



O corpo-câmera: o performer e sua imagem

Sophie Delpeux

França. Doutora em História da arte, antiga bolsista da Villa Médicis é professora na Universidade de Paris 1 (Panthéon-Sorbone) desde 2017.

Suas pesquisas se apóiam sobre o corpo como *médium*, tomado como um lugar ativo entre o “real” e a representação. É particularmente a capacidade de o corpo gerar modelos e contra-modelos comportamentais e sociais que lhe interessa.

Ela estuda esse uso no campo artístico e os seus limites, que são, notadamente, as práticas do transe e da terapia. Com efeito, ela segue uma formação em hipnose ericksoniana (2018).

Como pesquisadora e professora de universidade e em escolas de arte (wokshops), produz textos (acadêmicos e ficções), vídeos, cursos teóricos e práticos – e vários outros meios de apreender a diversidade dos usos desse corpo *médium*.

Resumo

Neste texto que introduz sua obra, *Le corps-caméra: le performer et son image*, Sophie Delpeux se pergunta qual o lugar que as imagens de performance ocupam no contexto das artes corporais. Neste sentido, a autora nos conduz por um caminho reflexivo que nos faz ver nestes documentos de época, não um substituto da performance, mas uma outra instância legítima de experiência. Para este dossiê, Delpeux acrescentou algumas linhas iniciais para nos dar conta do estado atual de sua pesquisa.

Palavras-chaves

corpo, performance; imagem.

Abstract

In this introductory essay for her work *Le corps-caméra: le performer et son image*, Sophie Delpeux wonders about which place does the performance images occupy in the light of the body arts. In this way, the author leads us through the reflection on what makes us see in those photographs not a substitute of the performance but another instance of experience. For this dossier, Delpeux added a few opening lines to give us account of the current state of their research.

Keywords

body, performance, image.

* * *

O texto que se segue é a introdução de uma obra que publiquei em 2010, *O corpo câmera: o performer e sua imagem*. Era a primeira divulgação pública das pesquisas desenvolvidas em 1999 sobre o estatuto da fotografia no seio das práticas performativas históricas. Nesta introdução, eu refaço os caminhos existentes acerca da problemática procurando entender como eles se sedimentaram. Meu propósito não é invalidá-los, mas mostrar que induzem diferentes relações com a performance. No entanto, ao diferenciar ou, ao contrário, individualizar esses dois elementos, performance e fotografia, trata-se antes de instaurar uma relação de hierarquia em que o próprio ato assume a primazia.

Sem dúvida, meu percurso universitário dedicado à imagem fotográfica, em particular a de uso na medicina, me engajou a ver na fotografia de performance mais que mera restituição ou manipulação. Mais do que focalizar meu interesse sobre a fidelidade ao evento ou sobre a instrumentalização que os artistas podiam fazer das imagens, eu postulei que estas produzem sobre o real a mesma operação crítica que aquela induzida pela prática da performance em si. Dito de outro modo, a idéia que é o fio condutor deste livro, e a que esta introdução faz jus, é que estas imagens não apresentam somente analogias formais, mas antes de tudo uma analogia de intenção com a prática performativa. Neste ensaio proponho, então, uma identidade de projeto entre performance e imagem fotográfica da performance: ou seja intervir no campo do visível para subvertê-lo. Parte-se do pressuposto que o corpo do performer é imagem e ao mesmo tempo *produz imagens*, quer seja fotografado ou não. A filósofa Catherine Perret havia sugerido essa idéia em 2001, inventando o termo “corpo-câmera”.¹ Eu o tomei de empréstimo com sua autorização e tentei dar substância a essa bela intuição por meio de meu livro, do qual vocês poderão ler as primeiras páginas.

Desde a sua publicação, a performance histórica fez-se objeto de interesse crescente seja acadêmico, institucional ou de mercado. Se eu fosse listar e analisar todas as exposições, colóquios e textos teóricos que vieram à luz e tiveram lugar desde então, esta introdução se alongaria de modo considerável. O contexto não é mais aquele durante o qual eu iniciei minhas pesquisas em que o estatuto destas práticas e seus vestígios estavam ainda, ao menos na França, por esclarecer. Nós estamos em um tempo de consagração e de ressurgência muito intenso de tais práticas, o que, de um lado, nos contenta, mas que, por outro, nos faz desconfiar quando um discurso muito moderno se ampara da performance para fazer dela um *movimento* como os outros ou uma *temática* de uma história geral da fotografia,² tendo por consequência a sua despolitização.

