



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES  
INSTITUTO DE ARTES

Elena O'Neill

FOTOGRAFIA PERFORMÁTICA

Rio de Janeiro  
2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Elena O'Neill

## FOTOGRAFIA PERFORMÁTICA

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa

Rio de Janeiro  
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

O586 O'Neill, Elena  
Fotografia performática / Elena O'Neill. – 2008.  
140 f. : il.

Orientador : Luiz Cláudio Da Costa.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Fotografia – Filosofia – Teses. 2. Performance (Arte) – Teses.  
3. Espaço (Arte) – Teses. I. Costa, Luiz Claudio da. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 77.01

Elena O'Neill

## FOTOGRAFIA PERFORMÁTICA

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovado em: 25/03/2008

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa (Orientador)  
Instituto de Artes da UERJ

---

Prof. Dr. Roberto Conduru  
Instituto de Artes da UERJ

---

Prof. Dr. Stéphane Huchet  
Escola de Arquitetura da UFMG

Rio de Janeiro  
2008

Para José Luis

## **Agradecimentos**

A colaboração de muitas pessoas foi decisiva para fazer possível este trabalho.

Sou grata a meu orientador, Cláudio Da Costa, por ter me acompanhado neste processo e pelas leituras dos meus textos; a Stéphane Huchet e Roberto Conduru que integraram a banca de minha defesa de dissertação, pelos seus comentários sensíveis e inteligentes; a Roberto Corrêa dos Santos, que integrou a banca de minha prova de qualificação, pelos seus valiosos comentários; ao Programa de Pós-Graduação da Uerj; a Ronaldo Brito, Vera Beatriz Siqueira, Maria Berbara e Marcus Motta, cada um me mostrou um ponto de vista e uma sensibilidade diferente; a Graciela Figueroa, por ter me ensinado o que é a arte; a Nieves Silveira pelas longas conversas sobre pintura e à memória de Guillermo Fernández, quem me ensinou a ver. Agradeço a Elena Hughes e Alberto O'Neill, a Olga Silvera e a minha família em Uruguay; a José Luis, por estar a meu lado.

Agradeço o apoio, estímulo, sensibilidade, generosidade e amizade de Inês de Araújo, Cezar Bartholomeu, Alba Lírio, Julieta Leborgne, Ligia Saramago, Maria Noel Secco e Jaime Trespacios.

E agradeço especialmente a Gwendolyn Owens e Anne-Marie Sigouin, do arquivo Gordon Matta-Clark, no Canadian Center for Architecture, Montreal, sua ajuda foi valiosíssima.

A todos, e a cada um, sou imensamente grata.

*A todos, y a cada uno, muchísimas gracias.*

## Resumo

O'NEILL, Elena. *Fotografia Performática*. 2008. 140 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Este trabalho se propõe pensar a fotografia performática. Embora esta noção não tenha sido ainda definida, é possível identificar em algumas obras de Eugène Atget, Lászlo Moholy-Nagy, Marcel Duchamp e Gordon Matta-Clark particularidades que me levaram a nomeá-las dessa forma. A tentativa de definir o conceito de fotografia performática assim como algumas reflexões sobre esses trabalhos a partir dessa definição, me permitiram abordar questões tais como o confronto da continuidade da percepção com a multiplicidade de uma visão não sintética, a impossibilidade da memória de completar mentalmente aquilo que não se apresenta como visível recorrendo a objetos semelhantes, o desconforto frente a situações que não conhecemos e a insatisfação de nossos hábitos visuais. Considerar a fotografia como ato, como atividade concreta, implica um posicionamento e uma intervenção no real, plausível de afetar diversos níveis da experiência humana. Uma ação impulsionada pela obra e intrínseca à formação de uma realidade estética, que questiona convicções, desmaterializa pontos de vista fixos, dissolve os *a priori* e aprofunda níveis de percepção. Mas ainda que nos coloque frente a alguns desafios, também nos permite, entre outras coisas, dotar as imagens fotográficas de plasticidade e assim tirar o aspecto fixo delas.

Palavras chave: fotografia performática, delírio, espaço.

## **Abstract**

This thesis is an approach towards thinking photography as performative. Although this concept not been defined yet, it is possible to identify certain aspects in some of the works of Eugène Atget, László Moholy-Nagy, Marcel Duchamp and Gordon Matta-Clark that lead to name it that way. Trying to outline the notion of performative photography as well as some considerations on the works of those artists based on that concept, allowed inquiring issues such as the confront between the continuity of perception and the multiplicity of a non-synthetic vision, the impossibility of memory to complete mentally that which does not present itself as visible unless having recurring to similar objects, the inadequacy we feel facing unknown situations and the non-satisfaction of our visual habits. Photography as an act, as a concrete activity, involves taking a position and interfering in reality, affecting several levels of human experience. An action driven by the work itself and intrinsic to an esthetic reality, that questions convictions, dissolves previous ideas and demands deeper levels of perception. Although it forces us to face some challenges, it also enables us to bestow plasticity to photographic images, thus removing their fixed condition.

Key words: performative photography, hallucination, space.

## Lista de ilustrações

1. <i>Le Rossignol Chinois</i> , 1920, Max Ernst. Collage de fotografias e nanquim s/ papel. 12,2 x 8,8cm .....	33
2. <i>Au-Dessus des Nuages Marche La Minuit</i> , 1920, Max Ernst. Collage de fotografias e lápis. 18,3 x 13cm. ....	33
3. <i>Anne Robsart</i> , circa 1877, William F. Yeames. ....	34
4. <i>La Femme 100 Têtes Ouvre sa Manche Auguste</i> , 1929, Max Ernst. Collage s/papel. 30 x 14,2cm. ....	34
5. <i>Au Tambour</i> , 1908, Eugène Atget. Fotografia p&b, cópia por contato. 18 x 24cm. ....	47
6. <i>Au Petit Dunquerque</i> , 1900, Eugène Atget. Fotografia p&b, cópia por contato. 18 x 24cm. ....	47
7. <i>L'Eclipse</i> , 1912, Eugène Atget. Fotografia p&b, cópia por contato. 18 x 24cm. ....	48
8. <i>Avant l'Eclipse</i> , 1912, Eugène Atget. Fotografia p&b, cópia por contato. 18 x 24cm. ....	48
9. <i>Passage des Gobelins</i> , 1900, Eugène Atget. Fotografia p&b, cópia por contato. 18 x 24cm. ....	49
10. <i>Coin de la Rue de Bièvre</i> , 1924, Eugène Atget. Fotografia p&b, cópia por contato. 18 x 24cm. ....	49
11. “ <i>Dernières Conversions</i> ”, Capa de <i>La revolution Surrealiste</i> , n. 7. (15 junho 1926). ....	50
12. Torre de Berlin, <i>circa</i> 1928, László Moholy-Nagy. Fotografia p&b, invertida. ....	70
13. Torre de Berlin, <i>circa</i> 1928, László Moholy-Nagy. Fotografia p&b. ....	70
14. Vista desde a torre de rádio, Berlim, 1928, László Moholy-Nagy. Fotografia p&b .....	70
15. Capa do livro <i>Erwin Piscator: Das Politische Theater</i> ”, 1929, László Moholy-Nagy. ....	71
16. <i>Meurtre sur le Rails</i> , 1925, László Moholy-Nagy. <i>Photoplastik</i> . ....	71
17. <i>Comment rester jeune et belle</i> , 1925. László Moholy-Nagy. <i>Photoplastik</i> . ....	71
18. Fotograma, 1922, László Moholy-Nagy. ....	71
19. <i>Marseille</i> , 1929, László Moholy-Nagy. Fotografia p&b .....	72
20. <i>Jalousie</i> , 1925, László Moholy-Nagy. <i>Photoplastik</i> . ....	72
21. Fotograma, 1925, László Moholy-Nagy. ....	72

22. <i>Peinture non objective n° 80</i> , 1918, Alexander Rodchenko. Óleo s/tela 81,9 x 79,4 cm. ....	72
23. <i>Le Constructeur</i> , El Lissitzky, 1924. ....	73
24. Capa para <i>Foto-Qüalitat</i> , 1931, László Moholy-Nagy. ....	73
25. Estudo para <i>Proun</i> , circa 1925, El Lissitzky. Lápis e <i>gouache</i> /papel, 9 x 22,6cm. ....	74
26. <i>Proun R.V.N.2</i> , 1923, El Lissitzky. Técnica mista s/tela, 99 x 99 cm. ....	74
27. <i>Proun 12 E</i> , 1923, El Lissitzky. Óleo s/tela, 57,1 x 42,5 cm. ....	74
28. <i>Composition A.XX</i> , 1924, László Moholy-Nagy. Óleo s/tela, 135,5 x 115 cm. ....	74
29. <i>AXXI</i> , 1925, László Moholy-Nagy. Óleo s/tela, 96 x 77 cm. ....	74
30. <i>Suprématisme</i> , circa 1926, Kazimir Malevitch. Óleo s/tela, 80 x 80cm. ....	75
31. <i>Supremus N° 57</i> , 1916, Kazimir Malevitch. Óleo s/tela, 102,4 x 66,9cm. ....	75
31. <i>László Moholy-Nagy</i> , 1925, Lucia Moholy-Nagy. Fotografia p&b .....76	76
32. Capa para <i>Miena Vsiekh</i> , 1924, Alexander Rodchenko. Fotomontagem 22,8 x 16,6cm. ....	76
33. <i>Pionnier jouant de la trompette</i> , 1930, Alexander Rodchenko. Fotografia P&B, 38,5 x 29,5cm. ....	76
34. “Where the current goes”, <i>USSR in Construction, n.10</i> , 1932, El Lissitzky. ....	77
35. “The current is switched on”, <i>USSR in Construction, n.10</i> , 1932, El Lissitzky. ....	77
36. “Mighty dams sprang up where the land had formerly been forest”, <i>USSR in Constructon, n.12</i> , 1933, Alexander Rodchenko. ....	77
37. <i>Le Dessinateur du modèle féminin</i> , 1525, Albert Dürer. Gravura. ....	87
38. <i>Marcel Duchamp</i> . Cartaz realizado por Richard Hamilton para retrospectiva na Tate Gallery, Junho-julho 1966. ....	87
39. <i>Ombres de ready-Mades</i> . Marcel Duchamp, 1918. Fotografia tomada no seu atelier em New York. ....	91
40. Detalhe da parte direita de <i>Tu m´</i> , 1918, Marcel Duchamp. Óleo s/tela, 70 x 313 cm. ....	91
41. <i>La mariée mise à nu par ses célibataires, même</i> , 1915-1923, Marcel Duchamp. 277,5 x 175,8cm, incluído marco de aço. Óleo, folhas de chumbo e prata s/vidro, montado entre dois vidros ..... 92	92
42. <i>Elevage de poussière</i> , 1920, Man Ray – Marcel Duchamp. Cópia de negativo original, 24 x 30,5cm. ....	92
43. Parte superior de <i>La Mariée mise à nu par ses célibataire, mêmes (Le Grand Verre)</i> . 1915-1923. Marcel Duchamp. ....	93
44. Detalhe do <i>Grand Verre</i> . ....	93

45. <i>Mariée</i> , 1912, Marcel Duchamp. Óleo s/tela, 89,5 x 55cm. ....	93
46. <i>A regarder (l'autre cote du verre)d'un oeil, de près, pensant presque une heure</i> , 1918, Marcel Duchamp. Óleo, prata fio de chumbo s/vidro e lenticilha Kodak. 49,5 x 39cm. ....	94
47. <i>Lês Temoins Oculistes</i> . Detalhe do <i>Grand Verre</i> . ....	94
48. Parte inferior de <i>La Mariée mise à nu par ses célibataire, mêmes (Le Grand Verre)</i> . 1915-1923, Marcel Duchamp. ....	94
49. <i>Anatomies</i> , circa 1930, Man Ray. Fotografia p&b. ....	95
50. <i>La Femme</i> , 1920, Man Ray. Fotografia p&b. ....	95
51. <i>Saddle</i> , 1934, Man Ray. Fotografia p&b. ....	96
52. <i>Ombre II</i> , 1944, Man Ray. Fotografia p&b. ....	96
53. <i>Integration of shadows</i> , 1919, Man Ray. Fotografia p&b. ....	96
54. <i>Sem Título</i> , da série <i>Anarchitecture</i> , 1974, Gordon Matta-Clark. Fotografia preto e branco, 41,5 x 50,5cm. ....	109
55. <i>Splitting</i> , 1974, Gordon Matta-Clark. Collage de fotografia p&b, 76,2 x 101,6cm. ....	124
56. <i>Conical Intersect</i> , 1975, Gordon Matta-Clark. Collage de 8 fotografias p&b, 29,2 x 36,8cm. ....	124
57. <i>Office Baroque</i> , 1977, Gordon Matta-Clark. Cibachrome, 101,6 x 76,2cm. ....	125
58. <i>Office Baroque</i> , 1977, Gordon Matta-Clark. Cibachrome, 101,6 x 76,2cm. ....	126
59. <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978, Gordon Matta-Clark. Cibachrome, 50,8 x 101,6cm. ....	127
60. <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978, Gordon Matta-Clark. Cibachrome, 104 x 78,7cm. ....	127
61. <i>Carceri d'invenzioni</i> , 1750, Piranesi. Água forte, 55,5 x 41,1cm. ....	128
62. <i>Violon</i> , 1912, Pablo Picasso. <i>Papiers collés e fusain</i> s/papel, 62 x 47 cm. ....	128
63. <i>Pipe, bouteille de bass, dé</i> , 1914, Pablo Picasso. <i>Papiers collés e fusain</i> s/papel, 24 x 32cm. ....	128
64. <i>Arlequin</i> , 1915, Pablo Picasso. Óleo s/tela, 183,5 x 105 cm. ....	128

## Sumario

1. Nota introdutória .....	12
2. Proposições iniciais para pensar uma fotografia performática .....	18
3. Eugène Atget e a fotografia como ação .....	46
4. As fotografias de László Moholy-Nagy: espaço, luz e movimento .....	63
5. Marcel Duchamp, Man Ray e a parede de vidro .....	82
6. Gordon Matta-Clark entre fotografias: fragmentos de uma performance .....	103
7. Considerações finais .....	133
Bibliografia .....	137

## Nota introdutória

Por que o título “Fotografia Performática”?

Dar um nome privilegia um sentido, uma leitura, uma forma de interpretar. Vincula valores e sentidos ao objeto que designa, organiza o material, permite construir um discurso ou interpretar, nos diz como olhar e como escutar. Por exemplo, o nome Laocoonte traz à memória a escultura, que pode ser entendida tanto como cópia de um original helenístico (que não existe) como a versão livre desse original, ou ainda como criações ecléticas romanas a partir de várias fontes gregas. Mas também vêm à memória as restaurações da escultura conhecida como Laocoonte Vaticano; o relato da sua redescoberta em 1506, identificado e nomeado por Giuliano da Sangallo como “quello è Laocoonte di cui fa mentione Plínio” (aquele é o Laocoonte, o qual Plínio menciona), aludindo à menção na *Naturalis Historia*; as polêmicas geradas pelas interpretações de Lessing, Winckelmann e Goethe; o artigo de Greenberg; todas elas podem ser compreendidas como interpretações. E não devemos esquecer que o restauro físico de uma obra é também uma interpretação que fica gravada na mente do observador, ainda que sem referência histórica alguma. Assim, é através do título que trazemos uma obra de arte à mente junto com suas múltiplas camadas de interpretações. Mas como é que compreendemos essas outras interpretações? As entendemos como indícios de discursos já provados? Como enfrentarmos com textos que não pertencem ao nosso tempo? Qual é o domínio lingüístico que temos desses textos?

Extrapolando, podemos nos perguntar como nos relacionamos com as obras, neste caso, fotografias. Como nos colocamos frente a elas? Fazemos parte, ou não, do conjunto de fotografias? Nos colocamos como participante ou como observador distante? Fazemos parte dessa suposta “coleção”, entendida como uma forma de memória prática, em contrapartida do consumidor burguês e do equivalente contemporâneo, que operam seguindo a lógica de consumo de mercadorias? Temos uma recepção emocional das fotografias? Deixamos que apareça o que elas têm de inquietante, estimulando o inconsciente? Lidamos com as manifestações e as materialidades das fotografias (sendo analíticos ou arqueólogos), ou tentamos descobrir as leis que as regem (sendo teóricos)?

É uma das condições da memória não distinguir se algo foi real ou não, permitindo o colapso temporal colocando uma coisa ao lado da outra, como se fosse uma coleção. Por outra parte, a coleção é uma das formas mais convincentes entre as manifestações de proximidade: o que aparece tem tanta convicção que suprime a distância entre obra e observador. Em uma interação contínua entre ambos, o efeito da obra (estado, limitado no tempo, provocado por

estímulos externos ou por representações, acompanhado de certo grau de tensão e sentimentos particulares) domina à visão.<sup>1</sup> Hans Belting, em *Toward na Antropology of the Image* (2005), chama a essa interação de “qualidade performática da imagem”.

Então, porque fotografia performática?

Talvez seja conveniente começar por lembrar a definição austiniana de enunciado performativo: aquele no qual dizer algo é fazer algo, e que há de ser considerado em termos de eficácia, de seu êxito ou fracasso e dos efeitos que produza. Para Austin, a linguagem é uma atividade social, portanto envolve uma construção social da realidade. Derrida vai mais longe, e destaca a importância da citação e iteração no “ato de fala”, colocando a questão de se um enunciado performativo poderia ter êxito mesmo que sua formulação não repita um elemento codificado. Segundo Derrida, em *Assinatura Acontecimento Contexto* (1971), a iteração, da raiz sânscrita *itara*, “outro”, que liga a repetição à alteridade, “estrutura a própria marca da escritura, qualquer que seja aliás o tipo de escrita (pictográfica, hieroglífica, fonética, alfabética, para nos servirmos destas velhas categorias)” (DERRIDA, s/d: 410-411). Por outra parte, a performance também inclui termos que corriqueiramente se utilizam como seus sinônimos: teatralidade, ação e representação, embora não possa reduzir-se a eles. Sendo assim, a performance e o performativo se podem considerar como co-participantes na construção da realidade.

Enquanto à fotografia ... Indagar sobre a mesma como forma de pensamento nos coloca frente a alguns problemas e desafios. Por um lado, como aproximar-nos a essa fotografia e que atitudes tomar, que fazer para decifrá-la; como liberar-nos das limitações e preconceitos; como deixar que ela reverbere e funcione como caixa de ressonância; como entregar-nos a um estado confuso que pode nos transformar. Por outro, como lidar com o confronto entre obra e espectador, como deixar que a fotografia se entregue ao olhar ao mesmo tempo em que se resiste a ele e aponta direções possíveis; como penetrar uma brecha existente, lugar de conflitos violentos, que nos provoca e nos desafia; como habitar esse intervalo que finalmente pode emocionar, abalar, estimular, perturbar, encantar, entristecer ou movimentar a quem olha. A resistência que oferece a fotografia é o que inicia a performance: alimenta e transforma às obras em objeto de desejo, o desejo de possuí-las intelectualmente, não materialmente.

---

<sup>1</sup> Consideramos o termo *visão* não apenas como uma percepção do mundo exterior pelos órgãos da vista. Segundo Lílian Meffre (1996), Carl Einstein valia-se do termo *vision*, emprestado do francês e utilizado freqüentemente em alemão, porque designava tanto o ato de ver como aquilo que é visto.

Penetrar essa fenda é mergulhar na experiência que sentimos frente a uma fotografia; requiere discriminar entre obra e rastros de uma atividade apresentados como obra. Esses indícios muitas vezes parecem ser uma estetização da realidade em vez de uma forma de construir a realidade. No entanto, talvez o maior desafio seja como tratar o realismo inerente à fotografia. A fotografia não é espelho senão representação do real; a reprodução tecnológica da imagem fotográfica não significa que fotógrafo e observador não cumpram um papel na fotografia que, como representação, se relaciona com um sujeito que percebe. Detrás das considerações da fotografia como índice, que mantêm uma relação direta, física, com o referente, poderia estar a possibilidade de pensá-la como objeto e não apenas como imagem. Esse talvez seja o paradoxo da fotografia: ao mesmo tempo em que é representação do mundo, também é um objeto que age no mundo.

Podemos considerar a fotografia como uma forma de conhecimento subjetivo relativo à percepção e à memória, não puramente visual, tanto para quem fotografa como para quem olha. Pressupõe uma ação, um estar disponível a um embate no qual se questionam crenças, convenções, informações e preconceitos e do qual não sempre se sai ileso; um deparar-se com a particularidade de que a fotografia está situada na convergência entre movimento e repouso, entre espaço e tempo; um tomar consciência de que a fotografia monopolizou a percepção do mundo; um descobrir a capacidade inventiva da percepção, que

elabora tudo o que nos entrega como resultado impessoal e certo da observação. Toda uma série de operações misteriosas entre o estado de *manchas* e os estados de *coisas* ou *objetos* intervêm, coordena como pode dados brutos incoerentes, resolve contradições, introduz julgamentos formados desde a primeira infância, impõe-nos continuidades, relações, modos de transformação que agrupamos sob os nomes de *espaço*, *tempo*, *matéria* ou *movimento* (VALERY, *Degas Dança Desenho* [1938], 2003, p.79).

Mas a fotografia como ação também adquire sua individualidade e concretiza-se como delírio ou atividade mental, como arquitetura, escultura, espaço ou movimento. Um movimento que não diz a respeito de um simples deslocamento ou narrativa entre dois pontos, senão a cortes, saltos, montagens, relações que rasgam. Assim, poderia considerar-se a fotografia como a meio caminho entre força viva e pensamento, que age inscrevendo no corpo do observador uma experiência e que movimenta o pensamento. Uma fotografia que interessa na medida em que é capaz de marcar ou carregar a marca do seu tempo.

A prova à qual nos submete a fotografia resulta numa junção entre presente e passado, na qual a experiência recente ganha forma e o material velho é revitalizado. A forma em que percebemos uma fotografia depende da bagagem acumulada. Uma profusão de textos críticos muitas vezes consegue enterrar a obra: a complexidade do ato interpretativo pode restringir em vez de enriquecer e estimular à imaginação. Entender a fotografia como *tópos* para fazer

uma avaliação crítica das interpretações, como construção crítica que indica possíveis direções, exige revisar minuciosamente nossas próprias noções e estar alerta para acrescentar e não dissecar, enrijecer ou matar nossa experiência recente. Exige também ter consciência de que as interpretações de outros podem interferir na nossa própria experiência, assim como também estar abertos a ver e apreender a mesma fotografia de maneira diferente a partir do confronto com interpretações de outros. A interpretação é uma interação entre interpretante e objeto na qual estes se tornam inseparáveis. Interpretar é fixar temporariamente um objeto (ou a imagem de um objeto) em relação com nossos afetos; é sempre a história de um encontro do qual não necessariamente se conhece o final. Interpretar é aceitar que a obra não se reduz ao que vemos e compreendemos. Embora a obra aparente mobilidade, na realidade ela é estática mas não isenta de movimento; são as interpretações que são múltiplas e móveis. A fotografia funciona como intermediária, como intervalo no qual se articulam consciência e experiência. Apela à memória que não é outra coisa que a capacidade da consciência de reagir a um acontecimento.

Este trabalho é um primeiro ensaio para pensar a fotografia como ação. A meta do trabalho é teórica e crítica como também histórica, tentando manter um horizonte aberto e evitar uma especificidade. Não se pretende abordar o problema da crise da arte, período de desconforto e incerteza que designa o estado permanente da arte. Nem pretende resolver o enigma da arte, que a nosso entender tem que se manter, na busca de ultrapassar o objeto em direção à imagem. O texto oscila entre teoria, crítica e história, tentando não refletir uma separação ou subordinação entre dois processos, de recepção e de reflexão, senão mostrar apenas dois domínios diferentes do fazer humano, entendidos como polaridade e não como dicotomia. “Proposições iniciais para pensar uma fotografia performática” é um intento de estabelecer o conceito de fotografia performática, visando compreender uma prática e a recepção da mesma. Seguem-lhe textos que tentam aproximar-nos do pensamento de alguns artistas assim como uma análise de algumas obras deles.

O marco teórico parte da fotografia como apropriação alquímica da perspectiva renascentista e da fotografia como representação. A partir da noção de performativo de Austin e problematizada por Derrida, como também da performance teatral, se tenta estabelecer um paralelismo entre a estrutura da linguagem e a arte, visando definir o conceito de fotografia como ação. Por outro lado, a parte teórica pode ser vista como um intento de decidir colocar-nos, como espectadores, em um estado apropriado para que, talvez, uma experiência aconteça. Mas isso não quer dizer que apenas por termos tomado a decisão, por termos decidido estar receptivos a uma experiência, ela surja: apenas podemos criar melhores condições.

No entanto, do lado dos artistas, certas decisões parecem ter sido tomadas, talvez pela pressão das convenções que limitavam o que eles tinham a dizer. Essas decisões, carregando pensamentos e emoções que provocaram a obra, modificavam ou rechaçavam convenções mais ou menos óbvias. As decisões não se limitavam à composição: são percebidas como ‘intencionais’, e ainda que a obra ultrapasse as intenções do artista, essas decisões produzem obras que reconhecemos como interessantes, entre outras coisas por questionar convenções ópticas fossilizadas que provocam reações automáticas no observador. São obras que põem em movimento energias críticas e construtivas e que funcionam como intermediárias entre a consciência e a reação primitiva. Embora neste trabalho não me refira à obra de Beuys, resgato aqui seu conceito de contra-imagem, meio para provocar uma resposta no outro, de liberar os limites físicos e mentais enterrados nos hábitos muito tempo atrás, momento em que o meio se converte no contato direto entre realidade e indivíduo e no qual a ação e a reflexão se inscrevem como um estado de coisas no corpo. Mas, é possível recuperar a força do momento que caracteriza a relação ao vivo?

permitem pensar e entender à fotografia como ação. As fotografias continuam latejando e mostram distintos modos de desorganizar o olhar e deixar irromper uma experiência, diferentes formas de desmontar e transformar o pensamento. Não pretendem ser um resumo da fotografia performática, assim como a fotografia performática tampouco pretende reunir diferenças em uma unidade conceitual. Nem pretende ser um método de análise. O conjunto das fotografias analisadas foi pensado a partir de uma seqüência semelhante a uma espiral e que tenta mostrar a vertigem que estas provocam no olhar, no corpo, na percepção do espaço e no pensamento. Olhando para as fotografias escolhidas, nos deparamos com a sensação de estar travando uma luta na qual o que está em jogo é quem domina e possui a quem. Muitas vezes a solução surgiu de nos relacionar fisicamente com elas, através do corpo e o movimento, apelando à experiência dos movimentos no espaço. Mas esta é apenas uma entre as múltiplas formas de pensar e experienciar a fotografia.

Quero destacar a oportunidade que tive de pesquisar no arquivo de Gordon Matta-Clark, no Canadian Center for Architecture (CCA), em Montreal, durante a primeira semana de dezembro de 2007. Olhando para os desenhos, manuscritos, cadernos do artista, fotografias, vídeos, como também pelas conversações informais com Gwendolyn Owens, curadora do arquivo Matta-Clark, e com Mary Woods, professora de História da Arquitetura na Cornell University, me deparei com a obra de um artista cujo pensamento é impossível de capturar e que me obrigava a estar num movimento perpétuo, físico, emocional e mental. O aspecto lúdico desse movimento, que se resume na frase de um dos tantos manuscritos de Matta-Clark, *YOU ARE THE MEASURE*, me levou a re-pensar, revisar, ficar insatisfeita e portanto re-escrever os textos relacionados com os artistas. Isso corroborou que as interpretações dependem tanto do nosso contexto espaço-temporal como daquele das obras, que as obras pulsam e as interpretações estão em movimento.

O desafio de pensar em uma língua e escrever em outra, a passagem de uma para outra, o confronto com palavras que tinham um sentido numa língua e apontam para outro quando traduzidas, contornar o obstáculo de não saber se as palavras eram, ou não, arcaísmos, enfrentar os intervalos que não podem ser vencidos e que questionam o próprio ato da comunicação, me corroboraram o aspecto performativo da linguagem. Essas dificuldades, que vivi quase como uma tentativa de esculpir noções a marteladas, me permitiram ter presente o estranhamento na carne durante grande parte do tempo. Possivelmente, essas dificuldades também me tenham sugerido pensar a fotografia como escultura. Ou não.

## Proposições iniciais para pensar uma fotografia performática

Em *Le Photographique, pour une Theorie des Ecart* (1990), no capítulo referente aos espaços discursivos da fotografia, Rosalind Krauss utiliza o termo *vista* e destaca que este era utilizado nas revistas de fotografia, exposições e salões em 1860. Seguindo Krauss, os fotógrafos se inclinavam por esta noção como categoria descritiva de seus trabalhos, no lugar de *paisagem*. Mas a palavra *vista* remete tanto a uma aparente não mediação de um indivíduo (ou artista) que faz o registro como ao isolamento do objeto como fenômeno singular. Portanto, estas *vistas* podem ser entendidas como um intento de produzir a ilusão de que a subjetividade do artista é uma manifestação objetiva da natureza. Além disso, as características perceptivas das *vistas*, (profundidade e nitidez excessivas) indicam uma ruptura com o contexto onde foram feitas, sendo postas simplesmente como constatação ou descrição das formas externas quando, de fato, elas são uma construção. Uma *vista* não é apenas uma reprodução fotográfica.

Neste sentido é importante ter presente a noção de dispositivo utilizada por Giorgio Agamben: qualquer coisa que de algum modo tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres vivos. Por outro lado, as imagens fotográficas são imagens tornadas visíveis mediante o uso do aparelho fotográfico, consideradas como registros “realistas”, e este aparelho fotográfico foi concebido segundo a noção convencional de espaço herdado da perspectiva monocular clássica, imposta na Europa desde o Quattrocento. Em *La Perspectiva como Forma Simbólica* (1924-25), Panofsky mostra o intento renascentista de romper com a perspectiva angular da Antiguidade Clássica baseada no princípio segundo o qual as dimensões visuais não eram determinadas pelas distâncias senão pelos ângulos visuais. Segundo Panofsky, Albrecht Dürer define a perspectiva como “olhar através” e afirma, fazendo referência a Leon Battista Alberti, que só quando o quadro todo se transforma em uma janela é que pode se falar de uma intuição perspectiva do espaço.

[...] uma ‘janela’, através da qual nos pareça estar vendo o espaço, isto é onde a superfície material pictórica ou em relevo sobre a qual aparecem as formas das diversas figuras ou coisas desenhadas ou plasticamente fixadas, é negada como tal e transformada num mero ‘plano figurativo’ sobre o qual e através do qual se projeta um espaço unitário que compreende todas as diversas coisas. Sem importar se esta projeção está determinada pela imediata impressão sensível ou por uma construção geométrica mais ou menos ‘correta’ (PANOFSKY, *La Perspectiva como Forma Simbólica* [1924-25], 1999, p.11, tradução nossa).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> “[...] una ‘ventana’, a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un mero ‘plano figurativo’ sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas. Sin importar si esta proyección está determinada por la inmediata impresión sensible o por una construcción geométrica más o menos ‘correcta’”.

A construção perspectiva transforma o espaço psico-fisiológico em espaço matemático, limitando-o, tornando-o finito e encerrando-o. A construção perspectiva desconsidera o fato de que olhamos com dois olhos em constante movimento e não com apenas um olho fixo, que esses olhos se deslocam no tempo e no espaço e que, na retina, as imagens são projetadas em uma superfície côncava e não sobre uma superfície plana. A construção perspectiva apaga a tensão entre forma (como condensação de uma experiência) e apresentação do objeto, tensão que pode ser entendida como uma suspensão dos processos psicológicos, do poder do olhar, do desejo e da memória. Panofsky afirma que a arte da Antiguidade Clássica reconhecia como realidade artística não só o que era visível, mas também o tangível. A disposição dos elementos pictóricos era tectônica e plástica, e formava um ensablado de objetos.

A perspectiva é a expressão de uma determinada intuição do espaço, e é significativa na medida em que diferentes épocas se valem de tipos de perspectivas diferentes. Entendendo que erros de perspectiva ou ausência de construção perspectiva são independentes do valor artístico, é possível afirmar que a observação estrita das leis da perspectiva não compromete em nada a liberdade artística. O espaço teórico da perspectiva renascentista, ainda que submetendo a percepção às leis matemáticas, não é o espaço da percepção e da experiência: “é apenas um caso particular, uma data, um momento numa informação poética do mundo que continua depois dela” (MERLEAU-PONTY, *O Olho e o Espírito* [1964], 2004, p.30).

Com a perspectiva o espaço psico-fisiológico deixou de ser a experiência espacial vivida (uma atividade que pressupõe ação, relação e interação), para ser um espaço mensurável restrito ao sentido da visão. Mediante a perspectiva se realizou o desejo de conquista, de domesticação do espaço. A profundidade, a terceira dimensão do espaço relacionada com o movimento, quando foi reduzida à distância, se converteu em projeção num plano de fundo onde não era necessário um movimento ocular nem um observador ativo. O espaço tornou-se homogêneo, unitário, não interrompido pela compacidade material dos objetos; uma convenção que atrofiou tanto o aspecto irracional da experiência como o intento de ordenar e configurar a realidade na consciência. “O ato de olhar era sinônimo de uma atividade racional e razoável, e a arte se tornou um meio ao serviço da ordem, o que envolve um rechaço pejorativo de todas as camadas inquietantes ou ativas fora do domínio da razão” (EINSTEIN, *Georges Braque* [1934], 2003, p.71, tradução nossa).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> “L’acte de voir était désormais comme la pensée synonyme d’une activité rationnelle et raisonnable, et l’art devint un moyen au service de l’ordre, ce qui entraîna le rejet méprisant de toutes les strates inquietantes ou actives hors du domaine de la raison”.

A discrepância entre realidade e construção perspectiva correlaciona-se com a que existe entre realidade e imagens obtidas mediante um aparelho fotográfico. Baseado na perspectiva monocular renascentista, o aparelho fotográfico recorta objetos do real para aproximá-los do homem, modificando a forma de tais objetos. O recorte acontece em duas etapas: a primeira seria a subtração em bloco de um espaço, retendo uma parte desse real e excluindo o que está fora do quadro. Nos aparelhos fotográficos, a imagem constituída diretamente ao sair das lentes da objetiva é circular, similar à imagem que se forma no fundo de nossa retina quando olhamos para o mundo. As objetivas, compostas por um grupo de lentes que captam e transmitem para o filme os raios de luz refletidos por objetos situados num ambiente iluminado, determinam a nitidez da imagem. Mas, nas objetivas, distância focal e ângulo de visão estão intimamente ligados. A distância focal é a distância que separa o centro da objetiva (focada no infinito) do plano focal (local onde se encontra o filme). A modo de exemplo, numa objetiva normal, cujo ângulo de visão é semelhante ao do olho humano (aproximadamente 50°), a distância focal corresponde à diagonal do filme utilizado, que é de 50mm numa câmera de filme de 35 mm.<sup>4</sup> A segunda etapa seria o isolamento de tudo aquilo no qual se manifestam as distorções óticas da objetiva mediante um re-enquadramento, retendo só o que podemos reconhecer como semelhante ao referente.

Considero importante ter presente que a imagem fotográfica é uma representação. A racionalização e domesticação do espaço que teve lugar no Renascimento estão na base do funcionamento do aparelho fotográfico e, portanto, também nas imagens fotográficas. Um modo possível de entender a imagem fotográfica seria como a subtração de duas das quatro dimensões do acontecimento espaço-temporal. Em conseqüência, o espaço representado nas imagens fotográficas está em tensão com a definição de espaço do dicionário crítico de Georges Bataille, (1929-31).<sup>5</sup> Para ele, o espaço não é plausível de ser encerrado; é o lócus do acontecimento, sendo difícil enumerar o que ele engendra. É uma noção bem diferente da noção de espaço dos filósofos, mestres do universo abstrato que segundo Bataille mapearam o comportamento do espaço em todas as circunstancias. Mas, como Bataille assinala, o espaço psico-fisiológico ficou marginal a esse mapeamento.

---

<sup>4</sup> Informação disponível em ZUANETTI Rose; REAL, Elizabeth; MARTINS, Nelson et al. *Fotógrafo: o olhar, a técnica e o trabalho*. Rio de Janeiro: Editora Senac nacional, 2002.

<sup>5</sup> O dicionário crítico rompe com as definições fixas e abstratas e com o sentido funcional dos objetos. As entradas são feitas de imagens que revelam um estado de coisas e não uma abstração destinada a um técnico cego. O sentido do dicionário é mostrar os erros e os limites das definições desse tipo. O dicionário crítico foi publicado na revista *Documents*, publicada de 1929 até 1931.

Segundo Merleau-Ponty, em *O Olho e o Espírito* (1964), o espaço não é uma rede de relações entre objetos. O mundo não é um espaço encerrado do qual apenas vemos o envoltório exterior, nem o vemos assumindo o lugar do carcereiro que olha, mas não pode ser visto. Pelo contrário, o corpo não é mais meio da visão mas seu depositário, é o grau zero da espacialidade; o corpo vive o espaço por dentro, aceita a desorientação e o descentramento, sem a distância do domínio reflexivo da perspectiva. Em tensão com a realidade que resiste a ser fixada por leis, e a hipnose de um espectador imóvel que focaliza o olhar num ponto de fuga no infinito, o objeto se manifesta em ressonância com a experiência vivida, que inclui tanto o inconsciente como a visão, em constante intercambio e deslocamento, distinta da realidade como imagem fixa e convencional do mundo. Segundo Carl Einstein (*Georges Braque*, 1934), o espaço é a síntese dos movimentos corporais e das representações do movimento, do qual os objetos são os sintomas variáveis. Em outras palavras, na arte é a partir do espaço vivenciado que chegamos ao objeto.

O desafio é como trasladar essa multiplicidade funcional à superfície plana da fotografia sem reduzi-la, mantendo a superioridade plástica do homem vivo em relação à redução no plano. Embora as estratégias tenham diferenças e semelhanças, embora nesta parte focalize mais em quem olha, o desafio é tanto para o fotógrafo como para o observador. Para este último, uma forma de intentar restituir as duas dimensões subtraídas ao acontecimento espaço-temporal seria percorrer a superfície da fotografia, detectando elementos preferenciais aos quais o olhar volta uma e outra vez, estabelecendo relações tanto temporais como significativas entre ditos elementos.

Formulando mais claramente a questão: como olhar para uma fotografia sem fixá-la, sem torná-la uma imagem acabada? Como modificar e re-estruturar o ato de olhar, não restrito à dimensão puramente óptica nem suporte de convenções ópticas, onde a visão é uma fase do real? Como introduzir um intervalo entre observador e fotografia? Como buscar, como construir um intervalo vazio de elementos ainda que cheio de metáforas, sugestões e indícios? “Please, mind the gap”.<sup>6</sup> Como escapar da armadilha de favorecer essa suposta superfície

---

<sup>6</sup> Em Londres, em cada parada do metrô, uma voz repete essa frase, que pode ser traduzida como “por favor, atenção ao vão”, podendo significar tanto que o vão é algo que devemos evitar como também algo ao qual devemos estar atentos. O vão, a fenda, o fosso, o espaçamento, o intervalo entendido como algo entre, colocado em suspensão, entre parêntesis, semelhante à definição de aura de Walter Benjamin em *Pequena História da Fotografia*, essa “trama singular de espaço e de tempo”. Em *O que Vemos, o que nos Olha*, Georges Didi-Huberman mostra como para Benjamin a aura não poderia ser reduzida a uma “fascinação alienada que tende para a alucinação”; a aura seria um olhar trabalhado pelo tempo, “um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se re-tramar de outro modo, de se re-converter em tempo” (DIDI-HUBERMAN, *O que Vemos, o que nos Olha* [1992], 1998, p.149). Em conseqüência, um objeto *aurático* seria aquele que desdobra uma memória involuntária em palavras de Benjamin, para além da visibilidade do objeto, na qual as imagens que resultam dessa memória involuntária tendem a se agrupar em torno do objeto e se impõem a nós, poetizando, trabalhando, abrindo.

plana da imagem fotográfica em detrimento de uma segunda realidade, na qual se entrelaçam milhões de experiências extra-ópticas e cujo objetivo não é a forma, senão a ação? Como restaurar toda a força do acontecimento, onde a estabilidade da imagem fixada representa só um extremo da experiência vivida, para restabelecer a dimensão espacial da experiência inerente ao homem ativo, em movimento?

