

Performance e autobiografia: registar-se a si mesmo

Teresa Luzio¹

Resumo

A presente comunicação reflete sobre uma prática de performance — aqui entendida como um meio através do qual a artista obtém um conjunto de registos visuais — enquanto processo próximo a uma construção autobiográfica. Consideram-se alguns casos de estudo com afinidades processuais, de modo a compreender a importância desta prática como exercício na observação de si mesmo.

Palavras-chave

Performance, autobiografia, registo.

Comentário ao tema

O estudo da autobiografia na performance tem sido desenvolvido no contexto da História e Teoria Feminista, sobretudo quando nos situamos na década de 1970, período de maior evidência de performances com carácter feminista. Um número significativo de artistas mulheres encontrou nesta prática um modo efetivo de pesquisar sobre a marginalização da mulher no mundo da arte e na vida social e política. A título de exemplo, em 1972 a artista Austríaca Valie Export declara, num manifesto intitulado *Woman's Art*, que chegou o momento da mulher usar todos os meios e expressões como modo de luta contra uma imagem da mulher criada e imposta pelo homem, e da importância da arte como meio pelo qual se deveria agora criar uma história própria. As mulheres teriam agora uma voz. Cada artista usaria o seu próprio corpo, e a sua identidade, como instrumento para apresentar e reivindicar publicamente os seus direitos, a par com a sua arte. Como refere Anderson: "Autobiography has been one of the most important sites of feminist debate precisely because it demonstrates that there are many different ways of writing the subject"². E como refere a artista irlandesa Áine Philips o assunto continua hoje a ser investigado nesta direcção,

como atesta a sua tese sobre a perspetiva feminista na especificidade da *Live Performance*. Se para Áine a representação de género é um factor signifiante na medida em que possibilita trazer a público histórias de vida marginalizadas e até ignoradas³, entendo trazer para reflexão nesta comunicação casos de performances em que os artistas usam o seu corpo para pensarem noções de sujeito, sem que a identidade de género seja o assunto dominante.

Quando falo de mim, é dos outros que falo.

(Adília Lopes, 2005)

Performance e Autobiografia

A performance como prática artística experimental tem vindo a desafiar os limites de disciplinas⁴ como a dança, a música, o teatro e as artes visuais desde as vanguardas. Os artistas começaram a procurar outros espaços para a arte, inserindo a arte na vida quotidiana, criando assim um forte vínculo com a vida. No entanto, a performance, tal como a vida, possui um carácter predominantemente efémero como refere Peggy Phelan na ontologia da *live performance*. Enquanto fenómeno efémero, a performance tem como “objeto” o desenvolvimento e a autonomização do próprio ato criativo, mesmo que previamente ensaiado ou revisitado. Ou seja, é a presença do corpo do artista, o seu corpo como instrumento e suporte de trabalho que afigura querer retomar para si qualquer coisa no decorrer do gesto:

“la mera presencia del cuerpo implica el hecho autobiográfico, estar allí como parte de ese acontecimiento en el tiempo y el espacio”.

(De Diego, 2011, p. 216).

Na procura de relações entre a performance e a autobiografia encontro uma certa semelhança temporal, mas em sentido inverso. Ou seja, na performance o evento acontece oscilando entre o “agora” e o “já foi” e na autobiografia há um processo de contar e narrar um evento ou eventos, com o fim de restituir um acontecimento passado da vida de alguém. Para Philippe Lejeune a construção autobiográfica na literatura, é um género que implica um processo retrospectivo de construção de identidade do autor; “prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality” (Lejeune, 1989, p. 4). Se a performance “já foi”, durante o próprio ato criativo e a construção autobiográfica, implica trazer ao presente um acontecimento passado, poderei apontar, em jeito de proposição, um primeiro *constrangimento*⁵ temporal relativo a ambos os termos.

Um segundo *constrangimento* diz respeito à qualidade de autenticidade que encontramos na prática da performance e da autobiografia.

A performance, enquanto prática que tende ao desaparecimento⁶, é determinada pela importância da existência de uma audiência que presencie e legitime a acção: “ephemerality describes how performance ceases to be at the same moment as it becomes (...) describes how performance passes as an audience watches” (Reason, 2006, p. 1). De modo idêntico, também a autobiografia tem como particularidade estabelecer uma relação estreita com o leitor. Segundo Philippe Lejeune, contar um episódio na primeira pessoa sugere no leitor um grau de autenticidade e legitimidade nos factos da história, proporcionando naquele que lê a possibilidade de também ele se rever como personagem. Mas também avaliar em certa medida a identidade do escritor, o que apresenta o discurso autobiográfico com forte carácter relacional. Existe, portanto, uma espécie de acordo, um vínculo entre autor e leitor validado pelo nome do autor, (que é também a mesma identidade do narrador e do protagonista), designado por pacto autobiográfico:

“The autobiographical pact comes in very diverse forms; but all of them demonstrate their intention to honor his/her signature”

(Lejeune, 1989, p. 14).

Este dado assegura na leitura autobiográfica maior autenticidade do que quando a autobiografia é contada na terceira pessoa, em que o autor inscreve uma certa objetividade afastando-se a si, e ao leitor, de uma eventual intimidade com a história. Mas perdura sempre a dúvida se o que se conta é autêntico ou ficcionado, nos dois discursos. Contudo, o processo de construção de um registo biográfico não tem sido apenas problematizado no sentido do autor obter um conhecimento confiável sobre si próprio; mesmo quando o personagem é imaginado e apresentado na primeira pessoa, o autor atribui à condição do vivido, o ficcionado.

Desde a pós-modernidade que o tema do “si” na arte tem sido referido, re-imaginado e reformulado por meio de construções e desconstruções de identidade, tal como aponta o historiador de arte Christopher Witcombe⁷, e nas artes plásticas a natureza complexa desta construção tem sido experimentada através de combinações entre factos e ficção em representações de “si”:

“Autobiography is the product of various factors – real experiences, together with things heard, seen, read, narrated and invented, fact and fiction are inextricably woven together”

(Steiner, 2004, p. 27).

Os artistas recorrem, na grande maioria das vezes, ao uso de materiais mais ou menos íntimos, como fotografias, textos, sons, objectos pessoais ou de outros, para problematizar noções de autenticidade. Por exemplo, o artista Christian Boltansky em *L'Album Photographique* (1972) explora uma ideia de autobiografia universal, construindo a sua biografia por intermédio de fotografias de outras pessoas, nunca apresentando a mesma pessoa mais do que uma vez:

"For various reasons I had major problems with my childhood, and so I invented one — or rather so many that I no longer have a childhood. I blotted it out by inventing a lot of fictional experiences. An artist plays with life — he no longer lives it. (...) Really autobiographies are those that do not talk about the author, but every reader".

(Steiner, 2004, pp. 69-70)

Na performance, a investigação sobre autobiografia tem sido analisada considerando a presença do corpo do artista enquanto objeto de conhecimento, pois é o seu corpo que está "ali" e é a matéria de trabalho. Será no encontro dos corpos, na presença das pessoas que testemunham a performance, que se dá o que Kristine Stiles designa como *comissures*⁸, que significa abertura, sutura através da qual se potencializa atravessar, ou criar pontos relacionais e vínculos entre as pessoas. Desta conexão entre sujeitos e suas subjetividades é a valorização das relações um dos aspetos mais importantes da performance; os corpos que se comunicam a outros corpos produzem uma determinada verdade partilhada:

"Moreover, action in art draws viewers close to the fact that it is the body itself that produces objects and that such an art is a unique vehicle enabling perception and contemplation of the truth that the "made object [is] a projection of the human body"

(Stiles, 1998, p. 227).

Na escrita autobiográfica ocorre um semelhante processo, por intermédio da relação entre o eu autobiografado e o observado que confere um espelhamento das experiências vividas e partilhadas, num duplo movimento que supõe uma figuração e desfiguração da identidade representada.⁹ É nesta direcção que procuro compreender tal processo na especificidade da performance, enquanto ato do artista se auto-registar e da importância desses registos para a observação de si mesmo.

Performance enquanto ato de registar

O assunto da documentação na performance tem vindo a ser discutido, tendo como base a proposta ontológica apresentada por Peggy Phelan, que argumenta que qualquer documento da performance incita à sua memória, pois esta ocorre no tempo e no espaço que qualquer meio é incapaz de reproduzir. No entanto, Philippe Auslander, por meio de uma análise a registos fotográficos de performances semi-nais da década de 1970, apresenta duas categorias de documentação, — documental e teatral — e argumenta que a fotografia ocupa, em certa medida, o lugar da performance, desde que ocorra uma interação com um espectador que garanta a sua ocorrência, seja por meio da presença ao vivo ou por intermédio da observação da documentação.

Parece ainda existir uma clara distinção entre os diversos tipos de registos fotográficos captados no decorrer de uma performance, tal como aponta De Diego sobre a relação entre a fotografia e a performance:

“hay una diferencia básica entre la foto de la performance y la foto entendida como performance”

(De Diego, 2011, p. 219).

A fotografia enquanto traço e testemunho de um acontecimento passado possui a finalidade de reunir informação o mais objetiva possível. É a evidência de que algo aconteceu, iludindo o observador de que ele testemunhou o acontecimento. Mas estes registos de carácter documental têm vindo a adquirir uma consistência plástica, através de um processo de produção¹⁰ que os artistas desenvolvem para lidar com os seus documentos, que são na maioria das vezes elementos integrantes no seu processo de criação, como refere Bénichou. O artista Vito Acconci, em *Following Piece* (1969), recorre à fotografia como forma de se colocar dependente do comportamento de outros sujeitos, investigando noções sobre espaço privado e espaço público:

“I follow a different person every day. I keep following until that person enters a private place (home, office, etc.) where I cannot get in. (...) I let my control be taken away — I’m dependent on the other person ... My positional value counts here, not my individual characteristics”

(Acconci, 2002, pp. 38-40).

As fotografias captadas por alguém que segue o artista, que por sua vez segue um desconhecido, são apresentadas em contexto expositivo com anotações que informam

sobre o lugar e a hora do percurso, a fim de garantir a ocorrência. Acconci considera a captação dos registos como elementos da performance, porque anota dados como o local e a hora, o que nos possibilita reconstruir, em certa medida, a experiência espacial da performance. Outros artistas como Sophie Calle¹¹ exploram o carácter performativo e ficcional da fotografia, mesmo sugerindo a veracidade da história que nos conta através dos convincentes registos apresentados de modo documental e narrativo. Em *The Shadow*, Calle estabelece uma estratégia por forma a obter uma determinada verdade sobre a sua rotina:

“In April 1981, following my instructions, my mother went to the Duluc Detective Agency. She commissioned them to watch me and prepare a written report on how I spent my time, and to take a series of photos as evidence of my existence”

(Steiner, 2004, p. 93).

Calle decide o que nos mostrar da sua rotina pela aparente importância dos lugares que escolheu, no entanto não é possível recompor exatamente a sua existência pois sabe que está a ser observada pela objectiva do detetive. A artista constrói uma figura imaginada e desejada de si própria, pois também nunca vemos o seu rosto, apenas a silhueta do que parece ser o seu corpo. Os foto-registos enquanto elementos da performance tornam possível explorar espaços confiáveis de representação de si, pois a fotografia é sempre uma emanação do referente, certificando que o que vemos realmente existiu. Mas também in-confiáveis, pois a reprodução de si numa imagem intriga sobre essa mesma verdade impressa.

Experimentar registrar-se a si mesmo

Em 2014 apresentei uma performance intitulada *Variações no Chão*¹² que partiu da ideia de voltar a vestir um vestido da minha infância, as memórias e afetos que o vestido relembra. A performance consistiu em deslocar-me pelo espaço da galeria, dirigindo-me à máquina fotográfica para carregar no disparador automático para de seguida correr para a frente da câmara junto do vestido de infância, e esperar pelo disparo. E assim sucessivamente, perseguindo o desejo de ser observadora de mim própria no decorrer da ação. O público testemunhou as tentativas de recuperar um tempo e uma imagem de mim própria, da qual resultaram uma série de foto-registos. Na performance a ação desenvolve-se entre uma corrida até à máquina fotográfica e o lugar da ação, experimentando o exercício de apresentar a uma audiência o meu processo criativo. Na grande maioria das vezes realizo performances para a câmara, e sou a única testemunha do processo.

Nos registos vê-se uma aproximação entre o meu corpo e o vestido, em que pego, dobro, abraço, tapo o meu corpo com o vestido. Haverá muitas relações possíveis entre a performance e a fotografia. No entanto, identifico o meu interesse numa relação documental “isto foi”, também porque os auto-registos são o resultado de imagens mentais, prévias, que motivaram a performance. Apesar de o público da performance não ter acesso ao documento mas ao processo de documentar, os auto-registos podem resultar como performance porque possuem a capacidade de causar um acontecimento; refletem uma sensibilidade estética na qual o público do documento é o único público presente (Auslander, 2012, p. 47).

Na performance, a autobiografia está presente pela experiência do meu corpo e dos corpos que testemunham a ação e isso confere autenticidade ao acontecimento. Variações no chão é um caminho de procura e construção de uma identidade marcada, não só pelo vestido da minha infância, mas pela experiência ficcionada, pois eu sei que não posso ser observadora de mim própria no decorrer da ação. E há algo de autobiográfico no enlaçar das memórias da performance com a minha história pessoal. Os auto-registos marcam e fazem prova do constrangimento de não conseguir captar um tempo de um processo, e de não ser já um corpo- -criança.



#3 e #5
Variações no
Chão. (2014,
Brasil)

NOTAS

¹ Teresa Luzio é Professora Adjunta na ESAD.CR. Para mais informação: <http://cargocollective.com/teresaluzio>

² Anderson, L. 2011, p. 85.

³ Philips, A. 2009, p. 4.

⁴ Vários autores têm procurado definir a *performance* em termos históricos em territórios como o das artes visuais, teatro ou dança, existindo alguma unanimidade sobre a complexa fusão entre técnicas e expressões; "The term 'performance art' first appeared around 1970 to describe the ephemeral, time-based, and process-oriented work of conceptual ('body') and feminist artists that was emerging at the time. It was also applied retrospectively to Happenings, Fluxus events, and other intermedia Performances from the 1960's. Over the past thirty-five years, many styles and modes of Performance have evolved, from private, introspective investigations to ordinary routines of everyday life, cathartic rituals and trials of endurance, site-specific environmental transformations, technically sophisticated multimedia productions, autobiographically-based cabaret-style performance, and large-scale, community-based projects designed to serve as a source of social and political empowerment. (...) What has come to be called performance art (...) has taken myriad forms, a result of this interdisciplinary nature (drawing from painting, sculpture, dance, theater, music, poetry, cinema, and video) and disparate influences, including (...) the Futurists, Dadaists, Constructivists, Surrealists, Abstract Expressionism, performance and art traditions of Native American and non-European cultures, feminism, new communications technologies, and popular forms such as cabaret, the music hall, vaudeville, the circus, athletic events, puppetry, parades, and public spectacles". (Brentano, 1994, p. 31)

⁵ Refiro "constrangimento" enquanto conceito resultante da relação entre a prática da performance e da autobiografia porque entendo que ambos têm como potencial a produção de atos de constrangimento.

