só tem um vídeo? E porque no *Vimeo* têm dois?

Acho que gosto mais do vimeo... mas reconheço a repercussão do you tube. Não publiquei mais por preguiça.

7. Porque não usar os álbuns de imagens do *Facebook* como um portfólio alternativo?

Não sei... ontem até postei umas fotos, pela tua pergunta!

Perfil em redes sociais é um bom modo de circulação do material de registro?

Acho que sim, em função de acessos.

8. Além do blog, usas alguma outra plataforma como meio de publicação dos registros?

Só o que tu já sabe...

SOBRE AS PERFORMANCES

1. **Quanto a *“Felicidade existe”* em que estúdio foram feitas as fotografias, quem fez as imagens? Quantas imagens foram feitas ao todo? Só existe essa composição (trípido)?**

Fiz na FURG, no laboratório de fotografia. Criamos um fundo com tecido e tentamos ajustar a luz com spot e refletores, tudo muitooooo precário. Eu produzi e o Marcelo Gobatto foi o fotógrafo. Trabalhamos uma tarde e fizemos umas 400 fotos. Gosto do tríptico, fui eu que escolhi este modo de apresentação. Pra mim, foi como um ensaio pra performance seguinte: eles não foram felizes...

2. ***“Eles não foram felizes para sempre”*, quem foi o amigo preocupado com o registro videográfico? E fotográfico? Quantas horas durou a performance?**

Como foi apresentada no ruído.gesto, evento colaborativo com os alunos da FURG, havia muita gente registrando em foto e vídeo. Eu pedi pra Flávia Azambuja gravar com minha câmera, mas o Diogo Dornelles e a Cássia oliveira também gravaram. De amigos, o Marcelo Gobatto gravou e a Marlen de Martino e o Claudio Maciel fotografaram. Fotografias foram feitas pela Ana Dresch e Juliana Silveira. Duração: 1h40min.

3. **Porque *“Possibilidades”* e *“Tenho medo de quem só quer o meu bem”* são os dois únicos registros que estão na conta do Vimeo?**

Foram os últimos que editei e daí já publiquei, depois fiquei de subir outros mas me perguntei se valia a pena, já que estavam no blog... sou anárquica quanto a publicizar meu trabalho, precisava de mais disciplina, ou um produtor!

4. **Porque *“Possibilidades”* e *“Tenho medo de quem só quer o meu bem”* são as duas únicas performances em que utilizas o microfone?**

Tenho medo foi criada pra ser apresentada no MIP, eu sabia que o espaço era grande... além disto havia a trilha. Usei por necessidade do espaço. *Possibilidades* era para ser em um espaço fechado, mas depois o Festival me comunicou que era em espaço aberto. Fiquei preocupada em se a coisa iria funcionar... então optei por recorte com luz e uso de microfone, na verdade usei 2: um auricular que foi boa opção e outro preso numa das bacias. Este último não funcionou: um dos primeiros ovos que quebrei explodiu justo em cima do dito cujo que, ainda por cima, ficou dando choque!

5. Porque a performance “*Carta*” durou 2h em 2007 e 1h em 2010? Porque o registro de 2007 só tem 2’47” e de 2010 tem 17’15”?

Em SP, não sei exatamente quanto. Durou. Nunca soube... o projeto que eu havia enviado era pra ser de 2 hs, achei melhor enviar com mais tempo e ter de sobra... o registro é pequeno pois o material videográfico é pouco e ruim. Já as fotos eu gostei muito, são da Camila Mello.

Acho que a apresentação no Plataforma, em 2010, talvez tenha sido um pouco mais curta em função do tempo de suspensão dos braços ter sido menor. Eu tava com a saúde fragilizada e menor condição física. Este registro eu fiz uma edição, uma versão de 6 min. Mas quando olhei, não gostei: não passava a saturação que a performance presencial provocava. Assim optei por esta outra versão.

6. Para “*Tenho medo de quem só quer o meu bem*” a fala está decorada ou veio à mente de modo aleatório?

Eu tinha feito uma grande “coleção” de conselhos, depois resolvi criar uma “catalogação”: chantagens, ameaças e barganhas. Não decorei, mas reli inúmeras vezes e sabia que as frases iriam vir na hora que eu precisasse. O que me surpreendeu neste registro foi que nele eu percebi que havia seguido, intuitivamente, o ritmo da trilha, o som parece montado, há alternância entre a fala e a trilha, um equilíbrio específico. Não sei se por ter ensaiado antes...provavelmente.