Para finalizar, eu queria ainda dizer que, se a produção de *documentos*, fotográficos ou outros, não é hoje mais percebida como uma resistência à produção de objetos ou de obras (artefatos), mas como uma prática artística legítima, isto modifica o seu estudo e sua exposição e, por consequência, pode ocasionar esse tipo de abordagem em sua interpretação. Quando Boris Groys escreve em sua obra de 2008, *Art Power*,

que “o mundo da arte deslocou seu interesse da obra para a documentação artística”,³ ele se aproxima da conclusão de Lucy R. Lippard em seu posfácio em *Six Years* em 2001.⁴ Diante deste fato histórico é conveniente sermos prudentes e não confundir causa e efeito: enquanto “formas de desaparecimento”, são as imagens de performance que provocaram, junto a outros usos conceituais da fotografia, essa mudança de paradigma, essa revolução – elas não são uma simples e rentável ilustração das performances. Encanta-me que uma parte de meu trabalho possa ser colocada à disposição dos leitores lusófonos.

Introdução

Na introdução de uma obra recente dedicada aos happenings realizados por sua iniciativa entre 1960 e 1968, Jean-Jacques Lebel confessa que sua longa hesitação em levar a efeito uma tal antologia foi devida à “natureza irreprodutível” de tais eventos. Depois da publicação da obra, ele insistiu nesta posição: “Eu tenho a nítida sensação que o essencial da experiência inicial escapa sempre às mais minuciosas montagens a posteriori.”⁵ Para tornar evidente o caráter lacunar desses resquícios, ele toma o exemplo dos “micro-eventos” que se “passaram ao largo dos fotógrafos e dos cineastas”.⁶ O artista é, assim, fiel à definição que ele dá em 1966 de uma forma artística que escapa aos “intermediários” e ao “policiamento cultural.”⁷ Esta perda definitiva do *Happening* e, mais geralmente, de toda prática artística efêmera, mesmo quando os vestígios subsistem, é pouco questionável. Allan Kaprow já o sugeria em seu ensaio de 1961, “Os *happenings* na cena novaiorquina”, quando evoca, não sem um certo prazer, que, como forma ligada ao acaso e de curta duração, “o happening não pode ser reproduzido.”⁸ Uma tal observação remete não somente para a impossibilidade de realizar um nova apresentação idêntica, mas também de obter uma imagem (no sentido mais largo do termo) equivalente à ação. Alguns anos mais tarde, quando ele reúne uma centena de clichês para construir o ensaio fotográfico que ocupa a metade de seu livro *Assemblage, Environments & Happenings* (1966), Kaprow redige uma curta “Nota sobre as fotografias”. Ele dá, nessas linhas, uma grande autonomia às imagens, destinadas, não a atestar a existência dos fatos, mas a impressionar a imaginação do espectador. Kaprow abandona – e quer nos fazer

abandonar – a idéia de um conhecimento objetivo pela fotografia.⁹ Ele permanece assim coerente em relação ao que enunciou em seu artigo já citado, em que ele se regozija dos mal-entendidos que irão nascer em consequência da fugacidade desses eventos. Em um texto de 1966, considera que as obras que evocam o *happening* (é então que ele publica o seu próprio livro) “estão propagando o mito de uma arte quase desconhecida e, em seus objetivos práticos, impossível de se conhecer”.¹⁰ Com esse propósito, manifesta-se uma aposta ideológica de grande importância: para esses artistas, o evento não pode jamais ser confundido com a sua representação, caso contrário as tentativas de esboroar os limites entre experiência humana e experiência estética estariam anuladas.

