

Questões entre arte e linguagem: pensando uma fotografia performática

Elena O'Neill

Considerar a fotografia ato, atividade concreta, implica posicionamento e intervenção no real plausíveis de afetar diversos níveis da experiência humana. Partindo da fotografia como apropriação alquímica da perspectiva renascentista e como representação, por um lado, e da noção de performativo de Austin, por outro, tenta-se estabelecer uma relação entre a estrutura da linguagem e a arte, visando definir o conceito de fotografia como ação.

Acontecimento, espaço, ficção.

Em *Le photographique*,¹ no capítulo referente aos espaços discursivos da fotografia, Rosalind Krauss utiliza o termo *vista* e destaca seu uso nas revistas de fotografia, exposições e salões em 1860. Seguindo Krauss, os fotógrafos se inclinavam por essa noção como categoria descritiva de seus trabalhos, no lugar de *paisagem*. A palavra *vista*, porém, remete tanto a uma aparente não-mediação de um indivíduo que faz um registro quanto ao isolamento do objeto como fenômeno singular. Portanto, essas *vistas* podem ser entendidas como tentativa 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 ruptura com o contexto em que foram feitas, sendo postas simplesmente como constatação ou descrição das formas externas quando, de fato, são construção. Uma *vista* não é apenas uma reprodução fotográfica.

Nesse sentido é importante ter presente a noção de dispositivo utilizada por Giorgio Agamben:² qualquer coisa que de algum modo tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres vivos. Por outro lado, as imagens fotográficas são imagens tornadas visíveis mediante o uso do aparelho fotográfico e consideradas registros "realistas". Esse aparelho fotográfico, entretanto, foi concebido segundo a noção convencional de espaço herdada da perspectiva monocular clássica, imposta na Europa desde o *Quattrocento*.

A construção perspectiva transforma o espaço psicofisiológico 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 superfície côncava e não sobre superfície plana. A construção perspectiva

1 Kauss, Rosalind. *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris: Éditions Macula, 1990.

2 Agamben, Giorgio. "Que es un dispositivo?" Disponível no site www.libertaddepalabra.tripod.com/id11.html

László Moholy-Nagy. *Fotograma*, 1922.

apaga a tensão entre forma (como condensação de uma experiência) e objeto, tensão que pode ser entendida como suspensão dos processos psicológicos, do poder do olhar, do desejo e da memória.

A perspectiva é a expressão de uma determinada intuição do espaço e é significativa uma vez 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”.³

Com a perspectiva, o espaço psicofisiológico deixou de ser experiência espacial vivida (atividade que pressupõe ação, relação e interação) para ser espaço mensurável, restrito à visibilidade. Mediante a perspectiva realizou-se o desejo de conquista, de domesticação do espaço. Quando a profundidade, a terceira dimensão do espaço relacionada com o movimento, foi reduzida à distância, esta se converteu em projeção num plano de fundo em que não eram necessários movimento ocular nem observador ativo. O espaço tornou-se homogêneo, unitário; uma convenção que atrofiou tanto o aspecto irracional da experiência como a tentativa de ordenar e configurar a realidade na consciência. “O ato de olhar era sinônimo de atividade racional e razoável, e a arte tornou-se meio a serviço da ordem, o que envolve o rechaço pejorativo de todas as camadas inquietantes ou ativas fora do domínio da razão”.⁴

A discrepância entre realidade e construção perspectiva correlaciona-se com a que existe entre realidade e imagens obtidas mediante um aparelho fotográfico. Considero importante ter presente a idéia de 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. Em consequência, o espaço representado nas imagens fotográficas está em tensão com a definição de espaço do dicionário crítico de Georges Bataille.⁵ Para ele, o espaço não é plausível de ser encerrado: é o lócus do acontecimento, sendo difícil enumerar o que ele engendra. É noção bem diferente da noção de espaço dos filósofos, que segundo Bataille mapearam o comportamento do espaço em todas as circunstâncias; porém, como esse autor assinala, o espaço psicofisiológico ficou marginal a esse mapeamento.

Segundo Merleau-Ponty,⁶ o espaço não é uma rede de relações entre objetos. O mundo não é um espaço encerrado do qual só vemos o invólucro, nem o vemos assumindo o lugar do carcereiro que olha, mas não pode ser visto. Pelo contrário, o corpo não é mais o meio da visão mas seu depositário, é o grau zero da espacialidade; o corpo vive o espaço por dentro, aceita a desorientação sem a distância do domínio reflexivo da perspectiva.

3 Merleau-Ponty, Maurice. *O olho e o espírito* [Ed. Gallimard, 1964]. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 30.

4 “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 inquiétantes ou actives hors du domaine de la raison.” Einstein, Carl [1934]. *Georges Braque*. Bruxelas: Éditions La Part de l’Oeil, 2003, p. 71. (Tradução da autora).

5 Bataille, Georges [1929-31]. *Dictionnaire Critique*. In *Documents*. Paris: Ed. Gallimard, 1968.

6 Merleau-Ponty, op. cit.

7 Einstein, op. cit.

Segundo Carl Einstein,⁷ 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 que, segundo Einstein, se manifesta em ressonância com a experiência vivida, que inclui tanto o inconsciente quanto a visão.

O desafio é como trasladar essa multiplicidade funcional para a superfície plana da fotografia sem a reduzir, mantendo a superioridade plástica do homem vivo em relação à redução no plano. Formulando mais claramente a questão: como olhar para uma fotografia sem a fixar, sem a tornar uma imagem acabada? Como modificar e reestruturar o ato de olhar, não restrito à dimensão puramente óptica nem suporte de convenções ópticas, em que a visão é uma fase do real? Como escapar da armadilha de favorecer essa suposta superfície 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 morfológica, mas a ação? Como restaurar toda a força do acontecimento, em que 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?

8 Para uma apresentação de Carl Einstein, ver o artigo de Roberto Conduru, Uma crítica sem plumas – a propósito de *Negerplastik* de Carl Einstein. In *Concinnitas*. Rio de Janeiro, n. 12, 2008, p. 157-162.

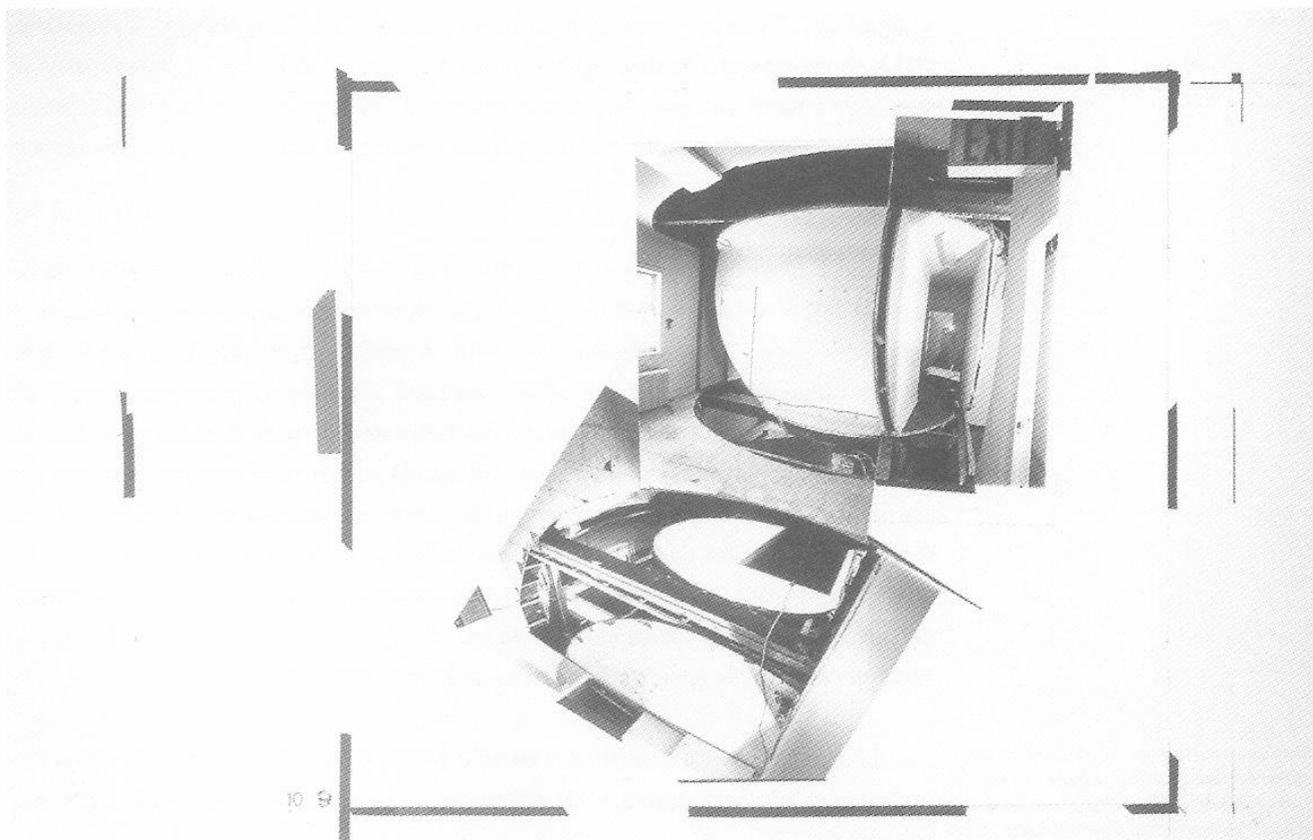
Carl Einstein,⁸ fundador com Georges Bataille da revista *Documents*, em 1929, faz a distinção entre arte como tentativa de ordenar uma visão já dada do mundo e a arte que, segundo ele,

representa um meio de tornar visível a 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. Assim destacamos o valor do que não é conhecido, que não é ainda visível. Não reproduzimos a existência, mas a *formamos*. Isso quer dizer que incessantemente introduzimos novos mitos no real.⁹

9 “(...) 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 renforcer le caractère absurde et inexplicable de l’existence. En cela nous soulignons la valeur de ce qui est encore inconnue, ce qui n’est pas encore visible. On ne reproduit plus l’existence, mais on la forme. Cela veut dire qu’on introduit sans cesse de nouveaux mythes dans le réel.” Einstein, op. cit., p. 138. (Tradução e grifo da autora).

10 Belting, Hans [c. 1995]. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

Hans Belting¹⁰ também entende a arte como imagem de um acontecimento. Desdobrando esses 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. Ação que se dirige menos a satisfazer o 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. 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 se estabelece uma relação recíproca entre objetos e seres. Ação subjetiva que produz um momento de gozo e plenitude, constitutiva do real.



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 parece não ter ligação com o que percebemos. Perplexidade despertada frente à obra, o intervalo é um abismo que se torna obstáculo a ser superado. Um modo de lidar com esse abismo é habitar esse espaço-tempo como se esculpíssemos o silêncio; deixar que, por exemplo, uma melodia se desenvolva não como sucessão de notas, mas como relações entre os momentos de silêncio, de onde deriva uma sensação temporal diferente que se torna espaço do imaginário. A obra (talvez inteligência da obra fosse expressão mais adequada) teria a função de guia, de instrumento de orientação, quase como um mapa. A obra seria tênue indício de um acontecimento a recuperar ou a inventar; o observador seria um observador móvel e ativo, embora isso implique passividade ativa, que consistiria em deter-se, avaliar, 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 pudesse acontecer – pois, ainda que esteja materialmente na obra, o acontecimento pode não ser imediatamente visível.

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

Nossa experiência diante de um objeto artístico está impregnada de nossa bagagem cultural, repertório que, por sua vez, constrói pacientemente uma relação tanto física quanto mental, intelectual e emotiva com a arte. A experiência artística é o entrecruzamento dos estratos de experiência vivida; radicada na percepção, embora 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 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.

Sendo habitual comunicar as experiências por meio da fala, também enfrentamos a dificuldade de expressá-las por esse meio, percebendo que talvez essa forma de expressão possa estar limitando nossa percepção, muitas vezes devido ao 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.

A experiência da arte, porém, está vinculada a uma fala, a um esforço verbal de compreensão; lidar com esse esforço é não se esquivar ao que Benjamin¹¹ chama de a “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”. Nesse artigo, assim como em *Experiência e pobreza*, de 1933, Benjamin afirma que a missão do escritor Serguei Tretiaikov “não é relatar, mas combater; não ser espectador, mas participante ativo”, e que Tretiaikov 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 se pode 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 enfrentar um abismo maleável e ativar aquilo ainda invisível que contribui para a formação do real. Enfrentar o conflito entre imagem e linguagem, tendo presente que “a estrutura da linguagem é tal, que quebra o poder sincrônico da figura e que a heterogeneidade das palavras destrói a impressão totalizante”.¹²

11 Benjamin, Walter[1934]. O Autor como Produtor. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p. 131.

12 “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.” Einstein, Carl [Documents 1, n.3, 1929]. Notes cubism. In *October*, 107. Cambridge: The MIT Press, 2004, p. 160. (Tradução da autora).

A noção de que a fotografia é uma representação do mundo supõe, no entanto, o abandono da crença ingênua do registro como espelho do real. Desistir dessa idéia é deixar de lado a questão da verdade ou falsidade do registro, deslocando-a para a questão da ficção, que leva à construção da realidade. Pensar a fotografia como ficção e não como oposição à verdade permite entender a ficção como conector entre sujeito e realidade, organizando as experiências vividas, em que a imagem é apenas uma das dimensões. Uma abordagem pragmática da ficção permitiria nos concentrar na relação entre signos e interpretante, por conseguinte na posição de receptor e não na natureza da narrativa.

13 Iser, Wolfgang [1976]. *O Ato da Leitura. Uma Teoria do Efeito Estético*. V.1 e 2. São Paulo: Editora 34, 1996.

Segundo Wolfgang Iser,¹³ 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 usa o modelo dos atos de fala descrito por Austin.¹⁴ “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.”¹⁵

14 Austin, John L. [1962]. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

15 Iser, op. cit., vol. 1, p. 104.

Austin propõe a revalorização da linguagem ordinária frente às linguagens filosóficas e científicas. Considera a linguagem ordinária atividade social em vez de forma de avaliar se as proposições são verdadeiras ou falsas. Defende a tese de que a linguagem que utilizamos na comunicação ordinária é ferramenta que o tempo tem lapidado até fazer dela 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 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. Esse caráter de ação, e não de descrição, dá propriedades especiais aos enunciados, e Austin os define como *enunciados performativos*. Eles se caracterizam por ser expressões que nada descrevem ou registram e por não ser nem verdadeiras, nem falsas. O próprio ato de expressar a oração é uma ação, ou parte dela, ação que não seria normalmente descrita como dizer algo. No entanto, expressar as palavras não é o único elemento necessário 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*; frequentemente 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.¹⁶

16 Austin, op. cit., p. 26.

Portanto, os atos de fala não são apenas ações físicas: incluem também atos mentais, atos-pensamento, o delírio e o acontecimento.¹⁷

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

Considerar a linguagem ordinária atividade social permite fazer uma analogia entre a linguagem e as imagens. Segundo Argan,¹⁸

18 Argan, Giulio Carlo [1984]. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Editora Martin Fontes, 2005, p. 53.

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 doura, depurada, controlada nas fontes, fixada com a estrutura lúcida de um sistema formal. A imagem desacreditada, às vezes contaminada por associações ou combinações ingênuas, às 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.

19 "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'." Agamben, Giorgio. *Aby Warburg et la science sans nomme*. In *Image et Mémoire – Art et Esthétique*. Paris: Koëbeke, 1978, p. 26. (Tradução da autora).

20 Iser, op. cit.

21 Entender a palavra unicamente como meio de expressar um significado é reduzir a palavra à intencionalidade, à estabilidade; entender a palavra como locus da experiência permite incluir a intensidade e enfrentar-nos à impossibilidade de comunicar uma experiência.

22 Bataille, Georges [1945]. *Le Coupable. Œuvres Complètes*. Tome V. Paris: Éd. Gallimard, 1973.

Se considerarmos 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".¹⁹ Assim, Agamben aproxima "a problemática da arte da problemática das estruturas linguísticas". 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 transmissão e sobrevivência das imagens a questão central. Para Warburg as imagens são um turbilhão que funciona como caixa de ressonância na qual a carga emotiva é indissolúvel da forma, entendida como memória inconsciente, e cujo poder simbólico aparece tanto na literatura como nas artes visuais.

A função da ficção é 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,²⁰ o acesso à realidade se dá através da percepção, que demanda a preexistência 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 a 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.

Entretanto, também se pode 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, em que a palavra é o locus do evento e não meio para expressar um significado.²¹ Para Bataille,²² a escrita nunca é mais do que um jogo, luta com uma realidade inapreensível. Escrever sobre algo é fazer o possível para apreender essa realidade, para dar forma a essa realidade; é uma prática que subverte uma idéia, um lugar que molda a matéria, que tem ação performativa sobre tudo o que a habita; a escrita não é um simples contêiner. Assim, se poderia entender o "texto" como guia que leva a ultrapassar os limites da racionalidade, até onde o pensamento se torna palco de infinitas identidades e transformações e se enfrenta o abismo da descontinuidade, da alteridade, da intensidade desprovida de intenção.

Se entendermos a fotografia como duplicação do real, esta teria a função que Carl Einstein atribuía à arte: estabilizar e compensar a ansiedade causada pelo fluxo vital e a morte. Segundo Einstein, as obras de arte são agentes ativos de ordens do passado que continuam a estruturar nossa experiência do mundo. Para ele, que defendia uma arte direcionada contra a ordem visual existente, o cubismo parecia ter potencial para desintegrar essa ordem e ser o signo de um ser humano visualmente ativo. Embora não tenha escrito sobre a fotografia, ele centrou sua teoria da arte na noção de reprodução em seu aspecto negativo. Pensar a fotografia pela perspectiva de "um ser humano visualmente

ativo” requerer romper com as noções de duplicação e imitação, e nos faz pensar na forma pela qual os documentos de Atget, os fotogramas e *fotoplastiks* de Moholy-Nagy, o *Grand Verre* de Duchamp e os *fototrabalhos* de Matta-Clark utilizaram a fotografia sem obedecer a modelos preestabelecidos. Eles transgrediram e subverteram as convenções na prática artística, criando intervalos entre a coisa e a coisa fotografada, e distinguindo entre “reprodução” criativa e repetição.

Para Einstein, o cubismo, que mostrava algo que não existia antes da visão e que esperava ser descoberto como se existisse anteriormente, não aponta para a representação do objeto, mas para um processo visual e mental cujo resultado é o objeto. Para Benjamin, a câmera revelava aspectos não observados do objeto, do espaço ou do movimento, e que são dados como independentes do sujeito que percebe. Essas duas formas de entender a visão fazem pensar que talvez a fotografia mostre a função visual, e não a realidade. A construção formal de uma fotografia mostraria, então, a maneira pela qual ela se adapta a, contradiz ou desestabiliza nossa visão do mundo.

Olhar para uma fotografia pelo viés performático nos convida à modificação e reestruturação do ato de olhar, não ficando ele restrito à visibilidade nem às convenções puramente ópticas. Um olhar que, valendo-se do entrecruzamento dos estratos das experiências vividas, poderia estabelecer diálogo entre imagens fotográficas e mentais. Um olhar que oscila entre visibilidade e visualidade.

A fotografia performática é uma das tantas modalidades de escrever com luz. Não só descreve a ação de fotografar, mas também cria situação nova que requer uma operação mental por parte do observador: que ele recorte, desloque e condense os fragmentos resultantes e os torne experiência. É uma fotografia que estimula a imaginação, permitindo que ela se mova livremente no tempo e no espaço, abrindo cada vez mais as possíveis interpretações de uma obra e incentivando a relacioná-las com outras já existentes. Uma fotografia que recupera ou inventa, dentro da própria fotografia, 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 animá-las e com elas estabelecer diálogo, assim como da capacidade das imagens de *se carnalizar* 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. Tampouco é redutível ao registro de uma ação, processo ou estado de coisas a partir de uma divisão do tempo de duração. Entender a fotografia como representação nos permite pesquisar as descontinuidades entre um real inapreensível e uma realidade construída; portanto, interpretar não como exercício de especulação psicológica, mas como decodificação de signos para elucidar uma nova sintaxe que possibilite a desordem



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

causada pela imagem fotográfica. Porém, a fotografia performática não é redutível à composição nem à semelhança.

A impressão fotográfica, simultaneamente signo e representação, é uma das formas de veicular imagem. Não mostra o mundo, mostra como ele era no momento em que acreditamos poder dele nos apropriar. Assim sendo, a imagem fotográfica pode ser vista como um modo de articular intersubjetivamente artista e observador. Essa articulação passa por confrontar-se com um intervalo no qual tanto o que pensamos como nossa reserva icônica pessoal são colocados em suspensão e parecem não ter ligação com o que percebemos, mostrando uma alternativa frente à crença ingênua de que o espaço e a visão são estáveis e constantes. Essas crenças tanto quanto as tentativas de fixar e enrijecer uma realidade, e as palavras que tentam carregar certezas e abstrações escolhem um aspecto de um estado de coisas relativamente complexo a fim de simplificar, isolando o objeto de seus aspectos sensíveis e provocando reações mecânicas que impedem a reflexão e a atividade mental.

Em poucas palavras, entender a fotografia como performática é entendê-la como um jogo ao 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 e da qual possivelmente a palavra *transformance* seja expressão mais exata do que *performance*.

Elena O'Neill é graduada em Arquitetura pela Facultad de Arquitectura, Universidad de la Republica, Uruguay, e mestre pelo programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ. Este texto é parte da dissertação de mestrado *Fotografia performática*, apresentada ao programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UERJ em março 2008. / oneill@uol.com.br