- 7. A leitura do livro (passagem da lebre) no registro de “Corpo-contínuo” tem uma intenção estética ou é uma citação descritiva?**

Eu lia um texto a cada dia, mas nem sempre eu gravava, depois fiz escolhas com o material que tinha. Considerando qualidade de gravação mais do que qualquer outra coisa. Os textos, isto sim, havia uma escolha. Conceitual e estética.

- 8. No registro da performance “Segredos” não parece ser uma imagem da performance *insitu*, parece uma construção, com o áudio gravado depois e a imagem performada para a câmara. Por que a escolha por esse modo de apresentação do registro?**

Porque foi uma performance importante pra mim, percebi a potência do corpo aí. Mas não fiz nenhum registro. Era muito intuitivo o processo.

- 9. As tuas leituras sobre as teorias da performance influenciaram na escrita/reflexão de “Evidências do Corpo”?**

De forma direta, não. Claro que aquilo que leio e acho interessante fica como “resíduo”... mas foi mais diretamente uma reflexão que partiu da experiência.

SOBRE A 1ª ENTREVISTA

- 1. Afirma que o registro se limita a documentação (diferente da foto/vídeo-performance), mas também falas que quem trabalha com performance preocupa-se com o modo de fazer o trabalho “continuar” e que o registro entra aí. Essa ideia diz respeito ao entendimento de registro como uma extensão da performance que o originou ou se restringe a um entendimento de *continuação* do trabalho através/por meio da permanência da sua imagem?**

O que tu queres dizer com “extensão do registro”? Não sei...talvez o registro pode ter uma vida autônoma...em algumas situações.

2. Porque para muitas performances o registro foi feito apenas em fotografia?

Disponibilidade de equipamento, falta de planejamento...

3. Quando pergunto sobre os modos que costumava registrar as tuas performances tu falas apenas em fotografia e vídeo. Não há outros procedimentos/materiais que tu costumava usar?

Foto e vídeo, apenas.

4. Tu comentas que além de servir como documentação, o registro te oferece a oportunidade de visualizar o que foi a ação *insitu*, com um olhar externo. Olhar esse registro produz uma outra percepção sobre o acontecimento performático? De que modo isso se dá?

É como olhar uma performance de outra pessoa, acho que sempre estranho o que vejo nos registros e aquilo que imaginava ter feito.

5. No caso de rerepresentar a performance registrada, ao olhar as imagens-registro já surgiu a vontade de fazer modificações na performance seguinte?

Ainda não aconteceu... o que já modifiquei foi em relação à experiência de ter performado.

6. O blog no início tinha apenas registros sem edição e depois foi reorganizado dessa forma atual?

Acho que sim...

7. Antes do blog, como organizavas teu arquivo de registros e portfólio?

Em caixas de papel e HD...

- 8. Que diferenças tu identificas entre as tecnologias usadas para captura e transmissão de imagens na produção inicial e os registros recentes? Quais as possíveis modificações que essas diferenças provocaram no resultado das imagens?**

Agora tenho câmeras melhores, penso mais sobre o registro e procuro pedir ajuda pra pessoas que tenham prática. Algumas vezes, pessoas fazem registros sem eu haver pedido e me enviam. Sobre o resultado é que as imagens estão melhores quanto a definição, por exemplo.

- 9. Quanto às experiências desastrosas (registros secos, s/ clima e estado, que interrompe a gravação) e experiências legais (cumplicidade, colaboração, olhar duplo) podes identificar/separar essas performances/registros pra mim?**

Acho que em vídeo, foi o registro da Ana Tomimori (que também faz performance) o que parece que capturou mais o “clima” da coisa (em BH, na performance *Tenho medo de quem só quer o meu bem*). Em foto houve cumplicidade entre muita gente...

- 10. Não ter alguém específico para registrar é pela afirmação do registro ser um produto menor (portfólio), pela inviabilidade de sempre levar a pessoa junto aos eventos, para ter sempre diferentes olhares, e/ou...?**

É principalmente pela minha desorganização. Fico tão concentrada durante os dias que antecedem a performance que é difícil pensar nisto. Não acho que o registro seja “menor”, ele é a maneira que dá visibilidade e, talvez, certa continuidade ao trabalho.

- 11. Um espectador sem câmara, com a mesma atitude invasiva daquele que registra “colado” em ti (antagonista), produz o mesmo estado de desconforto, no sentido de interferência no espaço/estado/concentração/troca, ou isso se limita aquele que porta a câmara?**

Acho que nunca tive esta experiência, se aconteceu... não me dei conta.