A recepção das imagens da performance e da *Body art* foi em parte marcada por esta mesma proibição. Rebecca Schneider de fato o constata em 2005: “Nós estamos habituados a pensar que a performance escapa a toda forma de apreensão posterior porque ela é (re)feita em tempo real, mas poderíamos então facilmente afirmar que um filme ou uma fotografia seriam eles próprios documentos realizados ao vivo que não teriam como ser confundidos com a performance em si porque eles mesmos não seriam testemunhos diretos. Se bem que alguma coisa da performance possa ser apreendida, seu aspecto factual – seu tempo real – parece escapar à fixação.”¹¹ Ao desenvolver seu raciocínio, a autora critica esse modelo de interpretação e contribui assim para as diversas revisões do lugar da fotografia no seio das artes de ação que surgiram há mais de vinte anos atrás. Antes de as evocar, é importante identificar o reverso dessa primeira relação com as imagens, que participa todavia do mesmo paradigma, que consiste em fazer delas um meio concreto de reviver o evento passado. Assim, Kristine Stiles elabora em 1998 o conceito de *commissures*¹² a fim de caracterizar os objetos que sobram. Ela os define como uma série de interfaces passíveis de reviver a ação, autorizando uma espécie de ligação ininterrupta com a performance, que pode desse modo ser re-atualizada ao infinito.¹³ Os registros iniciais permitem, segundo seus termos, uma participação diferida, mas efetiva. Nessa busca, as fotografias, filmes e vídeos, mais que todos os outros vestígios, são documentos de escolha. Kathy O’Dell, em seu estudo sobre arte corporal e masoquismo datado do mesmo ano, define estas imagens como *hápticas*, quer dizer capazes de fazer o espectador ressentir, anos depois, o gesto do artista e as suas

consequências mentais e psíquicas. Segundo a autora, a sequência das reações e das sensações do momento original não é rompida:

Uma resposta *háptica* inconsciente é mobilizada quando o espectador toca uma fotografia tomada por um fotógrafo que, utilizando seu corpo como um instrumento de contato e como material da performance, apertou o disparador do aparelho da mesma forma que um performer tocaria a sua própria pele. Essa cadeia de experiências que remonta no tempo retém o espectador em cumplicidade tanto com o fotógrafo/espectador quanto com o performer.¹⁴

Se a autora cita o artigo de Roland Barthes (1964), “Retórica da imagem”, a relação de epiderme com epiderme, que a seus olhos as imagens permitem, ressoa sobretudo nos célebres argumentos semiológicos de *La Chambre Claire*. Mergulhado na pesquisa de uma imagem que faz retornar a presença de sua mãe já falecida, ele fala de um “cordão umbilical [ligando] o corpo da coisa fotografada ao [seu] olhar. Essa abordagem, nos dois casos, traduz uma vontade de reencontrar um espaço de fusão perdido e idealizado: “A luz, ainda que impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que eu compartilho com aquele ou aquela que foi fotografado.”¹⁵

Quer se trate das posições radicais de Kaprow, de Lebel ou das últimas citadas, que também o são em grande medida, os pressupostos são os mesmos: a participação e/ou a empatia são as modalidades de compreensão das artes de ação. A imagem, de acordo com esses autores, não é documento, nem objeto concreto; ela é assimilada ao evento segundo o processo de reconhecimento e de identificação “baseada no *é isso*”¹⁶ descrito por Rosalind Krauss em seu artigo “Nota sobre a fotografia e o simulacro”. A esse respeito, Roland Barthes fala da “aderência” do referente. A realidade material desta imagem, sua construção, o contexto de sua realização, a identidade daquele ou daquela que a produziu são outros tantos dados negligenciados por essa “pura linguagem dêitica”.¹⁷ Muito frequentemente, os primeiros escritos teóricos dedicados à performance anulam também as especificidades desse suporte, as modalidades de sua fabricação, assim como sua história própria, no contexto dessas representações. Willoughby Sharp redige em 1970 um artigo para a revista *Avalanche* no qual faz do documento visual a modalidade de uma recepção direta:

A maioria dos trabalhos de arte corporal apresentados através das fotografias fixas mostra diferentes vistas de um processo em curso, aproximando-se do efeito do filme. Mas, mesmo se uma única fotografia do trabalho é mostrada, nós ficamos conscientes de um processo contínuo.¹⁸

Essas linhas anunciam uma concepção de que Kristin Stiles e Kathy O'Dell são herdeiras. Em um texto de 1975, publicado na ocasião da exposição intitulada *Bodyworks*, em Chicago, Ira Lich adota o mesmo tipo de argumentação quando fala a propósito dos corpos de artistas fotografados em “fac-similes”. Partindo desse pressuposto, a autora pode se evadir da imagem e falar desta como se falasse de um corpo, sem fazer nenhuma distinção:

Eliminando o objeto de arte – a pintura ou a escultura apresentadas como independente das circunstâncias de sua criação – o artista corporal oferece em troca sua realidade, suas atividades corporais e sua psique. No lugar de um objeto intermediário investido de sua personalidade e destinado à interpretação por um público que ignora a psicologia de seu criador, a arte corporal traz uma informação direta através da confrontação [...].¹⁹

