

Da imagem da presença à presença da imagem: o tempo da videoperformance

*From the image of presence to the presence of the image:
the time of video performance*

Ricardo Maurício Gonzaga

 0000-0002-6112-0124
ricmauz@gmail.com

Resumo

O artigo aborda características da videoperformance como categoria autônoma da prática artística, suas diferenças em relação à própria performance e a seus registros em vídeo. Analisa também o que ela tem em comum e o que a distingue da minimal arte, na perspectiva de suas temporalidades específicas e processos opostos respectivos de abstração e literalização. Finalmente, apresenta um recorte crítico da obra de alguns artistas, de modo a exemplificar a forma que adquirem alguns conceitos ao ser enfrentados na prática das poéticas autorais.

Palavras-chave

Performance. Videoperformance. Imagens técnicas.
Temporalidade. Minimal arte.

Abstract

The article addresses characteristics of video performance as an autonomous category of artistic practice, its differences in relation to the performance itself and its video recordings. It also analyzes what it has in common and what distinguishes it from minimal art, from the perspective of its specific temporalities and respective opposing processes of abstraction and literalization. Finally, it presents a critical view of the work of some artists, to exemplify the form that some concepts acquire when faced in the practice of authorial poetics.

Keywords

Performance. Video performance. Technical images.
Temporality. Minimal art.

Uma arte da presença. Assim se conceitua em geral a performance, meio que tem como suporte o próprio corpo do/da artista. Uma arte transitória, definida por sua impermanência no tempo e no espaço, a performance existe no tempo de sua própria duração. Inversamente ao que acontece em processos de criação em pintura, escultura, fotografia ou vídeos – meios geradores de objetos que testemunham e concentram em si todos os gestos e decisões que levaram a sua realização –, finalizado o momento de apresentação da performance, restarão no máximo resíduos materiais que podem operar apenas como documentos de sua realização.

Por isso mesmo, para que o trabalho não se perca de todo, os artistas performáticos providenciam a documentação do momento da ação em vídeos e fotografias, um modo de garantir ao menos a memória do acontecimento. Essas imagens técnicas vão funcionar, no entanto, dentro desses limites, como meros documentos da realização num certo “aqui e agora” do ato performático. Muitos críticos desconsideram, portanto, tais registros como arte, relegando-os a essa condição de documentos – em oposição a monumentos, segundo a definição de Erwin Panofsky (1979, p. 29). Ou seja, em relação a uma performance, quem viu viu, quem não viu terá apenas uma pálida ideia do que ela foi, ao visualizar as imagens filmadas ou fotografadas.

Essa definição, no entanto, esbarra num fator significativo: a própria reprodução serializada da imagem do mundo pelas imagens técnicas, inaugurada pela invenção da fotografia, alterou por completo nosso regime de percepção do real, em função basicamente da predominância da percepção visual como dispositivo de interação com a realidade sobre os demais sentidos.

A invenção da fotografia viria a modificar de tal modo nossa relação com o mundo, que o filósofo Vilém Flusser (1996) a define como evento que inaugura novo período na história da cultura ocidental – pós-histórico –, em que passa a haver predomínio das imagens como meio de interação com o mundo, em detrimento dos textos escritos, hegemônicos na fase anterior, histórica.

Nesta situação, em que estamos imersos há algumas gerações – já agora a receber os efeitos da terceira onda das imagens técnicas, que opera sob a égide paradigmática das imagens virtuais –, vivemos cotidianamente mergulhados num turbilhão de imagens que, à mesma medida que aproxima pessoas e lugares – e tempos – distantes, tende a contribuir para afastar os próximos. Empenhamos tanto tempo e energia em atualizações a partir de dados – imagens e textos – a

que temos acesso por meio das redes sociais e ferramentas de pesquisa a distância, via internet, que os momentos de convivência no aqui e agora factual se tornam inapelável e inexoravelmente esvaziados e desvalorizados.

Ora, não por acaso, o momento inicial de eclosão da arte da performance, a década de 1960, viu igualmente impor-se com vigor o paradigma fotográfico nas artes que, também sintomaticamente, passaram a deixar de ser denominadas plásticas para ser referidas como visuais. Por um lado, com a pop arte, o paradigma fotográfico, que vinha sendo gestado à sombra desde a invenção da fotografia, influenciando nessa trajetória vigorosamente sobre os rumos da própria concepção e prática da pintura por seus agentes – os pintores –, desde o impressionismo, emerge com força total, de modo a apresentar ao mundo uma arte que correspondia a essa nova percepção, de uma geração que já nascera e crescera – a de Robert Rauschenberg e Jasper Johns, nos EUA, por exemplo, já ativos na década anterior, de 1950 – imersa cotidianamente no contato indireto com o real duplicado por suas cópias em imagens fotográficas.

Como reação, parte da geração seguinte vai optar por uma literalização radical, mais do que como suporte da obra de arte, de sua realidade material, por meio da afirmação da realidade do próprio corpo como espécie de estação final, em regime de apresentação, aqui e agora, numa tentativa de suspensão de quaisquer operações de representação.

Ironicamente, o mesmo período testemunharia a popularização dos aparelhos de captação de imagens videográficas, que vieram a ser de imediato utilizados entusiasticamente por vários jovens artistas, assim que se tornaram acessíveis e disponíveis,

Por um lado, temos então uma afirmação literalista da presença do corpo humano, a recusar qualquer meio de sua representação. Por outro, em sentido contrário, (mais) um triunfo das imagens técnicas, paradigmáticas de uma nova sensibilidade, contemporânea, a disponibilizar para os artistas nova ferramenta de mediação e expressão da experiência de mundo.

A videoperformance

No encontro das águas, a videoperformance. Nem performance, propriamente dita, nem estritamente videoarte, essa nova categoria, consciente da duplicação do mundo pela imagem, vai operar neste lugar híbrido entre estas

duas presenças, a definida pelo aqui e agora da fenomenologia clássica e esta nova, em que opera a noção de cópia, de simulacro: a presença pela imagem, presença de uma ausência.

Agora não se trata mais de se restringir a registrar em vídeo – ou em fotografia¹ – uma performance que aconteceu em determinado momento num local específico, mas de conceber uma ação em função de seu resultado neste novo meio, a imagem videográfica.

Temporalidade da performance, da videoperformance, da fotoperformance

Se uma imagem fotográfica diz “isto foi” (*ça y est*), como sugere Roland Barthes (1984, p. 115), poderíamos dizer em relação ao vídeo em seu aspecto documental: “isto estava sendo (ou ocorrendo)”. Do pretérito perfeito a esse outro tempo verbal, um passado contínuo, por definição, se inclui, por meio de uma sequência de imagens em continuidade, uma duração que se estende no tempo, que se refere midiaticamente a outra ocorrida no espaço real, e que proporciona possibilidades de utilização pelos artistas de fatores naturalmente mais familiares ao campo da música, da dança e do teatro, artes que se desenvolvem no tempo, e lidam, portanto, com elementos tais como ritmo, pausas, repetições e variantes expressivas, além do próprio tempo de duração em si.

Assim, se a temporalidade da fotografia tem necessariamente algo de artificial em sua interrupção do movimento do mundo pela sua captação como imagem – constituindo-se como dispositivo cultural concebido a partir da construção da noção de enquadramento em pintura ao longo de séculos da história da arte, que preparou o terreno para a fotografia –, a temporalidade do vídeo, ainda que igualmente submissa aos procedimentos idênticos de enquadramento característicos de ambas as câmeras, proveniente de sua genealogia comum,

¹ A fotoperformance é, evidentemente, a outra possibilidade específica similar, categoria que lida com a imagem fotográfica em lugar da videográfica, com finalidades e resultados afins aos da videoperformance e, naturalmente, com características específicas próprias ao meio, a fotografia. Por razões históricas evidentes – a precedência da invenção e disponibilização de câmeras fotográficas – precede a videoperformance, sendo possível talvez arriscar situar seu momento inaugural no trabalho *Rrose Sélavy alias Marcel Duchamp*, fotografia de Man Ray, de 1921.

traz para o campo das artes plásticas um fator novo, a elas estranho: o recurso à narrativa, até então, por definição, exclusivo da música, da dança e da literatura (Lessing, 1998, p. 190).²

A temporalidade do vídeo

Em *Imagem – cognição, semiótica, mídia*, Lúcia Santaella e Winfried Nöth (1999, p. 157) propõem “a existência de três paradigmas no processo evolutivo de produção da imagem: o paradigma pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico”. O primeiro nomearia todas as imagens artesanais, o segundo as imagens “produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível” e o terceiro “as imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação” (p. 157).

Segundo os autores, o critério que norteia essa divisão é, “por assim dizer, materialista” (Santaella, Nöth, 1999, p. 162), com base, antes de tudo, nos modos de produção das imagens. É notável que os dois últimos paradigmas propostos se circunscrevem ambos à fase “pós-histórica” da cultura do Ocidente, segundo a definição de Flusser, uma vez que ambos foram inaugurados pelo advento das imagens técnicas. Entretanto, parece possível introduzir, para o que interessa aqui, uma subdivisão do segundo paradigma, o fotográfico, em dois subparadigmas: o próprio fotográfico, ou da imagem instantânea, e o videográfico, ou da “imagem-movimento” (Deleuze, 1985).

O critério que fundamenta essa divisão vincula-se às alterações dos modos de percepção temporais introduzidas por uma e outra das mídias – fotografia e vídeo, que, por sua vez, distinguem-se também, quanto a esse aspecto, ainda de modo mais radical, das produzidas pelas tecnologias digitais.

Circunscritos ao âmbito de interesse deste texto, que tem como objeto a videoperformance, cabe a restrição ao segundo elemento da divisão, o que diz respeito à imagem-movimento, o subparadigma videográfico ou cinematográfico.

² Para Lessing (1998, p. 190), “a pintura, devido aos seus signos ou ao meio da sua imitação que ela só pode conectar no espaço, deve renunciar totalmente ao tempo”, enquanto, caberia à poesia lidar com ações, “cujas diferentes partes acontecem uma após a outra na sequência temporal”.

Fotografia, vídeo, arte pós-moderna

A fotografia apresenta-se para vários teóricos do pós-modernismo como a mídia que define paradigmaticamente o modo como operam os objetos de arte em sintonia com as alterações perceptivas vigentes. Em *Photography after art photography*, Abigail Solomon-Godeau (1984), por exemplo, afirma que a ela caberia cobrir todas as questões pós-modernas características, definidas pelas análises de seus principais autores, tais como autoria, subjetividade, singularidade, assim como questões relativas ao simulacro e à perspectiva social e sexual do sujeito, configurando-se assim como “um termo crucial no pós-modernismo”³ (p. 80).

Diversa, no entanto, é a apreciação de Fredric Jameson (2002) quanto à estipulação da mídia referencial paradigmática desse período. Em sua análise do que considera um processo inexorável de reificação do signo, ele observa que essa

força da reificação [...] tampouco para aí: em outro estágio, potencializada, [...] a reificação penetra o próprio signo e separa o significante do significado. Agora a referência e a realidade desaparecem de vez, e o próprio conteúdo, o significado, é problematizado. Resta-nos o puro jogo aleatório dos significantes que nós chamamos de pós-modernismo (Jameson, 2002, p. 118).

Neste momento estaríamos, segundo ele, na vigência da predominância do modo perceptivo que tem o vídeo como referência paradigmática, revelador de “um processo histórico tendencial, através do qual a referência é sistematicamente processada, desmantelada, textualizada e volatilizada” (Jameson, 2002, p. 118).

Fotografia ou vídeo? Talvez tenhamos aí não duas posições antitéticas inconciliáveis, nem mesmo a anterioridade de uma camada histórico-geológica paradigmática sobre a outra, mas possivelmente dois momentos sequenciais – que se ordenariam, apenas para efeito de análise teórica, a partir de uma anterioridade histórica: a da fotografia. Pois, se teoricamente essa ordem cronológica pode

³ Nessa e nas demais citações de textos em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *a crucial term in postmodernism*.

ser mantida, na prática o que ocorre de fato é uma justaposição desses campos paradigmáticos na paisagem cultural desse período ainda bastante indefinido, até mesmo pela impossibilidade de um mínimo de distanciamento, que é o pós-modernismo. Assim, as lógicas paradigmáticas da fotografia e do vídeo, como etapas da lógica do simulacro, coabitam um horizonte cultural, o pós-histórico, complementando-se.

Como a fotografia, o vídeo também estabelece uma dupla fratura, de tempo e espaço, em relação ao real, mas, no caso da captação videográfica, a imagem capturada, mesmo que seja de uma situação estática, pressupõe, como vimos, a continuidade de sua duração temporal.

Temos, portanto, duas mídias que se dirigem a duas modalidades temporalmente distintas de nossa percepção (partindo de dois modos de nossa compreensão relativa à temporalidade); o dado novo introduzido pela imagem-movimento (cinematográfica, videográfica) em relação à imagem instantânea (fotográfica) é o da extensão temporal, suficiente para determinar uma alteração paradigmática que se verifica no nível da recepção.

Presentidades: o caso Fried x Morris

Não por mera coincidência, mas como sintoma da força de atração à órbita desse subparadigma (videográfico), tem início em 1967, com a publicação do artigo de Michael Fried (2002) *Art and objecthood*, uma polêmica que, com intervalo de mais de dez anos, encontraria em *The present tense of space*, do artista Robert Morris (2006), uma resposta àquele primeiro texto.

As posições divergentes dos dois autores, que se referiam em última instância à apreciação crítica do minimalismo – contra e pró, respectivamente –, baseavam-se ambas em acepções diversas de um mesmo conceito – o de ‘presentidade’ (*‘presentness’*)⁴ – e vão servir aqui para elaborar melhor essa distinção temporal entre esses dois subparadigmas.

Em seu texto, Morris (2006), estrategicamente, se apropria desse conceito temporal, o de “presentidade”, com o qual Fried operara, e propõe outra definição

⁴ A tradução do termo “*presentness*” – um neologismo também em inglês – como “presentidade”, segue a de Milton Machado para o termo (Fried, 2002).

para ele, de acordo com as características próprias de um “novo espaço” específico – espaços de tipo-verbal (*verb-type spaces*⁵) – que seria, segundo ele, característico de trabalhos que não caberiam nos limites – greenberguianos – da definição de arte de Fried. Esta – que basearia sua crítica à minimal arte – definia o modo como a obra se apresentava a partir de uma certa ‘presentidade’ característica, que se manifestaria como instantaneidade permanentemente renovada, por meio da qual a percepção continuada do objeto de arte remeteria continuamente ao momento primeiro em que o trabalho teria sido percebido em sua totalidade, num perpétuo retorno a uma situação definida por um primeiro “aqui e agora”. Ora, como sabemos, tal noção de “instante” é cultural e foi se impondo historicamente pela própria prática da pintura.

Em complemento à afirmação da necessidade de um “aqui e agora” essencial à existência da obra de arte, Michael Fried (2002) aponta o teatro como principal rival de todas as artes, que, naquele momento, para manter sua autonomia estariam se vendo obrigadas a se definir contra uma certa “teatralidade” contaminante. Por outro lado, o cinema, supostamente protegido por suas características específicas, permaneceria intocado por essa contaminação, “perniciosa”, já que, segundo ele: “o teatro é hoje a negação da arte” (p. 134).

Ora, esse juízo mostra sua vulnerabilidade ao subestimar a introdução, justamente pelo cinema, do elemento novo responsável pela alteração paradigmático-perceptiva: a dimensão temporal da imagem-movimento.

Equívoco compreensível: o elemento pelo qual a realidade do teatro e a do cinema se diferenciam é justamente o *hic et nunc* da percepção da realidade una, pré-fotográfica, que caracteriza aquele e não este, situando o primeiro no âmbito do paradigma pré-fotográfico e o segundo no do fotográfico.

Há aí uma tentativa evidente de manutenção da discussão sobre a realidade da arte (e do mundo) nos termos de um possível retorno a certa concepção da realidade, numa tentativa supostamente passível de restabelecer a unidade indivisível entre mundo e consciência. Essa posição encontra ressonância, por exemplo, no comentário de Richard Serra referente à “verdadeira realidade” da *Spiral Jetty*, de Robert Smithson. Para Serra (apud Tiberghien, 1995), “trabalhos

⁵ A expressão “espaços de tipo-verbal” converge para a análise anterior que aponta para o aspecto temporal das gravações em vídeo como sendo da ordem da imagem-movimento.

em paisagens remotas envolvem uma contradição que nunca fui capaz de resolver”⁶. Segundo ele,

o que a maioria das pessoas conhece de *Spiral Jetty* de Smithson, por exemplo, é uma imagem tirada de um helicóptero. Quando se vê realmente o trabalho, ele não tem nada daquele aspecto puramente gráfico, mas quase ninguém realmente o viu. De fato, ele submergiu logo após ter sido completado⁷ (Serra apud Tiberghien, 1995).

Parece viável supor que a “dificuldade” de Serra deriva da perspectiva moderna de percepção que procura, ainda ‘salvar’ o objeto de arte para um ‘aqui e agora’ possível nos termos da percepção como definido pelas bases teóricas fornecidas pela fenomenologia clássica.

No entanto, quando se *está lá*, na *Spiral Jetty*, não se “vê realmente o trabalho” de uma vez por todas como propõe o modelo de presentidade de Fried, mas experimenta-se uma situação de “se estar vendo” o trabalho à medida do desenvolvimento espaçotemporal do percurso por ele, nele.

Ora, entre as artes que se caracterizam por um desenvolvimento no tempo e no espaço é no teatro (além da dança) que se dá uma situação de presença “aqui e agora”, a presença física do/a ator/atriz (ou da/o bailarina/o) em cena, o que explica à alusão de Fried à influência do teatro.

Ao incluir essa nova possibilidade, Robert Morris contrapõe então à definição de Fried a de presentidade como extensão temporal, em acepção diretamente vinculada à duração de uma experiência estética de fruição do trabalho de arte por um “eu” determinado. De fato, segundo a conceituação do filósofo Martin Heidegger (2002, p. 19),

não apenas o “durante” se dá num lapso de tempo, mas junto com a estrutura de possibilidade de datação, todo “agora”, “então” e “outrora” possuem sempre uma dimensão variável quanto à envergadura do lapso: “agora” na pausa, na refeição, à tarde, no verão.

⁶ No original: *Works in remote landscapes involve a contradiction that I have never been able to solve.*

⁷ No original: *What most people know of Smithson’s Spiral Jetty, for example, is an image shot from a helicopter. When you actually see the work, it has none of that purely graphic aspect, but almost no one has actually seen it. In fact, it was submerged shortly after it was completed.*

“O que desejo juntar para o meu modelo de ‘presentidade’”, enuncia Morris (2006, p. 404), “é a inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato”. Corroborando o enunciado de Morris, lembremos que, para Heidegger (2002),

a espacialidade específica da pre-sença (*Dasein*)⁸ deve-se fundar na temporalidade. [...] Enquanto ocorrências psíquicas, as representações empíricas do que é simplesmente dado “no espaço” transcorrem “no tempo” e assim o “físico” também se dá, de forma mediada, “no tempo”.

Assim, Robert Morris, um artista que transitou da minimal para a land arte, passando pela performance, pela arte conceitual e pela fotoperformance, admite a instantaneidade da hipótese de Fried, mas intenta superá-la também na prática de seu trabalho e o faz recorrendo à fenomenologia de Husserl⁹: num primeiro instante, o objeto em sua “forma unitária”, na (pretensa/moderna) neutralidade de seus conteúdos formais mínimos, proposital e cuidadosamente definida, deve ser apreendido num relance, instantaneamente (percepção gestáltica); valoriza-se, em seguida, um espaço fundamental para sua percepção, em função de sua relação contextual com todos os elementos com que o artista conscientemente opera numa concepção totalizante do campo da percepção estética e, fundamentalmente, da experiência do deslocamento físico do espectador por meio desse *continuum* espaçotemporal.

Nessa situação, o espectador assume agora um novo papel, operante na recepção: o de agente fundamental dessa experiência estética requalificada nos termos dessa nova noção de presentidade. Como aponta Sylvia Martin, “as obras instalativas percorriáveis exigem de agora em diante um receptor ativamente

⁸ O termo pre-sença (*Dasein*) refere-se ao modo de ser do ente que somos (Heidegger, 2002).

⁹ A influência da fenomenologia de Husserl sobre a fase minimalista do trabalho de Morris é perceptível tanto no aspecto prático quanto no teórico. Para confirmar isso basta que comparemos seus textos e trabalhos à citação de Umberto Eco (1968, p. 58): “Há em Husserl vivíssima, a noção de um objeto que é forma acabada, individuável como tal e contudo ‘aberta’: “O cubo, por exemplo deixa aberta uma variedade de determinações pelos lados que não são atualmente vistos, entretanto é apreendido exatamente *como um cubo*, especificamente como colorido, áspero, etc., mesmo antes de explicitações ulteriores e cada determinação em que ele é apreendido, deixa sempre abertas outras tantas determinações particulares.”

envolvido no processo de compreensão, ou seja, psíquica e fisicamente”¹⁰ (Martin, Grosenick, s.d., p. 16).

Podemos, portanto, concluir que a temporalidade da experiência proposta por Morris parte da instantaneidade fotográfica de Fried para, a seguir, se desdobrar de acordo com outro modo temporal – e espacial – o da imagem-movimento.

O desejo de conciliar a introdução desse novo modo temporal com a tradição, ainda que “ampliada”,¹¹ da escultura moderna é denotado pelo próprio Morris (1968), em texto anterior, no qual ele se refere a seus trabalhos iniciais, nos termos de uma “nova escultura”, em oposição, por exemplo, ao corte estabelecido pela definição de outro artista minimalista, Donald Judd (1968), relativa a seus próprios trabalhos: “objetos específicos”. Morris operava assim a partir de uma herança não figurativa em arte, amalgamando a temporalidade característica de um paradigma indicial (cinematográfico, videográfico) a uma tradição formal abstrata.

Essa hipótese pode ser reforçada se levarmos em conta seu nítido engajamento formal à linhagem da escultura construtivista. Tratava-se para ele ainda de resolver – com a presença e na materialidade das “formas unitárias” (Morris, 2006) daqueles objetos neutros, “no interior do cubo branco” (O’Doherty, 2002), nos termos, portanto, da herança modernista – o problema, paradoxal, de sua própria desmaterialização, nas coordenadas da percepção em contínuo deslocamento da experiência da sequência de imagens na perspectiva de um olhar em movimento. Ou seja, conciliar a realidade da presença do signo reificado com sua realidade fluida como imagem, numa passagem da verdade inerente à coisa em si à verdade pragmaticamente explicitada “para mim” no fluxo da percepção.

Tal tentativa não era, todavia, como não poderia ser, radicalmente nova, surgida de imediato como realidade absolutamente inédita e desprovida de referências. Ela se apresenta, ao contrário, como mais um momento híbrido em que a assimilação de um fator radicalmente novo, no caso a temporalidade midiática da imagem-movimento, só poderia se dar em fusão com uma prática anterior habitual, qual seja, aqui, a deambulação pelo espaço em torno de uma

¹⁰ No original: *Les oeuvres installatives parcourables exigent désormais un récepteur qui s’investisse activement dans le processus de compréhension, c’est-à-dire à la fois psychiquement et physiquement.*

¹¹ A expressão faz referência ao conceito de Rosalind Krauss (1984).

escultura. Na perspectiva de uma leitura ontológica do ser da arte, ela se fundamenta na possibilidade já aberta pela realidade espacial e temporal da escultura barroca. Esta, por sua vez, deriva diretamente da temporalidade originária do olhar de um corpo em movimento, ou seja, do existencial constitutivo do “já-ser-em-um-mundo”, para usar um termo da fenomenologia de Heidegger (2002).

O próprio Morris menciona alguns antecedentes na história da arte que lidaram com essa noção espacial que agrega o elemento temporal e o deslocamento do corpo à experiência de fruição do trabalho. Ele cita especificamente dois trabalhos de Michelangelo: a Capela Médici e a Biblioteca Laurenciana, nos quais os elementos esculpidos (da primeira) e os arquitetônicos (da segunda) desempenham um importante papel na constituição de uma tensão espacial, funcionando “como massas carregadas com energia cinética potencial, querendo escorregar para o espaço”. Morris (2006, p. 407) comenta que, nessa interação espacial, as esculturas da Capela Médici estabelecem uma espécie de campo de força e “participam da articulação de um todo espacial particularmente carregado” (p. 408). Já na Biblioteca Laurenciana são os elementos arquitetônicos que substituem as esculturas exercendo função semelhante: “o espaço se torna ‘escultural’ em função de os detalhes arquitetônicos serem superenfaturados, tragados para o espaço como objetos” (p. 408). Gilles Tiberghien (2000, p. 169) menciona a crítica de Michael Fried a um suposto antropomorfismo das instalações minimalistas para aceitá-la, depurando-a, no entanto, de sua carga depreciativa, já que, segundo ele, “a relação que temos com eles [os objetos] – sem considerar sua dimensão na escala do corpo humano – é comparável àquela que podemos ter com uma pessoa”, o que indicaria que tais presenças – dos objetos minimalistas no espaço da instalação – simulariam relações interpessoais, analogamente ao que Morris percebera na Capela Médici e, num maior grau de abstração, na Biblioteca Laurenciana.

Apesar de considerar esse efeito plástico característico principalmente desses espaços maneiristas, Morris menciona que poderia citar exemplares da arquitetura barroca também como precursores desse tipo de espaço – a Colunada de São Pedro em Roma, de Bernini, por exemplo. Ele observa que

as preocupações do novo trabalho em questão aqui – a coexistência do trabalho e do espaço do observador, as múltiplas vistas [...], os usos de

distâncias e de espaços contínuos profundos, as explorações de novas relações com a natureza, a importância do tempo e a suposição dos aspectos subjetivos da percepção – também descrevem as preocupações do Barroco (Morris, 2006, p. 416).

O que o leva a concluir que grande parte daqueles trabalhos que ele vinha analisando “havia se deslocado até certo ponto na direção de uma sensibilidade e uma experiência barroca, sem acompanhar, em sua maior parte, o tipo de imagens do Barroco” (Morris, 2006, p. 416).

De fato, contrariamente à escultura do Renascimento – o *David*, de Michelangelo, por exemplo, que privilegiava um ponto de vista ideal de onde se daria sua melhor visão –, uma escultura barroca, *O rapto de Prosérpina* (1621-1622), de Lorenzo Bernini, por exemplo – já se dirigia prototípica e parcialmente a essa outra temporalidade do olhar ao contar com o deslocamento em torno do objeto para sua plena apreensão.

O resgate dessas possibilidades pela minimal reflete uma reaproximação da arte ao deslocamento espaçotemporal do sujeito no mundo não apenas influenciada pela temporalidade própria ao paradigma videográfico, mas também pelo novo papel no jogo – alegorista – da formação de sentido atribuído ao público na recepção (Buchloch, 2000).

