

# entre arte e ciência

## a fotografia na antropologia

sylvia caiuby novaes (org.)



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

*Reitor* Marco Antonio Zago  
*Vice-reitor* Vahan Agopyan



EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

*Diretor-presidente* Plínio Martins Filho  
*Presidente* Rubens Ricupero  
*Vice-presidente* Carlos Alberto Barbosa Dantas  
Chester Luiz Galvão Cesar  
Maria Angela Faggin Pereira Leite  
Mayana Zatz  
Tânia Tomé Martins de Castro  
Valeria De Marco  
*Editora-assistente* Carla Fernanda Fontana  
*Chefe Téc. Div. Editorial* Cristiane Silvestrin



Ficha catalográfica elaborada pelo Departamento Técnico do Sistema Integrado de Bibliotecas da USP. Adaptada conforme normas da Edusp.

Entre Arte e Ciência: A Fotografia na Antropologia / Sylvia Caiuby Novaes (org.). – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

224 p.; il.; 24 cm.

Bibliografia.

ISBN 978-85-314-1525-8

1. Antropologia visual. 2. Fotografia. 3. Imagens (Artes).  
I. Título: A Fotografia na Antropologia.

CDD-306.4

Direitos reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo  
Rua da Praça do Relógio, 109-A, Cidade Universitária  
05508-050 – São Paulo – SP – Brasil  
Divisão Comercial: Tel. (11) 3091-4008 / 3091-4150  
www.edusp.com.br – e-mail: edusp@usp.br

Printed in Brazil 2015

Foi feito o depósito legal

<b>Apresentação</b>	<b>9</b>	Entre arte e ciência: usos da fotografia pela antropologia <i>Sylvia Caiuby Novaes</i>
<b>Artigos</b>	<b>21</b>	O objeto, a arte e o artista <i>Sandra Rossi de Araujo Costilhes</i>
	<b>43</b>	O rúgbi em cadeira de rodas: um breve ensaio sobre a (des)construção da imagem da deficiência física <i>Joon Ho Kim</i>
	<b>71</b>	Fotografar: expor (e se expor) – a utilização da fotografia no contexto da violência <i>Bárbara Copque</i>
	<b>93</b>	“As coisas não são como a gente quer...”: viver e morrer em instituição asilar <i>Clarice E. Peixoto</i>
	<b>109</b>	Quando a imagem é a pessoa ou a fotografia como objeto patogênico <i>Alice Villela</i>
	<b>123</b>	Memória e verossimilhança nos retratos pintados da ladeira do Horto <i>Ewelter Rocha</i>
	<b>143</b>	<i>Ayahuasca</i> e visualidade: a expressão do sagrado na narrativa fotográfica <i>Rafael Hupsel</i>
	<b>161</b>	Alter-retrato, fotografia e travestimento: ou sobre o paradigma fotográfico de Rrose Sélavy <i>Vitor Grunvald</i>
	<b>197</b>	Fotografia: intertextualidades entre ciência, arte e antropologia <i>Fernando de Tacca</i>
	<b>215</b>	Sobre os autores

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso: Ensaio Crítico III*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia*. São Paulo, Annablume, 2011.
- GOULART, Sandra. "Estigmas de Grupos Ayahuasqueiros". In: LABATE, Beatriz Caiuby et al. (orgs.). *Drogas e Cultura: Novas Perspectivas*. Salvador, Edufba, 2008.
- LABATE, Beatriz Caiuby. "A Literatura Brasileira sobre Religiões Ayahuasqueiras". In: LABATE, Beatriz Caiuby & ARAÚJO, Wladimir. *O Uso Ritual da Ayahuasca*. Campinas/São Paulo, Mercado de Letras/Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), 2002.
- MARTINS, José de Souza. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. São Paulo, Contexto, 2011.
- METZNER, Ralph. "Introdução: O Cipó Amazônico das Visões". In: \_\_\_\_\_ (org.). *Ayahuasca: Alucinógenos, Consciência e o Espírito da Natureza*. Rio de Janeiro, Gryphus, 2002.
- ROUILLÉ, André. *A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea*. São Paulo, Editora Senac, 2009.
- XAVIER, Ismail. "Cinema: Revelação e Engano". In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

Vitor Grunvald

## Alter-retrato, fotografia e travestimento

ou sobre o paradigma fotográfico de Rose Sélavy\*

*Pra mim a cifra três tem uma importância, não do ponto de vista esotérico, mas do ponto de vista da numeração: um é unidade, dois é duplo, dualidade, três é o resto.*

*Desde que você chegou à palavra três, você terá três milhões e é a mesma coisa.*

Marcel Duchamp em entrevista concedida a Pierre Cabanne.

*Rose Sélavy connaît bien le marchand du sel*<sup>1</sup>

Robert Desnos

Este artigo possui três eixos estruturantes, tal como indica seu título. Primeiramente, discuto a ideia de retrato e autorretrato para, mais adiante, deformá-la por meio da constituição do que, a partir do *alter ego* de Duchamp, isto é, de sua imagem travestido como Rose Sélavy, chamarei de alter-retrato. No segundo momento, a própria especificidade da fotografia e do retrato fotográfico ganha relevância, bem com sua relação com o caráter fotográfico ou indicial da obra desse artista. Por fim, tecerei alguns comentários sobre o que está em jogo no paradigma fotográfico<sup>2</sup> de Rose Sélavy a partir da ideia de simulacro.

\* Este artigo é resultado da pesquisa de doutorado sobre políticas e poéticas do travestimento, desenvolvido pelo autor desde 2011 com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp n. 2010/52568/2).

1. Rose Sélavy conhece bem o comerciante de sal. A tradução para o português não permite o jogo de palavras almejado por Robert Desnos. *Marchand du sel* é uma modificação jocosa do nome Marcel Duchamp. Essa espécie de brincadeira/confusão linguística é, como mostrarei ao longo do artigo, bastante comum na própria obra de Duchamp.
2. Por paradigma fotográfico entendemos nada mais – e também, nada menos – do que determinadas operações que entram em jogo na construção de uma obra fotográfica e marcam sua especificidade.

Não se pretende dar conta de uma obra tão complexa quanto a de Marcel Duchamp, tampouco se busca um esgotamento bibliográfico das questões que são aqui tratadas, mesmo daquelas sobre fotografia ou travestimento<sup>3</sup>. De alguma forma, este artigo enquadra-se na tentativa de pensar uma determinada *performance* de gênero na fotografia e suas implicações tanto para a própria ideia de identidade de gênero como para a obra em questão. De maneira precisa, tento somente colocar algumas ideias em relação, estabelecer algumas conexões parciais, como diria Marilyn Strathern<sup>4</sup>.

A melhor maneira de adentrar essas questões talvez sejam as observações que Rosalind Krauss faz de uma obra que parece operar a partir de um campo problemático semelhante ao colocado pelos diversos agenciamentos presentes no paradigma fotográfico de Rose Sélavy. Ao discutir o problema do eu individualizado, em seu artigo “Notes on the Index”, Krauss lembra a obra *Air Time* de Vito Acconci. Nela, o videoartista fala com sua imagem refletida em um espelho por quarenta minutos.

Ao referir-se a si mesmo, costuma utilizar o pronome “eu”, mas nem sempre. Em algumas ocasiões, dirige-se ao seu *self* refletido como “tu”. “Tu” é um pronome que também designa, no espaço do monólogo filmado, uma pessoa ausente, alguém a quem ele imagina estar se dirigindo. Mas o referente desse “tu” escapa, muda e regressa de novo ao “Eu” que é ele mesmo, refletido no espelho. Acconci põe em cena o drama do modificador – em sua forma regressiva<sup>5</sup>.

Krauss segue explicando que modificador é o termo que Jakobson utiliza para se referir aos signos linguísticos cujo “conteúdo de significação” é vazio. “Eu”, “tu”, “esta” são exemplos de modificadores na medida em que seu conteúdo apresenta-se como situacional e, portanto, variável: “eu” só é eu quando o discurso é por mim proferido; quando é outra pessoa que utiliza a palavra “eu” o próprio conteúdo ao qual “eu” se refere foi modificado. Ora, se é apenas em situações concretas e coevas que “eu” ou “tu” adquire conteúdo de significação, isto é, se esse conteúdo depende da presença existencial de um determinado enunciador, esses pronomes, argumenta Krauss, fazem também parte de uma categoria especial de signos, os índices. Com o contexto de uso dos modificadores em mente, Acconci nos faz perceber

3. Neste artigo uso a palavra travestimento para significar o ato de vestir-se com roupas do gênero associado ao sexo oposto.

4. Marilyn Strathern, *Partial Connections*, 1991.

5. Rosalind Krauss, “Notes on the Index”, p. 69, 1977. As traduções dos textos originais, quando não indicadas na bibliografia, são de minha autoria.

[...] um espaço no qual a confusão linguística opera conjuntamente com o narcisismo implícito na relação do ator com o espelho. Essa conjunção, contudo, é perfeitamente lógica, sobretudo se considerarmos o narcisismo – uma fase no desenvolvimento da personalidade suspensa entre o autoerotismo e o amor-objeto – nos termos que sugere o conceito laciano de “fase do espelho”<sup>6</sup>.

Se inicio com a análise de Krauss sobre *Air Time* é porque aí aparecem muitos dos elementos que vou colocar em relação ao longo do artigo. A copresença de (auto)retratos e espelhos não é exclusiva da argumentação dessa autora e, muitas vezes, suas ideias são aproximadas quase que autoexplicativamente. Tampouco é novidade que, quando entram em jogo essas ideias, a questão do “eu” e do “tu”, isto é, da identidade e da alteridade, imediatamente se coloca como pertinente. E, se Acconci e, como veremos, Duchamp jogam com as possíveis relações entre essas ideias, fazem-no justamente a partir de uma tradição ou, ainda, da subversão de uma tradição que não surge com a fotografia ou com o vídeo, mas com a pintura<sup>7</sup>.

6. *Idem, ibidem*. Sigo, mais um pouco, o raciocínio de Krauss, já que ele será relevante na parte final do artigo: “Ocorrendo em um determinado momento entre os seis e os dezoito meses, a fase do espelho implica a autoidentificação da criança através de seu duplo: sua imagem refletida. Ao passar de uma sensação global e indistinta de si mesmo a uma noção distintiva e integrada de sua individualidade – cujo símbolo é o uso individualizado do ‘eu’ e ‘tu’ –, a criança se reconhece a si própria como objeto cindido (uma *Gestalt* psíquica) por meio de sua imagem refletida. O eu se sente, nessa etapa, apenas como uma *imagem* do eu; a criança começa a reconhecer-se como outro em uma primeira experiência de alienação. A identidade (a autodefinição) se confunde com a identificação (um sentimento de conexão com outro). É dentro dessa condição de alienação – a tentativa de se aproximar de um eu que é fisicamente distante – que o Imaginário cria suas raízes” (*ibidem*).