Carl Einstein, co-fundador junto a Georges Bataille da revista *Documents* em 1929, faz a distinção entre arte como tentativa de ordenar uma visão já dada do mundo e a arte que, segundo ele, “representa um meio de tornar visível à dimensão poética, um meio de acrescentar concretamente a quantidade de figuras e aumentar a desordem, um meio de reforçar o caráter absurdo e inexplicável da existência” (EINSTEIN, *Georges Braque* [1934], 2003, p.138, tradução nossa).<sup>7</sup> Para ele, “olhar, é agir e ver significa ativar o real ainda invisível”.<sup>8</sup> Hans Belting, em *O Fim da História da Arte* (1995), também entende a arte como imagem de um acontecimento. Desdobrando estes entendimentos, é possível afirmar que para dizer alguma coisa sobre arte, entendida como substantivo, é preciso transformá-la em verbo: ação, movimento, irrupção, operação, dinamismo; capacidade do artista de dar forma e alterar a realidade; capacidade de estimular atos mediante os quais a obra se traduz para a consciência do observador; disposição de aceitar uma experiência que é estranha. Uma ação que se dirige menos a satisfazer ao observador com sentimentos agradáveis para serem consumidos como diversão e mais a afastá-lo das condições em que vive mediante o pensamento, tornando-o lócus de um turbilhão de forças que não poderia apreender conscientemente. Uma ação impulsionada pela obra, intrínseca na formação de uma realidade estética que questiona convicções, desmaterializa pontos fixos, dissolve os *a priori* e aprofunda níveis de percepção; uma realidade estética na qual não tem sentido separar criadores de receptores. Por conseguinte, uma ação não isenta de sensibilidade, de prazer e de graça, que é constitutiva do real.<sup>9</sup>

*Artear*, arte entendida como verbo, é confrontar-se com a interrupção do fluxo de pensamento e habitar esse intervalo no qual o que pensamos se detém de forma súbita e

---

<sup>7</sup> “[...] l’art représente avant tout un moyen de rendre visible la dimension poétique, un moyen d’accroître au sein du concret la quantité des figures et le desordre et ainsi un moyen de renfoncer le caractère absurde et inexplicable de l’existence”.

<sup>8</sup> “Regarder, c’est agir et voir signifie activer le réel encore invisible”. Segundo Liliane Meffre (1996) esta citação foi agregada à mão no manuscrito alemão de *Georges Braque, Werke 3*, p.253. In: *Les Cahiers du Musée Nationale d’Art Moderne N° 58*, p. 29. “Note sur le *Traité de la Vision* de Carl Einstein” .

<sup>9</sup> Às vezes se simplifica demais a noção de prazer, passando por alto a complexidade e a ambivalência próprias da noção. Embora não seja um dado na obra, o prazer é um dos múltiplos elementos do juízo estético. Mas, nos diz muito mais a respeito de nós mesmos que da própria obra. O prazer estético que sentimos frente a uma obra no se debilita em forma alguma com uma análise ou uma interpretação. Talvez isso nos permita distinguir entre experiência estética e experiência artística.

parece não ter ligação com o que percebemos. A perplexidade despertada frente à obra, o intervalo, é um abismo que se torna obstáculo a ser superado. Uma forma de lidar com esse abismo é habitar esse espaço-tempo como se esculpíssemos o silêncio; deixar que a melodia se desenvolva não como uma sucessão de notas senão como relações entre os momentos de silêncio, de onde deriva uma sensação temporal diferente que se torna espaço do imaginário. A obra (talvez seria mais adequado falar da inteligência da obra) teria a função de guia, indicando direções possíveis, funcionando como instrumento de orientação, quase como um mapa, ténue indício de um acontecimento a recuperar ou a inventar; o observador seria um observador móvel e ativo de movimentos improváveis, embora isso implique uma passividade ativa. Uma passividade ativa que consistiria em deter-se, avaliar, capturar remanescentes, observar atentamente, examinar, sondar, abrir-se a um silêncio interno para que as imagens reverberem. Assim, se estabeleceriam as condições para que talvez uma experiência aconteça. Porque ainda que esteja materialmente na obra, o acontecimento pode não ser imediatamente visível.

A experiência que temos frente a um objeto artístico está impregnada de nossa bagagem cultural, repertório que a sua vez constrói pacientemente uma relação tanto física, como mental, intelectual e emotiva com a obra, com a arte. A experiência artística é o entrecruzamento dos estratos de experiência vivida; radica na percepção, embora esteja oculta pelo cotidiano e pelo modo de produção mecânico e capitalista. A experiência artística é sempre contemporânea, depende da vivência e do pensamento, da consciência e do inconsciente, do imaginário e do real; não se limita ao que vemos, não é uma visão do mundo: precisa que nós nos envolvamos, que estejamos dentro. Precisa da linguagem, que não é só fala e escrita; é também método, uma forma de pensar, uma forma de *conformar* uma experiência.

\*\*\*

É um hábito comunicar as experiências por meio da fala. Mas também enfrentamos a dificuldade de expressá-las por esse meio, percebendo que talvez esta forma de expressão esteja limitando nossa percepção, muitas vezes devido a um uso mecânico das palavras. O risco seria acostumar a mente à versão falada da experiência, o que limitaria a imaginação: capacidade de formar imagens originais, faculdade de criar a partir da combinação de idéias desafiando convenções coletivas e hábitos individuais.

Mas a experiência da arte está vinculada a uma fala, a um esforço verbal de compreensão; e lidar com esse esforço é não esquivar “a tarefa mais urgente do escritor moderno: chegar à consciência de quão pobre ele é e de quanto precisa ser pobre para poder começar de novo”, nas palavras de Benjamin (1996b, p.131). Nesse artigo (*O Autor como Produtor*, de 1934), assim como também em *Experiência e Pobreza*, de 1933, Benjamin diz que a missão do escritor Serguei Tretaiakov “não é relatar, mas combater; não ser espectador, mas participante ativo”,<sup>10</sup> e afirma que Tretaiakov distingue entre o escritor que informa e aquele que opera. Portanto, no esforço verbal de compreensão vinculado à experiência da arte, assim como na noção de arte como verbo, também pode se distinguir entre a fala que opera e a fala que informa. Em consequência, devemos intensificar as forças físicas, emocionais e intelectuais quando essa compreensão está ‘bloqueada’ para poder nos enfrentar a um abismo maleável, não passível de esquemas, fixações e simplificações e ativar aquilo ainda invisível que contribui na formação do real.

Foi dito acima que a fotografia é uma representação do mundo. Entender a fotografia como representação requer o abandono da crença ingênua de que o que foi registrado é espelho do real. Desistir desta idéia é deixar de lado a questão da verdade ou falsidade do registro, deslocando-a para a questão da ficção, questão que leva à construção da realidade. Pensar a questão da ficção, não como oposição à verdade, senão como verossimilhança, portanto pensar a fotografia como ficção, permite entender a ficção como conector entre sujeito e realidade, organizando as experiências vividas, onde a imagem é só uma de suas dimensões. Uma abordagem pragmática da ficção permitiria nos concentrar na relação entre os signos e o interpretante, por conseguinte na posição de receptor e não na natureza da narrativa.

Segundo critérios funcionais, o discurso ficcional estabelece combinações inesperadas e desestabilizadoras. Uma analogia poderia ser estabelecida com a arte, entendida como imagem de um acontecimento. Segundo Wolfgang Iser, em *O Ato da Leitura* (1976), o discurso ficcional se vale da estratégia do texto para produzir as orientações que originaram essa seleção de convenções. Para ele, o texto ficcional ganha força quando as expectativas não são satisfeitas e a atenção é ativada, orientando a forma de acesso e conduzindo o receptor a reagir. Para fazer uma análise pragmática dos textos ficcionais, Iser se vale do modelo dos atos de fala descrito por Austin. “Os atos de fala são unidades comunicativas da fala, que

---

<sup>10</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*, 1996b, p.123.

transformam as frases em frases situadas e, assim, em enunciações verbais que ganham seu sentido pelo uso” (ISER, *O Ato da Leitura* [1976] 1996, p.104).

A postura de J. L. Austin, em *Cuando Dizer é Fazer* (1962), a respeito da linguagem, para além da simples transmissão de informação, centra-se no estudo de verbos que denomina ‘performativos’, como prometer, demandar, declarar, acusar, jurar. A partir do conceito de performativo, depois de ampliar suas observações de forma a incluir outros tipos de enunciados que fazem agir, Austin conclui que *dizer é sempre fazer*, mas nem sempre da mesma forma. Pode-se dizer alguma coisa que parece ser outra. Nesse texto, Austin propõe uma revalorização da linguagem ordinária frente às linguagens filosóficas e científicas, considerada como uma atividade social em vez de uma forma de avaliar se as proposições são verdadeiras ou falsas. Defende a tese de que a linguagem que utilizamos na comunicação ordinária é uma ferramenta que o tempo tem lapidado até fazer dela um utensílio perfeitamente adaptado aos fins que serve, apesar de suas imprevisões estruturais. A linguagem incorpora a experiência e a agudeza herdadas de muitas gerações.<sup>11</sup> A respeito disto, Austin diz em *A Plea for Excuses* (1957) “com certeza a linguagem ordinária não é a última palavra: em principio tudo pode ser aperfeiçoado, suplementado, substituído. Mas lembremos, é a primeira palavra” (tradução nossa).<sup>12</sup>

Considerar a linguagem ordinária como atividade social permite fazer uma analogia entre a linguagem e as imagens. Segundo Argan,

a imagem desgastada, consumida, recitada pela milésima vez e deformada pelo hábito ou pela desenvoltura com que é adaptada às mais diversas ocasiões muitas vezes é bem mais eloqüente, para o historiador da imagem, do que a versão douda, depurada, controlada nas fontes, fixada com a estrutura lúcida de um sistema formal. A imagem desacreditada, às vezes contaminada por associações ou combinações ingênuas, as vezes por confusões banais, por assonância, com outras imagens latentes na memória, é o documento de uma cultura de imagem difusa, um ‘significante’ ao qual podem-se atribuir, como às palavras da linguagem falada, diversos significados. Portanto, o iconologismo, muito mais do que o formalismo wölffliniano, aproxima a problemática da arte da

<sup>11</sup> A modo de exemplo e para estabelecer um contraponto, uma parte da filosofia, o positivismo lógico, afirma que o modelo da atividade lingüística e do raciocínio são fornecidos pela ciência físico-matemática. Considera que as línguas naturais são imperfeitas, que toda matéria que pretenda elaborar um discurso teórico coerente deverá criar e definir com precisão uma linguagem que não se preste à ambigüidade, confusões, incertezas, inconsistências ou interpretações erradas, freqüentes na linguagem utilizada no cotidiano. Estabelece que o discurso deve ser muito bem desenvolvido, inequívoco, e que este deve ser construído mediante símbolos bem definidos a priori e regras claras para toda expressão possível.

O modelo matemático, em matéria de linguagem, tem por consequência tirar a linguagem natural do contexto. Mas o discurso matemático é uma modalidade, não um modelo. A deixar de ser considerado conhecimento divino, portanto com necessidade de auditório, pode dizer-se que o discurso matemático também está dirigido a uma comunidade, à qual se esforça por convencer mediante a simplicidade e o rigor formal da teoria. Mas um raciocínio matemático deve ser válido, independentemente das pessoas às quais se dirige a palavra, razão pela qual não é possível supor contribuição contextual alguma. Por outra parte, para o positivismo o único conhecimento válido é o científico, o acesso ao real é através dos sentidos, da razão e dos instrumentos utilizados, e supõe uma realidade independente ao ser humano que a conhece.

<sup>12</sup> “Certainly, then, ordinary language is not the last word: in principle it can everywhere be supplemented and improved upon and superseded. Only remember, it *is* the *first* word”. AUSTIN, John L. **A plea for excuses**. Disponível em: <<http://www.ditext.com/austin/plea.html>>. Acesso em: 13 ago. 2007.

problemática das estruturas lingüísticas: Panofsky, não Wölfflin, é o Saussure da história da arte (ARGAN, *História da Arte como História da Cidade* [1984], 2005, p.53).

Mas se consideramos que a história de uma palavra é simultaneamente história de uma cultura e configuração de um problema específico, também podemos pensar a imagem “como órgão da memória social e *engramme* das tensões espirituais de uma cultura” (AGAMBEN, “Aby Warburg et la science sans nom”, 1978, p.26, tradução nossa).<sup>13</sup> Assim, Agamben aproxima “a problemática da arte da problemática das estruturas lingüísticas”, sendo Aby Warburg, e não Panofsky, o Saussure da história da arte. Para Warburg, as soluções formais dos artistas são decisões éticas que definem a posição dos indivíduos de uma época a respeito da herança cultural, sendo a questão da transmissão e sobrevivência das imagens a questão central. Para Warburg as imagens são um turbilhão que funcionam como caixa de ressonância na qual a carga emotiva é indissolúvel da forma, como memória inconsciente, e cujo poder simbólico aparece tanto na literatura como nas artes visuais.

Interpretar poderia definir-se como uma função entre o significado codificado na expressão lingüística utilizada e a informação pragmática com que conta o destinatário (conhecimentos, crenças, preconceitos, hipóteses sobre o interlocutor). A tarefa do receptor consistiria em reconstruir a intenção do emissor da mensagem codificada. Poderia se dizer que interpretar é uma forma de organizar o que está implícito. A expressão lingüística produzida pelo emissor é um enunciado, ou seja, um segmento da cadeia falada produzida por um falante numa determinada língua, que é delimitado por certas marcas formais: de entonação, de silêncios (expressão oral), de pontuação (expressão escrita), uma frase que é parte de um discurso ou um discurso (oral ou escrito) em associação com o contexto em que é enunciado.

Desde um ponto de vista físico, um enunciado é uma modificação do entorno, seja este auditivo (como na comunicação oral) ou visual (como na escrita). Em comparação a outros termos mais gerais como “mensagem”, que podem designar qualquer tipo de informação transmitida por qualquer tipo de código, o termo enunciado é utilizado especificamente para fazer referência a uma mensagem construída segundo um código lingüístico. Um enunciado pode ser tanto uma interjeição (palavra invariável ou sintagma que, com entonação peculiar e geralmente sem combinar-se gramaticalmente com elementos de oração, formam, por si sós, frases que exprimem uma emoção, uma sensação, uma ordem, um apelo ou descrevem um

---

<sup>13</sup> “Si l’on considère la fonction qu’il assignait à l’image comme organe de la mémoire sociale et *engramme* des tensions spirituelles d’une culture, on comprend ce qu’il voulait dire par là : son ‘atlas’ était une sorte de gigantesque condensateur recueillant tous les courants énergétiques qui avaient animé et animaient encore la mémoire de l’Europe en prenant corps dans ses ‘fantasmes’”.

ruído), como também um parágrafo ou um livro inteiro. Um enunciado não pode ser individualizado segundo critérios gramaticais. Os únicos critérios válidos são aqueles de natureza discursiva, já que um enunciado (oral ou escrito) supõe uma situação de comunicação, um locutor e um interlocutor em uma situação espaço-temporal. Na medida em que esse enunciado deixa de ser informativo ou imperativo, o “texto” ganha iniciativa interpretativa por parte do interlocutor, receptor ou leitor.

Uma oração é uma estrutura gramatical abstrata, não realizada. Diferente de um enunciado, que é a realização concreta de uma oração emitida por um falante concreto em circunstâncias determinadas. Embora os limites e definições de cada grupo sejam difíceis de precisar, assim como o fato de que um uso pouco rigoroso da palavra “oração” possa querer significar na realidade “enunciado”, para Austin os enunciados são tipos de ações e as orações são tipos de estruturas gramaticais: um enunciado se faz e uma oração se utiliza. Apesar disso, há expressões das quais não se pode dizer que sejam verdadeiras ou falsas, não podem ser avaliadas segundo sua correspondência (ou não) com a realidade já que elas não pretendem refletir um estado de coisas existente como, por exemplo, “tomara que saia o sol!”. O que se considera com relação a estes enunciados é o grau de adequação às circunstâncias em que são emitidos. Como assinala Austin em *Quando Dizer é Fazer* (1962), ser falso não é corresponder a um não-fato, é corresponder incorretamente a um fato.

A descrição de um estado de coisas e a transmissão de uma informação não são as únicas funções da linguagem: um enunciado pode ser também parte importante do cumprimento de uma ação. Este caráter de ação, e não de descrição, dá propriedades especiais aos enunciados, e Austin os define como *enunciados performativos*. Estes se caracterizam por serem expressões que não descrevem ou registram nada, e por não serem nem verdadeiras nem falsas. O próprio ato de expressar a oração é realizar uma ação, ou parte dela, ação que não seria normalmente descrita como dizer algo. Mas expressar as palavras não é a única coisa necessária para que o ato se realize.

Genericamente falando, é sempre necessário que as *circunstâncias* em que as palavras forem proferidas sejam, de algum modo, *apropriadas*; freqüentemente é necessário que o próprio falante, ou outras pessoas, também realize determinadas ações de certo tipo, quer sejam ações “físicas” ou “mentais”, ou mesmo o proferimento de algumas palavras adicionais. (AUSTIN, *Quando Dizer é Fazer* [1962], 1990, p.26).

Partindo do suposto de que todos os enunciados parecem possuir um caráter de ação, Austin elabora a tríada ato *locucionário* / *ilocucionário* / *perlocucionário*. O ato locucionário se caracteriza por ser a emissão de determinados sons ou palavras, em uma determinada construção e com um determinado significado (dizer algo). O ato ilocucionário é aquele que se realiza ao dizer algo. Para saber qual é o ato ilocucionário, deve-se determinar de que

maneira se está utilizando o enunciado: por exemplo, perguntando, sugerindo, aconselhando, ameaçando. O ato perlocucionário se realiza por ter dito algo, refere-se aos efeitos produzidos. Os três atos realizam-se simultaneamente. Além disso, os atos locucionários e ilocucionários supõem convenções, e os perlocucionários podem incluir o que de alguma forma são conseqüências, algumas das quais podem ser não intencionais. Interessa distingui-los porque suas propriedades são diferentes: (a) o locucionário possui significado, (b) o ilocucionário possui força e (c) o perlocucionário consegue efeitos:

Já que nossos atos são atos, sempre temos que nos lembrar da distinção entre produzir efeitos ou conseqüências que são intencionais ou não intencionais; e entre (I) quando a pessoa que fala tenciona causar um efeito que pode, contudo, não ocorrer e (II) quando a pessoa que fala não tenciona causar um efeito ou tenciona deixar de causá-lo, contudo, o efeito ocorre. [...] Finalmente, temos que enfrentar a objeção a nossos atos ilocucionários e perlocucionários – a saber, que a noção do que seja um ato não é clara – utilizando-nos de uma doutrina geral da ação. Temos a idéia de que um “ato” é uma coisa física de forma definida que realizamos, e que se distingue das convenções e de suas conseqüências. (AUSTIN, *Quando Dizer é Fazer* [1962], 1990, p.92-93).

Mas o uso da linguagem pode abarcar outras questões, que Austin chama de usos “parasitários” e que não constituem o “uso normal e pleno” nem o “uso sério” da linguagem.

O que quero dizer é o seguinte: um proferimento performativo será, digamos, sempre vazio ou nulo *de uma maneira peculiar*, se dito por um ator no palco, ou se introduzido em um poema, ou falado em um solilóquio, etc. De modo similar, isto vale para todo e qualquer proferimento, pois trata-se de uma mudança de rumo em circunstâncias especiais. Compreensivelmente a linguagem, em tais circunstâncias, a linguagem não é levada ou usada a sério, mas de forma parasitária em relação a seu uso normal, forma esta que se inclui na doutrina do *estiolamento* da linguagem. Tudo isso fica excluído de nossas considerações. Nossos proferimentos performativos, felizes ou não, devem ser entendidos como ocorrendo em circunstâncias ordinárias. (AUSTIN, *Quando Dizer é Fazer* [1962], 1990, p.36).<sup>14</sup>

Seriam os usos ficcionais, teatrais e metafóricos da linguagem que, para serem inteligíveis, requerem um conhecimento a priori das convenções, regras e símbolos. No caso do uso normal da linguagem, como afirmar ou prometer, podemos distinguir os intentos malogrados destes usos.

Jacques Derrida, polemizando com Austin, argumenta que os usos da linguagem não deveriam ser exclusivamente normais ou parasitários, e que essa distinção é arbitrária. Em *Assinatura Acontecimento Contexto*,<sup>15</sup> Derrida inicia o texto questionando a univocidade do conceito de *comunicação* e indaga sobre o modo tradicional de leitura, sobre a escrita como secundária à (ou parasitária da) fala, e sobre o autor de um texto como fonte do sentido. Assinala que no colóquio parecia estar indicado que as comunicações estavam destinadas a ser ouvidas e incitar diálogos, o que de alguma forma pressupõe comunicações coloquiais e

<sup>14</sup> O termo “estiolamento” significa literalmente perda de cor e vitalidade, definhamento, enfraquecimento, e é aplicado por Austin para caracterizar o “enfraquecimento” que um ato de fala sofre ao ser utilizado em um contexto não literal, de “faz-de-conta”, como o teatro, a ficção, etc. (*N. do T.*).

<sup>15</sup> Comunicação apresentada ao *Congrès International des Sociétés de Philosophie de Langue Française* em Montreal, agosto 1971.

orais. Isto, segundo Derrida, pelo privilegio da presença sobre a ausência, estaria favorecendo a fala em relação à escrita.

Citando Condillac, Derrida diz que “os homens em estado de se comunicar os seus pensamentos através de sons sentiram a necessidade de imaginar novos signos próprios para perpetuá-los e fazê-los conhecer por pessoas ausentes” (DERRIDA, *Assinatura Acontecimento Contexto* [1971], s/d, p.406). O objetivo da escrita seria de apresentar as idéias de uma pessoa a outra; o destinatário não estaria presente, sendo impossível dirigir-se a ele diretamente. Dado que a escrita é feita na ausência do destinatário e lida na ausência de quem ‘escreve’, esta ausência pode ser tanto espacial como temporal. A escrita é, portanto, uma modalidade da linguagem (na qual também poderíamos incluir dança, fotografia, pintura, arquitetura, música e teatro). Segundo Derrida, a escrita não seria o registro do pensamento, mas o registro da comunicação oral representando o pensamento.

Derrida indica que no campo da escrita, para que esta possua legibilidade, a ausência deva ser absoluta: ruptura e não modificação da presença. Frente ao caso em que só o emissor-escritor domina o que está escrito, Derrida afirma que é sempre possível entender o que está expresso na escrita: mas o que é expresso e o que é entendido pode não ser a mesma coisa. A ruptura entre intencionalidade da escrita como registro do pensamento (escritura como meio de comunicação) de Condillac, e recepção da escrita como registro da comunicação oral representando o pensamento, indicaria uma heterogeneidade dos meios. Dito de outro modo, o espaço da comunicação pode ser homogêneo, mas os meios são heterogêneos.

É possível pensar a relação entre presença e ausência em outros termos. Em princípio esta relação também pode ser entendida como reveladora de um afastamento, permitindo estender até o infinito o campo de comunicação oral (palavras) ou gestual (atos). Mas também pode ser entendida como o distanciamento necessário para que a presença se torne experiência. Supondo que a leitura desloca para o passado aquilo que dominamos, deixando suspensa a validade de nossos padrões, poderia se dizer que o texto se torna presente na medida em que algo está acontecendo com nós, algo que não seria possível se mantivéssemos esses padrões. A escrita neste caso seria uma forma de articular o receptor com a realidade, com o caráter paradoxal de realidade: o acontecimento espaço-temporal.

Tomando a noção de escritura na sua versão mais corriqueira, escritura como meio de comunicação, Derrida predeterminou-a como veículo, meio de transporte ou deslocamento, não necessariamente de conteúdo conceitual. Se escrever é a tentativa de apreender a realidade, podemos afirmar que a escrita é representação, portanto ficção. Segundo Derrida,

Austin quer excluir os usos ficcionais, teatrais e metafóricos (parasitários) da linguagem, apesar de reconhecer-lhes como possibilidade aberta a todo enunciado. Mas um uso parasitário não é um fracasso, é um uso deliberado. As razões de Austin para excluir os usos parasitários podem ser tanto de ordem estratégica para construir um discurso, como de ordem ético. Isso não quer dizer que excluiu o uso parasitário. Se a verdade de um texto é a soma total dos possíveis significados encontrados nele, poderia se dizer que a linguagem ordinária está marcada pela exclusão do parasitário. Em outras palavras, a linguagem tem os dois usos, de forma tal que o ficcional não se distingue do sério.

A função da ficção é a de transmitir uma realidade que ela mesma organiza, e possui capacidade comunicativa porque não é igual ao mundo nem ao repertório relativo do receptor. Segundo Iser (*O Ato da Leitura*, 1976), o acesso à realidade se dá através da percepção, onde é necessária a pré-existência de um objeto, e da representação, cuja característica é referir-se a algo não-dado ou ausente. No caso da ficção, Iser afirma que precisamos criar representações, porque o texto se limita a dar informações de como o objeto imaginário deve ser constituído. A representação estimula à imaginação e ganha um repertório de imagens na tentativa de representar algo que não pode ser visto como tal. A representação seria a combinação não-formulada de dados oferecidos, e não a experiência enquanto tal.

Mas também pode se pensar a linguagem como transgressão à estabilidade, tentando não restringir a referência a outras palavras nem circunscrever o significado a algo fixo; uma linguagem que tenta redescobrir a energia poética que permite que a escrita atue sobre a linguagem, onde a palavra é o lócus do evento e não um meio para expressar um significado.<sup>16</sup> Para Bataille (*Le Coupable* [1945], 1973, p.284), a escrita nunca é mais que um jogo, uma luta com uma realidade inapreensível. Escrever sobre algo é fazer o possível por apreender essa realidade, por dar forma a essa realidade; é uma prática que subverte uma idéia, um lugar que molda a matéria, que tem uma ação performativa sobre todo o que a habita; a escrita não é um simples contêiner. A comunicação poderia ser entendida como ruptura dos limites e fronteiras individuais no intento de substituir o isolamento e a descontinuidade por um sentimento de continuidade profunda: a prática da escrita e da leitura iniciada por Bataille como prática erótica seria a transmissão de uma mensagem na qual nem emissor nem receptor permanecem intactos e intocados. Portanto, poderia se entender o texto como guia que leva a ultrapassar os limites da racionalidade, até onde o pensamento se torna

---

<sup>16</sup> Entender a palavra unicamente como meio de expressar um significado é reduzir a palavra à intencionalidade, à estabilidade; entender a palavra como lócus da experiência permite incluir a intensidade e enfrentar-nos à impossibilidade de comunicar uma experiência.

palco de infinitas identidades e transformações e se enfrenta ao abismo da descontinuidade, da alteridade, da intensidade desprovida de intenção.

\*\*\*

Genericamente falando, é sempre necessário que as *circunstâncias* em que as palavras forem proferidas sejam, de algum modo, *apropriadas*; freqüentemente é necessário que o próprio falante, ou outras pessoas, também realize determinadas ações de certo tipo, quer sejam ações “físicas” ou “mentais”, ou mesmo o proferimento de algumas palavras adicionais. (AUSTIN, *Quando Dizer é Fazer* [1962], 1990, p.26).

Portanto, os atos de fala não são apenas ações físicas: incluem também atos mentais, atos-pensamento, o delírio e o acontecimento.<sup>17</sup> Os ready-mades de Marcel Duchamp podem ser entendidos como crítica à forma de produção artística, como proposta de re-negociação do pacto social estabelecido entre artistas e público. Ao mesmo tempo em que passaram pela prova técnico-estética e foram legitimados (pensemos no *Fountain*, de 1917), os ready-mades existem como pergunta. A questão poderia ser formulada assim: como é que uma obra de arte se institucionaliza, por escolha ou por enunciação? Segundo Thierry de Duve, a oração ‘isto é arte’

não é o sinal da passagem da prática artística de um regime visual a um lingüístico, senão a encenação e a manifestação da função enunciativa na qual os objetos que se mostram como arte e unicamente arte são apreendidos. [...] *o ready-made* é simultaneamente a ação que reduz a obra de arte a sua função de enunciação e o resultado dessa operação (de DUVE, *Kant after Duchamp*, 1996, p. 388-389, tradução nossa. Grifo do autor).<sup>18</sup>

Duchamp se vale de um deslocamento, tira o objeto do contexto utilitário ao qual pertence e situa-o num contexto estético. Entretanto, “o que determina o valor estético não é mais um procedimento técnico, senão um ato mental, uma atitude *diferente* frente à realidade” (ARGAN, *El Arte Moderno* [1975], 1977, p.435, tradução nossa).<sup>19</sup> Esse ato mental está relacionado com o entendimento dos acontecimentos que capturam a atenção do observador, com um olhar rigoroso e uma escuta minuciosa que estimulam e avivam o interesse no observador. Um ato mental que resulta de uma emoção; signo de uma ruptura que induz tanto

<sup>17</sup> As palavras *delírio* e *alucinação* são utilizadas no sentido de Carl Einstein: designam uma atividade tanto subjetiva como objetiva, como forma de acessar as camadas mais inconscientes. Elas não têm nenhuma conotação patológica.

<sup>18</sup> “Thus, the sentence ‘this is art’ as it affixes itself to a readymade, is not the sign of the passage of artistic practice from a visual regime to a linguistic one, but the enactment and the manifestation of the enunciative function in which objects that show themselves as art and art alone are caught up. [...] *the readymade* is simultaneously the operation that reduces the work of art to its enunciative function and the ‘result’ of this operation, a work of art reduced to the statemente ‘this is art’, exemplified by Duchamp’s readymades”.

<sup>19</sup> “Lo que determina el valor estético ya no es un procedimiento técnico, sino un acto mental, una actitud *distinta* frente a la realidad”.

a refletir ao respeito do que causou a ruptura como também a um “comercio” ativo e alerta com o mundo e que envolve aos sentidos.<sup>20</sup>

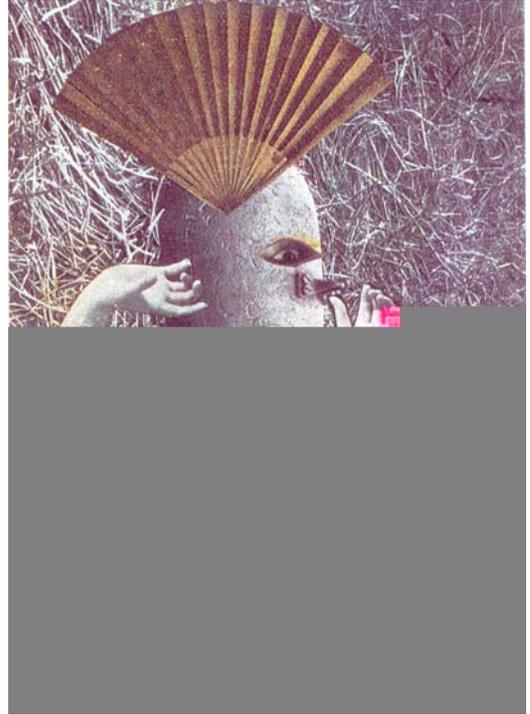
Também Otavio Paz disse a respeito do ready-made,

Os ready-mades são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a idéia de valor. Os ready-mades não são antiarte, como tantas criações do expressionismo, mas *a-Rtísticos*.<sup>21</sup> A abundância de comentários sobre o seu sentido – alguns sem dúvida terão provocado o riso de Duchamp – revela que seu interesse não é plástico, mas crítico ou filosófico. Seria estúpido discutir sobre a sua beleza ou feiúra, tanto porque estão mais além da beleza e da feiúra, como porque não são obras mas signos de interrogação ou de negação diante das obras. O ready-made não postula um valor novo: é um dardo contra o que chamamos de valioso. É crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos. A ação crítica se desdobra em dois momentos. O primeiro é de ordem higiênica, um asseio intelectual: o ready-made é uma crítica do gosto; o segundo é um ataque à noção de obra de arte. (PAZ, *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza* [1968], 2007, p.23).

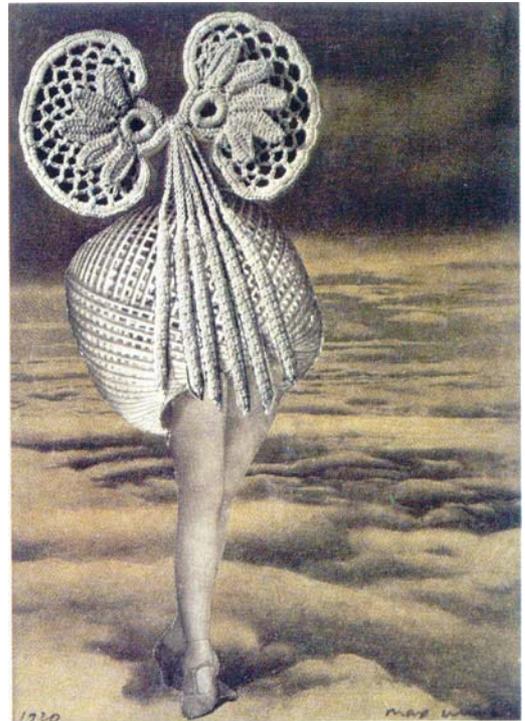
Max Ernst é outro artista que apela a atos mentais que remetem a uma realidade política e social que se torna alusão, transpondo um espaço real a um espaço mental. Segundo Argan, em *El Arte Moderno* (1975), Ernst levou ao limite a crítica da forma como representação, o estilo como critério único de interpretação da realidade e a técnica como procedimento dependente do estilo. Para Ernst, qualquer meio era bom sempre que atuasse como potenciação da imagem, e para isto se valeu, entre outras técnicas, da *collage*. Ao invés de justapor imagens simplesmente para provocar um encontro violento, buscou juntar imagens dispares que gerassem uma nova manifestação poética. Para isto, ele utilizou imagens de catálogos do fim do século XIX e gravuras tradicionais e banais, separando cenas e objetos para que não pudessem ser reconhecidos, e reorganizando estes elementos dispares em uma nova ordem, tão “real” como a anterior, ainda que absurda, com o propósito de inverter o significado das histórias, mostrando como a obra tem uma existência própria e que pode se considerar como destinada a descobrir o substrato inconsciente. A fotomontagem *Le Rossignol Chinois*, de 1920, consta da fotografia de uma bomba aérea utilizada durante a guerra no centro da composição. Mediante a colagem de elementos disparatados, Ernst transforma a bomba em um híbrido entre homem e animal, o título (que remete a um conto de Hans Christian Andersen) amortiza toda idéia de violência, embora mostre o aspecto vicioso das histórias consideradas “edificantes” pela burguesia.

<sup>20</sup> A palavra “sentidos” inclui tanto o sensorial, o sensacional, o sensitivo, o sensato, o sentimental como o sensual. Segundo John Dewey (1934), os sentidos não podem ser colocados em oposição ao intelecto, porque é a mente que torna frutífera a participação do homem no mundo através dos sentidos; é a mente a que extrai, retém e coloca os valores ao serviço da interação do homem com o entorno. Tampouco podem ser opostos à ação, já que o aparelho motor e a vontade são os que permitem que a interação seja possível.

<sup>21</sup> Na tradução brasileira, aparece como *a-Rtísticos*. Possivelmente remete ao uso de a- como antepositivo de origem grego, com a acepção de ‘privação, negação’.



Max Ernst. *Le Rossignol Chinois*, 1920.  
Collage de fotografias e nanquim s/papel. 12,2 x 8,8cm.



Max Ernst. *Au-Dessus des Nuages Marche La Minuit*, 1920.  
Collage de fotografias e lápis. 18,3 x 13cm



William F. Yeames. *Anne Robsart*, circa 1877. Original utilizado por Max Ernst.



Max Ernst. *La Femme 100 Têtes Ouvre sa Manche Auguste*, 1929.  
Collage s/papel. 30 x 14,2cm.

Mas que acontece quando algo é “repetido”, como no caso das imagens de catálogos utilizadas por Ernst? Outra instancia desse algo entra em existência, e o que parece ser uma repetição se apresenta como algo bastante diferente. O Derrida introduz o conceito de *iteração*, ou repetição ligada à alteridade, que possibilita a um enunciado não estar relacionado com um referente. Relacionado com a *iteração*, repetição de um enunciado que abrange também à alteração, está a *disseminação*, fator derrideano não redutível à polissemia, que engloba o espectro de possíveis interpretações e que não podem ser determinadas como primárias. Em outras palavras, a repetição de um enunciado não é a repetição de uma unidade idêntica a si mesma. A *disseminação* daria conta da *citação* ou duplicação, e do fato de que um enunciado pode ser citado em vários contextos que vão modificá-lo. Por outra parte, pelo mesmo fato de um enunciado poder ser enxertado em outro contexto, pode “romper com todo contexto dado, engendrar infinitamente contextos novos, de forma absolutamente não saturável” (DERRIDA, *Assinatura Acontecimento Contexto* [1971], s/d, p. 419). Sem critérios para afirmar qual é o contexto adequado, dá-se lugar aos desdobramentos de dito enunciado.

Não obstante, nestes casos, a técnica da *collage* está subordinada à experiência vivida, e deve tomar-se cuidado de não banalizar a ‘visão’ mediante considerações técnicas. Dita fotomontagem, o *Rossignol Chinois*, alucinação nem idealizada nem patológica, embora poética, resulta em um objeto bem diferente de um objeto enrijecido pelas convenções. O fato de Ernst sonhar ao pintar, o fato do sonho irromper na vigília, diz respeito ao delírio como mecanismo criativo. Como na produção de sonhos, a *collage* trabalha com fragmentos, interrupções, cortes, deslocamentos. Segundo Argan,

tem sido observado que em Ernst não é o sonho quem cria a imagem senão ao contrário, a imagem desenvolve-se no quadro através de um jogo complexo de associações alógicas. O próprio artista afirma que assiste ao processo ‘como espectador’: não pinta o sonhado senão que sonha ao pintar (Argan, *El Arte Moderno* [1975], 1977, p.441, tradução nossa).<sup>22</sup>

O delírio é uma forma de apagar o real convencional e produzir uma realidade nova. Ao abrir-se à visão, o homem se torna receptor em uma operação que tende a juntar criação e recepção. Em consequência, essa visão pode ser entendida como destruição e ampliação da realidade convencional, uma outra forma de fabricação de realidade, ao invés de fixá-la. É nesse estado alucinatório que surgem as figuras, geradas a partir de um acontecimento que toca e domina as camadas inconscientes. Essas imagens, geradas a partir da acumulação da memória corporal que resulta da experiência, podem ser entendidas como uma re-criação do

---

<sup>22</sup> “Ha sido observado que en Ernst no es el sueño quien crea la imagen sino al revés, la imagen se desarrolla en el cuadro a través de un juego complejo de asociaciones alógicas. El mismo artista afirma que assiste al proceso ‘como espectador’: no pinta lo soñado sino que sueña al pintar”.

real, como uma transformação, como um acréscimo ou como uma direção que indica uma nova realidade.

O delírio como aparecimento súbito de um mundo de imagens autônomas, dirigidas ao observador, também se relaciona com uma das idéias mais inquietantes de Duchamp, para quem o espectador faz o quadro.<sup>23</sup> Poderíamos entender esta idéia do ‘espectador que faz o quadro’ como o ato de pôr a obra em contato com o mundo externo. Desta forma, a arte em vez de ser considerada como uma forma de ordenar a visão do mundo representa um meio de tornar visível essa dimensão poética. Cabe a pergunta sobre se resistimos ao sacrifício da ruptura com o ‘eu consciente’ para mergulhar na alucinação e deixar os poemas florescerem, para ver os poemas se formando. Cada embate do espectador com a obra, transformado em acontecimento, tornaria ao espectador em artista. A frase de Max Ernst, referente ao elemento dominante de sua criatividade, “enter, enter, have no fear of being blinded”, que poderia ser traduzida como “entra, entra, não tenhas medo de perder a visão”, cabe também como anotação para esse encontro individual, marcado entre espectador e obra, da experiência não programada da qual fala Duchamp. A obra se ‘dissolve’ e funciona como uma caixa de ressonância do acontecimento, impregnado da força subversiva da metamorfose, do delírio, da alucinação, ativando estratos psíquicos antagônicos, contraditórios e não controláveis, ampliando a realidade normatizada. Porque a potência, a força da obra está na sua desordem invisível, no acúmulo de dados ínfimos que ativam a imaginação. Porque é na relação com o espectador que a obra se torna obra-força e deixa de ser obra-objeto.