⁶ To the degree performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being ... becomes itself through disappearance. Phelan, 2000, pp. 88-89.

⁷ "The post-modern artist is 'reflexive' in that he/she is self-aware and consciously involved in a process of thinking about him/herself and society in a deconstructive manner, 'demasking' pretensions, becoming aware of his/herself cultural self in history, and accelerating the process of self-consciousness." Disponível em <http://arthistoryresources.net/modernism/modpostmod.html>.

⁸ Stiles, K. (1998). Uncorrupted joy: International Art Actions. In P. Schimmel (Org.), *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, p. 238. Thames & Hudson Ltd.

⁹ De Man, P. (1979). *Autobiography as De-facement*. MLN, 94(5), 919-930. <http://doi.org/10.2307/2906560>

¹⁰ A autora questiona sobre o que é uma obra e o que é um documento, sublinhando que há um conjunto de trabalhos que possuem, inclusivé, os dois estatutos e que existe uma série de factores exteriores ao processo do artista que vão determinar estas questões. Contudo, a "estetização da documentação parece diminuir ou prejudicar o valor documental desses *corpus*" refere a autora sobre processos artísticos com forte carácter experimental (Bénichou, 2011, p. 47).

¹¹ *In the work of Sophie Calle she lives her artwork by incorporating life's actions as performance acts or their documentation as photographs and films*. (Philips, 2009, p. 21).

¹² *Variações no Chão* foi uma performance integrada na exposição "Registos de uma quase infância" que incluía uma série de fotografias e documentos de performances realizadas em torno de um vestido da minha infância e de uma carta. A exposição foi apresentada na Galeria Fernando Beck em Florianópolis, no ano de 2014. Esta performance dá continuidade a uma pesquisa sobre a infância, em que o vestido tem sido o elemento pelo qual eu vou criando novas camadas de memórias, afetos e exercícios visuais.

- Anderson, L. (2011).** *Autobiography the new Critical Idiom*. Routledge.
- Auslander, P. (2012).** The Performativity of Performance Documentation. In A. Jones and A. Heathfield (Eds.), *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Live Art Development Agency.
- Bénichou, A. (Ed.) (2011).** *Ouvrir Le Document. Enjeux et Pratiques de la Documentation dans les Arts Visuels Contemporains*. Perceptions: Les presses du réel.
- Brentano, R. (1994).** *Outside the Frame. Performance and the Object. A Survey History of Performance Art in the USA Since 1950*. Cleveland Center for Contemporary Art.
- Carlson, M. (2004).** *Performance: A Critical Introduction*. Routledge.
- De Diego, E. (2011).** *No So Yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Ediciones Siruela.
- Export, V. (2009).** Woman's Art. In C. Harrison & P. Wood (Eds.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell publishing.
- Frazer, W., Taylor, M. & Bloomer, J. (2002).** *Vito Acconci*. Phaidon Press.
- Guasch, A. M. (2009).** *Autobiografías Visuales. Del Archivo al Índice*. Ediciones Siruela.
- Lejeune, P. (1989).** *The Autobiographical Pacte. On Autobiography*. Trans. Katherine Leary. Ed. Paul John Eakin. University of Minnesota Press.
- De Man, P. (1979).** Autobiography as De-facement. *MLN*, 94(5), 919-930. <http://doi.org/10.2307/2906560>
- Phelan, P. (1996).** *The Ontology of performance: representation without reproduction in Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge.
- Philips, Á. (2009).** *Live Autobiography. Practice based PHD at the National College of Art and Design*. Visual Culture, National College of Art and Design, Dublin.
- Reason, M. (2006).** *Documentation, Disappearance and Representation of Live Performance*. Palgrave Macmillan.
- Steiner, B. & Yang, J. (2004).** *Autobiography Art Works*. Thames & Hudson.
- Stiles, K. (1998).** Uncorrupted Joy: International Art Actions. In P. Schimmel (Org.), *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*. Thames & Hudson Ltd.