Ao vivo ou em diferido, as repercussões do gesto são definidas como idênticas. Essas disposições não são, no entanto, somente relativas a críticos e a historiadores que pretendem compensar a desaparecimento de seu objeto: Gina Pane postula, ela também, esta equivalência entre seu corpo e seu corpo fotografado. Em uma entrevista com Bernard Marcadé de dezembro de 1984, ela identifica a experiência de ver as imagens com a de assistir ao evento. Deste fato, ela conclui que “ninguém deveria se sentir frustrado por não ter assistido à ação.”²⁰ Animada pela mesma crença na transparência da fotografia, inúmeros são os artistas que a consideram capaz de tornar a sua presença infinita.

Justamente intitulado “Presença *in Absentia*”, o testemunho que nos dá Amelia Jones sobre sua prática como historiadora da *Bodyart*, no inverno de 1997, evoca a constância dessas idéias ao mesmo tempo que as ultrapassa. Convidada a redigir um artigo sobre performance para a revista *Art Journal*, ela é a única especialista que não vivenciou diretamente as ações sobre as quais ela pesquisa. Constatando que este número especial é baseado sobre “a premissa de que é necessário ter estado presente em carne e osso para se conhecer a história”, ela mantém sua posição firme quanto a não distinguir o fato de consultar os arquivos e o da participação efetiva:

“[...] a experiência de olhar uma fotografia e de ler um texto é, evidentemente, diferente desta de se instalar em um pequeno espaço e ver o artista agir.” No entanto, nenhuma destas duas atividades teria, segundo a autora, “uma relação privilegiada com a ‘verdade’ histórica da performance”²¹ e o que a distingue a ela própria dos espectadores originais não a torna menos apta a conduzir uma pesquisa histórica sobre esses objetos. Essa afirmação poderia soar como um lugar comum, mas no contexto de uma tal publicação, ela se reveste de um caráter provocador. Jones, com efeito, acaba por colocar em pé de igualdade a testemunha e o historiador, porque devem retornar aos documentos, a fim de interrogar esse passado com o recuo necessário. Diante da tendência a negligenciar esses vestígios ou a fazer deles o único suporte das especulações, ela propõe mirá-los com certa distância. Assim fazendo, ela assume o desaparecimento irremediável de seu objeto de pesquisa ao mesmo tempo em que afirma a história e a abordagem crítica desses possíveis documentos.

Os primeiros estudos dedicados às imagens destas práticas não esperaram a formulação dessa premissa. A vontade de expor os documentos relativos aos *happenings*, eventos, ações e performances levantou problemas museológicos e uma necessária interrogação acerca do estatuto daquilo que estava sendo apresentado, ao ponto de fazer deste questionamento o assunto da exposição. Em 1986, *A fotografia como performance*, apresentada em Londres, faz testemunho desta vacilação. De transparentes, as imagens vêm a ser o processo criativo em si. David Briers, principal autor do catálogo, evoca em seu ensaio a onipresença do fotógrafo, figura até então mantida na sombra do performer e reduzida ao silêncio pela historiografia. Com muita ironia, ele põe em evidência o aspecto sistemático da colaboração entre o artista e o fotógrafo, a ausência deste último vindo a ser “tão impensável como não se dispor de um fotógrafo em um casamento.”²² Briers descreve um terceiro elemento atravancador, solicitado pelos artistas e/ou pelos organizadores, procurando fazer o seu melhor, às vezes em detrimento do espectador. É de forma evidente para o aspecto exclusivo da relação entre o artista e o seu fotógrafo que o autor procura chamar a atenção. Esta evocação – ainda que não escape ao aspecto caricatural – dá uma visão mais realista do contrato que liga as artes efêmeras e a fotografia. No mesmo catálogo londrino, uma discussão entre os curadores e Susan Butler é publicada. Ela diz respeito à evolução do emprego das imagens pelos artistas. Butler

evoca a maneira como esses últimos escolhem “orquestrar a imagem, saturando-a com certas referências, com efeitos visuais, implicando narrativas” e opõe esta instrumentalização à “qualidade fragmentária das primeiras imagens puramente documentais da performance.”²³ Se em um primeiro momento, segundo a historiadora, os artistas se contentam com uma documentação descritiva, em seguida eles levam em conta as possibilidades do médium para construir a identidade visual de seus trabalhos. Bem mais que simples registro mecânico, esse deslocamento faz da fotografia um modo de controlar a recepção de um evento artístico – ou mesmo de sua fabricação. Em 1990, Philippe Dubois toma o mesmo partido em um capítulo de sua obra, *O ato fotográfico*, e resume esta mudança nos seguintes termos:

É assim que a fotografia foi primeiro, para essas práticas de concretizar os atos do artista, um mero meio documental de registro, de reprodução, de arquivamento, de exposição do trabalho que, em si, era singular, efêmero, único no espaço e no tempo. O importante ali era então o ato artístico por ele mesmo, o gestual do corpo, o ritual cênico, diante dos espectadores, e a foto (como o filme ou mais tarde o vídeo) era apenas secundária: uma simples operação para se reter a memória que alguns não hesitavam, por outro lado, em considerar como uma negação ou um desvirtuamento do sentido primeiro do trabalho que se preservava inteiramente em seu estatuto de evento, se desdobrando aqui e agora entre os partícipes presentes e não devendo ter nenhuma exterioridade nem posterioridade, suposto desaparecer e se consumir com o ato em si, sem deixar traços. Evidentemente, ao lado desse radicalismo intransigente, viu-se rapidamente aparecer experiências de arte corporal e de performance que, por sua vez, fizeram apelo deliberado às práticas fotográficas.²⁴

Para esclarecer seu propósito, o autor evoca os trabalhos de Gina Pane ou de Dennis Oppenheim, exemplos e conclusões que Dominique Baqué retoma em 1998 em sua obra *La photographie plasticienne*.²⁵ A hipótese de instrumentalização da fotografia pelos adeptos da performance e da arte corporal internacional parece hoje estar bem disseminada. Como constata Robert C. Morgan, “revisitar os *happenings*, ações e performances do passado recente por meio de fotografias é uma aventura visual fascinante. Constata-se rápido, no entanto, que a aventura não é somente visual, mas também conceitual.”²⁶ Aliás, essa hipótese não é incompatível com a pesquisa dos efeitos de desaparecimento ou de empatia evocada na abertura, com a diferença significativa, no entanto, que ela coloca essas fotografias como ferramentas para se

chegar a esses efeitos. As exposições sucessivas *Art, Lies and Videotape: exposing Performance* (Liverpool, 2004), *After and Acte: The (Re)Presentation of Performance Art* (Viena, 2005) ou *Point & Shoot, Performance et Photographie* (Montréal, 2005) e *Live Art on Câmera: Performance and Photography* (Southampton, 2007) reiteram e resumem esse novo estado de coisas: nelas, a imagem é tratada em sua especificidade, na pluralidade de seus usos e de suas significações, criando entre essa e o evento original um espaço de debate que os diferentes catálogos consolidam.²⁷ Nas primeiras linhas de seu artigo “Image as Icon: Recognising the Enigma”, publicado na primeira obra citada, Tracy Warr tenta resumir a natureza complexa destas imagens. Ao mesmo tempo que são “provas”, servindo para comprovar um evento passado, chegando a ser icônicas por sua raridade e pela desapareção de seu objeto, elas são também “simulacros” na medida em que o artista as instrumentaliza, uma polissemia à qual se soma enfim “o estatuto ambivalente do próprio corpo [do artista] como representação e em representação.”²⁸ É mister adicionar a fim de engrossar “esse rico e contraditório caldo” no qual se banham as imagens, uma observação formulada por Philippe Dubois em conclusão do estudo já evocado. Ele postula não já somente a integração da fotografia “em todas essas práticas contemporâneas”, mas também a impregnação dessas últimas pela lógica [...] do vestígio, da impressão, da marca”²⁹ própria à fotografia. Nesta perspectiva, a fotografia não é uma ferramenta, mas um modelo para essas artes. Com efeito, fazer uso do corpo como de uma superfície sensível participa da essência do próprio médium: sua indicialidade, ou melhor sua qualidade de impressão de um objeto real. Rosalind Krauss atualiza essa proximidade com seus célebres estudos reagrupados sob o título *Le photographique*. No prefácio que dedica à tradução francesa dessa coletânea de artigos, Hubert Damisch resume esse importante contributo teórico para a compreensão das artes dos anos 1960-70:

[...] O lugar dado a fotografia naquilo que se nomeou de *body art*, ou de *land art*, sob o duplo aspecto do registro das etapas do trabalho ou das fases sucessivas de uma ação que podiam se prestar tanto para a exposição como para uma montagem documentária, e, mais sutilmente, os procedimentos, as operações, as intervenções, das performances efêmeras que ela tinha por função documentar e fixar. Os procedimentos, as operações que são em si da ordem do vestígio (abertura ou mesmo escavação no solo, no caso da *land art*) ou impressão (deixada por um corpo, ou que ele exhibia, em se tratando da

body art), nos quais Rosalind Krauss soube reconhecer o modelo do fotográfico.³⁰

Vários trabalhos da época que, segundo Krauss se sustentam na revelação do princípio do indício, têm uma consequência imediata sobre um dado recorrente na recepção das fotografias que nos interessam. Se admitimos que o modelo fotográfico preexiste a essas práticas e as governa, a evolução do emprego do médium pelos artistas – do documento ao modelo segundo uma progressão cronológica – perde sua pertinência. Nesse sentido, seria conveniente talvez encarar o registro fotográfico como consubstancial às práticas em si e à sua emergência: um dos primeiros *happenings* de Claes Oldenburg em 1960 se intitula *Snapshots from the City* (Instantâneos da cidade) e, desde 1971, um artigo consagrado à *body art* nos Estados Unidos põe o acento – de maneira ainda não premeditada – sobre esta concomitância. Nele, Cindy Nemser evoca a dimensão científica dessas práticas chamando a atenção para o modo como os artistas tornam visíveis uma nova abordagem intelectual da experiência humana inspirada na fenomenologia: “O problema atual é como registrar e exprimir essas transações ativas com o meio ambiente como parte da existência subjetiva-objetiva simultânea do homem.”³¹ Desde as primeiras linhas deste texto, a *body art* está assimilada ao registro, uma perspectiva que anuncia a interpretação de Krauss. Segundo Marchal McLuhan – cuja influência sobre esta geração de artistas não é necessária demonstrar – a invenção da fotografia é a premissa do estudo do gesto:

Ao congelar as atitudes do homem, o instantâneo fotográfico mostrou de forma aguda como nunca antes a atitude física e psíquica. A era da fotografia veio a ser, mais que qualquer outra, a era do gesto, da mímica e da dança. Freud e Jung basearam suas observações sobre a interpretação da linguagem das atitudes e dos gestos individuais e coletivos [...]. Os *gestalt* ou ‘instantâneos’ físicos e psíquicos que lhes serviram devem muito ao universo gestual que a fotografia relevou.³²

Assim, o *Happening*, a *Body art*, a performance, frutos da era do gesto autorizado pela fotografia, comprometem como ela a noção de original. Esta última qualidade, certamente paradoxal, que Rosalind Krauss define como específica da fotografia, acaba por “desconstruir o sistema do modelo e da cópia, do original e do falso, da primeira e da segunda cópia.”³³ Uma das ações que Vito Acconci realiza em 1969

materializa esse “labirinto crítico”³⁴ e afirma a incapacidade de poder fazer uma imagem de um gesto inédito. Intitulada *Photo Piece* (fig 1), consiste na caminhada do artista em uma rua, seguindo uma linha reta. A cada vez que pisca os olhos, ele faz uma fotografia daquilo que está a sua frente. Philip Auslander retém a dimensão “performativa”³⁵ dessas imagens pobres, mas não evoca o modo como a captura da imagem encarna efeitos corporais. O olho vem a ser lente, a pálpebra obturador e o gesto reflexo, fisiológico e banal de piscar, corresponde ao botão de disparo: o corpo do artista em ação produz/é imagem ao mesmo tempo.

