

O DESVELAR DE POTENCIALIDADES ENTRE A PERFORMANCE E A FOTOGRAFIA-DOCUMENTO

Daniele Quiroga Neves

quiroga.dany@gmail.com

RESUMO

Este artigo contempla um fragmento do estudo teórico sobre as possibilidades que emergem das relações entre a arte da performance e a fotografia documental. A partir da revisão de pesquisadores da fotografia, as considerações apresentam um percurso reflexivo que parte do entendimento da imagem técnica em sua capacidade de registro das aparências, para então revelar suas limitações e potencialidades.

Palavras-chave: fotografia, performance, documento.

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.

O advento da fotografia é resultado de uma longa busca por um método capaz de garantir a objetividade da imagem, sinônimo de mimese do mundo visível. O seu estabelecimento 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 queria por imagem técnica naquele contexto cultural.

O procedimento fotográfico era reconhecido como garantia para uma total objetividade, pois estava livre da manufatura, carregada pela subjetividade do artista. Assim, dá-se o processo de automação da imagem, que implicaria uma autonomia tecnológica. Esse tipo de reprodução técnica, 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 necessário para apontar o quanto a estética fotográfica ligada a um ideal de registro verossímil – que por vezes parece perdurar ainda hoje – está atrelada a um ideário elaborado remotamente, baseado numa convenção da noção de espaço na imagem.

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 visualidade da imagem. Essas imagens requerem a analogia com o espaço que reflete.

É sobre essa aparente contradição que a investigação sobre o uso da imagem fotográfica digital torna-se instigante pensar em suas capacidades de registrar a

aparência dos acontecimentos. O problema se coloca ao questionar se, na contemporaneidade, os efeitos da fotografia produzida a partir da performance presencial assemelham-se aos objetivos documentais dos dispositivos analógicos.

Ainda que seja identificada como fotografia, os dispositivos de base digitais provocaram uma mudança crucial no processo fotográfico. O que se tem atualmente enquanto fotografia digital provocou um impacto no conceito tradicional de fotografia. O aparato fotográfico digital provocou mudanças profundas na prática produtiva, nos usos, no arquivamento e na circulação das imagens fotográficas.

O estabelecimento da fotografia digital é uma condição 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 em termos da sua própria estética.

Ainda que seja reconhecível o rompimento entre a estética digital e a estética baseada em técnicas analógicas, a produção fotográfica digital ainda remete a 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 o destino da imagem.

Para introduzir os argumentos específicos sobre as potencialidades 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 instantaneamente no instante preciso da ação performática.

Nesse escopo teórico, quando Philippe Dubois firma que 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 fotografia 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 impar 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. A esse respeito surgem questionamentos a respeito das 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, fotografar era sinônimo de reproduzir, copiar, conservar as aparências. Mas logo é percebido que ela não se limita a uma reprodução, sendo uma sim uma criação, ou como afirma François Soulages, sua noção 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 exalta a experiência dessa natureza ficcional da imagem fotográfica, e postula que atingir a realidade objetiva pela fotografia é um processo inviável. Nesse sentido a fotografia de uma performance presencial requer um olhar a partir da sua própria realidade.

Em uma leitura preliminar a fotografia pode ser percebida como uma espécie de prova, que atesta a existência daquilo que mostra. Esse conceito advém 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 a 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 que o fotógrafo não pode intervir, o que vem antes ou depois é deliberado.

Com isso, a capacidade de atestar a realidade da ação registrada na própria superfície da imagem é um conceito posto em reavaliação. Essa revisão indica que o único testemunho da fotografia é sobre a presença do fotógrafo diante da performance. E a constatação do acontecimento refere-se apenas à 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, 1985, 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 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 cronotopo¹ 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 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 a 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 performance que registra. Espacialmente a fotografia fragmenta e isola, ao passo que temporalmente ela imobiliza e retém no instante que 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 encontra interrompido.

Diante da amplitude sensível da performance a fotografia é inapta para conter sua abrangência. Essa impossibilidade desdobra-se em potência na medida em que a fotografia coloca-se como uma produção artística gerada a partir de uma obra de arte, a performance.

Em reflexões preliminares a fotografia-documento de uma performance pode ser considerada limitadora, no entanto ao aprofundar a reflexão emergem as potencialidades

¹ 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)

poéticas que a fotografia documental pode vir a atualizar. Parece mais profícuo para os debates atuais, pensar nas possibilidades estéticas que podem elevar o registro fotográfico a um segundo status, de ordem poética.

Kossoy discorre sobre a imagem fotográfica sob o conceito atribuído por ele *dedocumento/representação*, no sentido 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 documento², esta construída, codificada. A relação *documento/representação* é indissociável na fotografia por ser esta um documento criado.

Essa natureza dúbia da fotografia leva Kossoy a conceitua-la como uma *ficção documental* (KOSSOY, 2009, p. 143). Um modo mais atualizado de olhar para essa particularidade da fotografia-documento da performance pode ser refletida na apropriação da 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)

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

² É o que o autor conceitua como *segunda realidade*, esta não corresponde necessariamente a 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 *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, *arealidade interior*. É baseado nessa lógica que Boris Kossoy fundamenta seu edifício teórico sobre a fotografia enquanto fonte histórica.