

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais

Ana Carolina Lima Corrêa

O QUE SE DÁ A VER: UMA PROPOSIÇÃO COTIDIANA DE ESTÉTICA DA
EXISTÊNCIA

Brasília
2º|2014

Sumário

Introdução	5
1.Memorial.....	7
2.Percursos teóricos.....	14
3.Contaminações	20
4.Sobre meios e corpo	25
5.O que se dá a ver	33
6.Considerações finais	39
7.Referências Bibliográficas	40

Lista de Figuras

Figura 1 – Ana C. – <i>KIT Princesinha</i> (2012)	8
Figura 2 – Ana C. – <i>Baby face</i> (2013)	9
Figura 3 – Ana C. – <i>Revolver</i> (2013)	11
Figura 4 – Ana C. – <i>Distensão ou Como submergir na experiência do tempo</i> (2014). ...	12
Figura 5 – Ana C. – <i>Sem Título</i> (2014).....	12
Figura 6 – Ana C. – <i>Sem Título</i> (2014)	13
Figura 7 – Yoko Ono – <i>Cleaning Piece III</i> (1996).....	16
Figura 8 – Marina Abramović – <i>Balkan Erotic Epic</i> (2005).....	21
Fig. 9 – Paulo Nazareth – Matéria na revista Serafina (Folha de São Paulo).	22
Figura 10 – Ana Maria Maiolino – <i>É o que sobra</i> (1974).....	23
Figura 11 – Lenora de Barros – <i>Poema</i> (1978)	23
Figura 12 – Janine Antoni – <i>2038</i> (2000)	24
Figura 13 – Cindy Sherman – <i>Untitled #359</i> (2000).....	28
Figura 14 – Francesca Woodman – <i>Angel Series, Self Portrait</i> (1977-1978)	29
Figura 15 – Hannah Wilke – <i>S.O.S. Starification Object Series</i> (1974-82)	30
Figura 16 – Ana C. – Série <i>O que se dá a ver</i> (2014)	31
Figura 17 – Ana Mendieta - <i>Facial Hair Transplant</i> (1972).....	32
Figura 18 – Ana Mendieta – <i>About giving life</i> (1975).....	33
Figura 19 – Ana C. – Série <i>O que se dá a ver</i> (2014)	34
Figura 20 – Ana C. – Série <i>O que se dá a ver</i> (2014)	35
Figura 21 – Ana C. – Série <i>O que se dá a ver</i> (2014).....	36
Figura 22 – Ana C. – Série <i>O que se dá a ver</i> (2014).....	36
Figura 23 – Ana C. – Série <i>O que se dá a ver</i> (2014)	37
Figura 24 – Ana C. – Série <i>O que se dá a ver</i> (2014)	37
Figura 25 – Ana C. – Série <i>O que se dá a ver</i> (2014)	38

Introdução

O presente trabalho monográfico centra suas reflexões na série fotoperformática *O que se dá a ver*, realizada em 2014.

A escrita desse texto pensa-sente as impressões elaboradas durante o processo de feitura das fotoperformances para retomar as sensações que ocorreram. Escrever esse texto é tecer esse corpo-a-corpo com o mundo. As palavras são essa vã tentativa de fazer tangível em sua totalidade a experiência. Nessa descrição, a opacidade e densidade das palavras deve ser ultrapassada, supondo um ser que está em um estado de integração com o que o espaço dá a sentir do mundo:

[...] para ir ao sentido de um discurso, sentido cuja intenção suponho naquele que me fala, era preciso atravessar as palavras; mas que as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. E nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo que ele me fala) constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele, ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. (ZUMTHOR, 2007, p.76-77).

Primeiramente, apresento o meu percurso artístico, desenvolvido no capítulo "Memorial". Em "Percurso teórico" são explanadas algumas referências teóricas e filosóficas que integram o trabalho. No capítulo seguinte, intitulado "Contaminações", são mencionadas as artistas que considero referência importante na elaboração do presente trabalho. Em "Sobre meios e corpo" são abordadas questões técnicas e históricas relativas à *performance* e à fotografia, bem como à questão do corpo feminino na arte contemporânea. No penúltimo capítulo, "O que se dá a ver", apresento a série de autorretratos fotográficos realizada durante a diplomação. No último capítulo são desenvolvidas as considerações finais sobre o presente trabalho.

1. Memorial

Nos primeiros trabalhos em fotografia e *performance* que desenvolvi, utilizei brinquedos infantis. A questão centrava-senos processos de construção da subjetividade a partir do foco do mecanismo de domesticação do corpo, especialmente em práticas cotidianas que envolvem brinquedos femininos.

As imagens foram elaboradas a partir da interação que estabeleci com esses objetos, na qual eu estava atenta à sugestão de gestos a partir de associações livres relacionadas à eles. Com os gestos, revisitava atos e ações cotidianas, modos de brincar que explicitavam como tais práticas e hábitos podem estar relacionados à construção da subjetividade.

Nas obras *KIT Princesinha* (2012) e *Baby Face* (2013), as ações cotidianas relacionadas a procedimentos de embelezamento femininos são revisitadas, e a dimensão simbólica dos brinquedos infantis é explorada. As imagens performáticas são centradas no rosto – resultando em um excesso de objetos em sobreposição – e recordam os sucessivos atos cotidianos de mulheres que, para serem identificadas como tais, realizam essas práticas corporais constantemente. Nesses trabalhos penso em uma ordenação social do corpo a partir de práticas permitidas e negadas, circunscritas socialmente a um dado corpo.

A *performance KIT Princesinha* (2012) foi apresentada no evento *I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas* (Rosário-Argentina). A ação consiste em dispor pequenos brinquedos sobre o meu rosto, e ocorre em um espaço pequeno onde recrio ambiente que remetem aos cômodos domésticos, como a cozinha, a sala de jantar, o banheiro. Enquanto a ação ocorre, observo o processo de colocação dos brinquedos na imagem de um espelho. A *performance* chega ao fim quando recolho os restos de objetos e os coloco em uma maleta. Depois, levanto-me e deixo o espaço com os brinquedos fixados em meu rosto.



Fig. 1 – Ana C. – *KIT Princesinha*(2012).
Fonte: Acervo pessoal.



Fig. 2 – Ana C. – *Baby face* (2013).
Fonte: Acervo pessoal.

Baby Face (2013) é semelhante à KIT Princesinha no sentido em que ambas lidam com o excesso de objetos sobrepostos ao rosto, relacionando-se a procedimentos de maquiagem. *Baby Face* é o último trabalho dessa pesquisa, esse registro foi apresentado no evento *Acción en Vivo y Diferido*¹, no Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá (MAC-Colômbia). Em *Baby Face* quebro o rosto de uma bonecaretiro os olhos e a boca e os coloco sobre meus respectivos olhos e boca, adicionando pequenas bonecas no restante da face também, sendo, portanto, construído o rosto de uma boneca em meu próprio rosto.

A proposta desenvolvida a partir do segundo semestre de 2013, durante as disciplinas Ateliê 1 e Ateliê 2, (UnB) aponta para uma mudança significativa no rumo

¹Site do evento: <http://6avd.metzonimia.com/muestraendiferido>

da pesquisa, ainda que todos os trabalhos guardem uma relação entre si. A elaboração dos trabalhos a partir de 2013 passou a ser não-intencional, e tinha como objetivo escapar de um controle intelectual intenso. A proposta foi compor imagens considerando a expressão do desejo ou de ideias sem intencionalidade e controle. O foco na interação do corpo com objetos modificou-se, passando a envolver a relação do corpo com o espaço e seus estímulos.

A partir desse período foram realizadas videoperformances e uma videoarte, que se diferenciam pelo fato da primeira ser uma ação performática concebida para o vídeo e a segunda uma ação cujas imagens são editadas e bastante modificadas em sua origem.

Quatro trabalhos compõem esse período: *Revolver* (2013, Fig.3), *Distensão ou Como submergir na experiência do tempo* (2013, Fig.4), *Sem título* (2014, Fig.5) e *Sem Título* (2014, Fig. 6). *Revolver* é uma videoperformance que registra o meu corpo revolvendo por alguns minutos na terra do lugar onde me encontro. O movimento da terra revolvida suscita a realização dos gestos, que oscilam entre a delicadeza e a violência até a imobilidade e osilêncio.



Fig. 3 – Ana C. – *Revolver* (2013).
Fonte: Acervo pessoal (Still de videoperformance).

No vídeo *Distensão ou Como submergir na experiência do tempo* (2013), a ação registrada é o movimento do corpo recoberto-se de espuma, sendo seus movimentos evidenciados em relação à sensação de dilatação de tempo. O vídeo mostra closes do corpo que revelam a textura da pele, bem como a delicadeza das formas efêmeras da espuma, elementos explorados de modo a compor outro tempo para os acontecimentos cotidianos.



Fig. 4 – Ana C. – *Distensão ou Como submergir na experiência do tempo* (2014).
Fonte: Acervo pessoal (Still de videoarte).



Fig. 5 – Ana C. – *Sem Título* (2014).
Fonte: Acervo pessoal (Still de videoperformance).

As ações desenvolvidas em *Sem título* (2014, Fig. 5) e *Sem título* (2014, Fig. 6) também possuem um sentido de integração do meu corpo no espaço, considerando as sensações provocadas pelo lugar. Elas são um modo de aderência, pois incorporo-me a esse ambiente, não como quem deseja realizar uma ação de modificação, mas simplesmente para estar nele, permanecer ou percorrê-lo em silêncio.

Na videoperformance *Sem Título* (2014, Fig. 5), há um corpo que permanece estático por alguns minutos. É sutil o movimento realizado. Apenas um fio de cabelo que se move ao vento. Desenvolvo uma ação em que permanecer imóvel é uma forma de habitar aquele lugar de modo passageiro, experimentá-lo em estado de silêncio.



Fig. 6 – Ana C. – *Sem título* (2014).
Fonte: Acervo pessoal (Still de videoperformance).

Em *Sem título* (Fig. 6), o ambiente é um amontoado de terra a ser percorrido. Pequenas pedras, diminutos obstáculos. Ao subir nele, a ação de caminhar é instável. O equilíbrio é precário e o percurso é breve. A ação é delicada e banal, sem um caráter espetacular.

Diante desse percurso, algumas características dos rumos iniciais da pesquisa poética mantiveram-se, como o caráter não espetacular das ações em

videoperformance e fotoperformance; bem como o sentido de integração com o espaço/objeto.

2. Percursos teóricos

Tomada a prática artística enquanto um exercício filosófico relacionado a um modo de produção da subjetividade, pretendi registrar o aleatório, re-ter imagens mentais. A produção das imagens relaciona-se com a retenção desse momento singular. A manipulação das imagens, surgidas de um modo espontâneo, e o cultivo da experiência estética cotidiana compõem um processo indissoluto, resultando na produção de fotografias envoltas nas sensações que obtive. As ideias dos trabalhos surgiram para dar vazão a um desejo de ação que escapole da dinâmica do capital, sendo, portanto, expressões desse desejo que se manifestam.

A elaboração teórica apresentada a seguir é consequência dos procedimentos práticos de elaboração do trabalho poético que realizei. Os processos de criação das imagens e as operações empregadas em sua feitura dialogam com as considerações teóricas do filósofo Bernard Stiegler a respeito do desejo singular, bem como com a elaboração de Michel Foucault sobre o cuidado de si. Esses dois conceitos articulados entre si compõem o bojo deste trabalho.

Os estudos de Stiegler apontam para a manipulação do desejo no contexto contemporâneo nos termos da tecnologia e do processo de profissionalização dos indivíduos que, impulsionado pela industrialização, gerou um largo perfil de consumidores. Os indivíduos não mais tinham uma prática artística, como tocar um instrumento, por exemplo, e, assim, a figura do artista emerge como dissonante nesse processo nomeado por ele de hipersincronização, possuindo sua figura exaltada justamente por ainda cultivar uma subjetividade singular.