Este pressuposto de identificação entre corpo do artista e representação orienta a presente obra e constitui o fio condutor para abordar o lugar ocupado pela fotografia nos trabalhos de uma dezena de artistas. O estudo de Catherine Perret sobre a mimese, no qual reinscreve a performance no centro de um questionamento mais vasto sobre a representação, contribuiu para a sua formulação. No livro *Les Porteurs d'ombre*, a filósofa demonstra no fim do volume como “a instância fotográfica”,³⁶ interiorizada pela performance, é um operador de “re-mimetização” desta forma de arte, no “circuito de uma mimese ampliada”.³⁷ Ela ultrapassa com isso a idéia bem aceita de que “a performance mudou a fotografia”³⁸ e estende esta transformação a todo campo da representação. Suas reflexões sobre Paul McCarthy chama particularmente a atenção. Comentando um trecho de uma entrevista no qual o artista explica que gostaria de ter criado um totem se servindo de um falso corpo durante as suas performances, porque “é a visão de uma representação, a apresentação cultural dessa visão”,³⁹ Catherine Perret conclui que “esse corpo-totem do performer encarna o corpo fotografado ou filmado.”⁴⁰ Mais tarde ela o nomeia “corpo-câmera” e o define como “um plano de representação”.⁴¹ O modo como este conceito de corpo-câmera pode esclarecer a experimentação de Acconci deixa supor que o caso de McCarthy não é isolado. Se o discurso deste último explicita sua empreitada e a caracteriza, é sem dúvida sobre um modo inconsciente que esse conceito permanece subjacente nas mais numerosas práticas desde o momento em que o gesto artístico pode se identificar com um gesto culturalmente instalado e com sua aparição em imagem.

Trata-se de encontrar nas páginas que se seguem um lugar para estas imagens, não somente como idéia de instrumentalização, mas como meio de confrontar um modo de representação a um outro. Assim, em um primeiro momento, as experiências de Carolee Schneemann e dos acionistas vienenses no início dos anos 1960, quando esses artistas procuraram ampliar a sua experiência da pintura por meio da fotografia, serão focadas como a emergência desse novo “plano de representação” que constitui desde então seus corpos. Esses artistas que entram dentro de suas pinturas já reinterpretem, com efeito e ao mesmo tempo, a pintura gestual de seus antecessores. A hipótese central desse primeiro capítulo, e a seguir seu desdobramento nos três outros, vão contrariar uma definição corrente que toma esses objetos como puro atos. Esta última não somente negligencia o testemunho dos artistas e as circunstâncias de realização nesse caso preciso, mas ela supõe um interdito conceitual: a idéia que o corpo na arte seja o último bastião de resistência à forma (ao passo que tudo em nosso mundo indica o contrário). A demonstração de Catherine Perret que faz, ao contrário, do corpo do artista o refúgio da “unidade estética”⁴² é suficientemente convincente para que tentemos daí tirar todas as consequências e estudar como os artistas podem representar e tirar prazer de serem representações, se reivindicando como tal (Gina Pane), em sua originalidade ou em sua eterna repetição, multiplicando as identidades (Michel Journiac, Valie Export), ou o colocando em crise tanto quanto em perigo este estatuto, para questionar mais geralmente isso que nomeamos de realidade (Chris Burden).

Tradução: Luciano Vinhos⁴³

Revisão: Frederico Delgado, a quem a autora agradece.