Poderíamos supor, então, sem mais entraves, ser a experiência de presentidade proposta por Morris consistente, quanto aos modos de percepção espaço-temporais com o “fluxo total” do paradigma videográfico, enquanto a de Fried permaneceria ligada à noção de instante fotográfico? Sim e não: se de fato uma analogia entre as temporalidades do vídeo, do pensamento – e do sonho – é possível, assim como entre estas e a de um olhar em trânsito, faz-se necessário, no entanto, apontar a diferença que se estabelece entre esta e as primeiras, diferença fundamental, determinada tanto pela consciência da realidade física do mundo quanto por nossa própria materialidade corporal autoconsciente.

Essa diferença é o fator determinante do hibridismo da tentativa de Morris: o novo modo temporal é introduzido numa proposição espacialmente conservadora, ainda nos termos de um ‘aqui e agora’, que dão lugar – e tempo – a outros ‘aquis e agoras’ sucessivos.

Notável sob esse aspecto é a observação de Morris relativa ao fato de não haver, naquele momento, meios de reprodução disponíveis para documentar

aquele tipo de trabalho: hoje qualquer artista que trabalhe com instalações – assim como os artistas performáticos – usará uma câmara de vídeo para as registrar; o que, inevitavelmente, se perde nessa passagem é a singularidade espacial própria à situação, perda por sinal expressiva das diferenças relativas às espacialidades da visão do corpo em movimento e da visão da sequência de imagens videográficas. A conclusão parece evidente: se é verdade, por um lado, como quer Morris (2006, p. 404), que “o espaço real não é experimentado a não ser em tempo real”, por outro, o tempo real pode se dar a perceber na ausência da espacialidade do real.

Nessa segunda situação, o “olho” do espectador, incorpóreo, que definia o lugar tradicional da contemplação, e que teria dado lugar ao “olhar” de um observador convidado a participar da fruição estética a partir de sua plena corporalidade (Crary, 2012, p. 15), retoma sua hegemonia perdida. Ora, essa definição serve para distinguir entre dois tipos de modalidades da temporalidade característica do subparadigma videográfico, marcada pela duração temporal, que se diferenciam precisamente pelo aspecto da corporalidade: o vídeo e a instalação. No vídeo ocorre o predomínio do olho do observador, enquanto a instalação conta com o corpo/olhar do espectador, presente no espaço real em que transcorre a experiência. Isso vale, então, também, para a outra oposição, que encontra equivalências nítidas com o par anterior: a videoperformance e a performance.

O que nos leva a invocar mais uma vez a analogia entre as temporalidades mentais, visuais e deambulatórias mencionadas. O próprio Morris (2006, p. 409) oferece subsídios à resolução do problema ao observar que

o espaço mental tem um traço espantoso que não é compartilhado com o espaço presente [actual]: não existe como espaço. Não tem nenhuma dimensão ou localização. Trata-se de uma das duas principais analogias da consciência com o mundo, mas [...] não tem nenhuma localização, exceto *no tempo* (grifo nosso).

Morris acrescenta que o “espaço mental não se localiza no corpo. No entanto sem ele não há consciência. Como menciona,

Julian Jaynes sugere que o espaço mental é a metáfora-análoga fundamental do mundo e que apenas com o desenvolvimento linguístico de

certos termos para a interioridade espacial, por volta do segundo milênio a.C., se pode considerar o início da consciência subjetiva como tal (Morris, 2006, p. 403).

O primeiro desdobramento, responsável pela criação da “consciência subjetiva”, deriva, de acordo com Jaynes, do desenvolvimento linguístico que propicia o desdobramento do real em real e imaginário. Ora, nos termos de Heidegger, poderíamos dizer que esse primeiro momento de autoconsciência se dá a partir da compreensão, que se abre ao próprio ser-aí, da natureza temporal de seu próprio ser, produzindo a interpretação e o discurso decorrentes. Dessa compreensão originária derivam todos os modos de combinações simbióticas do dispositivo temporal-verbal-imagético envolvidos nos processos de construção da significância.¹²

Enfrentando esse aspecto do problema, Robert Morris contrapôs à atemporalidade da experiência do ‘aqui e agora’ perpétuo da instantaneidade friediana, que pressupunha um sujeito unificado, um modelo de experiência que lidaria com papéis desdobrados do eu. Para tanto se apoiou no conceito proposto por George Herbert Mead (apud Morris, 2006, p. 403, 404) de desdobramento do eu em “eu” (“I”) e “mim” (“me”), que, resumidamente, estabelece ser a experiência do real vivida em duas instâncias: na primeira, a experiência, colada ao tempo de sua realização, é vivenciada pelo “eu”; na segunda, a que foi vivida por “mim”, será reconstituída por meio dos processos da memória.

Para Morris, o passado emerge à memória geralmente como imagem fotográfica. A experiência do presente, no entanto, se daria em termos de uma sucessão de imagens no *continuum* espaçotemporal na relação direta e inseparável da experiência corpórea do ser em movimento. Conciliando essa afirmação com os termos de Mead, poderíamos supor, que a imagem da experiência do “eu” seria temporalmente da ordem da imagem-movimento – do vídeo, da película cinematográfica – ao passo que a do “mim” seria da ordem da fotografia. É preciso, no entanto, ressaltar, que, na continuidade dessa experiência

¹² A este respeito, Jonathan Crary (1988, p. 49) observa que Richard Rorty apontou Locke e Descartes como as figuras-chave que conceberam “a mente humana como ‘um espaço interior em que tanto as dores quanto as ideias claras e distintas passam em revista por um Olho interior’”.

desdobrada, o “eu” – em desdobramento ontológico-temporal – irá progressivamente dando lugar a vários “mins” sequenciais, de modo que a instantaneidade do “eu” opera sempre no limite de sua própria dissolução, atraída pela força gravitacional dos próximos “eus”.

Como não há experiência sem memória, a presentidade concebida como instantaneidade de Fried inclui, portanto, necessariamente, a de Morris, ou seja, a que se dá como experiência no presente contínuo. Essa relação é análoga à que ocorre, no nível do signo cinematográfico, entre a fotografia (o fotograma) e a sequência fílmica no cinema.

No âmbito factual da experiência de fruição de trabalhos minimalistas e de outros característicos desses *verb-type spaces* – os da land arte, por exemplo –, a diferença se situa fundamentalmente na alteração efetuada pela experiência de deslocamento real, físico do “eu” no ato da percepção que produz novas perspectivas na sequência continuamente renovada de imagens. No caso de Fried, a presentidade também se renova – como poderia deixar de fazê-lo? Mas aqui isso ocorre ao modo da repetição continuada de uma mesma imagem, de tipo fotográfico, que se rerepresentaria num processo ansioso de reiteração de um ‘aqui e agora’ sempre revivido e remetido ao “eu”, que quer se fundir assim a todos os “mins”, ignorando o fato – heraclítico – de sua simultânea e inapelável separação deles.