\*\*\*

O “texto”, independentemente de seu modo de concretização, se articula com a percepção e gera experiência. Junta ao homem com o mundo dos objetos, dos acontecimentos e com outros homens; em vez de isolá-lo, cria um mundo público. Portanto, se articula com um corpo que é suporte da vida psíquica e materialização da experiência vivida, carne e sangue, um corpo vivo do qual a voz é uma extensão. A presença de um corpo permite introduzir a noção de performance.

---

<sup>23</sup> Na conferência titulada *O Ato Criador*, na Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas, abril 1957, Duchamp diz “Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá seu veredicto final, e, às vezes, reabilita artistas esquecidos” (Duchamp, *O Ato Criador* [1957], 1986, p. 74).

Assim, poderia se pensar o “texto” desde a óptica do teatro, no qual o autor provê as palavras e o público o sentido. No transcurso da peça, o público constrói um modelo simulado, baseado nas emoções. Nessa construção, o público experiencia as emoções e vicissitudes, podendo refletir sobre elas, criando modelos mentais de indivíduos e de interações entre eles, o que possibilita a percepção das experiências constituintes à platéia. Neste ponto é importante ter presente a desconstrução derrideana, que questiona a oposição entre oralidade e escrita. Resulta inevitável colocar a seguinte questão: que tipo de relações estabelece a performance com a voz e com a escrita?

O estudo da performance surgiu como disciplina acadêmica na *New York University* nos anos 70 sob a direção de Richard Schechner, para quem os modos tradicionais da análise dramática não eram suficientes para descrever as práticas e procedimentos da performance experimental contemporânea. Schechner apelou, influenciado por Victor Turner, a modelos analíticos trazidos da antropologia, que consideravam a performance como um fenômeno cultural relacionado à brincadeira, esportes e ritual. Como exemplo, em *Between Theatre and Anthropology* (1985), Schechner menciona o caso da dança do veado. O bailarino Yaqui, que ao colocar a máscara do veado sobre sua cabeça e pelo fato de que olhos, nariz e boca estejam visíveis, deixa implícita a impossibilidade de uma transformação completa e se converte em algo entre humano e veado. O “palco”, simultaneamente lugar físico e espaço / tempo / espectador / performer, gera um campo centrípeto que envolve tanto o que acontece nele como o que está perto dele. Para Schechner, nos momentos em que o bailarino é “não-ele-mesmo” ainda que “não-não-ele-mesmo”, “sua identidade é apenas localizada nos limiares da ‘caracterização’, ‘representação’, ‘imitação’ e ‘transporte’” (SCHECHNER, *Between Theatre and Anthropology*, 1985, p. 4, tradução nossa).<sup>24</sup> Como uma fita de Möebius, reúne o mundo da existência de objetos cotidianos e pessoas com o mundo de implementos mágicos e deuses. Um processo onírico toma conta das ações concretas, que ficam em brumas e estabelecem uma relação com a experiência. Essa característica dos humanos de expressar identidades múltiplas e ambivalentes, tanto nos rituais como em outro tipo de práticas nas quais o espectador torna-se participante, não teria semelhanças com o delírio e a alucinação?

O delírio como potência de criação e produção pode ser entendido como luta entre duas pulsões: destruição e conservação do eu consciente, poder do desejo e do recalque, identificação e separação entre sujeito e objeto. Como na performance do bailarino Yaqui, se

---

<sup>24</sup> “At the moments when the dancer is ‘not himself’ and yet ‘not not himself’, his own identity, and that of the deer, is locatable only in the liminal areas of ‘characterization’, ‘representation’, ‘imitation’, ‘transportation’”.

dissolve a separação entre o humano e o veado, dissolvendo-se a crença na continuidade do ‘eu’. Poderia afirmar-se que estes tipos de performances se caracterizam pela presença de uma determinada ‘harmonia’, não como beleza estética e estática, senão como algo dinâmico, um ajuste entre tensões. Indica o sentido de uma luta pessoal em busca de novas relações entre os fatos, análogo ao conflito originado pela contradição entre ‘o que é visto pela mente’ e ‘o que é visto pelos olhos’. Mas essas tensões devem permanecer vivas, sem se resolver, sendo essa a beleza da performance.

Considerando que o meio é heterogêneo, talvez seja interessante introduzir também a noção de *rasa*, literalmente, sabor da mente, em sânscrito. *Rasa*, essência da teoria da performance, é definida como uma experiência percebida por meio de uma emoção e manifestada através da arte, segundo o *Natyasastra*.<sup>25</sup> A *rasa* é a experiência da emoção, um furacão de energia. As emoções que a expressam estão classificadas metaforicamente em nove, em concordância com as emoções das quais elas são uma idéia intuitiva: o erótico, o cômico, o odioso, a fúria, o heróico, o terrível, o compassivo, o maravilhoso e a paz. Considerada como um momento de toma de consciência, essa experiência é unificadora, indivisível, e remete ao acontecimento. É possível considerá-la como um metabolismo no qual um aprendizado profundo tem lugar e um conhecimento não linear e não-literário é transmitido. A *rasa*, experiência da emoção e não seu efeito, acontece no instante de silêncio que segue à execução da performance.

Se certos tipos de teatro precisam de uma audiência que os escutem, ou de espectadores que os vejam, o teatro indiano precisa de uma camaradagem entre comensais que o saboreiem [...] *Rasa* acontece quando a experiência dos preparadores e a dos comensais tem um encontro. Cada um, utilizando habilidades que devem ser apreendidas e que não são fáceis, movimenta-se em direção ao outro. A experiência da performance é como aquela de um banquete no qual os cozinheiros e aqueles que servem o banquete devem saber como preparar e servir, mas os comensais devem saber como comer. (SCHECHNER, *Between Theatre and Anthropology*, 1985, p.138, tradução nossa).<sup>26</sup>

<sup>25</sup> *Natya Sastra*, Tratado do Teatro, é considerado pelos hindus a autoridade mais antiga no que concerne à estética. Na tradição indiana se diz que a arte não é uma atividade natural do homem. Diz-se que teve uma época em que o conhecimento do real era o alvo mais importante da vida humana, e todas as atividades eram ao mesmo tempo analogias, signos, rastros de uma busca interna. Com o advir do *kali-yuga*, a era da penumbra, os homens começaram a praticar essas atividades só pelos resultados exteriores. Diz-se que os deuses, desesperados, rogaram para Brahma fazer um novo Veda. “E, da substância dos quatro Vedas, Ele-que-vê-as coisas-como-elas-são, criou a Arte Dramática” (DAUMAL, *Rasa or the Knowledge of the Self* [1941], 2002, p.8). A arte entendida como meio para uma compreensão, dirigida à emoção e não ao intelecto. Talvez seja conveniente diferenciar a mente da atividade mental e do intelecto. Na tradição indiana, Patanjali, codificador mas não criador do yoga, afirma que não podemos conhecer à mente a não ser pelas manifestações da mesma; estas seriam a compreensão, a compreensão errada que tomamos como verdadeira devido a uma observação defeituosa ou a uma má interpretação do que foi percebido, a imaginação, o sono profundo e a memória. A diferença entre mente e atividade mental seria que a mente é como um lago de águas profundas e a atividade mental seriam as ondas na superfície do lago; o intelecto seria o exercício do raciocínio de forma preponderante ou excessiva. Segundo Patanjali, o lugar da mente não é o cérebro, é o coração. (DESIKACHAR, *Yoga Sutras de Patanjali*, 1986).

<sup>26</sup> “If some theater needs an audience to hear it, and some need spectators to see it, Indian theater needs partakers to savor it. [...] *Rasa* happens where the experience of the preparers and the partakers meets. Each, using skills that have to be learned and that are not easy, moves toward the other. The experience of the performance is like that of a banquet where the cooks and servers must know how to prepare and serve, but the diners must know how to eat”.

Foi dito acima que a teoria dos atos de fala de Austin tenta ver a linguagem como uma atividade social em vez de uma forma de avaliar se as coisas são verdadeiras ou falsas, dando à linguagem um lugar de ação. Por um lado, a performance é um termo antropológico relativo às condições de expressão e percepção. Por outro, segundo Paul Zumthor, performance designa um ato de comunicação como tal e se remete a um momento tomado como presente, “a palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata” (ZUMTHOR, *Performance, Recepção, Leitura* [1990], 2007, p.50). Sendo assim, a performance é o momento de encontro com o enunciado, com a obra; um encontro, um confronto pessoal no qual a obra é percebida sensorialmente, em que o pensamento está regulado pelo sensível e não pela razão. Neste sentido a obra promove a experiência intensa de cada um dos participantes.

\*\*\*

Perante uma imagem fotográfica surge a pergunta de como nos posicionar frente a ela. A resposta dependerá da compreensão que alcançamos dessa imagem fotográfica assim como também do nosso entendimento da técnica da fotografia (significado compositivo do ângulo em que foi feita a fotografia, enquadre, controle de valores e contrastes mediante o tempo de exposição). Seja como representação, objeto, símbolo ou texto, a imagem se mostra transmitindo algo.<sup>27</sup> Estabelecemos relações com essa imagem, conectamos essas imagens com outras, não necessariamente fotográficas. Além disso, também mantemos alguns aspectos dessa imagem e descartamos outros.

Muitas vezes nos confrontamos com o desconforto que produz a falta de distância entre a imagem fotográfica e o receptor, com a dificuldade de discriminar o que é percepção do que é construção subjetiva, com a falta de perspectiva necessária para possibilitar a convergência entre as experiências sedimentadas e aquilo que estamos vendo. Outras vezes, nos enfrentamos à fragilidade de uma imagem que se refere ao universo perceptivo sem por isso reproduzir uma percepção, à confusão que deriva de tentar inserir a imagem na memória perceptiva para que possa sugerir novas maneiras de ver. E outras vezes, à aversão que produz

---

<sup>27</sup> Considero importantes as considerações feitas por Jean-Marie Schaeffer, de que a imagem fotográfica, na maioria dos casos, se limita a mostrar alguma coisa e não disse coisa alguma. “A fotografia é uma arte ‘leiga’ que emociona, encanta ou entristece, mas dessa emoção fugaz, dessa tristeza e desse encanto leves, sutis e precários que surgem de um encontro breve e fortuito. Uma imagem onde há o que ver, mas nada – ou muito pouco – a dizer” (SCHAEFFER, *A Imagem Precária* [1987], 1996, p.205).

a superabundância quantitativa de fotografias. Mas também esse desconforto é intrínseco à própria dificuldade de verbalizar um prazer ligado a uma percepção visual, ao prazer que resulta de ser conduzidos a ultrapassar os limites da racionalidade, onde o pensamento se torna palco de múltiplas metamorfoses.

A comunicação é algo mais que passar uma determinada informação; comunicar é também transferir, portanto também tem uma conotação de deslocamento e de transformação, de iteração, citação e disseminação segundo as noções de Derrida (*Assinatura Acontecimento Contexto*, s/d). No caso da arte em geral, comunicar poderia ser entendido como o embate individual entre a obra e o observador, o que remete à idéia de performance. Mas a obra também pode ser entendida como a produção total de um artista, onde aparece o processo subjetivo do artista, a luta e os conflitos com a lei; a obra é como um tecido, uma multiplicidade de escritas superpostas e dinâmicas, onde se entrecruzam linhas de pensamento e de emoções próprias como também de outros artistas. No caso da fotografia, uma 'obra' é dificilmente identificável no âmbito de uma imagem isolada, já que nem sempre o fotógrafo é responsável por uma foto bem-sucedida, como assinala Schaeffer em *A Imagem Precária* (1987). Mas uma fotografia bem-sucedida não se limita apenas a nos fazer ver, ela também nos faz pensar e até chega a nos desorganizar. Para Paul Zumthor, obra é tudo o que é poeticamente comunicado, incluindo elementos auditivos, visuais, tácteis. A obra torna o mundo visível, audível, tátil; exige um esforço por parte do espectador de se liberar de limitações e abrir-se a um estado confuso, à consciência de estar no mundo. A obra apela à imaginação, que faz trabalhar o objeto que capturou, gerando experiência, abertura e vertigem em vez de apenas deduzir possíveis conseqüências.

Também foi dito que o delírio é uma forma de apagar o real convencional e produzir uma realidade nova, na qual a criação se junta com a recepção. Em outras palavras, poderia entender-se o delírio como uma forma de abrir uma brecha no mundo, e que essa brecha pode ser penetrada mediante um processo dinâmico que requer da participação do observador.<sup>28</sup> Apenas na memória temos a medida de liberdade necessária para transformar a multiplicidade desordenada da experiência (que abala e mina o que sabemos, sendo o delírio uma de suas formas) em uma totalidade organizada, indivisível, articulada, isto é, como configuração. Essa carga emocional, tanto como os conceitos estéticos, é normalmente atribuída à obra de arte e não a seu espectador. A obra age emitindo mensagens caóticas, confusas, vagas, ambíguas, que o espectador deve re-organizar. O encontro entre obra e espectador é entre a própria

---

<sup>28</sup> Participar não quer dizer que o observador incorpore as manifestações da imagem, senão que atue sobre elas coordenando, perspectivando e interpretando.

história do objeto e a história de quem olha; o resultado é um saber, uma série de valores tornados carne de um corpo vivo que pode ser articulado como discurso. A escrita que resulta desse encontro é um intento de restaurar a presença perdida do acontecimento.

Ter uma experiência é re-estruturar o que somos e confrontar-nos com o desconhecido, o novo, o não vivenciado; é construir no presente, organizando de maneira eficiente toda a informação acumulada para poder lidar com uma situação nova, é revisar nossas próprias noções e preconceitos e enfrentar as próprias limitações. Segundo John Dewey (*Art as Experience*,

No contexto da fotografia a idéia de verdade resulta inadequada, enquanto as de verossimilhança ou virtualidade (possibilidade, potencialidade ou probabilidade) são mais tangíveis. Considerando que não existe uma ação humana que não implique uma manipulação, no caso da fotografia, essa manipulação está no próprio princípio no qual o aparelho fotográfico está baseado (a perspectiva monocular renascentista). Derrida utiliza a idéia de suplemento para revisar a noção de que a escrita estende o campo de comunicação oral ou gestual: se a escrita é adicionada à fala, ela substitui-a ou é uma extensão da mesma. Como já foi dito, ele afirma que a escrita não representa o pensamento diretamente, senão à fala representando o pensamento. Resgato aqui a noção de fotografia como suplemento do real, utilizada por Rosalind Krauss. Ela afirma que “um dos aportes específicos dos surrealistas foi considerar a realidade ela mesma como representação ou signo. A realidade foi ao mesmo tempo ampliada, e substituída ou suplantada pelo ‘suplemento’ supremo que é a escritura: a escrita paradoxal da imagem fotográfica” (KRAUSS, *Le Photographique, pour une Theorie des Ecartes*, 1990, p.122, tradução nossa).<sup>29</sup> Definindo ação como atividade prática, concreta, que intervém no real em contraste à passividade de uma atitude puramente teórica ou especulativa, é possível considerar à fotografia como tal.

É inegável o impacto que teve a fotografia para a sensibilidade, não exclusivamente na perspectiva de Benjamin, alterando e revolucionando o que era específico da arte: autenticidade, unicidade e presença. A imagem reproduzida tecnologicamente pode colocar uma infinidade de detalhes num conjunto visual único, enquanto a visão natural tende a simplificar e sintetizar esses detalhes. A imagem feita tecnologicamente permite fragmentar movimentos transformando cada um desses fragmentos em parte do visível, enquanto para a visão natural o movimento é uma ação indivisível que se desenvolve no espaço. Não obstante, pelo próprio processo físico-químico da fotografia, pode-se dizer que a fotografia mantém uma relação com o real, é depositaria do real e não apenas um meio para registrar o real. Portanto, considero que a questão da fotografia é a eficácia: fracasso ou sucesso da imagem fotográfica, e não identidade ou representação mimética. Desta forma poderíamos ter outra abordagem do problema básico da fotografia, o estatuto do real.

A partir da óptica da performance, podemos nos posicionar de outro modo frente à fotografia. Para Richard Schechner, tratar um objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que essa coisa faz e como se relaciona com outros objetos e seres.

---

<sup>29</sup> “Mais je soutiens que l’un des apports spécifiques des surréalistes a été de considérer cette réalité elle-même comme représentation ou signe. La réalité en fut à la fois élargie, et remplacée ou supplantée par le ‘supplément’ suprême qu’est l’écriture : l’écriture paradoxale de l’image photographique”.

Explicar essas ações é um esforço reflexivo para compreender o mundo da performance e o mundo como performance. Pensar o mundo como performance permite dizer que no caso de obras fotografadas ou filmadas, ainda que estas permaneçam materialmente as mesmas em cada exibição, o contexto varia e a recepção também. Por outro lado, na performance da qual fala Schechner, a estudada e descrita pela antropologia e a etnologia, está implícita a idéia da presença de um corpo no qual se inscreve uma rede de informações percebidas em uma situação dada. Através desse corpo se estabelecem relações com o espaço, que é reconhecido tanto pelo performer como pelo espectador como espaço cênico, da ficção e da teatralidade.<sup>30</sup> A apreensão, resultado da ação de capturar e reter aquilo que mais lhe atrai e interessa tanto ao performer como ao espectador, é uma ação subjetiva que produz um momento de gozo e de plenitude. A performance neste caso estaria na interação, na relação recíproca entre objetos e seres: na recepção e não só na materialidade do evento.

Para considerar a fotografia como uma forma de conhecimento subjetivo, relativo à percepção e à memória, portanto não puramente visual, a idéia de performance deveria ser ampliada, englobando tanto os fatos que compreende a palavra recepção como o momento em que os elementos coagulam em uma percepção sensorial na qual o corpo está engajado. Mas esta ampliação deve ser feita sem descuidar o problema teórico que surgiria de reduzir o fato artístico à comunicação, discriminando entre estetização de informação e processo artístico. Sendo possível ampliar a idéia de performance formulada por Schechner com as noções de Derrida, também é possível questionar o modelo lingüístico como forma de performance, favorecendo uma apreensão corporal na qual a mente do espectador registra variações que não seriam detectáveis em uma estrutura narrativa. Uma apreensão que favoreça a metáfora teatral: o transporte e a transformação de quem olha ao mesmo tempo em que permite outras interpretações de aquilo que está sendo olhado. Foi dito acima que arte entendida como verbo é confrontar-se com a interrupção do fluxo de pensamento e habitar esse intervalo no qual o que pensamos se detém de forma súbita e parece não ter ligação com o que percebemos. Arte é o momento concreto e operativo da experiência artística. A recepção dessa experiência por parte da massa social está condicionada por convenções e hábitos. Mas para que seja recepção ativa, arte e não apenas recepção de informação, a ênfase deve estar na produção e não no consumo, embora se estabeleça algum tipo de intervalo entre obra e público. Talvez radique nas diferentes qualidades desse intervalo o fato de uma obra pertencer ao campo da arte ou ao campo da cultura.

---

<sup>30</sup> Talvez por essa relação com o corpo, seja melhor falar de lugar em vez de espaço. A noção de lugar, imbricada com a noção de tempo, também pode ser entendida como um ponto de intensidade própria produzido pelo encontro de energias.

Esta fotografia, que chamo de performática, incita a uma modificação e uma reestruturação do ato de olhar, não restrito à dimensão nem às convenções puramente ópticas. Um olhar que, se valendo do entrecruzamento dos estratos das experiências vividas, poderia estabelecer um diálogo entre imagens fotográficas e outras imagens. A fotografia teria a função de guia, indicaria direções possíveis, funcionaria como instrumento de orientação, quase como um mapa, ténue indício de um acontecimento a recuperar ou a inventar. A fotografia não só descreve a ação de fotografar (apropriação química da perspectiva renascentista) senão também cria uma situação nova que requer uma operação mental por parte do observador: que recorte, cole, desloque e condense os fragmentos resultantes de ultrapassar a racionalidade e os torne outra coisa que a imagem fotográfica original.

A fotografia é um intento de capturar uma realidade que é escorregadiça, ambígua como também inapreensível. Articula o mundo do observador e do artista, é o ponto no qual convergem e se refletem tanto os pensamentos do observador como do artista. Coloca-nos frente ao desafio de contornar a armadilha e discriminar entre memória e registro, este último tomado muitas vezes como autenticação de um discurso e de uma ideologia, não sempre detectáveis em forma imediata. Por esta mesma razão, contem a capacidade de pulverizar esses discursos e ideologias: a fotografia mostra que nenhum objeto é inocente. A fotografia rasga o tempo, permite-nos entrar num intervalo que talvez passasse despercebido.

Mas também é um elemento de reflexão crítica, ainda que para isso devamos olhar para práticas artísticas não consagradas e definidas pelos museus, galerias, espaços de exposição e colecionadores. A posição individual de cada artista, embora engajada em questões similares, leva para territórios diferentes. A modo de exemplo, ainda que as questões levantadas nos anos '20 foram incorporadas nos trabalhos da geração seguinte, complexando tanto o pensamento relativo à representação e narrativa como também à relação entre representação da política e políticas da representação, cada artista teve uma forma determinada de pensar essas questões e de inscrevê-las na obra. Entretanto, a reprodutibilidade infinita da fotografia não foi explorada: é difícil pensar em um artista que embora utilizando a fotografia, não tenha limitado as tiragens de sua obra. A menos como

‘fotografias’, se continuará a reproduzir o mesmo tipo de imagens que a fotografia analógica ou se criará sua própria linguagem fotográfica, se o desenvolvimento tecnológico será acompanhado por um desdobramento do pensamento, se a fotografia analógica continuará sendo o paradigma da fotografia digital.

Em poucas palavras, entender a fotografia como performática é entendê-la como um jogo no qual somos convocados, tanto observadores como fotógrafos, a jogar e mexer as peças. Um jogo que depende da destreza e não da aleatoriedade, e cujo objetivo continua sendo dar sentido, colocar em suspensão e abrir outras possibilidades. Em definitivo, uma atividade que constrói aquilo que descreve. Uma atividade, contudo, não desprovida de ideologia e da qual possivelmente a palavra *transformance* seja uma expressão mais exata do que *performance*.

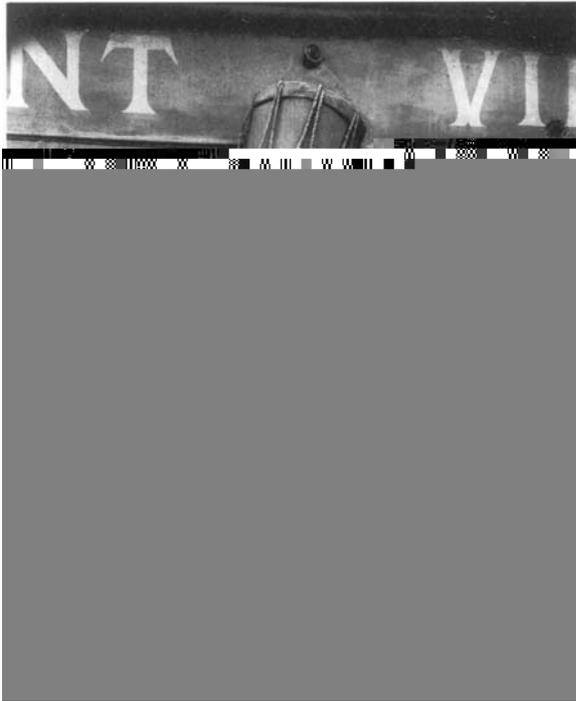
Senão, como olhar as fotografias de Atget? Como entender as fotografias feitas por Man Ray, Duchamp, Moholy-Nagy e outros artistas da modernidade fundada no surrealismo, dadaísmo, cubismo e futurismo? Como analisar os *foto-trabalhos* de Matta-Clark? Os intentos de entender, de interpretar as imagens fotográficas, não estariam também sob a força de aquilo que se está tentando entender? Nestes casos, é possível falar de fotografia performática?

\*\*\*

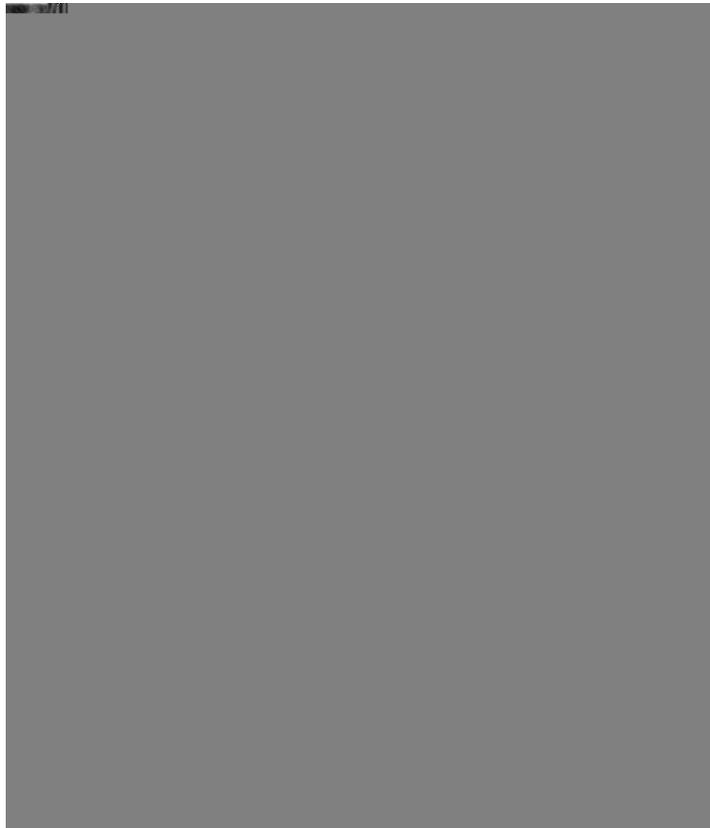
## Eugène Atget e a fotografia como ação

A fotografia de Atget conhecida como *Au petit Dunkerque, quai de Conti, 3º*, de 1900, mostra a entrada de um bistrô do ponto de vista de um pedestre. Na porta central, abaixo do nome do bar, aparece uma figura destituída de realidade, um fantasma do qual podemos ver o colarinho da camisa, as mangas e o colete preto. Este fantasma, irreconhecível como humano, contrasta com a precisão dos detalhes da arquitetura, como a grade da fachada, os ornamentos em torno da entrada, as duas linhas horizontais de luz que definem o parapeito das janelas e a irregularidade do degrau da porta produzida pelo desgaste. A nitidez, o fato de todos os elementos estarem em foco, em contraste com a fantasmagoria da figura humana, permite deduzir que para obter a maior profundidade de campo, Atget priorizava fechar o diafragma. O tempo de exposição, longo pela pouca sensibilidade das placas de vidro que utilizava, permitia o contraste entre precisão e indefinição, acentuando a diferença entre o que era imperturbável (a cidade) e o transitório (o homem), ou ainda sugerindo uma incompatibilidade entre o humano e o urbano. Concentrando-se num segmento de rua e não na rua inteira, obtém a maior quantidade de informação do segmento em questão, sem perder a polarização entre o inalterável e o passageiro. E o ponto de vista levemente oblíquo no que diz respeito ao plano da fachada aparece como um recurso recorrente em Atget. Este recurso contrasta com as convenções de frontalidade, simetria e respeito pela proporção, resultantes do cruzamento do desenho arquitetônico, gravura e fotografia que caracterizam o arquivo da Ecole des Beaux Arts, a quem Atget vendeu umas 1600 fotos de monumentos históricos entre 1900 e 1913.

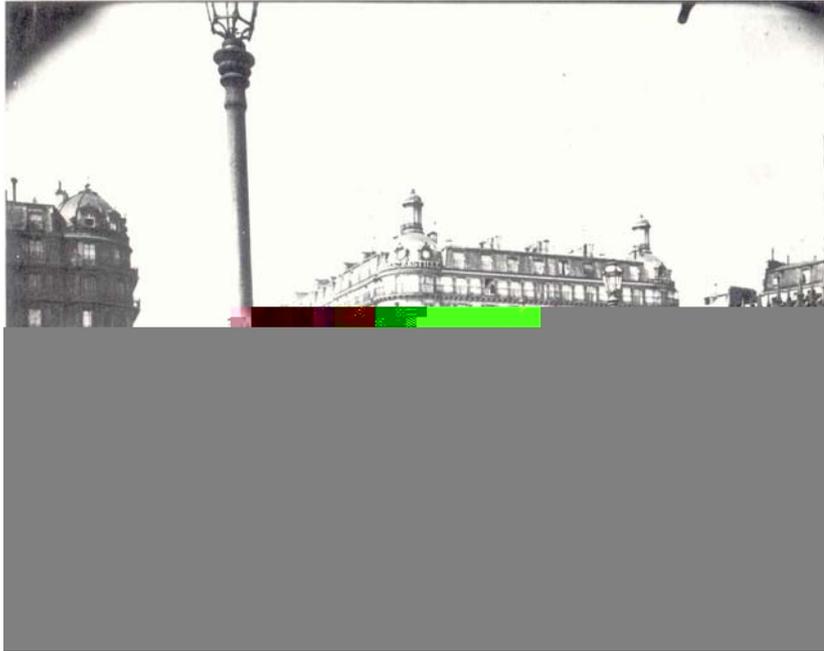
O fantasma mencionado acima aparece como um torso mutilado, sem cabeça, sem braços nem pernas, mas deixa ver através dele, apesar dele, duas mesas no interior. Essa é a única informação, que aparece na fotografia, do interior do bistrô. Os detalhes desse interior estão reduzidos ou suprimidos, como também os detalhes da parte superior acima da porta e da mesa esquerda, na calçada, onde apenas se vislumbram os pratos. A toalha dessa mesma mesa aparece como uma forma irregular branca, sem matizes de cinzas nem bordas que pudessem sugerir planos. Tanto as partes em sombra como as excessivamente iluminadas têm os detalhes apagados, e de uma forma tal que essas mesmas partes, bem como a informação nelas contida, mostram-se como figuras geométricas. O mesmo princípio de esvaziamento organiza tanto as zonas de sombras como as figuras geométricas brancas. Esta metamorfose de zonas informativas em figuras geométricas poderia ser vista como uma forma de desvio, plausível de se agregar a um registro fiel do real.



Eugène Atget. *Au Tambour*, 1908. 18 x 24cm.



Eugène Atget. *Au Petit Dunquerque*, 1900. 18 x 24cm.





Eugène Atget. *Passage des Gobelins*, 1900. 18 x 24cm.



Eugène Atget. *Coin de la Rue de Bièvre*, 1924. 18 x 24cm.

N° 7 — Deuxième année

15 Juin 1926

# LA RÉVOLUTION SURREALISTE



FINE ARTS

R297

*“Dernières Conversions”, Capa de La Revolution Surrealiste, n. 7. (15 junho 1926).*

É intrigante o fato de que as zonas obscuras, nas cópias, são produzidas pelo efeito da luz nos sais de prata, no negativo.<sup>31</sup> Para Atget a exposição longa tem dois objetivos diferentes: no caso dos negativos de vidro, permite o contraste entre precisão e indefinição, e no caso das cópias (ou positivos), permite o esvaziamento. Mas também, segundo Pierre MacOrlan, no prólogo do livro de Berenice Abbott sobre Atget, de 1930, referindo-se às fotografias da classe trabalhadora não estabelecida como proletariado, “a fotografia utiliza a luz para poder estudar a sombra. Expõe às pessoas da sombra à visão. É uma arte solar ao serviço da noite” (tradução nossa).<sup>32</sup>

A fotografia do eclipse de 1912, que foi capa de *La Revolution Surrealiste* de 1926, se caracteriza pela reunião de pessoas pertencentes a distintas classes sociais com os olhos fixados em um ponto. Existe outra fotografia, tomada instantes antes, na qual a multidão confusamente oscila entre a posição ‘oficial’ e olhar interrogativamente à câmera. Em ambas se mostra a diversidade e desigualdade da cultura em 1912, onde o popular se mostrava como sendo parte da multidão, escorregadiço, descentrado e diverso como a multidão mesma. As fotografias grupais não se caracterizam por serem uma massa unificada e passiva, não posavam para adequar-se às imagens do popular construído por teóricos e romancistas. Esta falta de ordem pode ser outra forma de fotografar o esvaziamento, esse grau zero da imagem entendido como o mínimo necessário para mostrar a relação de ausência e presença.

Em *Pequena História da Fotografia* de 1931, Walter Benjamin levanta a questão da “arte como fotografia” como opção frente ao debate da “fotografia como arte”, numa tentativa de transpor a discussão centrada na estética à função social. A fotografia permitiu ao Benjamin pensar a cultura moderna segundo a produção e a reprodutibilidade técnica. No *O Autor como Produtor*, de 1934, ele assinala o risco da fotografia ser uma forma de abastecer a um aparelho de produção sem transformá-lo. Nesse texto, Benjamin critica a Renger-Patsh e aos fotógrafos que se limitavam a fazer uma descrição gráfica do mundo e cuja prática estava influenciada pela imprensa burguesa, transformando “a própria miséria em objeto de fruição, ao captá-la segundo os modismos mais aperfeiçoados (BENJAMIN, 1996b, p.129). No caso de Atget, na *Pequena História da Fotografia*, Benjamin afirma que “esses lugares não são solitários e sim privados de toda atmosfera; nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como uma

---

<sup>31</sup> A princípio, o revelador afeta os sais de prata que foram expostos à luz e faz isso com uma intensidade proporcional à da exposição recebida.

<sup>32</sup> “Photography uses light in order to study shadow. It is a solar art in the service of the night”. Pierre MacOrlan, no prólogo de *Atget: Photographe de Paris* (Paris: Jonquières, 1930) de Berenice Abbott, apud Molly Nesbit (*Atget's Seven Albums*, 1992, p.6).

casa que ainda não encontrou moradores” (BENJAMIN, 1996a: 102).<sup>33</sup> A tese dele foi retomada por Rosalind Krauss em *Le Photographique*, onde perfila a influência do modelo fotográfico nas artes. Foi o aspecto indiciário da fotografia o que permitiu a Krauss analisar as mudanças no campo da arte e entender a abertura de uma prática historicamente fechada, incluindo o registro, o arquivo e a utilização da fotografia como instrumento teórico para avaliar as práticas artísticas.

Ao comparar a Atget e seu arquivo de fotografias ao local de um crime, Benjamin sugere em *Pequena História da Fotografia* que todos, alguma vez, poderemos constatar que estivemos no lugar de algum crime. O recurso do suspense, criado nos romances policiais através de espaços vazios, silenciosos, sem vida, onde o assassino está ausente, parece se adequar às imagens de Atget. Mas também é pertinente lembrar a etimologia da palavra crime, relacionada a vocábulos gregos que expressam a idéia de separar, discriminar, julgar, vocábulos tais como *krinó*, “distinguir, decidir, julgar”, ou *krisis*, “ação definitiva de discriminação, etapa crucial, decisão”, onde o sentido pejorativo da palavra crime não aparece. Segundo esta definição, poderia inferir-se que a palavra crime alude a uma ação.

Segundo Benjamin, é dever do fotógrafo “descobrir a culpa e denunciar o culpado”, em outras palavras, desmascarar a realidade, abrir uma outra visão. Atget esvazia as fotografias no que poderia considerar-se a transcrição de um conceito para uma imagem fotográfica, na qual está implícita uma construção e não a reprodução da realidade. Neste sentido, o local do crime de Benjamin pode ser entendido como uma cenografia onde se desenvolveria uma ação: a transformação de Paris, cidade medieval, em cidade moderna; um processo que atuava sobre o tecido urbano mediante expropriações, demolições, abertura de avenidas que favoreciam tanto a circulação e a velocidade como a entrada das forças públicas para impedir a construção de barricadas nos bairros populares. Um processo de transformação ao qual Jules Ferry<sup>34</sup> acusa de ser uma especulação financeira escandalosa, nos limites da legalidade, e denuncia com virulência as intervenções de Haussmann. Também a literatura diz a respeito: o personagem principal do romance de Émile Zola, *La Curée*, de 1872, Aristide

---

<sup>33</sup> Um as linhas acima dessa cita, Benjamin disse “mas curiosamente quase todas essas imagens são vazias”. Essa frase pode nos levar a perguntar se são os lugares ou as fotografias as que são privadas de toda atmosfera. No caso de ser as fotografias e não os lugares, Benjamin estaria explicitando a ação de Atget a partir dos elementos mais pequenos dos modos de produção. Na linha de *O Autor como Produtor*, continuando com o raciocínio de Benjamin, Atget poderia estar mais interessado em afastar as imagens das condições reais desses lugares e pensar qual é a posição do fotógrafo no processo de renovação de Paris iniciado por Haussmann levado a cabo entre 1853 e 1869. Seria interessante conferir com a versão original.

<sup>34</sup> Um dos artigos de Ferry, da série *Les Comptes Fantastiques de Haussmann*, publicados no *Temps*, em 1868, está disponível no site <http://www.senat.fr/evenement/archives/ferry.html>. Acesso em 17/12/2007.

Rougnon, enriquece rapidamente especulando sobre a construção dos futuros prédios na época dos trabalhos de Haussmann.

Conforme Deleuze (*Logique du Sens*, 1969), o acontecimento não se reduz a nenhuma coisa, indivíduo ou pessoa. O acontecimento é todas as possibilidades passadas e futuras, ali concentradas. Benjamin acredita na possibilidade de demonstrar que as obras são condensações de experiências passadas, capazes de iluminar o futuro ao decifrar sua significação simbólica e alegórica. No caso das fotografias de Atget, é possível entender o esvaziamento como devir, como dissolução da forma e instauração de novas relações a partir das quais é possível produzir realidades. Poderia dizer-se que para Atget fotografar é o ato de documentar um acontecimento, pressupondo tudo o que tem de aleatório e imprevisível. Entender as fotografias de Atget como documentação de um acontecimento permite restituir a

efeitos estéticos que velam a problemática da classe trabalhadora. Atget problematiza este tipo de fotografias expondo as contradições mediante cortes verticais, formas agressivas ou contrastes temporais que podem ser entendidos como crítica à idéia de não ver diferenças, da estetização e idealização da pobreza, formas de não-visualidade que protegem aos sonhadores.

A discussão sobre o estatuto da fotografia como ‘espelho do real’, a separação radical entre arte e técnica, assim como o argumento da libertação da arte pela fotografia, acompanha todo o século XIX, chegando até 1945 através do texto de André Bazin, *Ontologie de l'Image Photographique*. Nesse texto, Bazin atribui à fotografia uma função documental em oposição à pintura, que aspirava à expressão de realidades e na qual o modelo estava submetido ao simbolismo da forma (formalismo) ou à substituição do mundo exterior pelo duplo imaginário, liberando-se da obsessão do realismo.

Foi nos anos 20 que os surrealistas se apropriaram da idéia “da fotografia como documento”, como um fragmento da realidade. André Breton afirmou que a imagem e a palavra em estado selvagem não representavam o real, mas o apresentavam. Ainda que dando a conhecer o surrealismo em seu conjunto como definido pela visão, esse lugar privilegiado é cedido à escritura, numa tentativa por parte de Breton de inverter a primazia do visual. O argumento de Rosalind Krauss (1990) em *Photographie et Surréalisme* é que apesar de pretender reverter a primazia da visão, ao afirmar que a fraqueza das imagens dos sonhos se radicava em sua fixação como *trompe-l'oeil*, Breton não contradisse a aversão platônica pela representação. Krauss destaca também que um dos aportes específicos dos surrealistas foi considerar a realidade ela mesma como representação, a matéria ela mesma como escrita. Para Breton, as imagens fabricadas eram a representação do sonho mais que o sonho mesmo. Ao desconfiar das imagens fabricadas, a teoria surrealista se contradiz por sua tolerância para com a fotografia, e nos faz pensar no motivo da atração exercida pela obra de Atget. Segundo Krauss (1990), para os surrealistas a relação da fotografia com o real não seria uma interpretação, mas uma apresentação desse real como estruturado, como escrita. A ação de fotografar seria a de tornar visível a escrita automática do mundo, aumentando a quantidade de imagens pelas quais o mundo se apresenta. Esse ‘tornar visível’ o mundo estaria mediado pelo aparelho fotográfico, que modelaria a realidade conforme seus próprios termos. O ato de tornar visíveis objetos familiares deslocados de seu contexto e função, poderia ser o motivo da atração dos surrealistas pela obra de Atget.

Segundo Olivier Lugon (*Le Style Documentaire*, 2001) a palavra *documentaire* aparece no fim dos anos 20 na terminologia fotográfica; desde 1928 na França e Alemanha e

desde 1930 nos Estados Unidos. Mas a idéia de documento fotográfico aparece no século XIX, ligada ao meio fotográfico como consubstancial a este.

Associado ao valor científico ou de arquivo de imagens, a palavra (*documentaire*) tem até esse momento seu sentido primeiro como de informação, de testemunho ou de prova. Se aparece na literatura artística é como antônimo da palavra ‘arte’, as duas categorias sendo excludentes uma da outra. Toda a tradição da legitimação da fotografia como arte busca, assim, para afastar dela o suposto de um registro puramente mecânico, separar de forma estanque o uso criativo do meio (transcender a realidade, saber selecionar) das vulgares funções documentárias (se submeter à realidade, e idealmente, tomar tudo). Antes dos anos 20 não somente o *documentaire* não constitui um gênero estético mas é sua negação. (LUGON, *Le Style Documentaire*. 2001, p.15, tradução nossa).<sup>35</sup>

Molly Nesbit cita a definição neutra de imagem documental dada na ocasião do 5º Congresso Internacional de Fotografia, levado a cabo em Bruxelas em 1910.

Uma imagem documental deve ser capaz de ser utilizada para estudos de diversa índole, razão pela qual a inclusão da maior quantidade de detalhes é necessária. Qualquer imagem pode em qualquer momento ser útil para a pesquisa científica. Nada deve ser negligenciado: a beleza da fotografia aqui é secundária, é suficiente que a imagem seja bem nítida, cheia de detalhes e tratada com cuidado para resistir o mais possível aos efeitos destrutivos do tempo (NESBIT, *Atget's Seven Albums*, 1992, p.16, tradução nossa).<sup>36</sup>

O documento não tinha forma nenhuma, era uma figura impessoal que ganha formato na medida em que o trabalho avança; considerava-se a fotografia como um bom documento porque era verdadeira, exata e rigorosa, era um documento visual que se anexava a um documento escrito. Nenhum fotógrafo que aspirasse ao status de artista teria chamado suas fotografias de documentos. O documento alcançou prestígio a partir dos anos '20, ainda que precisou de um marco vanguardista: Abbott viu os trabalhos de Atget no estúdio de Man Ray. “A assimilação deste trabalho documental por um discurso especificamente estético começa em 1925 com os surrealistas, que o notaram e publicaram, e foi seguido, em 1929, pela incorporação à sensibilidade fotográfica da *Nouvelle Vision* alemã” (KRAUSS, *Le Photographique*, 1990, p.48, tradução nossa).<sup>37</sup>

Mas podemos também entender o termo documental segundo Silvio Da-Rin, que considera o documentário como um mero “*constructo*”, como “uma ficção como outra

<sup>35</sup> “Attaché à la valeur scientifique ou archivale des images, le mot a jusque-là son sens premier d’apport d’informations, de témoignage ou de preuve. S’il apparaît dans la littérature artistique, ce n’est que comme antonyme du terme ‘art’, les deux catégories s’excluant l’une l’autre. Toute la tradition de la légitimation de la photographie comme art cherche ainsi, pour éloigner d’elle le soupçon d’enregistrement purement mécanique, à séparer de façon étanche l’usage créatif du médium – transcender la réalité, savoir sélectionner – de ses vulgaires fonctions documentaires – se soumettre à la réalité et, dans l’idéal, tout prendre. Avant les années vingt, non seulement le documentaire ne constitue pas un genre esthétique mais il en est la négation”.

<sup>36</sup> “A documentary image should be able to be used for studies of diverse kinds, ergo de necessity of including the maximum possible detail. Any image can at any time serve scientific investigation. Nothing is to be disdained: the beauty of the photograph is secondary here, it is enough that the image be very clear, full of detail and carefully treated so as to resist for as long as possible the ravages of time” (REYNER, A. *Camera Obscura*, apud *Cinquième congrès international de photographie, Bruxelles 1910. compte rendu, process-verbaux, rapports, notes et documents publiés par le soins de Ch. Puttemanas, L.P. Clerc et E. Wallon* (Bruxelles: Bruylant, 1912, p. 72).

<sup>37</sup> “L’assimilation de ce travail documentaire par un discours spécifiquement esthétique débute en 1925 avec les surréalistes qui le remarquèrent et le publièrent, et fut suivie en 1929 par son incorporation à la sensibilité photographique de la Nouvelle Vision allemande”.

qualquer” (Da-Rin, *Espelho Partido*, 2004, p.221), baseando-se na proposta de classificação de Bill Nichols em *Introdução ao documentário* (2001). Nichols classifica o gênero documentário em seis subgêneros desenvolvidos ao longo do tempo: poético, expositivo, observacional, interativo, reflexivo e performático, podendo coexistir e se influenciar mutuamente, já que o surgimento de uma nova modalidade não exclui a anterior. O documentário performativo se interessa pelo local, pelo concreto e o evocativo. Insiste nessa especificidade, buscando evitar tanto a redução teórica como a obsessão pelos detalhes, próprias do formalismo e do contextualismo. O documentário performativo, segundo Nichols, está dirigido à subjetividade social e aos vínculos entre o si mesmo e o outro, que são tanto afetivos como conceituais. Embora a proposta de Nichols é discutível no que tem relação ao caráter expressivo que afirma a perspectiva do cineasta, é interessante que ele também considere que as evocações e sutilezas nas emoções e valores estéticos “lembram de que o mundo é mais do que a soma das evidências visíveis que deduzimos dele” (NICHOLS, *Introdução ao Documentário* [2001], 2007, p.173).

O ato de tornar visíveis objetos familiares deslocados de seu contexto e função, poderia ser o motivo da atração dos surrealistas pela obra de Atget. Os surrealistas descobrem Atget através de Man Ray, e publicam, em 1926, em *La Revolution Surrealiste*, suas fotografias com a condição de não mencionar seu nome. A razão disto era: ele fazia fotografia documental e, como não se tratavam de obras de arte, a assinatura não era necessária. A linha foi traçada, abrindo um espaço para a heterogeneidade, sem pretensões de grandeza ou de revolução vanguardista e distinguindo-se das fabulações surrealistas.

Seguindo dados compilados por Jean Leroy (BEAUMONT-MAILLET, *Atget Paris*, 1992), Atget se instalou em Paris como pintor e se dedicou à fotografia como autodidata, com a idéia de produzir documentos para artistas, provendo-lhes de imagens de árvores, flores e outros objetos, que seriam incorporados a suas composições. Entre 1897 e 1898, Atget mudou seu campo de atividade, dedicando-se a fotografar Paris sistematicamente. Registrava, por exemplo, os aspectos da vida urbana (série *Paris Pittoresque*), o ponto de vista topográfico e os detalhes arquitetônicos (série *Vieux Paris*), trabalhando paralelamente nas distintas séries (*Paysages-documents*, *Environs*, etc).

Atget não se considerava um artista, senão um fornecedor de documentos para artistas e instituições. Entre seus clientes estavam Vlaminck, Utrillo, a *Bibliothèque de la Ville de Paris*, o *Musée de la Ville de Paris*, a *Bibliothèque Nationale* e a *Comission des Monuments Historiques* da França. Segundo Laure Beaumont-Maillet, chefe do departamento de fotografia da *Bibliothèque Nationale*, Atget se autodenominava autor-editor, e na sua porta

tinha uma placa com a inscrição “documentos para artistas”. E na entrevista à *Câmera*, de fevereiro de 1975, Man Ray afirma que Atget trabalhava principalmente para pintores e que chamava a suas fotografias de “documentos ilustrados” (MAN RAY, *Ce que je suis et autres textes*, 1998).

O fato de Atget autodenominar-se autor-editor pode estar relacionado, segundo Nesbit (*Atget's seven Albums*, 1992), com que algumas de suas fotografias, vendidas para arquivos, apareceram em livros tais como *Paris* de Georges Riat, de 1900. As necessidades dos editores de revistas e livros não eram as mesmas que as de outros clientes de Atget, como instituições e artistas. Os editores aceitavam trabalhos que ilustrassem projetos determinados, às vezes juntando eles mesmos as imagens, às vezes levadas pelo autor ou levantadas nos arquivos das bibliotecas por pesquisadores de imagens. Os editores imprimiam os documentos como ilustrações, sem comentários, na espera de que o leitor teça as imagens com o texto e tenha um olhar apropriado. Ainda que esta autodenominação data aproximadamente de 1902, na carta na qual responde o pedido de uma fotografia com o fim de ser publicada nos *Procès-verbaux* da comissão do *Vieux Paris*, de 1916, Atget disse que, como com os editores, ele venderá a copia e os direitos de reprodução, mas não o negativo. O mercado editorial, no qual documentos também podiam ser considerados como ilustrações e que permitiu a abertura de um público especializado para um público geral e não profissional, poderia ter sido o motivo para essa autodenominação de autor-editor. Este mercado oferecia um novo espaço de exibição e estabelecia um novo público. Mas as fotografias poderiam sofrer uma mudança qualitativa: ao testemunhar em vez de documentar, poderia estar implícito que o documento não precisaria de intermediários, já que o conhecimento parecia ser inerente ao mesmo. O documento continuava funcionando, transmitindo um tipo de informação, e Atget não mudou a forma de fotografar. Mas estes documentos começaram a operar em um outro campo discursivo, onde o nome de Atget poderia ser acessado nas bibliotecas como autor tanto como editor.

Através de Man Ray Atget conheceu Berenice Abbott, a quem André Calmettes, herdeiro universal de Atget, vende 1797 negativos, e 10.000 cópias que ela, por sua vez, vende ao MOMA em 1968. Em 1966, Harold Rosenberg, em *O Objeto Ansioso*, assinala a ansiedade do objeto por sua sobrevivência e, em conseqüência, também o museu como lugar de exposição desses objetos entra em crise. O que deu acesso ao museu a uma ‘arte-sem-objeto’, foi a documentação do evento. Uma das formas de documentação foi a fotografia, que sobrevivendo ao evento, entrou no museu aproximadamente nos anos 70. Mas “a assimilação deste trabalho documental por um discurso especificamente estético começa em 1925 com os

surrealistas, que o notaram e publicaram, e foi seguido, em 1929, pela incorporação à sensibilidade fotográfica da *Nouvelle Vision* alemã” (ver n. 35). Segundo Krauss, muito foi feito para decifrar o corpus fotográfico de Atget e para poder reconstruí-lo nas categorias estéticas consagradas pelo sistema da arte do século XIX, tentando proteger os conceitos de autoria, obra e gênero. Desta forma, evitava-se a pergunta formulada por Benjamin, se a fotografia tinha transformado a natureza da arte.

Krauss também afirma que pretender encontrar uma intenção estética num corpus de mais de 10.000 fotografias resulta numa diversidade de leituras parciais que não dão conta de uma consideração plena do arquivo de Atget como obra e de Atget como artista. A idéia de obra sugere um processo subjetivo, e essas 10.000 fotografias deveriam informar-nos sobre as intenções estéticas de Atget. A aquisição das fotografias de Atget por parte do MOMA, junto às publicações de Berenice Abbott sobre Atget entre 1929 e 1964, poderia ser visto como uma tentativa de incorporar Atget e a fotografia ao campo da arte. No comunicado de imprensa do MOMA por ocasião da reabertura das *Steichen Photography Galleries*, em novembro de 2004, Peter Galassi, curador do Departamento de Fotografia, afirma que

a função essencial das galerias é acompanhar a evolução da fotografia moderna, e de aqui para frente, cada nova instalação será configurada de forma mais decisiva do que as pesquisas feitas no passado [...] se bem que Atget fosse um fornecedor de documentos, sua maestria da fotografia faria de seu trabalho uma peça chave para o novo movimento artístico que estava tomando forma no momento de sua morte, em 1927. (Tradução nossa).<sup>38</sup>

Se Atget não se considerava, nem era considerado, um artista, era porque para os fotógrafos dessa época ser artista era ser pictorialista. Havia também o fato de ele ter escolhido o que queria ser: fornecedor dos artistas e dos organismos oficiais. A singularidade de Atget (no sentido em que a define Duchamp, como a *impossibilité du fer - impossibilité de faire* – impossibilidade – ou recusa - de fazer) foi afastar-se, não imitar seus colegas que cultivavam imagens elaboradas, usavam focos suaves e efeitos estetizantes na tentativa de atribuir importância exagerada ao que estava sendo fotografado, idealizando assim o cotidiano.

\*\*\*

---

<sup>38</sup> “The essential function of the galleries is to trace the evolution of modern photography, but henceforth each new installation will be shaped more decisively than surveys of the past [...] Although Atget was nominally a purveyor of straightforward documents, his mastery of photography would make his work an indispensable touchstone for the new artistic movement that was taking shape at the time of his death in 1927”. Comunicado de imprensa disponível no site [http://www.moma.org/about\\_moma/press/2004/photography](http://www.moma.org/about_moma/press/2004/photography). Último acesso em 24/04/2008.

Na *Pequena História da Fotografia* (1931), Benjamin afirma que nos primeiros tempos da fotografia, a convergência entre o objeto e a técnica era completa, e continua sendo decisiva a relação entre o fotógrafo e sua técnica. Em *Atget Paris* (1992), Beaumont-Maillet afirma que Atget utilizava placas de vidro de 18x24 como negativo e que a tiragem das cópias era feita em papel albuminado. Este tipo de papel, utilizado por fotógrafos na segunda metade do século XIX, era vendido já impregnado com uma solução de clara de ovo batida com sal, que o fotógrafo colocava em contato com um banho de nitrato de prata. A capa de albumina, além de reter os nitratos de prata, obstrui parcialmente os poros do papel dando um acabamento mais acetinado e brilhante.<sup>39</sup> O papel assim sensibilizado e secado era colocado numa moldura com o negativo de vidro (cópia por contato), exposto à luz solar até obter uma imagem, tonalizado com sais de ouro e depois fixado. O resultado eram imagens limpas, distanciadas do *flou* pictorialista da época.

Por outro lado, a nitidez, o estar em foco de todos os elementos, é resultado da intensidade de luz, da lente e da abertura do diafragma utilizados, bem como da distância do objeto fotografado (quanto menor a abertura de diafragma, maior a profundidade do campo focal, ou seja, mais elementos aparecerão em foco). No caso das fotografias de espaços exteriores, Atget não estava limitado pela distância do objeto a ser fotografado, mas sim pela abertura de diafragma das lentes da época, que era limitada. Beaumont-Maillet (*Atget Paris*, 1992) afirma que Atget utilizava uma objetiva retilínea de curta distância focal (ou grande angular), cuja frente podia ser levantada para corrigir as deformações (com objetivas de curta distância focal, as verticais paralelas se tornam convergentes). O grande angular tem um ângulo de visão superior à visão normal (aproximadamente 45°), o que permite incluir mais informação na fotografia. O paradoxal em Atget é que apesar de ‘abrir’ esse ângulo de visão e de aumentar, portanto, a quantidade de elementos que entram na fotografia, por outro lado esvazia-a de informação mediante planos estourados de luz e planos em sombra.

Parte do encanto das fotografias de Atget é dada pela transformação de Paris, lugar de burburinho, de agitação comercial e sociocultural, num espaço provinciano. Essa busca “...das coisas perdidas e transviadas...esses lugares (que) não são solitários e sim privados de toda atmosfera”,<sup>40</sup> de alguma forma sugerem que, para Atget, para que se possa ver, tem-se que excluir, eliminar, esvaziar. Para Atget, mostrar não é mostrar tudo senão suprimir uma boa parte do que é possível ver na realidade. As zonas em sombra que obscurecem e apagam todos

---

<sup>39</sup> A informação sobre os tipos de papeis pode ser encontrada no site <http://www.photos-site.com/8.htm>

<sup>40</sup> BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia* (1931), 1996, p.101-102.

os detalhes que seriam transmitidos por uma imagem fiel do real podem ser entendidas como resultado de uma forma de abordar o real.

O que é que está sendo fotografado? Apesar da distância temporal que positiva qualquer fotografia, apesar da ausência de qualquer efeito estetizante (não aparecem os paralelepípedos molhados tão caros a tantos fotógrafos), tampouco tem um cotidiano idealizado. Atget fotografou uma Paris condenada a desaparecer devido a operações imobiliárias e renovações do plano Haussmann, uma Paris ameaçada. Poderia se dizer que as fotografias de Atget, ruas trilhadas pelos fotógrafos e pedestres, não mostram o que não vemos habitualmente, senão o que efetivamente vemos: esses trajetos usados e repetidos de conhecimento de todos, o trivial. São imagens fotográficas nas quais não se tem surpresas, não acontece nada inesperado, ou não acontece nada, absolutamente nada. São uma visão da trivialidade da semelhança, que não tem nenhuma relação com o valor e interesse do objeto fotografado e que independe do modelo escolhido.

inquietante, sem ser por este motivo seu contrário.<sup>41</sup> O paradoxo do estranhamento é também essa relação de proximidade e distância, que nada tem a ver com uma distância mensurável, senão com um afastamento. No caso das fotografias de Atget esse *unheimlich* estaria ligado a um afastamento do humano, como se fosse necessário tornar vazio o espaço, desocupando-o de seus habitantes, na tentativa de fazer uma ‘instantânea’ do real. E também estaria ligado a um afastamento do que está disponível: uma cidade em plena transformação, ignorando os processos de industrialização e modernização. Mas esta ‘instantânea’ não pode ser tomada como uma ‘devolução’ fidedigna do real, e sim como um duplo do mundo, de uma outra realidade mais dramática, na qual intervém a condição fantasmática do olhar: luz, iluminação, sombras, reflexos, que não são elementos reais, mas que se apresentam como disponíveis para o homem. Diferente da pintura, que é tanto uma imagem como uma interpretação do real, a fotografia não é só uma imagem representada mas também uma ação que captura um vestígio da luz refletida, um resto do real, com tudo o imprevisível e aleatório que esse ato acarreta. O fato de que a fotografia seja considerada como ‘documento’ não exclui sua capacidade de emocionar ao observador. Muitas instantâneas feitas com intenção documental sugerem emoções pelo enquadramento, luzes e sombras, mais que pelo conteúdo. Talvez essa possibilidade de emocionar nem seja considerada no momento da fotografia, mas isso não impede que apareça no resultado. Nesse aspecto, seria interessante comparar as fotografias de Atget com outras fotografias de arquitetura da época. Talvez assim fique mais evidente essa forma particular de fotografar a arquitetura.

Defino ação como uma atividade prática, concreta, que implica um posicionamento e uma intervenção no real, e portanto plausível de afetar diversos níveis da experiência humana. Atget torna próprias suas imagens fotográficas ao esvaziá-las de conteúdos alheios. Rompe com noções tais como duplicação e imitação; desvia-se de modelos pré-estabelecidos e cria intervalos entre a coisa e a coisa fotografada.

Foi dito que na fotografia *Avant l’Eclipse* Atget mostra a diversidade e desigualdade da cultura em 1912, e que a falta de ordem nas suas fotografias podem ser entendidas como estando no limiar de um caos. Observando atentamente outras fotografias, como as das fachadas dos bistrôs e lojas, é possível ver um jogo de sombras e reflexos nos vidros, o que também pode ser entendido como mostrando a diversidade lado a lado. O interior dos

---

<sup>41</sup> A respeito do *Unheimlich*, ver texto de Sigmund Freud, “L’inquiétant étrangeté”, de 1919. Nesse texto, Freud relaciona o *unheimlich* com *L’Homme au Sable*, o conto de E.T.A. Hoffman e distingue entre a inquietante estranheza da ficção e a inquietante estranheza vivida. Esta última Freud a define como aquilo que na realidade não é novo nem estranho, mas que para a vida psíquica resulta familiar desde o início dos tempos e tornou-se estranho pelo recalque. Segundo Freud, o recalque explicaria a definição de *unheimlich* segundo Schelling, para quem a inquietante estranheza é alguma coisa que deveria na sombra e que saiu à luz.

espaços, às vezes apenas visíveis ou totalmente apagados, os reflexos exteriores, a sombra do corpo de fotógrafo que se dissolve no rosto do quem está sendo fotografado, apontam para pontos de vista diferentes, sugerindo um olhar que estaria por fora dos próprios hábitos do pensamento na tentativa de desintegrar uma ordem dominante. As formas nas fotografias de Atget oscilam entre correção e transgressão, restrição e liberdade: eclipsam, desmontam e espalham qualquer intento de registrar uma imagem ordenada e convencional do mundo.

\*\*\*

## As fotografias de László Moholy-Nagy: espaço, luz e movimento

Artista húngaro de vanguarda que utilizou a fotografia como meio de pesquisa na arte tanto como Man Ray, László Moholy-Nagy foi convidado por Walter Gropius, em 1923 para atuar como professor responsável do *Vorkurs* (curso elementar da Bauhaus) e da oficina de metais. Moholy-Nagy apoiou a concepção universalista de Gropius a respeito da Bauhaus, cuja referência central era a arquitetura. A categoria arquitetônica principal era o espaço, categoria abstrata, totalmente filosófica e fundada no idealismo alemão. Segundo Kenneth Frampton, a Bauhaus foi o resultado de um esforço contínuo após uma educação artística aplicada, embora muitas vezes tenha sido tida como lugar de uma vanguarda radical. A palavra Bauhaus, nome oficial da instituição imposto por Gropius, remete intencionalmente ao Bauhütte medieval, grêmio dos pedreiros. A declaração da Bauhaus de Weimar, de 1919, convoca a

um novo grêmio de artesãos, sem distinções de classe que levantem uma barreira arrogante entre artesão e artista. Concebamos juntos o novo edifício do futuro, que abarcará arquitetura, escultura e pintura em uma unidade e que um dia se erguerá até o céu, das mãos de um milhão de trabalhadores, como o símbolo cristalino de uma nova fé. (In: FRAMPTON, *Historia crítica de la arquitectura moderna* (1980), 1996, p.125, tradução nossa).<sup>42</sup>

Essa declaração, além de tentar unir as atividades artísticas tendo como referência a arquitetura, buscava redefinir uma prática artística que fosse também socialmente revolucionária. O momento histórico europeu compreendido entre a publicação do Manifesto Futurista no 20 de fevereiro de 1909 em *Le Figaro* e a afirmação e consolidação da tomada de poder pelos bolcheviques em outubro de 1917, favoreceu a uma geração que rejeitava a tradição de pintura representativa, que tinha uma concepção da prática artística além da esfera estética e que acreditava num vocabulário visual básico. Arte, política e ideologia passaram a caminhar lado a lado, e as fronteiras entre arte e design não eram tão claras.

A pesquisa de Moholy-Nagy esteve marcada por fatores ideais, como espacialidade, luminosidade e desmaterialização. Para o idealismo alemão, o espaço se estruturava sobre medidas e relações a partir de volumes (medida do espaço ocupado por um sólido), e não mediante corpos sólidos. Especialmente a espacialidade promovida pelo Adolf Hildenbrand, em *Das Problem der Form in den Bildenden Künsten*, de 1893, que marcou toda uma geração de artistas, especialistas e críticos. Nesse texto, Hildenbrand define a forma a partir do espaço delimitado, e o espaço como aquilo que se estrutura entre as coisas. A conclusão desse livro

<sup>42</sup> “Creemos un nuevo gremio de artesanos, sin las distinciones de clase que alzan una barrera arrogante entre el artesano y el artista. Concibamos, juntos, y creemos el nuevo edificio del futuro, que abarcará arquitectura, escultura, y pintura en una unidad y que un día se alzaré hacia el cielo desde las manos de un millón de trabajadores, como el símbolo cristalino de una nueva fe”.

era de que a arte é a expressão da consciência espacial do homem, e a forma particular dessa consciência espacial era ao mesmo tempo um indicador do estado cultural e de civilização do homem.

A abertura de Moholy-Nagy para com a utilização de novos materiais, não necessariamente metálicos nem necessariamente pertencentes a uma oficina de metais (como cristal e plexiglas), bem como a meta da Bauhaus de criar formas em parceria com a indústria da época, deu uma nova orientação à oficina, permitindo que se abordasse o tema da iluminação. Tanto Moholy-Nagy como a Bauhaus poderiam se enquadrar no âmbito de uma determinada vanguarda alemã, que acreditava em uma reforma profunda da sociedade mediante uma nova cultura estética, apesar do fato de que depois da guerra este ideal deu lugar a concepções mais práticas e sociais, a favor da reconciliação do design artístico com a produção industrial. Mas também é inegável a influência que os estudos da percepção da forma dos *Vkhutemas* e o construtivismo russo tiveram em Moholy-Nagy e na Bauhaus.

No momento da revolução soviética de 1917, a arte passou a ser concebida também como um instrumento para a edificação e consolidação do socialismo, cuja função seria educar o espírito do povo. A obra de arte deixou de ser uma obra individual, uma propriedade privada, orientando-se para a mobilização das massas. Mas essa atmosfera de liberdade artística foi cedendo lugar à censura, à repressão e à transformação da arte em um instrumento vulgar de glorificação do Partido, de sua política e, mais tarde de seu líder, Stalin.

Em *The Struggle for Utopia* (1997), segundo Victor Margolin, Alexei Gan, co-fundador do Primeiro Grupo de Trabalho dos Construtivistas,<sup>43</sup> acusou a *Vesch*, revista cultural que buscava promover um intercâmbio sem afiliação política entre artistas da Europa Ocidental e da Rússia, editada em abril de 1922 por El Lissitzky e Ilya Ehrenburg. O motivo era o de cometer o erro de não se afastar da arte e de não lutar pela “produção intelectual e material da cultura comunista” (MARGOLIN, *The Struggle for Utopia*, 1997, p.58).<sup>44</sup> Moholy-Nagy chegou a Berlim a começos de 1920, atraído pela tecnologia desenvolvida na Alemanha industrial; Lissitzky em dezembro de 1921, onde reformulou seu trabalho ajustando-se aos avanços e valores tecnológicos da Alemanha de Weimar. Segundo Margolin, Lissitzky visitava com frequência o estúdio de Moholy-Nagy, e discutia com ele e com outros

---

<sup>43</sup> First Working Group of Constructivists.

<sup>44</sup> “Therefore, what they were calling Constructivism was simple new art. Russian Constructivism had declared war on art and was fighting for ‘the intellectual-material production of communist culture’. In the West, Gan asserted, Constructivism fraternized with art, practicing conciliatory politics that were the West’s chronic malady. Gan has directly confronted Lissitzky’s and Ehrenburg’s lack of specific political context more by rhetoric than by actual programs. Nonetheless, *Vesch*’s differences with Gan and Arvatov were not surprising, given Lissitzky’s and Ehrenburg’s lack of firm commitment to the Revolution and their unwillingness to subordinate art to utilitarian ends”.

artistas sobre o Construtivismo. Frampton (*Historia crítica de la arquitectura moderna*, 1980) faz referência à descoberta de uma correspondência existente entre Rodchenko e Moholy-Nagy que evidencia a influência direta dos *Vkhutemas* soviéticos depois de 1923. E também Argan, a respeito da influência de Malevitch e do construtivismo russo na Bauhaus, afirma que

Malevitch é um teórico, não se preocupa com a exaltação e propaganda dos ideais revolucionários senão da formação cultural rigorosa das gerações que terão que construir o socialismo. Traduz sua teoria num programa didático que apresenta a educação estética ou formal como constitutiva da cultura proletária. Esse programa, que não terá continuação na Rússia, será utilizado na Alemanha para a formação do método didático da *Bauhaus* (ARGAN, *El Arte Moderno*, 1977, p.397).<sup>45</sup>

Por um lado, a construção artística de Malevitch está baseada no peso, velocidade e movimento, derivada do interesse no tempo como “quarta dimensão”, e não na questão estética ou na inter-relação entre forma e cor. Por outro, a manipulação do espaço e as múltiplas perspectivas evidenciam o treinamento de Lissitsky como arquiteto. O uso da cor e o uso de eixos diferentes e perspectivas múltiplas nos *Prouns* apontam tanto às propriedades dos materiais, como volume, transparência e opacidade, como à distância entre forma e observador. Entretanto, talvez o mais importante seja o fato de que os *Prouns* agem: são composições abstratas, ancoradas no espaço, formas ambíguas que oscilam entre arquitetura e pintura impedindo localizar um único ponto de vista; além disso, eles têm mais de um eixo perpendicular à linha horizontal para serem vistos. Sem dúvida, o interesse de Malevitch para com a “quarta dimensão” estimulou a Lissitsky para representar espaços que unicamente podiam ser experienciados através do movimento. Mas também, o desenvolvimento tecnológico a partir de 1914, especialmente na óptica, no armamento e na aviação, modificou a percepção do espaço. Tal desenvolvimento permitiu vistas aéreas, nas quais o observador é independente, móbil e instável em relação ao espaço que ele observa. O interesse no movimento e na fotografia aérea, e o impacto da mesma nos *Prouns* de Lissitsky e nas obras de Malevitch, podem ser entendidos como a dissolução do espaço herdado da perspectiva monocular clássica, e apontam para uma noção de espaço como síntese dos movimentos corporais e das representações do movimento.

Este aspecto também seria trabalhado por Moholy-Nagy, e sua pesquisa sobre os processos da visão está resumida no título de seu livro, *Vision in Motion*, publicado em 1947. Para ele, o fenômeno estético integrado à existência não se dá na imagem isolada senão na seqüência de imagens, sendo a luz e o movimento componentes fundamentais da imagem. A

---

<sup>45</sup> “Malevic (sic) es un teórico, no se preocupa de la exaltación y propaganda de los ideales revolucionarios sino de la rigurosa formación cultural de las generaciones que tendrán que construir el socialismo. Traduce así su teoría a un programa didáctico que presenta la educación estética o formal como constitutiva de la cultura proletaria. Este programa, que no tendrá continuación en Rusia, será utilizado en Alemania para la formación del método didáctico de la *Bauhaus*”.

imagem não é o resultado, é a matéria e o objeto da investigação. Segundo Argan, para Moholy-Nagy o espaço não é uma realidade objetiva senão uma estrutura da consciência, portanto se manifesta em tudo o que se faz; “o espaço já não pode ser pensado como entidade geométrica fechada, mas como dimensão da vida, que os modernos sistemas de comunicação estendem ilimitadamente” (ARGAN, *Arte e crítica da arte* [1988], 1995: 74). Moholy-Nagy não seguiu uma única linha de investigação: tomou tanto a pintura como a escultura, cinema, design e a fotografia como instrumentos de investigação ao serviço da definição do espaço através da luz e a cor. E a fotografia é um dos modos de dar forma à luz.

Grande parte de obra fotográfica de Moholy-Nagy está baseada no princípio de contraposição oblíqua, ou pontos de vista in-habituais obtidos por tomas fotográficas em oblíquo, de cima ou de baixo, como afirma em *La Photographie Inédite* (MOHOLY-NAGY, 1993), ao enumerar as particularidades do domínio fotográfico. O princípio de contraposição oblíqua, que remete aos *Prouns* de Lissitsky, suprime todas as referências à ortogonalidade, que de alguma forma é o que permite orientar o que vemos na imagem fotográfica a respeito do universo organizado em torno da linha de horizonte e a verticalidade. Moholy-Nagy problematiza a adequação entre o espaço do sujeito que olha e o espaço fotográfico. Priva ao observador do domínio do espaço fotográfico, definido por Phillippe Dubois como a articulação entre espaço representado e espaço de representação. Mas esta inadequação ganha outra qualidade se a pensamos a partir dos relevos de Picasso. Segundo Krauss,

Os relevos de Picasso não apresentam um momento de organização situado *além* da superfície do objeto – um centro ideacional que podemos ocupar intelectualmente para conferir ao objeto um significado que transcende a percepção que temos dele. O artista insiste em que há uma lógica imanente *naquela* superfície e em que a concepção surge com a experiência e não é uma instância anterior a esta ou à parte desta (KRAUSS, *Caminhos da Escultura Moderna* [1977], 2001, p.65).

A lógica imanente na imagem fotográfica, no caso de Moholy-Nagy, essa inadequação, além de despojar ao observador do controle do espaço, aponta para a experiência do movimento. A realidade espacial dos fotogramas de Moholy-Nagy, nos quais é possível re-estabelecer o caráter escultural embora seja em uma superfície plana, sem mencionar o modulador espaço-luz, possibilita pensar-lhes desde a óptica da escultura. A diferença entre Picasso e Moholy-Nagy radica em que para Moholy-Nagy, a escultura é um instrumento investigativo ao serviço do conhecimento, enquanto para Picasso, uma forma de enfrentar a realidade. Para Moholy-Nagy o modelo é o espaço, mas um espaço que atua tanto sobre a percepção como sobre a própria concepção de espaço de quem observa, e que resulta de experimentar com a luz e o movimento. A fotografia não é apenas o suporte, é uma ação, um gesto, um dispositivo muitas vezes tido como mecânico e que inclui, evidentemente, o suporte. De forma semelhante, a escultura não é apenas uma questão de materialidade, é

também um gesto de deslocamento, de ensamblado ou de apropriação. Se essas imagens surgem da experiência do corpo no espaço e da experimentação com o movimento e a luz, cabe relacioná-las com a escultura em geral, que põe em correspondência uma imagem volumétrica com uma construção espacial. Portanto, seria possível entender os fotogramas e fotografias de Moholy-Nagy como a ‘materialização’ de uma imagem, não necessariamente plana ainda que o suporte seja plano.

Moholy-Nagy desafia o uso convencional dos diferentes meios através da experimentação. Ainda que apelando à tarefa da arte de refinar os sentidos até os limites da capacidade tanto como à liberação do ser humano dos constrangimentos de uma percepção e consciência estreitas mediante a fotografia, pela unidade entre forma e conteúdo, suas fotografias incorporam ideais em vez de ilustrá-los. Ao prescindir de qualquer sistema convencional de representação, permite participar ao observador de um momento de dinamismo e vitalidade, no qual a percepção é um processo do pensamento, como também o cálculo matemático. Desafiar as convenções permitiu a Moholy-Nagy ultrapassar as noções de Hildenbrand de que a fotografia, como fixação da imagem perceptiva momentânea, é incapaz de representar o movimento.

Como assinala Margolin em *The Struggle for Utopia*, tanto Lissitsky como Moholy-Nagy definiam, re-definiam, classificavam e re-classificavam seu trabalho. Isso evidencia o fato que o Construtivismo na Alemanha não tinha um centro no qual focalizar ou facilitar a discussão, embora permitiu múltiplas interpretações e gerou um discurso sobre estética, política e modernidade. Entretanto, para aqueles que nessa época se identificavam com o Construtivismo, este ainda tinha conotações de esperança de uma sociedade nova, seja através da ênfase no espírito, na ciência e na tecnologia ou mediante a transformação política.

\*\*\*

Cabe destacar a coerência teórica e ideológica mantida por Moholy-Nagy em seus escritos, projetos e atividade pedagógica, desde Weimar (1923–1928) até Chicago (1939–1946), passando pelo exílio na Inglaterra. Essa coerência faz com que para se falar de suas imagens fotográficas (fotogramas, fotografias e fotomontagens), necessariamente se deva passar também por seus escritos e projetos. Embora suas fotografias tivessem atingido o status de arte, também era um socialista utópico que acreditava que os artistas podiam colaborar na construção de uma sociedade coletiva.

A distinção entre produção e reprodução poderia ser considerada como a base da teoria sobre fotografia de Moholy-Nagy. A reprodução entendida como uma repetição de relações já existentes se distingue da produção (ou criação produtiva), que Moholy-Nagy define em *Peinture Photographie Film*, de 1925, como a produção de relações ainda desconhecidas. Segundo ele, a imagem fotográfica não é redutível à visão humana nem a uma função reprodutora. Moholy-Nagy considerava a representação como ato criativo e não como mimésis.

O aparelho fotográfico tem a capacidade de reproduzir uma imagem óptica pura, torna visíveis fenômenos ópticos que nosso olho não pode perceber. A forma desses fenômenos não é possível de ser registrada pelo olho, que completa mentalmente e por associação a imagem do que é impossível de perceber. Esta distinção entre produção e reprodução levou a Moholy-Nagy a criticar aos fotógrafos que se limitavam a fazer uma descrição gráfica do mundo e cuja prática estava influenciada pela imprensa burguesa.<sup>46</sup> Para ele, a fotografia era um meio para produzir novas experiências sensoriais em vez de registrar algo que já tinha sido apreendido pela percepção direta ou de representar o mundo de forma semelhante à processada pelos sentidos. Olhando para suas fotografias, a narrativa das imagens aponta mais ao potencial da câmera fotográfica que a abastecer um aparato de produção sem transformá-lo, indicando o sentido de uma fotografia *produtiva*.

No caso de Moholy-Nagy, o aspecto indiciário da imagem fotográfica lhe permite ser outra coisa que a reprodução fiel de algo que tem existência física. O fato de a fotografia ser um traço de um real do qual não necessariamente é a reprodução fiel possibilita que essa imagem fotográfica seja um instrumento perceptivo capaz de produzir uma experiência visual imediata. Mas o aspecto *reprodutivo* da fotografia foi utilizado por Moholy-Nagy com propósitos publicitários, já que dependia em grande parte do reconhecimento. Estes dois aspectos aparecem no texto *Peinture Photographie Film*, o *produtivo* em relação à arte moderna e o *reprodutivo* no que concerne ao design publicitário. A respeito da distinção entre percepção e reconhecimento, Dewey diz que

O reconhecimento é a percepção detida antes que tenha oportunidade de desenvolver-se livremente. No reconhecimento há o princípio de um ato de percepção (mas) é detido no ponto em que será posto a serviço de qualquer outro propósito, assim como reconhecemos um homem na rua a fim de cumprimentá-lo ou de evitá-lo, não para vê-lo com o propósito de ver quem é. No reconhecimento recaímos, como em um estereótipo, sobre um esquema previamente formado. A percepção substitui o simples reconhecimento. Há um ato de atividade reconstrutora, e a consciência torna-se forte e vívida. *Este* ato de ver implica a cooperação de todos os elementos motores, ainda quando permaneçam implícitos e não se exteriorizem, assim como a cooperação de todas as idéias acumuladas que possam

<sup>46</sup> Também Walter Benjamin critica a forma em que alguns fotógrafos transformam a miséria em objeto de prazer em "O Autor como Produtor", trabalho apresentado pelo autor no Instituto para o Estudo do Fascismo. Paris, 27 de abril de 1934. (Ver Benjamin, *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*).

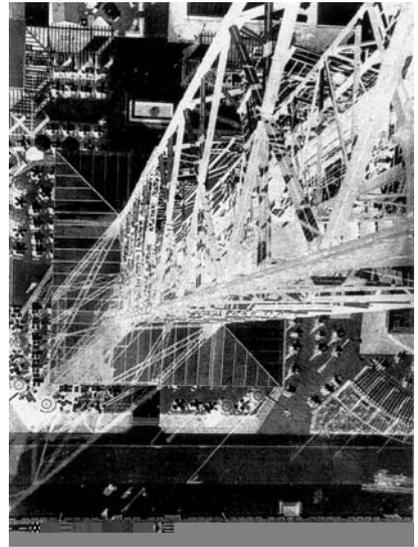
servir para completar o novo quadro em formação. [...] O reconhecimento é cômodo demais para que desperte uma consciência vívida. Não há suficiente resistência entre o antigo e o novo, que assegure a consciência da experiência que é tida. (DEWEY, *Art as Experience* [1934], 2005, p.54-55).<sup>47</sup>

Para Moholy-Nagy, o desafio consistia em criar imagens fotográficas de formas virtualmente luminosas, com a capacidade de despertar novas experiências sensíveis no observador. Minimizava a materialidade dos objetos, como por exemplo, nas fotografias da torre de rádio de Berlim (1928), uma das quais é uma cópia invertida. Interessou-se mais por como as coisas eram vistas pela câmera, sem necessariamente fazer ênfase no significado do que é visto. A fotografia da torre de Berlim mostra cruzamentos de linhas, assimetrias, desenhos produzidos pelos objetos iluminados e suas sombras, e a própria sutileza destes. A falta da linha de horizonte, bem como a utilização de pontos de vista não habituais, desestabiliza os hábitos perceptivos do observador e permite a Moholy-Nagy sugerir uma noção de espaço onde as formas não estão submetidas à força de gravidade. O significado da imagem é reduzido a um fenômeno sensorial mediante técnicas compositivas que anulam a perspectiva. O fato de rotar as fotografias, permitindo múltiplas formas de vê-las, era para Moholy-Nagy uma expansão da visão e das funções da forma. Essas fotografias, apesar de insinuarem um espaço ideal, podem ser entendidas como uma tentativa de compatibilizar a perspectiva com os postulados das vanguardas históricas, em particular com o construtivismo soviético e com Lissitzky. Essas fotografias podem ser entendidas como mostrando a transição do problema da forma especulativa à forma fenomenológica.

No artigo *Matériau, lumière et espace. Les idées photoplastiques de László Moholy-Nagy* (1993), Andréas Haus estabelece diferenças entre Moholy-Nagy e Lissitzky. Segundo ele, ao olhar para *La Boule Noire*, de Lissitzky (1920), percebe-se que a figura representa a dominação heróica do espaço. Entretanto, as figuras de Moholy-Nagy não têm heroísmo. São cômicas ou engraçadas e remetem a um outro universo, ao dos esportes e acrobacias, tornando-se símbolos de uma existência humana liberada da força de gravidade, como a fotomontagem (*fotoplastik*) *Affiche de Cirque et des Variétés*, de 1924. Relacionando o idealismo alemão com a idéia de espaço de Moholy-Nagy, esse *fotoplastik* pode ser entendido como se Moholy-Nagy liberasse o espaço da condição de materialidade.

---

<sup>47</sup> "Recognition is perception arrested before it has a chance to develop freely. In recognition there is a beginning of an act of perception. But this beginning is not allowed to serve the development of a full perception of the thing recognized. It is arrested at the point where it will serve some *other* purpose, as we recognize a man on the street in order to greet or to avoid him, not so as to see him for the sake of seeing what is there. In recognition we fall back, as upon a stereotype, upon some previously formed scheme. [...] Perception replaces bare recognition. There is an act of reconstructive doing, and consciousness becomes fresh and alive. *This* act of seeing involves the cooperation of motor elements even though they remain implicit and do not become overt, as well as cooperation of all funded ideas that may serve to complete the new picture that is forming. Recognition is too easy to arouse vivid consciousness. There is not enough resistance between new and old to secure consciousness of the experience that is had".



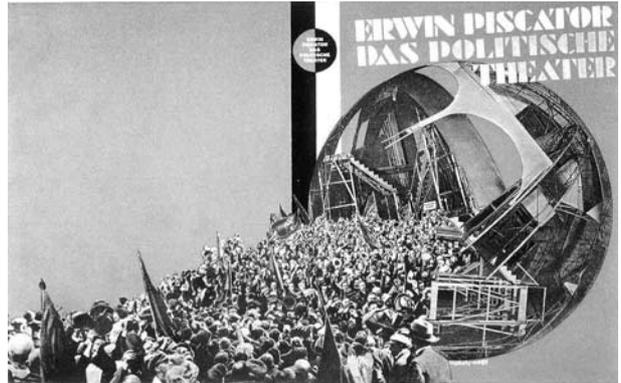
László Moholy-Nagy. Vista desde a Torre de Berlin, circa 1928.



László Moholy-Nagy.  
Torre de Berlin, circa 1928.



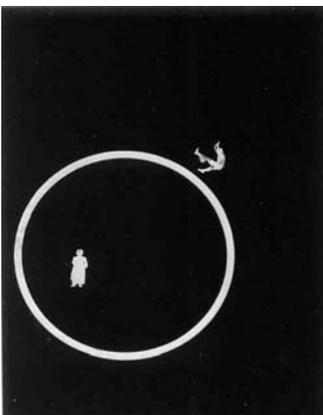
László Moholy-Nagy.  
Vista desde a torre de radio, Berlin, 1928.



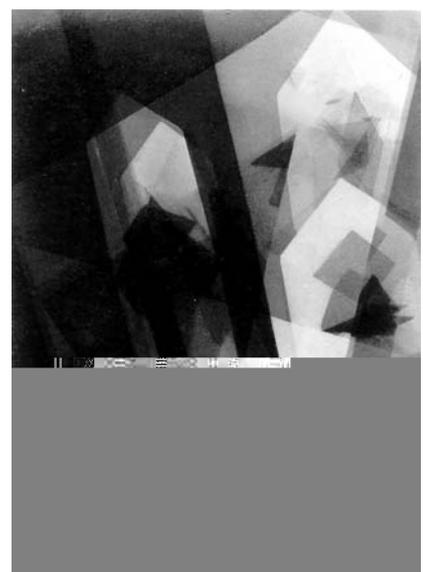
Moholy-Nagy. Capa do livro *Erwin Piscator: Das Politische Theater*, 1929.



Moholy-Nagy. *Meurtre sur le Rails*. Photoplastik, 1925.



Moholy-Nagy. *Comment rester jeune et belle*. Photoplastik, 1925



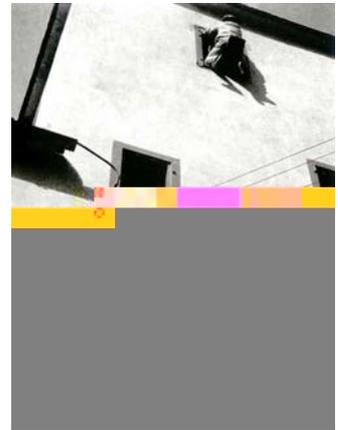
Moholy-Nagy. *Fotograma*, 1922



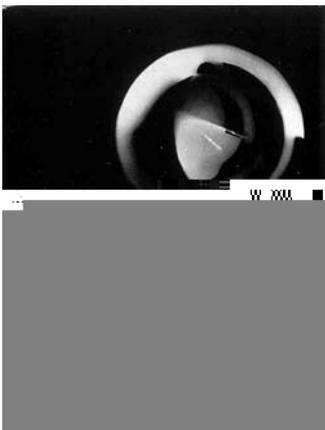
Moholy-Nagy. *Marseille*, 1929. Fotografia P&B.



Moholy-Nagy. *Jalousie*, 1925.  
Fotoplastik.



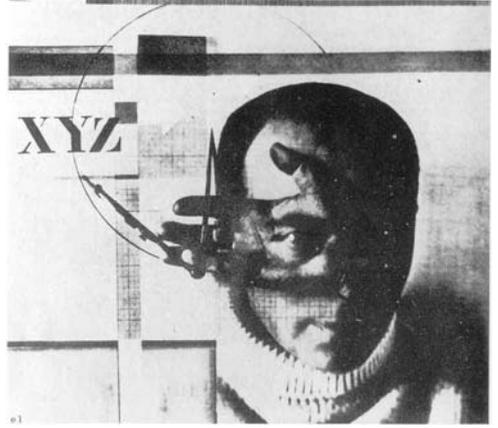
Moholy-Nagy. *Maison dématérialisée*, 1925.  
Fotografia P&B.



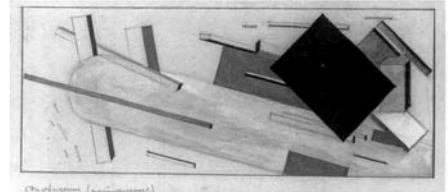
Moholy-Nagy. *Fotograma*, 1925.



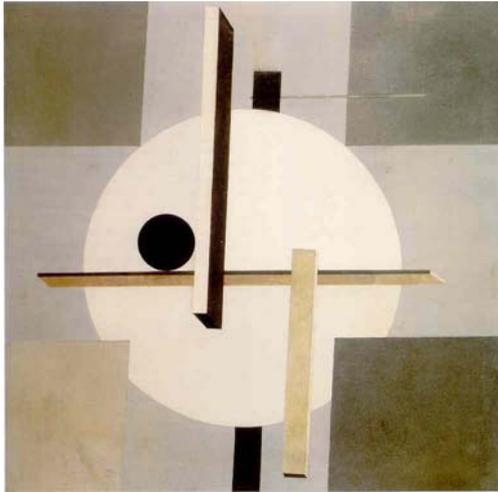
Alexandre Rodchenko.  
*Peinture non objective n° 80*, 1918.  
Óleo s/tela 81,9 x 79,4 cm.



El Lissitzky.



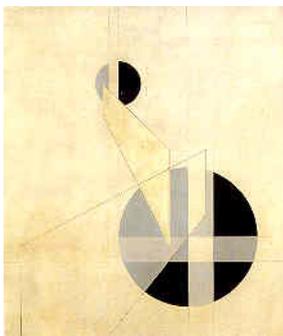
El Lissitzky. Estudio para *Proun*, circa 1920. Lápiz e *gouache*/papel, 9 x 22,6cm.



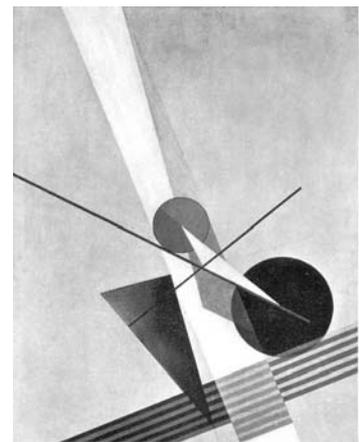
El Lissitzky. *Proun R.V.N.2*, 1923.  
Técnica mista s/tela, 99 x 99 cm.



El Lissitzky. *Proun 12 E*, 1923.  
Óleo s/tela, 57,1 x 42,5 cm



László Moholy-Nagy.  
*Composition A.XX*, 1924.  
Óleo s/tela, 135,5 x 115 cm.



László Moholy-Nagy.  
*AXXI*, 1925. Óleo s/tela, 96 x 77 cm.



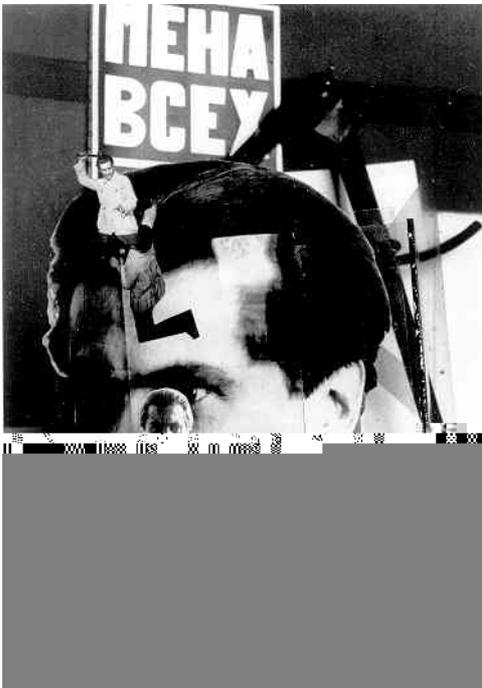
Kazimir Malevitch. *Suprématisme*, circa 1926.  
Oleo s/tela, 80 x 80cm.



Kazimir Malevitch. *Supremus N° 57*, 1916.  
Oleo s/tela, 102,4 x 66,9cm.



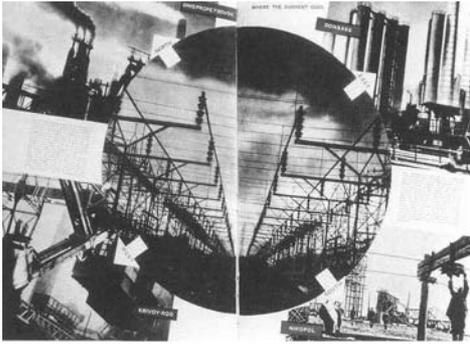
Lucia Moholy- Nagy. *László Moholy-Nagy*, 1925. Fotografia.



Alexandre Rodchenko.  
*Capa para Mieta Vsiekh*, 1924.  
Fotomontagem 22,8 x 16,6cm.



Alexandre Rodchenko. *Pionnier jouant de la trompette*, 1930. Fotografia P&B, 38,5 x 29,5cm.



Lissitzky. "Where the current goes", *USSR in Construction*, n.10, 1932.



Lissitzky. "The current is switched on", *USSR in Construction*, n.10, 1932.



Rodchenko. "Mighty dams sprang up where the land had formerly been forest", *USSR in Constructon*, n.12, 1933.

Mas a diferença entre ambos talvez esteja em que Moholy-Nagy favorecia uma expansão da visão que possivelmente privilegiava uma auto-reflexão subjetiva, enquanto Lissitzky estava mais envolvido com a construção política e ideológica da sociedade, com a inserção da arte no processo revolucionário, e mais tarde com uma narrativa épica, como em *USSR in Construction*, publicação da qual foi designer gráfico nos anos '30. Em outras palavras, a diferença importante radica em que Moholy-Nagy, apesar de ser um socialista utópico, respeitava as lógicas de produção vigentes, enquanto Lissitzky estava ligado à revolução e a luta contra as estruturas de poder. Uma vez traçadas as diferenças, se olharmos para *Le Constructeur*, de Lissitzky (auto-retrato de 1924), e para o fotograma de Moholy-Nagy, que apresenta uma mão atravessada por linhas luminosas de 1925 (cuja inversão serviu de base para a capa de *Foto-Qualität*, de 1931), é possível afirmar que a influência radica no uso de linhas que se cruzam, na falta de simetrias, no uso de formas simples e na organização de elementos ópticos, não na forma de conceber o mundo.

\*\*\*

*Peinture, Photographie, Film* é uma coletânea dos manifestos, ensaios e programas pedagógicos de Moholy-Nagy. Nesse texto, Moholy-Nagy defende abertamente a posição de conciliar os diferentes meios e aceitar sua coexistência, não sem ter previamente delimitado os territórios de cada um. Por esta razão poderia ser incluído na linhagem dos estetas alemães (Kant, Lessing, Hegel) que tentaram delimitar os campos das artes. Propõe uma trilogia (pintura-fotografia-cinema) que não é histórica nem dialética oferecendo como opção uma interação, uma articulação das artes visuais tal como defendiam as utopias da época, e não uma mestiçagem das mesmas.

Convencido de que a fotografia é um meio autônomo do qual se tem que atualizar as potencialidades e regras, os textos de Moholy-Nagy sobre fotografia evidenciam uma atitude modernista na pesquisa da especificidade do meio. A luz, fio condutor de *Peinture Photographie Film*, é o fundamento da obra fotográfica e teórica de Moholy-Nagy. Nesse livro, em *La Photographie dans la Reclame*, ele afirma que a fotografia é o registro óptico de fenômenos cuja existência não passa despercebida, regido por regras particulares ainda não esgotadas. Insiste na capacidade da fotografia de fixar os fenômenos luminosos até torná-los palpáveis, enfatizando o aspecto imaterial da luz (embora 'até torná-los palpáveis' poderia enfatizar justamente a materialidade da luz, não se entrará aqui nessa discussão). Para

Moholy-Nagy, a verdadeira originalidade da fotografia e do fotograma é a de prescindir do pigmento e não sua capacidade imitativa.

Num outro apartado do mesmo livro, (*Nouvelles Méthodes en Photographie*), ele define o ato de fotografar como escrever ou desenhar com luz. O virtuosismo desse desenho com luz é para Moholy-Nagy a essência da fotografia. Os contrastes entre preto e branco e os valores de cinza entre esses dois pólos são suficientes para criar uma linguagem fotográfica desprovida de significado concreto, mas capaz de provocar uma experiência óptica concreta. Para Moholy-Nagy, isso era mais importante que o registro da aparência dos objetos. Por esse motivo, a particularidade da fotografia de ser um registro exato da realidade imediata transformou-se num instrumento do fantástico e do imaginário.

Escrever com a luz também pode ser entendido como registrar e dar forma aos efeitos luminosos, que são relações de absorção, reflexão, reverberação e dispersão da luz sobre materiais e fenômenos. Os matizes e nuances nas imagens fotográficas resultam da experimentação com luz fria e luz cálida, do uso de lâmpadas de cores, solarizações, projeções e justaposições, fontes luminosas móveis e de um profundo conhecimento do espectro da luz artificial. A sombra dos objetos criada por uma luz elétrica colorida é da cor complementar à da luz utilizada, e isso se traduz em uma variedade de matizes de cinza. Nesse aspecto, é fundamental a importância das experiências feitas com o “modulador espaço-luz” finalizado em 1930. O “modulador” consistia na articulação de uma estrutura elétrica, espelhos e lâmpadas, e materiais transparentes, translúcidos e opacos mediante três tipos de movimentos. Existe uma réplica deste aparelho, feita no MIT em 1971, a partir de planos e documentos originais, no Bauhaus-Archiv de Berlin. Através desses jogos e das inversões, sejam elas resultado de solarização ou de fotogramas, Moholy-Nagy obtém um jogo de luzes misterioso, permitindo fazer novas associações e criando um ‘espaço’ onde a ‘existência’ depende unicamente das relações entre fontes luminosas manipuladas. Essas composições feitas de luz tinham a propriedade de produzir sensações de espaço, ainda que esse espaço não tivesse existência real.

As experiências de Moholy-Nagy com a técnica do fotograma, desde 1922, tinham um objetivo mais formal do que fotográfico: o de produzir composições luminosas e dar forma à luz. Enquanto os fotogramas de Man Ray consistiam em uma visão cotidiana tornada misteriosa pela inversão entre o mundo dos objetos e o mundo das sombras, as formas de Moholy-Nagy evocavam um mundo sem objetos e sem sombras, onde são tomadas as precauções necessárias para que o observador não reconheça as formas e os objetos utilizados, reduzindo ao máximo as possibilidades desse reconhecimento. Frente aos fotogramas de

Moholy-Nagy se está diante de imagens instigantes, indiferentes às noções de acima-embaixo, direita-esquerda e horizontal-vertical, sem que por isso se perca a harmonia ou se comprometa o equilíbrio. Essas imagens fotográficas são tão estimulantes visualmente pelos valores de cinzas, pretos e brancos, como inquietantes pelo uso folgado do espaço fotográfico. Essas imagens fotográficas, que resultam de jogos de luzes, sombras, transparências, imaterialidade, não são redutíveis à visão humana, podendo ser descritas como puras figurações *lumino-espaciais*.

Essa espacialidade, obtida pela combinação de

(HAUS, *Matériau, lumière et espace. Les idées photoplastiques de László Moholy-Nagy*. 1993, p.64, tradução nossa).<sup>49</sup>

A coerência dos princípios plásticos e formais utilizados tanto nas pinturas como nos fotogramas, fotografias e *photoplastiks*, foi mantida por Moholy-Nagy, bem como o uso da fotografia como meio de pesquisa e o intento de conciliar a trilogia de pintura, fotografia e cinema. Aceitar sua coexistência tendo previamente delimitado os territórios de cada um, lhe permitiu liberar ao espaço de seu valor espiritual e transformá-lo num elemento plástico, plausível de ser moldado e modelado a traves dos elementos singulares que a fotografia torna significativos. O objeto e a natureza do objeto começam a se apagar e a organização de elementos ópticos apresenta uma realidade possível de ser construída pelo observador. Argan afirma, referindo-se a Moholy-Nagy e aos pesquisadores que desenvolveram o campo das estruturas da percepção e combinação de imagens, que

a arte já não é um processo de produção de objetos, mas um emissor de imagens ... a sua função é, portanto, estreitamente educativa, na medida em que individualiza e sugere sucessões ordenadas de imagens a uma sociedade ameaçada pela assustadora inflação de imagens, continuamente emitidas pelos sistemas de informação de massa. O tema fundamental, também ele relacionado com a psicologia da forma e com o pensamento fenomenológico, é a identificação entre percepção e imaginação e, portanto, o reconhecimento da percepção como um estado e não como simples premissa da consciência (ARGAN, *Arte e Crítica da Arte* [1988], 1995, p. 69).

Nos fotogramas, fotografias e *photoplastiks* de Moholy-Nagy os elementos formais, condensação ativa de pensamento e matéria tanto como relação configurada entre objeto e sujeito e não apenas configuração material, operam na realidade embora estejam desvinculados e sejam independentes da natureza do objeto. Problemas de luz, espaço e movimento frente aos quais nós não permanecemos indiferentes: performance da forma.

\*\*\*

---

<sup>49</sup> “Nous pouvons donc constater que Moholy-Nagy, em adoptant le terme ‘plastique’ (qui, à tous égards, signifie la réalité concrète et objective de la forme) et en combinant ce terme avec la photographie, a modifié la définition de la plastique et de la photographie. À la plastique, il a ajouté des notions de mouvement, de temporalité et de spatialité complètement nouvelles. À la photographie, il a donné une possibilité de manipulation, c’est-à-dire de véritable plasticité, qui enlève aux images photographiques leur aspect mort et fixe, et les rend disponibles, comme les acteurs sur la scène du théâtre. En même temps, il a relativisé la conception ancienne, pompeuse et métaphysique de ‘l’espace’ pris comme mesure de la valeur spirituelle de l’oeuvre d’art. Moholy a plutôt transformé les idéologies spatiales, soit idéalistes, soit constructivistes, par le contact avec la photographie, en un moyen ironique”.

## Marcel Duchamp, Man Ray e a parede de vidro

Os surrealistas percebiam o trabalho do artista como uma resposta à vida inconsciente ou onírica; eles sustentaram a imagem do artista trabalhando, fazendo a transcrição de um real do qual se tinha pouco controle consciente. Uma das formas de transcrição desse real foi justamente a fotografia. A máquina fotográfica enquadra e recorta a realidade e torna visível a escrita automática do real. Mas a prática do automatismo como forma de transcrição não é somente um tema da óptica, do aspecto mecânico da fotografia. De acordo com Krauss (1990), as manipulações feitas por parte dos fotógrafos dadaístas e surrealistas através de espaçamentos e duplicações desse real, servem para colocá-lo num lugar paradoxal: o do real transformado em representação. Krauss afirma que esse foi um dos aportes específicos dos surrealistas.

Na Europa dos anos 20, o olhar fotográfico foi considerado como uma forma particular do olhar, à qual Moholy-Nagy chamou de *nouvelle vision*. A invenção da fotografia e os progressos técnicos da mesma o levam a afirmar que se o aparelho fotográfico funciona como uma prótese do olho suprimindo uma deficiência, “a fotografia nos permite ver nosso entorno com olhos diferentes” (MOHOLY-NAGY, *Peinture Photographie Film* [1925], 1993, p.232).<sup>1</sup> Segundo Krauss, André Breton já tinha associado a fotografia à escrita ao afirmar no prefácio do catálogo da exposição de Max Ernst, em 1921, que “a escrita automática que surgiu no final do século XIX é uma verdadeira fotografia do pensamento” (KRAUSS, *Le Photographique*, 1990, p.112, tradução nossa).<sup>2</sup> A relação da fotografia com o real não seria uma interpretação mas uma apresentação desse real como estruturado na interação entre uma subjetividade e uma objetividade em que oscilam ora um objeto atual, delineado, ora sombras virtuais. Em 1924, no primeiro manifesto surrealista, Breton define o surrealismo como

automatismo psíquico puro, mediante o qual se propõe expressar, seja verbalmente, seja por escrito, *seja de qualquer outra forma*, o funcionamento real do pensamento. É um ditado do pensamento na ausência de todo controle exercido pela razão, isento de toda preocupação estética ou moral (BRETON, *Manifeste du Surréalisme* [1925], 1962, p.40, tradução nossa. Grifo nosso).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> “On emploie souvent pour décrire cela une expression stéréotypée : grâce à la photographie, ‘nous voyons notre environnement avec des yeux nouveaux’. [...] Le progrès de la technique photographique ces dernières années ont conduit à une transformation psychologique presque complète de notre regard, car la précision infaillible de l’objectif et sa définition ont développé nos capacités d’observation de manière telle que nous sommes aujourd’hui habitués tant aux instantanés les plus rapides qu’aux grossissements considérables de la photomicrographie”.

<sup>2</sup> “[Breton] lui-même dès 1920 associat ces deux moyens mécaniques d’enregistrement, lorsqu’il déclarait que ‘l’écriture automatique apparue à la fin du XIXe siècle est une véritable photographie de la pensée’”.

<sup>3</sup> “SURREALISME, n.m. Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale”.

Nesse manifesto, Breton reivindica a primazia dos elementos oníricos frente aos racionais e sendo que no inconsciente se pensa por imagens, a prioridade é dada à visão. Para Breton, imagens verbais e imagens visuais não são diferentes na medida em que elas são o produto de um mesmo impulso que ele chama de “poesia”. A imagem seria a relação do artista com o mundo, destacando mais o aspecto existencial que as condições formais ou semânticas. Mas a tese do “encontro fortuito dos objetos” se transforma em um tecido dos acontecimentos mais importantes da vida dele, inspirado no encontro insólito com uma mulher desconhecida e publicados em 1928 sob o título de *Nadja*. Nesse romance, Breton tanto escreve como inscreve a atitude do surrealismo frente à vida cotidiana: a posição de igualdade do leitor e do escritor frente a um texto, do qual nenhum dos dois controla nem conhece o futuro ou o final.

O surrealismo pretendia ser revolucionário. Mas a poética do inconsciente não podia associar-se a uma ideologia, e por isso acabaram surgindo extremismos de signo contrário dentro do próprio movimento. O *manifesto* surrealista, declaração na qual um grupo de pessoas expõe publicamente uma determinada posição, poderia considerar-se um ato político (aliás, segundo o dicionário eletrônico Houaiss, a etimologia da palavra política remete a *pólis*, “a cidade e seus arredores; toda região habitada; ilha habitada; reunião de cidadãos, forma de governo; regime político; governo dos cidadãos por si mesmos”). Arnauld Pierre, em *Dans la “Confrontation des Valeurs Modernes”* (2006), levanta a questão de que o paradigma da ruptura nos leva a pensar uma história das vanguardas como sendo movimentos autônomos. Segundo este autor, é interessante ter presente o texto que anunciava o *Congrès de Paris*, de 1922, redigido por Breton e assinado por Robert Delaunay, Fernand Leger, Amédée Ozenfant entre outros. Nesse texto, se explicitava que o objetivo do congresso não era procurar um compromisso, mas a reativação de uma frente solidária de todas as vanguardas.

Com as vanguardas do início do século XX, o manifesto tornou-se gênero literário, abolindo a distinção entre escritura e ato político. Os grupos que constituíam as vanguardas eram chamados de ‘movimentos’, espelhando a obsessão que essas formações artísticas mostravam pelo movimento, visando transformar o mundo em vez de interpretá-lo. É interessante a distinção feita por Man Ray:

Ademais da visão, podemos apreender o movimento pelo pensamento e os sentimentos. É por esta razão que uma obra de arte pode ser totalmente satisfatória se criarmos o movimento. São nossos olhos, nossas mentes, nossas orelhas, nossos pensamentos que entram em ação. Todas as tentativas que foram feitas para criar obras de arte dinâmicas rapidamente perderam o interesse. É necessário

que alguma coisa em nós se movimenta para apreciar as obras de arte. (MAN RAY. *Sculptures et objets. Catalogue raisonné*. 1983, p.180, tradução nossa).<sup>4</sup>

Diferente de outras vanguardas, o surrealismo não acreditou no paradigma do progresso. Se entendermos a “revolução” do surrealismo em sua acepção astronômica, como um retorno à origem, e tendo em mente que toda revolução, depois do momento destrutivo, tem um momento restaurador, poderia se entender o surrealismo como uma forma de re-encantar o mundo. Assim, mesmo não sendo surrealista, seria possível considerar De Chirico como ‘iniciador’ do surrealismo, embora os enigmas por ele encenados revelem mais uma composição do que um encontro fortuito. Outro caso seria o de Duchamp, a quem André Breton, sem êxito, também tentou convocar. Discordando de Breton, que acreditava poder deixar o inconsciente derramar-se em seus poemas pela simples consigna da associação livre, Duchamp praticava outra modalidade, a mais incômoda possível, como se fosse tropeçando com cada palavra, esculpindo o espaço com delas, avaliando, pesando e pensando cada uma delas, utilizando-as como um ready-made. À diferença dos jogos surrealistas, Duchamp não busca nenhum efeito poético em particular. A sintaxe dos seus textos e notas é perfeita, mas o sentido escapa.

Mas o que interessa aqui destacar não são as possíveis fissuras e contradições entre a teoria surrealista e sua prática e sim a relação entre fotógrafo e fotografado, objeto e sombra, visível e imaginário, imagens e textos na produção surrealista. Poderia se dizer que a modernidade fundada no surrealismo, no dadaísmo, no cubismo e no futurismo cria as premissas para as manifestações artísticas baseadas na performance, ou nas artes performáticas, retomadas na década de 60. Tratar qualquer objeto, obra ou produto como performance é investigar o que este objeto faz, como interage com outros objetos, seres e espaços.

À diferença de Man Ray e Moholy-Nagy, Marcel Duchamp raramente utilizou a fotografia, embora esta tenha sido um instrumento de reflexão e um modelo operativo. A cumplicidade com Man Ray está por trás das fotografias que aparecem esporadicamente na sua produção. Ainda que utilizando ocasionalmente a fotografia, é em relação a ela que Duchamp encontra novos meios de expressão. A fotografia tornou visíveis coisas que o olho humano não capta como, por exemplo, o galope do cavalo, os movimentos do esgrimista.<sup>5</sup> Na

---

<sup>4</sup> “Em dehors de la vue, nous pouvons appréhender le mouvement par la pensée et les sentiments. C’est pourquoi une oeuvre d’art peut être tout a fait satisfaisante si nous créons du mouvement. Ce sont nos yeux, nos esprits, nos oreilles, nos pensées qui entrent en action. Toutes les tentatives qui ont été faites pour créer des oeuvres d’art dynamiques ont rapidement perdu de leur intérêt”.

<sup>5</sup> À maneira das cronofotografias de E. J. Marey.

fotografia de Duchamp descendo a escada para o estudo do *Nu descendant un escalier*, ao fragmentar estes movimentos, Duchamp os transforma em outra experiência do visual, tornando-os parte do visível. Portanto, um modo de entender a obra de Duchamp é tendo

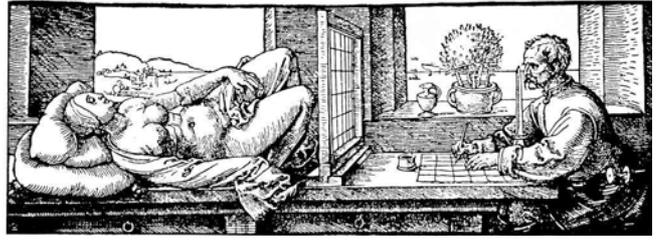
pertence à fotografia). Mas no *Grand Verre, la chute d'eau* aparece como roda de um moinho de água. E o *gaz d'éclairage* que é reconduzido nos tamises, remete tanto a um foco luminoso como aos corpos regulares dos tratados de perspectiva. A respeito de *pistons de courant d'air*, registro de três momentos diferentes no qual um tecido era exposto ao vento, não é possível enxergar-lhes como a transposição da fotografia, mas sim como um dos aspectos da fotografia, o traço de um acontecimento que remete a um referente.

Outro aspecto interessante dos *pistons de courant d'air*, superfície plana de duas dimensões, é que passa a ter três dimensões: expostos ao vento se deformam no espaço e ganham uma terceira dimensão. O mesmo acontece com os *trois stoppages-etalons*,<sup>7</sup> três deformações diferentes resultantes de soltar de uma altura de um metro, um fio de um metro de longitude. O movimento dá ao fio uma conformação diferente da do fio em repouso; o resultado é uma nova figura com uma dimensão a mais que o fio horizontal, uma representação diferente à do metro padrão de platino em forma de “x”. Simultaneamente, é a criação de uma nova medida de longitude. Segundo Schwarz, na idéia de criar uma nova medida de longitude é que Duchamp organiza os princípios do Grande Vidro, que “poderia efetivamente existir como uma realidade possível ao distender um pouco as leis físicas e químicas” (SCHWARZ, *Duchamp*, 1969, p.20. Tradução nossa).<sup>8</sup>

Roland Barthes afirma que a fotografia não pode ser a transcrição pura e simples do objeto que se oferece como natural, já que esta é plana e não tridimensional.<sup>9</sup> Segundo Clair (*Duchamp et la Photographie*, 1977), o atelier de Duchamp em New York, durante os anos em que trabalhava sobre o *Grand Verre*, se transformou em uma caverna de Platão, na qual as sombras dos ready-mades se projetavam sobre os muros. O plano opaco do quadro tradicional no qual se projeta a pirâmide visual da perspectiva renascentista é, para Duchamp, uma placa de vidro, e o vértice da pirâmide visual da perspectiva não está mais no olho, mas na fonte luminosa. Resulta interessante que Duchamp retomasse a ideologia da perspectiva renascentista: a base da pirâmide visual de Alberti e a parede de vidro de Dürer e de Da Vinci.

---

<sup>7</sup> As formas acidentais dos *trois stoppages-etalons* foram projetadas em *Réseau de stoppages*, 1914,



Albert Dürer.

*Le Dessinateur du modèle féminin*. 1525. Gravura.



Marcel Duchamp. Cartaz realizado por Richard Hamilton para retrospectiva na Tate Gallery, Junho-julho 1966.

Esta ideologia foi recusada pela pintura moderna. Portanto, Duchamp pode ter sido induzido pela fotografia a retomar os dados ópticos dos renascentistas e usar uma placa de vidro, semelhante às utilizadas como suporte de uma emulsão sensível. Assim, o aparelho fotográfico tanto lhe permitia uma aplicação mecânica das leis da perspectiva linear como lhe servia de instrumento de especulação.<sup>10</sup> Embora conceitualmente fotográfica, o *Grand Verre* toma literalmente e ilustra as leis do dispositivo da perspectiva, as comenta tanto como as inscreve. O *Grand Verre* coloca a questão da arte não como pintura mas a propósito da pintura.

Na fotografia, o aparelho transfere sobre uma superfície plana e contínua o espaço tridimensional capturado pela objetiva, de uma vez só. Entretanto, o *Grand Verre* pode ser visto como as sombras de objetos numa placa de vidro causadas por uma fonte luminosa. O ensablado de objetos díspares que o *Grand Verre* aparenta ser pode ser entendido segundo a teoria dos cortes das geometrias pluridimensionais: todo corpo de  $n$  dimensões é o corte de um universo de  $n+1$  dimensões. Portanto, segundo este raciocínio, o Grande Vidro é um corte tridimensional de um universo de quatro dimensões (universo espaço-temporal).

Se bem a expressão *pose extra-rapide* está relacionada à fotografia e à sensibilidade dos papéis fotográficos, também está relacionada com a velocidade e o movimento. A velocidade dos automóveis reduzia as distâncias entre dois pontos dando a impressão de uma apropriação do espaço, enquanto os progressos técnicos da fotografia permitiam uma captura “extra-rápida”, aparentando uma dilatação (ou suspensão) do tempo. A versão final da pintura *Nu descendant un escalier* foi recusada no *Salon des Independents* de Paris em 1912. Para a pintura clássica o nu está ligado à imobilidade e a pose, enquanto na fotografia o nu nem sempre era posado. Sem intenção de hierarquizar entre Duchamp, Picasso e Braque embora eles tratam do problema da relação entre pintura e realidade e do problema da arte regida pela ordem ou como liberdade, tentando delinear diferenças entre formas de pensar criticamente situações objetivas estabelecendo novas relações, seria possível dizer que em *Nu descendant un escalier* Duchamp questionava a realidade de um modo distinto que Picasso e Braque. Para estes, mesmo descompondo as aparências dos objetos imóveis em inumeráveis planos, a realidade do objeto estava reconstituída na sua permanência: o objeto não podia estar em dois lugares ao mesmo tempo, mas podia existir com várias formas distintas. Tanto Picasso como

---

<sup>10</sup> Na entrevista com Pierre Cabanne (2002), Duchamp disse que no *Grand Verre* ele abandona a idéia de movimento e do registro do movimento, assim como também afirma que essa obra “constitui uma reabilitação da perspectiva, que havia sido completamente ignorada, desacreditada” (CABANNE, *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido* [1967], 2002, p. 64-65).

Braque enfrentavam o real, e os objetos eram signos para uma construção mental do espaço. Para Duchamp, no *Nu descendant un escalier* o real não era apenas uma sucessão de aparências, um novo teatro de sombras, um deslocamento físico mensurável; era também uma ação indivisível que se desenvolve no espaço.

Segundo Clair (*Duchamp et la Photographie*, 1977), a *Boite Vert* remete à cronofotografia. Expressões contraditórias como “*repos instantané: faire entrer l’expresion extra-rapide*” não estão relacionadas com as diferentes fases do movimento, senão com o que articula essas diferentes fases na fotografia. Quanto mais rápido o movimento, mais rápida deverá ser a velocidade de exposição. Embora a *Mariée*, fragmento de uma pintura de Duchamp (óleo s/tela) de 1912, seja um “*nu*” infinitamente rápido pela anulação do tempo com motivo da exposição extra-rápida, o fato de ser “*despida pelos celibatários*” será indefinidamente postergado (*retard em verre*). No limite, se o corpo tem uma velocidade infinita, a fotografia instantânea será o corpo mesmo, uma imagem imóvel.

Um movimento não é divisível, embora seja possível dividir o espaço percorrido pelo movimento. A possibilidade de localização do movimento no espaço não exclui a dimensão temporal do movimento, nem a possibilidade de coexistência de passado e presente. Um movimento apreendido por uma consciência cujas coordenadas são as do espaço tridimensional é uma sucessão de figuras se deslocando no tempo e no espaço. Mas o movimento para uma consciência que habita um espaço tetradimensional será uma morfologia. O espaço tridimensional definido por um volume transparente seria à geometria de quatro dimensões o que a parede de vidro de Dürer e Da Vinci à geometria euclidiana. Assim, a questão do Grande Vidro, que não é uma parede de vidro senão um objeto de vidro no espaço, poderia ser a de como aplicar as leis da perspectiva e os dispositivos ópticos da fotografia a um espaço de  $n+1$  dimensões: como imaginar o negativo de uma fotografia de fatos diversos que se desenvolvem em quatro dimensões. A lente Kodak, único elemento não representado em perspectiva, na origem colocada na parte inferior onde estão os *Témoins Oculistes*, seria segundo Clair, o instrumento capaz de articular o espaço tridimensional dos celibatários com um universo de quatro dimensões. A lente seria o vértice da pirâmide óptica na qual convergem as coordenadas de um espaço tridimensional, e que as espelha numa extensão tetradimensional. O jogo da Noiva e os Celibatários é um impossível, um casamento diferido de duas topologias que se refletem uma na outra. A roupa da Noiva, também chamada de sistema Wilson-Lincoln ou esfriador (*refroidisseur*), consta de três planos de vidro que se situam entre o plano-geométrico (parte inferior) resultado dos teoremas geométricos e a *perspectiva naturalis* (parte superior) resultado das propriedades do olho,

remetendo às duas formas de representação da mesma figura.<sup>11</sup> Segundo Schwarz (*Duchamp*, 1969), a roupa da noiva é uma linha tanto horizontal como vertical que destrói as leis da perspectiva clássica e deixa a espacialidade do Vidro indeterminada. Em outras palavras, o Grande Vidro é uma ilusão óptica, um processo da ordem do mental.

\*\*\*

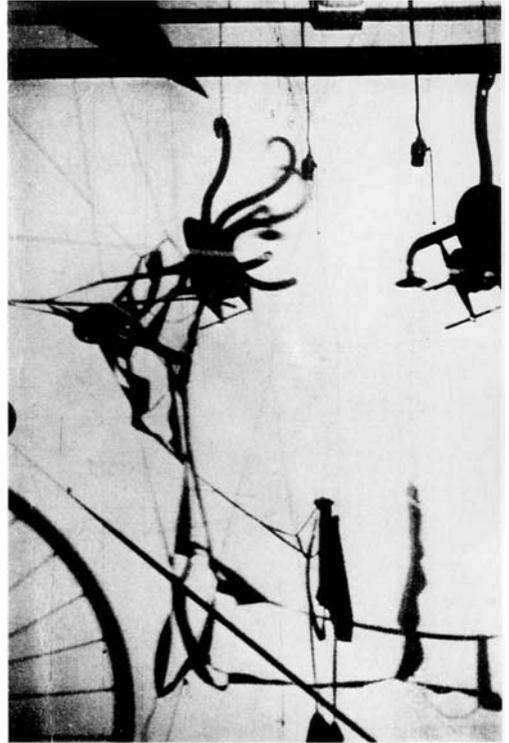
Em 1920, Duchamp se duplicou a si mesmo ao “criar” Rose Selavy, assinando muitos dos seus trabalhos com este pseudônimo. A respeito disto declara na entrevista a Pierre Cabanne:

- Rose Selavy nasceu, creio, em 1920.  
 - Desejava, com efeito, trocar de identidade e a primeira idéia que me veio foi a de adotar um nome judeu. Eu era católico e já seria uma mudança passar de uma religião a outra! Não encontrei um nome judeu que me agradasse, ou que me tentasse, e de repente, tive uma idéia: por que não trocar de sexo? É muito mais simples! Então, daí veio o nome de Rose Selavy... O R duplo veio de um quadro de Picabia, você sabe, *L'Oeil Cacodylate*,... no qual Francis fez com que todos seus amigos assinassem. Não me lembro como eu assinei – foi fotografado, portanto qualquer um sabe. Acho que coloquei Pi Qu habila Rose – *arrose* precisa de dois erres, então foi atraído pelo segundo R que acrescentei – Pi Quabilla Rose Selavy. Tudo isto era um jogo de palavras. (CABANNE, *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido* [1967], 2002, p.110).

O fato de Man Ray ter trabalhado como fotógrafo de moda e de ter um estúdio para retratos onde se apresentavam clientes pertencentes à aristocracia e à burguesia, bem como pintores e escritores, permitiu a Man Ray dar a Rose Selavy a iluminação e o olhar opressivo que caracterizava as fotografias de moda de revistas como *Vogue*. Existem duas fotografias de Rose Selavy, uma que destaca os traços masculinos de Duchamp e sua presença em trajes velhos; tão efetiva como a outra, que o retrata com uma luz suave e com a elegância característica dos anos 20, na qual Rose Selavy se torna mais atrativa. Estas fotografias podem se relacionar com outra fotografia, a de um batedor de ovos indissociável de sua sombra nítida no muro, intitulada *Man*, em 1918 e *La Femme*, em 1920. Lembrando que Man Ray era o fotógrafo da nudez feminina assim como de objetos fálicos, pode afirmar-se que ao fotografar Rose Selavy, Man Ray misturava estes dois aspectos, o feminino e o masculino, dando lugar a uma criatura sexualmente ambígua, outra variante do sistema Wilson-Lincoln.

---

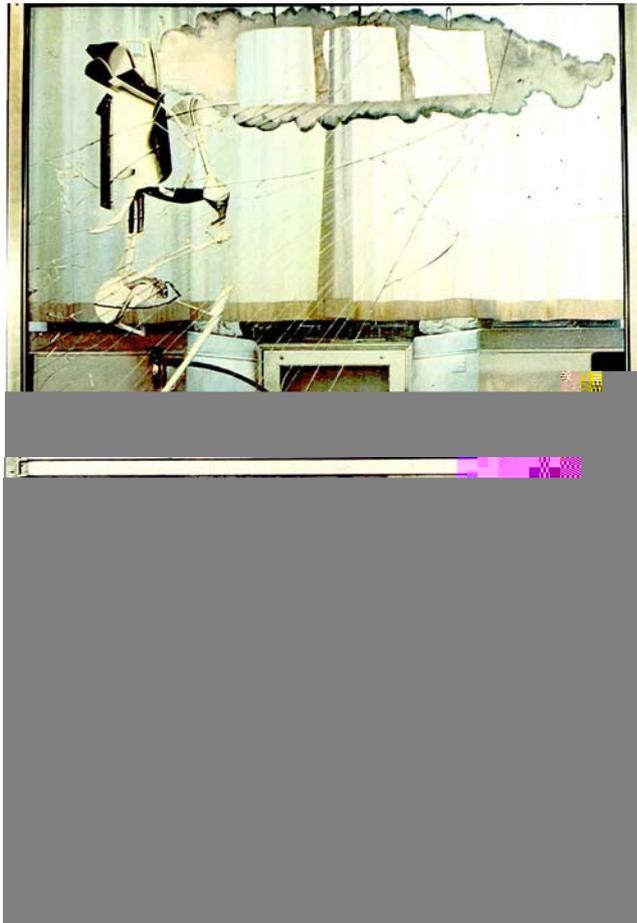
<sup>11</sup> O efeito do sistema Wilson-Lincoln se assemelha ao retrato que, olhado desde a direita parece ser Wilson e da esquerda, Lincoln. No caso do Grande Vidro, funcionaria como um eixo vertical que mostra a oposição entre a representação de uma figura tomada na sua materialidade bidimensional, sem referência a um objeto exterior, e a representação convencional de um volume sobre um plano segundo as leis da perspectiva (CLAIR, *Marcel Duchamp ou le Grand Fictif*, 1975). A roupa da noiva, os três planos de vidro, foram substituídos por uma placa metálica com motivo da rachadura do Grande Vidro em 1926.



Marcel Duchamp. *Ombres de ready-Mades*.  
Fotografia tomada no seu atelier em New York, 1918.



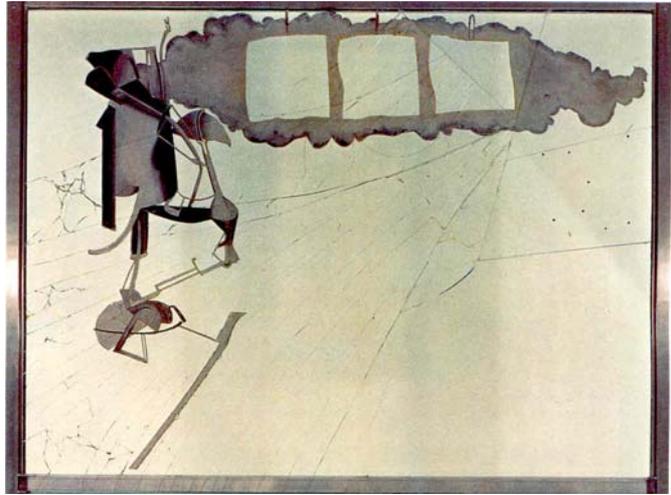
Marcel Duchamp. Detalhe da parte direita de *Tu m'*. 1918.  
Óleo s/tela, 70 x 313 cm.



Marcel Duchamp. *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923. 277,5 x 175,8cm.



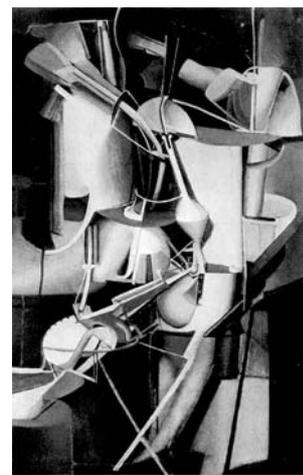
Man Ray – Marcel Duchamp. *Elevage de poussière*, 1920.  
Cópia de negativo original, 24 x 30,5cm.



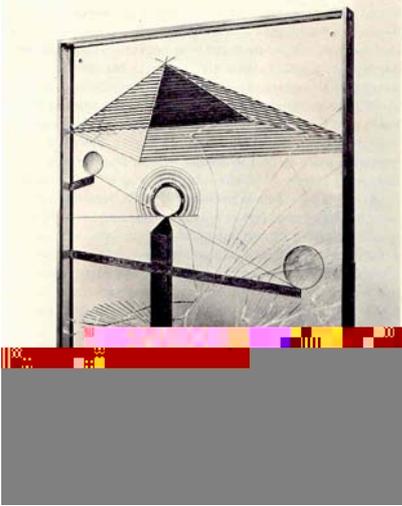
Marcel Duchamp. Parte superior de *La Mariée mise à nu par ses célibataire, mêmes* (Le Grand Verre). 1915-1923.



Detalhe do Grand Verre.



Marcel Duchamp. *Mariée*. 1912.  
Óleo s/tela, 89,5 x 55cm.



*A Regarder (l'autre côté du verre) d'un oeil, de près, pendant presque une heure, 1918. Óleo, prata e fio de chumbo s/vidro e lenteilha Kodak. 49,5 x 39 cm.*



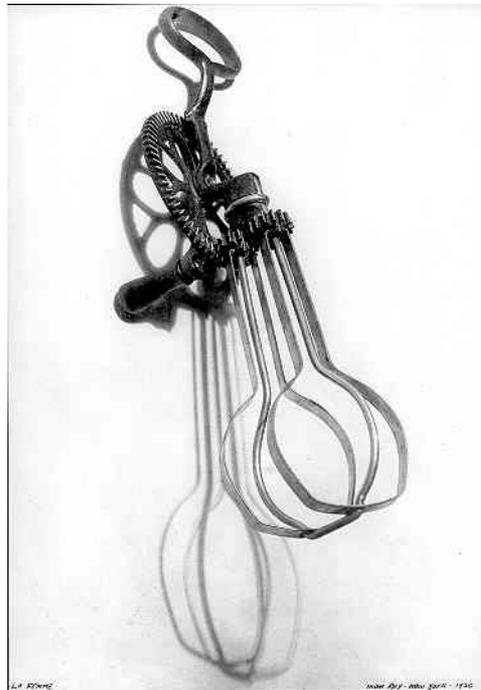
*Les Temoins Oculistes. Detalhe do Grand Verre*



Marcel Duchamp. Parte inferior de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (Le Grand Verre). 1915-1923.



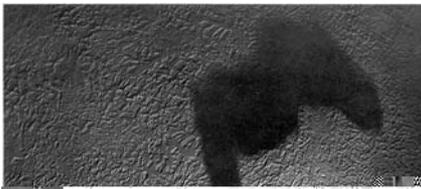
Man Ray. *Anatomies*, circa 1930.  
Fotografia.



Man Ray. *La Femme*, 1920.  
Fotografia.



Man Ray. *Saddle*, 1934. Fotografia.



Man Ray. *Ombre II*, 1944. Fotografia.



Man Ray.  
*Integration of shadows*, 1919.  
Fotografia.

Em *Objets de Reflexion Critique* (1983), Krauss torna evidente a diferença entre as atitudes de ambos artistas e a forma como se posicionam frente aos conceitos de origem, autoria e originalidade. O título de uma série de trabalhos de Man Ray, *objects of my affection*, remete a uma música popular americana, o que acentua o aspecto lúdico destes. Este se dá tanto por via verbal, já que transforma um objeto concreto ao rebatizá-lo, como também no decorrer de um trocadilho visual, no qual o jogo contínuo de substituições e rimas dá lugar a dubiedades e equívocos. Em consequência, esses *objects of my affection* se afiguram como menos intimidantes que os *vidros* e os *readymades* duchampianos.

Man Ray nunca fez um objeto sem fotografá-lo, ainda que muitas vezes esses objetos tivessem sido roubados, perdidos ou jogados fora. As fotografias desses objetos foram muitas vezes reutilizadas, criando múltiplas versões desses objetos a partir das fotografias, cópias de cópias, sem original. Mas às vezes, essas fotografias ‘representavam’ objetos que nunca efetivamente se construíram, tornando-se a fotografia um traço permanente de algo que jamais existiu, podendo se afirmar que é uma cópia sem original. Nesses casos, o que é sugerido existe só na fotografia, como é o caso de *The Saddle* de 1934, uma velha sela de couro (objeto perdido) cuja sugestão erótica aparece no traço fotográfico (objeto encontrado). No entanto, a estratégia escolhida por Duchamp era a de favorecer o questionamento do conceito de origem como único, ao dividir-se e desdobrar-se em Duchamp e Rose Selavy.

Na entrevista publicada em *Camera*, publicada em fevereiro de 1975, ao ser questionado se ele mesmo faz as fotografias, Man Ray afirma que mesmo sendo outro quem aperta o disparador, é ele mesmo quem tira a fotografia, é ele mesmo quem pensa e quem está por trás da máquina fotográfica. A partir desta declaração, e extrapolando segundo características que se repetem nas fotografias de Man Ray, como por exemplo a sobriedade e concentração na expressão dos rostos e o destaque sobre uma tela de fundo, é possível pensar o fotógrafo como estando posicionado explicitamente na frente, como parceiro invisível embora presente. Nesse aspecto, o recorte de Man Ray pode ser visto não só como uma amputação em bloco do real mas também como assinalando para um espaço frontal, que difere do ‘recorte’ oblíquo nos vidros de Duchamp.

Na mesma entrevista, Man Ray menciona que “um crítico francês apontou que todas as obras feitas há quarenta ou cinquenta anos poderiam ter sido feitas hoje, e tudo o que foi feito hoje poderia ter sido realizado quarenta ou cinquenta anos atrás”. Isto mostra tanto uma dificuldade de datá-las como de contextualizá-las, o que leva a ‘pensar’ essas fotografias como uma acumulação de indefinições. Tudo está sugerido, mas nada está dito. Introduzem-se mundos que vivem fora da fotografia que os evoca, dando lugar à imaginação e aos sonhos,

onde não interessa saber se esse registro é de uma situação significativa ou se essa situação tornou-se memorável por ter sido fotografada. Eis aqui a diferença básica entre Duchamp e Man Ray: Man Ray não intenta integrar o tempo no espaço. São registros de situações que não compreendemos totalmente (como a série de Meret Oppenheim), ou que nunca vão acontecer (como *Suicide*), são movimentos interrompidos. Trata o movimento da mesma forma em que trata o intervalo entre dois pontos, como sendo quantitativamente divisível até o infinito.

As sombras projetadas pelos objetos figuram entre as principais preocupações de Man Ray. Aparecem tanto na pintura como na fotografia, na procura de um equivalente plástico do real sem ser uma cópia fiel. Dependendo da luz que incide sobre o objeto, é possível projetar uma infinidade de formas virtuais em torno do objeto, enfatizando certa indefinição entre objeto e sombra, assim como uma interação entre ambos. Ao concentrar-se sobre a luz e a sombra, Man Ray busca menos construir uma forma que sonhar a propósito dela, num esforço por encontrar uma imagem que preserve a ambigüidade de um objeto que se oferece à luz, incluindo a sombra como duplicação mais ou menos definida da silhueta do objeto. Imagem e objeto se confundem e estruturam o acontecimento. De um modo mais geral, as fotografias de Man Ray tratam do registro da luz, da passagem do branco ao preto, dos valores de cinzas, das modificações graduais na iluminação e de suas relações recíprocas. As fotografias não tratam simplesmente do registro da luz, mas da mestria sobre a mesma. Man Ray pesquisa minuciosamente sobre os objetos cotidianos que o rodeiam, concentrando-se nos aspectos fugitivos que oscilam entre luz e sombra e nas possibilidades inesperadas que a luz oferece para criar um estranhamento. Outro aspecto trabalhado por Man Ray é o isolamento de um elemento e a destruição do contexto permitindo encontrar uma estranheza no que é familiar, como é o caso de *Tonsure*, de 1919. Na visão normal, a cabeça de Duchamp com uma tonsura em forma de estrela não estaria isolada de um todo e se perderia na leitura global. É a solidão do 'sujeito', seja este um objeto ou um personagem, o que o torna estranho. No que diz respeito a Duchamp, se o artista pode entrar na pele do ator utilizando a fotografia para concretizar, documentar e autenticar uma situação, também pode trocar de sexo, como em *Rose Selavy*, de 1920.

Nas fotografias dos objetos, os títulos das mesmas funcionam como contraponto, estabelecendo contrastes, encontrando outros objetos, produzindo inter-relações com o observador, mantendo as fotografias "no ar" e evitando que desapareçam. O contraponto poderia ser considerado como outro aspecto do lúdico, além dos colocados por Krauss. O texto não explica a fotografia, mas agrega a esta um elemento literário, que inquieta a mente.

Ao nos fazer pensar sobre o título, nos afasta de qualquer intento de ligar o que está sendo representado com seu uso habitual, como no caso da fotografia de Man Ray do batedor de ovos, nomeada *Man* e depois *La Femme*. O nome das obras também contribui para um deslocamento espacial das mesmas. O título separa os objetos fotografados da realidade burguesa à qual pertencem para inseri-los num mundo de um equilíbrio diferente. As palavras escolhidas de forma incongruente geram percepções renovadas das imagens, provocando um estímulo necessário para que sejamos mais receptivos à experiência daquelas. O espaçamento entre o batedor de ovos e *La Femme* insere uma decalagem poética muito mais interessante que a proximidade entre o ‘sujeito’ e sua denominação. Seria possível afirmar que em Man Ray uma fotografia (objeto perdido) se torna imagem (objeto encontrado) em virtude do título, conduzindo o observador por desvios, e não pela familiaridade com o objeto. O aspecto lúdico permite a Man Ray enunciar algo que não é visível, que só é acessível à imaginação, faculdade de criar a partir de combinação de idéias, que torna possível uma quase-presença e uma visibilidade iminente. A imaginação é uma instância central na produção da fotografia, em tensão com o procedimento mecânico vivido como instante, num instante. A fotografia de Man Ray parece facilitar uma visão sobre mundos que estão fora da imagem fotográfica que os evoca, permitindo fazer o que o olho nu não consegue fazer. Nessa linha, é possível considerar as fotografias de Man Ray como a metamorfose pela qual Eros empresta aos homens os olhos dos deuses, sendo esse empréstimo outro aspecto do lúdico. Mas a imaginação tal como concebida por Man Ray é uma imaginação de coordenadas tridimensionais.

\*\*\*

O escândalo produzido pela fotografia em relação à pintura ao substituir um saber-fazer artístico por um clicar instantâneo é semelhante ao do ready-made em relação à produção artística.

Da mesma forma em que a daguerreotipia desdobrava ao sujeito fotografado em objeto (o modelo) e signo (daguerreótipo), o museu, pelo seu poder mimético – e que Malraux chamará a “metamorfose” – pela pantomima museística que concede a toda obra que entra em seu perímetro, desdobra o *Ready-made* em objeto (o *Ready-made* como objeto manufaturado) e em signo (o *Ready-made* como obra de arte). Mediante uma curiosa inversão dos termos, não é mais a fotografia que, como deplorava Baudelaire, pela sua exposição extra-rápida, faz da pintura um objeto industrial, é a exposição instantânea do *Ready-made* em tanto objeto industrial, num lugar em que habitualmente se mostra à pintura, que faz uma fotografia (CLAIR, *Duchamp et la Photographie*, 1977, p. 66, tradução nossa).<sup>12</sup>

<sup>12</sup> “De meme que la daguerreotypie dédoublait le sujet photographié en un objet (le modèle) et en un signe (le daguerreotype), de même le musée, par son pouvoir mimétique – ce que Malraux appellera la ‘métamorphose’ -, par la pantomime muséale

A pantomima museística está apoiada pelas fotografias que Man Ray fez dos ready-mades: separados do chão, num espaço abstrato, como se fossem peças etnológicas. No entanto, um ready-made não é um *objet trouvé*. Os objetos encontrados dos surrealistas são gestos estéticos, portanto relacionados com os gabinetes de curiosidades, monumentalizados e musealizados pelo estatuto de obra de arte. Duchamp tenta tanto desconstruir essa monumentalização ao miniaturizar suas obras em valises, como também quebrar a relação eu-outro mediante um “encontro marcado”, recusando a intervenção da escolha baseada no gosto, portanto abolindo o aval do passado, da tradição, da cultura e da sensibilidade adquirida.

Os títulos das obras não eram menos importantes que os objetos; pareciam estimular a imaginação como também uma crença no real, que para Duchamp era uma ação indivisível que se desenvolve no espaço. Os títulos não visavam a descrever ao objeto senão a levar ao observador a um jogo de palavras, a um entrecruzamento entre o visível dos objetos e as invisibilidades do pensamento, a um entrecruzamento espaço-tempo do qual os ready-mades são o resultado. Para Duchamp, o negativo fotográfico é o instante em que o tempo se fixa no espaço. Seguindo um raciocínio semelhante, os ready-mades podem ser considerados como a ‘sombra’ no espaço tridimensional de um corpo localizado num universo de quatro dimensões, e não apenas “simultaneamente à ação que reduz a obra de arte a sua função de enunciação e o resultado dessa operação” (de DUVE, *Kant after Duchamp*, 1996, p.389, tradução nossa).<sup>13</sup>

Mas voltando a Benjamin e à pergunta de se a arte se tornou fotográfica, formulada na *Pequena História da Fotografia*, de 1931, é interessante o que Man Ray escreve a Katherine Dreier em outubro de 1928: “uma vez que minha curiosidade a respeito da fotografia esteja satisfeita, interessar-me-ei em ver que influência esta teve na minha obra” (catálogo *Man Ray Photographe*, 1985, p. 8, tradução nossa).<sup>14</sup> Em “La photographie n’est pas de l’art”, Man

---

qu’il fait jouer à toute oeuvre franchissant son enceinte, dédouble le *Ready-made* en objet (le *Ready-made* comme objet manufacturé) et en signe (le *Ready-made* comme oeuvre d’art). Par un curieux renversement des termes, ce n’est plus la photographie qui, comme le déplorait Baudelaire, par son exposition extra-rapide, fait de la peinture un objet industriel, dans un lieu où d’ordinaire on montre de la peinture, qui en fait une photographie”.

<sup>13</sup> “It is the self-referential folding over of the successfully passed test onto the tested condition that authorizes the reduction of the plurality of the readymades to the singular of *the readymade* and establishes its paradigmatic value for art in general: *the readymade* is simultaneously the operation that reduces the work of art to its enunciative function and the ‘result’ of this operation, a work of art reduced to the statement ‘this is art’, exemplified by Duchamp’s readymades”.

<sup>14</sup> “A cause de son attachement au caractère d’enregistrement immédiat de la photo, avec sa part non négligeable de hasard, il a écarté d’emblée une vaste champ d’investigation qu’il a pratiqué avec la peinture, le dessin et les collages/assemblages. Il fait part en 1928-29 de sa ‘résolution de consacrer à nouveau une partie de son temps à la peinture’ et il précise: ‘...maintenant que ma curiosité de la photographie a été satisfaite, je m’intéresserai à voir quelle influence elle aura sur mon

Ray afirma que “se estivesse educado, o olho humano poderia guiar um olho de vidro e se apropriar de um mundo tão vasto como aquele que acabou por controlar uma mão mais ou menos exercitada guiada por um olho semifechado” (MAN RAY, “Photography is not an art” (1943), tradução nossa).<sup>15</sup> Nessa alusão aos mestres da pintura poderia estar implícita a questão de Benjamin, de se a arte tinha se tornado fotográfica, e de como os desenvolvimentos técnicos afetaram à experiência óptica, e, portanto à experiência visual dos artistas. Os artigos “La photographie n’est pas de l’art” (1943) e “La photographie peut être de l’art” (s/d, publicado no catálogo *Man Ray Photographe*, 1985), bem como a entrevista citada, publicada em 1975, na qual Man Ray afirma que “l’art n’est pas de la photographie”, mostram uma concepção da arte e da fotografia como sendo um mecanismo que deve ser montado, desmontado e remontado continuamente, como um fazer, desfazer e refazer, não isentos de uma dimensão lúdica. Embora os artigos sejam de Man Ray, ele enfatizou neles, como também em suas fotografias, o aspecto misterioso e onírico da imagem. Entretanto, Duchamp inscreveu uma forma de pensar em suas obras.

Poderia se dizer que as obras de Duchamp não visam a descrever um objeto senão a levar o observador a um jogo, a fazer um ato mental. Funcionam como guia, como traços de um acontecimento, ativando realidades impensadas apontando para além do conhecido, e como assinala Krauss (*Le Photographique*, 1990) em relação ao modo de produção de signos, e Schwarz (*Duchamp*, 1969) a respeito da criação de mitos e seus efeitos, como no caso do Grande Vidro, provavelmente terão conseqüências sobre os processos simbólicos e imaginários. A lente Kodak que deveria estar no Grande Vidro, elemento que não está representado em perspectiva, articularia as duas topologias que se refletem uma na outra. Por um lado, a Noiva, projeção tridimensional de uma entidade tetra-dimensional, levada ao plano bidimensional do Grande Vidro. Por outro, todo o dispositivo fotográfico na parte inferior focalizado sobre o não perceptível aos sentidos tridimensionais. Extrapolando, a potência da fotografia, bidimensional, é articular o espaço tridimensional com o acontecimento. Segundo Clair (*Duchamp et la Photographie*, 1977), o Grande Vidro é a dimensão ausente que nos impede ver a verdadeira forma da Noiva. Mas o Grande Vidro também aponta para a caverna de Platão, talvez indicando que as obras de arte nunca deixaram de ser a ‘tela’ na qual se projetam as ‘sombras’ dos acontecimentos.

---

oeuvre”’. (Segundo o artigo de Jean-Hubert Martin, curador da exposição de Man Ray no centro Pompidou, dez.1981-avril 1982).

<sup>15</sup> “S’il était éduqué, l’oeil de l’homme pourrait, em guidante um oeil em verre, s’emparer d’un domaine aussi vaste que celui qu’a fini par contrôler une main plus ou moins exercée, guidée par un oeil à demi-clos”. (« Photography is not an art », publicado na revista *View*, n° 1, avril 1943. Artigo disponível em MAN RAY, *Ce que je suis et autres textes*, 1998, p. 69).

A obra de Duchamp poderia entender-se como um dispositivo no sentido de Agamben, como capaz de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres vivos, mas como um dispositivo que abre e libera a imaginação em vez de aprisioná-la. Libera e ativa à imaginação, embora o procedimento seja a informação ou representação gráfica de uma imagem capturada e suspensa entre dois vidros (*retard en verre*), montados e colocados no espaço de tal forma que a informação, ou a representação da imagem, seja percebida como um objeto no espaço. Essa informação apresentada verticalmente, portanto segundo a perspectiva renascentista para ser vista, muda a relação do observador com aquilo que é comunicado ou feito tecnicamente.

\*\*\*

A *Boite Vert*, de 1934, é uma série de documentos que explicitam o processo de Duchamp entre as especulações abstratas e a concretização desse conceito no Grande Vidro. Duchamp declarou o Grande Vidro oficialmente inacabado em 1923, no que poderia ser entendido como mostrando outro aspecto que lhe interessava: o processo e não o acabamento, que talvez para ele era a “morte” da obra. Os textos, suporte imaterial das especulações e abstrações, substituem à materialidade física da obra. O Grande Vidro pode ser entendido como uma máquina que se monta e desmonta para ser novamente remontada. Performance fotográfica, forma ativa exibida nas suas diferentes etapas e desdobramentos que questiona uma visão domesticante do mundo, o Grande Vidro tenta resolver os problemas da perspectiva e sua legitimidade como forma de representação através da ironia como modo de ir testando e questionando seriamente o método perspectivo. Seria interessante confrontar a perspectiva rigorosa do Grande Vidro com a anamorfose de *Tu m'*. Para Duchamp a arte deixa de ser emoção, forma, cor, visão, representação; passa a ser pensamento. Talvez, para Duchamp a arte tenha deixado de ser o lugar dos conflitos com a sociedade para ser uma peça no jogo da comunicação. Mas não há jogo sem jogadores, e ambos se transformam conforme o jogo que é jogado. O Grande Vidro, furacão de energia em permanente movimento que provoca reações e especula sobre o espaço e o tempo, se diferencia do *Nu descendo a escada*, representação estática do movimento.

\*\*\*

## Gordon Matta-Clark entre fotografias: fragmentos de uma performance

No arquivo de Gordon Matta-Clark no Canadian Center for Architecture (CCA) em Montreal, Canadá, uma série de fotografias chama a atenção pela variedade de temas fotografados, pela sua qualidade técnica e pelo tamanho das fotografias. São trinta e três fotografias em preto e branco, de 50,5cm x 41,5cm, tomadas por Matta-Clark, parte de um *corpus* maior que inclui fotografias de outros artistas que participaram na exposição *Anarchitecture Show* na 112 Greene Street, em março de 1974. *Anarchitecture* era um projeto coletivo de pesquisa sobre a natureza da arquitetura apontando à equivalência da política com a arquitetura, oculta detrás da pretendida objetividade da ciência. Uma das fotografias consta de uma fachada e o braço de um guindaste.<sup>16</sup> As múltiplas possibilidades que oferece para o olhar fazem pensar nas diferentes formas de orientar os *Prouns* de El Lissitzky, remetendo aos movimentos do corpo. Também poderia se associar às estruturas de Richard Serra, que incluíam tanto as peças como os guindastes para trasladá-las, gerando situações de peso e contrapeso. *YOU ARE THE MEASURE* (você é a medida), *art-card* de Matta-Clark que dialoga com o ditado grego *MAN IS THE MEASURE* (o homem é a medida), aponta para o indivíduo em primeiro lugar, indicando uma prática artística na qual o corpo é o ponto de partida. Este ponto de partida também poderia ser o da arquitetura, de uma prática arquitetônica a serviço do corpo. Assim sendo, se poderia questionar tanto a idéia do prédio selado com a ventilação, aquecimento e ar condicionado estritamente controlados como também a noção de arquitetura na qual o prédio controla e regula o corpo. O corpo seria colocado em primeiro lugar, não se acomodando e adaptando à arquitetura, e a arquitetura, que funcionaria como uma membrana mediadora entre interior e exterior contrapondo-se a uma idéia de arquitetura como barreira fixa e infranqueável, não estaria ao serviço do poder e da história.

As colagens de *Office Baroque*, *Circus*, *Splitting*, assim como outras fotografias que apresentam características de desorientação espacial, mostram uma arquitetura em suspensão e que desafia o equilíbrio. Mas como olhar para elas? Um primeiro intento seria segundo uma linha de horizonte, mas logo percebemos que estas imagens carecem de horizonte (na ausência do horizonte, onde é que estaria esse ponto de fuga organizador da perspectiva renascentista e da fotografia?). Não remetem a coisa ou situação alguma que nos resulte

<sup>16</sup> Matta-Clark fez duas cópias dessa série de fotografias. Uma série está no Canadian Center for Architecture(CCA), em Montreal, sede do Arquivo Gordon Matta-Clark (GMC). Esta informação me foi dada em conversa informal com Gwendolyn Owens, curadora do arquivo GMC.

familiar, nem permitem que olhemos para elas tornando-as formas acabadas, nem são suportes de convenções ópticas já conhecidas. Correndo o risco de favorecer uma suposta superfície plana da imagem fotográfica, surge uma curva ou uma linha por onde o olhar se desliza, uma maneira de localizar as formas no espaço sem recorrer às convenções da perspectiva. Mas algumas das fotografias se destacam pela ruptura com o quadro clássico da fotografia, oferecendo uma superfície descontínua; nos desafiam e portanto nos incitam a seguir pensando, a questionar os cortes e o ensablado dos fragmentos de fotografias montados como colagem. Esses cortes, essas fendas, apontam para outra descontinuidade, a da construção de novas formas que se recusam a serem dependentes de formas e convenções dadas. Essas novas formas ativam e restabelecem a dimensão espacial da memória, acúmulo de experiências vividas inerente ao homem ativo, em movimento, ao mesmo tempo em que minam as imagens convencionais culturalmente aceitas.

Essas colagens, que causam desorientação e instabilidade, estão direcionadas a uma percepção física por parte do observador. Suprimem todas as referências à ortogonalidade, que de alguma forma é o que nos permite orientar o que vemos na imagem fotográfica a respeito do universo organizado em torno da linha do horizonte e de nossa verticalidade. A inadequação entre o espaço do sujeito que olha e o espaço fotográfico, a desarticulação entre espaço representado e espaço de representação, essa operação mediante a qual somos privados de domínio do espaço fotográfico, pode se entender como uma forma de liberar o espaço da experiência do espaço construído a partir da perspectiva, restrito à visão.

A resposta de Gordon Matta-Clark à pergunta sobre suas colagens fotográficas, na entrevista com Judith Russi Kirshner no Museum of Contemporary Art de Chicago, em fevereiro de 1978, é esclarecedora e aponta para uma possível direção. Ele diz

tem colagem e montagem. Gosto muito da idéia de rompimento – da mesma forma que eu corto prédios. Gosto da idéia de que o sagrado processo de molduragem de uma foto é igualmente ‘violável’. E penso que em parte é uma traslação da forma como eu lido com estruturas para a forma como lido com a fotografia. Essa convenção, literal, rígida e muito acadêmica não me interessa. Não é que não me interessa realmente. É que acho que para o que eu faço, é necessário liberar-se dela (MOURE, *Gordon Matta-Clark*, 2006, p. 332, tradução nossa).<sup>17</sup>

Ao profanar “o sagrado processo da molduragem de uma foto”, Matta-Clark devolve ao indivíduo a liberdade de experienciar o espaço. Restitui a experiência psico-fisiológica do espaço como opção frente ao espaço como objeto de contemplação, no qual o indivíduo está

---

<sup>17</sup> “There is collaging and montaging. I like very much the idea of breaking – the same way I cut up buildings. I like the idea that the sacred photo framing process is equally ‘violatable’. And I think that’s partly a carry-over from the way I deal with structures to the way that I deal with photography. That kind of rigid, very academic, literary convention about photography which doesn’t interest me. Oh, it’s not that it really doesn’t interest me. It’s that I find that for what I do, it’s necessary to break away from it”.

separado da experiência. Em outras palavras, restitui ao indivíduo a possibilidade da experiência, de ser a medida: *YOU ARE THE MEASURE*.

\*\*\*

Na carta datada 28 de julho de 1976, Matta-Clark expressava o interesse pelo convite de Florent Bex, curador do *International Cultureel Centrum* (ICC), de Antuérpia. Na mesma, Matta-Clark especificava sua abordagem da exposição que consistia em “transformar estruturas ou espaços inutilizados em áreas revitalizadas” e onde o próprio local, na sua fase final, é a “exposição” (MOURE, *Gordon Matta-Clark*, 2006, p.226).<sup>18</sup> A partir dessas diretivas foi encontrado um prédio de cinco andares, vazio, de um estilo vagamente historicista dos anos 30, localizado frente à praça da fortaleza histórica de Antuérpia, *Het Steen*, (a pedra, em neerlandês), construída entre 1200 e 1225 e sede do museu marítimo de Antuérpia, principal destino turístico da cidade e local favorito para casamentos e desfiles. A localização cumpria com as preferências de Matta-Clark para suas intervenções, que estabeleciam um contraponto com monumentos existentes de alto valor simbólico. Neste caso, o prédio foi o principal estabelecimento de uma empresa marítima de comércio que tinha falido. Jane Crawford e Florent Bex, logo após a morte de Matta-Clark em 1978, tiveram a iniciativa de comprar o prédio e incluí-lo no projeto de museu de arte contemporânea a ser construído nos lotes vizinhos. Finalmente, apesar do esforço de muitos artistas, *Office Baroque*, única obra que sobreviveu a Matta-Clark, foi demolido sem prévio aviso, pouco antes de fechar o acordo definitivo.

A história da cidade e do prédio era importante para Matta-Clark. Ele dava valor à construção da memória, camada sobre camada, no entorno urbano; um de seus postulados contra a arquitetura moderna era que a história podia ser apagada apenas pelo gesto de um arquiteto. O nome da intervenção, *Office Baroque*, remete tanto ao motivo desse prédio estar vazio, “office went broke”, como aos 400 anos do nascimento do pintor flamenco Peter Paul Rubens, que a Antuérpia festejava na ocasião.

O projeto original de *Office Baroque* consistia na remoção de um quadrante de esfera do canto exterior do prédio, permitindo aos pedestres verem através dele.<sup>19</sup> Embora este

---

<sup>18</sup> “I use the urban fabric in its raw, abandoned state transforming unused structures or spaces into revitalized areas. The actual space in its final stage is the ‘exhibition’ and hopefully will have a life of its own within the community”.

projeto tenha sido interditado pelas autoridades da cidade, os donos do prédio autorizaram o trabalho desde que fosse feito totalmente no interior do mesmo. Na passagem de um trabalho de caráter público para um de caráter privado, as decisões formais se modificaram. A interdição de atuar na fachada possibilitou Matta-Clark, pela primeira vez, orquestrar uma intervenção numa estrutura de múltiplas camadas (cinco andares e o teto) no lugar de se restringir à fachada. Os cortes, efetuados na intersecção de duas circunferências e as marcas

*Baroque* complicava a experiência do visitante. Apesar de consistir em simples permutações, o trabalho não se esgotava no que concerne à percepção nem permitia uma apreensão cognitiva global do mesmo. Talvez fosse a obra que mais concretizou a concepção alquímica de arquitetura de Matta-Clark. Para ele, segundo Thomas Crow, a arquitetura era “ocupar uma zona tênue, suspendida a meio caminho entre o ar e a terra” (DISERENS, *Gordon Matta-Clark*, 2006, p.110).<sup>22</sup>

A não ser para uns poucos ‘*insiders*’, *Office Baroque* permaneceu além de toda experiência direta: qualquer intento de ver a obra requeria uma invasão. A exposição no ICC, em setembro de 1977, consistiu em peças bidimensionais compostas de fotografias coloridas do interior transformado e de uma das extrusões em forma de bote a remo pendurada do teto. Esse fragmento, tangível ainda que enigmático já que apenas permitia imaginar a intervenção, deu a sensação de escala da mesma e funcionou como testemunha da fisicalidade implícita no trabalho. Além do sistema de andaimes colocado na fachada, um sistema de poleames e cordas foi utilizado para descer as peças, prática comum entre os escultores da época tanto para construir como para trasladar seus trabalhos. Este sistema permitia um jogo entre tamanho e peso das peças. Gerard Hovagimyan, colaborador de Matta-Clark em várias obras, assinala o fato de que os trabalhos lidavam com a distribuição de cargas e estrutura dos prédios. Ao retirar massa, basicamente criando arcos que substituíam pilares e vigas, Matta-Clark iluminava, arejava e aligeirava estruturas densas.<sup>23</sup>

Mas também poderia se pensar *Office Baroque*, pela complexidade de ordem político-social da intervenção urbana, como por apelar à imaginação, como uma prática barroca. Ao fazer uma intervenção dentro de uma obra já existente, embora abandonada, colocando-a num espaço e tempo mais amplos, Matta-Clark tentava relacioná-la com outras obras.<sup>24</sup> Assim sendo, tanto *Office Baroque* como outras intervenções ou interações na paisagem urbana,

---

<sup>22</sup> “These meditations set the stage for the resolution of the Antwerp project: his most ambitious building intervention to date – certainly his most conceptually complex – which made manifest his notion of architecture as occupying a tenuously suspended zone midway between air and earth”.

<sup>23</sup> Em *Rigging*, artigo publicado na *Cover* de janeiro, 1980. No catálogo da exposição de 1981 no New Museum of Contemporary Art, *Alternatives in Retrospect: An Historical Overview 1969-1975*, Caroline Goodden afirma que Matta-Clark se interessava mais nas linhas e na luz que nas peças retiradas, que eram simples documentação. O catálogo e revista citados foram consultados no arquivo GMC no CCA.

<sup>24</sup> No artigo “Lessons Learned Well” no catálogo da exposição (fevereiro-junho 2007) de Matta-Clark no Whitney Museum (SUSSMAN, 2007), Gwendolyn Owens destaca a influencia de Colin Rowe no ensino da arquitetura na Cornell University entre 1962 e 1990, onde Matta-Clark se graduou como arquiteto em 1968. Rowe foi um dos primeiros críticos dos postulados urbanísticos do Movimento Moderno pelos efeitos destrutivos que estes tinham na cidade histórica. Esses postulados enfatizavam uma lógica de objetos colocados no espaço público sem engajamento algum com as relações entre ambos, o que poderia ser visto como uma privatização ou negação do espaço público, tornando-o espaço perdido. *Collage City*, de 1978, rejeita as visões utópicas de um design total único, propondo como alternativa a lógica da visão múltipla e inclusiva dos fragmentos: a cidade como palimpsesto.

considerada por Matta-Clark tanto material como imaterial devido aos aspectos culturais e sociais que a constituem, podem ser consideradas agindo dentro dos limites do espaço, do tempo como também do movimento.

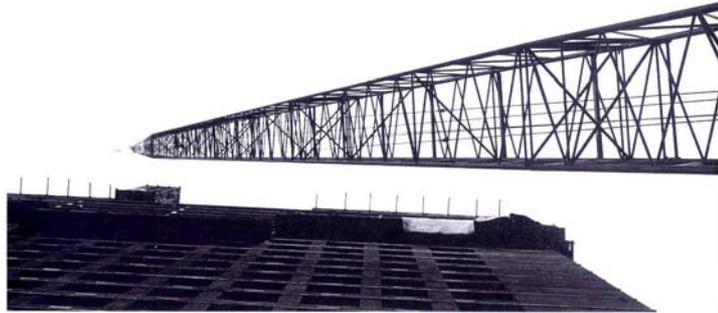
Segundo Argan, o Barroco é um termo que “não designa apenas um período, mas toda uma situação” (ARGAN, *História da Arte como História da Cidade*, [1984], 2005, p.169). Segundo ele, a cultura barroca é tanto a libertação das normas, dos preceitos e dos limites, a autonomia de um classicismo como também a extrapolação do presente na memória do passado e na prefiguração do futuro. O interesse é o acontecimento, o desafio não é como findar uma obra, mas como continuá-la. Argan considera a cidade barroca como teatro no qual não tem sentido distinguir entre arquitetura e cenografia, já que ambas são objeto de percepção. Deleuze também diz que “as esculturas são os verdadeiros personagens e a cidade é um cenário, sendo os próprios espectadores imagens pintadas ou esculturas. A arte inteira torna-se *Socius*, espaço social público, povoado de bailarinos barrocos” (DELEUZE, *A Dobra* [1988], s/d, p.186).

Os postulados do Movimento Moderno visavam um espaço livre, contínuo, indiferenciado, infinito, transparente e abstrato, organizado em torno de um protagonista estrutural e formal, o pilar. Trazer ar e luz aos prédios foi uma estratégia utilizada pela arquitetura modernista, desde o plano de Le Corbusier para Paris até os prédios de aço e vidro, símbolos do sucesso econômico. Usando a mesma estrutura gramatical, “trazer ar e luz aos prédios”, Matta-Clark toma uma atitude crítica e questiona a prática da arquitetura e urbanismo modernos ao operar num prédio existente e abandonado. Mas se é possível relacioná-lo com Le Corbusier, também é possível relacioná-lo com outros dois arquitetos que marcaram a história da arquitetura: Louis Sullivan, para quem o artista devia estar profundamente integrado na sociedade e ser intérprete do seu “espaço vital”, e Frank Lloyd Wright, para quem o projeto não devia nascer de uma teoria abstrata do espaço senão da prioridade de libertar e potencializar as forças criadoras da sociedade.<sup>25</sup>

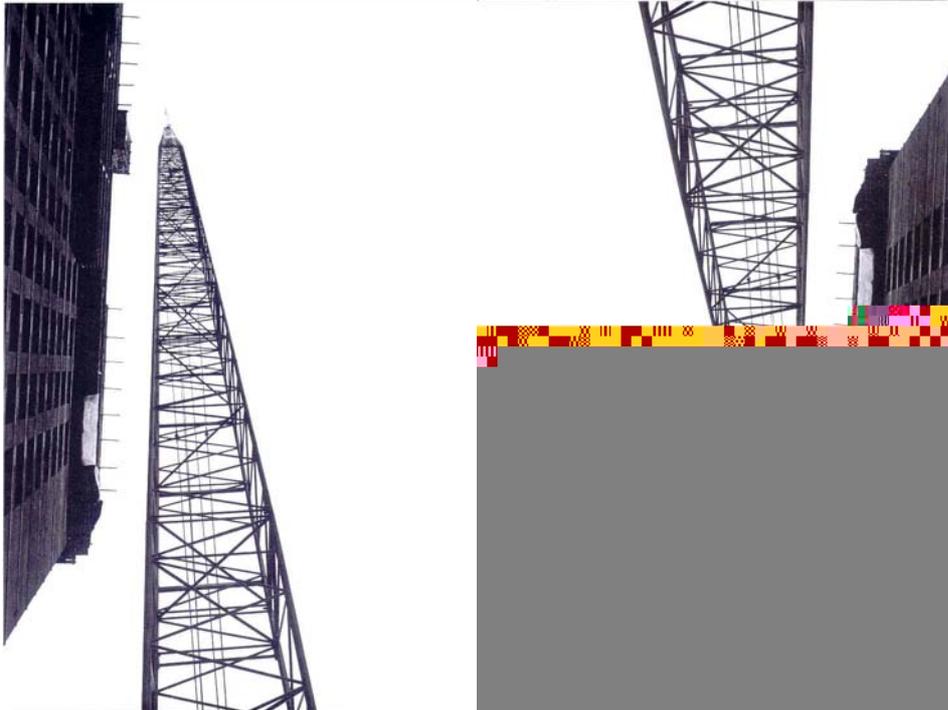
---

<sup>25</sup> A respeito disto, o sistema compositivo das *Usonian Houses* de Wright, que apontava à dissolução da caixa arquitetônica, consistia em uma série de planos horizontais, organizados em torno a um volume central. As paredes se articulavam umas com outras e com os telhados mediante “fendas” de vidro que deixavam passar a luz. Wright quis dar um novo sentido ao espaço e à luz na arquitetura, buscou a continuidade espacial mediante a eliminação de barreiras desnecessárias, substituiu portas e janelas por um mesmo tipo de abertura vidrada de teto ao chão e prolongou os telhados e pavimentos interiores criando espaços exteriores, apagando as fronteiras entre interior e exterior.

Por outra parte, o ditado de Sullivan, “a forma segue à função”, diz a respeito da forma como configuração entre arquitetura e sujeito, não se refere apenas à configuração material da forma nem à forma como espaço delimitado. Material, forma e função também se relacionam com a luta de Adolf Loos, a favor de espaços desenhados a serem habitados e não apenas a serem vistos, e de uma prática da arquitetura que se diferencie das artes gráficas. (No texto *Architecture*, de 1910, Loos (*Ornement et Crime*, 2003) marca as diferenças entre as funções da arte e da arquitetura).



Gordon Matta-Clark. *Sem Título, Anarchitecture*. 1974.  
Fotografia preto e branco, 41,5 x 50,5cm.



Por outra parte, também é factível assimilar as intervenções de Matta-Clark ao *Land Art* e às obras que tinham o meio-ambiente como material de trabalho, embora existam diferenças importantes. Na época, esses artistas estavam envolvidos com fazer arte num espaço particular, trabalhando para, com, em torno de um espaço; enfatizavam a inseparabilidade entre obra e contexto, mas não estavam preocupados com fazer arte no espaço. Matta-Clark tentava alterar o espaço como um todo. A escolha de trabalhar com o entorno urbano, com estruturas construídas e em contato direto com as condições sociais, lhe afastou dos *Earth Artists*, cujos trabalhos, apesar de lidar com a materialidade da paisagem, consistiam em agregar algo ao imenso e vazio território americano num processo análogo ao desenho numa tela em branco.

Além do fato de ter trabalhado como voluntário com Jan Dibbets e Hans Haacke na exposição *Earth Art* organizada pelo *Cornell's White Art Museum*, em 1969, Matta-Clark colaborou com Robert Smithson na construção de *Mirror Displacement*. Não obstante as diferenças existentes entre os trabalhos de ambos artistas, é possível fazer um nexo entre Matta-Clark e Smithson. No simpósio organizado junto à exposição, Smithson afirma respondendo a uma pergunta sobre as limitações de ser um artista cujo trabalho envolve o espaço,

penso que um artista sempre trabalha com limites, mas estes limites são estendidos e descobertos. Tem uma arte no descobrir novos limites. Os limites da pintura, os limites de uma escultura tipo objeto – muitos artistas não são conscientes do chão em que estas coisas estão levantadas, ou não são conscientes das paredes e ângulos retos que contem estas coisas (SUSSMAN, *Gordon Matta-Clark. You are the Measure*, 2007, p.168).<sup>26</sup>

Segundo Gwendolyn Owens (SUSSMAN, *Gordon Matta-Clark. You are the measure*, 2007), uma arte não necessariamente limitada por formas tradicionais, organização de eventos preliminares que chamassem a atenção para a obra, uma forma efetiva de expô-las publicamente assim como a documentação de obras temporárias, foram, sem dúvida, lições apreendidas por Matta-Clark na exposição em Cornell.

Matta-Clark não representa o espaço. Opera o espaço mediante cortes e alterações nos sistemas de referência que refletem uma atitude crítica frente a sistemas e estruturas sociais, econômicas e culturais. Utiliza principalmente esferas, forma abstrata e geométrica, mas essas esferas não compõem uma estrutura arquitetônica a ser construída. A intersecção dessas formas abstratas tridimensionais com as superfícies horizontais e verticais que compartimentam os prédios pode se assimilar a uma espiral, figura que Smithson também

---

<sup>26</sup> “I think an artist is always working with limits, but these limits are extended and discovered. There’s an art of discovering new limits. The limits of painting, the limits of an object type sculpture – many artists aren’t conscious of the floor that these things are standing on, or they are not conscious of the walls and right angles that contain these things”.

utilizou, embora de modo diferente. Para Smithson a espiral era uma forma simbólica do sem fim, signo de desorientação, perceptível estando fora dela.

A escala no Spiral Jetty tende a flutuar dependendo da localização do observador. O tamanho determina um objeto, mas a escala determina a arte. [...] a escala depende da capacidade de cada um de ser consciente das atualidades da percepção. Quando recusamos liberar a escala do tamanho, nos encontramos com um objeto ou linguagem que *aparenta* certeza. Para mim a escala opera por incerteza. Estar na escala do Spiral Jetty é estar fora dele (SMITHSON, “The Spiral Jetty” [1972], In: *Collected Writings*, 1996, p. 147).<sup>27</sup>

Para Matta-Clark, era necessário habitar a espiral. Mediante cortes, esvaziava a cavidade central permitindo a entrada de um tempo histórico, como em *Conical Intersect* ou em *Office Baroque*. Esses cortes, que mostravam como o espaço estava submetido a uma ordem social oculta, eram desenhados nos muros e no chão mediante cordas fixadas a pontos que correspondiam aos centros das esferas, transgredindo o espaço construído arquitetonicamente e tornando visíveis múltiplas camadas tanto no espaço como no tempo. A potência estética estava no vazio, ponto de referência para os deslocamentos dentro no espaço. “E também o vazio - a razão de existência do vazio é para que os ingredientes possam ser vistos no movimento - numa forma dinâmica. Para vê-los, você tem que se deslocar através deles; requerem de algum tipo de dinamismo interno e *sinestésico*” (MOURE, *Gordon Matta-Clark*, 2006, p. 324).<sup>28</sup> A consequência das operações, hoje disponíveis nos relatos das poucas pessoas que visitaram o trabalho e nas fotografias, vídeos e filmes que registraram o processo e a obra finalizada, são espaços intrincados e complexos com uma vaga reminiscência piranesiana. Apesar das semelhanças na estrutura espacial de ambos, as *Carceri d’Invenzioni* de Piranesi, masmorras fantásticas, cheias de escadas e alusões à tortura, são o avesso das intervenções de Matta-Clark. As gravuras das *Carceri*, nas quais as estruturas arquitetônicas, pilares e escadas, nada sustentam e levam a lugar nenhum, mostram um uso da arquitetura assustador, opressivo. Mas por outro lado, nas gravuras que reproduziam os monumentos de Roma, estes aparecem desprovidos dos revestimentos de mármore e mostrando a estrutura arquitetônica dos mesmos, percorridos por grupos de pessoas e integrados à vida diária. As intervenções de Matta-Clark, atos que abrem o prédio à luz e ao movimento ao mesmo tempo em que liberam e tornam mais leve a estrutura, resultam em espaços não redutíveis ao plano e

<sup>27</sup> “The scale in the Spiral Jetty tends to fluctuate depending on where the viewer happens to be. Size determines an object, but scale determines art. [...] Scale depends on one’s capacity to be conscious of the actualities of perception. When one refuses to release scale from size, one is left with an object or language that *appears* to be certain. For me scale operates by uncertainty. To be in the scale of the Spiral Jetty is to be out of it”.

<sup>28</sup> “And also the void – the reason for the void is so that the ingredients can be seen in a moving way – in a dynamic way. You have to see them by moving through them. They imply a kinetic, internal dynamism of some sort” (entrevista com Judith Russi Kirshner, realizada no Museum of Contemporary Art, Chicago, o 13 de fevereiro de 1978). Esta declaração, como as “espirales” de Matta-Clark, e o uso das mesmas, remetem também à rampa de Guggenheim Museum de New York, projeto de Frank L. Wright, de 1943.

que requerem um espectador que se desloque. Nesses *non-umentos*, Matta-Clark tenta desenterrar o sentido alegórico das estruturas abandonadas. E fazem pensar em Benjamin, para quem toda a potencialidade de uma técnica nova se manifesta nos primeiros anos do seu desenvolvimento e tem uma segunda manifestação quando a técnica se torna obsoleta. O que Benjamin diz a respeito do surrealismo e de Breton, que pressentiram “as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, [...] ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformavam-se em niilismo revolucionário” (BENJAMIN, *O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia* {1929}, 1996, p.25), também pode ser dito de Matta-Clark, quem re-visita esses padrões de obsolescência em *Conical Intersect* e *Office Baroque*.

O campo de ação de Matta-Clark está constituído por arquiteturas destinadas à destruição ou em estado de abandono. Seus trabalhos se caracterizam por não reivindicar nem a permanência nem a transcendência. Devem ser entendidos como uma recusa a deixar o objeto ser considerado como um desperdício, como algo que não pode ser aproveitado por seu valor de uso, e não como a destruição de um objeto. “My Understanding of Art”, declaração escrita pelo artista entorno de 1975, diz a respeito do abandono e da negligência,

...estas são palavras que quando aplicadas a crianças ou seres humanos de qualquer idade causam alarme e chamam a uma retificação e, quando existem em proporções massivas num mesmo ambiente urbano, evocam ambivalência jurídica ou urbana e inação. [...] Neste estado de coisas pareceria ser um direito do artista, ou de qualquer pessoa, entrar nesses terrenos com o desejo de melhorar a propriedade, de transformar a estrutura no âmago de uma situação ruínosa e criminal em um lugar de interesse, fascinação e valor. E também porque no estado óbvio de negligência não tem nenhum motivo para que uma pessoa (um artista) possa imaginar um proprietário ainda interessado na propriedade, só um terreno abandonado precisando ser limpo e reordenado para um uso possível mais positivo. (MOURE, *Gordon Matta-Clark*, 2006, p. 204, tradução nossa).<sup>29</sup>

Graduado em arquitetura pela *Cornell University* em 1968, Matta-Clark (1943-1978) a identifica como a prática do poder. Criticou e questionou os principais postulados da arquitetura moderna ao definir a *anarquitectura*, “termo que não significa anti-arquitetura senão que é um intento de esclarecer idéias a respeito do espaço, são insights pessoais e reações em vez de enunciados sócio-políticos formais” (MOURE, *Gordon Matta-Clark*, 2006,

---

<sup>29</sup> “These are words which when applied to children or human beings of any age evoke a profound call for alarm and rectification, yet when existing in massive proportions throughout one urban environment evokes only bureaucratic or juridic ambivalence and inaction. [...] In this state of affairs it would seem within the rights of an artist, or any other person for that matter, to enter such premises with a desire to improve the property, to transform the structure in the midst of its ugly criminal state into a place of interest, fascination and value. Also because the obvious state of neglect there is no reason that such a person would imagine an owner still interested in the property, only an abandoned lot in need of clearing and reordering for more positive use”.

p.369, tradução nossa).<sup>30</sup> Matta-Clark estabeleceu uma outra relação com a arquitetura: ele se recusou a construir, embora seu trabalho estabeleça um diálogo entre arte e arquitetura no território da arquitetura; ele fez cortes em prédios existentes, mostrou a variedade e complexidade dos canais e túneis subterrâneos, comprou micro terrenos inutilizados ou deixados de lado pelos arquitetos e incorporadores porque não tinham cabimento nos projetos racionalistas. Matta-Clark expôs as estruturas espaciais ao qual o entorno urbano está submetido. Essa relação com a arquitetura está também explícita na entrevista do catálogo da exposição do *ICC*,

Ao desfazer um prédio, estou apontando criticamente vários aspectos da condição social: abrir o que está encerrado que foi pré-condicionado não apenas por necessidade física mas pela indústria que promove caixas urbanas e suburbanas como contexto para assegurar um consumidor passivo e isolado – um público refém. O fato de que alguns dos prédios com os quais trabalhei estavam localizados em guetos negros reforça parte desta idéia, embora não discriminaria entre o aprisionamento dos pobres e o sutil auto-encerramento de bairros de alto nível socioeconômico (DISERENS, *Gordon Matta-Clark*, 2006, p.187, tradução nossa).<sup>31</sup>

Se pensarmos que os prédios foram demolidos, podemos entender esses fragmentos como vestígios de ações e gestos que já aconteceram, souvenirs de algo que já não existe ou do qual fomos roubados. No caso das intervenções de Matta-Clark, esses restos, não mais relacionáveis ao presente, portanto separados do seu contexto, se tornaram objetos-texto expostos nos museus. Mas essas intervenções, atividades práticas concretas que refletem um posicionamento crítico e que afetam diversos níveis da experiência humana, procuram desafiar produções artísticas tradicionais focalizadas no objeto como mercadoria, não necessariamente visando à eliminação do objeto senão visando um objeto não transformável em mercadoria. Esses restos revelam um estado de coisas, colocam o presente como problema apontando erros e limites da prática arquitetônica; são mais que uma simples operação abstrata de corte e deslocamento. Pensar esses fragmentos como souvenirs de um intento de apreender e dar forma à realidade da cidade mediante intervenções em prédios abandonados dá lugar a pensá-los como guias que levam a ultrapassar a ruptura espaço-temporal estabelecida entre a cidade e seus habitantes. O intento de ultrapassar essa ruptura sugere uma noção de cidade pensada desde a ótica da liberdade e não desde o racionalismo da ordem e do

---

<sup>30</sup> “This term does not imply anti-architecture, but rather is an attempt at clarifying ideas about space which are personal insights and reactions rather than formal socio-political statements” (fragmento da carta que Matta-Clark escreveu a Robert Lendenfrost, do World Trade Center, datada 21 de janeiro de 1975”.

<sup>31</sup> “By uu-doing a building there are many aspects of the social condition against which I am gesturing: to open a state of enclosure which has been preconditioned not only by physical necessity but by the industry that profligates suburban and urban boxes as a context for insuring a passive, isolated consumer – a virtually captive audience. The fact that some of the buildings I have dealt with are in Black ghettos, reinforces some of this thinking, although I would not make a total distinction between the imprisonment of the poor and the remarkably subtle self-containerization of higher socio-economic neighbourhoods”.

progresso contínuo que visa o exercício do poder.<sup>32</sup> Poderia se dizer que para Matta-Clark arquitetura e planejamento urbano eram tanto metáfora como realidade da condição humana.

Matta-Clark foi professor assistente de escultura e desenho no período compreendido entre 1967-1969 em Cornell, e foi substituto de Robert Morris no curso de escultura avançada no Hunter College em 1972. Este fato, assim como as experiências alquímicas com micro-organismos, ágar e fogo sugerem que para Matta-Clark uma escultura é uma transformação, uma mudança de forma por meio da erosão. Esta noção de transformação pode se relacionar com as intervenções nos prédios que procuravam liberar aquilo que a arquitetura aprisionou e mediante as quais, ao mesmo tempo em que singulariza um prédio em estado de abandono, este se transforma em outra coisa. Pensar essas transformações a partir da luz como uma “nova medida constante” permite pensar que uma forma de liberar aquilo que a arquitetura aprisionou é mediante uma performance da luz: a luz corta (*Splitting*), entra em espiral (*Conical Intersect*) ou se encontra com outra luz que entra por outro corte e variam ao longo do dia, como em *Day's End*.<sup>33</sup> A performance da luz, por um lado, permite relacionar as intervenções de Matta-Clark com a fotografia, e por outro, com a interdependência entre estrutura e evento, segundo as considerações de Colin Rowe no texto “Da Arquitetura Conceitual”, de 1975. Ao referir-se à imagem do palco iluminado por holofotes no Comício de Nuremberg, no livro de memórias de Albert Speer, Rowe diz que

Speer ficou particularmente tocado pela estrutura dos holofotes, por meio dos quais se podia imaginar um movimento um tanto wagneriano das nuvens que passavam tanto pela frente quanto por trás dos focos de luz. E, de novo, pode-se ver isso como sendo Estrutura e Evento, tomando, assim, as nuvens como ‘Evento’ (ROWE, 2006, p.30).

Mas também se trata de abrir, de descativar, de emancipar, de libertar: os cortes mostram tanto um entendimento do espaço como gerador de vida e não apenas como contêiner, assim como também uma idéia de rmentei0.0007

síntese dos movimentos corporais e das representações do movimento, do qual os objetos são os sintomas variáveis. Nesta linha, poderia se pensar tanto as “esculturas” e intervenções de Matta-Clark como expansivas em vez de reducionistas, já que precisam de um deslocamento e de um dinamismo interno, assim como também alguns dos seus registros fotográficos, que não representam o movimento senão que o absorvem. Pela multiplicidade qualitativa da organização interna, os foto-trabalhos não tem um referente ao qual se referir e incitam ao

conceitual, o que materialmente significava a existência de direitos fotográficos que documentavam um evento. A entrada da fotografia nos museus explicitou algo que já vinha se anunciando: a idéia de que o trabalho como atividade valia mais do que o trabalho como objeto (ex: action painting). Os museus possuíam um quadro-objeto de Pollock, mas não a ação, o acontecimento mesmo. Ao aproximar-se às obras como se fossem relíquias, como o que resta da ação, se está no limite de reconhecer uma mudança profunda de atitude em relação à arte, a qual deixa de ser o lugar por excelência da experiência estética. A arte não seria mais aquela que transcende a história, mas aquela que reconhece sua própria historicidade. Como meio a performance nos Estados Unidos foi intensamente política em seus começos (anos 60 e 70). Foi uma das melhores estratégias para fazer arte em uma época altamente politizada pelos movimentos feministas, pelos protestos contra o serviço militar obrigatório como forma de sustentar a guerra no Vietnã, pela luta a favor dos direitos civis e contra a segregação racial, pelos protestos contra as diretorias do MOMA (simultaneamente donos dos meios de comunicação e de fábricas de armas, e que apoiavam a guerra) e pelas manifestações a favor do aumento de representatividade dos artistas (CROW, *El Esplendor de los Sesenta* [1996], 2001; SAYRE, *The object of Performance*, 1989).

A performance como estratégia de converter a arte num não-objeto, em consequência, não colecionável nem comprável por ser intangível, questiona as normas estéticas e econômicas da arte como instituição. Mas a desmaterialização da obra de arte como forma de escapar do capitalismo, do status da obra como mercadoria e do uso político que se fez de obras de arte reconhecidas, mostra uma certa ingenuidade a respeito do capitalismo: obras impermanentes, baratas ou reproduzíveis não fazem diferença em como tanto a arte como os artistas são “fagocitados” pelo sistema. Como bem diz Hans Belting, “há muito tempo que não se pode mais classificar o museu somente como cultura e também a feira de arte como mercado, desde que nossa cultura se dedica zelosamente tanto à musealização como ao principio do marketing” (BELTING, *O Fim da História da Arte* [1995], 2006, p.139). Também Ronaldo Brito diz a respeito do mercado,

O objetivo é manter intacto o secular estatuto da arte no mundo ocidental: 1) a arte como manifestação suprema e eterna (leia-se apolítica) da civilização cristã ocidental; 2) a arte como manifestação reservada a alguns poucos eleitos, inteligentes e sensíveis, e que o são por dom, não por educação e aprendizado social; 3) a arte como espaço mítico, fechado sobre si mesmo, uma espécie de moderno substituto da religião. (BRITO, “Análise do Circuito” [1975], 2005, p.54).

Muitos artistas nos anos 70 tentaram abandonar os limites e limitações das galerias, mas não conseguiram escapar delas para documentar e expor os trabalhos, correndo o risco de serem catalogados como “objets trouvees”. Mas cabe destacar a diferença entre os trabalhos fotográficos de Matta-Clark, caracterizados por uma variedade formal, e principalmente pela

proximidade em tempo e espaço com a ‘escultura’ mesma, e aqueles de outros artistas que atuaram na mesma época. Enquanto a documentação de intervenções em locais distantes ou inacessíveis caracterizou a prática artística nos Estados Unidos durante mais de uma década, Matta-Clark recusou o estilo impessoal caracterizado pela impossibilidade de vencer o intervalo entre o evento e sua representação.<sup>35</sup>

Joseph Kosuth, artista plástico e amigo de Matta-Clark que esteve com ele em Antuérpia quando *Office Baroque* foi feito, disse que existia uma relação esquizofrênica entre os trabalhos e as fotografias de Matta-Clark: tanto se podiam ver as fotografias como visitar o prédio. Kosuth também afirma que Matta-Clark utilizava a câmera da mesma forma que utilizava a motosserra; esta era outro instrumento para o diálogo físico estabelecido entre Matta-Clark e o prédio (DISERENS, *Gordon Matta-Clark*. 2006). Jackie Winsor, escultora e amiga de Matta-Clark, aponta para a forma particular em que ele se relaciona fisicamente com os objetos do universo: “ele tinha uma linguagem altamente sintonizada e lógica do corpo, e essa fina sensibilidade física, esse compreender mediante o corpo, era muito evidente no seu trabalho” (DISERENS, *Gordon Matta-Clark*, 2006, p.196, tradução nossa).<sup>36</sup>

A relação de Matta-Clark com bailarinos e diretores de teatro, como Trisha Brown e Bob Wilson, a forma de executar os movimentos, como em *Clockshower*, os movimentos necessários para fazer cortes, incisões e extrusões, sugerem a idéia de um espaço fenomenológico, entendido como tecido imbricado e condicionado por uma experiência corpórea, e também caracterizado por essa experiência. E fazem pensar a respeito da relação estabelecida com o espaço nas obras minimalistas. No caso dos minimalistas, o corpo se desloca no espaço ao redor do objeto, em volta dele, enquanto nos trabalhos de Matta-Clark, como a escala do trabalho é arquitetônica, o espectador entra no objeto. Este é convidado a participar, a submeter-se à experiência de dinamismo, confusão e falta de referências do espaço que remete, mais uma vez, ao *YOU ARE THE MEASURE* e ao espaço tal como entendido por Merleau-Ponty,

O espaço não é mais aquele de que fala a *Dióptrica*, rede de relações entre objetos, tal como o veria uma terceira testemunha de minha visão, ou um geômetra que a reconstituísse e a sobrevoasse, **é um espaço contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade**. Eu não o vejo segundo seu envoltório exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Pensando bem, o mundo está ao redor de mim, não diante de mim (MERLEAU-PONTY, *O Olho e o Espírito* [1964], 2004, p.33. Grifo nosso).

<sup>35</sup> No caso de *Office Baroque*, o acesso ao local foi interditado pelas autoridades municipais de Antuérpia; em outros trabalhos o acesso foi interditado pela polícia, como no *Day's End* (DISERENS, 2006), ou pelo equipo de demolição que entrava no prédio quando Matta-Clark e sua equipe saíam dele, como foi o caso em *Conical Intersect* (DVD de Marc Petitjean, a partir de film original que documenta o processo de criação de *Conical Intersect* por Gordon Matta-Clark em Paris, 1975. Cópia disponível no arquivo GMC, CCA).

<sup>36</sup> “He has a fin-tuned language and logic of the body, and that fine physical sensibility, that comprehension in his body, was very evident in his work”.

Operando mediante esvaziamentos, remoções e extrusões, o processo de Matta-Clark não deve entender-se como destruição da arquitetura mas como des-construção, cujo objetivo é a procura de novas formas. A frase de Matta-Clark “em vez de utilizar a linguagem, servir-se das paredes”, na busca de uma abstração das superfícies na tentativa de “criar complexidade espacial na leitura de novas aberturas frente a velhas superfícies” apontam para uma forma representada mediante signos organizados em um sistema.<sup>37</sup> Uma forma na qual o critério é a sintaxe, não o significado. Uma forma na qual os pontos de encontro e as interseções dos muros são liberados mediante gestos simples, mostrando uma outra espacialidade, uma espacialidade na qual as coisas estão suspensas ou em camadas (espessuras).

Nos registros fílmicos das intervenções de Matta-Clark, o que se mostra é o esforço físico de fazer os cortes, as ferramentas e acessórios que facilitavam os cortes nos telhados, muros e pisos. Esses cortes deixavam as entranhas do prédio ao descoberto, expostas à luz, bem como provocavam uma desorientação, resultante da desapareição do limite entre espaço interior e exterior. Nesses registros se põe em evidência que o corpo se aferra ao prédio e que, nesse aferrar-se, se ‘abre’ uma estrutura espacial em vez de um elemento do espaço que, sem destruí-lo, permite apreender o vazio, o inacessível, ‘o outro’ da cidade. É interessante que esses prédios nos quais foram feitas as intervenções nunca desabaram pela ação das mesmas, senão que foram demolidos. Poderia considerar-se isto como uma tensão entre estrutura e desintegração, entre forma e decomposição, entre totalidade e fragmentos, mediante a qual subverte-se e transgride-se o corpus arquitetônico e sua ordem.<sup>38</sup> Entender as intervenções nos prédios como ‘totalidade’ não significa percebê-las como unidades plausíveis de repetição; elas não dependem do aspecto quantitativo senão do aspecto qualitativo. As intervenções trabalham produzindo uma ruptura, uma descontinuidade: funcionam como qualidades autocontidas permitindo apreender uma experiência como um todo, apelando tanto à racionalidade como à irracionalidade e mostrando aspectos que nos levam a questionar e renovar a forma de olhar e de apreciar uma obra. Segundo Matta-Clark (MOURE, *Gordon Matta-Clark*, 2006, p.89), os cortes “aproximam-se ao colapso estrutural / separando as partes

---

<sup>37</sup> “Rather than using language, using walls...Creating spatial complexity reading new openings against old surfaces”. In: “Completion through Removal” {s/d}, entrada para catálogo escrita por Matta-Clark (MOURE, *Gordon Matta-Clark*, 2006, p. 89).

<sup>38</sup> “A transgressão não pertence ao mesmo espaço que a idéia, exceto como algo que a subverte. É por isso que a transgressão não é matéria para a teoria, mas para a prática” (HOLLIER, *Against Architecture. The Writings of George Bataille* [1974], 1992, p. 25).

no ponto de colapso”.<sup>39</sup> Os cortes recusam representar unicamente o espaço ao corresponder-se com uma tridimensionalidade baseada no movimento indivisível, embora seja possível dividir o espaço percorrido pelo movimento. As intervenções de Matta-Clark tocam tanto o aspecto material da arquitetura como a arquitetura como discurso ou representação, deixando implícito que as expressões materiais mais extremas e diretas se transformam em signos imateriais da linguagem. Como linguagem, as intervenções funcionam ao ensamblar e organizar os signos em torno de uma ação: cortar, abrir, entrar, romper os limites que isolam aqueles convidados ao jogo. As intervenções criam uma estrutura espacial “nas qual nunca sabemos se estamos sendo expelidos ou embalados; um espaço composto unicamente por aberturas onde não sabemos nunca se elas se abrem ao interior ou ao exterior, se são para sair ou para entrar” (HOLLIER, *Against Architecture. The Writings of George Bataille* [1974], 1992, p.61, tradução nossa).<sup>40</sup> Segundo Hollier, para Bataille essa estrutura também caracteriza a linguagem.

\*\*\*

As diferentes formas de documentar as intervenções de Matta-Clark permitem ver diferentes tipos de registros: primeiramente, com detalhes e estágios do processo; em segundo lugar, em forma de seqüência, sempre do mesmo ângulo e com o prédio ocupando a totalidade da fotografia sugerindo uma aparente neutralidade e, finalmente, em forma de colagem, em correspondência com os cortes e intervenções, baseada na realidade física e espacial. Assim, é possível estabelecer uma diferença entre *foto-trabalhos*, que agem sobre o espectador, e *foto-documentos*, mera ilustração da ação.

Os foto-trabalhos, colagens montadas com fragmentos de fotografias das intervenções, são algo mais que a simples documentação da experiência de habitar essas arquiteturas embora remetam ao movimento de um corpo que percorre o espaço; não mostram nem a seqüência na qual foram feitos os cortes nem o esforço físico empregado. Por um lado, no caso de Matta-Clark seria mais adequado falar de participante que de espectador, porque a visão também depende do participante aceitar o convite ao movimento; uma noção de

<sup>39</sup> “Approaching structural collapse / separating the parts at the point of collapse” no original. In: “Completion through Removal” (MOURE, *Gordon Matta-Clark*, 2006, p.89).

<sup>40</sup> “We must describe as a labyrinth that unsurmountably ambiguous, spatial structure where one never knows whether one is being expelled or enclosed, a space composed uniquely of openings, where one never knows whether they open to the inside or the outside, whether they are for leaving or entering”.

movimento que diz tanto a respeito de um deslocamento do corpo no espaço, apontando para a experiência multissensória dos objetos além da ordem visual existente, como do movimento interno do pensamento em ação, estabelecendo um equilíbrio dinâmico entre conceito e visão. No caso de Matta-Clark, o conceito não tenta se opor nem domesticar a visão.

Cada fragmento de fotografia na colagem é incompatível com os outros segundo a lógica do espaço no qual foram feitas as intervenções. Como descrição de uma mesma situação em meios diferentes, os foto-trabalhos apontam para a heterogeneidade entre a experiência inquietante de percorrer o espaço e a condensação dos movimentos nas colagens, sem privilegiar um sobre outro. Seus trabalhos, simultaneamente desconstrução da arquitetura, performance teatral e escultura, questionam as fronteiras entre os meios. De alguma forma trazem à memória tanto os impossíveis do Laocoonte, os *papiers collés* dos cubistas, os fotoplastiks de Moholy-Nagy, como à realidade para além das aparências de Duchamp; mostram a singularidade da arte de Matta-Clark e o desafio que apresentou para o público. Experienciar as esculturas de Matta-Clark significava perder o controle do espaço, enfrentar-se a incapacidade de captar a obra em uma única percepção, ultrapassar a pobreza de uma única visão isolada da obra. Os foto-trabalhos concentram, condensam e absorvem essas experiências, e por essas razões também poderiam ser considerados como esculturas. Suas intervenções oferecem tanto materialidade física como reflexão conceitual, o que permite situá-lo como um artista que articula fenomenologia e linguagem. Mas, sobretudo, como um artista que apela à memória involuntária de Benjamin, para além da visibilidade do objeto, aquela que ainda mantém uma relação com a experiência vivida.

As colagens despojam o espectador do domínio do espaço e estabelecem combinações inesperadas e desestabilizadoras; dismantellam o campo visual perspectivo no qual o observador está frente ao espaço; parecem tratar mais do problema da transcrição do espaço no plano e do dinâmico no estático que da representação. Tornando-se ativa, a visão possibilita uma outra relação entre observador e objeto: estimula um processo visual e mental no qual o objeto é experienciado como produzido pelo observador, como delírio e não como algo separado, ativando um real ainda invisível. “Assim, a imagem não se torna ficção de uma outra realidade senão uma realidade com suas próprias condições” (EINSTEIN, *Notes on cubism* [1929], 2004, p.165, tradução nossa).<sup>41</sup> Por outra parte, Matta-Clark não é o encenador de uma alucinação senão que é sua ‘vítima’, uma das razões pelas quais o objeto continua sendo sintoma de uma experiência do espaço e recusa ser parte de um contexto

---

<sup>41</sup> “The mnemonic legacy of objects had to be destroyed, forgotten; thus the image became not the fiction of another reality but a reality with its own conditions”.

cultural. Os foto-trabalhos de Matta-Clark são ficções, estruturas que desorientam, ao mesmo tempo em que representam ‘reconstruções’ dos cortes efetuados em suas intervenções; estão situados a meio caminho entre as ações do mundo real e a reprodução fotográfica, embora alguns dos seus elementos são reconhecíveis e parecem verdadeiros. Mostram espaços arejados nos quais os elementos estão em suspensão, liberados da força de gravidade. Oferecem vitalidade e condensação para compensar a ausência do objeto de representação. Por este motivo e embora existam diferenças, é possível pensar os foto-trabalhos de Matta-Clark a partir dos *papiers collés* cubistas, nos quais a representação se caracteriza pela ausência. Matta-Clark retoma e se apropria, re-significa e reformula a técnica do *collage* para ir além de aonde outros artistas chegaram. Em “A Revolução da Colagem”, publicado em 1958, Greenberg (1997) distingue os *papiers collés* cubistas, nos quais os planos são paralelos entre si embora oscilam entre superfície e profundidade, formando um ‘baixo-relevo’ no qual a superfície do quadro se diferencia do espaço cubista construído. A colagem, por outra parte, une formas tomadas da realidade sem necessariamente levantar o problema do espaço.

\*\*\*

*HERE IS WHAT WE HAVE TO OFFER  
YOU IN ITS MOST ELABORATE  
FORM-CONFUSION  
GUIDED BY A CLEAR SENSE OF  
PURPOSE  
Gordon Matta-Clark<sup>42</sup>*

“Eis aqui o que temos para oferecer-lhes em sua mais elaborada forma-confusão guiada por um nítido sentido da finalidade” (tradução nossa). Esta frase, proposta da *Anarchitecture* que apela à emoção do inesperado e imprevisto na experiência, além de mostrar uma mente flexível e lúdica, parece também sintetizar uma forma de inadequação. Entre outras coisas, poderia indicar uma alternativa frente à fotografia como meio de documentação com a constante da perspectiva e do ponto de vista. Pensar os *foto-trabalhos* a partir da frase citada permite entender-lhes como uma forma de mostrar o aspecto dinâmico do processo, e não simplesmente o aspecto estático do resultado final. Mas os foto-trabalhos

---

<sup>42</sup> Art-card, (cartão-escrita) do artista, arquivo GMC, CCA. Esta frase está também pintada numa parede da recepção do CCA.

de Matta-Clark não são a soma de visões diferentes, sendo possível estabelecer uma analogia como os objetos cubistas.

Matta-Clark trabalhou com colagens desde a série *Splitting*, de 1975, embora nessa época os cortes e as colagens fossem feitos só nas cópias fotográficas. Foi a partir de 1977 que Matta-Clark começou a cortar as películas (cromos) e a utilizar *Cibachrome*, um tipo de papel fotográfico com base de poliéster e comercializado pela Ciba-Geigy. Este tipo de papel permitia fazer cópias a partir de diapositivos mediante um processo diferente do utilizado para fazer cópias de negativos, assim como também garantia cores melhores e mais duradouras.

O fato de também intervir nas películas, cortando e colando fragmentos de celulóide com fita de diversas cores, levou a Thomas Crow a considerar seriamente a relação dos fototrabalhos com o cubismo de Picasso e de Braque (DISERENS, *Gordon Matta-Clark*, 2006) e não apenas como uma questão estética. Segundo Greenberg, a colagem foi essencial na evolução do cubismo, que a sua vez foi essencial para a pintura e escultura modernas.<sup>43</sup> Os *papiers collés* de Picasso e Braque estimularam a confusão entre superfície e profundidade, gerando uma multiplicidade de planos imaginários que se afastavam, aproximavam ou entravam no espaço real. A partir de 1912, Picasso criou uma

seqüência de superfícies rasas em diferentes planos no espaço real a que aderiu apenas a sugestão de uma superfície pictórica. Os elementos originalmente afixados de uma colagem haviam, de fato, sido expulsos do plano pictórico – a folha de papel de desenho ou a tela – para formar um baixo-relevo. Mas tratava-se de um baixo-relevo “construído”, não esculpido, e Picasso criou um novo gênero de escultura (GREENBERG, *A Revolução da Colagem* [1958], 1997, p.98).

Diferentes das colagens de Max Ernst, que reorganizavam elementos díspares em uma nova ordem destinada a descobrir o substrato inconsciente, as colagens de Braque e Picasso se circunscreveram às mesas dos cafés com os objetos necessários (copos, jornais e garrafas), guitarras e janelas, no que poderia ser entendido como um limite na tentativa de buscar formas criativas para representar.

Engajado política e socialmente com seu tempo (os anos 70) e seu contexto (principalmente New York, onde interagiu crítica e poeticamente com o entorno), Matta-Clark entendia a arte como medida da liberdade de expressão de uma sociedade e como forma de diálogo com a história da cidade.<sup>44</sup> Mas também entendia que o meio de acrescentar a quantidade de imagens e objetos à arte, e a forma de chegar a eles, era a partir do espaço vivenciado. Em Matta-Clark a técnica da colagem está submetida à experiência vivida, a

<sup>43</sup> Embora na versão brasileira do texto de Greenberg se utilize o termo colagem em referência a Picasso e Braque, preferimos distinguir entre colagem e *papiers collés*. (A diferença entre ambos termos está na página 106).

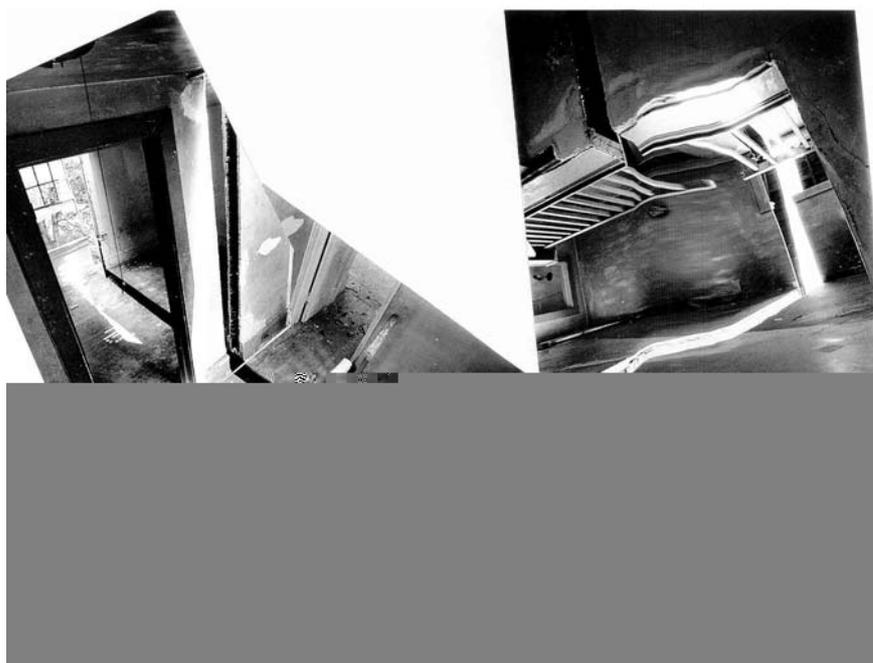
<sup>44</sup> Expressado em vários escritos, entre eles em “My Understanding of Art”, circa 1975. In: MOURE, *Gordon Matta-Clark*, 2006, p. 204.

colagem não é apenas uma técnica ou uma questão estética. Nessa linha, poderia se considerar as intervenções de Matta-Clark nos prédios como uma forma de criar novos objetos nunca representados anteriormente, e que desafiam as mesmas convenções que questionou o cubismo. A diferença entre os objetos era que enquanto no cubismo os fragmentos do cotidiano (jornais, papéis impressos, papelão) entraram na arte através da colagem, Matta-Clark cortava os objetos para retirá-los da realidade ao mesmo tempo em que os transformava tanto em esculturas como em enunciados arquitetônicos. Os objetos-esculturas-enunciados resultantes dessas intervenções, a sua vez, se tornaram objetos disponíveis para representação.<sup>45</sup> Talvez seja esta a característica mais inquietante das obras de Matta-Clark: bem como desdobramento, bem como articulação, as intervenções nos prédios e os fototrabalhos relacionam processos artísticos aparentemente antagonistas: destruição, construção e desconstrução.

Os cortes lidam com a distribuição do peso e estrutura dos prédios. Ao “escavar” elipses e segmentos de curvas nas paredes, Matta-Clark basicamente criava arcos para substituir o sistema de vigas e pilares. O chão se libertava das paredes desafiando a força da gravidade e parecia flutuar no ar. Esta re-distribuição das cargas tornava o prédio mais leve ao mesmo tempo em que alterava e dava forma à peça, processo que poderia descrever-se como reorganizar a estrutura desenhando através dela. Poderia se pensar a obra de Matta-Clark, o processo e o resultado final, a partir do cubismo, que “era, afinal de contas, a desmontagem trabalhosa e minuciosa do espaço unificado, em perspectiva, o próprio espaço que a câmara, com sua ótica específica, não poderia ir além de reproduzir quantas vezes se desejasse” (KRAUSS, *Os papéis de Picasso* [2001], 2006, p.124). Matta-Clark retoma a proposta dos cubistas e arremessa-a para mais adiante utilizando a fotografia como meio. Matta-Clark consegue produzir, e não apenas reproduzir, uma nova situação. Resulta interessante que, segundo Krauss, ainda que a fotografia tornava a imagem um ready-made e dispensava a habilidade do artista-produtor ao mecanizar a visão, no repertório de Picasso há lugar para a fotografia. Krauss destaca o auto-retrato de 1917, no qual Picasso desenha sua própria cabeça “menos na qualidade formal do desenho de Ingres do que nas distribuições tonais características de uma fotografia” (KRAUSS, *Os Papéis de Picasso* [2001], 2006, p.124).

---

<sup>45</sup> Matta-Clark era consciente de que esses objetos corriam risco de repetir-se, automatizar-se e tornar-se uma rotina e, entre 1977 e 1978, começou a pesquisar sobre estruturas em suspensão mediante uso de balões aerostáticos. Depois de *Circus*, o Museum of Contemporary Art de Chicago lhe encomendou um segundo trabalho, para o qual apresentou uma série de desenhos de túneis de redes suspensos mediante cabos de aço, que retomavam os sistemas flexíveis com cordas e redes utilizados em *Rope Bridge* (Ithaca Reservoir, 1968) e *Jacob's Ladder* (Documenta de Kassel, 1977), projeto que foi recusado pelo diretório de museu.



Gordon Matta-Clark. *Splitting*, 1974.  
Collage de fotografia preto e branco, 76,2 x 101,6cm



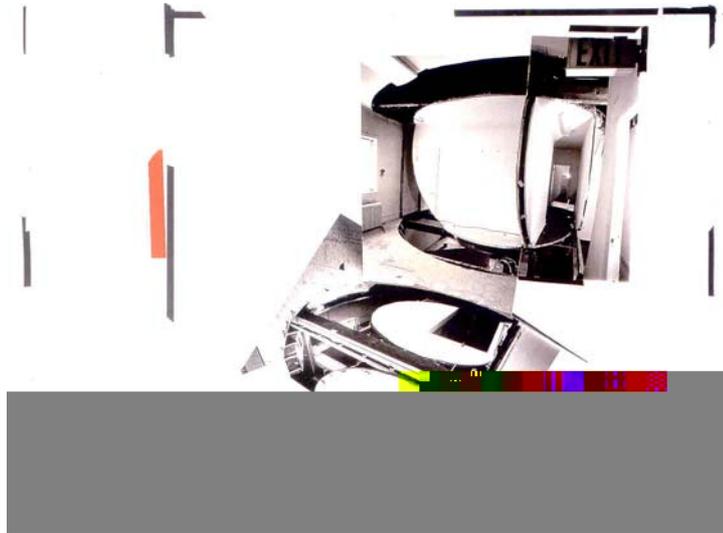
Gordon Matta-Clark. *Conical Intersect*, 1975.  
Collage de 8 fotografias preto e branco, 29,2 x 36,8cm.



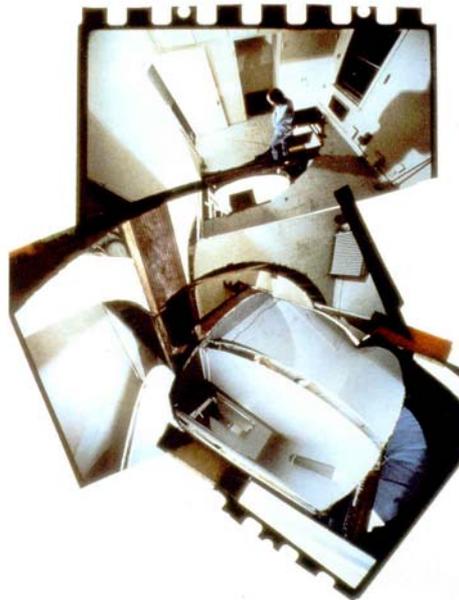
Gordon Matta-Clark. *Office Baroque*, 1977.  
Cibachrome, 101,6 x 76,2cm



Gordon Matta-Clark. *Office Baroque*, 1977.  
Cibachrome, 101,6 x 76,2cm.



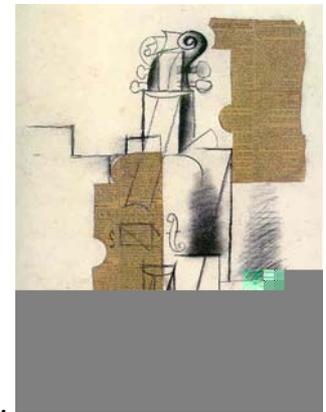
Gordon Matta-Clark. *Circus-Caribbean Orange*, 1978.  
Cibachrome, 50,8 x 101,6cm.



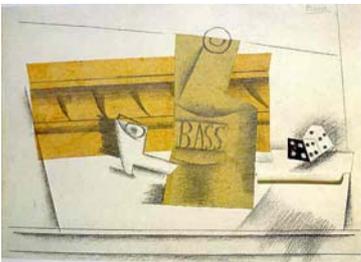
Gordon Matta-Clark. *Circus-Caribbean Orange*, 1978.  
Cibachrome, 104 x 78,7cm.



Piranesi. *Carceri d'invenzioni*, 1750. Agua forte, 55,5 x 41,1cm.



Picasso. *Violon*, 1912. *Papiers collés e fusain s/papel*, 62 x 47cm.



Picasso. *Pipe, bouteille de bass, dé*, 1914.  
*Papiers collés e fusain s/papel*, 24 x 32cm.



Picasso. *Arlequin*, 1915. Óleo s/tela. 183,5 x 105cm.

Também os “retratos cuja semelhança de tratamento, pose, iluminação e composição nos dá a impressão de terem sido feitos em série, produzidos mecanicamente” (KRAUSS, 2006: 166), como a seqüência de desenhos a partir do retrato que Renoir fez de Sisley semelhantes aos estágios progressivos do revelado mostram o diálogo entre a imagem subjacente da fotografia com as linhas que remetem a Ingres.

Germano Celant, no artigo “Gordon Matta-Clark, l’Architettura é un Ready-made” (1974), se referiu ao trabalho de Matta-Clark como “ready-mades arquiteturais” tentando traçar um paralelismo com Duchamp. Na transcrição da entrevista com Donald Wall, Matta-Clark disse que *ready-to-be-unmade* (pronto-para-ser-desfeito) seria uma expressão mais exata do que *ready-made* para definir seu trabalho, e especifica que nem qualquer prédio qualifica para esse *ready-to-be-unmade*. Disse que a situação originária deve ser legível depois da intervenção e que em princípio

nada parece mais ridículo que desfazer um prédio. Pelo contrário. Desfazer é uma abordagem terrivelmente significativa para avançar no pensamento arquitetônico neste momento. Todo mundo, até certo ponto, aceita a arquitetura como algo ao que olhar, a experienciar como um objeto estático. Poucos indivíduos pensam ou tentam visualizar como se afastar disso, em fazer a arquitetura em algo mais que um objeto estático, em um verbo, uma ação. (Rascunho transcrição entrevista com Donald Wall, Arquivo GMC, PHCON2002:0016:001#77, p.1, tradução nossa).<sup>46</sup>

Portanto, pode se estabelecer uma relação entre o espaço cubista como forma de desmontar o espaço unificado e estático, e o espaço arquitetônico dinâmico ao qual aponta Matta-Clark nas suas intervenções. Os foto-trabalhos de Matta-Clark não representam a arquitetura apenas mediante jogos de luzes e sombras mas também como unidades estruturadas a partir de uma ação, o que permite relacioná-las com Le Corbusier, para quem “a casa é uma máquina de morar” e “a arquitetura consiste em estabelecer relações comoventes com materiais brutos” (LE CORBUSIER, *Por uma Arquitetura* [1922], 2002, p.XXI e p.103). Ambos apontam a uma arquitetura como um objeto com uma função simples para fins complexos, revisam e questionam os valores do passado e o reformulam e re-processam. Os foto-trabalhos, embora não recuperem o ato de percorrer o espaço, tornam visíveis os movimentos oculares e corporais assim como as sensações envolvidos na experiência do espaço da intervenção,

---

<sup>46</sup> “Now on the face of it nothing seems more ridiculous than undoing a building. Quite the contrary. Undoing is a terribly significant approach for advancing architectural thought in this point in time. Everybody, to some extent, accepts architecture as something to look at, to experience as a static object. Few individuals think about or bother visualizing how to work away from it, to make architecture into something other than a static object, into a verb, an action”.

Também Le Corbusier alude a essa relação. “Quase todos os períodos de arquitetura estiveram ligados a pesquisas construtivas. Concluiu-se amiúde: a arquitetura é a construção. Pode ser que o esforço fornecido pelos arquitetos tenha sido canalizado principalmente para os problemas construtivos de então, não é uma razão para confundir. É certo que o arquiteto deve possuir sua construção pelo menos tão exatamente quanto o pensador deve possuir sua gramática. Porém sendo a construção uma ciência bem mais difícil e complexa que a gramática, o arquiteto consagra a ela demorados esforços; porém não devem se limitar a isso” (LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura* [1922], 2002, p. 153). A relação entre arquitetura e a linguagem foi mencionada nas páginas 115 e 116.

aproximando-se assim ao projeto cubista que, segundo Einstein (*Georges Braque* [1934], 2003), não aponta à representação do objeto senão a um processo visual e mental no qual o objeto é o resultado desse processo.

Picasso e Braque utilizaram papel de jornal, cuja duração válida é de um dia, em contraste com a temporalidade da arte, enquanto Matta-Clark utilizou a fotografia como contraste temporal com a técnica da colagem cubista. Assim, se estabelece um diálogo com as colagens dos cubistas, embora a fotografia tenha significado para Picasso o colapso da análise da visão. No caso de Matta-Clark, a correspondência entre a materialidade da técnica da colagem e a materialidade dos celulóides é friccionada pelo contraste temporal entre uma técnica de colagem que tanto Braque como Picasso utilizaram em 1911 e a tecnologia do Cibachrome nos anos 70. Esta fricção pode ser pensada como um desdobramento do aspecto temporal e dinâmico dos foto-trabalhos. Mas, no caso da colagem de *Conical Intersect*, o que aponta para uma transcrição do dinâmico é que as coordenadas verticais e horizontais presentes em qualquer estrutura arquitetônica, como na representação da mesma, foram removidas, apelando à experiência vivida do movimento e do espaço. Matta-Clark suprime todas as referências à ortogonalidade, que de alguma forma é o que permite orientar o que vemos na imagem fotográfica a respeito do universo organizado em torno da linha de horizonte e nossa verticalidade. A ruptura dessa estrutura estilhaça a razão e torna impossível a reconstituição da obra a partir de uma única leitura por parte do espectador. Os planos verticais e horizontais nas intervenções e nos foto-trabalhos aparecem como suspensos no ar, semelhantes aos planos flutuantes de Picasso. Ao mesmo tempo, por não ter um núcleo organizador que assegure sua inteligibilidade e por se resistir a uma análise e apelar a uma memória involuntária, por questionar a primazia da razão e a razão como veículo de poder, a obra de Matta-Clark se aproxima do dadaísmo.

Embora tanto os dois cubistas como Matta-Clark condensam e concentram a experiência espacial, a forma em que se fusionam os fragmentos em Picasso e Braque é bem diferente da utilizada por Matta-Clark. Valendo-se de fitas coloridas para colar os fragmentos de fotografias, Matta-Clark muitas vezes deixa à vista tanto as bordas perfuradas do cromo como as fendas entre fragmentos. Essas fendas, que algumas vezes resultam do espaçamento entre os fragmentos fotográficos e outras coincidem com a espessura dos fragmentos que foram cortados nas intervenções, podem ser entendidas como função da visão. Visão que, simultaneamente indicando processo e objeto, também é descontínua devido ao movimento ocular, o que aponta para a ruptura da unidade entre imagem e realidade. Ao não ter um referente com o qual se relacionar, os foto-trabalhos apelam a fabricar uma nova realidade em

vez de fixá-la, minam a realidade convencional. A imagem não é uma ficção de outra realidade, senão uma realidade com uma lógica própria. Esta é a diferença fundamental entre as colagens de Matta-Clark e os vidros de Duchamp, embora existam semelhanças entre os dois artistas, tanto na forma de pensar como na forma de esculpir o espaço com as palavras.

Segundo Moholy-Nagy, a espacialidade dos *fotoplastiks* consiste na expressão de uma rede complexa de relações que mostram “situações condensadas, suscetíveis de desencadear associações de idéias a uma velocidade extraordinária [...] baseadas numa ginástica ótica e intelectual mais intensa que aquela exigida cotidianamente ao cidadão” (MOHOLY-NAGY, *Peinture Photographie Film* [1925], 1993, p.154-155). Essa ginástica ótica e intelectual, tanto como a visão ativa de Einstein, mostra uma alternativa frente à crença ingênua de que o espaço e a visão são estáveis e constantes. Estas crenças, os intentos de fixar e enrijecer a realidade, assim como as palavras que intentam carregar certezas e abstrações que, escolhendo um aspecto de um estado de coisas relativamente complexo a fim de simplificar isolam o objeto de seus aspectos sensíveis, provocam reações mecânicas que impedem a reflexão e a atividade mental.

Os *fotoplastiks* de Moholy-Nagy remetem a esportes, acrobacias e uma existência humana liberada da força de gravidade. Algo semelhante acontece com as colagens de Matta-Clark, que cobram outra densidade se nos relacionamos corporalmente com elas. O “modulador espaço-luz” de Moholy-Nagy consistia na articulação de uma estrutura elétrica, espelhos, lâmpadas, materiais transparentes, translúcidos e opacos mediante três tipos de movimentos. Com ele, Moholy-Nagy obteve um jogo de luzes misterioso que dependia das relações entre fontes luminosas manipuladas e o movimento. Em ressonância com o modulador e a memória involuntária, tanto os vazios e as fendas entre fragmentos como as linhas oblíquas nos foto-trabalhos de Matta-Clark estabelecem uma empatia física com o observador através da visão. A modo de exemplo, as colagens de *Office Baroque* apelam para o movimento, particularmente para o movimento corporal. Os movimentos musculares do aparelho ocular para focalizar a visão, o movimento da cabeça e torso para facilitar um determinado ângulo de visão segundo os múltiplos eixos oblíquos das colagens, o convite a modificar o eixo vertical do corpo em ressonância com esses eixos oblíquos desafiando o equilíbrio e a gravidade são alguns exemplos de como as colagens estão conectadas a sistemas cinéticos treinados que podem dar origem a um processo aberto e dinâmico, colocando perguntas com a capacidade de sugerir pautas de movimento. Eis aqui um dos aspectos mais inquietantes destes trabalhos: as imagens não atuam apenas como arquivo da história específica, elas também carregam a impressão, a marca, a perturbação emocional que resulta

da experiência. Abrem uma fenda na realidade contínua do espaço, na qual percebemos o tempo real da experiência não programada.

As fitas coloridas colam os fragmentos de fotografias, transformando as imagens montadas e colocadas no espaço de forma tal que tanto imagens como fitas se entrelaçam, adquirem materialidade e deixam de ser apenas a projeção de um elemento tridimensional no plano bidimensional. As fitas operam mudando a escala, e os foto-trabalhos passam a serem percebidos como objetos no espaço. O olho oscila entre a visão na qual a obra funciona como caixa de ressonância de uma experiência e aquela que reconhece os fragmentos justapostos que constituem o objeto. Levantam a questão da interpretação das imagens dependendo dos meios, do conteúdo, da escala e do tamanho utilizados, e como estes afetam a subjetividade do espectador.

É através da exposição em galerias e museus que o trabalho de Matta-Clark é conhecido. Esse fato, por um lado, levanta a questão da importância da exibição da obra mesma, neste caso as intervenções em arquiteturas abandonadas, destinadas a serem demolidas e cenário das transgressões, ou se essas intervenções eram apenas o começo de especulações sobre o que tem por trás da arquitetura assim como sobre as possíveis direções de novos projetos. Por outro, se entendermos as colagens como o processo inverso dos cortes nos prédios, a obra de Matta-Clark questiona a relação entre destruir e construir nos processos artísticos. Os foto-trabalhos se situam entre vazios que desorientam e representações reconhecíveis, entre as ações no mundo real e as reproduções fotográficas, entre esforço físico para fazer os cortes e pautas de movimento que desafiam nossa verticalidade e apelam para uma nova coordenação e organização corporais, entre performance teatral e performance da linguagem, entre estruturas que aprisionam e espaços que liberam. Os foto-trabalhos vibram nessas aparentes contradições: resistindo, agitando, re-organizando, desmontando, produzindo sentido. São uma outra forma de escrever com luz.

\*\*\*

## Considerações finais

Olhar para uma fotografia desde o viés do performático convida a uma modificação e uma re-estruturação do ato de olhar, não ficando este restrito à visibilidade nem às convenções puramente ópticas. Um olhar que, valendo-se do entrecruzamento dos estratos das experiências vividas, poderia estabelecer um diálogo entre imagens fotográficas e mentais. Um olhar para o qual também é necessário ter uma predisposição a apagar o nosso `arquivo mental´ pessoal para captar um novo. Um olhar no qual tanto o observador como o fotógrafo não interrompem seus processos subjetivos nem abandonam a realidade da fotografia; um olhar que oscila entre a visibilidade e a visualidade. Esta fotografia teria a função de guia, indicaria direções possíveis; acessando camadas inconscientes ela funcionaria como instrumento de orientação, quase como um mapa, um tênue indício de um acontecimento.

A fotografia performática é uma das tantas modalidades de escrever com luz. Não só descreve a ação de fotografar mas também cria uma situação nova que requer uma operação mental por parte do observador: que este recorte, desloque e condense os fragmentos resultantes e os torne experiência. É uma fotografia que estimula a imaginação, que abre cada vez mais as possíveis interpretações de uma obra e que incentiva a relacioná-las com outras já existentes. É uma fotografia que permite à imaginação se mover livremente no tempo e no espaço. Uma fotografia que recupera ou inventa, dentro da fotografia mesma, uma experiência. É também um suporte mediante o qual uma imagem se inscreve e articula o visível com nossas imagens mentais. A “vida póstuma” dessas fotografias depende de nossa capacidade de poder animá-las e estabelecer um diálogo com elas assim como da capacidade das imagens de *carnalizar-se* nesse suporte.

A fotografia performática, simultaneamente objeto e delírio, ou “forma” e “força” para utilizar palavras que remetem a uma fotografia “viva”, faz o possível por apreender e dar forma a um real inapreensível; é representação embora não seja redutível à operação de representar, como tampouco ao registro de uma ação, processo ou estado de coisas a partir de uma divisão do tempo de duração no qual a fotografia estaria na periferia do processo visual. (Outra seria a situação se esse registro fosse configurado a partir dos movimentos oculares que intervêm no processo de olhar). Entender a fotografia como representação, como imagem de um acontecimento, nos permite pesquisar as discontinuidades entre um real inapreensível e uma realidade construída, portanto de interpretar, não como exercício de especulação psicológica mas como decodificação de signos para destrinçar uma nova sintaxe que não impossibilite a desordem causada pela imagem fotográfica, possibilitando sua percepção

como arte. Mas a fotografia performática não é redutível à composição nem à semelhança, como tampouco a visão é redutível à razão, remetendo isto para os dois domínios da investigação que interessavam a Carl Einstein: a arte e a visão.<sup>47</sup> Para Einstein (2003), a exigência formal do cubismo é a decomposição da forma, que passa pela redefinição dinâmica da experiência espacial e o estímulo ao pensamento. Esse movimento não é apenas o do observador frente à obra, senão também a energia psíquica da qual as formas cubistas são a condensação. Embora não fale nem considere a fotografia, Einstein se interessa pela capacidade de criar uma nova realidade a partir de uma óptica nova que poderia modificar a visão.

Partindo dessas premissas, e mantendo as diferenças e particularidades da fotografia, esta pode ser uma direção interessante a seguir e desde a qual pensar a fotografia performática. Um modo seria a partir dos foto-trabalhos de Matta-Clark, nos quais a simultaneidade de aspectos rompe com o modelo de percepção, processo acumulativo de informação sensorial numa seqüência temporal ordenada. Uma fotografia que questione a continuidade perceptual concebida como conhecimento e a confronto com uma multiplicidade heterogênea de uma visão que não permite uma síntese. Uma fotografia na qual a memória não sirva para completar mentalmente o que não se apresenta como visível recorrendo a experiências passadas de objetos semelhantes. Uma fotografia que nos coloque frente a uma experiência nova, como as experiências feitas com o “modulador espaço-luz” de Moholy-Nagy e não frente a uma versão de algo que já conhecemos. Uma fotografia que trave uma luta com outras experiências ópticas, como os vidros de Duchamp ou os desvios de Atget. Uma imagem que não satisfaça nossos hábitos visuais. Uma fotografia na qual o observador esteja em constante ‘perigo’ por não poder controlar o espaço, lócus do acontecimento, no qual tanto ele como os objetos estão situados. Uma fotografia que nos estimule a estabelecer novas relações com o espaço, novas formas de *conformar* uma experiência..

A arte é uma forma de configurar a relação com a realidade e, portanto, também a visão entendida segundo Einstein. A fotografia torna visíveis coisas que o olho humano não capta, como o galope do cavalo ou os movimentos do esgrimista. Ao fragmentar esses movimentos, embora se trate mais de fragmentar o movimento e o tempo da mesma forma como se divide o espaço percorrido, a fotografia os transforma em experiência do visual, tornando-os parte do visível. As imagens fotográficas têm a possibilidade de tornar visível

---

<sup>47</sup> Foi dito na apresentação que, segundo Lílian Meffre (1996), Einstein valia-se do termo *vision*, emprestado do francês e utilizado freqüentemente em alemão, porque designava tanto o ato de ver como aquilo que é visto.

uma ausência e transformá-la em uma nova presença mostrando uma metamorfose, que em mitologia é morte. Uma outra instância desse algo entra em existência, e o que parece ser uma repetição se apresenta como algo bastante diferente, um desdobramento.

“Na fotografia passamos, é verdade, ‘da lógica da *mimese*, da analogia (da ordem da metáfora, então), a uma lógica do rastro, do contato, da contigüidade referencial (da ordem da metonímia); por outra parte, ela é inseparável do ato que a faz existir, ela é imagem-ato, portanto um tipo de corte espacial e temporal” (BELTING, *Pour une Anthropologie des Images* [2001], 2004, p.279, tradução nossa).<sup>48</sup>

Os desafios colocados pela fotografia performática seriam os de produzir pensamento a partir da visualidade e não apenas pensamento restrito à visibilidade; de desmontar o hábito de ver o mundo como estando fora dele; de ultrapassar os limites e deixar que as imagens mentais participem das imagens físicas e vice-versa; de permitir que a imagem seja ‘incorporada’ para poder se relacionar com o corpo e acessar camadas inconscientes, também constitutivas da experiência artística e da visão; de dotar as imagens fotográficas de plasticidade e assim tirar o aspecto fixo delas.

Sendo assim, resulta inevitável questionar-nos sobre o modo de apresentação dessa fotografia, na qual forma e conteúdo seriam inseparáveis. Questionar-nos até que ponto a imagem está na impressão fotográfica, para poder desmontar o preconceito de que a imagem é a impressão fotográfica. Questionar as certezas e limitações que a linguagem constrói a partir das imagens fotográficas. Lembrar que “ver significa ativar o real ainda invisível”, para assim dilatar o visível até justapô-lo com a imaginação e torná-lo visualizável. Se perguntar, na linha de Flusser (*Filosofia da Caixa Preta* [1983], 2002), até que ponto o fotógrafo se apropriou do dispositivo fotográfico, submetendo o programa do aparelho a suas próprias intenções. Pensar semelhanças e diferenças entre a imagem analógica e a imagem digital, e as possíveis mudanças no pensamento que essas diferenças acarretam.

A impressão fotográfica, simultaneamente signo e representação, é uma das formas de veicular uma imagem. Não mostra o mundo, mostra como ele era no momento que acreditamos poder nos apropriar dele. Assim sendo, a imagem fotográfica pode ser vista como um modo de articular intersubjetivamente artista e observador. Essa articulação passa por confrontar-se com a interrupção do fluxo de pensamento e por habitar um intervalo no qual tanto o que pensamos como nossa reserva icônica pessoal é colocado em suspensão e parece não ter ligação com o que percebemos. É tanto apreciação subjetiva como avaliação qualitativa, embora a diferença entre estes momentos seja sutil e da ordem dos matizes.

---

<sup>48</sup> “Dans la photographie, nous passons il est vrai ‘d’une logique de la *mimésis*, de l’analogie (de l’ordre du métaphorique, donc), à une logique de la trace, du contact, de la contigüité référentielle (de l’ordre de la métonymie) ; d’autre part, elle est inséparable de l’acte qui la fait être, elle est image-acte, c’est donc une sorte de coupe spatiale et temporelle” . Belting cita a Régis Durand em *Le Temps de l’Image* (Paris : La Différance, 1995, p. 74).

Talvez aos efeitos da arte seja irrelevante reduzir a obra a uma concepção coerente e estabelecer limites entre visualidade e linguagem, mas no que concerne à crítica e teoria da arte é importante distinguir entre formas de agenciar os significados lingüísticos inscritos na obra e formas de veicular uma visualidade que desmonte e desestabilize as construções da linguagem. Talvez também devamos estar atentos às conseqüências implícitas na substituição do termo ‘obra artística’ por ‘produção artística’, e de ‘arte’ por ‘cultura’. Assim sendo, poderíamos ter mais clareza para não confundir manifestações artísticas com transformações ou transmutações da arte e poder vê-las como irrupções, às vezes inéditas. Neste caso, são as próprias imagens fotográficas as que, simultaneamente relacionando-se com a história, com o mundo e com sua época, estabelecem os critérios mediante os quais podemos avaliá-las. Embora lógica no processo e rigor no procedimento sejam condições necessárias para essa avaliação, elas não são suficientes. A dificuldade de distinguir entre o que é relevante e o que não é em uma imagem fotográfica pode tornar a análise da mesma em algo totalmente arbitrário. O conflito entre imagem e linguagem literária pode ser entendido à maneira de Einstein: “a estrutura da linguagem é tal que quebra o poder sincrônico da figura e a heterogeneidade das palavras destrói a impressão totalizante” (EINSTEIN, *Notes on cubism* [1929], 2004, p.160, tradução nossa).<sup>49</sup> O que nos leva a pensar no Laocoonte, paradigma dos limites da interpretação em vez de paradigma dos limites entre poesia e artes visuais (BRILLIANT, *My Laocoon*, 2000).

A proposta de Belting em *Toward na Anthropology of the Image* (2005) de estabelecer uma relação triádica entre imagem, meio e corpo, (baseada na configuração de Jean-Pierre Vernant, na qual uma pessoa que vive num corpo tem a experiência de uma imagem e cria um artefato), é uma forma de continuar pensando, e por conseguinte experimentando, a fotografia performática não apenas como ação senão também como objeto que desencadeia essa ação no observador. A partir de uma visualidade que questione convenções ópticas, como nas propostas de Atget, Moholy-Nagy, Duchamp e Matta-Clark e atentando para as diferenças entre a imagem na fotografia e a fotografia como imagem, e as conseqüências dessa interpenetração no pensamento e no imaginário (BELTING, *Pour une Anthropologie des Images* [2001], 2004), podemos buscar novas formas-força e devolver o poder às imagens.

\*\*\*

---

<sup>49</sup> “As for the pedantic method that consists of pictorial description, we wish to point out that the structure of language is such that it breaks up the synchronic power of the picture and that the heterogeneity of words destroys the overall impression”.

## Bibliografia

Catálogo do Centre Georges Pompidou. *Man Ray Photographe*. Paris: Philippe Sers Éditeur, 1985.

Catálogo IVAM. *Gordon Matta-Clark* (1992). Valencia: IVAM Centre Julio González, 1999 (Reimpressão).

AGAMBEN, Giorgio. “Que es um dispositivo?” Disponível no site <http://libertaddepalabra.tripod.com/id111.html>. Acesso em 17/08/2007.

\_\_\_\_\_. “Aby Warburg et la science sans nom”. In : *Image et Memoire – Art et Esthétique*. Paris : Hoëbeke, 1978.

ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno*. (1975). Valencia: Fernando Torres Editor, 1977.

\_\_\_\_\_. *Arte e Crítica da Arte*. (1988). Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

\_\_\_\_\_. *História da Arte como História da Cidade*. (1984). São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

AUSTIN, John L. “A Plea for Excuses”. (In: *Proceedings of the Aristotelian Society*, LVII, 1957, p.1-30). Artigo disponível no site <http://www.ditext.com/austin/plea.html>. Acesso em 13/08/2007.

\_\_\_\_\_. *Quando Dizer é Fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. (1980). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, George. *Documents*. (1929-31). Paris: Éditions Gallimard, 1968. “Dictionaire Critique”.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres Complètes. Tome V*. Paris : Éditions Gallimard, 1973. “Le Coupable” (1945).

\_\_\_\_\_. *L’Erotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957. “La Transgression”.

BAZIN, André. *Qu’est-ce que le cinéma? Tome I*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. “Ontologie de l’image photographique”.

BEAUMONT-MAILLET, Laure. *Atget Paris*. Paris: Hazan éditeurs, 1992.

BELTING, Hans. *Antropologies of Art*. New Haven: Yale University Press, 2005. “Toward an Anthropolgy of the Image”.

\_\_\_\_\_. *O Fim da História da Arte*. (1ª aufl: 1995). São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. *Pour une Anthropologie des Images*. (1ª aufl. 2001). Paris: Gallimard, 2004. “La Transparence du Médium”.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1996. “Pequena História da Fotografia” (1996a). “O Autor como Produtor” (1996b). “O Surrealismo. O Último Instantâneo da Inteligência Européia” (1996c).

BRETON, André. *Manifeste du Surréalisme*. (1925). Paris: Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1962.

BRILLIANT, Richard. *My Laocoon*. Londres: The University of Califórnia Press, 2000.

BRITO, Ronaldo. “Análise do circuito” (1975). In: *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. “Fato Estético e Imaginação Histórica”. In: DE PAIVA, Márcia, MOREIRA Maria Ester. *Cultura. Substantivo Plural*. São Paulo: Editora 34, 1996.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. (1ª ed. Belfond, 1967). São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CELANT, Germano. “L’Architettura e un Ready-made”. In: *Casabella*, vol. 391, julho 1974.

CLAIR, Jean. *Duchamp et la Photographie*. Paris: Éditions du Chêne, 1977.

\_\_\_\_\_. *Marcel Duchamp ou le Grand Fictif*. Paris : Éditions Galilée, 1975.

- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- CORREA dos SANTOS, Roberto. *Modos de Saber, Modos de Adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. “Fotoescritura”.
- CROW, Thomas. *El Esplendor de los Sesenta* [1996]. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- DA-RIN, Silvio. *Expelo Partido. Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro: Azouge editorial, 2004.
- DAUMAL, René. *Rasa or Knowledge of the Self*. (1er. Éd. *Les Cahiers du Sud*, n. 236, 1941). Kathmandu, Nepal: Shiva Stan Publishing, 2002.
- DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge : The MIT Press, 1996. “Archaeology of Pure Modernism”.
- \_\_\_\_\_. *Résonnances du Readymade: Duchamp entre Avant-garde et Tradition*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra. Leibniz e o Barroco* (1ère. Éd.1988). São Paulo: Papirus Editora, s/d. “Que é o Barroco?” e “A Nova Harmonia”.
- \_\_\_\_\_. *Logique du Sens*. Paris: Les Editions de Minuit, 1969. “21 Série, de l’Événement”.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Porto: Editora Rés, s/d. “Assinatura Acontecimento Contexto”.
- DESIKACHAR, T.K.V. *Yoga Sutras de Patanjali*. Mônaco: Éditions du Rocher, 1986.
- DEWEY, John. *Art as Experience*. (c.1934). New York: The Berkeley Publishing Group, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que Vemos, O que nos Olha*. (1ère ed. 1992). São Paulo: Editora 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. “O anacronismo fabrica a historia: sobre a inatualidade de Carl Einstein” (2000). In: Zielinsky, Mônica. *Fronteiras. Arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.
- DISERENS, Corinne. *Gordon Matta-Clark*. (1st. ed. 2003). New York: Phaidon Press, 2006.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. (1ère éd. 1990). São Paulo: Papirus editora, 2004.
- DUCHAMP, Marcel. “O Ato Criador”. (1957). In: Battock, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Editora perspectiva, 1986.
- EINSTEIN, Carl. *Georges Braque*. (Ed. des Chroniques du Jour, 1934). Bruselas: Éditions La Part de l’Oeil, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Notes on cubism” (1ere. éd: *Documents 1*, n.3, 1929). In: *October 107*. Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Negerplastik (La sculpture nègre)” (1 aufl. Verlag der Weissen Bücher, 1915). In: *Qu’est-ce que la sculpture moderne ?* Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma future filosofia da fotografia*. (c.1983). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOSTER, Hal. “What’s New about Neo-Avant-Garde?” In; BUSKIRK, Martha e NIXON, Maignon (ed). *The Duchamp Effect*. An October Book. Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 1996.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica de la arquitectura moderna*. (c. 1980). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993. “La Bauhaus: la evolución de una Idea, 1919-1932”.
- FREUD, Sigmund. “L’inquiétante étrangeté” (1919). In: THIS, Claude. *De l’art et de la psychanalyse. Freud et Lacan*. Paris: École nationale supérieure des beaux arts, 1999.
- GREENBERG, Clement. “A Revolução da Colagem”. (*Art News* 1958). In : FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecilia. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.

- HAUS, Andreas. “Matériau, lumière et espace. Les idées photoplastiques de Lászlo Moholy-Nagy”. In : FRIZOT, Michel , PAÏNI, Dominique (ed). *Sculpteur - Photographe. Photographie - Sculpture*. Paris: Marval, 1993.
- HILDENBRAND, Adolf von. *El Problema de la Forma en la Obra de Arte* (1893). Madrid: Visor, 1988.
- HOLLIER, Denis. *Against Architecture. The Writings of George Bataille*. (Éd. Gallimard, 1974). Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 1992.
- ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura. Uma Teoria do Efeito Estético. Vol. 1*. (Wilhelm Fink Verlag, 1976). São Paulo: Editora 34, 1996
- \_\_\_\_\_. *O Ato da Leitura. Uma Teoria do Efeito Estético. Vol. 2*. (Wilhelm Fink Verlag, 1976). São Paulo: Editora 34, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. *A Voyage in the North Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition*. New York: Thames and Hudson, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Caminhos da Escultura Moderna*. (c. 1977). São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Le Photographique, pour une Theorie des Ecarts*. Paris: Éditions Macula, 1990.
- \_\_\_\_\_. “Objets de reflexion critique”. In: *Man Ray: Sculptures et Objets*. Paris: Philippe Sers Éditeur, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Os Papéis de Picasso*. (c. 2001). São Paulo : Editora Iluminuras, 2006.
- LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. (Ed. Crès, 1923). São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*. (1766). São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LOOS, Adolf. *Ornament et Crime* (ca. 1930). Paris: Éditions Payot&Rivages, 2003. “Architecture” (1910)
- LUGON, Olivier, *Le Style Documentaire*. Paris: Éditions Macula, 2001. “Introduction”.
- MAN RAY. *Ce que je suis et autres textes*. Paris : Éditions Hoebeke, 1998.
- MARGOLIN, Victor. *The Struggle for Utopia : Rodchenko, Lissitsky, Moholy-Nagy 1917-1946*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1997.
- MEFFRE, Liliane. “Note sur le Traité de la Vision de Carl Einstein”. In : *Les Cahiers du Musée Nationale d’Art Moderne, n. 58*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. (Ed. Gallimard, 1964). São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- MOHOLY-NAGY, László. *Peinture Photographie Film*. (1 aufl.1925). Nimês: Éditions Jacqueline Chambon, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Photographies, Photo montages, Photogrammes*. Paris: Editions Nathan, 1998.
- MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings*. Madrid: Ediciones Polígrafa, 2006.
- NESBIT, Molly. *Atget’s Seven Albums*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. (1st. ed. 2001).Campinas: Papyrus Editora, 2007.
- PANOFISKY, Erwin. *La Perspectiva Como Forma Simbólica*. (1 aufl. 1924-1925). Barcelona: Tusquets Editores, 1999.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. (1ª ed. 1968). São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

- PIERRE, Arnauld. “Dans la ‘Confrontation des Valeurs Modernes’”. In : *Les Cahiers du Musée d’Art Moderne*, n° 95. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006.
- ROSENBERG, Harold. *Objeto Ansioso*. (Horizon Press, 1964). São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- ROWE, Colin. “Da Arquitetura Conceitual”. In: *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro: UERJ, n. 9, 2006. pp.25-31.
- SAYRE, Henry M. *The Object of Performance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária*. (Éditions du Seuil, 1987). São Paulo: Papirus Editora, 1996.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theatre and Antropology*. University of Pennsylvania Press, 1985. “Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought” e “Transported and Transformed”.
- SCHWARZ, Arturo. *Duchamp*. Paris: Odege Presse S.A., 1969.
- SMITHSON, Robert. “The Spiral Jetty” (1972). In: *Collected Writings*. University of California Press, 1996.
- SUSSMAN, Elizabeth. *Gordon Matta-Clark. You are the Measure*. New Haven & London: Yale University Press, 2007.
- VALERY, Paul. *Degas Dança Desenho*. (Éditions Gallimard, 1938). São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- WARBURG, Aby. *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America (1923)*. (In: *Journal of the Warburg Institute*, n.2, 1938-39; 1ª aufl. Klaus Wagenbach, 1988). Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. (1ª ed. 1990). São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)