



Mise-en-scène em fotoperformance:¹ representar o representado

Luciano Vinhosa

Brasil. Professor do Bacharelado em Artes e do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Artista e teórico, publicou recentemente “Arte, reflexão no silêncio: entre ruminâncias e experiências” (Niterói: PPGCA-UFF, 2016). É bolsista de produtividade do CNPq.

Resumo

Neste ensaio, trabalhamos a performance como *mise-en-scène* para a câmara. No decurso de nossa argumentação, procuramos entender a fotografia como signo do real, uma escrita que se faz símbolo ao representar esse mesmo real em uma imagem emblemática. Em seguida, tomamos alguns casos de performances dirigidas diretamente para a objetiva de modo que tratam o documento como suporte das idéias e de conceitos artísticos. Por fim, trabalhamos a representação para câmara como forma de elaborar ficções imagéticas que remetem em causa a concepção de sujeito no mundo contemporâneo.

Palavras-chave

Performance, Fotografia, Representação

Resumen

En este ensayo, trabajamos el rendimiento como *mise-en-scène* para la cámara. En el curso de nuestra argumentación, buscamos entender la fotografía como signo de lo real, una escritura que se hace símbolo al representar ese mismo real en una imagen emblemática. A continuación, tomamos algunos casos de performances dirigidas directamente a la objetiva de modo que tratan el documento como soporte de las ideas y de conceptos artísticos. Por fin, trabajamos la representación para cámara como forma de elaborar ficciones en imágenes que remiten en cuestión, la concepción de sujeto en el mundo contemporáneo.

Palabras-clave

Performance, Fotografía, Representación

Fotografia como escrita cacofônica do real sublimado

Certos registros fotográficos de performances, da Land-art, da Arte Conceitual se tornaram imagens emblemáticas da história da arte que hoje nos parece difícil dissociá-los da idéia mesmo de “obra”, por mais controversa seja esta tomada de consciência. Chamo em tela, por exemplo, *Fonte Refluxo*, performance de Bruce Nauman realizada em 1966, muito mais conhecida por seu registro fotográfico que circula nos livros de história, nas páginas da web e em outras publicações de arte. Como este documento de época, inúmeras fotografias dão testemunho e são, frequentemente, o único acesso aos *happenings*, às ações e às performances dos anos 1960 e 70.



Fig.1 - Bruce Nauman, Fonte Refluxo, Performance, 1966. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/da_ponte_para_o_miradouro/2012/05/bruce-nauman--a-complexidade-da-mente.html

Outros autores já observaram que o ingresso definitivo da fotografia nos anos 1970 nos museus foi muito por conta dos registros que, de algum modo, mudaram a nossa compreensão deste meio, da própria arte e da performance como tal.² Philippe Dubois (1993) afirma, a respeito da arte contemporânea, que ela veio a ser fotográfica. Por outro lado, a cumplicidade da fotografia com a performance fez com que essa última fosse concebida em alguns casos, muito precocemente, como *mise-en-scène* para a objetiva e em associação conceitual com as possibilidades abertas pela lógica da objetiva. Esse foi o caso, por exemplo, das pinturas performáticas de Carolee Schneemann, das ações de Gina Pane, das esculturas corporais de Orlan, dos gestos conceituais de Dennis Oppenheim, das reflexões sobre a presença da pintura no espaço do espectador de Helena Almeida, das personas interpretadas por Suzi Lake, a lista seria quase infindável considerando os artistas que abraçaram ou,

eventualmente, experimentaram esse recurso. E, no que toca à produção fotográfica, sem dúvida a concepção de uma imagem performada veio a substituir aquela do instante decisivo que tanto determinou sua prática. Neste caso a fotografia é pensada como o resultado de situações pré-concebidas e calculadas que negam, portanto, a noção de instantâneos e de tomadas espontâneas.³ São exemplares as performances teatrais de Jeff Wall, cujas imagens hiper-realistas e banais são a síntese de encenações exaustivas para a objetiva a fim de que pareçam, a primeira vista, flagradas diretamente do cotidiano.