Apêndice D – Termo de Consentimento

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTE CONTEMPORÂNEA
LINHA DE PESQUISA: ARTE E CULTURA

Termo de consentimento para publicação

Este termo refere-se ao projeto de dissertação intitulado “Performance e registro: a produção performática de Claudia Paim”, desenvolvido no Programa de Pós-graduação – Mestrado em Artes Visuais/UFSM, de autoria de Daniele Quiroga Neves, sob a orientação de Gisela Reis Biancalana.

A presente pesquisa tem como objetivo a obtenção do grau de mestre em Artes Visuais pela UFSM.

Os resultados desta dissertação serão divulgados na íntegra ou em partes, através de publicação impressa ou *online*, com fins acadêmicos e culturais. Nesse sentido, são utilizados fragmentos da entrevista transcrita abaixo:

Entrevista realizada com Claudia Teixeira Paim, no dia 05 de fevereiro de 2012.

Eu, Claudia Teixeira Paim abaixo assinado, entrevistado para a dissertação “Performance e registro: a produção performática de Claudia Paim”, autorizo a publicação do texto citado, e concordo que meu nome seja mencionado.

Claudia Teixeira Paim

Data: 25 de março de 2013.

Apêndice E – Terceira entrevista com Claudia Paim

1. O que consideras ser *fotoperformance*? Para ti, conceitualmente (e quiçá técnica e esteticamente), qual a diferença entre a *fotoperformance* e o (auto)retrato?

O que vou colocar é válido só pra mim e não tem a pretensão de ser afirmativa genérica. A *fotoperformance* é a fotografia performada ou fotografia encenada. O autorretrato é a produção de imagem de mim (não de mim como um outro ou de mim em uma situação que produzo para que seja específica). Mas e se eu enceno?... Talvez a diferença seja em como eu apresento esta fotografia (tal como já apontou o Auslander).

2. Na residência artística em Rosário foram realizadas apenas *fotoperformances*? Se sim, porque essa escolha?

É estranho... o que tenho desta residência são *fotoperformances*. Alguns vídeos também, mas não *videoperformances*. Só que pra mim (mesmo intencionalmente estar fazendo *fotoperformances*), quando estava fazendo estas fotos, havia também um componente de performance presencial como intervenção no espaço público. O fato de me colocar em determinados lugares e ali ficar um tempo experimentando com a produção da imagem (algumas fiz só e outras pedi pra amigos que me clicassem) também produzia um ruído na cidade. Mas fui para esta residência pensando em performances presenciais e individual, mas quando cheguei lá havia um clima de coletividade e produção em conjunto... Assim acabei optando pela *fotoperformance*.

3. O que te levou a realizar *fotoperformances* e *videoperformances*? Quando começaste a realizar essas modalidades?

Acho que me dei conta de estar fazendo uma *videoperformance* pelos anos 2000... mas ao fazer o vídeo *Carta* onde corria com a câmera na mão em um espaço que havia escolhido por ser vazio e claustrofóbico e falava o texto, comecei a ter mais

consciência quanto ao que estava fazendo. Comecei a olhar com mais atenção produções de outros artistas nestas práticas e a encontrar ressonância com o que eu também fazia... não penso em influência direta, mas em confluências. Antes não pensava muito sobre o que estava fazendo, no sentido de buscar definições de linguagens ou práticas ou mídias. As ideias vinham e eu decidia em fazer em foto ou vídeo ou presencial...

4. Porque não trabalhar com a linguagem da teleperformance?

Ainda não senti vontade, não veio ideia ainda...

5. Porque que o espectador invasivo quando entra no espaço da ação performática, sem a câmara na mão, não incomoda tal como aquele que registra incomoda?

Acho que performance é justamente uma possibilidade de contato. Assim com o público ele é ok.

6. O meio de divulgação das performances limita-se ao blog (e por extensão as páginas dos eventos que publicam a tua participação)?

Acho que posso dizer que uso a narrativa como meio de divulgação também. Até penso que ela é mais eficiente no sentido de tocar mais no outro. O blog tem maior alcance numérico, mas a narrativa tem alcance de intensidade. Quando participo de algum evento e tenho alguma fala sobre as performances, em geral, também performo a apresentação que faço. É algo que acontece... vou contando e começo a sentir que as pessoas estão 'penduradas' em mim. Então sei que vou levá-las comigo... mergulho na narração e as levo junto. Algo como um bardo medieval... talvez seja uma contadora de histórias. A narrativa da performance é pra mim o registro mais performativo que uso. Não conto como algo que sinto, mas como algo que fiz...