Quanto à noção de presentidade proposta por Morris, o “eu”, no intervalo da experiência do “corpo vidente e visível” (Merleau-Ponty, 2004, p. 18) em movimento, encadeia as imagens num processo em que, num efeito dominó, tanto diversos “eus” darão lugar a outros, passando a ser “mins”, quanto, simultânea e equivalentemente, “imagens-que-percebo” se renovarão continuamente passando a ser “imagens-que-percebi”. Apenas, para Fried, não caberia à arte cobrir tal campo ampliado de possibilidades perceptivas. É significativo recordar sob esse aspecto, como o faz Thierry de Duve (2003, p. 103), que “por volta de 1970, Clement Greenberg e Michael Fried eram os últimos críticos de arte a sustentar a ideia de que nenhuma arte significativa poderia ser realizada se se situasse no espaço entre seus meios específicos”.

Ao buscar resolver, por meio da temporalidade da experiência de deslocamento físico pelo espaço real, o problema da introdução de um novo paradigma temporal, os trabalhos minimalistas punham em movimento um processo de

exteriorização dos conteúdos da arte e de aproximação com o mundo, que não se deteria mais aí. De fato, transbordando o “cubo branco”, a instalação minimalista ganharia o exterior na land arte, na qual o retorno do enfrentamento de questões relativas à noção de simulacro submeteria essa experiência espaçotemporal à sua fratura definitiva em realidades desdobradas no mundo. Pois é exatamente por meio do retorno da reprodução fotográfica da imagem do mundo, o dado abstraído por Morris e pelos demais minimalistas, que a impossibilidade de completo retorno ao *hic et nunc* se evidenciaria plenamente, sobretudo por meio dos conceitos de Robert Smithson (1996) de *site specific* e *non-site*.

Paralelamente, os primeiros *happenings*, por sua vez, contaminavam o ambiente asséptico e purificado da herança racionalista moderna, invadindo-o com situações e ações aleatórias plenas de “mundanidade”.

Do corpo do espectador ao do artista, também a performance vem então assumir seu papel na contribuição a esse processo de literalização do paradigma da continuidade temporal no aqui e agora do real. Se a minimal arte opera sua ativação em termos espaciais, vale dizer, arquetonicamente, a performance atuará literalizando o elemento figurativo, configurado plenamente pela presença do artista, em substituição à pressuposta e necessária (às instalações minimalistas) presença do público. Ambas, minimal e performance, têm em comum com o paradigma videográfico seu aspecto de continuidade temporal. A distingui-las da videoarte – e da videoperformance –, a presença física do/da artista, a ela necessária.

Coerente com esse impulso, tanto a experiência do deslocamento do corpo-olho pelo espaço quanto a do sujeito em sua fisicalidade autoral constituir-se-iam como momentos literais de transição para a incorporação do paradigma da imagem-movimento ao campo da arte. Introduzida assim a possibilidade desse novo modo temporal, ela logo se desdobraria: por um lado, como vimos, ganharia o mundo com a land arte, por outro, com o vídeo, abstrairia mais uma vez a realidade física do corpo e do mundo, em um novo retorno à predominância do binômio “olho/observador” sobre o “olhar/espectador”, conforme exposto.

Neste ponto, e fechando o círculo da análise, cabe mencionar outra distinção temporal relativa a diferenças de tempos verbais situadas na ponta da recepção pública, a que distingue as temporalidades do registro de performance

em vídeo e da videoperformance. Se é própria à primeira uma temporalidade que pode ser expressa pela forma verbal “isto-estava-ocorrendo” – um passado contínuo, como vimos –, na videoperformance, com a desvalorização do momento da gravação em função da concentração no significante da apresentação futura, podemos dizer “isto-está-acontecendo”, para mim, em tempo real, neste aqui e agora que se renova a qualquer momento em que assisto a sua exibição.

Se, como vimos, a conceituação da noção de “presentidade” por Morris se aplica a um aqui e agora em uma situação de espacialidade – a que caracteriza as instalações minimalistas – em que a experiência mergulha num tempo presente contínuo – no vídeo e na videoperformance avançamos para a temporalidade de um novo presente contínuo, o do momento – qualquer momento – de sua exibição.

E aqui vale mencionar outra característica própria – e constitutiva – da videoperformance (e da fotoperformance): ela prescinde de outra presença, no momento de sua realização, qual seja a do público, ao contrário da performance, que precisa dele para existir. No momento da captação da performance pela câmera, o/a artista pode estar completamente sozinho/a e, mesmo que haja alguém presente além de uma equipe técnica – também prescindível –, esse público não se configura como o de uma performance presencial: não é para ele que o/a artista performa, mas para o resultado filmado (ou fotografado).

Artistas da videoperformance: um recorte

Naturalmente, foram os próprios artistas da performance os pioneiros da videoperformance, dedicando-se simultaneamente e, com poucas exceções, não exclusivamente, aos dois meios.

A seleção seguinte, um recorte em vastíssimo universo, visa apresentar exemplos pontuais de artistas que realizaram videoperformances dando preferência aos pioneiros e a trabalhos que possam ser relacionados com os conceitos analisados.

Apesar de realizados para um público presente, alguns trabalhos iniciais de Marina Abramovic, gravados em vídeo com o quadro fechado sobre a ação da artista, adequam-se perfeitamente à noção de videoperformance. É notável que tal característica dependa muitas vezes apenas da opção de enquadramento

que, nesses casos, ao evitar mostrar o público, leva o resultado a adquirir a condição de atemporalidade característica da videoperformance; ela passa a parecer acontecer no aqui e agora da imagem videográfica e não no lugar em que foi gravada quando de fato aconteceu, e que registra.

Bruce Nauman foi um dos primeiros artistas a trabalhar especificamente com videoperformance. Em *Dance or exercise on the perimeter of a square (Square dance)*¹³ (1967-1968, 8'36"), talvez seu trabalho mais conhecido daquele primeiro período, uma câmera fixa grava a ação mecânica do artista que, ao ritmo do som que remete ao de um metrônomo, alterna passos da esquerda para a direita e de volta, e da metade para as esquinas de cada um dos lados de um quadrado toscamente delineado no piso do ateliê, que aparece em seu estado normal de uso, com coisas displicentemente largadas no chão, sem que haja preocupação com a produção de uma imagem limpa, asséptica no resultado na fita de vídeo. A opção denota a decisão de apresentar a ação como parte de um processo de trabalho do artista em sua prática cotidiana. As limitações físicas do corpo de Nauman, que implicam dificuldades na continuação repetitiva do movimento, gerando erros no ritmo das passadas da “dança”, qual um metrônomo humano defeituoso, são também constitutivas da forma assumida pelo trabalho, que, por um lado, num plano vulgar, remete a uma paródia de lições de dança, por outro, pode sugerir referência ao célebre desenho *Homem vitruviano* (1490), de Leonardo da Vinci, atualizando suas questões relativas à noção antropocêntrica do ser humano como medida de todas as coisas ao trazê-las para um plano trivial, o da vida contemporânea, no qual o artista parece ter a intenção de incluir sua prática.

Por sua vez, em seus primeiros trabalhos, Dan Graham, desloca a figura do artista de objeto da ação para sujeito dela, em performances com câmeras de vídeo. A câmera – por vezes mais de uma – é utilizada pelo próprio artista e/ou por convidados/as, que assim operam investigações espaciais voltadas para a relação dos corpos com o lugar da performance e/ou com os/as outros/as participantes do trabalho. Esse deslocamento parece encontrar equivalente em outro, historicamente anterior, que envolve a distinção entre dois movimentos do início do século 20, o cubismo analítico e o futurismo italiano, ambos interessados

¹³ Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/xol3si>. Acesso em 23 fev. 2024.

na representação do movimento – neste, do objeto, naquele, do sujeito – no espaço real. Não por acaso, os trabalhos posteriores de Graham inclinaram-se para resultados que poderiam ser denominados uma quase arquitetura.

Por vezes, pode ocorrer certa “contaminação” do resultado do trabalho como videoperformance. Esse aspecto pode decorrer de uma presença residual de pensamentos próprios ao cinema, deslocando, em regime de representação, a ação performática gravada – ou filmada – para o campo da ficção. Em *Passagens #1* (1974, 8’58”), por exemplo, de Anna Bela Geiger,¹⁴ pioneira do meio no Brasil, essa condição algo híbrida parece gerar uma alteração crescente desse tipo na medida da continuidade de sua apresentação. O vídeo, que mostra a artista subindo continuamente degraus de escadas, tem em sua primeira parte, realizada pela montagem de fragmentos que se repetem em ciclos, seu momento mais próximo da noção de videoperformance. Realizado em película fílmica, com câmera do cineasta Jon Tob Azulay,¹⁵ a segunda parte, a partir do início de seu terceiro minuto, deve provavelmente à formação desse colaborador a guinada na direção da órbita de atração do cinema: as variações de tomadas dos planos-sequência, que levam em seguida a artista a subir a mesma escada em direções variadas – de diagonais alternadas, por exemplo – ou entre planos mais fechados e outros mais abertos, conduzem à percepção do resultado como trechos de um filme. Nessa situação, a artista passa a ser percebida como personagem, em regime de representação, ao contrário do que acontece no início. Curiosamente, quanto mais as características específicas dos locais filmados se impõem – o que vai se acentuando mais e mais em direção ao final – mais a obra se afasta da noção de videoperformance e mais se acentua o caráter de cinema. A explicação é simples: em sua especificidade paulatinamente impositiva, a espacialidade local define um lugar específico situado temporalmente num passado (outrora) – aquele em que foi filmada a performance – que se impõe – representado em sua referencialidade impositiva – ao resultado do “agora” literal do momento da exibição.

Esse problema aparece também em outras obras muito interessantes – e que nem por isso deixam de o ser. Um dos mais conhecidos trabalhos de Rebecca

¹⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/114812789>. Acesso em 5 fev. 2024.

¹⁵ Este é o verdadeiro nome do cineasta, que aparece nos créditos do filme como Ton Job Azulay.

Horn, *Einhorn*¹⁶ (1973, 3'27") – que gerou peças notáveis de fotoperformance –, apresenta a artista andando com um costume estranho, algo futurístico, que deixa seus seios descobertos, especialmente produzido para o trabalho. A artista – e aqui quase chego a dizer atriz – anda a princípio em direção à câmera por uma alameda cujas árvores laterais produzem zonas de sombra e de luz que desmaterializam sua figura para rematerializá-la em seguida aos olhos do espectador, num efeito fascinante. Videoperformance ou cinema? O limite parece não ser transposto, em parte porque, sabiamente, a artista controla a exposição de sua imagem que apenas se insinua. A dúvida, no entanto, deixa de existir nos planos seguintes quando Horn cruza um campo de trigo abrindo caminho com os braços para prosseguir em seu percurso. Cinema agora: aqui o tom de ficção se impõe e passamos a parecer acompanhar um trecho – inicial talvez – de um filme de ficção científica que a misteriosa personagem parece protagonizar.

É notável que outros trabalhos de Horn, tais como *Exercise 3: Twinkling*¹⁷ (1974, 2'53"), no qual ela também se vale de utensílios esdrúxulos – aqui varas que se projetam dos dedos como próteses ou unhas e que riscam as paredes de um aposento vazio –, se adequem perfeitamente à categoria da videoperformance, devido provavelmente à repetição literal da ação ou à própria neutralidade da situação local.

Quanto à literalidade da ação como componente constitutivo fundamental à videoperformance, tem-se um exemplo pioneiro em *Blindfold catching*¹⁸ (1970, 2'46"), de Vito Acconci, que, de olhos vendados, se submete como alvo a uma

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ekmovwo0e2A>. Acesso em 20 fev. 2024.

¹⁷ Disponível em: https://www.google.com/search?q=rebecca+horn+twinkling+exercise+3&sca_esv=d20e253f7d2c7101&rlz=1C1FCXM_pt-PTBR987BR987&biw=1366&bih=607&tbm=vid&sxsrf=ACQVn09h1AedHgi0VUjw0Xv1Z5QEjX9VjA%3A1710090128366&ei=kOfTzbXdfZHW1sQP5YaqaAo&udm=&ved=0ahUKewi15YmVluqEAxURq5UCHWWDCqIQ4dUDCA0&uact=5&oq=rebecca+horn+twinkling+exercise+3&gs_lp=Eg1nd3Mtd2l6LXZpZGVvIiFyZWJlY2NhIGhvcM4gdHdpbmtsaW5nIGV4ZXJjaXNIID-NI6swBUOgNWOOGAXABeACQAQCYAfWBoAGPLKoBBjAuNi4yMbgBA8gBAPgBAZgCB6ACqgvCAGUQABIA-BMICBhAAGBYHsICCBAAAGBYHhgKwgIKEAAYgAQYigUYQ8ICBxAGIAEGBPCAggQABgWGB4YE5gDAIggAZIHBTauMy40oAe1Jw&scclient=gws-wiz-video#fpstate=ive&vld=cid:6e0fd6d9,vid:00uNmAudmk,st:0. Acesso em 3 mar. 2024.

¹⁸ Disponível em: https://www.google.com/search?sca_esv=d20e253f7d2c7101&rlz=1C1FCXM_pt-PTBR987BR987&sxsrf=ACQVn0-MLJxOJsEf87IPS2AQkGbZUdHEMw:1710089551050&q=vi-to+acconci+blindfold+catching&tbm=vid&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKewiTpuWBIQqEAXUqppU-CHcpNACMQ0pQJegQIDRAB&biw=1366&bih=607&dpr=1#fpstate=ive&vld=cid:87ae7be8,vid:EX6f_8FzZns,st:0. Acesso em 18 fev. 2024.

série de tiros de balas de borracha, dos quais tenta, inutilmente, se defender. O resultado, angustiante para o observador, expressa a vulnerabilidade do indivíduo numa metáfora literalista das pressões a que o submetem uma sociedade e um ambiente hostil, o marcado pelas tensões da vida contemporânea.