Se existe uma tensão original entre performance e fotografia, ela foi percebida do fato que a primeira tem uma continuidade temporal e espacial que a segunda, justamente, contradiz por ser corte descontínuo e descontextualizado do real. Intervalo ou hiato de espaço-tempo congelados enquanto pasmação do mundo, a interrupção abrupta que a fotografia promove reduz a performance à sua condição ínfima, ou melhor, a situa enquanto “imagem emblemática”, objeto de nossa estupefação: evento outro a apresentar-se diante de nossos olhos aqui e agora, um quase nada que vem a ser tudo.⁴ E, neste sentido, abre passagem para a *imaginalidade* do sujeito, entendida como potência virtual da imaginação de um qualquer espectador fabricando suas próprias imagens (BELTING, 2014). Essas, embora participando de uma ficcionalidade, não saberiam confundir-se com a ficção, posto que relacionadas à ação que, de fato, teve lugar alhures. A imagem fotográfica em geral, e de performances em particular, diferente da ação ou da coisa a qual se refere, faz dela um signo inédito – um cacofonema, um balbuciar – querendo dizer algo diferido do objeto, o qual não se deixaria apreender completamente pelo seu registro subtraído diretamente do real e, portanto, enquanto real.

Rosalind Krauss (2002), ao se debruçar sobre as relações proíficas entretidas entre a fotografia e o surrealismo, observa, algumas contradições inerentes ao conjunto dessa produção fotográfica. Fundamentado no inconsciente, este movimento tende a privilegiar as experiências interiores e idiossincráticas do sujeito. Contrariamente a este princípio e primeiramente, a fotografia é o resultado de uma impressão luminosa escancarada para o real: o mundo exterior objetivo. Em segundo lugar, a própria produção fotográfica surrealista, em sua maioria circulando nas revistas e

tablóides do movimento, não apresentam nenhuma unidade estética. Abrangem um leque variado de assuntos e de técnicas que vão das experimentações como as colagens, as duplas exposição, as impressões superpostas, os processos de solarização, as reproduções diretas de negativos sobre papel que, por suas qualidades plásticas, evocam certos estados de sonho caros ao movimento, até aos registros de cenas urbanas banais e de objetos corriqueiros. Essas últimas, sem nenhum tipo de intervenção particular que incida sobre sua reprodução final, são documentos tomados diretamente da realidade.

Se no Surrealismo a visão suplantava os demais sentidos, seria porque, para André Breton, mentor do movimento, a percepção prevalece sobre a representação. Esta constatação que coloca, a primeira vista, as imagens em um patamar mais elevado do que a escrita, não deixa de ser problemática quando se trata da pintura. As imagens oníricas de um Salvador Dalí, por exemplo, não são para o autor, de fato, sonhos, mas reconstituições destes a partir de representações conscientes. Ao privilegiar o visual, Breton o associa, no entanto, mais às garatujas gráficas e abstratas do que à pintura, pela qual ele nutria desconfianças. Os desenhos automáticos de André Masson, do mesmo modo que a cursiva, se apresentaria como registros diretos do inconsciente, sem intermédios dos símbolos. Diante do desafio de encontrar um fio de unidade na diversidade da produção, Krauss segue as pistas, um tanto imprecisas, prescritas no Manifesto quando Breton tenta qualificar aquilo que é ou não Surrealista. A autora releva do manifesto certas posturas que Breton relacionava ao inconsciente e que estavam implícitas em termos como *automatismo psíquico*, *beleza convulsiva*, *explosante-fixe*. A fotografia, sendo um registro direto do real ou, no entender de Barthes,⁵ uma mensagem sem código, é solidária com o mesmo princípio da escrita automática. Neste sentido, separa-se da pintura – lugar por excelência da representação e das mediações simbólicas. Em outras palavras, no Surrealismo, o índice, identificado com signo fotográfico, prevaleceria sobre o ícone. Mas, somente a princípio.

Os problemas levantados pela fotografia e a representação não se acomodam assim tão rapidamente. Certas fotografias clássicas do Surrealismo operam muito claramente, observa Krauss, um tipo de deslocamento e de condensação próprio dos

símbolos. É o caso, por exemplo, de *Monument à D. A. F. De Sade* (Man Ray, 1933), em que um desenho de uma cruz invertida, evocando um falo, cria uma interferência sobre a imagem das nádegas femininas, reenquadrando-as. Outros registros de objetos banais tomados por ângulos incomuns e sugestivos, e cujas reproduções não sofreram nenhuma intervenção posterior, acabam por produzir símbolos e, portanto, representações memoráveis. A foto de um chapéu coco visto de cima feita por Man Ray (*Sem título*, 1933), não por acaso, lembra a glândula da genital masculina.



Fig. 2 - Man Ray, *Sem título*, fotografia, 1933.
Fonte: KRAUSS, Rosalind ; LIVINGSTON, Jane. *Explosante-fixe: photographie et surrealisme*. Paris : Hazan, 2002. p. 36

Diante desses impasses, contradições e aparente falta de unidade estética, Krauss acredita encontrar na relação entre os termos *Beleza convulsiva* e *Explosante-fixe* a resposta. A *Explosante-fixe*, sendo a suspensão abrupta que o clique do disparador promove, congelando tempo e espaço no quadro da imagem, a separa do real e a

transforma em um signo isolado, uma sílaba, um balbucio. Uma espécie de escrita automática, cujas partículas recorrentes e repetitivas, da mesma forma que uma convulsão provocaria espasmos involuntários nos músculos, querem evocar palavras, frases, sintaxes que ficam entre o sentido e o não sentido: “pa...pa...papa”. Diante da *beleza convulsiva*, como que flagrados em nosso inconsciente, gaguejamos sem conseguir dizer precisamente nada, mas querendo dizer alguma coisa. Também a fotografia de uma performance, alijada do tempo e do espaço efetivo de sua realização, é um cacofonema, um ser ínfimo que guarda um espaço-tempo próprio, um ser *inframince* subtraído de uma ação pretérita que se impõe no aqui e agora. Imagem pasmada do real que eleva a performance ao patamar emblemático do símbolo estupefato: uma *fotoperformance* em sua performatividade de imagem. Com efeito, toda fotografia é antes representação, um signo não inteiramente apreendido em seu significado.

Fotografia como suporte da performance

Walter Benjamin, em alguns de seus ensaios,⁶ ao cunhar a expressão *imagem tátil* para qualificar certas fotografias, sugere que algumas imagens provocariam em nós reações físicas mais do que intelectuais. Sem jamais explicitar o que exatamente entende pelo termo, a princípio contraditório quando aplicado a entidades imateriais como imagens, Benjamin parece querer aproximar a sua recepção ao corpo do sujeito. Podemos supor por aí que certas fotografias teriam a capacidade de nos tocar de modo tão direto que o seu sentido não seria dado pela linguagem, ferramenta privilegiada de nossas representações conceituais. Elas acionariam sobretudo a pele, nosso maior órgão sensorial, provocando uma afecção ou empatia cujo efeito seria uma reação corporal imediata – espécie de inteligência sensível que escapa aos padrões da racionalidade.

Somado a este efeito, e segundo o mesmo autor, nossos olhos em condições normais de observação não perceberiam certas nuances dos acontecimentos e das coisas, das quais a objetiva pode muito bem trazer à tona. Com efeito, ao flagrar o mundo e congelá-lo em uma imagem instantânea, a câmera aprisiona certos gestos que não

foram contabilizados e, então, intencionalmente capturados pelo fotógrafo e nem conscientemente expressos pelo artista, por um lado; por outro, o acesso a certas escalas de grandeza inacessíveis aos olhos – como o macro e microcosmo – puderam, com a fotografia, ampliar enormemente o universo dos objetos de nossa consciência. Essas propriedades relevam em nós, segundo Benjamin, o “inconsciente ótico”, estado caro às imagens técnicas. Por suas características, a fotografia “substitui a um espaço conscientemente trabalhado pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente”.⁷

Gina Pane, que muitas vezes realizou suas ações em estúdios privados, sempre tratou a fotografia como suporte de suas idéias artísticas. É fato, que as incisões e as mutilações que a artista acomete contra seu próprio corpo só poderiam ter o efeito desejado quando aproximadas dos olhos do expectador através da objetiva. É justamente por meio desse recurso que temos acesso “tátil” à algumas de suas obras mais contundentes. Gina sempre esteve consciente dessa íntima interdependência que suas ações mantinham com o documento para alcançar o estado de empatia desejado. Para ela, a prova factual elimina da experiência toda fenda aberta para a ilusão. Seguramente leitora atenta de Benjamin e Pierce,⁸ Pane apostava no contato físico que a fotografia continua mantendo com o observador na medida em que este se vê integrado diretamente à ação e ao espaço do acontecimento pela imagem.⁹ No anseio de controlar as imagens que resultariam da ação, ela as planejava a priori em minuciosos estudos de execução, os quais não deixavam de levar em conta o destino final, quando essas imagens seriam expostas nas paredes das galerias. Segundo os escritos e as declarações da própria artista, suas ações jamais foram concebidas como efêmeras.¹⁰

Em contrapartida, certas operações traumáticas levadas a efeito pelo grupo de acionistas vienenses, centrado nas figuras de Günter Brus, Alfons Schilling, Adolf Fröhner, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwartzkogler e de Kurt Kren, foram de tal forma pensadas, encenadas e mesmo falseadas para a câmera, que jogavam com a crença que o espectador nutria no documento como prova factual. Fora a constatação de serem austríacos e do interesse comum nutrido pelas relações que a pintura entretinha com os gestos de pintar, não se pode dizer que de fato formavam

um grupo coeso como diríamos hoje de um coletivo de artistas. Conduzindo cada um suas pesquisas individuais, em raras oportunidades estiveram juntos em público. Tendo saído das experiências que exploraram os limites da pintura, eles a trazem para o espaço praticado do atelier. Ao considerar o gestual como indissociável do resultado da pintura, tudo como Harold Rosenberg já havia observado em Pollock, serviram-se, a princípio, da fotografia como ferramenta conceitual. Essa tomada de consciência, leva, por exemplo, Schwarzkogler a adotar o monocromo, produzindo uma pintura para uma imagem final a partir da fotografia em preto e branco.¹¹

Dos golpes infligidos contra as telas às pinturas realizadas diretamente sobre o corpo em evocação a cenas de violência, mutilações e sangue, os artistas identificados mais estritamente com o acionismo, Günter Brus, Herman Nitsch e Otto Mühl, tiveram, de fato, raras ocasiões de se apresentar publicamente, sendo a maioria de suas performances realizada em espaços privados para poucos convidados ou apenas na presença do fotógrafo. Desta interdependência com o documento e em virtude de sua qualidade diferida, Brus fazia distinção entre as ações públicas daquelas que ele chama de foto-ações. O reconhecimento da fotografia como suporte da ideia ganha cada vez mais relevo entre os acionistas que os rituais foram muitas vezes concebidos segundo a lógica da imagem. A intrusão do corpo do artista efetivamente na pintura, agora expandida no espaço tridimensional do ateliê, reivindica claramente o entrelaçamento entre artista e modelo, sujeito e objeto, arte e vida. Empresa esta que a fotografia, ao amalgamar diferentes materiais em ricas nuances de preto, cinzas e brancos, realiza com eficiência. Com efeito, os ateliês dos acionistas vieram a ser cenários de estúdios fotográficos adaptados. Assim, não só a pintura pôde se transformar em ação encenada para a câmera, como o documento resultante era de tal forma planejado que as mutilações teatralizadas pareciam reais. Neste caso, o uso da fotografia, fundamentando-se na mimeses, produz ilusão ou, como quer Barthes, *efeito de real*. O documento, fazendo figura de ferramenta servil do real, finge descrever os fatos ao passo que tudo não passaria de encenação para a objetiva de modo a criar ilusão de realidade.¹² Diante da fotografia, como afirma Krauss (1990), nos vemos completamente perdidos nos labirintos da Caverna de Platão.¹³

Representar para a câmera

Em estudo bastante conhecido sobre fotografia de cerimônias da classe média francesa, sobretudo as produzidas para álbuns de casamento, Pierre Bourdieu (1965) observa o quanto essas imagens se concebem por poses recorrentes e pontos de vista bastantes convencionais, sendo a ocasião, mais do que a celebração, o momento oportuno de o sujeito se representar para a fotografia como integrado a um grupo social coeso, realizado em seus ideais de classe. Em outras palavras, a imagem que, a primeira vista, pareceria espontânea é, em realidade, mimetizada para a objetiva segundo um modelo de identidade já disponível na sociedade e o qual as câmeras portáteis, por seu acesso generalizado e pelas facilidades de manipulação, realizam com destreza. Sabemos que a maioria das *selfies*, que hoje abarrotam as redes sociais, é, da mesma forma, imagens clichês, de segunda ou terceira mão, fazendo crer em um modo de existência e sociabilidade espontânea que as fotografias tomadas por celulares fazem prova. Nesse sentido, o apagamento do original é total, uma vez que a representação na imagem já está pautada em outras representações pré-existentes. Nessas imagens o real aparece como simulacro que, por sua vez, retornam para o real.

Se essas práticas comportamentais são modeladas por discursos difusos no tecido social, elas estariam, de alguma forma, contabilizadas por formulações de padrões que replicam, no nível do comentário imagético, a ideologia dominante. Foucault (1996), ao conduzir uma reflexão sobre a estrutura do discurso, observa um desnível solidário entre o texto primeiro e o segundo. Todo discurso, por mais cristalino seja, guarda em si um certo sentido oculto que o comentário, ao repeti-lo enfaticamente, traz à tona. Se transpormos as observações de Foucault para o universo da cultura em geral, veremos que as imagens veiculadas pela publicidade, por exemplo, ao se conformar por uma sintaxe de signos visuais que faz uso do enquadramento, da iluminação, de poses, de expressões e de modos de vestir, podem exercer controle na produção de nossa *persona* pública e mesmo de nossa subjetividade. Os modelos de comportamentos ditados por um vasto leque de produtos da cultura visual difundidos nos veículos de comunicação de massa, indo de livros de história da arte aos anúncios da publicidade, das revistas de decoração àquelas de moda, dos

folhetins açucarados às telenovelas, das séries enlatadas ao cinema de autor e, em nossos dias, na *Web* e nos aplicativos para celulares – os quais armazenam dados sobre nosso perfil de consumidor –, foram cedo percebidos e retrabalhados pelos artistas. A idéia moderna de sujeito centrado em um “eu” interior íntegro, cognoscente e separado do objeto de seu conhecimento, foi, com efeito, ilidida por um outro, estruturado mais a partir do mundo exterior, desde então manipulado como objeto, controlado pelo aparelho ideológico e atravessado pelos discursos hegemônicos. Considerando apenas o campo da performance em seu entrelace com a fotografia, inúmeros foram os artistas que exploraram a condição confusa que nos faz oscilar entre objeto e sujeito das ideologias dominantes quando, em mínimos gestos e em ações cotidianas naturalizados, as replicamos e as perpetuamos em nossas relações pessoais. A canadense Suzy Lake e a norte-americana Cindy Sherman, ao parodiar para a câmera certos tipos femininos extraídos da cultura visual, fazendo uso do comentário de terceira mão, estirando-o até o nível da caricatura e do grotesco, enfatizam com seus trabalhos essa condição da subjetividade contemporânea.

Se as artistas acima assumem fracamente a ficção a partir de encenações de tipos para a câmera, há casos, no entanto, onde esta emergência de personagens confunde-se com a própria história pessoal. Gonçalves¹⁴ chama atenção para o caso paradigmático da artista norte-americana Francesca Woodman que celebrou-se por realizar auto-retratos. A artista teve um fim trágico ao suicidar-se aos vinte dois anos de idade, deixando atrás de sua obra prematura uma ampla suspeita de que, seu diário melancólico, lido como um documento confidencial, fosse o prenúncio de uma morte iminente. A autora desconstrói esse ponto de vista ao mostrar como as fotografias de Woodman, apesar de serem auto-retratos, em função da estética e temática adotadas, estavam referenciados a certos movimentos da arte moderna, como o Simbolismo e o Surrealismo. Neste caso, fica claro para a autora a construção de uma personagem vivida pela artista, visando a criação de uma narrativa ficcional interpretada para a câmera a partir de certas representações já elaboradas a priori pela história da arte.

