

PROPOSIÇÕES INICIAIS PARA PENSAR UMA FOTOGRAFIA PERFORMÁTICA

Elena O´NEILL¹

- **RESUMO:** O presente artigo faz parte de uma pesquisa de mestrado que se propõe pensar a fotografia performática a partir dos registros das intervenções de Gordon Matta-Clark assim como também de Atget, Moholy-Nagy e Duchamp. A abordagem será a partir da fotografia entendida como forma de conhecimento subjetivo relativo à percepção e à memória, não puramente visual, permitindo uma concepção fragmentária e não evolucionista da arte, para além da especificidade da disciplina artística e da especificidade do meio material.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Performance. Fotografia performática. Alucinação. *Collage*. Acontecimento.

Em *Le Photographique, pour une Theorie des Ecart*, no capítulo referente aos espaços discursivos da fotografia, Rosalind Krauss (1990) destaca o termo “vista” utilizado nas revistas de fotografia, exposições e salões em 1860. 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

¹ Mestranda no PPGARTES da UERJ, Rio de Janeiro, RJ. CEP 20550-013. E-mail: ppgartes@uerj.br.

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 (2007): 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 viventes. 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*, Panofsky (1999) mostra o intento renascentista de romper com a perspectiva angular da Antigüidade Clássica baseada no princípio segundo o qual as dimensões visuais não eram determinadas pelas distâncias senão pelos ângulos visuais. Segundo Panofsky (1999), 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 impressão sensível imediata ou por uma construção geométrica mais ou menos “correta”. (PANOFSKY,1999, p.11, grifo do autor).

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 numa 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 (1999) 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 valiam 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, 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 distancia, 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, 2003, p.71).

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. A segunda etapa seria o isolamento de tudo aquilo no qual se manifestam as distorções óticas da objetiva mediante um 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, que podem ser entendidas como subtração de duas das quatro dimensões do acontecimento espaço-temporal. Em consequência, o espaço representado nas fotografias está em tensão com a definição de espaço do dicionário crítico de Bataille (1968), para quem o espaço evoca os filósofos, mestres do universo abstrato, que mapearam o comportamento do mesmo em todas as circunstâncias. Mas o espaço permaneceu marginal, não plausível de ser encerrado; é o lócus do acontecimento, sendo difícil enumerar o que ele engendra.

Segundo Merleau-Ponty (2004) o espaço não é uma rede de relações entre objetos. O mundo não é um espaço encerrado do qual apenas vejo o envoltório exterior, nem o vejo assumindo o lugar do carcereiro que olha mas não pode ser visto. Pelo contrário, o corpo é o grau zero da espacialidade; vivo o espaço por dentro, estou contida nele. 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. Segundo Carl Einstein (2003), 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, fruto de uma alucinação, nem idealizada nem patológica, embora poética, bem diferente de um objeto enrijecido pelas convenções.

O desafio é como trasladar essa multiplicidade funcional à superfície plana da fotografia sem reduzi-la, mantendo a superioridade plástica do homem vivo a respeito da redução no plano. Embora as estratégias tenham diferenças e semelhanças, 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.

Carl Einstein (2003) faz a distinção entre arte como tentativa de ordenar uma visão já dada do mundo e arte como um meio de tornar visível a dimensão poética, um meio de acrescentar concretamente a quantidade de figuras, um meio de reforçar o caráter absurdo e inexplicável da existência. Para ele, “[...] olhar é agir, e ver significa ativar o real ainda invisível”². Hans Belting (2006, p.24) 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 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

² Segundo Liliane Meffre (1996) esta citação foi agregada à mão no manuscrito alemão de *Georges Braque, Werke 3*, p.253.

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.

A experiência que temos frente a um objeto artístico está impregnada de nossa bagagem cultural, é o entrecruzamento dos estratos de experiência vivida. Por isso a experiência artística é sempre contemporânea, depende da vivência e do pensamento, da consciência e do inconsciente, do imaginário e do real. A experiência 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 nesse esforço verbal de compreensão, pode-se distinguir entre a fala que opera e a fala que informa.

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, portanto para a questão da construção da realidade. Uma abordagem pragmática da ficção permitiria nos concentrar na relação entre os signos e o interpretante.

Segundo critérios funcionais, o discurso ficcional estabelece combinações inesperadas e desestabilizadoras. Segundo Wolfgang Iser (1996), o discurso ficcional se vale da estratégia do texto para produzir as orientações que originaram uma 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 transformam as frases em frases situadas e, assim, em enunciações verbais que ganham seu sentido pelo uso." (ISER, 1996, p.104).

A postura de J. L. Austin 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. Austin (1990) propõe uma revalorização da linguagem ordinária frente às linguagens filosóficas e científicas, considerada como uma atividade social e não como 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. A respeito disto, Austin (2007) diz em *A Plea for Excuses* “[...] com certeza a linguagem ordinária não é a última palavra: em princípio tudo pode ser aperfeiçoado, suplementado, substituído. Mas lembremos, é a primeira palavra”³.

Assim, a descrição de um estado de coisas e a transmissão de 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 (1990) 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,

[...] freqüentemente é necessário que o próprio falante, ou outras pessoas, também realizem determinadas ações de certo tipo, quer sejam ações “físicas” ou “mentais”, ou mesmo o proferimento de algumas palavras adicionais. (AUSTIN, 1990, p.26, grifo do autor).

Partindo do suposto de que todos os enunciados parecem possuir um caráter de ação, Austin (1990) 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

³ “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”.

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 estamos 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.

Não obstante, o uso da linguagem pode abarcar outras questões, que Austin (1990) chama de usos "parasitários" e que não constituem o "uso normal e pleno" nem o "uso sério" da linguagem. Seriam os usos ficcionais, teatrais e metafóricos da linguagem que, para serem inteligíveis, requerem de um conhecimento a priori das convenções, regras e símbolos. Mas um uso parasitário não é um fracasso (infelicidade), é um uso deliberado (ou pode ser).

Jacques Derrida ([19--]), polemizando com Austin, argumenta que os usos da linguagem não deveriam ser exclusivamente normais ou parasitários, e que essa distinção é arbitrária. Derrida inicia *Assinatura Acontecimento Contexto* 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.

Citando Condillac, Derrida ([19--], p.406) 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." 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 [19--] 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 [19--] 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 e recepção indicaria uma heterogeneidade dos meios. Dito de outro modo, o espaço da comunicação pode ser homogêneo mas os meios são heterogêneos.

Que acontece quando algo é “repetido”? Uma outra instancia desse algo entra em existência, e o que parece ser uma repetição se apresenta como algo bastante diferente. Derrida [19--] introduz o conceito de *iteração*, ou repetição ligada à alteridade, que possibilita a um enunciado não estar relacionado com um referente (como é o conceito de *index*, levantado por Rosalind Krauss (1990) para mapear a arte nos anos 70). Relacionado com a *iteração*, repetição de um enunciado que abrange também à sua alteração, está a *disseminação*, fator derrideano não redutível à polissemia, que engloba o espectro de possíveis interpretações. 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 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, [19--], p.419). Sem critérios para afirmar qual é o contexto adequado, dá-se lugar aos desdobramentos do dito enunciado.

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 (1999), 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 (1999) 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. Para Bataille (1968), a escrita nunca é mais que um jogo, uma luta com uma realidade inapreensível. Escrever sobre algo é fazer o possível por apreender e 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.

Desde a ótica dos enunciados de Austin e dos questionamentos feitos por Derrida, seria interessante pensar os *ready-mades* de Marcel Duchamp, entendidos como crítica à forma de produção artística, como proposta de 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 (1996, p.388-389), 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

Duchamp se vale de um deslocamento, tira o objeto do contexto utilitário ao qual pertence e situa-o num contexto estético. Mas “[...] o que determina o valor estético não é um procedimento técnico, senão um ato mental, uma atitude diferente frente à realidade” (ARGAN, 1977, p. 435). 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 a refletir ao respeito do que causou a ruptura como também a um “comércio” ativo e alerta com o mundo e que envolve aos sentidos.

Também Otavio Paz disse ao 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* (sic).⁴ 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, 2007, p.23).

Max Ernst é outro artista que também se pode pensar desde a óptica de Austin e Derrida. Segundo Argan (1977), ele levou ao limite a crítica da forma como representação, do estilo como critério único de interpretação da realidade e da 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*. Em vez de justapor

⁴ Este jogo de palavras possivelmente remete ao uso do *a-* como antepositivo de origem grego, com a acepção de “privação, negação”.

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 quanto a anterior, ainda que absurda. 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, e o título (remetendo a um conto de Andersen) amortiza toda idéia de violência. Mas, nestes casos, a técnica da *collage* está subordinada à experiência vivida, e deve tomar-se cuidado de não banalizar a “visão” mediante considerações técnicas. Tendo isto presente, é possível, portanto, relacionar a técnica da *collage* aos conceitos derrideanos de iteração, disseminação e citação, assim como à eficácia ou fracasso da imagem assim construída.

O fato de Ernst sonhar ao pintar, do 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 (1977, p.441, grifo do autor),

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.

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. 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, tornariam 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, do qual fala Duchamp. A obra se “dissolve” e funciona como caixa de ressonância do acontecimento, impregnado da força subversiva da metamorfose, da alucinação, ativando estratos psíquicos antagônicos, contraditórios e não controláveis. Porque a potência, a força da obra está na sua desordem invisível, no acúmulo de dados ínfimos que ativam a imaginação.

De forma semelhante, o palco, simultaneamente lugar físico e espaço/tempo/espectador/performer, também gera um campo centrípeto que envolve tanto o que acontece nele como o que está perto dele. Como exemplo, Richard 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. Para Schechner (1985a), nos momentos em que o bailarino é “não-ele-mesmo” ainda que “não-não-ele-mesmo”, sua identidade somente pode ser localizada nos limiares da caracterização, imitação e representação.⁵ 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 se espectador torna 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, dissolve-se 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

⁵ “Not himself” e “not not himself” no original (SCHECHNER, 1985a, p.4).

emoção e manifestada através da arte, segundo o *Natyasastra*⁶. Considerada como um momento de tomada 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* 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, e os comensais devem saber como comer. (SCHECHNER, 1985b, p.138).

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. Usar a linguagem seria uma forma de se envolver numa ação, de participar de uma performance. Por um lado, a performance é um termo antropológico relativo às condições de expressão e percepção. Por outro, segundo Paul Zumthor (2007, p.50, grifo do autor), performance designa um ato de comunicação como tal e remete a um momento tomado como presente, “[...]”

⁶ *Natyasastra*, Tratado do Teatro, considerado pelos hindus a autoridade mais antiga no que concerne à estética.

a palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*". 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.

A fotografia pode ser definida como a reprodução de imagens mediante processos físico-químicos, uma apropriação química da perspectiva renascentista. Mas também podemos ampliar essa definição recorrendo à etimologia da palavra "fotografia", escrever com luz, de forma que tudo o que foi dito a respeito da escrita seja também válido para a fotografia. Entender a fotografia como linguagem, como transcrição de uma forma de pensar e não somente como um indício de um objeto material, permite-nos elaborar conceitos, evocar, imaginar. Ao ultrapassar um julgamento baseado na sua identidade – é isto ou é aquilo – resgatamos o rejeitado e exploramos o desconhecido. Isto torna possível fazer novas associações e obter novas formas de ver aquilo que de alguma forma nos é familiar e já não nos causa mais estranheza, provavelmente porque não sabemos ou não podemos vê-lo.

Entendo a comunicação como algo mais que passar uma determinada informação; também tem uma conotação de deslocamento e de transformação. No caso da arte em geral, comunicar poderia ser entendido como o encontro individual entre a obra e o observador, o que remete à idéia de performance. No caso da fotografia, a "obra" é dificilmente identificável no âmbito de uma imagem isolada, já que nem sempre o fotógrafo é o responsável por uma foto bem-sucedida, como assinala Schaeffer (1996). Mas uma fotografia bem-sucedida não se limita só a nos fazer ver, ela também nos faz pensar e consegue até nos desorganizar. Resgato aqui a noção de fotografia

como suplemento do real utilizada por Rosalind Krauss (1990, p.122, grifo do autor). 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, substituída ou suplantada pelo “suplemento” supremo que é a escritura: a escrita paradoxal da imagem fotográfica.

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 feita mecanicamente pode colocar uma infinidade de detalhes num conjunto visual único, enquanto a visão natural tende a simplificar e sintetizar esses detalhes. Pelo próprio processo físico-químico da fotografia, pode-se dizer que a fotografia mantém uma relação com o real, é depositária do real. Mas considero que a questão da fotografia é a da eficácia: fracasso ou sucesso da imagem fotográfica, e não a da identidade ou representação mimética. Desta forma poderíamos ter uma 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 (1985a, 1985b), tratar um objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que essa coisa faz e como se relaciona com outros objetos e seres. Pensar o mundo como performance permite dizer que no caso de obras fotografadas ou filmadas, ainda que estas permaneçam materialmente idênticas em cada exibição, o contexto varia. 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 numa

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. 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 apenas 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. Esta fotografia, que chamo de performática, requer a modificação e 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. Uma fotografia que não só descreve a ação de fotografar (apropriação química da perspectiva renascentista) senão também cria uma situação nova. Esta situação requer uma operação mental por parte do observador: que cole, desloque e condense os fragmentos resultantes de ultrapassar a racionalidade e os torne outra coisa que a imagem fotográfica original: pensamento criado a partir da narrativa visual.

Em outras palavras, interpretar a fotografia é entendê-la como um jogo no qual somos convocados a participar e mexer as peças. 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 e futurismo? Como analisar os *foto-trabalhos* de Matta-Clark?

O´NEILL, Elena. Initial propositions for thinking a performatic photography. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.2, p. 75–98, jul./dez. 2007.

- **ABSTRACT:** *This article is part of a post-graduate research aiming to think photography as performative, taking the documents of the interventions of Gordon Matta-Clark, as well as Atget, Moholy-Nagy and Duchamp as a starting-point. The approach is based on photography understood as subjective knowledge, related to memory and perception, not purely visual, allowing a fragmentary and non-evolutionary conception of art.*
- **KEYWORDS:** *Performance. Performative photography. Hallucination. Collage. Event.*

Referências:

AGAMBEN, G. **Que es um dispositivo?** Disponível em:

< <http://libertaddepalabra.tripod.com/id11.html>. >. Acesso em: 26 ago. 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. **El arte moderno**.4.ed. Valencia: Fernando Torres Editor, 1977.

AUSTIN, J. L. **A plea for excuses**.Disponível em: <<http://www.ditext.com/austin/plea.html>>. Acesso em: 13 ago. 2007. Não paginado.

_____. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BATAILLE, G. Dictionaire critique. In: _____. **Documents**. Paris: Éditions Gallimard, 1968. p.165-191.

BELTING, H. **O fim da história da arte**.1.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

DUVE, T. de. Archaeology of pure modernism. In:_____. **Kant after Duchamp**. Cambridge: The MIT Press, 1996. p. 373-425.

DERRIDA, J. Assinatura acontecimento contexto. In:_____. **Margens da filosofia**. Porto: Rés, [19--]. p. 401-433.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, 1996. v.1.

_____. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, 1999.

EINSTEIN, C. **Georges Braque**. Bruselas: Editions La Part de l'Œil, 2003.

KRAUSS, R. **Le photographique, pour une theorie des écarts**. Paris: Ed. Macula, 1990.

MEFFRE, L. **Note sur le *Traité de la Vision de Carl Einstein***. **Les Cahiers du Musée Nationale d'Art Moderne**, Paris, n. 58, p. 29, 1996.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PANOFSKY, E. **La perspectiva como forma simbólica**. Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 1999.

PAZ, O. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SCHAEFFER, J.-M. **A imagem precária**. Campinas: Papirus, 1996.

SCHECHNER, R. Points of contact between anthropological and theatrical thought. In: _____. **Between theatre and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985a. p. 3-33,

_____. Performers and Spectators Transported and Transformed. In: _____. **Between theatre and anthropology**. 1.ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985b. p. 117-150.

ZUMTHOR, **Performance, recepção, leitura**. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.