Literalidade da ação que a brasileira Lia Chaia evoca de forma constitutiva em *Desenho corpo*¹⁹ (2001, 51'), ao vincular a duração de seu vídeo à outra, do tempo de utilização de uma caneta esferográfica, com a qual escreve sem interrupção uma linha contínua sobe a própria pele, até que a tinta se esgote. A ação – e o vídeo – termina com o fim da carga de tinta. Assim, o passado contínuo da ação – “estou me desenhando” – coincide com a temporalidade da exibição da videoperformance “você me vê enquanto estou me desenhando”, evitando-se a percepção da ruptura temporal, já que a ação se presentifica continuamente em imagens a cada nova exibição. Além da expectativa natural gerada pela superposição dessas duas durações, a real e a midiática (mental para o observador), o trabalho aproxima a (vídeo)performance do desenho, em coerência com os processos de literalização do corpo da artista como suporte do processo de criação. Início, meio e fim; nascimento, vida e morte: duração, também existencial, em outra chave, metafórica, de leitura para o trabalho.

Em outra chave, técnica, os efeitos de manipulação da imagem videográfica proporcionam outras possibilidades temporais. Peter Campus, outro pioneiro do campo, em um dos segmentos de *Três transições*²⁰ (1973, 4'57"), com o recurso ao procedimento Blue box, que permite modificar partes de uma imagem eletrônica (Martin, Grosenick, s.d.), “apaga” a imagem da própria face e, ao fazê-lo, faz aparecer fragmentos de outra imagem dela, que se superpõem parcialmente à primeira; as temporalidades próprias a cada uma das captações se confundem, anulando-se mutuamente assim em direção a certo grau de atemporalidade, na qual a única realidade temporal confiável passa a ser a do aqui e agora da exibição.

Também em *I'm not the girl who misses much*²¹ (1986, 5'), um dos primeiros trabalhos de Pipiloti Rist, a imagem da artista com os seios nus e o som de sua

¹⁹ Disponível em: <https://liachaia.com/filter/trabalhos/DESENHO-CORPO>. Acesso em 2 mar. 2024.

²⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=4bYijVp2v-g>. Acesso em 1º/3/2024.

²¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hjvWXiUp1hI>. Acesso em 3/3/2024.

voz são convulsionados por distorções eletrônicas da imagem, o que produz um efeito de sua desmaterialização, gerando conseqüentemente o fascínio de um signifiante que se descola assim de seu próprio referente; o/a observador/a se vê como que mesmerizado pela presentidade contínua daquela imagem de um avatar incorpóreo.

Em outro trabalho emblemático, *Ever is over all*²² (1997, 4'33), Pipiloti Rist se vale de uma relação de apropriação intertextualista, ao modo de paródia, ao fazer referência a uma modalidade midiática bem conhecida do público: o videoclipe. Vemos uma moça – a própria artista – andando por uma calçada tendo uma música minimalista como trilha sonora. Com um vestido esvoaçante, calçando sapatos vermelhos, ela caminha, alegre, com um bastão em uma das mãos, aparentemente um ramo de planta. Há carros estacionados ao lado da calçada e, subitamente, sem perder a alegria, a mulher passa a usar o bastão – que se revela subitamente maciço – para quebrar sistematicamente as janelas dos automóveis. Pessoas que passam – e até uma oficial de polícia, que lhe bate continência – parecem se divertir com a atitude da mulher e não interrompem seu percurso, sem nem mesmo dar atenção aos eventos. Aqui o caráter ficcional, de representação cinematográfica, já é elidido e esvaziado de pronto por meio do recurso à citação de uma linguagem trivial. Imagens de imagens, a desmaterialização da cena e das personagens se impõe naturalmente, de modo a ressaltar a diferença que instaura o trabalho.

Conclusão

Do registro de performances às videoperformances, os artistas passam de uma arte da presença literal à literalidade da presença da imagem. Da temporalidade de uma ação contínua concluída no passado para o presente contínuo do tempo real da exibição da imagem em vídeo, uma nova ampliação de possibilidades para o campo da arte.

²² Disponível https://www.google.com/search?q=pipiloti+rist+ever+is+over+all&rlz=1C1FCXM_pt-PTBR987BR987&oq=piploti+rist&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUqCQgCEAAyDRiABDiGCAAQRrg5MgkIARAUgAOYgAQyCQgCEAAyDRiABDiJCAMQABgNGIAEMggIBBAAGBYHjiICAUQABgWGB4yCAgGE-AAYFhgeMggIBxAAGBYHjiICAQABgWGB7SAQg3OTk0ajBqNKgCALACAA&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:ac31b9e3,vid:WoFWW4AVoKM,st:0 Acesso em 6 mar. 2024.

Ricardo Maurício Gonzaga é artista plástico e performático, escritor e professor titular do Departamento de Artes Visuais e professor efetivo do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem mestrado e doutorado pelo PPGAV da UFRJ e pós-doutorado pela Universidade Federal Fluminense.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BUCHLOCH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 7, 2000.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CRARY, Jonathan. Modernizing vision. In: FOSTER, Hal. *Vision and visibility*. Seattle: Dia Art Foundation/Bay Press, 1988.
- DE DUVE, Thierry. Quando a forma se transformou em atitude – e além. *Arte & Ensaios*, ano X, n. 10, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- FLUSSER, Vilém. Texto/Imagem enquanto dinâmica do Ocidente. *Cadernos RioArte*, ano II, n. 5, 1996.
- FRIED, Michael. Arte e objetividade. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2002.
- JUDD, Donald. Specific objects. *Arts Yearbook*, n. 8, 1968.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, 1984.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*. São Paulo: Iluminuras/ Secretaria de Estado da Cultura, 1998.
- MARTIN, Sylvia; GROSENICK, Uta. *Art Vidéo*. Köln/London/Los Angeles/Paris/Tokio: Taschen, s. d.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MORRIS, Robert. *Notes on sculpture*. In: BATTCKOCK, Gregory. *Minimal art, a critical anthology*. New York: Dutton, 1968.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SMITHSON, Robert. Unpublished writings. In: FLAM, Jack (ed.). *The collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Photography after art photography. In: WALLIS, Brian (org.). *Art after modernism: rethinking representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

TIBERGHEN, Gilles A. A arte da natureza. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 7, 2000.

TIBERGHEN, Gilles. *Land art*. New York: Princeton Architectural Press, 1995.

Artigo submetido em março de 2024 e aprovado em junho de 2024.

Como citar:

GONZAGA, Ricardo Maurício. Da imagem da presença à presença da imagem: o tempo da videoperformance. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 82-106, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.5>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>