Notas

-
- ¹ Ver Catherine Perret, *Les porteurs d'ombre. Mimésis et modernité*, Paris, Belin, 2012.
- ² Ver, por exemplo, *Performing for the câmera*, exposição que exibida em 2016 na Taten Modern.
- ³ Boris Groys, *Art Power*, Cambridge, The MIT press, 2008, p. 53.
- ⁴ Lucy R. Lippard, "Postface", in: *Six Years: the dematerialisation of the art objet from 1966 to 1972*, Berkeley, University of Califórnia Press, 2001, pp. 263-264.
- ⁵ Jean-Jacques Lebel, Androula Michael, *Happenings de Jean-Jacques Lebel ou l'insunuassion radicale*, Paris, Hazan, 2009, p. 10.
- ⁶ *Ibid.*
- ⁷ *Ibid.*
- ⁸ Allan Kaprow, "Les happenings sur la scène new-yorkaise"(1961), *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre George Pompidou, 1996, p. 51.
- ⁹ Allan Kaprow, *Assemblages, Environments & Happenings*, New York, Abrams, 1966, p. 21.
- ¹⁰ Alan Kaprow, "Les happenings sont morts: longue vie aux hapenings!", *L'art et la vie confondus*, op. cit., p. 91.
- ¹¹ Rebecca Schneider, "Figés dans le temps réel: la performance et les tableaux vivants". *Point & Shoot. Performance et photographie*. Montréal, Dazibao, 2005, p. 63.64.
- ¹² Em francês no texto original. (O termo usado em anatomia pode ser traduzido por "ponto de junção entre duas ou mais partes". Nota do tradutor.)
- ¹³ Voir Kristine Stiles, "Uncorrupted Joy: International Art Actions", *Out of actions. Between Performance and object 1949-1979*. New York, Thames and Hudson, 1998, p. 230.
- ¹⁴ Kathy O'Dell, *Contract with the skin, Masochism Performance Art and the 1970s*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 14.
- ¹⁵ Roland Barthes, *La chambre Claire*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980, p. 126-127.
- ¹⁶ Rosalind Krauss, "Note sur la photographie et le simulacre" (1983), *Le photographique. Pour une Théorie des Écartes*, Paris: Macula, 1990, p.211 (trad. Jean Kempf).
- ¹⁷ Roland Barthes, *La chambre Claire*, op. cit., p. 18.
- ¹⁸ *Ibid*, p. 16
- ¹⁹ Willoughby Sharp, "Bodyworks. A pre-critical, non definitive survey of very recent works using the human body or parts thereof", *Avalanche*, n 1, automne 1970, p. 16.
- ²⁰ "Entretien avec Gina Pane" (dec. 1984), Bernard Marcadé, *Ceci n'est pas une photographie*, Bordeaux, Fonds regional d'art contemporain Aquitaine, 1985, p. 24.
- ²¹ Amelia Jones, "Presence in absentia", *Art Journal*, vol. 56, n 4, hiver 1997, p. 11.
- ²² David Briers, "Photography and Performance Art", *Photographie as performance. Message through objects and picture*, Londres, Photographer's Gallery, 1986, p.43.
- ²³ "Performing for the câmera. A discussion between Susan Butler, Tony Arefin and Maureen O. Paley", *ibid.*, p. 15
- ²⁴ Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan , 1990, p. 247.
- ²⁵ Dominique Baqué, *La photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris, Editions du Regard, 1998, p.13-22.
- ²⁶ Robert C. Morgan, "Half-Truth. Performance and the photograph", *Action/Performance and the photograph*, Los Angeles. Turnê/Krull Galleries, 1993, n. p.
- ²⁷ Ver *Art, Lies and Videotape: exposing Performance*, Liverpool, Tate, 2004; *After the Acte. The (Re)Presentation of Performance Art*, Vienne, Mumok, 2005; *Point & Shoot. Performance et photographie*, op. cit.; *Live Art on Câmera: Performance and Photography* (Ed. Alice Maude-Roxby) Southampton. John Hansard Gallery, 2007.
- ²⁸ Tracy Warr, "Image as Icon: Recognising the Enigma", *Art, Lies and Videotape: exposing Performance*, op. cit. p. 30-31.
- ²⁹ Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, op. cit. p. 248-249.

-
- ³⁰ Hubert Damisch, "À partir de la photographie", *Le photographique. Pour une Théorie des Écarts*, Paris, Macula, 1990, p.7.
- ³¹ Cindy Mense, "Subject-Object Body Art", *Arts Magazine*, vol 46, n 1, septembre-octobre 1971, p. 38.
- ³² Marshal McLuhan, *Pour comprendre les médias, les prolongement technologiques de l'homme* (1964), Paris, Seuil, 1977, p. 224.
- ³³ Rosalind Krauss, "Note sur la photographie et le simulacre" (1983), *Le photographique. Pour une Théorie des Écarts*, *op. cit.*, p.224.
- ³⁴ *Ibid.* p. 222
- ³⁵ Philip Auslander, "On the Performativity of Performance Documentation", *After the Act. The (Re)présentation of Performance Art*, *op. cit.* p. 25-26.
- ³⁶ Catherine Perret, *Les Porteurs d'ombre. Mimésis et modernité*, Paris, Belin, 2001, p. 303.
- ³⁷ *Ibid.*
- ³⁸ Chantal Pontbriand, "Performance et photographie", *Point & Shoot. Performance et photographie*, *op. cit.* p. 33.
- ³⁹ "Paul McCarthy. Entretien avec Marie de Brugerolle", *Hors Limite. L'art et la vie 1952-1994*, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 295.
- ⁴⁰ Catherine Perret, *Les Porteurs d'ombre. Mimésis et modernité*, *op. cit.*, p. 303.
- ⁴¹ *Ibid.* p. 304.
- ⁴² *Ibid.*
- ⁴³ O tradutor e organizador deste dossiê agradece a autora, Sophie Delpoux, que autorizou graciosamente a tradução e a publicação desse texto introdutório de sua obra *Le corps-caméra* na revista *Visuais* do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP.