



A outra do espelho.

7011
703.04074
M 262 e

Trabalho de Conclusão de Curso
Licenciatura em Artes Plásticas

Aluna: Bianca Scliar C. Mancini

Regina Melim Orientadora: Regina Melim
Raquel Stolf Banca: Raquel Stolf

Zilá Muniz

UDESC - 2003

"Eu sou aquele que sou"

Êxodo, 3:14

obrigada:

às extensões de mim: ethel.lucas.andrey.leonor.van.

e a família.

**adrica.loli.anap.cris.ana paula.andreza e todas às que
cederam suas imagens para essa pesquisa.**

Zilá e Regina pelos caminhos.

"O que é um espelho? Não existe a palavra espelho só espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos.

Em algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelhos? Não são precisos muitos para se ter a mina faiscante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o outro do que o outro refletiu, num tremor que se transmite em mensagem intensa e insistente ad infinitum, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos, os reflexos dessa dura água. O que é um espelho?

(...) Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto. De onde também voltaria vazio, iluminado e translúcido, e com o mesmo silêncio vibrante de um espelho.

(...) Quem olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo isenção de si mesmo, que consegue vê-lo sem se ver, que entende que a sua profundidade é ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem- então percebeu o mistério.

(...) Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca.

Como prêmio essa pessoa delicada terá então penetrado
num dos segredos invioláveis das coisas: Vi o espelho
propriamente dito.

E descobri os enormes espaços gelados que ele tem em
si, apenas interrompidos por um ou outro alto bloco de
gelo.

(...) É preciso entender a violenta ausência de cor de
um espelho para poder recriá-lo, assim como se
recriasse a violenta ausência de "gosto da água".

Clarice Lispector.



Bianca S., Mama conservada 8, 2002.

Índice:

A outra do espelho.....	8
O corpo do artista como obra.....	11
♀	21
O espelho.....	33
Depoimentos.....	43
Distorções da imagem e inter-meios.....	51
Distorções da imagem e inter-meios II.....	54
Da água para o gelo.....	68
Expansão e contração.....	84
Bibliografia.....	89

A outra do Espelho.

Este ensaio pretende tecer conexões, através do caminho que venho explorando em uma série de trabalhos, entre a fotografia e a performance, categorias tão fortemente atadas na arte dos últimos cinquenta anos.

Estão em foco, nas imagens que produzi, uma série de questões relativas ao binômio: *eu.corpo* X *eu.imagem*, dúvidas relacionadas ao antagonismo entre o corpo forma (história pessoal) e o corpo fôrma (padronização da aparência física individual). Muitas dessas questões, que me moveram à produção visual, foram também o motor para o trabalho de artistas que trabalharam numa linguagem híbrida entre a fotografia e a performance, misturando características da representação e da ação.

É entre a representação e a ação que está a outra do espelho. Não sou eu. Nem você. Nem o que eu vejo, nem o que não se vê. A outra do espelho se acomoda entre os olhos e a superfície refletora que está além, num equilíbrio dinâmico entre nossa auto-imagem e a imagem do que buscamos ser.

Este conceito se estabeleceu em meu trabalho a partir de uma disciplina da graduação, ministrada por Marta Martins, no CEART, onde foi sugerido o desafio de elaborarmos uma expansão do desenho no espaço. Como uma

instalação, no banheiro feminino deste centro de artes, um caleidoscópio de espelhos permitia ao participante mirar simultaneamente diversas partes de seu próprio corpo em fragmentos. Embaralhando a reflexão da luz, os espelhos desorganizavam o *eu.imagem* de quem-estava ali, deslocando partes do corpo, confundindo quanto a veracidade do que se vê sobre a superfície refletora. Desta primeira experiência, da qual não há registros fotográficos, desenrolaram-se os trabalhos, produzidos durante este curso de artes plásticas, contidos neste ensaio. A partir deles é que se deram as investigações sobre a utilização da fotografia no contexto da performance, o corpo performático na atualidade, as relações entre o objeto e a ação, interrogações e desafios relacionados à imagem feminina nas artes, que resultaram neste texto.

Por serem muitos os autores que trataram em seus apontamentos e poéticas da questão do espelho, do corpo que se mira e se imagina, este projeto de pesquisa cogitou discutir sobre esses autores, trajetória que foi corrigida a tempo. Optou-se nesse trabalho pelo caminho dos elementos e conceitos motivadores da pesquisa visual desenvolvida até então.

Não há respostas, mas a instauração da dúvida que me motiva a produzir imagens e a pesquisar no campo das artes visuais: **Por onde se esconde o eu, entre a forma e a fôrma, por trás do espelho e dos olhos dos outros?**

Empresto aqui uma reivindicação de Milton Machado, quando da publicação de seu PhD., na qual o artista clama por um campo para o pesquisador em artes onde seja ampliada a possibilidade de investigar conceitos e teorias, de circular o inefável, como ocorre em outras áreas do conhecimento humano. Milton Machado lembra da existência de uma equação matemática para expressar a possibilidade que tem uma bola de ping-pong de atravessar uma parede de concreto, ao ser arremessada repetidamente contra esta. Para o autor/artista aqueles que não acreditam que esta quase impossibilidade prática permita pesquisas interessantes no campo da física teórica estão condenados a não serem aptos a compreender sobre o que se trata a sua pesquisa em artes¹.

A outra do espelho também é a expressão de algo inefável, que define minha busca pessoal no campo das artes, o atravessamento entre a imagem tridimensional e a mobilidade do *corpo.ação*, para o plano da superfície bidimensional. Tanto o espelho quanto a fotografia são instrumentos de reprodução e percepção ou ainda "reproduções incorpóreas de um original"². Ambos abstraem para as duas dimensões da superfície a veracidade do real somada ao conteúdo imaginário contido naquele que vê.

¹ MACHADO. <http://a-r-c.gold.ac.uk/a-r-c>

² BRANDÃO, 1997:188.

Para finalizar, lembro que pesquisas e teorias sobre a performance são possíveis hoje principalmente devido a associação desta linguagem com a série de diversos registros, sobretudo a fotografia. As imagens do período inicial do século XX ultrapassaram rapidamente a sentença que poderia tê-las condenado ao mero registro da ação e tornaram-se elas mesmas a obra, intermediando o corpo do artista e o público.

A bibliografia ligada ao tema é bastante ampla e encontra suporte nos materiais produzidos por RoseLee Goldberg, Kristine Stilles, Rosalind Krauss, Peggy Phelan, Trace Warr, Amélia Jones, Ricardo Basbaum, Renato Cohen, entre outros, responsáveis por agenciar com a publicação de seus textos as ações através do tempo, marcando a abrangente presença da relação entre fotografia e performance na arte atual.



Bianca S., Ritual de beleza, 1999

O corpo do artista como obra.

O corpo aparece como suporte e matéria da arte, simultaneamente, numa sociedade que começava a se re-estabelecer sob influência da rápida revolução tecnológica, além de uma ordem mundial dominada pela tensão da guerra fria.

Os artistas trabalharam evocando a ação corporal como uma reação social, enfatizando processos sobre os produtos artísticos, radicalizando sobre temáticas sociais relacionadas ao gênero, multiculturalismo e questionando a nova subjetividade que o capitalismo da sociedade pós-industrial impunha.

Tracey Warr lembra que o ideal do self como algo finito e estável, percebido nas manifestações artísticas, caiu devido ao desenvolvimento da psicanálise, filosofia, antropologia³.

Os estudos da antropologia na sociedade ocidental propunham que, com a deposição de deus e da importância dada a natureza, a sociedade contemporânea transformara o corpo num novo objeto de reverência⁴. Nietzsche,

³ WARR e JONES, 2000:12.

⁴ TURNER, Mary Midgley - *The body and western society*. In: COAKLEY, 1997:54.

anteriormente, já havia proposto a transferência da responsabilidade de valores e crença à vontade⁵.

As teorias da fenomenologia impulsionaram a presença da subjetividade individual no trabalho artístico, instaurando o sujeito da experiência como elemento constitutivo. Sendo assim, uma grande parte de artistas passou a assumir dentro de seus processos, o corpo como necessário para a experiência de qualquer fenômeno⁶.

A rápida expansão das tecnologias de comunicação transformava as significações individuais e de todo o sistema da cultura produzido e usufruído até então. Walter Benjamin e a escola de Frankfurt trouxeram à tona a importância da discussão sobre a tecnologia para a arte, antecipando em suas teorias questões sobre a crise de identidade e perda de autoridade do artista na configuração social contemporânea⁷.

Enquanto no modernismo o artista tentava estar além de seu tempo, defendendo sua figura como "visionária", a pós-modernidade caracteriza a figura do artista como

⁵ Mary Migdley sugere que esta valorização da vontade ausentou o corpo, sendo este o período da apoteose do intelecto, desmembramento que seria corrigido por filósofos contemporâneos- *Philosophy and the body*. In: COAKLEY, 1997:59.

⁶ Os artistas da Land Art propunham a participação e a experiência do público nas suas esculturas, considerando em seus projetos o sujeito que deveria experienciar a obra. Na Land Art a questão da transfiguração do espectador em participante estava à cima de um projeto estético.

⁷ LOVEJOY, 1999:5.

interlocutor e questionador, localizado em seu tempo e espaço⁸.

Ao considerar a opinião de Lucy Lippard, em que expõe a arte como a representação de algo que está ausente e que precisa ser colocado em discussão, compreende-se a ênfase que a produção artística pós década de 50 trouxe ao corpo.

Anterior à explosão da performance na segunda metade do século XX, observa-se que a presença do corpo do artista como obra pode ser encontrada nos atos Dada, considerados ações terroristas⁹, nos eventos do *Cabaret Voltaire* de Hugo Ball e Emmy Hennings em Zurique. Também precursores do gênero da performance foram os eventos promovidos pelos futuristas, as caminhadas urbanas dos pintores russos, as danças no espaço da Bauhaus, orientadas por Artur Schlemmer, bem como as pesquisas de Artaud na busca pela metafísica do gesto e a defesa do conceito de criação total.

A partir dos anos 50, documentos sobre as ações dos Construtivistas russos, Dadaístas e da escola da Bauhaus passam a estar disponíveis e, apesar destas ações primordiais terem sido marginais naqueles movimentos, foram os criadores e participantes daquelas

⁸ KRAUSS, 1998:6.

⁹ GLUSBERG, 1987:19.

"performances" que inauguraram a possibilidade de utilização do corpo como meio primordial para a arte¹⁰.

A partir dessas experiências os artistas da segunda metade do século XX reagiram às novas configurações sociais revirando o campo da representação, através de obras que transcenderam o aspecto do corpo criador como símbolo fetichista de si, transformando-se num corpo ativista que atuava como resistência contra o poder determinista imposto ao indivíduo pela sociedade de massas.

Muitos artistas que a partir dos anos 40-50 buscavam renovação nas artes e promoviam uma reintegração entre arte e vida que contornasse o novo *stablishment* da sociedade tecnológica deslocaram-se para os EUA, onde passaram a revisitar aquelas experiências corporais em grupos experimentais como o existente no *Black Mountain College*, onde John Cage, Anni Albers, Xanti Schawinsky, Merce Cunningham, Robert Wilson, entre outros, aprofundando as tentativas de fusão das artes que conservassem a individualidade de cada linguagem.

Sally Banes aponta que as artes coletivas desse período tratavam de re-inventar uma comunidade, derivada da leva imigratória em busca do sonho americano¹¹, experiências que ganharam força, sobretudo, motivadas pela busca de elementos sublimes no pós-guerra. Nos EUA

¹⁰ STILES. In. STILES e SELZ, 1996:680.

¹¹ BANES, 1999:53.

dos anos 60, o clima era de permissividade¹² e na arte seriam forjados os conceitos de democracia através dos happenings que exaltavam a liberdade e a valorização da arte na vida.

Os artistas americanos voltavam-se para o corpo físico, para toda a memória contida na materialidade do corpo¹³. Estes grupos trabalhavam coletivamente considerando as experiências pessoais, memórias de cada participante, realçando a participação de idéias pessoais na concepção do trabalho artístico. Outro núcleo importante nesse período foi coordenado por Ann Halprin, no Dancer's Workshop Company, onde utilizava a improvisação para descobrir o que os corpos poderiam fazer para além do aprendizado de uma técnica desenvolvida por outra pessoa. Os participantes desse núcleo, após contatarem os trabalhos de Cage e Cunningham, fundariam o Judson Theatre e o Open Theatre.

Nesse mesmo período, no Brasil o trabalho de Lygia Clark e Hélio Oiticica emerge num momento de intensa produção intelectual e artística, onde havia o intuito de situar as criações no processo de transformação social. Após os experimentos na abstração geométrica,

¹² Ainda assim persistia o discurso de controle corporal, percebido na tentativa de regulamentação dos meios pelos quais o corpo poderia ser representado na arte, pelo Congresso americano. In: BANES, 1999:318.

¹³ CHAIKIN, do Open Theatre. In: BANES, 1999:319.

esses artistas passaram a explorar formas, que não fosse delimitadas por uma forma pictórica: objetos efêmeros, para serem manipulados, o que Lygia chamou de "objetos relacionais" só adquiriam significado nas mãos do espectador, fabricados em materiais baratos e renováveis.

A pesquisa sensorial de Lygia Clark pode ser exemplificada pelo projeto *Caminhando*, onde propõe o delineamento de um caminho imaginário, transportado para uma tesoura, no papel, traçando direções e continuidades. O desenho do recorte é uma extensão do corpo humano. Ainda que esta artista não aparecesse como *performer* em suas criações, ela estendia seus trabalhos sobre o espectador, atingindo o mesmo objetivo de despertar reações físicas dos participantes, representando a importância do corpo para a experiência da arte. Ela é propositora de uma experiência corporal que se realiza entre o espectador e o objeto. A obra é a experiência.

Ao artista pós-moderno pouco importava transformar-se em um objeto imerso na "aura" clássica. O que eles objetivavam era o estabelecimento de um lugar onde o público e o privado pudessem ser articulados e este lugar foi o próprio corpo e suas ações.

A performance como gênero seria em pouco tempo considerada perigosa, por apresentar a idéia de alguém

que faz, que responde e, assim, consolidou-se como uma mídia independente, avessa ao mercado da arte¹⁴.



Bruce Naumann, Auto retrato como fonte, 1966-67.

Bruce Naumann, um dos pioneiros, inaugurou, não só a utilização do seu corpo, para além de um egocentrismo artístico, como objeto e tema de seus trabalhos, mas também a exploração da fotografia como registro e objeto legitimador de suas ações.

As inovações propostas pelos artistas das décadas de 50, 60 e 70 no que se refere ao posicionamento do corpo, tanto o do próprio artista quanto o do espectador, como parte integrante da obra, imprimiram novos parâmetros para a arte. A idéia, o conceito, a integração da experiência do espectador representam enorme importância nas criações da atualidade. Como legado daquelas experiências, a integração no processo de criação foi mantida, bem como a anti-coreografia, anti-

¹⁴ Não produzindo objetos aos quais pudesse ser atribuído valor, não havia como comercializar as criações. SHIMMEL, 1998:18. Atualmente a situação das performances é bastante diferente daquela dos anos setenta. Tanto a ação quanto os objetos que dela derivam circulam com certa fluidez nas instituições da arte, integrando um valor de produto ao processo envolvido.

técnica¹⁵, explorada por equipes como as coordenadas por Anne Teresa de Keersmaeker ou Jérôme Bel, que consideram as ações à cima de tudo como uma coleção de signos corporais. Esses grupos partiram das experiências das décadas anteriores, porém, retomam o corpo "treinado", é certo que por uma variável bem mais ampla de vocabulários e técnicas. O que se vê nos trabalhos contemporâneos destes núcleos é a conjugação daquele corpo ativo (política e socialmente), porém agenciando-o através dos circuitos contemporâneos da arte. O corpo não é mais um instrumento contra a comercialização das idéias através da arte e sim um meio de comunicação onde os conceitos estão instalados.



Bianca S., Sem título, 1998.

¹⁵ GOLDBERG, 2001:218.



Bianca S, Sem título, 1998.



Como a imagem se relaciona ao eu? São a mesma coisa? A imagem é uma maneira ou a única maneira de conhecermos o eu? Nós somos somente o que aparentamos ser?

Essas são algumas das perguntas que fez Elizabeth Janeway, crítica de arte dos anos 70, preocupada exatamente com aqueles trabalhos que buscavam uma nova representação para o corpo, em especial o corpo feminino.

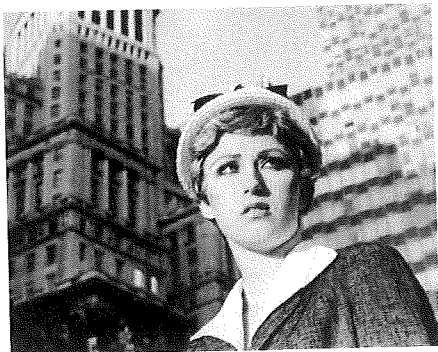
Artistas daquele período buscavam a elaboração de uma imagem da mulher que ultrapassasse o fetiche da fertilidade da Idade da Pedra, das deusas virgens, das bruxas malignas, dos anjos do lar, enfoque chamado de performance feminista¹⁶, que surge simultaneamente aos movimentos preocupados em dar voz aos grupos oprimidos. Esse movimento dos anos setenta¹⁷ clamava pela presença ativa daquele observador silencioso que estava dentro da torre interior das mulheres. Para Elizabeth Janeway,

¹⁶ JONES, 1998:5.

¹⁷ A primeira onda feminina deu-se no início do século XX, com a introdução das mulheres no mercado de trabalho devido a emergência do período da guerra. A década de 70 foi considerado como a segunda onda feminista, depois dos anos das grandes guerras, com o desenvolvimento das leis do divórcio e técnicas contraceptivas. Já nos anos 80 ganha notoriedade o termo "pós-feminismo". JANEWAY. In: KAMARCK, 1974:9.

foi a primeira vez na história que as transformações sociais modificaram com mais ênfase a experiência feminina¹⁸.

Carolee Schneemann foi uma das pioneiras, nos anos 60, da junção entre ação e questões sociais ligadas aos movimentos feministas, vislumbrando a emancipação da mulher através de seus trabalhos. Buscando a criação de um novo corpo feminino no imaginário social, travava, através de seu "teatro cinético", desenhos, esculturas, colagens e vídeos, um confronto com os ideais de mulher que se estabeleciam rapidamente através da comunicação de massas. Para ela o corpo feminino não poderia permitir ser transformado num *commoditie* ou em um objeto de entretenimento¹⁹. Com suas ações corporais ela explorava o potencial desestabilizador do objeto convencional da arte, exaltando as questões de gênero, sexo, dentre outras particularidades do *eu.corpo*²⁰.



Cindy Sherman, sem título, (Movie Pictures), s/d.

A partir desta mesma contestação, contra o estabelecimento da mulher como um *eu.imagem* idealizado, nos finais dos anos 70, Cindy Sherman elabora suas as fotografias performáticas.

¹⁸JANEWAY. In:KAMARCK,1974:10.

¹⁹STILES. In:STILES e SELZ,1996:683.

²⁰ JONES,1998:5.

Através da criação de suas narrativas ficcionais, transformou seu próprio corpo num objeto, produzido a partir de uma imagem padronizada e divulgada pelo cinema. Nesta série de fotografias, Sherman transforma seu corpo num espelho diante da tela do cinema, onde a distinção entre o original e a cópia torna-se impossível de ser feita.

Ela, enquanto cópia travestida de uma representação, explicita a paranóia e o desejo que acometem as mulheres sofrendo a ansiedade de serem



reconhecidas como imagem pelo outro.

*Cindy Sherman, sem título,
(Movie Pictures), s/d.*

Através da utilização de seu corpo, que passa a ser um curinga na representação de clichês, Sherman questiona a destruição da identidade social.

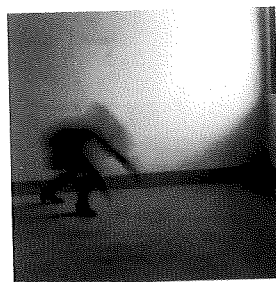
Em Cuba, nos anos 80 Marta María Perez Bravo também realizou fotografias de si, atuando em diferentes papéis e identidades, explorando a fronteira entre o real e o imaginário social acumulados sobre seu corpo.

No espaço de acomodamento entre a imagem social e individual, que muitas vezes se dá de forma traumática e entre o corpo público e o privado, é possível reconhecer a busca pelo *self* nas fotografias performáticas de Francesca Woodman. Durante os anos 70 e 80, produziu fotografias do corpo onde se percebe a luta na busca por transformar-se em algo para ser

visto, pretendendo na verdade desaparecer do olhar público²¹.

Através de imagens tão particulares de si, ela criava e antagonicamente explodia a pele, membrana que protege a identidade de uma absorção pelo ambiente coletivo. Seu corpo estava à mostra, porém protegido pela representação fotográfica: limite máximo entre a permissão de olhar e ser olhado.

Através da representação de si de maneira tão íntima, conquistada através da fotografia, a artista foge do olhar direto, protegendo-se por trás das lentes que intermediam o corpo, na produção de uma imagem bidimensional. Suas imagens expõe o corpo com uma intimidade talvez inatingível presencialmente, conquistada através da fotografia. Assim, a artista explora a enorme importância social que a apresentação de si assume na sociedade de consumo: uma intimidade objeto. Intimidade imagem.



Francesca Woodman

Mirror.s/d

²¹ Matthew TEITELBAUM. In: WARR e JONES, 2000.

Na sociedade pós-industrial²², o consumo confere ao corpo uma conotação especial de veículo do prazer na conquista de

juventude, saúde, boa forma e beleza. Neste momento o corpo é regulado para enfatizar o quanto pode ser desejado.

Esta reificação do corpo foi descrita por Graig Owens²³ como a *Retórica da Pose*. Sociólogos como Anthony Giddens e Ulrich Beck enfatizaram como uma das mais fortes características da modernidade a construção do self como um projeto a ser realizado, re-modelado²⁴ de acordo com as tendências.

De acordo com Henri-Pierre Jeudy,

*"Não há sociabilidade sem sedução e, por consequência, sem esse reconhecimento implícito que meu próprio corpo é percebido como objeto pelo Outro. Isso faz pensar que, se meu corpo é objeto para o Outro, ele o é necessariamente para mim... Ocorre, no entanto, um paradoxo fatal: o corpo é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto das representações"*²⁵.

Para esse autor existe um prazer em transformar o próprio corpo em objeto de representação e esta ação é

²² Este conceito aparece em diversas teorias a partir dos anos setenta como em Mike Featherstone. In: COAKLEY, 1997:32.

²³ OWENS. In: JONES, 1998:152.

²⁴ COAKLEY, 1997:33.

²⁵ JEAUDY, 2002:19.

uma espécie de desapropriação que leva à transformação de categorias, onde o sujeito transforma-se no objeto: "O que chamamos de integração cultural não é senão uma maneira de assimilar o corpo como mercadoria cultural"²⁶, acrescenta Jeudy.

O cuidado com o próprio corpo passa a ser tão marcante que originou o combate de grupos como os Situacionistas Internacionais questionando a "forma última da reificação mercantil na sociedade de consumo contemporânea que é a própria imagem"²⁷.

Outras artistas exploraram seu corpo como objeto de representação e conteúdo de seus trabalhos, interrogando as fantasias relacionadas ao corpo feminino que o espetacularizam vendendo-o como uma imagem. Yoko Ono, Cosey Fanni Tutti e mais recentemente Sophie Calle, Marina Abramovic, Kiki Smith, são algumas das que dedicaram seus trabalhos à esse tema.



*Coum
Transmissions,
Prostitution. 1976.*

Cosey Fan Tutti trabalhou posando para revistas pornográficas, criando uma imagem erótica de si através da comunicação de massa das revistas. Destas ações originou uma exposição no Instituto de Arte Contemporânea Londrino, em 1976²⁸. Este

²⁶ JEAUDY, 2000:76.

²⁷ DEBORD, Guy. In: JAMESON, 1995:12.

²⁸ O escândalo deste evento foi tamanho que o Arts Council foi acusado de desperdício do dinheiro público e, como consequência, a

projeto inspirou a declaração de Carolee Shneemann de que era permitido a ela ser uma imagem, mas não uma criadora de imagens, criando a sua auto-imagem²⁹.

Já a artista Hannah Wilke produziu trabalhos alertando para os perigos na criação de uma militância feminista que fosse na realidade contrária à própria mulher³⁰, obrigando-as a romper com a sensualidade e prazer de seus corpos. Esta artista não diferenciava a construção de seu corpo da construção de seu trabalho, realizando suas ações conectadas à sua história pessoal. Em algumas³¹, tratava do congelamento de seus movimentos tal qual já tivesse se transformado numa fotografia.

Na década de 90 Natacha Lesuer produziu uma série de fotografias encobrendo seu rosto com alimentos, série denominada *Vegetable Portraits*³², onde discutia a obsessão relacionada à alimentação e a beleza, marcante neste período. Bobby



Hanna Wilke

artista foi banida de exposições em galerias inglesas. GOLDBERG, 2001:182.

²⁹ STILLES. Uncorrupted joy: international art actions. In: SCHIMMEL, 1998:270.

³⁰ GOLDBERG, 2001:175.

³¹ A descrição detalhada destas ações consta em JONES, 1998:159.

³² GOLDBERG, 2001:218.

Baker³³ produziu uma série de instalações e performances, onde explorava seus dramas domésticos. Em toda a série a artista trajava um avental branco representando a perda de identidade de seu corpo.

As ações "feministas" da década de 70 permitiram que experiências pessoais das artistas levassem à análise política e social. As chamadas performances autobiográficas estabeleciam uma enorme relação de empatia com o público, atento diante da revelação dos segredos femininos. A presença de memórias pessoais contribuiu para as discussões de identidade predominantes no cenário da arte conceitual das décadas seguintes.

A categorização da arte feminista é controversa no contexto da arte dos anos 90 e 2000³⁴. É bastante aceita a colocação de que o feminismo foi enterrado com a globalização da cultura³⁵. Mesmo as críticas focadas para uma inserção mais abrangente das artistas mulheres no contexto da arte, como as de Whitney Chadwick³⁶, ponderam que as discussões de gênero adquiriram importância secundária, perto das questões políticas de descentralização cultural, a partir das configurações

³³ GOLDBERG, 2001:220.

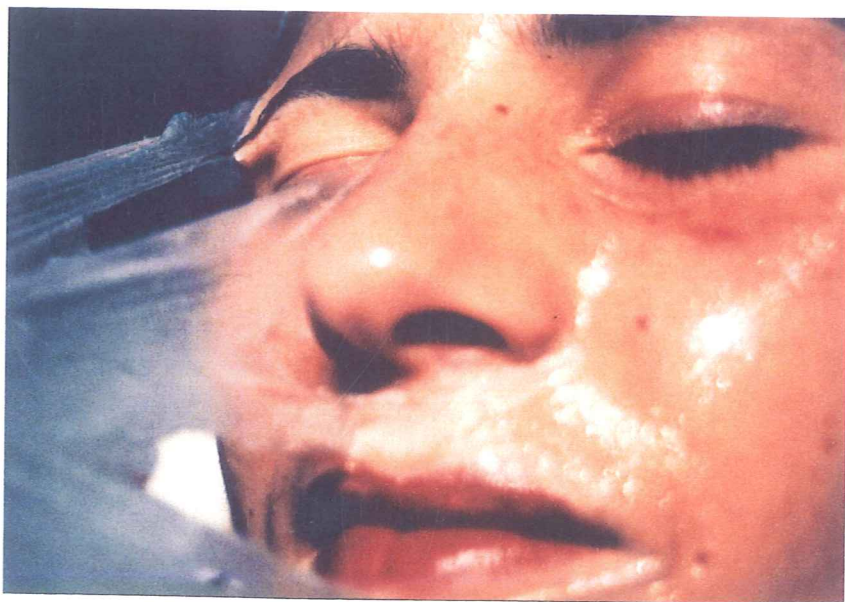
³⁴ Ainda quanto as ações realizadas nos anos 70, RoseLee Goldberg adverte que esta categorização limitou as significações das ações das artistas realizadas nesse período. GOLDBERG, 2001:174.

³⁵ CHADWICK, 2002:424.

³⁶ Mais sobre as configurações e discussões atuais da arte feminista pode ser encontrado no capítulo *Worlds Together, Worlds Apart*. In: CHADWICK, 2002.

de um Novo Internacionalismo. Esta autora lembra-nos que do perigo de categorização de toda a arte produzida por mulheres como arte-feminista, além de atentar para o fato de que o movimento de arte feminista na América Latina tratou, desde sempre, de questões sociais muito mais do que de questões de gênero.

Além do questionamento entre o *eu.imagem* e o *eu.corpo*, presente nos trabalhos de Cosey Fanni Tutti, Francesca Wodmann, Cindy Sherman, Bobby Baker ou Natacha Lesuer, o que conecta estas artistas ao meu trabalho é o fato de que suas ações foram orientadas essencialmente para a realização da fotografia, aspecto tratado no capítulo *Distorções da Imagem e Intermeios*, deste ensaio.



Bianca S, Vã, 2003.

As ações iniciais onde utilizei meu próprio corpo não possuíam espectador algum. Meu corpo atuava como a representação de qualquer corpo, tinham por finalidade a fotografia como um espelho do outro que se posta diante da imagem



Bianca S., Série Flor, 2000.

estática e obediente. A fotografia é passiva, não reage ao olhar do expectador. Ela não tem tempo, nem temperatura, aspectos que mais tarde me interessaram. A nudez e os elementos de intimidade e solidão fazem da fotografia um convite à partilha de um momento que não está mais.

Na utilização de meu corpo como modelo pergunto: o quanto há de mim na imagem fotográfica? O quanto há de mim na imagem do espelho?

Estes trabalhos surgiram da uma angústia silenciosa em relação à imagem idealizada da beleza feminina, responsável pela difusão de um enorme vazio bidimensional com formato de mulher. Naomi Wolf, autora da pesquisa a respeito do mito da beleza, publicada em 1992 com o subtítulo explicativo "como as imagens femininas são usadas contra as mulheres", ilustra suas observações acrescentando que "o self abandona

texturas, cheiros e ritmos transformando-se em um retrato imóvel³⁷. Não há mais sentidos além da figura corporal.

Este eu.imagem proposto pelas representações corporais dos meios de comunicação de massa faz-se nosso espelho. Diante dele perdemos a noção de quem é o original, transformando-nos apenas em cópias imperfeitas. Nesse instante nasce o vazio onde se esconde a outra do espelho: entre o desejo de ser e a satisfação da conquista de um corpo objeto. Repetimos silenciosamente as perguntas feitas pela *body artist* Yayoi Kusama: **Sou um objeto? Sou um sujeito³⁸?**

A fotografia, pura ou contaminada³⁹ opera dentro deste jogo de duplos social, ocultando e simultaneamente representando, como num espelho, o eu.corpo através de imagens bidimensionais.

³⁷WOLF, 1992:234.

³⁸ Essa artista japonesa foi a primeira e única mulher selecionada para representar seu país numa Bienal de Veneza. Esta artista também tratou de recusar a divisão entre obra e espectador com trabalhos onde o espectador era convidado e visitar, com a cabeça, caixas hexagonais de superfícies espelhadas. KUSAMA. In: WARR e JONES (org.), 1998:8.

³⁹ Esta definição é de Tadeu Chiarelli, onde a fotografia pura delimita as imagens fundamentalmente bidimensionais, voltada para a exploração das especificidades do meio fotográfico, e a fotografia contaminada, são as imagens que se articulam com outras modalidades, como a performance, a pintura etc. In: MESQUITA, SANT'ANNA e CINTRÃO (org.). 2002:17.



Bianca S., Sem Título, 1998

O espelho.

Os espelhos são uma tecnologia antiga e proporcional ao tempo em que são presentes no cotidiano da humanidade é a enorme quantidade de mitos, lendas e produções artísticas em torno desta matéria, híbrida entre a terra e o calor.

Há textos sobre o espelho como árbitro e até povos para os quais a imagem do espelho possuía uma existência autônoma.

Hans Biedermann aponta que o espelho na iconografia ocidental representa simultaneamente a luxúria e as virtudes do auto-conhecimento e que o símbolo da superfície refletora representou a crença na correspondência entre um original e a cópia. *"Alguma coisa de nós encontra-se no exterior por que nós mesmos no espelho nos encontramos fora de nós"*⁴⁰, assinala esse autor.

O espelho foi muitas vezes confundido com a superfície das águas. Consta que foi considerado como extensão do homem, ganhou o status de órgão da auto-contemplação⁴¹ e de reflexo do universo.

Desta ligação com as águas surge o mito do Narciso, personagem que viveria enquanto não se visse, acabou por consumir-se no encontro de sua imagem com as águas.

⁴⁰ E.AEPPLI. In: BIEDERMANN, 1993:143.

⁴¹ BIEDERMANN, 1993:143.

Junito de Souza Brandão descreve esse mito observando que a palavra narciso deriva etimologicamente de torpor. Narciso é o filho de Céfiso, aquele que inunda. Ele é caracterizado do como belo, porém frio⁴². Ambas analogias relacionam àquele que se preocupa e se apaixona por sua própria aparência com a água e com a matéria desprovida de calor, aspectos que me interessam especialmente, presentes nos materiais utilizados nos trabalhos que apresento.

Carlos Byington explica a morte de Narciso como um engano fatal quanto ao objeto de amor. Para este pesquisador Narciso morreu por ter violado o impulso que deveria ser dirigido ao outro e assim afogou-se em si mesmo, tornando-se sujeito e objeto de seu próprio desejo⁴³.

Recorrendo mais uma vez à etimologia, observamos que *refletir* alcança o significado de *voltar para trás*. A reflexão é um retorno, a tomada de consciência que conecta a imagem do espelho à consciência temporal.

Junito de Souza Brandão propõe que a morte de Narciso seja fruto de uma patologia onde o indivíduo está tão voltado para si mesmo que exclui a necessidade de alimentação, sexualidade, socialização. De acordo com esse autor: "*Narciso se suicidou. Esse suicídio anoréxico foi motivado pela desilusão: a imagem querida*

⁴² BRANDÃO, 1997:175.

⁴³ BYINGTON. In: BRANDÃO, 1997:178.

e amada, que surge no reflexo, não possui equivalência no mundo real e objetivo"⁴⁴.

Esta leitura sobre o mito de narciso cabe muito bem, ainda hoje, quando somos inundados por propostas comportamentais onde a alimentação é relevante, em nome de um padrão estritamente voltado à conquista de uma pureza do indivíduo auto-contido. Essas propostas visam exatamente o retorno, a volta à uma naturalidade e limpeza, supostamente substituídas por valores culturais insalubres do mundo contemporâneo. Uma exigência comportamental se estabelece a partir dos signos do *eu.imagem*, o indivíduo se autocontrola, disciplina-se sob o parâmetro da superfície refletora: o outro, o espelho ou a fotografia.

Para Merleau-Ponty, como qualquer outro objeto da técnica, o espelho aparece porque está vendo o visível, porque há uma reflexão de sensibilidade que ele traduz e reproduz. O autor pondera a visão como um espelho, pois se dá em reciprocidade entre o corpo e o mundo. Acrescenta ainda o fantasma do espelho como algo que mente por fora do corpo da mesma maneira como a invisibilidade do ser avança sobre os outros corpos que vemos. Sublinha:

⁴⁴ BRANDÃO, 1997:184.

"Meu corpo assume aspectos dos outros corpos que minha matéria atravessa, o homem é o espelho do homem. O espelho é em si algo que transforma as coisas em espetáculo, transforma a mim em outro e a outro em mim"

45

Na arte contemporânea a metáfora da matéria que reflete o que está diante de si, não como reprodutora da realidade, mas como aquilo o que torna visível o que se encontra por dentro de quem se mira, foi usada na desconstrução entre o objeto artístico e o espectador, principalmente com o advento das mídias eletrônicas.

Rosalind Krauss, no texto *Vídeo: a estética do narcisismo*⁴⁶ amplia o conceito de espelho às tecnologias do vídeo e "similares". Um trabalho que claramente se utiliza dessa analogia, entre a câmera e o espelho, foi a performance de 20 minutos elaborada por Vitor Aconcci, onde o artista apresentava-se ao público entre uma câmera e uma televisão, apontando com o dedo para o centro da tela.

Krauss elabora a significação deste gesto considerando-o como uma reversão total nos valores formais da arte. O diálogo de Aconcci com sua própria projeção motivou a teórica na caracterização do vídeo como um gênero narcisista.

⁴⁵ PONTY, 1971:135.

⁴⁶ KRAUSS. In: WARR E JONES (Org.), 2000:277.

Segundo essa autora, produzir e transmitir imagens simultaneamente enjaula o corpo num parêntesis entre duas máquinas que representam a ação e a projeção⁴⁷.

Nestes questionamentos sobre a tecnologia na arte, Krauss apresenta a ação de Richard Serra e Nancy Holt onde a performer está posicionada com fones de ouvido que repetem o que ela imediatamente proclama. Ela fala e se escuta com um pouco de atraso: o *delay* tecnológico. E segue a ação, a artista narrando essa experiência da auto-escuta, declarando sentir-se rodeada por si mesma, sem escapatória. O que ela joga no mundo está bumeranguindo-a de volta.

Ao mirarmo-nos no espelho ocorre uma parcial suspensão dos sentidos para o mundo externo por um instante. A retirada do foco de olhar para o outro para voltar-se a si e nesta mirada devolver-nos uma impressão também é um bumerangue de imagens, internas e externas. O sujeito volta-se para dentro dos seus desejos corporais e acessa a idéia sobre sua percepção corporal. Nada do que está do lado de fora é visto e o observador transforma a imagem em si. A projeção de luz sobre a superfície refletora é percebida como se fosse a própria matéria.

Manuel Antonio de Castro propõe:

"Peguemos um espelho olhando-o, captamos dele nossa imagem. Atentemos à imagem: podemos achar que

⁴⁷ KRAUSS. In: LOVEJOY, 1997:101.

*corresponde, mas a imagem não é o que somos. Ela é, sendo outra que não nós. (...) o que é um espelho? É o lugar a partir do qual, especulando, colhemos o que somos e não somos"*⁴⁸.

Desta proposta de observação também como auto-observação provêm alguns dos pilares das teorias de análise elaboradas por Lacan. O paciente submetido à análise lacaniana deve, aos poucos, distinguir entre sua verdadeira subjetividade e a fantasia de projetar-se como um objeto para o outro. A teoria lacaniana considera a existência de duas pessoas em análise: um corpo sobre o divã e um outro que fala sobre si. Uma imagem externa e a codificação de imagens externas, através das palavras. Lacan insiste na importância deste olhar pelo lado de fora para o auto-reconhecimento, onde o eu vira quadro e é essa tela que estabelece a existência das coisas. O paciente transforma então a atemporalidade da repetição de seus atos na temporalidade da mudança, decorrente da análise sobre suas próprias imagens internas.

O artista trabalha neste trânsito de tempo, entre o que está nas condições objetivas do seu meio- o lado de fora e sua própria subjetividade, a visão interna.

⁴⁸ CASTRO. In: BRANDÃO, 1997:186.

Para o poeta islâmico Alhazer⁴⁹ o espelho é o primeiro problema de representação da estética, pois nada do que é visível é entendido isoladamente pela visão. Mesmo a mais simples impressão do mundo exterior (como a própria mirada) já é resultado de um processo psicológico.

Não há possibilidade de refletir o "real". Não há maneira de nos enxergamos por fora de nosso próprio corpo. O limite sempre será a pele e as percepções internas, mesmo que o fascínio pelo espelho demonstre a vontade de fugir, escapar para um julgamento imparcial, pelo lado de fora.

Reflexo da contaminação entre o eu.corpo e o eu.imagem são as distorções patológicas comuns na atualidade, onde o indivíduo observa no espelho sempre algo aquém de um desejo de forma pessoal, como é o caso da dismorfia⁵⁰, percepção alterada da própria imagem.

Para a psicanalista Maria Rita Kehl, *"o corpo-imagem que você apresenta ao espelho da sociedade vai determinar sua felicidade não por despertar desejo ou amor de alguém, mas por constituir o objeto privilegiado do seu amor próprio: (...) a auto-estima, a*

⁴⁹ Alhazer foi um estudioso árabe que lecionou sobre ótica, onde considerava o papel dos sentidos e conhecimentos na percepção visual. Viveu em 1038 d.C. In: GOMBRICH, 1986:12.

⁵⁰ Segundo o psiquiatra Adriano Segal, o "doente atribui características que não tem". A dismorfia é classificada na medicina como um transtorno psiquiátrico, pois não foi encontrada nenhuma relação hormonal, como é o caso na anorexia. In. Folha de São Paulo. Caderno Equilíbrio, 26 de outubro de 2000.

que se reduziram todas as questões subjetivas na cultura do narcisismo. (...) A possibilidade de inventar um corpo ideal, com a ajuda de técnicos e químicos do ramo, confunde-se com a construção de um destino, de um nome, de uma obra"⁵¹.

Esta construção de si acaba tendo como principais referencias a imitação não de outros corpos, mas de outras imagens. Para Rudolf Arnheim⁵², todas as idéias de imitação ou idealização repousam na noção de que o que vem primeiro são as impressões dos sentidos. Portanto, quem se mira na superfície refletora, já sabe de antemão que estará limitado pelo ponto de vista de sua própria percepção.

Esta multiplicação de imagens possíveis através do esquema de reflexão, onde uma imagem frente a outra já é igual a uma infinita repetição, originou meu interesse sobre o espelho. Além da matéria que duplica, reflete, os trabalhos voltaram-se para o sujeito que se mira, nesse instante de fuga através da imagem, buscando um reconhecimento dos próprios limites físicos através do instrumento externo ao eu.corpo.

Ser visto pelo espelho, tanto quanto ser visto pelo outro, exige uma preparação física. Neste momento de

⁵¹ KEHL. Com que corpo eu vou? In. Folha de São Paulo. Caderno Mais!. 30 de junho de 2002.

⁵² Arnheim, 1996. No estudo que originou o livro *Arte e Percepção Visual*, o autor detalha a respeito do tema da visão e participação dos outros sentidos na percepção e concepção de imagens.

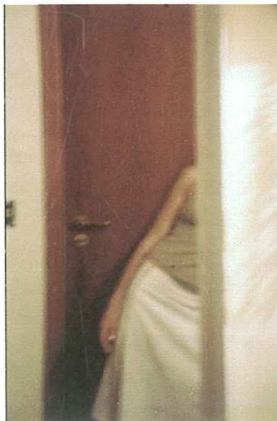
preparação para o embate entre o eu.*imagem* com o corpo coletivo pratiquei o registro de diversas mulheres retratadas diante do espelho durante seu "rituais" de beleza. As entrevistas que realizava simultaneamente às sessões fotográficas é que orientaram a edição das imagens. O trabalho aqui apresentado representa as histórias e trajetórias corporais daquelas mulheres: traumas, desgostos ou desejos em torno do corpo que se mira pelo lado de fora.

O que me atraía neste projeto era observar e participar da tentativa de construção do *self* como uma imagem, na tentativa de se produzir como um produto⁵³.



Bianca S., sem título, 2000

⁵³ Este conceito foi amplamente abordado por BAUDRILLARD. In. MILES, 1999:186.



Bianca S, Ponto Cego, 2003.

*"fotografar porque nunca mais será
assim."*

François Marie-Banier. (1999:20)

Mulher 1:

"Eu não uso nada, não me considero vaidosa. Minha vaidade tem diminuído muito.

Minha mãe há um tempo atrás chamou minha atenção para o fato de que a ação de me olhar na frente do espelho era mais importante do que sair. Eu ficava me adorando, muitas vezes só para ver como eu era. Meu irmão me via e me dava raiva, porque menino é outra história. Me acho parecida com minha mãe.

Adoro minhas sobrancelhas, presto atenção nelas, tiro. Passo sempre protetor solar também Várias vezes. Tenho medo de envelhecer antes do tempo.

Sempre troco de roupa antes de sair, às vezes perco até o horário. Já aconteceu de deixar de sair por causa da roupa, fica uma montoeira de tecido no chão.

Como me relaciono com meu corpo? Meu quadril me incomoda. Não consigo me acostumar, mesmo quando era mais magra. Eu nasci assim e não me conformo.

O espelho mostra, ele age como a própria consciência, vemos também nosso estado de espírito. Ele não fala nada, só repete.

Minha colega comentou que ela é outra pessoa no espelho de casa e no da casa do pai."



Bianca S, A outra, 2002.

Mulher 2:

"Sempre que me olho no espelho percebo que não sei como eu sou. Tem dias que gosto, outros não.

Olho mais a pele, manchas, espinhas, os poros. O cabelo também. Quase toda vez que me olho corto um pedacinho para ajeitar.

Eu só tenho espelho no banheiro e até que ultimamente tenho me olhado muito. Estou prestando mais atenção no corpo. Mas no meu espelho só consigo ver a cabeça.

No espelho a gente vê só um instante e fica aquela sensação de que estamos o tempo todo em transformação. Isso de se olhar refletido tem relação com querermos nos deparar com um real, para poder reagir.

Quando estou bem percebo que o bem estar reflete na imagem do corpo. Nesses dias dedico mais tempo a minha imagem, fico me relacionando comigo mesma, me percebendo.

A gente se conforma na frente do espelho. Desconfio que alguns espelhos nos deformam, mas é impossível saber se é ele quem deforma ou nós que nos deformamos diante dele. Não dá para atingir o real."



Bianca S, A outra, 2002.

Mulher 3:

"Tomo banho com sabonete de copaíba.

Estou passando uma loção especial que uso quando tenho muita espinha. Mas não sou de me olhar muito no espelho. Nem todo dia confiro antes de sair. Só se tem um na minha frente.

Uso mais funcionalmente, para vestir a lente de contato e notar se o olho ficou irritado.

Quando tem de corpo inteiro eu gosto! Mas não acho que o espelho seja fiel, afinal, a imagem já é grosseiramente invertida. Tem muita distorção de forma também, além de ser uma planificação da realidade.

O que eu mais gosto é de me movimentar, dançar na frente do espelho.

No meu corpo o que menos gosto é da barriga, sempre tive bloqueios de não querer mostrar... Mas estou superando."

Mulher 4:

"Será que meu espelho não é muito pequeno para sair na foto?

Eu olho primeiro para o olho. Este da minha casa é bom por ser muito escuro: nunca me decepçiona, já que é o único da casa.

Todos os cremes que eu tenho foi minha mãe quem deu, menos um, que meu marido trouxe de viagem, que é um para o olho. O que mais me incomoda é a olheira.

Minha mãe acha que eu tô acabada e toda vez que vou na casa dela ela me dá um creme. Acho que é porque eu sou diferente do que ela acharia ideal e me dá cremes de beleza para me fazer assim, do jeito que ela sonha, aquela história de se projetar.

Eu até acho legal ter vários cremes, mas nunca sobra dinheiro.

Esse que estou passando não pode dar risada. É que ele entra nas rugas, justo as que mais precisam.

Quando passo sinto que fica o rosto mais macio.

Acho engraçado que cada creme tem uma idade definida...

Na verdade eu não sinto a mágica do creme.

O que eu não gosto no meu corpo? Da celulite. Do peito, que diminuiu quando parei de amamentar. Mas nem tenho sutiã de enchimento, nem nada! Também não é assim!

Ah! Mas o que eu não gosto mesmo é (...)No inverno relaxo⁵⁴.

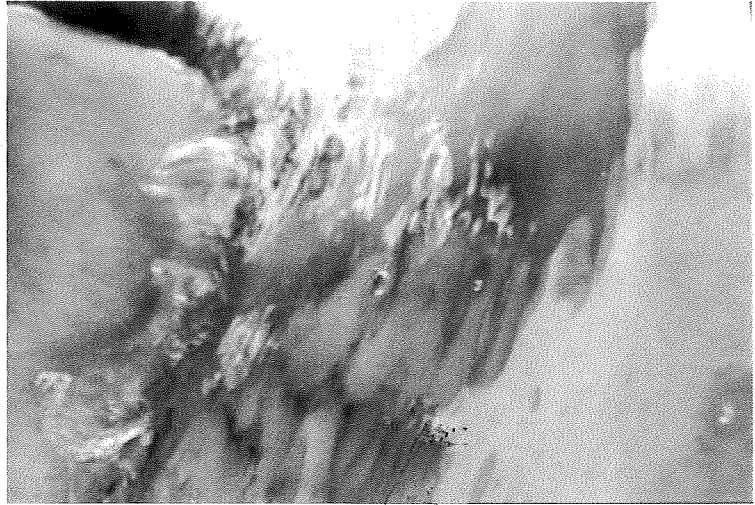
Incomoda uma ruga também que está nascendo aqui entre os olhos. Não gosto porque é de mulher brava. E eu não sou brava. Detesto a imagem dessa ruga.

Meu olho sofre por causa da lente, fica sensível e eu choro. Foi muito triste quando precisei de óculos, jogava no chão para quebrar. Joguei mesmo para destruir. Ainda cuido mal da lente, pega fungo... Deveria ou usar óculos ou assumir definitivamente a visão impressionista do mundo.

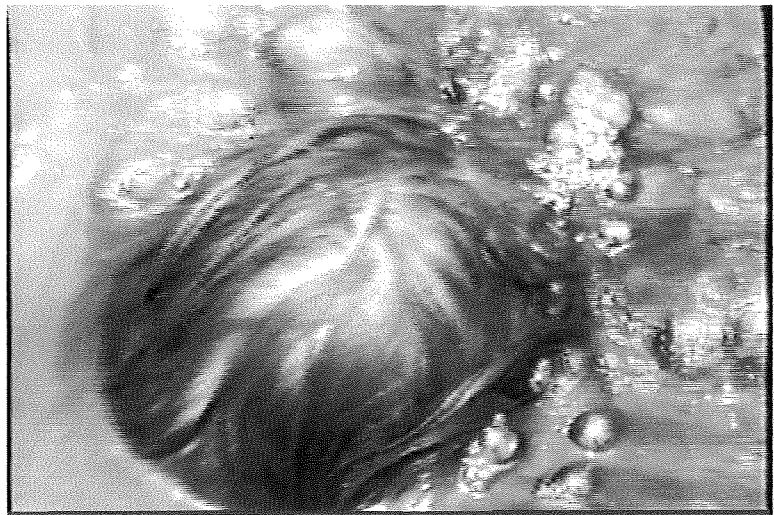
Quando eu era mais gorda, entre os 20, 22 ficava me auto destruindo. Aquela coisa de comer um saco de bolacha e depois vomitar, sempre me agredia pela ingestão. Aí fazia dieta da lua. Não tirava nem foto nessa época. Era moda da calça "beg" e eu fui engordando por todo o espaço da calça.

Mas até que hoje sou bem satisfeita."

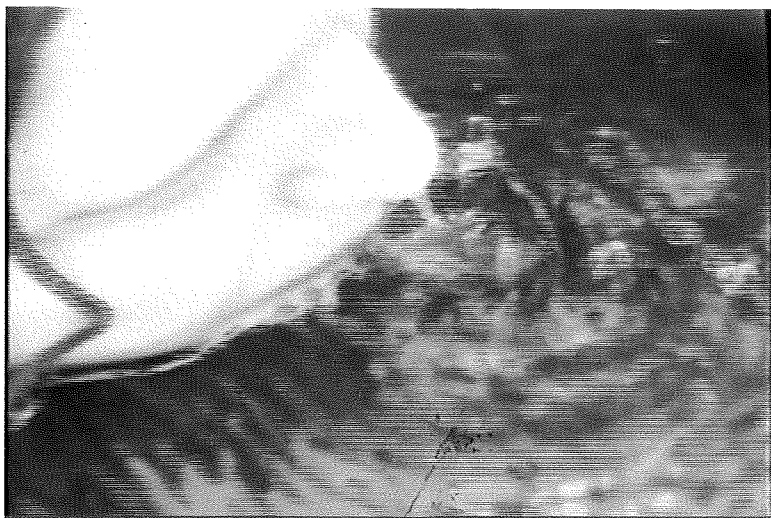
⁵⁴ Este trecho do depoimento foi vetado pela entrevistada.



Distorções da imagem e inter-meios.



Bianca S, água no deserto, Still de Vídeo, 2001.



Bianca S, água no deserto, Still de Vídeo, 2001.



Bianca S, água no deserto, Still de Video, 2001.

Distorções da imagem e inter-meios(II) .

É certo que a imagem fotográfica sempre se apoiou no mito de que era representativa de uma realidade, para disseminar imagens fantásticas em larga escala. Muito embora esteja difundida a concepção de que somente a partir do século XX a fotografia se aventurou pelo viés da criação artística, desde o século XIX fotógrafos como Henry Robinson experimentavam montagens de negativos, concebidas a partir de dezenas de fotogramas, para elaborar alegorias com imagens de corpos simulando cenas de grandes batalhas ou imagens religiosas. A fotografia se apresentava como extensão de uma pose que se realizava a partir das fotomontagens.

Mas foi a partir dos anos 50 que a trajetória dessas fotografias, representações corporais e não reproduções, ganhou uma nova direção. É quando a imagem fotográfica passou a ser responsável pela representação das ações corporais, intermediando artistas e o público.

Hans Namuth, no início dos anos 50, registra Jackson Pollock pintando em seu ateliê. A partir daí, um marco se instaura deslocando não apenas a ênfase para o processo criativo, mas desencadeando de vez uma associação, que décadas posteriores confirmarão cada vez mais, que é a imagem fotográfica como disseminadora

das ações corporais. Foi, acima de tudo, a imagem fotográfica que estruturou o mito da ação de Pollock sobre a superfície da tela e que viria a inspirar os futuros performers.

A fotografia não operava tanto na dimensão temporal como na dimensão espacial das ações. As performances, atos revolucionários, foram muitas vezes ações realizadas no âmbito privado do artista, sem expectadores e levadas a público através da fotografia, como o objeto final de arte. As ações eram orientadas para a produção de uma imagem final bidimensional. A performance só se realizava para o espectador a partir da fotografia.

Susan Sontag aponta que *"a fotografia pode distorcer-mas sempre permanece a suposição de que algo semelhante ao que mostra a fotografia existe ou existiu"*⁵⁵. A performance tornou-se dependente da fotografia, pela necessidade de estabilizar a ação, preservá-la, possibilitando a disseminação do ato. A fotografia de uma performance, por sua vez, possui caráter diverso, sendo simultaneamente o registro da obra de arte corporal e o próprio objeto de contemplação da criação. Esta dualidade complexifica a pesquisa sobre esse material, confundido o olhar que se direciona ora no sujeito: o performer, ora no objeto: a fotografia.

⁵⁵ SONTAG, 1983:6.

Enquanto a geração dos 70 enfatizava o uso da fotografia como documentação dos eventos, nos 80 a imagem assume mais importância do que a experiência real⁵⁶. As imagens produzidas na década de 70 enfatizavam o processo e foram assimiladas pelo mercado dos objetos de arte muitas vezes a contragosto dos artistas. O mesmo não pode ser afirmado das produções das décadas seguintes, quando a própria ação, ainda que desvinculada do objeto, foi assimilada pelas instituições da arte.

Para Cristina Freire *"a fotografia para fins de documentação de uma performance realizada difere, por conseguinte, de um trabalho de Body Art, cuja fotografia é feita pelo próprio artista e se dá concomitante ao trabalho como processo"*⁵⁷.

A autora lembra ainda que a fotografia, nestes casos, participa da elaboração do trabalho, integrando-o na sua totalidade.

Por se tratarem de imagens estáticas, que devem representar um movimento, é importante ressaltar o papel exercido pelo objeto que deriva da ação.

Na utilização da fotografia relacionada às ações do corpo, é importante que o artista observe a construção

⁵⁶ Considerando que o *salto no vazio* de Klein só se realiza enquanto imagem, essa afirmação nos dá um panorama generalista do foco das produções.

⁵⁷ FREIRE, 1999:95.

dessas imagens, que devem transformar os conceitos que criou em superfícies. Não se trata de tornar indispensável o conhecimento técnico relacionado à fotografia ao artista que é, no contexto que tratamos, um propositor de situações, mas sim de diferenciarmos a análise e o entendimento das ações e das fotografias de ação, ainda que sejam extensões de um mesmo trabalho.

A fotografia estabelece uma relação de ponto de vista entre o artista e o público. Enquanto na ação o público participa de diferentes posicionamentos, a fotografia restringe a todos os observadores o mesmo ângulo, a mesma distância do corpo.ação.

Um exemplo de trabalho visual que pesquisa a relação entre o ponto de vista, enquadramento da fotografia e o imaginário que deriva da imagem é a série de trabalhos produzida por Vik Muniz, nos anos 90, a partir de uma coleção que comemorava as melhores fotos da revista Time, em Nova Iorque. Não se trata de um trabalho relacionado à performance, mas às relações entre observador e imagem. Vik observou que o livro que continha as melhores imagens da *Time Magazine* era um item muito comum, em todas as casas americanas, junto aos álbuns de família, o que transformava aquelas imagens em algo intrínseco e pessoal, ajudando ao "homem de família" na construção de seu mapa do tempo.

Vik declara⁵⁸ que tentara por anos trabalhar com aquelas imagens do imaginário coletivo e que casualmente, perdeu o livro. A ausência das imagens fez com que sentisse que perdera a conexão com a humanidade, encorajando-o a redesenhá-las a partir do que podia se lembrar. O artista entrevistou pessoas na tentativa de recuperar a composição dos célebres ícones do foto-jornalismo do século XX. Somente a partir de descrições, da memória, reproduziu a menina ardendo em napalm, o civil diante do tanque em Pequim, dentre outros.

Todos se lembravam da existência daquelas fotografias, mas cada entrevistado misturou à imagem sua subjetividade e o artista recriou os eventos construindo novas fotografias de um momento passado, com pontos de vista diferentes daqueles tomados originalmente pelos fotógrafos. Reconstruiu pontos de vista, conectou elementos visuais, personalidades, eventos perdidos na linha do tempo.

Nas fotografias de ação não resta outra escolha para o público além da edição do artista. Ele direciona a atenção aos detalhes, gestos, podendo até mesmo subtrair a referência de local onde ocorreu a performance.

⁵⁸ MUNIZ. In.<http://www.thing.net/~vikmuniz/thebestoflife.html>.

O enquadramento e a perspectiva são pontos de vista, onde o fotógrafo estabelece uma relação de igualdade entre o corpo do *performer* e todos aqueles que o observarão, numa perspectiva "monocular"⁵⁹.

No enquadramento estará definida a distância, a altura dos olhos e que devem ser editados com consciência pelo artista, considerando a influência exercida por qualquer direcionamento do olhar diante da imagem. Observar um corpo à cima deste, obliquamente ou abaixo, modifica a experiência do observador em relação à imagem.

A edição é a principal responsável pela tradução em imagens bidimensionais das performances. Apesar de ser veículo de disseminação no tempo, a fotografia torna a performance desprovida do tempo. A edição estabelece uma narrativa que passa a existir no tempo do olhar, não mais no tempo mítico da ação. A fotografia se baseia na utilização de um só momento e assim estabelece a conexão entre o repouso e o movimento na construção do imaginário a respeito do evento⁶⁰. Muitos artistas optam pela utilização de imagens de longa exposição, como solução da representação de que aquela pose foi capturada de uma movimentação e de um contexto relacionado à ação⁶¹.

⁵⁹ GODFREI. In: FREIRE, 1999:105.

⁶⁰ SONTAG. In: FREIRE, 1999:100.

⁶¹ É o caso de Nauman, Acconci, e mais recentemente Dieter Appelt.

Kristine Stiles defende a utilização da imagem bidimensional como uma *comissura* entre a performance e o público, conectando-os.

Diferente é a opinião de Peggy Phelan que limita a performance à ação, não passível de ser registrada, documentada ou participar de qualquer outra disseminação no circuito de representações exteriores ao corpo. Então, todos os objetos, escritos, cadernos, projetos e anotações, que nos permitam a reconstrução dos eventos passados descaracterizariam aquela ação como performance.



Na verdade, desde o princípio, tomando o *Salto no vazio* que Yves Klein dá em 1962, em Nice (foto ao lado), a ação é o diferencial, é a obra, mas o que lhe atesta e faz com que ela exista no mundo das imagens é a fotografia. Yves Klein cria seu problema de imagem e de ação através da fotografia.

A composição daquela imagem propõe o observador numa distância onde também é ele responsável por aquele suicídio da imagem. Nós que assistimos estamos próximos o bastante para reagir ao salto no vazio, mas não

suficientemente o bastante para não precisarmos correr. A altura do salto ainda propõe que a queda se dará diante de nós, mesmo que não esteja concretizada na imagem. Somos testemunhas sem tempo de fugir.

Além de ser um instrumento de direcionamento do olhar, a imagem fotográfica relaciona-se à ação também com a responsabilidade de preservar e difundir os eventos corporais. Stiles lembra que mesmo os artistas que foram mais radicalmente contra a transformação de suas ações em produtos de mercado preservaram catálogos, negativos e anotações de seus trabalhos. A fotografia se incube de preservar situações frágeis, ou mesmo privadas, ressaltando a natureza do corpo perecível⁶².

A fotografia de ação acaba por retomar a separação entre o espectador e o objeto, mantendo uma autoridade funcional no sistema das artes. Para Andrew Brighton isso favorece o sistema de símbolos compartilháveis da nossa sociedade⁶³.

Enquanto na performance o observador está parado e a obra em movimento, a fotografia reverte esta relação, o que abre espaço às opiniões que apontam a ineficiência da apresentação da performance exclusivamente através da fotografia, defendendo que na ação os elementos extravisuais não podem ser representados na imagem.

⁶² STILES. In: SCHIMMEL (org.) 1998:234.

⁶³ BRIGHTON. IN: MILES, 1999:94.

A exigência social relacionada à memória é grande, mas é indispensável que os registros sejam compreendidos dentro de sua própria sintaxe.

Katy O'Dell⁶⁴ lembra que a fotografia enquanto preserva, delimita a informação através do aparato tecnológico, impondo um novo meio à comunicação. Como o que "sobra", ou permanece, da ação é uma fração de segundos, O'Dell lembra-nos que a história da performance deve ser construída entre o que é visível, através da fotografia e outros registros e o que nos é invisível.

Na possibilidade de um inter-meio entre o corpo e o observador, as ações privadas começaram a ser exploradas pelos performers. São eventos que dificilmente poderiam ser exibidos em um museu ou galeria, lugares não propícios aos aspectos de intimidade que essas performances exigiam. Essa possibilidade de criar um evento e apresentá-lo através da imagem fotográfica abriu o campo para a exploração de ações fictícias. Mesmo imagens "manipuladas" ou, ilusões, convidavam o observador a tentar revelar o segredo sobre sua origem, percorrer os mistérios do corpo em ação. Ainda hoje observamos que a pergunta primordial diante de um trabalho híbrido de fotografia é "Como foi que ele fez isso?". O espectador ainda quer

⁶⁴ O'DELL. In: WARR e JONES, 2000:215.

a verdade, quer reconhecer e desvendar a origem da produção de uma fotografia.

Muitos performers se aproveitaram da crença na fotografia como representação do real para produzir imagens fictícias, que contribuíram para os mitos envolvendo as ações radicais dos artistas da década de 60. Destaca-se aqui a lenda sobre a morte do performer Rudolf Schwarzkogler em cena. Na verdade o austríaco somente foi o corpo da primeira e da última de suas seis ações, contando com a colaboração de outro artista, Cibulka, para a realização das outras. Apesar do mito sobre sua morte ele cometeu suicídio em 1969, especulando-se até que, ao cometer esse ato buscasse a imagem do *Salto no vazio* de Yves Klein, pela qual era fascinado.

Será que Schwarzkogler ultrapassou os limites do corpo ação e da imagem que o obcecara, acabando por querer existir dentro daquela fotografia criada por Klein?⁶⁵

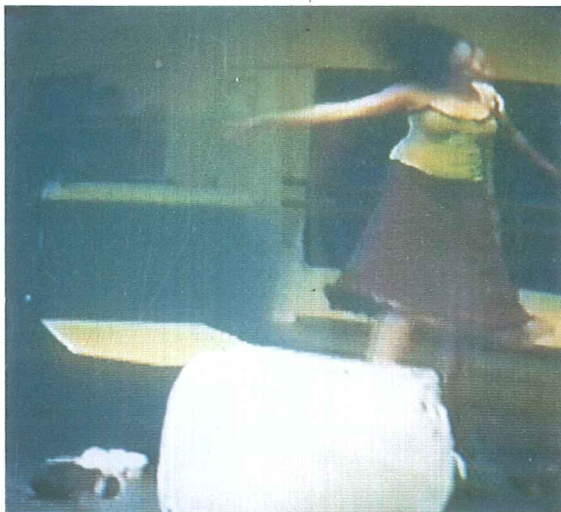
Schwarzkogler reproduziu uma imagem que nem sequer existiu, já que não passou de uma construção elaborada por Klein: Fez-se espelho de seu fascínio.

⁶⁵ A respeito da relação subjetiva que se estabelece entre o sujeito da fotografia e a pose para a foto, Roland Barthes, comenta na *Câmara Clara* que transformar-se em imagem seria para ele uma sensação próxima à morte. Permitir-se fotografar seria próximo à entregar-se para ser convertido em objeto.

A partir da década de setenta a fotografia amplia a possibilidade de posse, de um corpo, de um lugar, de um tempo, de um estado de corpo. Como um *souvenir*, a ação, ou um estar, se converte num padrão bidimensional, numa memória aprisionada entre álbuns de recordação. O desejo e a imagem confundem-se num caleidoscópio de reproduções incalculáveis.

Nesta combinação entre um *corpo.ação* e um resultado fotográfico, não há uma matriz e assim voltamos ao paradoxo da repetição sem original e, portanto, sem simulacro.

Após a conquista do corpo como meio primordial, a fotografia se estabelece sobre o corpo do performer como uma camada entre a ação e o repouso, entre ele o observador externo. Entre o eu e o eu: a lente é a outra do espelho.



Bianca S., EXP. Still, 2002



Bianca S, Exp. Still, 2002.

Da água ao Gelo.

Como película entre o corpo e a lente, a água surgiu nas fotografias como mais uma superfície distanciadora da representação de um corpo "real".

A partir da busca por algo que protegesse a modelo e favorecesse a relação de intromissão ou invasão da câmera fotográfica iniciei os experimentos dos retratos entremeios.

Fotografar capturando a ação dos corpos submersos possibilitava distorções da imagem que surgiam a partir das diferentes densidades percorridas pela luz entre a



Bianca S., Sem título, 2001

água, o ar e os corpos das modelos.

No mito de Narciso, a água simboliza essa vontade de parecer, mas, numa imagem que ainda está por concluir, de reflexão ainda instável.

Nesta série de fotografias, experimentei as palavras sobre o corpo das modelos como a própria vontade da representação, incompleta. Os códigos sobre a pele desaparecem no ato de submergir-se na água.

Um dos aspectos explorados foi o de autonomia das fotografias em relação à performance. Os registros não são descritivos do evento, adquirindo uma narrativa própria, desprendida do tempo da performance.



Neste procedimento há uma experimentação formal de oposição ao tradicional tripé fotográfico: operador-aparelho-objeto. Na fotografia este tipo de experimentalismo ganhou força principalmente no modernismo, quando os fotógrafos passam a compartilhar a linguagem predominante nas demais artes. A prática dos fotogramas, explorada neste período, inaugurou a ênfase da ação do fotógrafo sobre o objeto. Estas imagens já apontavam a independência do compromisso da imagem com o referente⁶⁶, que seria explorada pelos performers logo em seguida, com as propostas da imagem como forma autônoma. Desde os fotogramas a intenção estética transcendia o objeto representado, trazendo principalmente a marca do contato físico do fotógrafo com os objetos, enfatizando o fotógrafo que atua e não só observa.

⁶⁶ COSTA e RODRIGUES, 1995:100.

As fotografias de ação produzidas nas últimas décadas, não negam a parcialidade do fotógrafo, assumindo o enquadramento e a edição como limite de significação para o público.

É possível notar nas imagens elaboradas a partir das performances de Vanessa Beecroft que as fotografias são concebidas nos padrões de um "objeto de arte tradicional", não são descritivas do evento, são composições que consideram amplamente os aspectos formais e estéticos da fotografia. Ao elaborar a representação na superfície estática, as mulheres são tratadas como campos de cor, formas gráficas na composição.

Isso demonstra que a performance superou seu "destino primordial" de *anti-arte*, impossível de ser comercializada ou inserida em circuitos de arte, reação dos artistas ao mercado de imagens, que era à época assustador. As fotografias dessa artista demonstram que as fotografias, ainda que *comissuras*, retornam a obra ao status de objeto artístico. Enfatizo esse aspecto de primazia da imagem que deriva de uma ação devido a utilização da fotografia conceitual, com ênfase na idéia acaba por ser descompromissada com a imagem, visto que o foco do artista esta na ação. É evidente que no contexto contemporâneo cada artista decide como quer tratar sua obra, mas ainda que a idéia seja excepcional, a fotografia deve ser capaz de transmitti-

la, o que muitas vezes não acontece. Como artistas, devemos ser capazes de produzir imagens eficientes, sob qualquer conceito. Esta é minha opinião e a linha da pesquisa visual e conceitual que venho seguindo até aqui.

Nos trabalhos de Beecroft, são mulheres repetidas, que se transformam dentro dos padrões estéticos corporais: modelos, magras, altas, pernas longas, ora loiras, ora negras, variando de acordo com o território onde a ação é realizada. Mas são quase as mesmas. São quase espelhos, dos mitos da beleza feminina, do imaginário atual sobre o corpo da mulher. A outra do espelho é outra. E outra e outra, com a qual é difícil parecer-se.

As performers das ações de Vanessa Beecroft são todas as mulheres, representantes de uma desesperadora luta velada (instalada na face apática) para agregar aos seus corpos valores que as tornam imagens sonho, repetindo em cada corpo o conceito de simulacro⁶⁷ de Baudrillard. As mulheres criadas e aglomeradas por Beecroft abolem a distinção entre realidade e imagem numa super-estetização da ação em pró de uma imagem "perfeita".

⁶⁷ FEATHERSTONE, 1995:100.

Na busca por possíveis representações gráficas da vaidade feminina, surgiram os trabalhos onde explorei o gelo, suas texturas, linhas surgidas a partir da expansão do oxigênio no processo de congelamento da água. No princípio, busquei inicialmente a plasticidade das bolhas de ar que tentavam escapar e formavam caminhos na placa rígida.

O gelo⁶⁸ é um elemento do qual a maneira mais rudimentar de energia, o calor, foi extraída.



Bianca S., Sem título, 2002

Assim, ele age sempre buscando equilibrar-se em termos de energia, ou calor, com o meio ambiente e com o que está a sua volta. Neste processo acaba por agir como agente de conservação, uma vez que a matéria a sua volta não gasta energia envelhecendo, ou desbotando, dentre outros processos termodinâmicos.

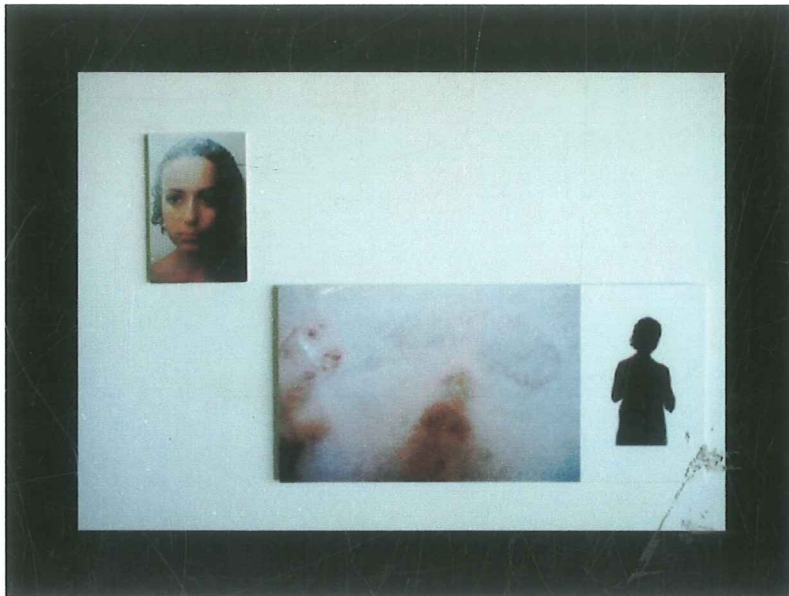
⁶⁸ Todas essas significações agregadas ao material do qual são feitos as peças utilizadas nas performances atendem à expressão do símbolo como remetente a algo, não se reduzindo a essa significação. O símbolo é mediador entre o social e o indivíduo. Mais sobre a problematização simbólica. In: DURAND, 1988.



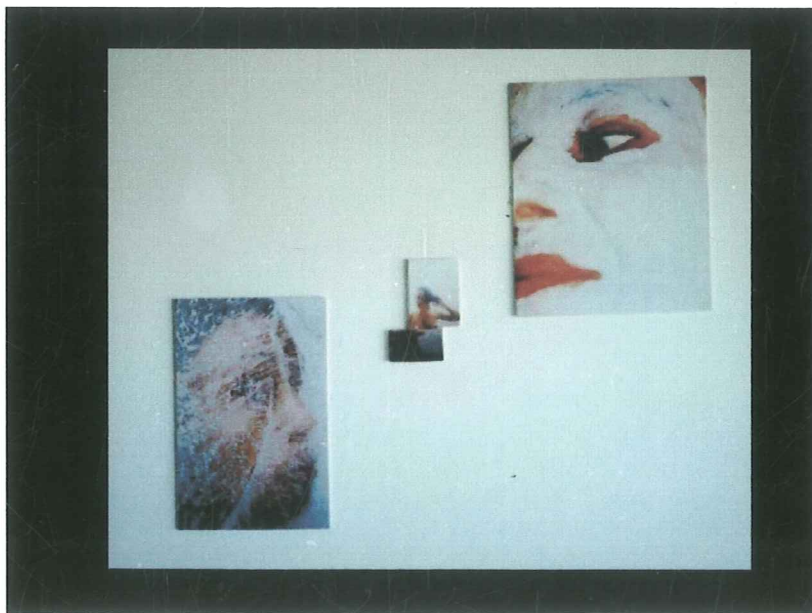
Bianca S, Primeiros Experimentos, s/d.



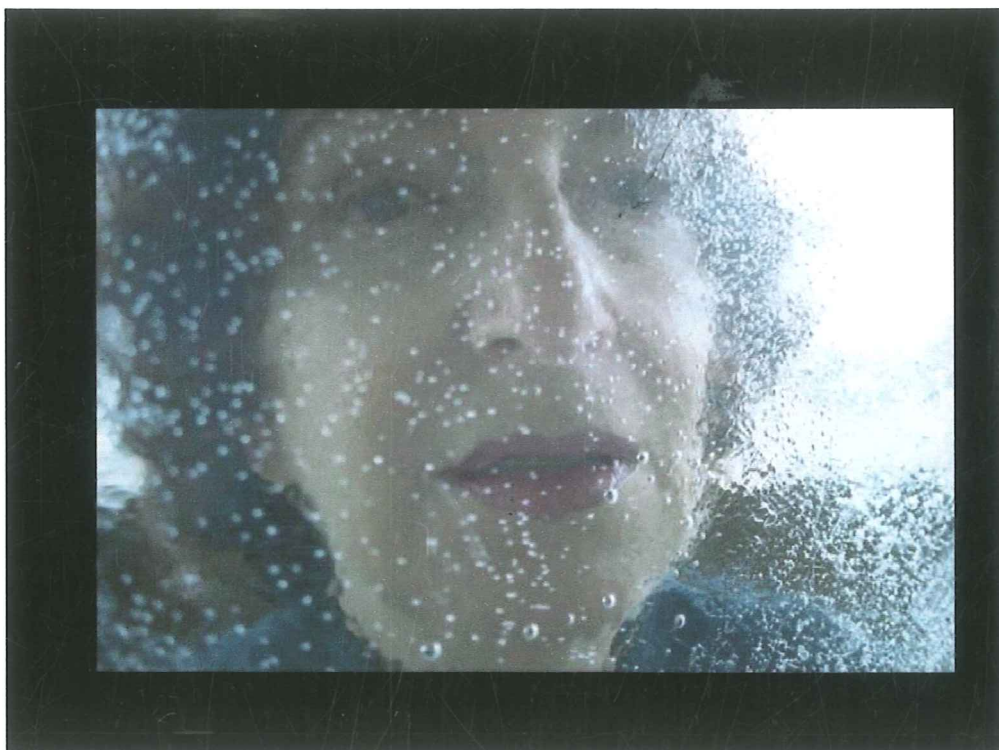
Bianca S, Retratos de mulheres, s/d.



Bianca S, Sem Titulo, 2001.



Bianca S, Mamma Conservada#8, 2001.



Bianca S, Vou ficar, 2002.

Interessaram-me as possibilidades da forma às quais a água cedia, enrijecendo-se quando extraída sua energia bruta, assumindo a forma do container.

O gelo representa a inconstância da matéria no tempo. Merleau-Ponty aponta que *"existe um tempo, assim como se diz que existe um jato d'água: a água muda e o jato d'água permanece porque a forma se conserva"*⁶⁹.

Este é apenas um dos exemplos dentre muitas metáforas possíveis de serem estabelecidas entre o gelo e a situação de representações do corpo feminino, que ao longo desse processo foram motivos de investigação.

O corpo deseja o gelo, mas quando em contato com ele, rapidamente entra em anestesia, repele.

Sendo perecível, o registro torna-se o outro do objeto. É um trabalho contra a retenção, em favor da troca.

Tanto os aspectos da sedução, da preservação, do congelamento, da anestesia corporal, da troca de calor constante, quanto às pesquisas relacionadas ao espelho, à projeção de uma imagem corporal, me fizeram atentar para a perversidade de querer conservar tudo que conectam o corpo feminino à matéria do gelo: Corpo ou memórias, nada deve perecer ou se alterar, permanecendo resistente ao tempo.

O encontro de conexões simbólicas entre o corpo feminino e o objeto de gelo é que motivou a insistência na pesquisa com as placas frias. Muitas bandejas

⁶⁹ PONTY, 1994:565.

derramadas sobre o chão da cozinha, freezers inundados, placas ora muito turvas ora demasiado rachadas, fotografias com pouca definição dos corpos... E finalmente a repetição permitiu resultados controláveis, ao menos no que se refere ao objeto da ação: o gelo. Consegui finalmente obter uma placa com a textura, o tamanho e a qualidade de transparência apropriada para a fotografia.

Absolutamente seduzidas pelo cristal d'água, as mulheres fotografadas despiam-se de uma face pronta para a fotografia o que permitiu capturar, a partir da ação entre o corpo e a massa gelada, muito da relação entre o corpo e o espelho.

A placa que solicitava às modelos que segurassem diante do rosto operava como uma camada que ao velar, revelava elementos que pareceriam desinteressantes em seu rosto, justamente por estarem antes muito evidentes.



Binca S., Adeus amikki, 2001

Sobre esta busca por uma revelação nos retratos, o fotógrafo norte americano Duane Michels, afirma que:

"A maioria dos retratos são mentiras. As pessoas raramente são o que parecem ser, especialmente em frente a uma câmara. Você pode me conhecer por toda a sua vida e nunca se revelar, mostrar seu interior, para mim. Interpretar rugas como personalidade é um insulto e não insight"⁷⁰.

Segurar a placa diante do rosto permitia claramente que a modelo assumisse que algo estaria escondido, que seu rosto não estaria revelando tudo.

Isto estabeleceu para mim uma relação de respeito quanto aos segredos daquela pele, da imagem feminina perseguida.

A placa era um contrato de intangibilidade entre o eu.corpo e o eu.imagem.

Além disso, o gelo re-afirmava um dos aspectos mais importantes do retrato na fotografia, que é o tempo⁷¹, estabelecendo um período relacional bastante diverso dos retratos convencionais. Inicialmente um tempo de preparação: vestir as luvas, desenformar as placas, reconhecer, ajustar (uma atividade para as modelos

⁷⁰ O autor faz aqui também uma crítica a escola da fotografia que prezava por uma tomada "surpresa", buscando por capturar algo especial e secreto no retratado e, principalmente, àqueles que insistem em fotografar cenas bizarras de pessoas desconhecidas como mendigos, velhos favelados, revelando um lado insólito da alma humana em imagens superficiais. In: *Texto para reflexão sobre fotografia criativa*. Trad. Eduardo Castanho. Não publicado. Nelson Brissac Peixoto também comenta a escola francesa, que buscava o retrato de um rosto onde há algo de privado, que não é o que gostaria de se apresentar à câmera. In: PEIXOTO, 1996:64.

⁷¹ PEIXOTO, 1996:50.

retratadas, além da passividade da espera de ser capturada), aceitar a existência de uma película quase transparente entre eu e a objetiva.

Também fundamental é o tempo em que a modelo suporta segurar a barra glacial: o tempo possível de esconder e revelar simultaneamente.

O objeto passou a ser o centralizador da ação, estabelecendo as relações como um objeto relacional. A performance acontecia a partir das mediações do corpo com a massa gelada. E dessa equação as fotografias eram produzidas.

Quanto às discussões a respeito dos objetos utilizados nas ações, os gelos dificilmente poderiam ser enquadrados numa autonomia enquanto objetos, sugerida por alguns teóricos. Contrária às sugestões de que os objetos vinculados à performance adquiririam o "status" de escultura⁷² (entre outras categorias), desprendendo-se do corpo ao término da ação, Kristine Stiles propõe estes objetos também como *comissuras*, intermediando o corpo, o ambiente e o espectador. Não são autônomos e seu sentido se realiza somente quando relacionados à performance, ao corpo ativo. Eles potencializam os confrontos entre os temas tratados através de interação

⁷² Principalmente pela pressão de museus e colecionadores, na tentativa de subtrair algum dos elementos da performance para seus acervos. Allan Kaprow afirma que apesar de a performance não formular uma oposição ao objeto da arte, é de sua natureza resistir ao sistema hierárquico das artes visuais. In: Revista TRANS, 38, 2000.

com o corpo⁷³. O objeto é a estrutura germinativa da ação.

A utilização de objetos construídos junto ao corpo.ação também representou, nos anos 70, a necessidade de separação entre o eu do artista e o objeto da arte.

No caso da pedra de gelo, ela existe em relação ao corpo ou ambiente com quem troca calor. No momento em que ela absorve a temperatura dos corpos presentes, desaparece. É ela que desencadeia a ação física, que origina o evento, portanto, a situação não existe mais quando o descongelamento ocorre por completo. O gelo em si é uma ação sem corpo.

A desmaterialização do objeto foi matéria prima para vários artistas, na produção de Instalações e ações diversas, realizadas em materiais perecíveis que evocavam não somente a fragilidade da forma, mas principalmente a capacidade de renascimento e de sobrevivência da matéria. Para artistas como Metzger, a arte deveria ser auto-destrutiva já que o tempo é irreversível, tudo nele deveria se decompor⁷⁴.

Como se instala a impossibilidade de fotografar algo que está no limite do desaparecimento?

Uma ações que explorou estes conceitos foi elaborada e executada por Francys Alÿs, onde o artista belga empurrou um bloco de gelo pelas ruas da cidade do

⁷³ STILLES. In: SCHIMMEL, 1998:234.

⁷⁴ METZGER. In: Revista TRANS # 8, 2000.

México até que o objeto desaparecesse. O objeto de arte tornou-se então a fotografia registro da ação. A performance intitulada *Às vezes fazer algo leva a nada*, de 1997, baseava-se principalmente no esforço do corpo para o deslocamento de um objeto que, ao entrar em equilíbrio com o meio ambiente, tendia ao desaparecimento. E desapareceu em nove horas.

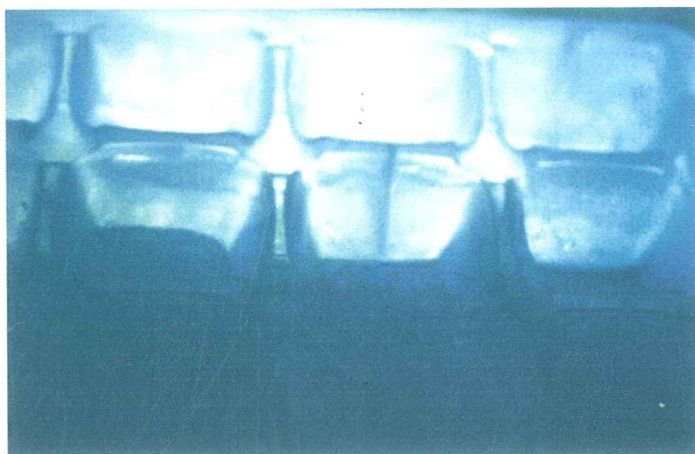
Carl Andersen utilizou o gelo como materialização do tempo em sua performance *Duets on Ice*. A artista multimídia tocava seu violino em parceria com uma gravação de músicas de cowboy, sobre patins com o suporte congelado. Somente quando o gelo dos patins derretia é que o concerto terminava⁷⁵. Através da característica narração de histórias, a artista avisava ao público que estava tocando aquelas melodias em homenagem a sua avó, compartilhando a memória pessoal do dia em que ela morrera, quando Carl Andersen foi a um lago e viu uma porção de patos cujos pés haviam congelado sobre a nova camada de gelo.

Os trabalhos desses dois artistas localizam o espectador em posições bastante diferentes. Carl Andersen concebia suas performances multimídia como um espetáculo, se apresentava como obra, narrando, tocando e envolvendo-se com os objetos criados para as ações. O papel exercido pela música e sons nesses eventos inviabilizaria sua tradução através da fotografia.

⁷⁵ STILES. In: SCHIMMEL, 1998:245.

Francys Alÿs na performance anteriormente citada, é um corpo ativo absolutamente inserido no contexto da cidade. Sua ação ritualística ganha força através das fotografias, representativas do ato, mas inseridas no contexto do museu ou galeria. A indiferença ou curiosidade dos pedestres, desavisados quanto àquele evento, integram o projeto⁷⁶.

Ambos os confrontos corporais se apóiam nas relações com o gelo, na vontade do performer contra a dissolução da matéria, mas de maneiras quase antagônicas. Alÿs luta para cumprir seu percurso antes da dissolução do bloco, L. Andersen narra, desliza entre o imaginário do público e suas memórias familiares, tendo no bloco frio a marca do tempo, o *timing* em que essa intersecção de imagens particulares e coletivas é possível.



Bianca S., Sem Título, 2003

⁷⁶ Alÿs inclusive apresenta diversas obras/projetos ou projetos/obras que existem somente como fotografias ou desenhos, pinturas, que nunca se realizaram.

Expansão e Contração.

Por mais que as ações agreguem ao gelo diversas conotações, essa matéria é indissociável de significações relacionadas à resistência: confronto entre corpo e matéria.

Os trabalhos mais recentes que realizei caminharam por experimentos de instalações de pedras de gelo em espaços públicos, onde interagiam com pedestres e passantes que desconheciam qualquer instrução sobre a ação.

Não bastava ofertar uma imagem a ser consumida como procedimento artístico, era possível propor a experiência direta com o objeto.

Na sociedade do espetáculo, onde as relações estão baseadas principalmente na absorção, o público espera por uma sensação corporal, numa expectativa de



Bianca S., Na Linha, 2003

desestabilizar-se de seu cotidiano através de sensações físicas, desencadeadas pelo objeto de arte. É explícita essa responsabilidade designada aos eventos de arte.

Oferecer pedras de gelo concretiza a relação de sedução e repulsão entre o público e o objeto.

Quando as ações urbanas aconteceram, o corpo passou a ser um outro espaço dentre os arquitetônicos, não somente um sujeito em deslocamento. No enfileiramento de gelos de *Mulheres Na Linha*, enfatizou-se o corpo a corpo contra o tempo, movendo invisibilidades no espaço da cidade.



Bianca S., Na linha, 2003.

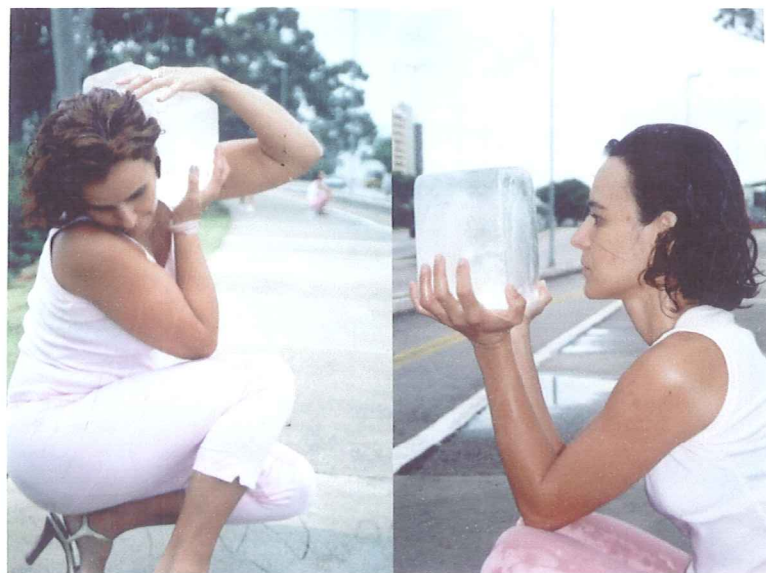
Não somente a cidade tornou-se invisível, como sugere Nelson Brissac Peixoto⁷⁷, mas as relações sociais são cada vez menos possíveis nos espaços urbanos. Nessa proposta a cidade surge como paisagem onde o corpo é um de seus territórios. Um corpo diante do outro, do outro, do outro: tecido urbano.

⁷⁷ PEIXOTO, 1996:130.

A arte pública é normalmente projetada como monumentos, trabalhos perenes, de grande escala, mas ela não deve ser somente a utilitária. A arte pública busca pontos comuns entre os seres humanos, preocupa-se com conflitos existentes e desprezados pelas instituições e assim converte locais de trânsito em locais de experiência. As ações efêmeras em espaços coletivos intervêm com a presença de algo já existente no imaginário, mas usualmente não representado nos espaços compartilhados (como é o caso das questões relacionadas ao corpo feminino propostas pelas ações com os blocos de gelo). Estas criações não tem a intenção de serem assistidas por um público grande, mas por um público específico.

O objeto instalado na cidade confere ao observador um movimento diverso pelos caminhos cotidianos. O artista é o propositor de situações que devem ser vividas e experimentadas. Não basta ao público contemplar a imagem: é preciso experimentá-la.





Bianca S, Na linha, 2003.

Em *Mulheres na linha* as modelos são extensões do corpo performático, fotografadas por mim.

Instrução \Rightarrow outro corpo performático \Rightarrow recorte fotográfico

Mas essas extensões não são espelhos da idéia do artista, elas somam, com suas subjetividades, suas próprias idealizações de imagens e de ação.

Enquanto os projetos para mais interferências no espaço urbano aguardam pelo início de uma próxima pesquisa, com esse alvo, experienciei, em contraponto, ações onde meu corpo dispunha-se à performance.

Neste retorno ao meu *corpo.ação*, e não proposição, as imagens derivaram de um intermeio duplo: As fotografias foram tomadas a partir de vídeos, registros feitos por pessoas diversas, que não receberam qualquer orientação sobre enquadramento, proximidade etc.

Ação \Rightarrow vídeo produzido por outro observador \Rightarrow fotografia

Tanto a inserção de outros corpos performáticos quanto o olhar do *video-maker* impunham ao trabalho uma tradução, o acréscimo de "intermeios", que interviam intensamente na forma das imagens fotográficas finais.

Na realidade o processo de trabalho foi estendido ao extremo e como consequência, tal qual matéria elástica, contraiu-se abruptamente de volta a si.



Dieter Appelt, Ich bin der Dieter, s/d.

Dieter Appelt⁷⁸ justifica a utilização de si como modelo pela dificuldade em expressar ao outro quais os sentimentos que deseja instalar no corpo para produzir a fotografia. E se a forma não funciona na fotografia, nada funciona.

A partir desse ponto-de-vista experimentei o retorno ao *corpo.ação* e ao *corpo.imagem*, simultaneamente, num mesmo trabalho. A série *Ponto Cego* e *O que está sobrando* reduziram a interferência dos intermeios. Meu

⁷⁸ É hoje um dos principais artistas a explorar a ação fotografada. Ele é professor da Universidade Livre de Berlim.

corpo, diante da reprodução mediada pelo espelho foi fotografado sob meu próprio enquadramento:

Espelho reflete o corpo \Rightarrow câmera reflete o espelho



A contração foi um retorno ao próprio mito de narciso.

A outra sou eu, um corpo distante, quase objeto.

A outra é a que não está.

Entre o corpo e a *imagem*, qual é a outra do espelho?

Bibliografia:

- Arnheim, Rudolf. **Arte e percepção visual:** uma psicologia da visão criadora. 10ªed.São Paulo: Edusp, 1996.
- BANES, Sally. **Greenwich Village -1963.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BANIER, François-Marie. **Vivre.**São Paulo:Pinacoteca do Estado,1999.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara.**5ªed.Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso:** ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música.2ªed.Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BASBAUM, Ricardo(Org.). **Arte Contemporânea brasileira:** Texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BIEDERMANN, Hans. **Dicionário Ilustrado de símbolos.** São Paulo: Melhoramentos, 1993.

- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**, Vol I e II.
Petrópolis: Vozes, 1997.
- CHADWICK, Whitney. **Woman, Art and Society**. 3rd ed.
London: Thames and Hudson, 2002.
- COAKLEY, Sarah (org.). **Religion and the Body**.
Cambridge: University Press, 1997.
- CODO, Wanderley; SENNE, Wilson. **O que é corpo(latria)**.
São Paulo: Brasiliense, 1995.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo:
Perspectiva, 1985.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo:
Cultrix, 1998.
- FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-
modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: Arte Conceitual
no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- GAIARSA, José A. **O que é o corpo**. São Paulo: Ed.
Brasiliense, 1995.

GÓES, Fred e VILLAÇA, Nízia. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

GOLDBERG, RoseLee. **Performance Art**: from futurism to the present. London: Thames and Hudson, 2002.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

JAMESON, Frederic. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JONES, Amelia. **Body Art**: Performing the Subject. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1998.

KAMARCK, Edward (Org.). **Arts in Society**: Woman and the Arts Vol. 11, number 1. University of Wisconsin, Madison. 1974.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LOVEJOY, Margot. **Postmodern Currents: art and artists in the age of electronic media.** 2nd ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges.** Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MESQUITA, Ivo; SANT'ANNA, Margarida; CINTRÃO, Rejane. (Coord.) **Fotografias no acervo do museu de arte moderna de São Paulo.** São Paulo: mam, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas.** São Paulo: SENAC, 1996.

PONTY, Maurice Merleau. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

PONTY, Merlau. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SHIMMEL, Paul (Org.). **Out of actions: between performance and the object 1949-1979.** Londres: Thames and Hudson, 1998.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia.** 2^a Ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

TEIXEIRA, João Gabriel L.C.(Org.). **Performáticos, performance e sociedade**. Brasília: Transe. 1996.

WARR, Trace; JONES Amelia (Org.). **The artist's body**. Londres: Phaidon, 2000.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens da beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Publicação:

Melim, Regina. **INCORPORAÇÕES** - agenciamentos do corpo no espaço relacional. PUC-SP, 2003.

Periódico:

Folha de São Paulo. Caderno Equilíbrio, 26 de outubro de 2000.

Endereços eletrônicos:

<http://newhyper.k.plenum.de/acircle/60206F00.htm>

<http://a-r-c.gold.ac.uk/a-r-c>

<http://photoarts.com/journal/romano/woodman/>