A artista mineira Priscila Rapin vem desenvolvendo em série recente um trabalho em fotoperformance que ela chama de *Apron*, termo inglês que se refere ao pátio onde as aeronaves realizam suas manobras. Ao se fazer fotografar mimetizando certos gestos relativos a um corpo disciplinado da aviação civil, ela os evoca livremente, retomando-os em uma mera encenação vazia. Ao isolar o comentário do discursivo propriamente dito, a artista releva o grau máximo de sua incongruência intrínseca. No contexto de uma exposição realizada no Museu Universitário em Uberlândia, MG 2018, as imagens emolduradas e espacializadas na galeria, em uma montagem livre que combina as encenações miméticas com outras imagens de detalhes parciais da pista de pouso e de manobra assim como àquelas tomadas do interior de aeronaves, ganham vulto de instalação¹⁵ quando associadas a outros signos de informação visual, como o vídeo-painel informando as chegadas e as partidas dos vôos, o uso ostensivo de sinalização gráfica que diagrama o espaço e o demarca e, finalmente, a assimilação do mobiliário da arquitetura para o interior da narrativa. Esses elementos recodificam no conjunto todo o espaço expositivo sem no entanto camuflá-lo completamente, deixando claro a situação fictícia que se instaura no centro do espaço real que é a galeria. Ao tirar partido do aspecto impessoal da arquitetura funcional, a artista cria uma dobra ambígua, fundamentalmente crítica sobre os agenciamentos funcionais da arquitetura racionalista do mesmo modo que evidencia um corpo já submetido a rigorosa representação e duplamente constrangido, primeiro pelas regras disciplinares e, em segundo lugar, por sua conformação diagramática e técnica. As incertezas e ambiguidades advêm do fato de que tudo sendo encenado em um espaço real, o contato com esse mesmo real se torna improvável uma vez que, ao recorrer à representação de um corpo já representado – a *mise-en-scène* do técnico/especialista –, a instalação funciona como uma meta representação. Neste sentido, a artista faz com que os signos circulem no interior fechado da própria representação, um espaço abstrato que frustra todo esforço daquele que queira ver ali algum tipo de comunicação operacional. Priscila Rapin nos apresenta, assim, um mundo puramente visual e redundante, de certa forma absurdo, que remete à pantomima vazia que o técnico refaz *ad infinitum* protegido por seus aparatos de cena. Gestos automatizados que, paradoxalmente,

conferem racionalidade e credibilidade a seus atos, distanciando-o do mundo do comum.

Sujeito/objeto/sujeito

Se o corpo do performer é um corpo em representação que produz imagens, a *mise-en-scène* para a câmera, ao enfatizar certos gestos emblemáticos, desencarnados de seus contextos, reduzidos a uma unidade ínfima de espaço-tempo plasmada na imagem, revela o puro teatro das representações vazias. Soam em nossos ouvidos como um balbuciar cacofônico, uma escrita ilegível querendo dizer alguma coisa em seu gaguejar descritivo que se faz símbolo emblemático de uma ação imaginada no tempo estendido. Com efeito, reduz o corpo a meros signos visuais, uma pantomima cuja narrativa fragmentada e absurda é passível de ser seqüenciada pelo espectador a partir do campo social que lhe faz fundo. Ao acrescentar esta dobra sobre o real, a fotografia transforma o *ser* do performer em uma aparição da própria *persona*. O termo tomado de empréstimo da psicologia se refere justamente a máscara da qual nos servimos ao nos apresentar/representar no espaço social, mas de tal modo aderida a nossa identidade que penetra a interioridade do sujeito que não se sabe mais em que se distingue a aparência de sua essência. Dito de outra forma, o sujeito é sempre o avesso do objeto que é o avesso do sujeito. Não seria essa uma tomada de consciência crítica da fotografia se a performance não fosse já um símbolo emblemático dessa interioridade preenchida pelo mundo exterior.

Referências

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo : Martins Fontes, 2004.
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa : KKYM + EAUM, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Minuit, 1965.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas dos museus*. São Paulo : Martins Fontes, 2005.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas : Papirus, 1993.
- DELPEUX, Sophie. *Le corps-caméra: le performer et son image*. Paris : Textuel, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo : Loyola, 1996.
- GATTI, Fábio ; GONÇALVES, Rosa Gabriella de Castro (org.). *A operação artística: filosofia, desenho, fotografia e processos de criação*. Salvador : EDUFBA , 2017.
- KRAUSS, Rosalind. *Le photographique: pour une théorie des écarts*. Paris : Macula, 1990.
- KRAUSS, Rosalind ; LIVINGSTON, Jane. *Explosante-fixe: photographie et surrealisme*. Paris : Hazan, 2002.
- LIMA, Luis Costa (org.). *Teoria de Cultura de Massas*. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Écrits sur le signe*. Paris, Seuil, 1978.

Notas

¹ Este ensaio integra a pesquisa “Fotoperformance: os passos titubeantes de uma linguagem em emancipação” que o autor desenvolve desde 2016 com apoio financeiro do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, órgão de fomento do Governo Brasileiro a quem o autor agradece pela concessão da Bolsa de Produtividade em Pesquisa.

² Douglas Crimp (2005) é um deles.

³ A esse respeito, ler: Fotografia além do instante, a performance além do efêmero (Ronaldo Entler). In: GATTI, F. & GONÇALVES, R. G. de Castro (org. 2017). *A operação artística: filosofia, desenho, fotografia e processos de criação*. Salvador : EDUFBA. p. 151-171.

⁴ Performance et photographie (Chantal Pontbriand). In: Choinière, F. ; Thériault, M. (org. 2005). *Point & Shoot: performance et photographie*. Montréal : Dazibao. p. 25-34.

⁵ A Mensagem Fotográfica (Roland Barthes). In: LIMA, Luis Costa (org). *Teoria de Cultura de Massas*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982.

⁶ “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Walter Benjamin (1994). *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo : Brasiliense.

⁷ Pequena história da fotografia. In: Walter Benjamin (1994). *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo : Brasiliense, p. 94.

⁸ Segundo Pierce (1978): “[Un indice est] un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu’il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu’il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu’il est en connexion dynamique [y compris spatiale] et avec l’objet individuel d’une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour la quelle il sert de signe, d’autre part.” (p.158). (Em português: “Um índice é um signo ou uma representação que reenvia a seu objeto não tanto porque eles tenham alguma coisa de similar ou de analogia, tampouco porque ele estaria associado com as características gerais que esse objeto possuiria, mas porque ele está em conexão dinâmica (e neste sentido também espacial) com este objeto individual de uma parte e, de outra com os sentidos ou a memória da pessoa para quem ele serve de signo.”)

⁹ Nas palavras da artista: “[...] la machine l’a démystifié (le culte à l’œuvre) en créant une situation nouvelle, c’est à dire la collectivisation de l’œuvre et le fait que le spectateur sera physiquement, directement, en contact avec l’œuvre et pourra s’intégrer dans celle-ci en devenant l’espace de l’action et non limite” (In: Sophie Delpoux (2010). *Le corps-caméra: le performer et son image*. Paris : Textuel, p. 81). (Em português: A máquina desmistificou o culto da obra criando uma situação nova, quer dizer a coletivização da obra e também o fato que o espectador estará fisicamente, diretamente, em contato com a obra e poderá se integrar nesta, vindo a ser o seu espaço de ação e não limite.)

¹⁰ Sophie Delpoux (2010). *Le corps-caméra: le performer et son image*. Paris : Textuel, p. 81-82.

¹¹ Sophie Delpoux (2010). *Le corps-caméra: le performer et son image*. Paris : Textuel, p. 47-48.

¹² O efeito de real. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo : Martins Fontes, p. 181-198.

¹³ Note sur la photographie et le simulacre. In: KRAUSS, Rosalind (1990). *Le photographique: pour une théorie des écarts*. Paris : Macula. p. 208-222.

¹⁴ Representação do trágico no auto-retrato: ficção, sonho ou realidade?. In: GATTI, Fábio ; GONÇALVES, Rosa Gabriella de Castro (org.). *A operação artística: filosofia, desenho, fotografia e processos de criação*. Salvador : EDUFBA , 2017. p. 127-150

¹⁵ Exposição realizada no Museu Universitário de Arte, Urbelândia, MG, 2018.