No contexto contemporâneo, Stiegler (2007) analisa o que denomina sociedade hiperindustrial, que, a partir do marketing, resultaria na massificação do desejo relacionada à aquisição de objetos fetichizados. Segundo ele esse processo consistiria em:

[...] captar os tempos individuais de vida para os massificar, o que induz inevitavelmente a uma desindividuação e uma dessingularização dos indivíduos que vão cada vez mais para a pocilga (STIEGLER, 2007, p.31).

Stiegler pontua o uso dos conhecimentos de psicanálise pela publicidade para promover a gestão da libido levada à cabo pelo capitalismo, nos primórdios do século XX (2007, p. 34). As imagens que busco, as entendo como estando em distinção a esses processos de captura de subjetividades sobre os quais o filósofo debruça-se. A captura daria-se por processos que modelam ou controlam o discurso e o comportamento humano, produzindo subjetividades massificadas.

Penso as imagens que produzo enquanto a expressão dessa singularidade, na medida em que elas estão relacionadas ao "[...] apego à *singularidade* de si". (STIEGLER, 2007, p. 34).

O desejo que compõe com a singularidade faz-se tangível na busca de um pensamento-sensação, cuja temporalidade é a da experiência. Um corpo em repouso não é um corpo inativo. Entendo a ação performática como uma fissura na lógica convencional, uma potência de resistência do indivíduo aos processos de dessingularização. Compor em gesto e imagem as desordenações desse desejo algo que constitui um desvio frente à hegemonia, um desejo desordenado. É experimentar um estado de corpo em que o espaço dialoga com a interioridade, com o estado de consciência do sujeito.

Recordo as performances e experimentações de Yoko Ono e do Fluxus, pois creio que há uma aproximação com as elaborações teóricas de Michel Foucault no que diz respeito às práticas cotidianas gregas. As práticas cotidianas seriam, por exemplo, a análise de sonhos, como no exposta no manual de interpretação de sonhos de Artemidoro, exercícios físicos, aconselhamentos entre indivíduos e uma série de outras práticas. Foucault retoma práticas cotidianas gregas revistando escritos filosóficos e políticos da Antiguidade, pontuando uma proposição de vida que, em si mesma, não postulava uma moral ou comportamento, mas sim a busca do auto-conhecimento a partir de práticas individuais e sociais baseadas na filosofia.

O que Yoko propõe em *Cleaning Piece III* (1996) é a consciência corporal cotidiana a ponto de alcançar o domínio da intenção de pensamentos. Suas proposições performáticas a partir do cotidiano são delicadas, configurando-se

como uma operação silenciosa no sujeito, executáveis, em sua simplicidade, por qualquer pessoa, como uma espécie de exercício mental. São propostas a partir de escrita conceitual, relacionada com práticas da filosofia oriental.

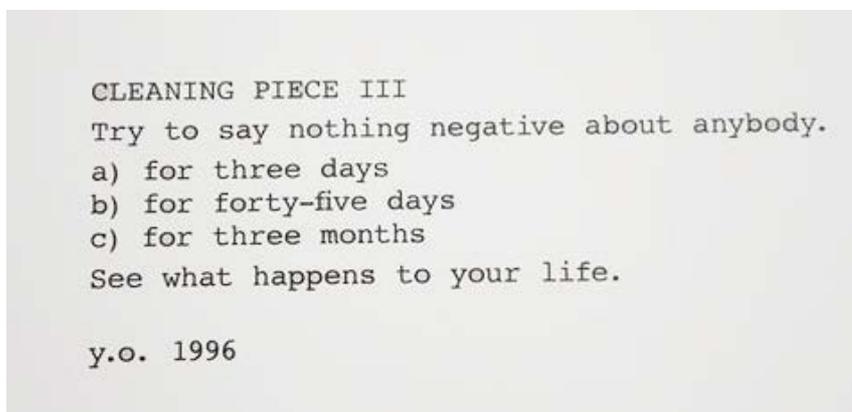


Fig. 7 – Yoko Ono – *Cleaning Piece III* (1996).
Fonte: <http://www.auroralady.com/cleaning-piece-iii-by-yoko-ono>

A gestão do desejo que o capitalismo promove (STIEGLER, 2007), possui uma implicação direta na gestão de tempo dos indivíduos em sociedade. As ocupações dos indivíduos e o que o desejo mobiliza – o ter – organizam a vida social ocidental para um uso do tempo que é o da produtividade materializada em bens. Assim, cria-se:

[...] uma hipersincronização dos comportamentos e, assim, uma dessingularização destes. Ora, a arte, em princípio, é precisamente uma intensificação da singularização. (STIEGLER, 2007, p.36).

Essa manipulação consistiria em uma técnica de governo da coletividade que seria produtora de um processo específico de subjetivação, instituindo uma série de normatizações em todos os âmbitos da vida dos indivíduos.

Segundo o teórico, a manipulação da libido dos consumidores levaria as massas a um devir-gregário e à noção de particular. O devir gregário seria o desejo de massificar-se, integrando um rebanho (STIEGLER, 2007). Por meio do consumo de objetos e de modos de vida, essas subjetividades seriam conformadas a serem *particulares*; um sujeito poderia tornar-se *semelhante* a outro adquirindo um certo tipo de roupa, por exemplo. A noção de particular é o *comparável* entre os sujeitos.

A singularidade, ao contrário, seria única, o indivíduo seria incomparável. A "singularidade inconsumível" (STIEGLER, 2007, p. 13) seria, portanto, essa subjetividade que destoaria da dita manipulação de desejo.

Como conceitua Stiegler (2007):

A experiência do sensível [...] consiste em *dilatar* as capacidades do sensível, isto é, *intensificar a singularidade dos indivíduos*. Existe aí um conflito direto entre o capitalismo cultural hiperindustrial e os imperativos da cultura entendida como o conjunto de experiências que ampliam as possibilidades da sensibilidade humana, acumulando a riqueza de saberes e de sabores sempre renovados e diversificados. (STIEGLER, 2007, p.36).

Foucault, em suas obras que compoem *História da Sexualidade* (2013) dedicou-se a estudar os processos de constituição da subjetividade, entendendo a subjetivação como processo de sujeição, atendo às distintas formas de dominação contemporâneas e realizando um estudo da produção das subjetividades ocidentais. Em *História da Sexualidade: O Cuidado de Si* o filósofo direciona seu olhar para a Antiguidade Clássica realizando uma compilação dos escritos de filósofos como Sêneca, Epicteto, Sócrates, Platão Plurco, entre outros, acerca da noção do cuidado de si.

O cuidado de si seria precisamente a relação do sujeito consigo mesmo na composição da vida como proposição ética, política e estética. Primeiramente, convêm-se destacar que:

É preciso compreender que essa aplicação a si não requer simplesmente uma atitude geral, uma atenção difusa. O termo *epimeleia* não designa simplesmente uma preocupação, mas todo um conjunto de ocupações [...] em relação a si mesmo, a *epimeleia* implica um labor. (FOUCAULT, 2013, p. 56)

Sinaliza-se para a possibilidade de tercermos nós mesmos outros modos existenciais, em que a liberdade seria a experiência do sujeito constituída a partir de práticas de si; as estéticas da existência:

Ora, é esse tema do cuidado de si, consagrado por Sócrates, que a filosofia ulterior retomou e que ela acabou situando no cerne dessa "arte da existência" que ela pretende ser. [...] é preciso entender que o princípio do cuidado de si adquiriu um alcance bastante geral: o preceito segundo o qual convêm ocupar-se consigo mesmo é em todo caso um

imperativo que circula entre numerosas doutrinas diferentes; ele também tomou a forma de uma atitude, de uma maneira de se comportar, impregnou formas de viver; desenvolveu-se em procedimentos, em práticas em receitas que eram refletidas, desenvolvidas, aperfeiçoadas e ensinadas [...] (FOUCAULT, 2013, p.50)

O cuidado de si não acontecia somente a nível individual, mas também na prática social (FOUCAULT, 2013, p. 57), na medida em que os sujeitos ajudavam-se mutuamente ao nível de um compartilhamento de experiências, aconselhamento e interpretação de sonhos.

Portanto, entendo que, enquanto Stigler realiza um diagnóstico do contemporâneo, Foucault retoma as práticas de si, as estéticas da existência que sinalizam para outra possibilidade existencial, o que torna as pesquisas desses autores complementares para o estabelecimento de minha pesquisa poética.

3. Contaminações

Algumas outras artistas situam-se como importantes referências nessa pesquisa, em um trajeto de contaminações e possibilidades artísticas.

Marina Abramović é referência consagrada da performance. Suas ações, por vezes com algum tom de martírio, auto-flagelação ou espetacularidade, não possuem, de maneira geral, um diálogo aproximado com os trabalhos que realiza. Porém, *Balkan Erotic Epic* (2005), filme realizado a partir da pesquisa sobre a cultura dos Bálcãs, revela-se um erotismo expresso em narrativas folclóricas e ritos em que percebo uma aproximação com a série de fotografias que realizei.

Algumas das cenas desse filme destacam-se pelo fato de criarem uma imagem que evidencia a relação do sujeito com ele mesmo e seu corpo, condensada em um gesto icônico.



Fig. 8 – Marina Abramović – *Balkan Erotic Epic* (2005).

Fonte: <http://marina-abramovic.blogspot.com.br/2009/11/balkan-erotic-epic-2005.html>

Bia Medeiros e o grupo Corpos Informáticos também constam como importante referência no contexto brasileiro, tanto em termos de produção artística como produção teórica em performance, desenvolvendo conceitos à brasileira, como *mar-ia-sem-vergonha* (baseado na filosofia de Deleuze e Guatarri), *fuleragem* (em contraposição ao conceito de performance) e *CU* (Composição Urbana).

As composições efêmeras no espaço que o artista Paulo Nazareth realiza em seu nomadismo performático também são destacada referência. Suas fotografias/fotoperformances relacionam-se metodologicamente ao meu processo criativo, tanto em termos de procedimentos como de resultado. Suas imagens possuem um diálogo efêmero com o ambiente ao redor, Nazareth parece caminhar e deixar-se afetar pelos lugares e experiências, compondo imagens que buscam uma inserção no espaço, uma presença na sensação.



Fig. 9 – Paulo Nazareth – *Matéria na revista Serafina* (Folha de São Paulo).
Fonte: <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/18647-vida-e-obra-de-paulo-nazareth>

Anna Maria Maiolino é outra notável referência, especificamente em suas obras que categoriza como *fotopoemação*. Busca-se o sentido de Maiolino quanto ao desejo de elaborar uma imagem fotográfica e performática com uma densa relação tátil, sentido que a aproxima das experimentações imagético-linguísticas de Lenora de Barros, em suas séries de auto-retratos.



Fig. 10 – Ana Maria Maiolino – *É o que sobra* (1974).
Fonte: <http://annamariamaiolino.com/pt/index.html>



Fig. 11 – Lenora de Barros – *Poema* (1978).
Fonte: <http://www.lauramarsiaj.com.br/artistas?artista=18037>



Fig. 12 – Janine Antoni – 2038 (2000).

Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1122-view-usa-profile-antoni-janine.html>

Janine Antoni, em suas obras, possui o foco na fotografia e no uso de seu próprio corpo em ações e nos objetos do dia-a-dia. Em suas imagens, realiza referências a partes do corpo humano por meio de objetos, como também apresenta seu próprio corpo, enquadrando-o fotograficamente. Em sua obra *2038* (2000), apresenta-se a afetação de seu corpo por uma sensação, que é compartilhada com o espectador por meio da fotografia.

4. Sobre meios e corpo

A exatidão e o delineamento completo do conceito de performance, creio eu, conduziria a uma restrição exacerbada. E por crer que o gênero em si é de uma amplitude interessante, parto do conceito simples de que a performance é um corpo humano realizando uma ação não-deliberada, imbuída de um discurso, que muitas vezes tem algo de ritualístico. Cada gesto pensado, cada objeto utilizado e cada detalhe de movimentação corporal tem um potencial discursivo dentro do conjunto e da experiência.

Glusberg (2011) esboça uma “pré-história” desse gênero artístico, vinculando o seu aparecimento formal nos anos setenta a diversos movimentos e ações anteriores como o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus dentro do contexto ocidental. Aponta também as influências do *Kabuki* e do *Nô* japoneses, e, anteriormente a todos esses, aos rituais tribais de diversas culturas. Nesse histórico, o autor situa a *performance art* como gênero, relacionada com uma profusão de outros gêneros tais como: pintura, o happening, teatro e etc.

A *performance* em si é efêmera, transitória e o ato performático é inapreensível por diversas mídias em termos da totalidade da manifestação. Como aponta Cristina Freire(2006):

As proposições conceituais negam a aura de eternidade, o sentido do único e permanente e a possibilidade de a obra ser consumida como mercadoria. É nesse momento em que as performances, instáveis no tempo, e as instalações, transitórias no espaço, tornam-se poéticas significativas. A efemeridade das propostas sugere a mais íntima relação entre arte e vida.

Mesmo com a afirmação de que as performances não podem ser consumidas enquanto objetos artísticos – e realmente não o podem porque não são captadas em sua totalidade, somente enquanto experiência completa em presença elas o são – as instituições de arte ocuparam-se, no início da aceitação do gênero, de adquirir “[...] objetos utilizados como apoio às performances, carregando a aura de terem sido usados, e, portanto, se transformando em relíquias cuja natureza artística tinha

que ser explicada pela descrição das performances que ajudaram a realizar.”(DANTO, 2010, p.21).

Glusberg (2009), renomado teórico da *performance*, aponta que a mesma realiza a desmistificação da ordem cultural. Assim sendo, nas ações performáticas, cada gesto, objeto e detalhe de movimentação corporal tem um potencial discursivo dentro do conjunto e da experiência que estão em um íntimo diálogo com a ordem cultural. Glusberg (2009) frisa o caráter crítico das performances em relação à vida.

Com relação à definição de *performance*, Michelin (2011) afirma que não há um consenso entre as(os) autoras(es) da área, persistindo como uma denominação mais genérica. A autora então coloca que um dos maiores problemas do conceito de performance seria a sua aderência ao conceito de *body art*, pelo fato desse gênero ter “[...]o corpo individual como fator expressivo e campo de investigação preponderante.” (MICHELIN, 2011).

Segundo Michelin (2011) muitas modificações que ocorreram no mundo e no domínio artístico nas décadas de 60, 70, 80 e 90, decorrem da incorporação de novas mídias em artes visuais e da crítica às normas sociais ligadas ao modo de consumo capitalista. Posteriormente, a autora situa a performance nos anos 60 e 70 como uma arte de resistência frente às condições sociais e políticas, afirmando que a performance – enquanto a arte da resistência – pode se reconfigurar, na medida em que foi gradualmente sendo absorvida pelo sistema e transformada em mercadoria.

A fotoperformance é entendida enquanto fotografia e ação desempenhada a partir de um corpo presente. A relação posta entre performance e fotografia nesse trabalho é a da captura de uma ação que é concebida diretamente para a câmera, de maneira distinta da relação entre a fotografia apenas como registro de uma performance.

A escolha de si como sujeito e objeto de arte tem uma longa tradição, remontando ao autorretrato na pintura de Leonardo da Vinci a Caravaggio, e, em contornos contemporâneos, às pinturas de Elke Krystufek, entre outros.

Dubois aponta que o autorretrato fotográfico “[...] é o único retrato que reflete um criador no próprio momento do ato de criação”. (DUBOIS, 1994, p.156, nota 10). O ato de fotografar a própria imagem coloca a questão de perceber-se na

borda entre objeto e sujeito, enquanto desenvolvendo uma ação e concebendo o resultado dessa mesma ação.

A imagem gerada possui o resquício desse ato físico mínimo, constituindo a própria imagem enquanto ato, segundo Dubois:

[...] a fotografia [...] não é apenas uma imagem produzida por um ato, é também, antes de qualquer outra coisa, um verdadeiro ato icônico "em si", é consubstancialmente uma *imagem-ato*.(DUBOIS, 1993, p. 59)

Ao pensar sobre a constituição de subjetividade na produção fotográfica do autorretrato contemporâneo, a artista Cindy Sherman é importante referência. Ao eleger arquétipos femininos da cultura visual, história da arte, mídia, cinema etc., a artista realiza retratos que retomam arquétipos de representação feminina de maneira paródica. Evidencia os artifícios de maquiagem, figurino e cenário com os quais alude a personagens, jogando com a própria noção de autorretrato, em que realiza um processo de des-individualização. O trabalho de Sherman direciona-se a um sentido oposto de meu trabalho, pois precisamente mapeia referências e arquétipos enfatizando os processos de identidades que estão no âmbito da particularidade, tal como elaborado por Stiegler. Sherman é várias, artificialmente compondo personas comumente femininas, o que propicia um estranhamento, pois os tipos são extremamente comuns, porém são retomados evidenciando a falta de naturalidade. Assim destacam-se os acessórios e roupas identificados como conferindo o particular a cada indivíduo.



Fig. 13 – Cindy Sherman – *Untitled #359* (2000). Fonte: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/8/#/o/untitled-359-2000/>

A partir dos anos 1960 e 1970 uma série de artistas como Carolee Scheemann, Ana Mendieta, Yoko Ono, cujos trabalhos expõem questões ligadas à feminilidade, passam a realizar *performances*, interesse que pode ser justificado em grande medida justamente pelo caráter particular desse corpo em sua especificidade que agregava densidade simbólica. Segundo Coutinho (2009), a teoria feminista elencou a experiência de vida ordinária, no âmbito do autobiográfico e das questões do íntimo como motivadores da produção em artes visuais, abarcando questões referentes à representação e modos de ver, tendo a partir dos anos 1970 criado:

[...]uma tendência onde a experiência pessoal, os desejos, anseios, frustrações, passam a objeto estético. Como manobra de fortalecimento do protagonismo como sujeitos sociais, a maternidade, a menstruação, o parto, o casamento, os rituais e ícones do feminino, os conceitos de feminilidade, a sexualidade, o próprio corpo, bem como os conflitos existentes entre ser mulher e artista, artista e mãe, passam a assunto de obras de arte. (COUTINHO, 2009, p.45)

Na produção contemporânea, destaco também duas artistas que realizaram autorretratos fotográficos: Francesca Woodman e Hannah Wilke.



Fig. 14 – Francesca Woodman – *Angel Series, Self Portrait* (1977-1978).

Francesca Woodman é uma artista destacada no autorretrato em preto e branco. A artista parece tomar para si a fotografia enquanto movimento do íntimo. Seu uso de distintos tempos de exposição, captura o movimento do sujeito em meio à cenários abandonados, casas, ruas e paredes marcadas pelo tempo, constituindo uma imagem de si mesma difusa e evanescente.

Ana Mendieta é uma artista relevante para essa pesquisa, pois seu trabalho dialoga com o meu por possuir uma relação performática com o espaço e pela sua auto-referência imagética, constante em seus processos artísticos. A artista também realiza séries de autorretratos que possuem distintas tônicas entre si, a partir de uma visceral relação com a terra, perceptível em *About giving life* (1975), ou em ações de cunho mais cotidiano em que lida com questões de gênero, como em *Facial Hair Transplant* (1972), na qual realiza um transplante de barba com um amigo.



Fig. 15 – Ana Mendieta - *Facial Hair Transplant* (1972).

Fonte: <http://womenartandculture.blogspot.com.br/2012/05/ana-mendietas-untitled-facialhair.html>



Fig. 16 – Ana Mendieta – *About giving life* (1975). Fonte: <https://transpersonalspirit.wordpress.com/2013/04/08/visionary-works-of-ana-mendieta/>

Wilke desenvolve seu trabalho no contexto das lutas feministas norte-americanas, nas quais havia o questionamento das representações do corpo e da condição das mulheres na sociedade. A artista apropria-se de seu corpo em *performances* e autorretratos para brincar com representações de mulheres feitas por homens, jogando com imagens de deusas, donas-de-casa e modelos. Hannah

pensa no emprego conceitual de cada objeto utilizado e na maneira como desenvolve a ação, de modo a retomar representações femininas estereotipadas e cotidianas.



Fig. 17 – Hannah Wilke – *S.O.S. Starification Object Series* (1974-82).
Fonte: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=102432

Francesca toma o retrato de seu próprio corpo como uma relação com ela mesma, enquanto Wilke o faz também em uma relação social.

A utilização do próprio corpo feminino em *performance* e em fotografia é importante elemento que aponta um locus discursivo bastante específico, que agrega conceitualmente e simbolicamente aos trabalhos.

5. O que se dá a ver



Fig. 18 – Ana C. – Série *O que se dá a ver* (2014).

Como já dito, a série recente de fotografias digitais *O que se dá a ver* (2014)² relaciona-se com a elaboração fotoperfomática de proposições de ações imagéticas do cotidiano. Nela, buscore-ter imagens mentais, capturando um momento singular do corpo na interação com objetos enquanto prática de uma estética da existência.

²Foram selecionadas as fotoperformances referentes às figuras 18, 19, 20, 21, 22, 23 e 24 para compor a exposição de diplomação *Sem Título*.

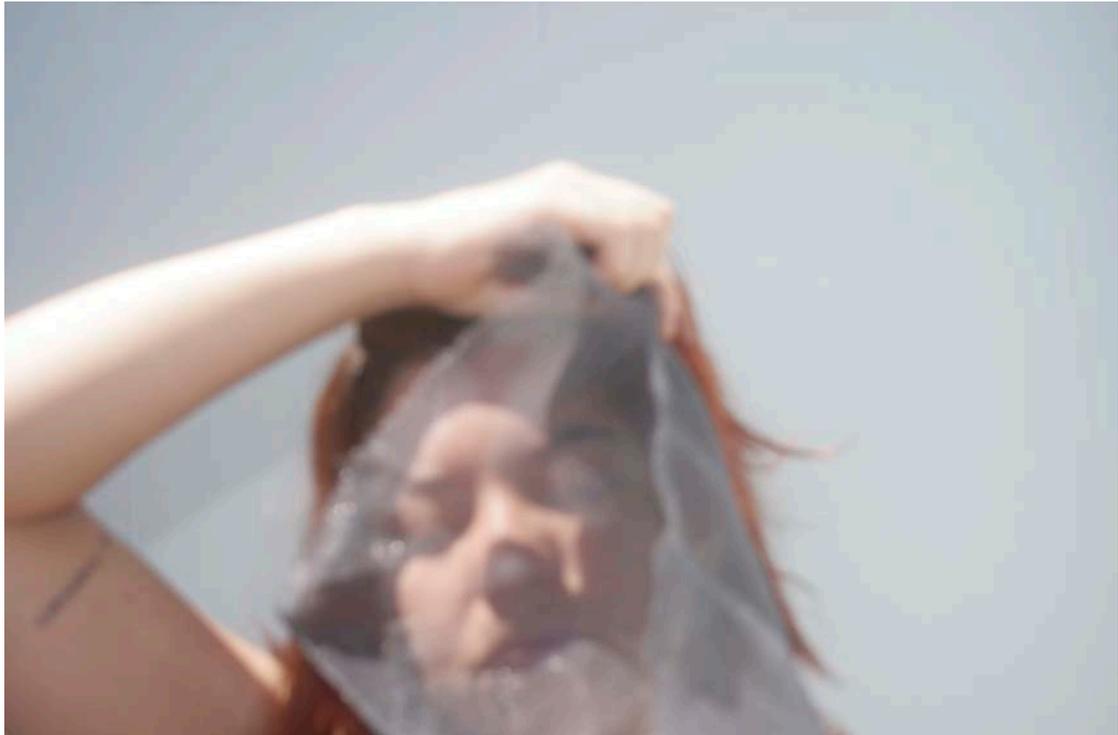


Fig. 19 – Ana C. – Série *O que se dá a ver* (2014).

A elaboração do trabalho consistiu-se como experimentações com objetos, concebidos enquanto provocadores de ações e modos de interação. Na feitura das imagens de distintas formas à trama metálica, que figura em todas as fotografias. A trama constitui-se como uma espécie de veladura ao propor uma suave camada sobre a face. O gesto – exterioridade – adentra o corpo, propondo um diálogo com o material.

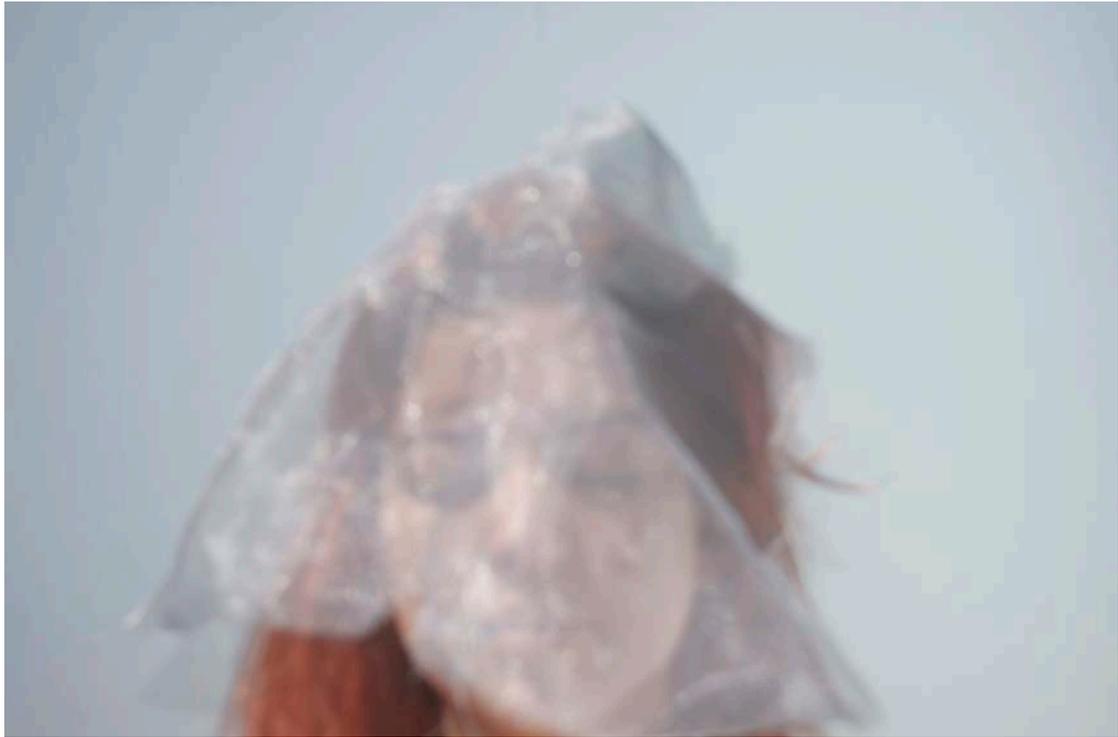


Fig. 20 – Ana C. – Série *O que se dá a ver* (2014).

Não há nenhum tipo de tratamento digital na imagem, realizada com forte iluminação natural, a fim de dar um efeito desfocado que resultou em uma imagem levemente difusa. As fotografias foram realizadas com tripé, e registradas mediante o disparador automático (*timer*), programado para dez segundos.

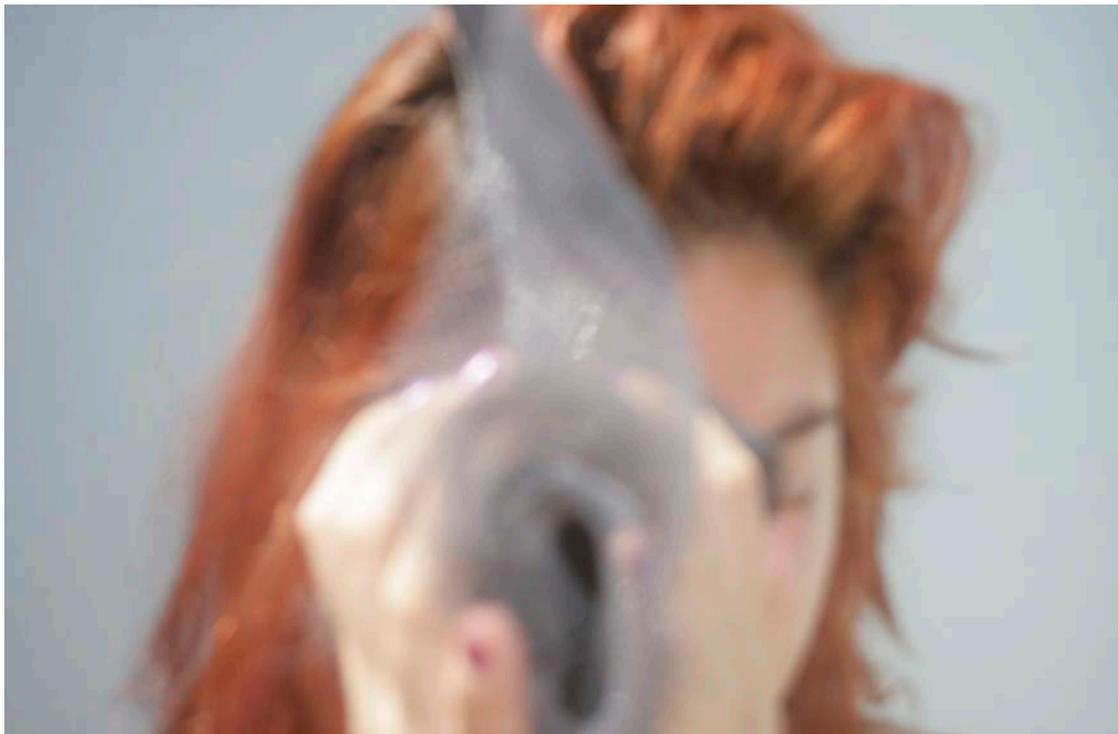


Fig. 21 – Ana C. – Série *O que se dá a ver* (2014).

Depois de efetuadas as fotos, segundo critérios: ação, a composição e a coloração da imagem.



Fig. 22 – Ana C. – Série *O que se dá a ver* (2014).



Fig. 23 – Ana C. – Série *O que se dá a ver* (2014).

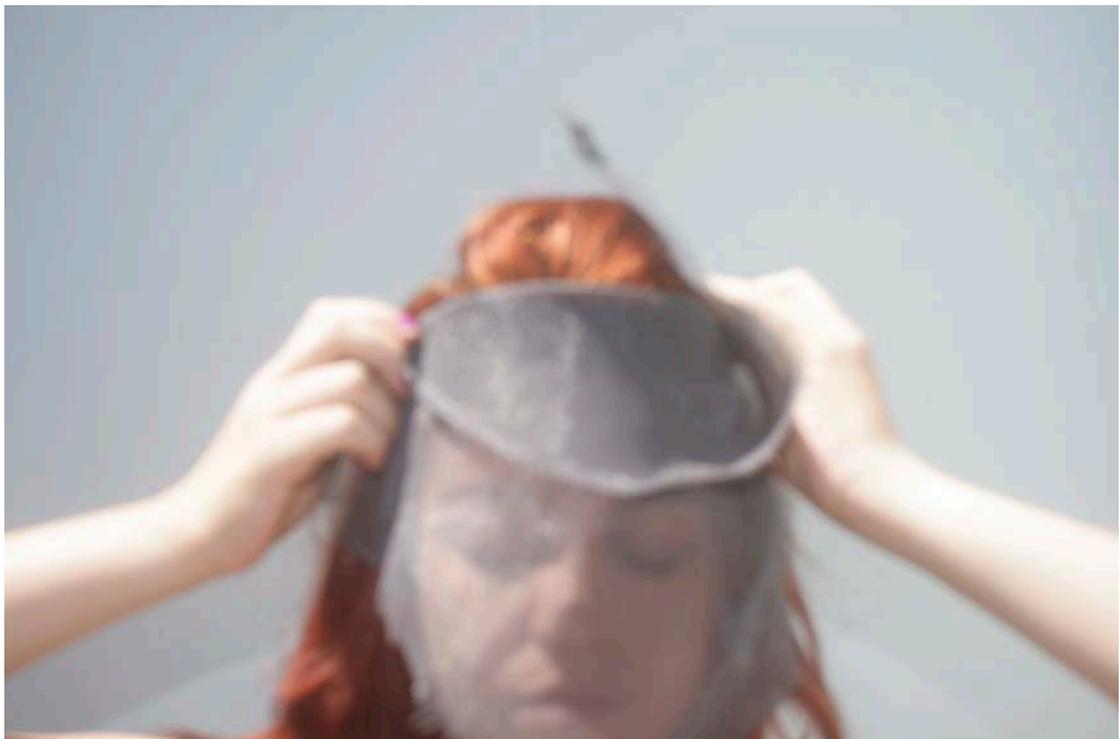


Fig. 24 – Ana C. – Série *O que se dá a ver* (2014).



Fig. 25 – Ana C. – Série *O que se dá a ver* (2014).

O que motivou a pesquisa foi o desejo de compor uma imagem tátil, de reter o momento e compartilhar a experiência sensível a partir do registro fotográfico, entendidos como documentação de um momento íntimo, o registro de um sentir singular.

6. Considerações Finais

Rancière (2009) coloca a arte como sendo motivadora de novas formas de vida, propondo que ela seja não uma explicação do mundo e da realidade, pensando as práticas artísticas como uma transposição da realidade para uma dimensão do sensível. Essa proposição dialoga com o que afirma Foucault (2013, p.54), interpretando o filósofo Sêneca: “Aprender a viver a vida inteira era um aforismo citado por Sêneca e que convida a transformar a existência numa espécie de exercício permanente [...]”. A existência como exercício permanente nada mais seria, no meu entendimento, como a arte entendida (e vivida) como uma prática filosófica e cotidiana em que o indivíduo apropria-se dos distintos âmbitos de sua vida.

O trajeto durante essa pesquisa aponta para a contínua realização de fotografias como uma prática cotidiana, bem como vídeos e de produções pictóricas. Meu interesse é cultivar esse exercício no âmbito de um nomadismo artístico, em uma viagem por terra.

Convém pontuar que no início dos trabalhos em *performance* e em fotografia (2011), os processos de sujeição do indivíduo eram foco, por isso a atenção dada aos processos disciplinares de domesticação do corpo. Posteriormente busquei apurar a perspectiva de tecer, a partir da pesquisa poética, a singularidade. Nessa nova proposição, creio que houve um deslocamento de sentido, ainda que a plataforma de pensamento continue a mesma, sugerindo seu sentido inverso: apontar para a liberdade do indivíduo.

7.Referências Bibliográficas

COUTINHO, Andréa S. *Poéticas do Feminino/Feminismo na Arte Contemporânea: Transgressões para o Ensino de Artes Visuais em Escolas*. Tese de Doutorado, Universidade do Minho, 2009.

DANTO, Arthur C. *Perigo e Perturbação: A arte de Marina Abramović*. In: Back do Simplicity. São Paulo, Luciana Brito Galeria, 2010.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

_____. *História da Sexualidade 3: O Cuidado de Si*. Rio de Janeiro: Graal, 2013.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MICHELIN, Simone. *Tempos de Crise*. In: VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte – V. 10, 1 janeiro/junho 2011. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

STIEGLER, Bernard. *Reflexões (não) contemporâneas*. Chapecó: Argos, 2007.

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