7. Exatos vinte anos após a inauguração da toda clássica Academia Real de Pintura e Escultura Francesa, André Félibien, no prefácio às *Conferências* dessa instituição publicadas em 1668, estabelece uma hierarquia de gêneros que balizou durante muito tempo a produção artística, e não apenas na França. Em tal prefácio, dizia que “aquele que faz paisagens com perfeição, por exemplo, está acima de outro que só pinta frutas, flores ou conchas. Quem pinta animais vivos tem mais mérito do que quem só representa coisas mortas e sem movimento. E, como a figura humana é a mais perfeita obra de Deus sobre a terra, é certo também que aquele que se faz imitador de Deus ao pintar figuras humanas é muito mais excelente que todos os outros. Entretanto, ainda que não seja pouco fazer com que pareça viva a figura de um homem e dar a aparência de movimento a algo que não o tem, um pintor que só faz retratos ainda não atingiu aquela alta perfeição da arte, nem pode almejar as honras outorgadas aos mais sábios. Para tanto, é necessário passar de uma única figura à representação de várias figuras juntas; é necessário tratar a história e a fábula; representar as grandes ações como fazem os historiadores, ou os temas agradáveis como os poetas; e, subindo ainda mais alto, é necessário, por meio de composições alegóricas, saber cobrir com o véu da fábula as virtudes dos grandes homens e os mistérios mais elevados” (André Félibien, “A Hierarquia Clássica dos Gêneros”, 2006, p. 40). A questão é importante, já que Duchamp abandona a pintura e aquilo que chama de arte retiniana a fim de construir uma arte fundada sobre o paradigma fotográfico, isto é, indicial. De fato, mesmo algumas de suas pinturas como *Tu m’* são fundamentalmente indiciais, ainda que, sendo pinturas, sejam também, obviamente, icônicas.

Em sua comunicação à Academia de Belas-artes do Instituto de França em fevereiro de 2003, Pascal Bonafoux, ao discutir o tema do autorretrato na pintura, lembra-se do autorretrato, de perfil e em uma medalha, de Leon Battista Alberti, autor do primeiro tratado da história da pintura ocidental, para, em seguida, pontuar que “[r]epresentar-se é, sem nenhuma dúvida, pretender a glória, a memória da Posteridade, essa falsificação da imortalidade”<sup>8</sup>.

Em um famoso retrato pintado por Jan van Eyck em 1434, aparecem Giovanni Arnolfini e Jeanne de Cename de mãos unidas. Entre eles, no centro do quadro, um espelho reflete outro casal, provavelmente o próprio artista e sua esposa. Em uma análise de Panofsky sobre o quadro, o autor apresenta o motivo do quadro, isto é, o primeiro casal, como “um homem e uma mulher representados no ato de contrair matrimônio”<sup>9</sup>. No quadro, logo acima do espelho, lê-se a inscrição “Johannes de Eyck fuit hic”, traduzível como “Johannes de Eyck esteve aqui”. Se seguirmos os passos de Panofsky em sua análise, notamos que essa afirmação não é gratuita. Na ausência de um imperativo que valide e legitime o casamento -- estabelecido mais tarde, em 1563, pelo Concílio de Trento --,

[...] duas pessoas podiam contrair um casamento perfeitamente válido e legítimo quando e onde quisessem, sem quaisquer testemunhas e independentemente de qualquer rito eclesiástico, desde que a condição essencial de “mútuo consentimento expresso por palavras e ações” fosse cumprida<sup>10</sup>.

Na análise de Panofsky, o quadro veio justamente apresentar essas palavras e ações, ou seja, o próprio juramento marital, e, nesse sentido, funcionou como “um ‘certificado pictórico de casamento’ no qual a afirmação de que ‘Jan van Eyck esteve lá’ teve a mesma importância e implicava as mesmas consequências legais de um ‘*affidavit*’ deposto por uma testemunha em um moderno cartório”<sup>11</sup>. O ponto a salientar é que o duplo retrato pintado por Jan van Eyck é, tal como pontua Panofsky, “um retrato memorial e um documento ao mesmo tempo”.

8. Pascal Bonafoux, “L'autoportrait”, 2003, p. 24.

9. Erwin Panofsky, “Jan van Eyck's Arnolfini Portrait”, p. 117, 1934.

10. *Idem*, p. 123.

11. *Idem*, p. 124. *Affidavit* é o pretérito perfeito da terceira pessoa do singular do verbo latino *affidare* e significa dar ou conferir fé, fazer um voto, promessa ou juramento. No contexto do direito anglo-americano, um *affidavit* é uma declaração voluntária, feita sob juramento e por escrito, acerca de um determinado fato e na presença de uma pessoa legalmente autorizada a receber tal declaração.



Figura 1. Jan van Eyck, *The Arnolfini Portrait*, 1434, óleo sobre madeira, 82 × 60 cm. National Gallery, Londres, Inglaterra.

Bonafoux discute inúmeras motivações implícitas nos autorretratos que analisa. À parte da atribuição de um valor documental, como com o casal Arnolfini, o retrato – ou, mais precisamente, o autorretrato – pode ser algo como uma confidência do processo artístico, como em um quadro de Goya; um “autorretrato publicitário”, como em Botticelli; algo da ordem do manifesto, como com Ingres ou Mondrian; o signo de uma obra, como no caso de Egon Schiele.

Em alguns contextos, assim como com Jan van Eyck, o espelho é um elemento privilegiado na composição do retrato. Bonafoux lembra que, em *Della Pittura*, Alberti afirma que Narciso foi o “grande inventor da pintura” para, em seguida, precisar que assim o pensa “por uma primeira razão teórica fundamental: o espelho é, deve ser, o critério de toda semelhança, de toda imitação”<sup>12</sup>.

Em 1656, Diego Velázquez coloca também um espelho no centro de *Las Meninas*. Foucault, no primeiro capítulo de *As Palavras e as Coisas*, destinado à análise dessa obra, observa que “[d]e todas as representações que o quadro representa, ele [o espelho] é a única visível”. E continua: “Com efeito, este nada reflete daquilo que se encontra no mesmo espaço que ele: nem o pintor, que lhe volta as costas, nem as personagens no centro da sala. Em sua claridade profunda, não é o visível que ele fita” – contrariando, portanto, uma tradição presente na pintura holandesa segundo a qual os espelhos possuíam um papel de reduplicação e “repetiam o que era dado uma primeira vez no quadro, mas no interior de um espaço irreal, modificado, estreitado, recurvo”<sup>13</sup>. No argumento de Foucault, o quadro como um todo, composto de retratos e autorretratos, é, ele mesmo, um retrato da representação clássica; “a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre”<sup>14</sup>.

Talvez em virtude da apropriação da história de Narciso e sua relação com o espelhamento feita por Freud na criação de seu conceito de narcisismo, o espelho passou a marcar um centramento no/do Eu. Mas, como vimos, essa posição deve ser tomada com cuidado. Em seu *Modos de Ver*, John Berger chama a atenção para a armadilha imbuida em algumas das apropriações iconográficas do espelho:

12. Pascal Bonafoux, *op. cit.*, 2003, p. 24. Não é de se estranhar, nesse sentido, que não apenas o trabalho de Vito Acconci, mas de diversos outros videoartistas da primeira geração trabalhassem com a questão do espelho e do narcisismo. Para uma discussão da relação entre vídeo e narcisismo, cf. Rosalind Krauss, *op. cit.*, 1977.

13. Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, 1992, p. 23.

14. *Idem*, p. 31.



Figura 2. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, óleo sobre tela, 318 × 276 cm, Museo del Prado, Madrid, Espanha.

Pintava-se uma mulher nua porque era aprazível olhar para ela, punha-se em sua mão um espelho e chamava-se a pintura Vaidade, condenando dessa maneira a mulher, cuja nudez representou-se para o próprio prazer. A verdadeira função do espelho era outra. Era a de fazer a mulher conivente ao ser tratada como, em primeiro lugar e acima de tudo, objeto de uma vista<sup>15</sup>.

### O (AUTO)RETRATO ENCONTRA A FOTOGRAFIA

Em seu texto sobre a ontologia da imagem fotográfica, André Bazin aproxima artes plásticas e embalsamamento e afirma que “na origem da pintura e da escultura, [uma psicanálise das artes plásticas] descobriria o ‘complexo’ da múmia”. Para ele, “a morte não é senão a vitória do tempo. Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida”<sup>16</sup>.

Ora, não encontramos na proposição de Bazin, portanto, a ideia, já vista em Alberti, de que as artes plásticas buscam algo como que uma falsificação da imortalidade? A aproximação é evidente. Contudo, Bazin, grande pensador da era da reproduzibilidade técnica – para lembrar a expressão de Benjamin<sup>17</sup> – atribui a esse potencial valor diferenciado quando visto sob a óptica da pintura ou da fotografia. Para ele, a fotografia é marcada por uma “objetividade essencial” da qual a pintura é destituída e “a objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica”<sup>18</sup>.

Bazin argumenta que, por se beneficiar de “uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução”, a fotografia acaba por superar a pintura pois “a objetiva nos dá do objeto uma imagem capaz de ‘desrecalcar’, no fundo do nosso inconsciente, esta necessidade de substituir o objeto por algo melhor do que um decalque aproximado: o próprio objeto, porém liberado das contingências temporais”<sup>19</sup>. É dessa lógica que resulta uma ligação consistente e primordial entre fotografia e retrato:

Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em

virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção<sup>20</sup>.

A partir desse raciocínio de Bazin, não podemos intuir que, em virtude do potencial da fotografia de embalsamar o tempo e dessa falsificação de imortalidade ser a motivação intrínseca dos retratos – como sugere Bonafoux –, estes últimos possuem uma espécie de afinidade eletiva com a primeira?

Em seu livro *Retratos de Família*, Miriam Moreira Leite faz a ponte de algumas questões que temos tratado até aqui. A autora escreve que “tanto o temor às imagens de vários grupos étnicos e religiosos como as fobias ao retrato, da parte de indivíduos, provêm da característica da imagem como duplo e/ou reflexo, usada muitas vezes como substituto, no lugar da pessoa retratada”<sup>21</sup>. De alguma forma, portanto, o retrato fotográfico é o análogo do espelho que discutimos anteriormente: agente de duplicação.

Em uma contribuição à *História da Vida Privada*, Philippe Braunstein chama a atenção para o fato de que “[a] representação da pessoa não é um uso comum a todas as civilizações nem a todas as épocas. No Ocidente, a renovação do retrato figurado, a partir de meados do século XIV, exprime a progressiva liberação do indivíduo, saindo do quadro social e religioso onde o haviam imobilizado a adoração e a munificência privadas”<sup>22</sup>.

Ao falar dos autorretratos de Albrecht Dürer, Braunstein os toma como inaugurando “a longa série de duplos (*Doppelgänger*) da história intelectual germânica”. E, na mesma página, comenta que o “poder exercido por um autorretrato sobre o espectador vem de que a relação do pintor consigo mesmo incorpora o espelho no campo da transparência; o autorretrato esboça um romance de si, com um olhar e alguns signos”<sup>23</sup>.

Com efeito, questões fundamentais para o argumento deste artigo, a saber, o estatuto da fotografia e sua relação com o retrato, são tributárias, justamente, da diferença de natureza dos signos da pintura aludidos por Braunstein e dos signos propriamente fotográficos.

20. *Idem, ibidem*. Quem parece ter extraído a maior consequência desse fato, mesmo antes das reflexões de Bazin e ainda a partir da pintura, foi Oscar Wilde em seu *O Retrato de Dorian Gray*. A estratégia literária de Wilde na construção de seu argumento se funda, justamente, na inversão dos termos da equação: é como se o acordo demoníaco de Dorian fosse com o próprio retrato que, a partir de então, teria alma, mas que, junto com ela, viria a corrupção do tempo da qual Dorian, a partir dessa inversão, estaria livre.

21. Miriam M. Leite, *Retratos de Família*, 2001, p. 24.

22. Philippe Braunstein, “Abordagens da Intimidade nos Séculos XIV-XV”, 2009, p. 573.

23. *Idem*, p. 583.

15. John Berger, *Modos de Ver*, 1999, p. 53.

16. André Bazin, “A Ontologia da Imagem Fotográfica”, 2008, p. 121.

17. Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Época de sua Reproduzibilidade Técnica”, 1994a.

18. André Bazin, *op. cit.*, 2008, p. 125.

19. *Idem*, p. 126.



Figura 3. Albrecht Dürer, *Selbstbild*, 1498, óleo sobre madeira, 52 × 41 cm. Museo del Prado, Madri, Espanha.

Philippe Dubois, no livro *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*, faz o que chama de um “percurso histórico das diversas posições defendidas no decorrer da história pelos críticos e teóricos da fotografia quanto a esse princípio de realidade próprio à relação da imagem fotoquímica com seu referente”<sup>24</sup>. Nesse percurso localiza três pontos de vista. O primeiro deles é a fotografia como espelho do real: o discurso da mimese que colocaria a imagem como *analogon* objetivo do real pela semelhança existente entre foto e seu referente. A segunda posição é a fotografia como transformação do real que utiliza o discurso do código e da desconstrução para destronar o princípio de realidade da imagem fotográfica, localizando-a como “instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, é assim, também, culturalmente modificada”<sup>25</sup>. Por fim, chega à terceira posição, uma “nova atitude”, de “aspecto novo e importante no plano teórico”: a fotografia como traço de um real, isto é, como índice. Dubois afirma que tanto a desconstrução semiológica como a denúncia ideológica são posições insatisfatórias e, nesse contexto, pondera: “Algo de singular, que a diferencia dos outros modos de representação, subsiste *apesar de tudo* na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração”<sup>26</sup>.

O eco das ideias de Roland Barthes é evidente, já que, em um livro sobre fotografia publicado dez anos antes, esse autor preocupa-se em afirmar que “o Referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação”<sup>27</sup> e que “a pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são ‘quimeras’. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia, jamais posso negar que *a coisa esteve lá*”<sup>28</sup>.

Assim, há, certamente, similaridades entre as posições de Dubois e Barthes, contudo, em sua relação intelectual, nem tudo são flores. O noema da fotografia para Barthes, o *isso foi*, aponta para a realidade de tal forma a transformar a fotografia em uma “mensagem sem código” – algo inadmissível para Dubois que pensa que

24. Philippe Dubois, *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*, 2009, p. 26.

25. *Idem*, *ibidem*.

26. *Idem*, *ibidem*.

27. Roland Barthes, *A Câmara Clara*, 1984, p. 114.

28. *Idem*, p. 115.



Evidentemente, ao apresentar as coisas dessa maneira, Barthes é pego na armadilha, não mais da mimese, mas do referencialismo. Pois aqui está o perigo que espreita este tipo de concepção: generalizar, ou melhor, *absolutizar*, o princípio da “transferência de realidade”, quando se adota uma atitude exclusivamente subjetiva de pretensão ontológica. Barthes está longe de ter escapado a esse culto – a essa loucura – da *referência pela referência*<sup>29</sup>.

Dubois defende o traço como “o coração do dispositivo” e marca, portanto, a condição indicial da imagem fotográfica.

Por enquanto sublinharei apenas o seguinte: é que a fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo no mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da *impressão*, do *traço*, da *marca* e do registro (marca registrada, diria Denis Roche). Nesse sentido, a fotografia pertence a toda uma categoria de “signos” (*sensu lato*) chamados pelo filósofo e semiótico americano Charles Peirce de “índice” por oposição ao “ícone” e ao “símbolo”. Para me adiantar (muito), direi apenas que os índices são signos que mantêm ou mantiveram num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contiguidade física, de copresença imediata com seu referente (sua causa), enquanto os ícones se definem antes por uma simples relação de semelhança atemporal, e os símbolos por uma relação de convenção geral<sup>30</sup>.

Não se trata, assim, de negar o ato de interpretação. Como observou Susan Sontag em seus *Ensaio sobre a Fotografia*, por mais que a câmara, de certo modo, “efetivamente capte a realidade [...] a fotografia constitui uma interpretação do mundo, da mesma maneira que a pintura ou o desenho”<sup>31</sup>. Mas, dessa maneira, a interpretação – ou, antes, sua ausência – não é, portanto, passível de oferecer o caráter distintivo da fotografia. Fotografia é, antes de tudo, índice.

Novamente, devemos ser precisos: não que o caráter indicial da fotografia exista a despeito ou contra seu caráter icônico. Rosalind Krauss – aliás, acionada por Dubois em sua discussão – comenta que alguns índices podem conter ícones, ou seja, que “[a]o instaurar a referência por meio do traço, o índice dá origem a um tipo de signo que *pode ou não* se parecer com aquilo que representa”<sup>32</sup>. O conceito de índice não exclui, portanto, a semelhança, apenas não é definido por ela. Para recorrer às palavras do próprio Peirce:

29. Philippe Dubois, *op. cit.*, 2009, p. 49.

30. *Idem*, p. 61.

31. Susan Sontag, *Ensaio sobre a Fotografia*, 1991, p. 7.

32. Rosalind Krauss, *O Fotográfico*, 2002, p. 82.

Um signo, ou representação, que se refere a seu objeto *não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele*, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo<sup>33</sup>.

## DUCHAMP E O FOTOGRAFICO

Após pensar uma especificidade da imagem fotográfica, cabe indagar qual é o lugar da fotografia na arte e da arte na fotografia. Rouillé organiza alguns pontos de seu livro sobre a fotografia em torno de uma distinção, ainda que interpenetrante, entre arte e fotografia.

O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível. Ela não pertence ao domínio da fotografia, mas ao domínio da arte, pois a arte dos artistas é tão distinta da arte dos fotógrafos quanto a fotografia dos artistas o é da fotografia dos fotógrafos<sup>34</sup>.

O título de um dos capítulos do livro de Dubois, contudo, talvez tenha mais rendimento para a discussão. O título é a pergunta: “A arte é (tornou-se) fotográfica?” A questão é de todo pertinente. No início desse capítulo, o autor argumenta que a questão de saber se a fotografia é uma arte não deixou apenas de ser colocada, mas deixou de ter sentido. Resta-nos, então, “saber se não foi antes a arte (contemporânea) que se tornou fotográfica”<sup>35</sup>. E a questão é desenvolvida, justamente, a partir da obra de Duchamp, “fundadora para toda a modernidade”.

A obra de Duchamp é fotográfica. É claro que enunciá-la assim é frouxo demais, aberto demais. Há outras formas de enunciá-la. André Rouillé afirma a própria fotografia como “paradigma da arte (com Marcel Duchamp)”. Segue falando de outros papéis que também foram ocupados pela fotografia: refugio da arte, com o impressionismo; ferramenta de arte, com Bacon e Warhol; vetor da arte, com as artes conceituais e corporais. “Preencheu funções utilitárias, veiculares, analíticas, críticas e pragmáticas.”<sup>36</sup>

33. Charles S. Peirce, *Semiótica*, 2010, p. 74, grifo meu.

34. André Rouillé, *A Fotografia*, 2009, p. 287.

35. Philippe Dubois, *op. cit.*, 2009, p. 253.

36. André Rouillé, *op. cit.*, 2009, p. 288.

Mas meu objetivo aqui não é fazer uma análise em forma de inventário das funções que a fotografia preencheu ao longo de sua história. Meu conhecimento — e, certamente, meu desejo — é bem mais modesto, bem mais situado. Se discuto a questão do (auto)retrato e da especificidade da fotografia, é para entender um pouco melhor o lugar de algumas obras de arte propriamente fotográficas em sua relação com o travestimento. A questão pode ainda ser desdobrada: como o travestimento foi operacionalizado por alguns artistas em sua obra e, em alguns momentos, por meio de (auto)retratos fotográficos? Quais, portanto, são as relações possíveis entre travestimento e fotografia? E o que um faz pela outra, e vice-versa?

Em vista do que discuti anteriormente, não é de se estranhar que minha atenção recaia justamente sobre Duchamp. Ou melhor, sobre Rose Sélavy, seu *alter ego* travestido. Krauss explica que

[...] o próprio nome que utiliza para seu “duplo” revela uma estratégia para provocar confusão linguística sobre o modo no qual as palavras denotam seus referentes. “Rose Sélavy” é uma homofonia que sugere a quem ouve dois significados completamente diferentes. O primeiro é um nome próprio; o segundo é uma oração: o primeiro r de Rose pode ser pronunciado (em francês) como “er”, transformando Er-rose Sélavy em *Eros, c’est la vie*<sup>37</sup>.

A primeira ocorrência de Rose Sélavy foi em 1920, quando Duchamp assinou algumas de suas obras com esse nome. Entre 1920 e 1921, Duchamp se travestiu para as lentes de Man Ray, o Homem-raio e fotógrafo do surrealismo. A ponto de, em 1921, uma dessas fotografias ser colocada em um vidro de perfume Rigaud no *readymade* intitulado *Belle haleine, Eau de toilette*<sup>38</sup>.

O nome é uma brincadeira com Helena de Troia e a ironia é clara. Tal como escreve Jennifer Blessing, em um texto sobre *performance* de gênero na fotografia,

37. Rosalind Krauss, *op. cit.*, 1977, p. 72.

38. Em português: “belo hálito, véu de água”. E não *bonne haleine*, isto é, bom hálito, como diriam os franceses. A ideia de *readymade* refere-se a um “artigo banal da cultura mercantil que Duchamp valorizava assinando-o como obra de arte sua” (Rosalind Krauss, *op. cit.*, 2002, p. 84). Para alguns, os *readymades* foram os predecessores da arte conceitual. Ao falar sobre esta última, Paul Wood lembra que “Duchamp começou, já em 1913, a recolher objetos que não haviam sido originalmente elaborados como objetos de arte, mas sim como coisas comuns e utilitárias — transpondo-os então do seu contexto usual para um ambiente inteiramente estranho: o contexto da arte. O ponto em questão era que, se Picasso ou Tatlin ou seja lá quem fosse tivesse elaborado um objeto de metal e papelão, ou arame e madeira, problemas potencialmente complexos incidiam sobre a identidade desse objeto” (Paul Wood, *Arte Conceitual*, 2002, pp. 11-12).



Figura 4. Man Ray, *Marcel Duchamp como Rose Sélavy*, 1920-1921, impressão em prata coloidal, 21,6 × 17,3 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia, Estados Unidos.

Rose não é bonita, ela não é Helena, e ela não é ela. Como o fantasma de Helena no relato de Eurípedes, essa Helena não é a Helena “real”, mas uma impostora. Ela, também, é tão efêmera quanto o hálito (*haleine*) do perfume e tão “falsa” quanto a apropriação de sua garrafa. Tristan Tzara jocosamente pontuou a artificialidade de *Belle haleine, Eau de toilette* e, por extensão, do sistema de moda que ela parodia, no jornal *New York Dada*, no qual figura *Belle haleine* em seu verso<sup>39</sup>.

39. Jennifer Blessing, “Rose is a Rose is a Rose”, 1997, pp. 19-20.



Figura 5. Marcel Duchamp, *Belle haleine, Eau de voilette*, 1921, vidro de perfume Rigaud com etiqueta em papel, 15 × 10 cm. Coleção particular.

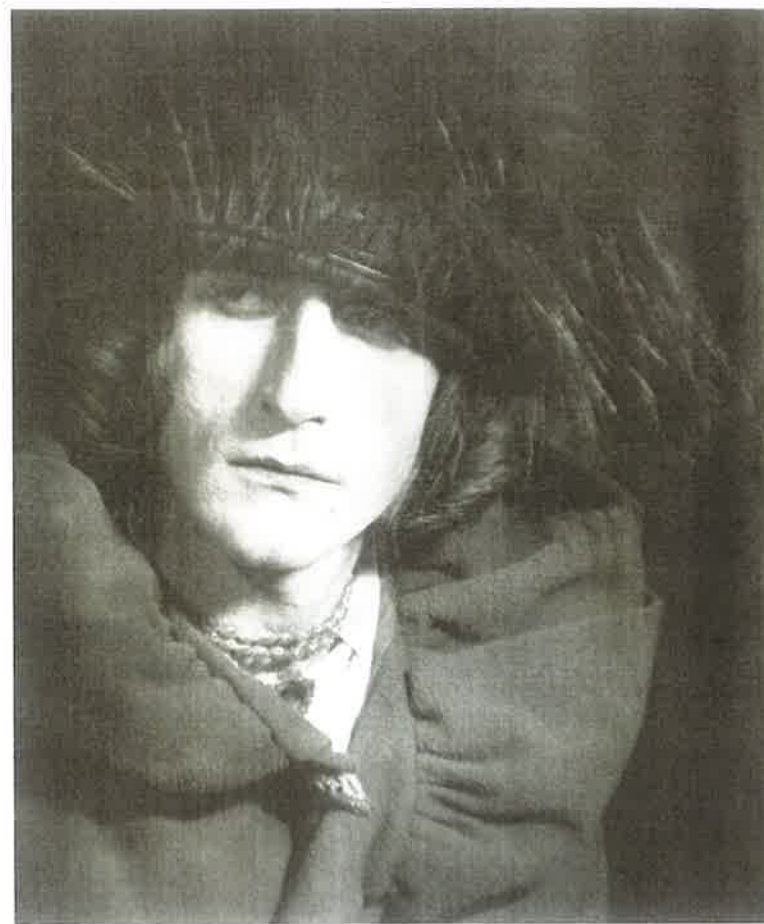


Figura 6. Man Ray, *Marcel Duchamp como Rose Sélavy*, 1920-1921, impressão em prata coloidal, 21,6 × 17,3 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia, Estados Unidos.

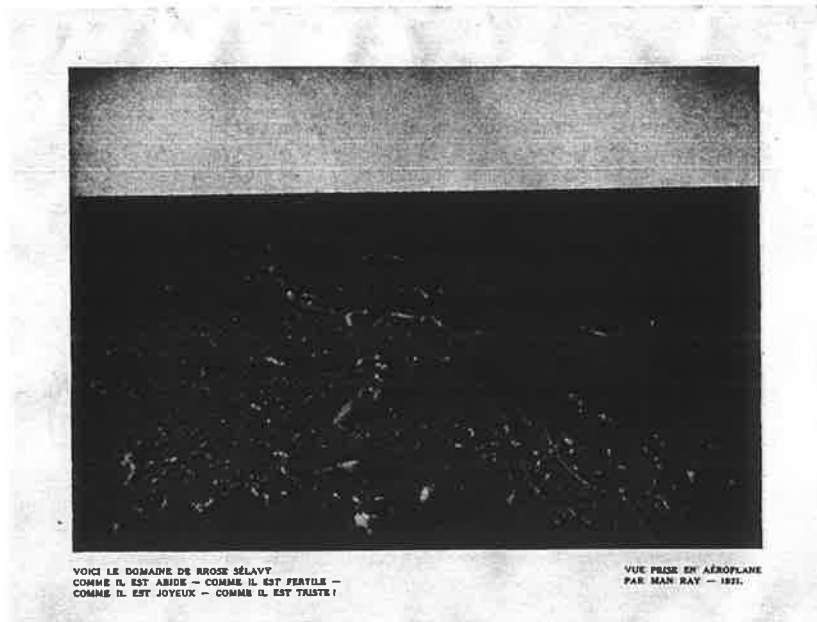


Figura 7. Man Ray, *Élevage de poussière*, 1920, impressão em prata coloidal, 10 × 12 cm/*Littérature*, 1922 (a fotografia de Man Ray foi publicada na revista *Littérature* com texto de Marcel Duchamp em 1922).

Já na edição de outubro de 1922 da revista *Littérature* – primeira revista do movimento surrealista, editada por André Breton –, aparece uma fotografia realizada por Duchamp e Man Ray.

Uma paisagem árida e desértica ocupa o espaço fotográfico. Essa superfície é coberta por linhas e traços, além de outros volumes não evidentes. A fotografia-manifesto não poderia ser mais explícita em sua negação do princípio icônico (ou retiniano, como chamava Duchamp) e na aposta em um paradigma fotográfico ou indicial. A arte no surrealismo é, antes de tudo, traço.

Em um texto sobre a obra de Duchamp, Rosalind Krauss, discutindo a ideia adiantada por Octavio Paz segundo a qual há duas vias diferentes entrevistas pelas obras de Picasso e Duchamp, afirma que, a seu ver,

[...] o que Duchamp recusou quando rejeitou o cubismo violentamente foi [...] a autossuficiência da pintura, a seu ver intolerável, sua seriedade excessiva, sua concepção sagrada de missão e o fervor

religioso com que o cubismo perseguia a ideia de uma autonomia da obra de arte que, dia após dia, a protegia um pouco mais de qualquer contato com o mundo real<sup>40</sup>.

“Tudo estava se tornando conceitual” – dizia Duchamp em uma entrevista a Cabanne. E continuou: “tudo dependia das coisas e não da retina”<sup>41</sup>. O próprio Duchamp, nessa mesma entrevista, ao ser indagado de onde veio sua atitude antirretiniana, respondeu:

Da demasiada importância dada ao retiniano. Desde Courbet, acredita-se que a pintura é endereçada à retina; este foi o erro de todo mundo. O *frisson* retiniano! Antes, a pintura tinha outras funções, podia ser religiosa, filosófica, moral. Se eu tivesse tido a oportunidade de tomar uma atitude antirretiniana, infelizmente, não teria mudado grande coisa; todo o século é completamente retiniano, exceto os surrealistas que tentaram, um pouco, sair disso. E, mesmo assim, não conseguiram sair totalmente! Breton, pra falar a verdade, acredita que está julgando do ponto de vista surrealista, mas, no fundo, é sempre a pintura retiniana que o interessa. É absolutamente ridículo. Isso tem que mudar; não foi sempre assim<sup>42</sup>.

Ora, se uma história das representações artísticas no Ocidente é necessariamente uma história das semelhanças, como argumentou Bazin – uma história retiniana, portanto –, não surpreende que uma arte indicial que não opera por semelhança, mas por traço, seja tomada como antiarte.

Veremos em que sentido a ideia defendida tanto por Dubois como por Krauss, isto é, a ideia de que a obra de Duchamp é fotográfica, pode ser pensada já a partir da imagem publicada na revista de 1922.

Logo abaixo da fotografia descrita, lê-se: “VOICI LE DOMAINE DE RROSE SÉLAVY / COMME IL EST ARIDE – COMME IL EST FERTILE – / COMME IL EST JOYEUX – COMME IL EST TRISTE!”<sup>43</sup>

Mas, se entendermos essa fotografia como fotografia-manifesto, quase como uma petição de princípios do movimento – e logo ficará claro por que a entendo assim –, o que quer dizer a ideia de que esse espaço imagético que o surrealismo a todo momento percorre, aquele no qual ele se move, é o domínio de Rrose Sélavy?

40. Rosalind Krauss, *op. cit.*, 2002, p. 78.

41. Pierre Cabanne, *Marcel Duchamp*, 1987, p. 65.

42. *Idem*, p. 73.

43. “Cá está o domínio de Rrose Sélavy / Como ele é árido – como ele é fértil – / como ele é feliz – como ele é triste!”

Detenhamo-nos um pouco mais sobre a publicação. Ao lado do texto transcrito, encontra-se outro: “VUE PRISE EN AÉROPLANE / PAR MAN RAY – 1921”<sup>44</sup>. Para entender exatamente o valor de manifesto dessa fotografia não basta nos atermos a esses dados. Devemos analisá-la em conjunção com a obra considerada “a peça capital do artista, a obra que representa o centro conceitual de sua carreira e que funciona como uma espécie de máquina teórica geradora do essencial de sua atividade posterior”<sup>45</sup>. Essa obra, realizada entre 1915 e 1923, é intitulada *La mariée mise à nu par les célibataires, même*<sup>46</sup> ou, simplesmente, *Le grand verre*<sup>47</sup>. Krauss observa:

[...] num primeiro momento, o *Grand verre* [...] e a fotografia não parecem ter vínculo algum. Podemos nos perguntar onde se encontra, nesta placa de vidro vazia, austera e sem perspectiva, a presença radiante do mundo, que parece ser o apanágio da fotografia. E onde então encontrar, neste ajuntamento misterioso de objetos não identificáveis, de ligações inexplicáveis, a capacidade perceptiva simples e imediata do conteúdo da imagem fotográfica? Todavia, se colocarmos entre parênteses o problema da identidade dos objetos que povoam o *Grand verre*, ou seja, o fato literal de que não conhecemos sua natureza exata, reconhecemos que sua imperiosa presença em três dimensões no campo bidimensional da representação é uma espécie de atestado. Descobrimos que o fato de apreendê-los como *présentes* de forma irrecusável, em grau infinitamente superior ao da maioria dos quadros, como se os objetos reais estivessem suspensos no interior do quadro por um efeito de magia, é na realidade totalmente comparável à sensação de presença das coisas que temos diante de uma fotografia<sup>48</sup>.

É nesse sentido preciso que, a despeito de afirmar que “as fotografias, de fato, têm com seus referentes uma relação tecnicamente diferente da relação dos quadros ou desenhos ou outras forma de representação”<sup>49</sup>, Krauss pode afirmar determinadas obras – não apenas *Le grand verre*, mas também os *readymades* de Duchamp – como essencialmente fotográficas. A própria ideia de *readymade* é apresentada por Duchamp como outro disfarce da fotografia, segundo lembra Krauss<sup>50</sup>.

44. “Vista tirada de um avião / por Man Ray – 1921.”

45. Rosalind Krauss, *op. cit.*, 2002, p. 78.

46. “A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo”.

47. “O grande vidro”.

48. *Idem*, p. 80.

49. *Idem*, p. 82.

50. *Idem*, p. 84.

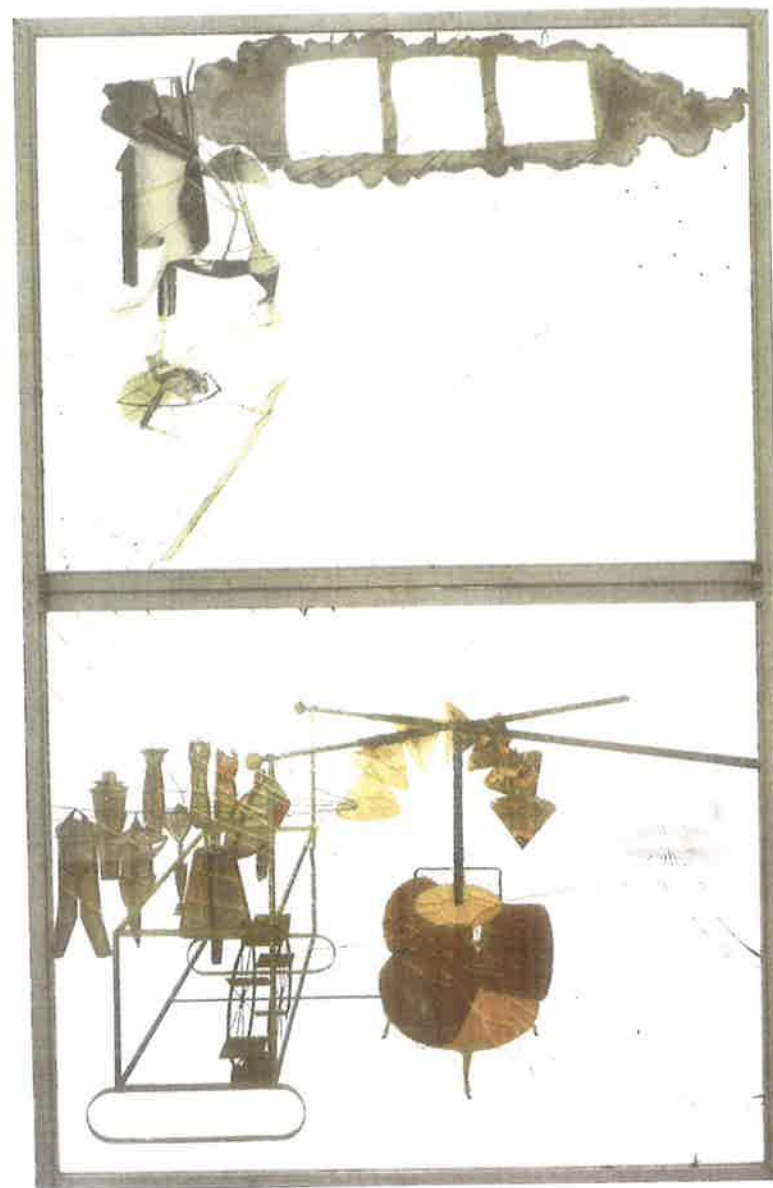


Figura 8. Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par les célibataires, même* ou *Le grand verre*, 1915-1923, óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo, poeira, painéis de vidro, 277 × 177 × 9 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia, Estados Unidos.

Não cabe fazer um apanhado da obra de Duchamp, mas essa concepção não retiniana da arte, essa ideia de que ela depende “mais das coisas do que da retina”, como afirma, é importante para entender o caráter indicial (logo, fotográfico) de sua obra e, conseqüentemente, da fotografia-manifesto que começamos a discutir anteriormente e que foi elaborada em uma das parcerias, muitas vezes realizadas, entre Duchamp e Man Ray.

Se colocarmos lado a lado a fotografia de 1922 e *Le grand verre*, podemos perceber algo de início não evidente: é que as linhas presentes na superfície fotografada são as linhas de contorno dos objetos presentes em *Le grand verre*. O deserto da fotografia é a superfície da parte inferior de *Le grand verre*, completamente coberta pela poeira, pelas marcas do tempo, em suma, pelos indícios de seu estar no mundo.

Assim, a ideia de uma fotografia-manifesto fica muito mais evidente. O que ainda nos resta imaginar é qual poderia ser o sentido da afirmação de que aquele é o domínio de Rose Sélavy. Se quisermos construir uma indagação silogística, a partir do que discutimos, ela seria mais ou menos assim: o espaço (indicial) surrealista é o domínio representado pela fotografia; o domínio representado pela fotografia é de Rose Sélavy; logo, o espaço surrealista é o domínio de Rose Sélavy? Ou ainda: seria Rose Sélavy a noiva despida pelos celibatários?

#### DE CRIAÇÃO DE POEIRA

A fotografia que discutimos e que apareceu na *Littérature* foi batizada de *Élevage de poussière*<sup>51</sup>. Geralmente, a discussão dessa fotografia é feita sem menção ao texto que originalmente a acompanhou. Rose Sélavy, contudo, não cessou de se fazer presente, e várias são as estratégias e as possíveis relações entre o travestimento de Duchamp e sua antiarte.

Retomemos a discussão que iniciou este artigo na tentativa de evidenciar essas relações. Krauss, ao discutir o vídeo de Acconci, chamava a atenção para o fato de que ele, colocando-se em um espaço que Lacan denominava “fase do espelho”, acaba por participar mais do imaginário do que do simbólico ou semiótico, já que

[...] o Imaginário é o reino da fantasia, especificamente atemporal, liberado das condições da história. Para a criança, a história – tanto a sua como, sobretudo, a dos outros, completamente alheia a si mesmo – só tem sentido quando assimila plenamente a linguagem. Ao incorporar-se à linguagem, a criança entra no mundo de convenções em cuja configuração não havia intervindo. A linguagem lhe apresenta um marco histórico anterior à sua própria existência. Seguindo a definição de linguagem oral ou escrita como algo formado por um tipo de signo que denominamos símbolo, Lacan chama “simbólica” a essa fase do desenvolvimento, por oposição à etapa imaginária<sup>52</sup>.

Ao discutir a obra de Duchamp intitulada *Tu m'*, Krauss se lembra de que “os problemas no uso do modificador na hora de pôr o eu em relação com seu mundo não são sintomas apenas da afasia; também caracterizam o discurso das crianças autistas”<sup>53</sup>. E retoma o texto de Annette Michelson<sup>54</sup>, no qual a autora estabelece um paralelismo entre os sintomas das síndromes psicopatológicas do autismo e determinados aspectos da obra de Duchamp<sup>55</sup>.



Figura 9. Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918, óleo sobre tela, escova, alfinetes e prego, 70 × 303 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, Estados Unidos.

Para Krauss, *Tu m'* funciona exatamente como o problema encontrado pelos autistas com os modificadores, isto é, “o problema de nomear um ‘eu’ individualizado”. E é aí que encontramos também as questões colocadas pela fabricação de Rose Sélavy por Duchamp. A adoção de um *alter ego* é, nas palavras de Krauss, “prova da divisão da própria identidade em um ‘eu’ e um ‘tu’”<sup>56</sup>.

52. Rosalind Krauss, *op. cit.*, 1977, pp. 69-70.

53. *Idem*, p. 71.

54. Annette Michelson, “Anemic Cinema”, 1973.

55. Esses aspectos incluem “a característica fascinação dos autistas pela manipulação de discos, a sensação (em certos casos) de ser uma máquina e a renúncia da linguagem como forma de comunicação mediante a referência a alusões e paradoxos privados” (*Idem*, p. 72).

56. *Idem, ibidem*.

51. “Criação de poeira.”

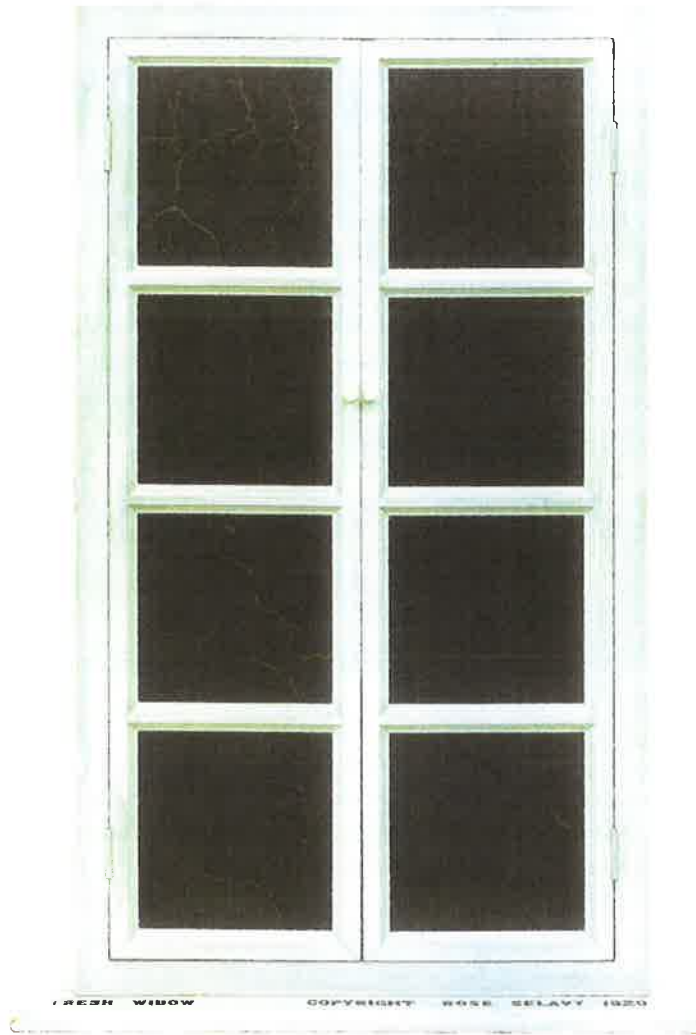


Figura 10. Marcel Duchamp, *Fresh Widow*, 1920, madeira, metal, couro e acrílico, 79 × 53 × 9 cm. Tate Modern, Londres, Inglaterra.

Em 1920, Rose Sélavy assina a base da obra *Fresh Widow*<sup>57</sup>. O título é, como sempre, uma brincadeira, uma ironia. Nos Estados Unidos, as janelas normalmente abrem para fora. Aquelas poucas que abrem para dentro são chamadas de janelas francesas, isto é, *fresh widow*, para usar um inglês deformado pelo sotaque francês. À parte do efeito provocado pelo distúrbio da sonoridade da palavra – lembre-se do recurso também nas frases de seu *Anemic Cinema* –, há outro nível de ironia comumente sinalizado a partir dessa obra<sup>58</sup>. Ela diz respeito ao deslocamento em relação à máxima de Alberti, de acordo com a qual os quadros são janelas abertas ao mundo. No lugar do vidro translúcido, Duchamp coloca couro. Tal como a *Fresh Widow*, a arte retiniana – aquela que, como vimos no início do texto, Alberti aproxima do espelho por seu poder de semelhança e imitação – não oferece visão alguma através de si. E não me parece gratuito que seja Rose Sélavy quem assina a obra.

Cabe precisar, contudo, a que me referi quando afirmei que Duchamp *fabricou* Rose Sélavy e qual é a relação disso com a questão do autorretrato como um duplo, um espelho. Essa fabricação passa, seguramente, por uma *performance* e cabe, portanto, explicitar que *performance* é essa. Primeiramente, ela não é representação de papéis. Há aí toda uma concepção teatral para a qual o ator não representa um papel que é preexistente a ele, mas ele fabrica um personagem que ganha determinações próprias a partir dessa fabricação. Em seu *Diferença e Repetição*, Deleuze opõe o teatro à representação e afirma que “o teatro é o movimento real e extrai o movimento real de todas as artes que utiliza”<sup>59</sup>. Ao falar como Nietzsche e Kierkegaard trouxeram à filosofia “novos meios de expressão” em oposição à Hegel, por exemplo, Deleuze caracteriza sua questão como uma questão de movimento relacionada, ao mesmo tempo, a um teatro do futuro e a uma nova filosofia. Ao comentar a distância entre esses filósofos:

Eis o que nos é dito: este movimento, a essência e a interioridade do movimento, é a repetição, não a oposição, não a mediação. Hegel é denunciado como aquele que propõe um movimento do conceito abstrato em vez do movimento da *Physis* e da *Psique*. [...] Ele permanece, pois, no elemento refletido

57. O nome primeiramente apareceu com apenas um r (Rose Sélavy) na obra *Fresh Widow*. Em 1921, contudo, já aparece com duplo r na assinatura em *L'oil cacodylate* de Francis Picabia, grande amigo de Duchamp.

58. De fato, o tipo de procedimento linguístico utilizado em nomes como *Fresh Widow* ou *Rose Sélavy* encontra expansão máxima nos discos giratórios de *Anemic Cinema* – o primeiro termo é, ele mesmo, uma inversão dos caracteres do segundo. Krauss pontua que nesse tipo de procedimento o processo de significação é substituído ou corrompido pela pura musicalidade das palavras (Rosalind Krauss, *op. cit.*, 1977, p. 72).

59. Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, 2006, p. 30.

atual e virtual são como que os lados de uma mesma moeda e é nesse sentido que o ator é virtual quando o personagem é atual e vice-versa, o que Deleuze chama de “dupla face do ator”<sup>63</sup>. Ao dar expressão a Rrose Sélavy, é o próprio Duchamp que se torna inexprimível, inacessível à representação.

#### ALTER-RETRATOS

Mais um nível de entendimento se adiciona se considerarmos a imagem de Duchamp travestido em Rrose Sélavy como uma imagem cristalina, já que, como pontua Zourabichvili, “há enfim cristal quando o atual, vivido ou imaginário, é inseparável de um virtual que lhe é cooriginário, de tal maneira que se pode falar de ‘sua própria’ imagem virtual. A imagem divide-se em si mesma, em lugar de se atualizar em uma outra, ou de ser a atualização de uma outra”<sup>64</sup>.

Mas, se é verdade que Duchamp e Sélavy formam uma imagem cristalina, o que quer dizer, nesse caso, que atual e virtual são cooriginários e a imagem não se atualiza em outra, mas divide-se em si mesma?

Primeiramente, devemos ter em mente que Duchamp não pretendia que não soubessem que ali se encontrava ele travestido. Blessing discute a clássica foto de 1920-1921 na qual Rrose Sélavy aparece segurando uma gola de pele em volta do pescoço em um gesto de recato tipicamente feminino e afirma que:

Sob cuidadosa inspeção, as mãos parecem pequenas demais em relação ao rosto e estão em um ângulo impossível com o corpo, mas não precisamos dessas pistas, pois Duchamp nunca pretendeu convencer – sua subversão jocosa não funcionaria se não estivéssemos de posse da informação de que ele é um homem vestindo roupas de mulher. (De fato, as mãos e o chapéu de Rrose Sélavy pertenciam à conhecida mulher, Germaine Everling)<sup>65</sup>.

Duchamp, portanto, nunca quis se fazer passar por mulher e é o próprio travestimento que interessa a ele<sup>66</sup>. Ali, na fotografia de Man Ray, assinada por ambos, a presença

63. Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2005, p. 92.

64. François Zourabichvili, *O Vocabulário de Deleuze*, 2004, p. 18.

65. Jennifer Blessing, *op. cit.*, 1997, p. 23. Germaine Everling foi esposa de Francis Picabia.

66. Em seu livro sobre travestimento, Marjorie Garber relaciona o tema às obras de Duchamp, Andy Warhol e Robert Mapplethorpe. Foi este último quem disse que “certamente, Warhol veio de Duchamp que é a abertura

6 “representação”, na simples generalidade. Ele representa conceitos em vez de dramatizar ideias: faz um falso teatro, um falso drama, um falso movimento. [...] Quando, ao contrário, se diz que o movimento é a repetição e que é este nosso verdadeiro teatro, não se está falando do esforço do ator que “ensaia repetidas vezes” enquanto a peça ainda não está pronta. Pensa-se no espaço cênico, no vazio deste espaço, na maneira como ele é preenchido, determinado por signos e máscaras através dos quais o ator desempenha um papel que desempenha outros papéis; pensa-se como a repetição se tece de um ponto relevante a um outro, compreendendo em si as diferenças [...] O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito. No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens – todo o aparelho da repetição como potência terrível<sup>60</sup>.

Os dispositivos utilizados por Duchamp na fabricação de Rrose Sélavy diferem, essencialmente, de mecanismos representativos. Podemos pensar em Duchamp e Rrose Sélavy como ator e personagem apenas na medida em que ambos formam o que Deleuze, em um de seus livros sobre cinema, chamou de imagem cristalina. Ora, “já era essa a situação do ator em si mesmo: o cristal é uma cena, ou melhor uma pista, antes de ser um anfiteatro”<sup>61</sup>. Aqui, novamente, deparamo-nos com a ideia de pista que, como índice, não é algo que breca, mas algo que surpreendentemente abre, leva quem investiga a perceber algo que não é imediatamente dado, como as pistas seguidas por Sherlock Holmes ou os lapsos na psicanálise, que fornecem pistas para o inconsciente<sup>62</sup>.

De qualquer maneira, ao atualizar Rrose Sélavy é o próprio Duchamp que se perde, isto é, contraefetua-se. Muito se fala de como um ator deve entrar de tal maneira no personagem de forma a vivê-lo como se o fosse. O que ocorre de fato nas grandes atuações é que, na medida em que o personagem entra em cena, ou seja, entra na vida com seus anseios, desejos, seus gritos, gestos e seu corpo, os anseios, desejos, gritos, gestos e o corpo do ator saem de cena; ou, antes, vão para a coxia – pois é certo que

60. *Idem*, pp. 30-31.

61. *Idem*, *A Imagem-tempo*, 2005, p. 91.

62. Ainda que me valha de certos procedimentos e que a ideia de índice seja central para meu argumento, não realizo aqui uma análise puramente indicial. Para algumas implicações da utilização de um paradigma indiciário para análise das imagens, cf. Carlo Ginzburg, *Mitos, Emblemas e Sinais*, 2009.



simultânea de Duchamp (afinal, sabemos que é ele, não?) e de Rose Sélavy provoca a cisão da imagem que, assim, “divide-se em si mesma”, como falava Zourabichvili a propósito da imagem cristalina. Portanto, Duchamp e Rose Sélavy; e não Duchamp ou Rose Sélavy.

A ideia talvez fique mais clara se fizermos uma analogia com as reflexões apresentadas pela série fotográfica da artista Juliana Stein, que foi apresentada na 29ª Bienal de São Paulo, na qual aparecem homens travestidos de mulher. Segundo o catálogo oferecido pela Fundação Bienal:

As séries fotográficas de Juliana Stein enunciam e documentam a crise em que submergiu a ideia de sujeito moderno, ancorada numa concepção de seres humanos uniformes e dotados de identidade fixa e autonomia plena. Em vez da afirmação da integridade desse sujeito, é o seu caráter fragmentado e difuso que seus trabalhos apontam. Em vez de identidades estáveis, é o efêmero e o múltiplo que assinalam. Não há em suas imagens a pretensão do comentário discursivo e culto; tampouco se pretendem engajadas numa atitude crítica ou celebratória do estado de confusão de limites entre as coisas do mundo. *Na série de imagens reunidas em Sim e não, Juliana Stein apresenta retratos de homens que, valendo-se de cosméticos, perucas e roupas femininas, travestem-se de mulheres.* São fotografias que, a despeito das razões que levam cada um deles a assumir outra identidade sexual, sugerem a condição transitória e circunstancial do indivíduo na contemporaneidade – não mais estável, mas se refazendo a cada instante; não mais uno, mas dividido de modo irreparável. A postura afirmativa de cada um deles parece dar sentido comum e potência a desejos que se querem diferentes daquilo que é imposto como norma<sup>67</sup>.

Ser isso ou aquilo é o que Deleuze chama de disjunção exclusiva, modelo identitário. Sua contraposição é uma disjunção inclusiva: isso e aquilo. Eduardo Viveiros de Castro chama atenção, a partir de Deleuze, para o fato de que a síntese disjuntiva ou disjunção inclusiva, sendo multiplicidade, “é uma modalidade de síntese relacional diferente de uma conexão ou conjunção de termos”; é um “modo relacional que não tem a semelhança ou

de uma maneira de pensar, de possibilidades” (apud Marjorie Garber, *Vested Interests*, 1997, p. 161). O travestimento percorre a obra desses artistas e, a partir de determinações próprias, promove a abertura da qual fala Mapplethorpe. Garber destaca que mesmo “[a] famosa fotografia de Warhol tirada por Chris Makos, ‘Altered Image’, [...] é, de fato, Warhol travestido em homenagem a Rose Sélavy” (idem, *ibidem*). As especificidades das *performances* de gênero e do travestimento na obra Warhol e de Mapplethorpe serão tratadas em outro momento.

67. Agnaldo Farias et al. (cur.), “Juliana Stein”, 2010, p. 230.

a identidade como causa (formal ou final), mas a divergência ou a distância; um outro nome deste modo relacional é ‘devir’<sup>68</sup>.

Se considerarmos que a identidade produzida pelas disjunções exclusivas se faz mediante entidades discretas ou cortes, segue que o devir ou as disjunções inclusivas correspondem ao meio, ao contínuo. Alfred Gell coloca justamente essa ideia no centro da obra artística de Duchamp.

A obra de Duchamp é, essencialmente, *sobre* a noção de *continuum*, na medida em que é baseada na exploração da ideia de “quarta dimensão”. Essa dimensão, devo logo dizer, não é “tempo” no sentido ordinário, especialmente não é tempo como uma mera medida de duração, ou tempo dos físicos. A “quarta dimensão” para Duchamp – e, certamente, para seus contemporâneos – era essencialmente o “real”, mas estritamente *irrepresentável* domínio além, ou englobando, o mundo “ordinário” no qual vivemos e percebemos de forma normal<sup>69</sup>.

Dessa maneira, se, como venho discutindo ao longo dos últimos tópicos deste artigo, e, como diz Gell, é o irrepresentável que a obra de Duchamp tem como horizonte, o que são seus retratos como Rose Sélavy, já que não posso mais recorrer a uma representação do artista travestido para explicá-lo?

Na primeira parte do artigo, ao discutir o retrato, eu o relatei à ideia de duplo e observei como, muitas vezes, o espelho aparece como elemento privilegiado nesse contexto, já que, como afirmou Bonafoux com Alberti em mente, “o espelho é, deve ser, o critério de toda semelhança, de toda imitação”. De fato, uma ideia leva à outra, pois, sendo uma espécie de duplo, o retrato é um espelho que desdobra a imagem. Qual seria, então, a marca do retrato de Duchamp travestido de Rose Sélavy? Seria Rose Sélavy o duplo de Duchamp? Que jogo de espelhamento que é aí produzido?

Vimos como Foucault, ao analisar *Las Meninas*, considera essa obra como a representação da representação clássica; justamente, o espaço que Duchamp pretende bloquear e interditar com sua obra. Ao falar sobre o quadro de Velázquez, observa que, “[d]e todas as representações que o quadro representa, ele [o espelho] é a única visível” e que, “[e] m sua claridade profunda, não é o visível que ele fita”.

Se, como observa Gell, Duchamp visa ao irrepresentável, o invisível, o que está além de nossa percepção normal, não poderíamos pensar os autorretratos de Duchamp como trazendo para a frente aquilo que estava atrás do espaço criado

68. Eduardo V. de Castro, “Filiação Intensiva e Aliança Demoníaca”, pp. 99-100, 2007.

69. Alfred Gell, *Art and Agency*, 2010, p. 243.

pela imagem<sup>70</sup>? Ou, para dizer de outra forma, Duchamp, em sua prática artística, não estaria rompendo com a representação clássica na medida mesmo em que coloca o invisível e o irrepresentável que estava refletido no espelho de Velázquez em primeiro plano, como centro da obra? Tudo se passa como se o espelho de *Las Meninas*, esse lugar do invisível, agora fosse a totalidade da própria imagem, daquilo que merece destaque.

Krauss inadvertidamente vê as fotografias de Rose Sélavy como autorretratos. E, sendo autorretratos, podemos considerá-los como espelhos, duplos; mas apenas na condição de ser um espelho que não possui realidade alguma a espelhar e um duplo que não respeita — que, na verdade, nega e deforma — a imagem de seu original. O autorretrato de Duchamp travestido de Rose Sélavy é, na verdade, um alter-retrato; simulacro mais do que identidade<sup>71</sup>.

#### EU, TU... ELES

Walter Benjamin, em seu curtíssimo texto “Sobre a Faculdade Mimética”, afirma que esta está relacionada, no homem, com sua “capacidade suprema de produzir semelhanças” e continua afirmando que “[s]eu dom de ver semelhanças não é nada mais do que uma compulsão rudimentar, nos tempos primevos, em tornar-se e comportar-se como outra coisa<sup>72</sup>”. Essa definição da faculdade mimética como uma compulsão em tornar-

70. Uso as expressões “trazer para a frente” e “atrás” tendo em mente o quadro de Velázquez. Como todos sabem, o quadro mostra Velázquez pintando em seu ateliê. Da tela, vemos apenas seu verso, pois a frente encontra-se virada para o pintor que, com o pincel na mão, fita seu motivo que é, ao mesmo tempo, o próprio espectador do quadro. O lugar invisível que o espelho apresenta ao espectador, portanto, é o lugar do olho da representação, que, no caso, é subsumido pela perspectiva real: é o rei e sua mulher que aparecem ali refletidos.

71. Para uma discussão de muitos dos termos utilizados ao longo deste artigo, bem como da definição de simulacro e sua relação com a identidade, ver *Teseu e o Touro*, 2009b, e “Butler, a Abjeção e Seu Esgotamento”, 2009a, ambos de minha autoria. Para um mestre na composição de alter-retratos, ver a obra do artista japonês Yasumasa Morimura, especialmente sua *Doublonage*, alter-retrato do alter-retrato de Duchamp como Rose Sélavy. Adicionalmente, confira os artistas Pierre Molinier e Michel Journiac que fizeram do travestimento o idioma privilegiado de suas obras. Por fim, para uma discussão sobre a questão do espelhamento — o “renvoi miroirique” ou “mirrored return” — e do fato de que “diferença... é o trabalho autêntico de Rose Sélavy”, cf. Thomas Singer, “In the Manner of Duchamp, 1942-47, 2004.

72. Walter Benjamin, “Doutrina das Semelhanças”, 1994b, p. 108. Em alemão, o nome do texto de Walter Benjamin é “Über das mimetische Vermögen”. A publicação em língua inglesa se manteve próxima ao título original e foi traduzida como “On the Mimetic Faculty”. No entanto, na tradução em português realizada por Sérgio Paulo

-se e comportar-se como outra coisa é fundamental para Michael Taussig em seu livro *Mimesis and Alterity*. Na primeira parte do livro, intitulada “A Report to the Academy”, antes do primeiro capítulo, Taussig oferece a definição de *mimesis* que retomará inúmeras vezes ao longo do livro: “a faculdade mimética é a natureza que a cultura usa para criar uma segunda natureza, a faculdade de copiar, imitar, criar modelos, explorar diferenças, entregar-se e tornar-se outro<sup>73</sup>”. Para Taussig, existe algo como que um poder mágico na replicação por meio da qual a imagem afeta aquilo do qual ela é uma imagem, isto é, a representação compartilha ou toma o poder daquilo que é representado.

O argumento tem significância para nossa discussão, já que a fabricação de Rose Sélavy por Duchamp é um exercício da faculdade mimética, no sentido de Taussig; e, como tal, transfere para a representação o poder daquilo que é representado<sup>74</sup>. É através do poder que é transferido daquilo que fabrica, para voltarmos aos nossos termos, que Duchamp entra em um devir-mulher na construção da imagem cristalina que discutimos anteriormente.

David Hopkins<sup>75</sup> analisa a apropriação da imagem feminina feita por Duchamp como uma estratégia autoral ou, mais especificamente, contra-autoral. A “política da equívocação”, que esse autor observa em Duchamp, é inextricavelmente ligada ao gênero e à subversão do ideal de masculinidade. Amelia Jones<sup>76</sup>, por sua vez, enfatiza que a ambivalência provocada pela disjunção Duchamp/Sélavy marca a desestabilização ou bloqueio de um autor/artista único e universal.

De fato, as questões relativas ao gênero e à sexualidade são aí fundamentais, já que é o travestimento que desloca o problema de um sistema de alternativas para um sistema de disjunções inclusivas<sup>77</sup>.

Se seguirmos os passos de Judith Butler e sua ideia de “performatividade” de gênero, podemos apreciar o valor subversivo desse tipo de *performance* de gênero na fotografia.

Rouanet para a Editora Brasiliense, o texto aparece com o título controverso de “Doutrina das Semelhanças”. É essa última versão que aparece citada na bibliografia.

73. Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, 1993, p. XIII.

74. Taussig não trabalha com o conceito de representação que criticamos anteriormente. Aliás, mesmo sua ideia de conhecimento é bastante alargada e ele chega mesmo a falar no olho como um órgão tátil (não retiniano, para usar os termos de Duchamp), além de usar conceitos como conhecimento corporal e imagem sensorial.

75. David Hopkins, “The Politics of Equivocation”, 2003.

76. Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, 1994.

77. Nesse sentido, estou muito distante de perspectivas psicanalíticas como as de Danielle Knafo para a qual a apropriação da imagem feminina pelos surrealistas nada mais é do que uma perversão masculina que despe as mulheres de sua humanidade, identidade e senso de pertencimento. Ver, por exemplo, Danielle Knafo, “What Does a Man Want?”, 2003.

Em seu *Problemas de Gênero*, essa autora argumenta que são os vários atos estilizados que criam o gênero e que, sem esses atos, o gênero não existe. Em um texto programático de 1997, Butler afirma que:

Se a base da identidade de gênero é a repetição estilizada de atos através do tempo, e não uma identidade aparentemente perfeita, então, as possibilidades de transformação do gênero devem ser encontradas na relação arbitrária entre esses atos, na possibilidade de uma forma diferente de repetição, na quebra ou repetição subversiva desse estilo<sup>78</sup>.

Para usar a expressão de Henrietta L. Moore, “gênero é reconceitualizado não como algo que você era, mas como algo que você fez”<sup>79</sup>. Ao performar travestido diante da câmera, Duchamp subverte as expectativas de gênero ao mesmo tempo que confere realidade plena à Rose Sélavy, já que a realidade é, seguindo a sugestão butleriana, construída performaticamente.

Contudo, a fabricação de Rose Sélavy não estaria ainda em um regime de “relacionalidade” pautado pela identidade, se considerarmos sua existência como resultado de uma *performance* de gênero levada a cabo por Duchamp, que apareceria, nesse sentido, como sujeito primordial do qual emana a ação performativa; em suma, como um autor?

A saída do impasse é criar diferença e repetição, um teatro da repetição, como disse Deleuze. É preciso que a cópia retorne ao original como o original vai à cópia, mudando assim sua natureza e transformando ambos em simulacro. Blessing chama a atenção para o fato de que

[...] [e]sse jogo de vai e volta é a pedra angular da obra de Duchamp, desdobrando-se ao longo de toda a sua vida. Após desenhar um bigode na *Mona Lisa*, fazendo “dela” um “dele”, em 1965, ele a “barbeia”, criando um travestimento reverso. De maneira similar, um manequim feminino é travestido pelas roupas de Duchamp na *Exposition internationale du surréalisme* de 1938, revertendo o travestimento anterior de Rose<sup>80</sup>.

78. Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution”, 1997, p. 402.

79. Henrietta L. Moore, “Whatever Happened to Women and Men? Gender and Other Crises in Anthropology”, 1999, p. 154.

80. Jennifer Blessing, *op. cit.*, 1997, p. 23. Para outras apropriações que Duchamp fez desse manequim, bem como para importantes questões relativas ao gênero na obra desse artista, cf. Amelia Jones, *op. cit.*, 1994.



Figura 11. Raoul Ubac, manequim apresentado por Marcel Duchamp na Exposição Internacional do Surrealismo de 1938, impressão em prata coloidal, 23,2 × 17,2 cm. Musée d'Art Moderne, Paris, França.

Blessing vai direto ao ponto. Sem o jogo de vai e volta do qual fala, poderíamos ainda considerar Rose Sélavy como uma cópia – deformada, é verdade; travestida, mas ainda assim cópia – de um original, o “verdadeiro” Marcel Duchamp. Mas quando Rose Sélavy traveste-se de Duchamp, tudo se confunde e já não podemos dizer quem é o original e quem é a cópia (degradada). Na verdade, nesse processo de travestimento reverso o problema da cópia e do original é deslocado, pois ambos emergem como modelos de uma dissimilitude fundamental, ambos são simulacros. Duchamp é uma unidade; Duchamp e Duchamp travestido de Rose Sélavy é uma dualidade; mas Duchamp, Duchamp travestido de Rose Sélavy e Rose Sélavy travestida de Duchamp é o resto: três ou três milhões.

Em seu texto “Nota sobre la Fotografía y el Simulacro”, Krauss aborda as possíveis relações entre esses termos a partir de artistas contemporâneos. Cindy Sherman ocupa um lugar de destaque em sua análise na medida em que “[s]uas imagens, concatenações de estereótipos, reproduzem objetos que já são reproduções”<sup>81</sup>. A relação do argumento com a obra de Duchamp é óbvia, seja se considerarmos seus *readymades*, seja com referência à Rose Sélavy e ao travestimento do travestimento. No cerne do paradigma fotográfico preconizado por Rose Sélavy, “seio de um círculo de erotismo que Duchamp tinha caracterizado em outro lugar como ‘vicioso’”<sup>82</sup>, está, portanto, o simulacro.

O simulacro, isto é, um modelo de relacionalidade que opera por disjunções inclusivas (isso e aquilo) e que é exterior ao campo do sujeito coerente, passa, então, para a cena principal; destitui o grande sujeito da arte, o grande artista. Se o autorretrato é, por excelência, a manifestação de um eu primordial; o alter-retrato construído a partir do eixo disjuntivo Duchamp/Sélavy aponta para um lugar de “indeterminação objetiva”, como falam Deleuze e Guattari a propósito do devir. E adentrando o espaço inaugurado por essa disjunção, talvez, possamos construir um entendimento das maneiras pelas quais o travestimento se converteu, nas palavras de Rouillé, em “um dos meios utilizados pelos artistas para minar as configurações clássicas da diferença sexual”<sup>83</sup>.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Notas sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. “A Ontologia da Imagem Fotográfica”. In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema: Antologia*. Rio de Janeiro, Graal, 2008.
- BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994a.
- \_\_\_\_\_. “Doutrina das Semelhanças”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994b.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- BLESSING, Jennifer. “Rose is a Rose is a Rose”. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance in Photography*. Nova York, Guggenheim Museum, 1997.
81. Rosalind Krauss, “Nota sobre a Fotografia e o Simulacro”, 2002, p. 224.
82. *Idem*, p. 72.
83. André Rouillé, *op. cit.*, 2009.

- BONAFoux, Pascal. “L’autoportrait: séance du mercredi 12 février 2003”, 2003. Disponível em: <http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/travaux/Bonafoux.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2011.
- BRAUNSTEIN, Philippe. “Abordagens da Intimidade nos Séculos XIV-XV”. In: DUBY, Georges. *História da Vida Privada*. São Paulo, Companhia de Bolso, 2009, vol. 2: *Da Europa Feudal à Renascença*.
- BUTLER, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. In: CONBOY, Katie; MEDINA, Nadia & STANBURY, Sarah (orgs.). *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. Nova York, Columbia University Press, 1997.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenharia do Tempo Perdido*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Filiação Intensiva e Aliança Demoníaca”. *Novos Estudos Cebrap*, vol. 77, pp. 91-126, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo: Cinema 2*. São Paulo, Brasiliense, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e Repetição*. São Paulo, Graal, 2006.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Campinas, Papirus, 2009.
- FARIAS, Agnaldo et al. (cur.). “Juliana Stein”. In: \_\_\_\_\_. *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo*. São Paulo, Fundação Bienal, 2010, p. 230. Disponível em: <http://issuu.com/bienal/docs/29a-catalogo-pt>. Acesso em: 22 abr. 2015.
- FÉLIBIEN, André. “A Hierarquia Clássica dos Gêneros”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Textos Essenciais*. São Paulo, Editora 34, 2006, vol. 10: *Dos Gêneros Pictóricos*.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- GARBER, Marjorie. *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. Nova York, Routledge, 1997.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Nova York, Oxford University Press, 2010.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- GRUNVALD, Vitor. “Butler, a Abjeção e Seu Esgotamento”. In: FIGARI, Carlos & DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. *Prazeres Dissidentes*. Rio de Janeiro, Garamond, 2009a.
- \_\_\_\_\_. *Teseu e o Touro: Algumas Sugestões Feministas para uma Crítica da Razão*. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009b.
- HOPKINS, David. “The Politics of Equivocation: Sherrie Levine, Duchamp’s ‘Compensation Portrait’ and Surrealism in the USA 1942-45”. *Oxford Art Journal*, vol. 26, n. 1, pp. 45-68, 2003.
- JONES, Amelia. *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- KNAFO, Danielle. “What Does a Man Want? Reflections on ‘Surrealism: Desire Unbound’”. *Studies in Gender and Sexuality*, vol. 4, n. 3, pp. 287-307, 2003.

- KRAUSS, Rosalind. "Nota sobre a Fotografia e o Simulacro". In: \_\_\_\_\_. *O Fotográfico*. Lisboa, Gustavo Gili, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O Fotográfico*. Lisboa, Gustavo Gili, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Notes on the Index: Seventies Art in America". *October*, vol. 3, pp. 68-81, 1977.
- \_\_\_\_\_. "Video: The Aesthetics of Narcissism". *October*, vol. 1, pp. 50-64, 1976.
- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família: Leitura da Fotografia Histórica*. São Paulo, Edusp, 2001.
- MICHELSON, Annette. "'Anemic Cinema': Reflections on a Emblematic Work". *Artforum*, vol. 12, n. 2, pp. 64-69, 1973.
- MOORE, Henrietta L. "Whatever Happened to Women and Men? Gender and Other Crises in Anthropology". In: \_\_\_\_\_ (org.). *Anthropological Theory Today*. Cambridge/Malden, Polity, 1999.
- PANOFKY, Erwin. "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait". *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 64, n. 372, pp. 117-127, 1934.
- PERCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- ROUILLE, André. *A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea*. São Paulo, Editora Senac, 2009.
- SINGER, Thomas. "In the Manner of Duchamp, 1942-47: The Years of the 'Mirrorical Return'". *The Art Bulletin*, vol. 86, n. 2, p. 346-369, 2004.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*. São Paulo, Arbor, 1991.
- STRATHERN, Marilyn. *Partial Connections*. Londres, Rowman & Littlefield, 1991.
- TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Nova York, Routledge, 1993.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: A Biography*. Nova York, Henry Holt, 1991.
- WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo, Cosac Naify, 2002.
- ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2004.

Fernando de Tacca

## Fotografia

intertextualidades entre  
ciência, arte e antropologia

*Cuando el mundo se ficcionaliza, la consciencia se friccionaliza. Sólo la asunción de esta condición friccional podrá acercarnos a un verdadero conocimiento: uno que implique crítica y confrontación con los discursos dominantes, uno que implique actuar a la contra, uno que, con humildad, vindique la vieja inteligencia humana.*

Joan Fontcuberta

A imagem sempre esteve impregnada de ambiguidades e polissemias desde os primeiros tempos da humanidade e apoiava posturas filosóficas, religiosas e determinadas expectativas de verdade principalmente com o visível, o que se dá a ver ("ver para crer"). Por outro lado, também expectativas das culturas em relação à imagem buscavam "verdades" naquilo que não se pode ver, no invisível, para além da imagem. A magia das imagens pré-históricas nas cavernas propiciava uma possibilidade de concretização das ações, na qual a imagem era parte de um concreto religioso, ou seja, uma apreensão mágica do real.

A sombra em Platão, no mito da caverna, nos aproxima da verdade pela possibilidade de interpretação da imagem como algo concreto, como a própria verdade, na qual a sombra indicial do mundo exterior torna-se a própria realidade, não em substituição ou como duplo, mas como experiência do próprio real, como vai acontecer inicialmente com as imagens técnicas do século XIX. Outros filósofos vão acrescentar força de expressão na imagem como uma forma de conhecimento no campo da educação, como Aristóteles.

No entanto, a ambiguidade de graus de verdade da imagem ainda se faz fortemente presente na cultura contemporânea, pois o sentimento de falsidade ou de veracidade acompanha muitos eventos e fatos sociais e tornou-se motivo de questões instigantes,