7. É correto afirmar que o único meio de acesso às imagens da tua produção performática é o ciberespaço? Seja os registros das performances presenciais

ou as foto/vídeo-performances, é só através do blog e sites de divulgação dos eventos que participas que o público pode ter acesso a essas imagens?

O mais comum é o blog. Mas ano passado fiz um vídeo com a fotoperformance. Foi mostrado no MAC.

8. E as performances que não serão apresentadas de novo, porque não colocar o registro puro? Seria para deixar a possibilidade de reapresentação sempre aberta ou para imprimir determinado olhar sobre a performance, ou ...?

Em geral fico sem saber se vou ou não reperformar... acho que faço escolhas estéticas quanto ao registro que será divulgado. Também penso em não 'entregar' a performance através do registro videográfico. De certa forma acho que também guardo algo pra quando uso a narrativa como forma de divulgação/registo.

9. Existe algum simbolismo particular nos pés atados e imersos na bacia, em *Carta*? Há algum simbolismo na corda cor rosa (alusão ao feminino)? E no ato de urinar durante a performance? A água amarelada da bacia, antes mesmo de começar a performance, já continha urina? Se sim, porque?

A urina era por ser excreção. Aquele texto é pura excreção. A corda cor de rosa é alusão ao feminino. Na bacia já era urina que havia guardado do dia anterior.

10. Tu comentas em *Evidências do corpo* que “o corpo da performer não era espontâneo, ele foi pensado e para ele foi escrita uma partitura que, por sua vez, não é simplesmente a expressão de algum ‘eu interior’”. Mas me parece notável que em outras performances (ainda que eu apenas tenha as visto por registros) que esse dado se aplica a toda tua obra performática. Ou há exemplos em que contavas simplesmente com a total imprevisibilidade?

Total imprevisibilidade não. Sempre busco algo mais construído. Isto não significa que não incorpore imprevistos caso ocorram. Na rua sempre acontecem situações não pautadas.

11. Afirmas que antes do blog, teu arquivo de registros de performances eram caixas de papel e HD, certo? As caixas de papel serviam para guardar as fotografias impressas e a HD para guardar os arquivos de vídeo e foto digital? Nesses arquivos da caixa, há materiais que nunca foram digitalizados, como por exemplo fotografias impressas, vídeos VHS, rolos de filme analógico?

Nem sei mais destas caixas... o que me pareceu mais interessante acho que já digitalizei...

12. Porque a videoperformance *Carta* (2006) nunca foi para o blog?

Sempre penso ela como algo mais íntimo...exige contato...além disso, perdi os arquivos e o que tenho está com problemas...

13. Porque outros registros ou foto/vídeo-performances recentes, produzidos em base digital, não vão para o blog?

Por preguiça e falta de tempo.

14. Afirmas que o registro se limita a documentação, e completas falando que quem trabalha com performance preocupa-se com o modo de fazer o trabalho “*continuar*” e que o registro entra aí. Essa ideia diz respeito ao entendimento de registro como uma extensão/desdobramento da performance que o originou ou se restringe a um entendimento de “*continuação*” do trabalho através/por meio da permanência da sua imagem?

Pois então...eu acho que são as duas coisas... às vezes separadas, mas muito mais vezes embaralhadas.

Apêndice F – Termo de Consentimento

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTE CONTEMPORÂNEA
LINHA DE PESQUISA: ARTE E CULTURA

Termo de consentimento para publicação

Este termo refere-se ao projeto de dissertação intitulado “Performance e registro: a produção performática de Claudia Paim”, desenvolvido no Programa de Pós-graduação – Mestrado em Artes Visuais/UFSM, de autoria de Daniele Quiroga Neves, sob a orientação de Gisela Reis Biancalana.

A presente pesquisa tem como objetivo a obtenção do grau de mestre em Artes Visuais pela UFSM.

Os resultados desta dissertação serão divulgados na íntegra ou em partes, através de publicação impressa ou *online*, com fins acadêmicos e culturais. Nesse sentido, são utilizados fragmentos da entrevista transcrita abaixo:

Entrevista realizada com Claudia Teixeira Paim, no dia 15 de dezembro de 2012.

Eu, Claudia Teixeira Paim abaixo assinado, entrevistado para a dissertação “Performance e registro: a produção performática de Claudia Paim”, autorizo a publicação do texto citado, e concordo que meu nome seja mencionado.

Claudia Teixeira Paim

Data: 25 de março de 2013.